

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on three systems of staves. The first system has a 3/4 time signature. The lyrics are in German. The piano accompaniment includes various chords and melodic lines. There are some corrections and markings throughout the score, including a circled 'p' and some crossed-out notes.

System 1:

Voice: *die ich mir hat für dich al - lein* 3
den auch - fern weg - ren

Piano: *ppp* *ppp* *ppp*

System 2:

Voice: *den from - men die - ren* *der mor - gen - gar - ne Klingt ab*

Piano: *ppp*

System 3:

Voice: *den Licht - er - spinn - glos*

Piano: *ppp*

Bottom Left:

Arnold Schönberg
 Nr. 5
 18 linig.
 [13]

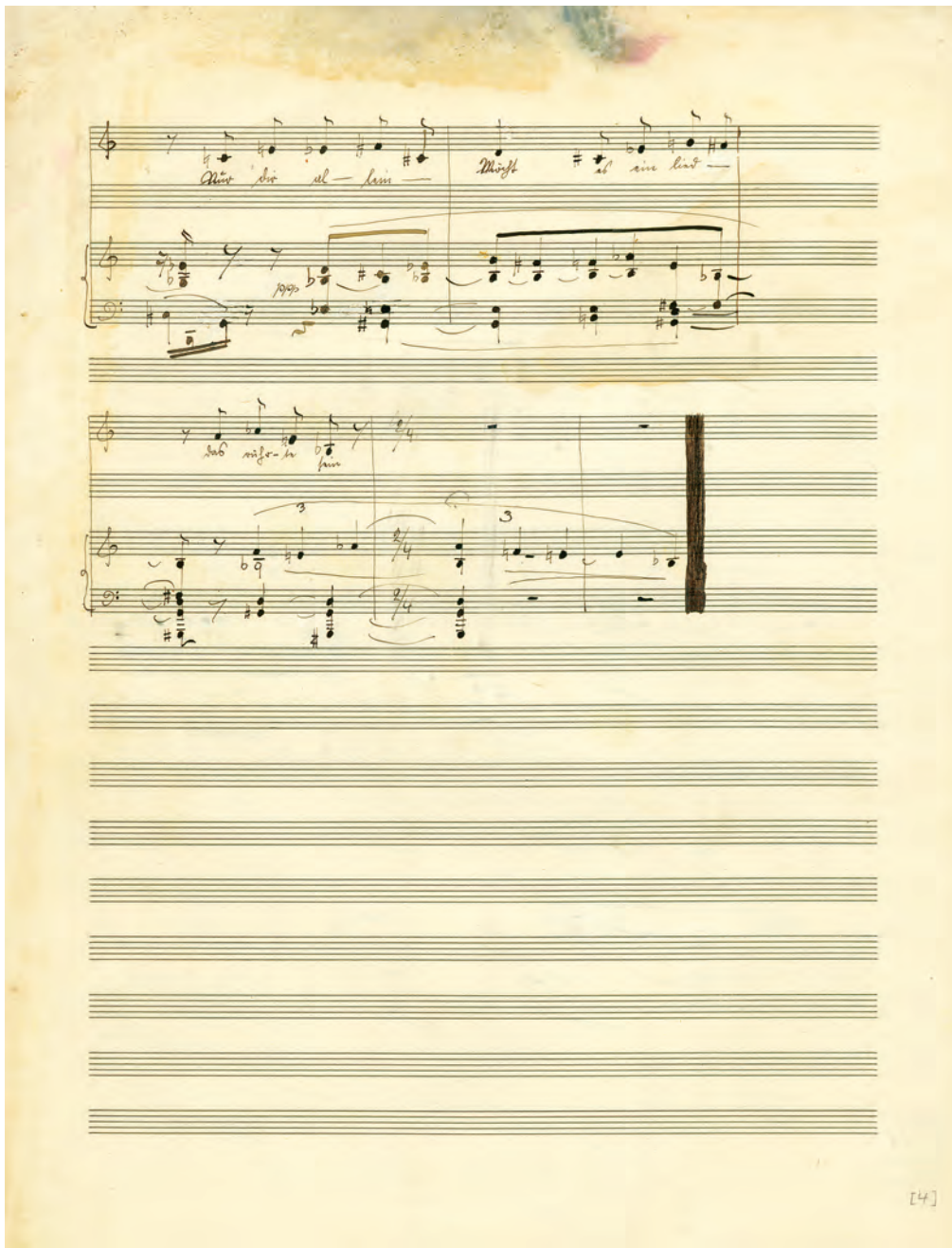


Abbildung 1: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133
Reinschrift mit Korrekturen (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern)

Flüchtige Reinschrift oder sorgfältige Skizze?

Überlegungen zu Anton Weberns frühester Niederschrift von *Dies ist ein Lied* M 133

Im üblichen Kompositionsprozess Weberns finden sich in der Regel folgende Stadien:

- eine mit Bleistift geschriebene Verlaufsskizze,
- eine mit Tinte geschriebene Reinschrift,
- evt. weitere mit Tinte geschriebene Reinschriften, die Überarbeitungen aufweisen.

Die verschiedenen Reinschriften stellen in diesem Prozess Arbeitsstadien dar, die eigene, d. h. voneinander unterscheidbare Textfassungen dokumentieren. (Es handelt sich dabei nicht um Werkfassungen im emphatischen Sinn. Ihre Unterschiede sind jedoch häufig zu groß, um sie lediglich als Lesarten eines »endgültigen« Textes aufzufassen.) Diese in ihrer Grundschrift mit Tinte geschriebenen Reinschriften enthalten dabei häufig verschiedene mit Bleistift notierte Korrekturskizzen, in denen Einzelstellen mit Blick auf eine folgende Textfassung skizzierend verändert werden. Ab Anfang der 1920er Jahre wird dann die Reinschrift mit der letzten Textfassung als Vorlage für die ab diesem Zeitpunkt bei der Universal-Edition erscheinenden Drucke verwendet. Im Unterschied zu den durch die Reinschriften dokumentierten Textfassungen weisen die Verlaufsskizzen häufig Leerstellen oder alternative Formulierungen einzelner Stellen auf, so dass diese, obwohl sie klarerweise auch als ein Arbeitsstadium des gesamten Kompositionsprozesses angesehen werden müssen, mitunter keinen kohärenten Notentext zeigen.

Es ist auffällig, dass aus den Jahren 1908/09 und darüber hinaus bis ca. 1913 von Webern vergleichsweise wenig Quellen überliefert sind, die im Sinne des genannten Schemas als mit Bleistift geschriebene Verlaufsskizzen gelten können und von der Webern-Forschung so deklariert würden. (Ausnahmen bestätigen die Regel.) Liegt also möglicherweise für diesen Zeitraum ein (erheblicher) Quellenverlust vor? Oder hat es vielleicht mit Bleistift geschriebene Verlaufsskizzen für zumindest einige von Weberns Opera 2 bis 11

nie gegeben? Könnte das Fehlen solcher Skizzen in diesem Fall auch mit dem neuen atonalen Idiom und der relativen Kürze der Stücke zu tun haben?

Von Weberns George-Vertonung *Dies ist ein Lied* lassen sich (mindestens) vier verschiedene Textfassungen unterscheiden. Im Vergleich zu den späteren Textfassungen des Liedes fehlen in der frühesten Niederschrift noch sehr viele Details (Tempo, Dynamik usw.) bzw. weist diese Niederschrift zahlreiche Unterschiede zur finalen Textfassung auf.¹ Es handelt sich um einen in der Grundschrift mit Tinte geschriebenen Notentext, der Rasuren und Korrekturskizzen mit Bleistift aufweist. (Vgl. Abbildung 1 sowie die beiden Teil-Transkriptionen der Quelle in den Notenbeispielen 2 und 3.) Beide Korrekturschichten finden sich vor allem in T. 5–9: Die Klavierbegleitung in T. 6–7 wird mit Bleistift substanziell neu skizziert (im Sinne von Textfassung 2). Bereits zuvor waren insbesondere auch diese Takte von einer Überarbeitung betroffen, die nach Rasur nicht mehr zu entziffern ist (»Textfassung 0«; möglicherweise handelt es sich um eine alternative Oktavierung der Stelle).

Zwei Eigenarten können vielleicht als Besonderheiten der Textfassung 1 von *Dies ist ein Lied* hervorgehoben werden:

1. Am Anfang von Takt 8 erscheint in der linken Hand der Klavierbegleitung ein horizontal ausgefaltetes Dreitonmotiv, das ab Textfassung 2 zum vertikalen Bestandteil eines (auch in seinen restlichen Bestandteilen veränderten) Akkordes wird (Notenbeispiel 1). Hier bleibt zudem der »aus dem Nichts kommende« Bogen zum zweiten 16tel des oberen Klaviersystems rätselhaft.

Textfassung 1



Textfassung 2



Notenbeispiel 1: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133. Textfassung 1 und 2, T. 8 (Taktanfang)

¹ Eine Quellenübersicht zu *Dies ist ein Lied* mit Blick auf die Überarbeitungen der verschiedenen Textfassungen findet sich in der Datenbank der Anton Webern Gesamtausgabe: <https://edition.anton-webern.ch/data/resource/55698> (Zugriff 18.05.2020). Die hier behandelte Niederschrift wird dort als Quelle A aufgeführt. Für einen Überblick

der verschiedenen Textfassungen sowie ihrer Unterschiede siehe Thomas Ahrend: Interpretierst du noch oder performst du schon? Überlegungen zu einer Begrifflichkeit, in: *Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*. Hrsg. von Anne-May Krüger und Leo Dick. Bülbingen 2019, p. 19–29, hier p. 21–25.

2. Der in späteren Textfassungen konsequent als vierstimmiger Satz notierte Klavierpart wird in Textfassung 1 (und auch noch in Textfassung 2) häufig nicht mit unterschiedlich gehaltenen Stimmen, sondern als zusammengebalkte Akkordfolge mit Ligaturbögen zwischen den gehaltenen Tönen notiert (T. 2–3; T. 8–10).

Reinhard Gerlach hat diese ungewöhnliche Notationsweise des Klaviers am Beispiel anderer Lieder dieser Zeit als Merkmal einer »Kompositions Niederschrift« bezeichnet, die sich von einer späteren »Werkfassung« unterscheidet.² Elmar Budde hat dagegen die früheste Niederschrift von *Dies ist ein Lied* als (mögliche) »Urfassung« des Liedes deklariert und auch eine erste Edition davon angefertigt.³ Damit wird der Status dieser Textfassung als einer Aktualisierung der Komposition eigenen Rechts betont. Gerlachs Terminus der »Kompositions Niederschrift« verweist dagegen auf einen vorläufigen Charakter der Niederschrift, die erst noch zu einer (aus der Sicht von Gerlach offensichtlich: gültigeren) »Werkfassung« führt.

Es ist auffällig, dass beide Autoren in ihren Überlegungen den Terminus der »Skizze« vermeiden. Wenn wir heute scheinbar selbstverständlich über das »Skizzieren der Wiener Schule« reflektieren, ließe sich der Begriff probeweise sehr weit fassen. Wir könnten z. B. den gesamten Überarbeitungsprozess des Liedes von Textfassung 1 zu Textfassung 4 als ein »Skizzieren« verstehen. Diese sehr allgemeine Verwendung liefe freilich Gefahr, den Begriff einfach als Synonym für den Kompositionsprozess insgesamt zu setzen, welcher allerdings auch andere (ebenfalls schreibende, aber auch rein gedankliche oder körperliche) Aktivitäten als Skizzieren im engeren Sinn einschließen könnte. So wäre es immerhin denkbar, dass ein Komponist ein Stück ohne eine einzige Skizze gleich »fertig« niederschreibt. Umgekehrt würde mit so einem extrem weiten Begriff des Skizzierens der Status der letzten Textfassung als Endergebnis künstlich überhöht, indem alle zeitlich davor entstandenen Quellen als »bloße Skizzen« degradiert werden könnten. (Immerhin sind einige der früheren Textfassungen von Weberns Kompositionen durchaus in einen werktypischen Rezeptionsprozess eingetreten und wurden z. B. für Aufführungen oder einzelne Publikationen verwendet.)

Wie ist also mit Blick auf die früheste Niederschrift von *Dies ist ein Lied* begrifflich zu verfahren? Wir könnten das Fehlen einer in Bleistift geschriebenen Verlaufsskizze einfach akzeptieren und die Niederschrift auf Grund des

2 Reinhard Gerlach: Kompositions Niederschrift und Werkfassung am Beispiel des Liedes »Am Ufer« (1908) von Webern, in: *Webern-Kongress*. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel 1973, p. 111–126 (Beiträge 72/73).

3 Elmar Budde: *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*. Wiesbaden 1971, p. [117] (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 9).

verwendeten Schreibstoffes und mit Blick auf Weberns gängige Praxis als Reinschrift auffassen. Ob eine heute nicht mehr greifbare Verlaufsskizze in Bleistift existiert hat oder das Lied tatsächlich ohne eine vorbereitende Skizze unmittelbar »ins Reine geschrieben« wurde, ist für die Interpretation der Quelle als Dokument einer ersten Textfassung des Liedes letztlich irrelevant.

Wir könnten aber auch die früheste Niederschrift selbst als eine Verlaufsskizze des Liedes verstehen (der weitere Korrekturskizzen in Bleistift folgen), obwohl sie entgegen Weberns sonstigen Gewohnheiten (vor 1908 und nach 1914) nicht mit Bleistift geschrieben wurde.

Beide Perspektiven können produktiv und hilfreich sein. Sie schließen sich auch nicht gegenseitig aus. Die Niederschrift ließe sich sowohl als Reinschrift auffassen, die im Kompositionsprozess einen – wie auch immer vorläufigen – Produktstatus dokumentiert, als auch als Skizze, die einen Einblick in das mitunter Lücken in der Textkohärenz zulassende und Alternativen erprobende kompositorische Arbeiten erlaubt.

Diese beiden grundsätzlich gleichberechtigten Perspektiven auf dieselbe Quelle ließen sich auch mit editorischen Mitteln darstellen: Die Quelle kann sowohl als Skizzenedition (Notenbeispiel 2) transkribiert als auch als Textedition (Notenbeispiel 3) präsentiert werden. Beide Editionsformen ermöglichen verschiedene Perspektiven auf die Quelle, ohne dass sie die jeweils andere in ihrer Geltung grundsätzlich negieren.⁴

Unser Begriff von »Skizze« muss also nicht nur von den schematisch betrachteten materialen Eigenschaften der Quellen (insbesondere ihrer Schreibstoffe) abhängen, sondern kann sich im Kontext des gesamten Entstehungsprozesses einer Komposition als eine mögliche Perspektive auf den Inhalt der Quelle und einer je spezifischen Fragestellung auf diesen erweisen. Durch den Blick auf den Inhalt einer Quelle und dessen strukturelle Verfasstheit kann der Vorgang des Skizzierens als Teil und Spur des Kompositionsprozesses eine noch stärkere Konturierung erhalten. (Nicht nur: Wie wird skizziert? Sondern: Wie wird was skizziert? Oder auch: Was wird wie skizziert?) Wie bereits angedeutet, betrifft der Bereich von Weberns Œuvre, für den sich kaum Verlaufsskizzen finden, den Eintritt in die sogenannte freie Atonalität und die für Webern damit verbundenen kurzen, »aphoristischen« Formen. (Auch die George-Lieder sind vergleichsweise »kurze« Liedkompositionen.) Mit der durch das atonale Idiom entstandenen Krise, die Webern zumindest in der Rückschau als solche

4 Die beiden Beispiele orientieren sich an entsprechenden Editionsformen der Anton Webern Gesamtausgabe. Als Bestandteile einer kritischen Edition benötigten sie selbstverständlich – hier aus Platzgründen

nicht mitgeteilte – Textkritische Anmerkungen (auf die in der Textedition u. a. der Asterisk in T. 4 Klav. u. letzte Note hinweist) bzw. detailliertere Beschreibungen der Korrekturen.

Bl. 2: 1 2 3

3 Dies ist ein lied Für dich al - lein Von kin - di - schem wih - nen

4

5 *PPP* *PPP* *PPP*

6 *PPP*

4 5 6

8 Von from - men trä - nen Durch mor - gen - gä - ren klingt es

9

10 *pp* *PPP*

11

12

13

13

7

14

15

16

17

18

Notenbeispiel 2: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133. Quelle A als Skizzenedition, T. 1–7

Dies ist ein Lied für dich allein. Von kin(-)di-schem wähen Von from-men tränen. Durch mor-gen-gär-ten klingt es Ein leicht-be-schwin-ges.

Notenbeispiel 3: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133. Quelle A als Textedition, T. 1–7

dargestellt hat,⁵ mag auch eine Veränderung des Kompositionsprozesses und vor allem von dessen Geschwindigkeit verbunden gewesen sein: Wenn das Material nicht mehr selbstverständlich ist und ein Komponist buchstäblich jeden einzelnen Ton auf seine Legitimation überprüfen muss, wird ein flüssiges Skizzieren erschwert. Und für eine solche möglicherweise sehr langsame Prozedur ist der Bleistift vielleicht nicht unbedingt das geeignetste Schreibmittel. Darüber hinaus suggeriert der Schreibstoff Tinte eine größere Bestätigung des kompositorisch Erreichten, indem er das Niedergeschriebene endgültiger fixiert und so – möglicherweise beschwörend – »in die Bestimmtheit« hineinschreibt.⁶

Im Falle von *Dies ist ein Lied* weisen zumindest einige analytische Beobachtungen darauf hin, dass das Lied keinesfalls in einem spontanen Schwung entstanden sein muss, sondern mit Blick auf seine durchkonstruierte Faktur in einem sehr sorgfältigen und durchaus langsam-bedächtigen Vorangehen erarbeitet worden sein könnte. Zu dieser Vermutung passt nicht zuletzt auch die unkonventionelle Notation des Klaviersatzes, bei der in jedem Moment (einer notierten Zählzeit) der aktuelle Klang einschließlich der notationsökonomisch problematischen Ligaturen vor Augen geführt wird und jede Veränderung sozusagen tastend (sei es am Klavier oder in einem metaphorischen Sinn) erfolgt. Ohne im Folgenden eine vollständige Analyse des Liedes geben zu wollen, sei auf einige in dieser Hinsicht auffällige Momente hingewiesen:

Das Lied beginnt mit einem Klavierakkord, in dem zwei (klingende) große Terzen (ic 4) in ein chromatisches Verhältnis (ic 1) zueinander gesetzt werden: h^1/es^2 (dis^2) – b^2/d^3 (Notenbeispiel 4). Der darauffolgende Ton *E* zerstört durch sein tiefes Register bereits rein klanglich diese deutliche Symmetrie, bildet aber gleichzeitig im dadurch erweiterten harmonischen Komplex (5-6) eine neue Struktur aus, innerhalb der nun zwei (virtuelle) Quintintervalle (ic 5) wiederum zueinander in ein Halbtonverhältnis gestellt werden: E/h^1 – es^2/b^2 . Das tiefe *E* fügt dem Anfangsakkord darüber hinaus eine Tonklasse hinzu, die den Intervallinhalt um die ansonsten fehlenden Intervallklassen ic 2 und ic 6 ergänzt: In dem Pentachord der Tonklassenmengenform 5-6 ist jede der Intervallklassen von ic 1 bis ic 6 mindestens einmal vorhanden. Schematisch lässt sich dies an dem in 5-6 enthaltenen Tetrachord 4-z15 verdeutlichen, der den Allintervallvektor 111111 (mit jeder Intervallklasse einmal) aufweist. Dieser Klangkomplex und die in ihm angelegten Intervallverhältnisse bilden eine Art »Keimzelle«, die den Ausgangspunkt für im Prinzip jede weitere Note des Liedes bildet.⁷

5 Siehe z. B. Anton Webern: *Der Weg zur neuen Musik*. Hrsg. von Willi Reich. Wien 1960, p. 58 (26. Februar 1932): »Als ob das Licht erloschen wäre! – so schien es. (Wenigstens kommt es uns heute so vor.) Damals war alles in unsicherem, dunklem Flusse [...]«

6 Siehe das Robert-Walser-Zitat am Beginn des Beitrags von Michelle Ziegler, p. 175 in diesem Band.

7 Auf das Prinzip eines »Keimes« weist auch schon die Analyse des Liedes von Elmar Budde hin (*Anton Weberns Lieder*

op. 3, s. Anm. 3, z. B. p. 45), die insgesamt allerdings mehr auf die Bedeutung des anfänglichen Viertonsklangs in dieser Hinsicht abhebt. Gleichwohl verdanken sich einige meiner hier gemachten Beobachtungen auch Buddes Analyse.

ic 1 ic 2 ic 3 {ic 1} ic 3 ic 4 ic 6

Dies ist ein lied Für dich al - lein

(5-6) (4-z15) ic 4 ic 5 ic 5 4-z15

5-6 4-z15 4-z15 4-z15

{ic 1} ic 4 ic 5 {ic 1} ic 4 ic 5 ic 4 ic 4 ic 4 ic 4 ic 6 ic 6

Notenbeispiel 4: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133. Analyse, T. 1–3

So entfaltet die erste Phrase der Singstimme (*»Dies ist ein lied«*) diesen zunächst hauptsächlich vertikal artikulierten Klangkomplex in die Horizontale, indem sie ausgehend von der kleinen Sekunde schrittweise größere Intervallklassen einführt (ic 1, ic 2, ic 3) und eine Figur etabliert, deren erster und letzter Ton ic 4 bilden (d^1 – fi^1) und die sich im Rahmen von ic 5 bewegt (cis^1 – fi^1). Die zweite Phrase (*»Für dich allein«*) setzt einen Halbton tiefer als der letzte Ton der ersten ein und spiegelt deren Bewegungsrichtung, während die Intervalle sich weiter vergrößern (ic 3, ic 4, ic 6). (ic 5 bleibt ausgespart, bildet aber die Intervallklasse vom ersten bis zum letzten Ton, während ic 4 hier von der Singstimme zum ersten Mal als Intervall direkter aufeinanderfolgender Töne erscheint.) Diese zweite Phrase bildet mit ihren vier Tönen eine Form der Tonklassenmenge 4-z15, die auch bereits im einleitenden Klangkomplex des Klaviers enthalten war. Die erste Phrase blieb in dieser Hinsicht unvollständig, d. h. sie enthält nicht alle Intervallklassen. Für ihre Komplettierung zu einer Form von 4-z15 enthaltenden Tonvorrat fehlt z. B. der Ton *g*, der dann in der erweiterten Imitation der ersten Singstimmenphrase in der Klavierbegleitung der zweiten erscheint. Das Klavier weist hier in seiner unteren Schicht eine weitere, den Anfangsklang variierende Form von 4-z15 auf und führt zu einem neuen, gleichfalls 4-z15 enthaltenden Klangkomplex (5-19), der seinerseits zwei Tritonusintervalle (ic 6) chromatisch zueinander ins Verhältnis setzt

($b/e^1 - h^1/f^2$) und damit die im einleitenden Klavierklang angedeutete sowie in der horizontalen Ausfaltung der Singstimme ausgeführte Entwicklung einer im Prinzip in kleinen Sekunden aufsteigenden Intervallvergrößerung fortsetzt bzw. zu einem vorläufigen Abschluss bringt. Die Verbindung von erster und zweiter Singstimmenphrase lässt sich ihrerseits als eine Folge chromatisch ineinander verschränkter großer Terzen (ic 4) verstehen (in aufsteigender Reihenfolge: cis^1-f^1 , d^1-fis^1 , $es^1-[g^1]$, $e^1-as^1 [gis]$), was ebenfalls auf den ersten Klavierakkord zurückverweist.

Der auch aus dieser Perspektive fehlende, erst in der Klavierbegleitung erscheinende Ton g wird zu einem tragenden Element der Formidee des gesamten Liedes: Der Ton erscheint in der Singstimme im Zusammenhang dieser Tonkonfiguration (sowie wieder auf das Wort »*lied*«) erst in den Schlusstakten, in denen sich verschiedene Ebenen der gesamten Form »erfüllen« (Notenbeispiel 5). Auf das gesamte Lied hin betrachtet fällt aber zunächst auf, dass sich sämtliche weitere Konfigurationen der Singstimme in ihren Tonvorräten auf Pentachorde, die 4-z15 beinhalten, bzw. auf den Tetrachord selbst zurückführen lassen.

Mit den vorangegangenen und noch folgenden Hinweisen auf dieses Tetrachord soll nicht suggeriert werden, dass die verschiedenen Formen von 4-z15 als »Motive« fungieren. Vielmehr geht es hier um die Beobachtung, dass die meisten der im Lied ausgebildeten Motive (eben mit Ausnahme der ersten Singstimmenphrase) alle Intervallklassen mindestens einmal enthalten. Der Hinweis auf 4-z15 dient also vor allem als Chiffre für den Allintervallvektor, der offensichtlich als ein Regulativ der kompositorischen Arbeit am Lied gedient haben könnte.

So bringen die beiden folgenden Verszeilen des George-Gedichtes (»*Von kindischem wöhnen*«, »*Von frommen tränen*«) Formen von 5-10: eine Tonklassenmenge, die sich auch ergibt, wenn die diesen beiden Phrasen vorangehende zweite Singstimmenphrase um den »fehlenden« Ton g ergänzt wird. Die beiden nächsten Verszeilen (»*Durch morgengärten klingt es*«, »*Ein leicht beschwingtes*«) bilden in ihren Tonvorräten wieder Formen von 5-6, wobei die erste der beiden Phrasen eine Verschränkung mit 5-19 darstellt. Insgesamt bilden die Einsatztöne der eben beschriebenen vier Verszeilen als strukturelle Linie ebenfalls eine Form von 4-z15, die um den ersten Ton der Singstimme erweitert die um den Ton g^1 ergänzte Form von 5-6 der ersten Singstimmenphrase ergibt: $d^1-cis^1-es^1-ges^1-g^1$. Die drei letzten Verszeilen (»*Nur dir allein*«, »*Möcht es ein lied*«, »*Das rührte sein*.[.]«) bringen wieder Formen von 5-10 und 5-6 (hier als eine um den Ton g^1 »vervollständigte« Variante der ersten Singstimmenphrase) bzw. in der letzten Phrase den Tetrachord 4-z15 allein.

(Oktaven finden sich in diesem Lied nur selten: ein nachschlagender Ton cis^2 in T. 4; Verdoppelung des tiefsten Tons des Schlussklangkomplexes Gis^1/Gis sowie das dazu kurz erklingende as^1 in T. 10–12.) Fasst man den oberen Ton dieser Oktave allerdings als Ausgangspunkt einer strukturellen Linie auf, so bildet das cis^1 zusammen mit den Einsatztönen der Singstimme bei den folgenden drei Verszeilen ($c^1-d^1-f^1$) die um eine kleine Sekunde abwärts transponierte Variante der ersten Singstimmenphrase (4-4; in Notenbeispiel 5 als »x« bezeichnet). Während im ersten Teil des Liedes diese Konfiguration als strukturelle Linie um den »fehlenden« Ton g^1 ergänzt wurde, werden sie hier durch den letzten Ton der vorletzten Singstimmenphrase (fis^1) zu einer entsprechenden 4-z15 enthaltenden Form von 5-6 erweitert: Struktureller Hintergrund und motivischer Vordergrund oszillieren für einen Moment. (Die Folge zweier kleiner Sekunden $g^1-fis^1-f^1$ ist für dieses Lied singulär und ihrerseits ein weiterer Marker für die strukturelle Bedeutung dieser Stelle für die Formidee der Komposition). Und der Ausgangsimpuls zweier in ein chromatisches Verhältnis gesetzter Intervallpaare im Anfangsakkord wird damit auf die strukturelle Ebene der beiden Liedhälften insgesamt projiziert.

Ob das möglicherweise auf solch langsame Weise erarbeitete kompositorische Material der Atonalität ab ca. 1913 für Webern so vertraut geworden ist, dass er beim Skizzieren wieder zum »flüchtigen« Bleistift griff, sei hier dahingestellt. Auffällig ist jedenfalls, dass die späteren Bleistift-Notate in den Skizzenbüchern ab Mitte der 1920er Jahre auch immer – dann durch Datierungen belegt – wieder sehr langsame Kompositionsprozesse dokumentieren.

Bleistiftglück und Tintenbestimmtheit

Gedanken zu den Schreibstoffen im Kompositionsprozess von Anton Weberns *Dies ist ein Lied* M 133

In einem postum veröffentlichten Manuskript mit der Überschrift »Bleistift-skizze« hat der Schweizer Schriftsteller Robert Walser seine Überlegungen zum Schreiben mit Feder und Bleistift festgehalten. Er berichtet darin, wie ihm der Gedanke kam, seine Prosa jeweils zuerst »mit Bleistift aufs Papier zu tragen« bevor er sie mit der Feder »so sauber wie möglich in die Bestimmtheit hineinschrieb«. Er führt aus:

Ich fand nämlich eines Tages, daß es mich nervös mache, sogleich mit der Feder vorzugehen; und mich zu beschwichtigen, zog ich vor, mich der Bleistiftmethode zu bedienen, was freilich einen Umweg, eine erhöhte Mühe bedeutete. Da jedoch für mich diese Mühe gewissermaßen wie ein Vergnügen aussah, so schien mir, ich würde dabei gesund. In meine Seele kam jedesmal ein Lächeln der Zufriedenheit, etwas auch wie ein Lächeln anheimelnder Selbstbespöttelung, darum, daß ich mich mit der Schriftstellerei so sorgfältig, vorsichtig umgehen sehen durfte. Mir schien unter anderem, ich vermöge mit dem Bleistift träumerischer, ruhiger, behaglicher, besinnlicher zu arbeiten, ich glaubte, die beschriebene Arbeitsweise wachse sich für mich zu einem eigentümlichen Glück aus [...].⁸

Walser knüpft also den Einsatz von Bleistift und Feder an Arbeitshaltungen und Schaffensphasen: Bleistift – oder Graphit – als idealer Schreibstoff für das »träumerische« und »besinnliche Arbeiten« beim Skizzieren, Tinte für die Reinschrift, um die Prosa »in die Bestimmtheit« hineinzuschreiben. Ausgehend von diesen schematischen und gewiss auch individuellen Schreibvorlieben eines Schriftstellers möchte ich auf die Schreibstoffe Tinte und Bleistift und deren Einsatz beim Komponieren eingehen, um am Beispiel der wohl frühesten erhaltenen Quelle zu *Dies ist ein Lied* aus den George-Liedern op. 3 von Anton

8 Robert Walser: Bleistiftskizze (1926/27), in: idem: *Es war einmal. Prosa aus der Berner Zeit 1927–1928*. Hrsg. von Jochen Greven. Frankfurt am Main 1986, p. 119–122, hier p. 121–122 (Sämtliche Werke in Einzelausgaben 19). Vgl. Martin Stingelin: Im Höhlenlabyrinth der Materialität von

Christoph Martin Wieland und Friedrich Dürrenmatt, in: *Materielle Mediationen im französisch-deutschen Dialog*. Hrsg. von Vittoria Borsò und Andrea von Hülsen-Esch. Berlin, Boston 2019, p. 235–254, hier p. 249 (Materialität und Produktion 2).

Webern zu diskutieren, welche Stellung Tintenniederschrift und Bleistiftskizzen im Kompositionsprozess hatten. Dabei wird die Materialität des Schreibstoffs als Faktor innerhalb eines Schreibakts im Fokus stehen.⁹

Wenn das an sich flüchtig Klingende in der schriftlichen Fixierung durch die Inskription auf einem Beschreibstoff grundsätzlich eine zeitliche Stabilität erhält, so gewährt der Schreibstoff Tinte eine langzeitliche Beständigkeit. Die Suche nach Stabilität hat die Entwicklung des Schreibstoffs vorangetrieben: von einer Rußtinte für das Beschreiben von Papyrus im antiken Ägypten ca. 3000 v. Chr.¹⁰ über Rezepturen wie die Eisengallustinte im 3. Jahrhundert n. Chr. zu den chemischen Farbstoffen des 19. Jahrhunderts und zur dokumentenechten Tinte, die wischbeständig, lichtecht und wasserfest ist, also nicht ohne Spuren korrigiert oder entfernt werden kann.¹¹ Tintenfüllfederhalter wurden für das Speichern von dauerhaft erforderlichen Informationen etwa in der öffentlichen Kommunikation erst in den 1950er Jahren von Kugelschreibern und in den 1960er Jahren von Filz- und Faserschreibern abgelöst.¹² Der Bleistift hat eine jüngere Existenz als die Feder: Er wurde in seiner heutigen Form mit einer in Holz gefassten Mine aus Graphit ab Mitte des 16. Jahrhunderts produziert und fand nach der Vereinfachung der Produktion durch Nicolas Jacques Contés von 1795 insbesondere im 19. Jahrhundert Verbreitung.¹³ Bleistifte zeichnen sich durch ihre einfache Handhabbarkeit aus, sie werden für Zeichnungen, Skizzen und Notizen oft in flüchtigen, vorläufigen oder privaten Schreibarbeiten eingesetzt. Die Wahl der Schreibwerkzeuge und der damit aufgetragenen Schreibstoffe wirkt sich direkt auf den Schreibakt aus, da die Funktionstüchtigkeit, der Benützungskomfort und die Handlichkeit des Schreibwerkzeugs die Gesten, Tempi und Orte des Schreibens bestimmen. Unterschiedliche Schreibstoffe eignen sich aufgrund ihrer spezifischen Stabilität und Korrigierbarkeit für unterschiedliche Phasen der Kreation und sie sind in ihren Gebrauchsweisen in öffentlichen und privaten Kontexten in

9 Zur Materialität der musikalischen Schrift vgl. Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen, in: *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*. Hrsg. von Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer. Paderborn 2020, p. 1–50, hier p. 14–18 (Theorie der musikalischen Schrift 1).

10 Es handelt sich um eine Tusche, die lichtecht, aber wasserlöslich und damit anfällig für Feuchtigkeit war. Vgl. Bettina

Thommen: Pergament und Tinte – eine (kultur)historische Betrachtung, in: *Ein Kleid aus Noten. Mittelalterliche Basler Choralhandschriften als Bucheinbände*. Hrsg. von Matteo Nanni, Caroline Schärli und Florian Effelsberg. Basel 2014, p. 158–161, hier p. 160.

11 Eine raum-zeitliche Stabilität ist freilich auch hier nur in relativem Sinn gegeben, da Tinte durch Rasuren entfernt werden kann und über längere Zeit durch Einwirkung von Licht und Luft verbleicht und zersetzt wird – ganz abgesehen von absichtlicher oder akzidenteller Zerstörung etwa durch Wasser oder Feuer.

12 Vgl. Gotthard B. Jensen: *Schreibgeräte, unter besonderer Berücksichtigung von Schülerschreibgeräten. Historische Entwicklung und kulturethologische Verlaufsförmungen dieser Entwicklung (aufgezeigt an Kieffeder, Schiefergriffel und -tafel, Bleistift, Stahlfeder mit Halter und Füllfederhalter)*. Diss. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 2004, p. 283.

13 Vgl. Martin Stingelin: *Schreibwerkzeuge*, in: *Handbuch Medien der Literatur*. Hrsg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. Berlin, Boston 2013, p. 99–119, hier p. 107.

unterschiedliche kulturelle Praktiken eingebunden: Tendenziell wird Tinte gemäß ihrer materiellen »Affordanz«¹⁴ für das Schreiben von beständigen, endgültigen oder formellen Notaten oft in der interpersonalen Kommunikation eingesetzt, Bleistift für das Vorläufige, Vorbehaltliche oder Zwanglose im Privaten – in Walsers Worten für das »träumerische« oder »sinnliche Arbeiten«. Die Verwendung in einzelnen Schreibakten hängt freilich von weiteren Faktoren und persönlichen Gewohnheiten ab.

Der Einsatz von Schreibwerkzeugen und Schreibstoffen in der künstlerischen Praxis der musikalischen Komposition ist individuell und kann bei Schaffenden beliebig und situativ erfolgen. Es stellt sich bei Komponierenden allerdings oft ab einem spezifischen Zeitpunkt des Werdegangs oder in einzelnen Schaffensphasen durchaus eine Regelmäßigkeit der Schreibpraxis ein. Diese kann sich in einzelnen Stadien der Werkgenese unterscheiden, wie etwa bei Richard Strauss, der im ersten Schaffensschritt des Skizzierens in kleinen Skizzenbüchern mehrheitlich mit Bleistift schrieb.¹⁵ Bei anderen Komponisten ist die Vielfalt der Schreibstoffe sehr groß – wie etwa bei Igor Strawinsky, der gerade in seinen Skizzenbüchern oft zwischen Tinte und Bleistift wechselte,¹⁶ wobei er immer wieder zu längeren Phasen mit Bleistift tendierte und umfangreiche Tintenskizzen eher selten sind (beispielsweise in einem Skizzenheft mit Notaten zur Ballettmusik *Pétrouchka* von 1910).¹⁷ In den erhaltenen Schaffenszeugnissen Anton Weberns lassen sich sowohl bestimmte Schreibgewohnheiten in Phasen seines Œuvres feststellen als auch Unterschiede in den einzelnen Stadien der Werkgenese. Er verwendete üblicherweise für Verlaufsskizzen Bleistift und für Reinschriften Tinte. In den Jahren des Unterrichts bei Schönberg sind die Bleistiftskizzen mit Tintennotaten durchsetzt, die wohl etappenweise als Vorlagen für die Besprechungen im Unterricht dienten.¹⁸ Die mutmaßlich früheste erhaltene Quelle von *Dies ist ein Lied* ist nicht der Kategorie der eigentlichen Verlaufsskizzen zuzurechnen.¹⁹ Die Schreibschicht

14 Mit dem Begriff der »Affordanz« hat James J. Gibson die Eigenschaften von Dingen als Handlungsangebot beschrieben, das Lebewesen wahrnehmen. Er hat damit die vielfältigen Differenzierungen der wechselseitigen Beziehungen zwischen »Dingen« und Lebewesen in jüngeren Studien zu Materialität vorweggenommen. Vgl. u. a. James J. Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston 1979.

15 Vgl. u. a. Walter Werbeck: Strauss's compositional process, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Hrsg. von Charles Youmans. Cambridge 2010, p. 22–41, hier p. 27.

16 Im berühmten Skizzenbuch zu *Le Sacre du printemps* verwendete er beispielsweise verschiedenfarbige Tinten, Blei- und Farbstifte. Vgl. Igor Strawinsky: *The Rite of Spring. Le Sacre du Printemps. Sketches 1911–1913. Facsimile Reproductions from the Autographs* (mit einem Vorwort von François Lesure und einem Kommentar von Robert Craft). London etc. 1969.

17 Das Heft ist als Teil der Sammlung Wilhelm, die als Depositum 2016 in die Obhut der Paul Sacher Stiftung in Basel übergegangen ist, seit Kurzem der Forschung zugänglich; vgl. Heidi Zimmermann: Sammlung Arthur Wilhelm,

in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 30 (April 2017), p. 5–13.

18 Vgl. Michael Matter: Revisionen in Anton Weberns Klavierstücken aus der Studienzeit, in: *Textrevisionen. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition*, Graz, 17. bis 20. Februar 2016. Berlin 2017, p. 271–281, p. 276 (Beihefte zu Editio 41).

19 Solche Skizzen sind für *Dies ist ein Lied* nicht überliefert. Vgl. Thomas Ahrends Beitrag in diesem Band, p. 164f.

mit Tinte dokumentiert allerdings gleichwohl ein Arbeitsstadium im Kompositionsprozess. Dieses ist im Vergleich mit anderen Manuskripten und mit den eigentlichen Bleistiftskizzen auf dem gleichen Blatt zu erörtern.

Von vielen Kompositionen Weberns sind bekanntlich mehrere Reinschriften in Tinte überliefert, die mehr oder weniger stark abweichende Textfassungen enthalten und in Kompositionsprozess und Verbreitung seiner Musik unterschiedliche Funktionen haben. Wenn Webern zur Tinte wechselte, war die Komposition meist nicht abgeschlossen: Er nutzte Tintenniederschriften, um an rhythmischer Ausprägung, Dynamik und Artikulation weiterzuarbeiten, was dazu führte, dass sie oft starke Spuren von Überarbeitungen aufweisen.²⁰ Sodann setzte er sie für spätere Revisionen in Hinblick auf Aufführungen und Drucklegung ein, als eigentliche Druckvorlage, als Aufführungskopie in Proben und Konzerten, als Widmungsexemplar oder Medium zur Verbreitung. Gerade in den Jahren von 1909 bis 1920 basierte die Bekanntmachung seiner Werke bei Kontaktpersonen in Verlagen, Zeitschriften oder Musikinstitutionen generell auf handschriftlicher Vervielfältigung. In der Zeit nach dem Unterricht bei Schönberg und vor dem späteren Vertragsabschluss mit der Universal-Edition erschienen insgesamt nur zwei Werke gedruckt; drei Stücke wurden in Notenbeilagen von Zeitschriften publiziert.²¹ Über die damit verbundene Schreibarbeit beschwerte sich Webern zwar, er trat sie aber nicht bedenkenlos an Kopisten ab. So erklärte er, als er auf Vermittlung Schönbergs dem amerikanischen Geiger Arthur Hartmann Kompositionen senden sollte: »*Es ist so schwer für mich, da ich ja alles im Manuscript habe. Diese viele Abschreiberei. Die Copisten machen alles so blöd.*«²² Weberns eigenhändige Tintenniederschriften sind denn auch oft mit Sorgfalt und Bedacht räumlich großzügig eingerichtet und sauber ausgeführt. So konnten diese Notate zunächst als Arbeitsmanuskripte zur Ausarbeitung im privaten Werkstattkontext fungieren und im Anschluss durch Ergänzungen und Rasuren relativ mühelos als gesäuberte, für fremde Augen bestimmte Reinschriften weitergenutzt werden. Nur in wenigen »*zweckbestimmten Abschriften*«²³ stand die Funktion offensichtlich bereits beim Schreiben fest. Sie sind in Schriftduktus und Einteilung der Schriftfläche auf die jeweilige Gebrauchsweise ausgerichtet: So eignet den eigens für Auftraggeber

20 Vgl. u. a. Anne C. Shreffler: *Webern and the Lyric Impulse. Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*. Oxford 1994, p. 56f.

21 Im Jahr 1913 publizierte Webern im Eigenverlag, dem sogenannten »Straube-Druck«, die *Sechs Stücke für großes Orchester* op. 6, zur Aufführung der *Fünf Lieder aus »Der siebente Ring«* von Stefan George op. 3; in einem Konzert des Vereins für musikalische Privataufführungen

wurden diese 1919 auf Kosten des Vereins gedruckt. In Musikbeilagen der Zeitschriften *Der Ruf*, *Pan* und *Der blaue Reiter* erschienen 1912 und 1913 einzelne Stücke der späteren opp. 4, 7 und 9. Vgl. Julia Bungardt. Einleitung, in: Anton Webern: *Briefwechsel mit der Universal-Edition*. Hrsg. von Julia Bungardt. Wien 2020, p. 11–67 (Webern-Studien 5).

22 Anton Webern an Arnold Schönberg, 18. Juni 1914 (The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection | ASCC ID 22079]).

23 Regina Busch: Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren, in: *Webern-Philologien*. Hrsg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt. Wien 2016, p. 41–76, hier p. 57 (Webern-Studien 3).

erstellten Widmungsexemplaren eine großzügige Disposition und ausgewogene Einpassung in die Akkoladen.

Die früheste erhaltene Niederschrift von *Dies ist ein Lied* dokumentiert im überlieferten Zustand ein Arbeitsstadium. In Text und Paratext sind keine Spuren einer Verwendung außerhalb der Kompositionswerkstatt ersichtlich, hingegen deuten Rasuren und autokommunikative Schreibelemente darauf hin, dass die Niederschrift zur Ausarbeitung der Komposition diene. Die Quelle zeichnet sich zwar durch eine prospektive Einrichtung aus, die eine spätere Verwendung als Kommunikationsmittel mit anderen ermöglichte (sauberes, großzügiges Schriftbild, ausgesparter Platz für Titel und weitere Eintragungen). Im Gegensatz zu den drei anderen erhaltenen Reinschriften und einer Kopistenabschrift des Liedes²⁴ fehlen hier aber Eintragungen, die auf eine Verwendung in Proben, Konzerten oder sonstigen Verbreitungszwecken verweisen (Dynamik der Singstimme, Agogik und Artikulation, ein Titel als Seitenüberschrift sowie Aufführungseintragungen). Neben Rasuren zeugt hingegen auch ein Notationsdetail von der operativen Funktion der Schrift im Kompositionsprozess. Den wiederholten tiefen Ton *E* im unteren Klaviersystem des zweiten Takts hat Webern eingekreist (Abbildung 1, p. 162), was in seiner persönlichen Schreibgewohnheit bedeutet, dass er diesen Ton zu streichen beabsichtigte. In den folgenden Niederschriften und im Druck tritt er nicht mehr auf.²⁵ Solche Tilgungen mittels Einkreisung sind in Weberns Verlaufsskizzen und in stark überarbeiteten Reinschriften üblich²⁶ und gewähren, dass verworfene Optionen sichtbar bleiben. Abgesehen davon dokumentiert die Quelle im erhaltenen Zustand, dass Webern in diesem Arbeitsschritt in einem wohl frühen oder vorläufigen Stadium der Komposition mit Tinte Tonhöhen und -dauern festhielt bevor er weitere Details fixierte, wohingegen er in ersten Skizzierungen von späteren Kompositionen bereits auch Dynamik oder Artikulation detailliert notierte.²⁷

Im Gegensatz dazu experimentierte Webern in den eigentlichen Bleistiftskizzen auf der ersten Seite der Niederschrift mit Varianten der Klavierbegleitung der Takte 6 bis 7, die zur leichten Überarbeitung des oberen

24 Für eine ausführliche Besprechung vgl. Thomas Ahrend: Interpretierst du noch oder performst du schon?, s. Anm. 1, hier p. 21–25.

25 Diese »Liquidation eines Fundaments« ist also vermutlich entgegen der Darstellung Reinhold Brinkmanns nicht erst in späteren Revisionen, sondern eher früh, wohl vor der Uraufführung 1910, geschehen; vgl. idem: Die George-Lieder 1908/09 und 1919/23: ein Kapitel Webern-Philologie,

in: *Webern-Kongress*, s. Anm. 2, p. 40–50, hier p. 48.

26 Vgl. Nikolaus Urbanek: Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in den Skizzen Anton Weberns, in: *Webern-Philologien*, s. Anm. 23, p. 135–163, hier p. 137.

27 Vgl. etwa Felix Meyer: »O sanftes Glühn der Berge«. Ein verworfenes »Stück mit Gesang« von Anton Webern, in: *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des*

20. Jahrhunderts. Hrsg. von Felix Meyer. Winterthur 1993, p. 11–38, hier p. 19 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung 3) sowie Donna Lynn: *Genesis, process, and reception of Anton Webern's twelve-tone music: a study of the sketches for opp. 17–19, 21, and 22/2 (1924–1930)*. Diss. Duke University 1992, passim.

Textfassung 1

Durch mor-gen-gär - ten klingt es Ein leicht - be - schwin - gtes[.]

pp

ppp

3

Textfassung 2

pp

Durch mor-gen-gär - ten klingt es Ein leicht - be - schwin - gtes[.]

ppp

ppp

5

Notenbeispiel 6: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133. Textfassung 1 und 2, T. 6–7

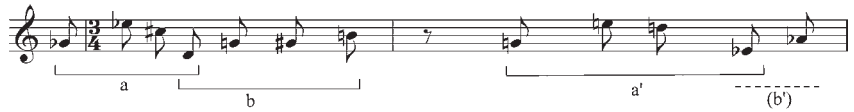
Klaviersystems und zur Neugestaltung des unteren führten (Notenbeispiel 6).²⁸ Dabei wird die für die erste Textfassung prägende motorische Abfolge der beiden aus der Singstimme übernommenen Motive a und b in der zweiten Textfassung aufgegeben (Notenbeispiel 7). Das Motiv b ist neu platziert und beschleunigt, zudem ist zweimal ein Halbtonschritt (e¹–es¹) eingefügt, der eine Verbindung zum transponierten Motiv a der Singstimme in T. 7 herstellt. Dadurch wird die Verflechtung der Stimmen über beide Takte verfeinert, durch eine »motivische Grundsubstanz«²⁹ Zusammenhalt geschaffen und

28 Zu den verschiedenen Textfassungen und Quellen des Liedes vgl. Thomas Ahrend: Interpretierst du noch oder performst du schon?, s. Anm. 1, und Quellenübersicht

in der Datenbank der Anton-Webern-Gesamtausgabe unter <https://edition.anton-webern.ch/data/resource/55698> (Zugriff 09.05.2020).

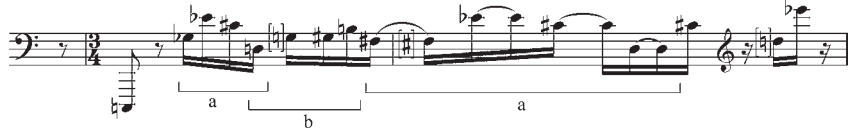
29 Elmar Budde: *Anton Weberns Lieder* op. 3, s. Anm. 3, p. 55.

Singstimme



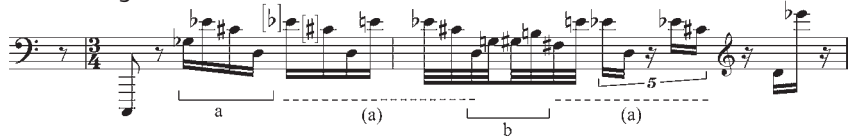
Klavier (linke Hand)

Textfassung 1



Klavier (linke Hand)

Textfassung 2



Notenbeispiel 7: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133. Überarbeitung des unteren Klaviersystems in T. 6–7

im auskomponierten Accelerando der linken Hand zum höchsten Ton der Singstimme (e^2) hingeführt. Für diese Überarbeitung des Mittelteils der Komposition nutzte Webern in den Bleistiftskizzen unterhalb der Tintenschicht für drei relativ geringfügig veränderte, teilweise ineinander übergehende Varianten verhältnismäßig viel Schreibfläche, wobei er zwei davon in der für seine Verlaufsskizzen typischen Art untereinander notierte (vgl. die Korrekturen auf der Reinschrift, Abbildung 1 und Notenbeispiel 2). Die charakteristischen neuen Elemente zeichnen sich darin allerdings nur ansatzweise ab, sie sind erst in einer vierten, rechts auf gleicher Höhe wie die Tintenschicht notierten, mehrmals korrigierten Variante eingeführt. In diesen unterschiedlich abweichenden Varianten wird die Eigenart von Skizzen als nicht unbedingt schrittweise nachvollziehbare »Denkprotokolle« oder »Momentaufnahmen«³⁰ erkennbar: Sie geben stets bloß Einblicke in Arbeitsvorgänge, die in unterschiedlich ausgiebiger Weise schriftlich dokumentiert sind.

30 So Ulrich Konrad im Festvortrag zum Arnold Schönberg Symposium am 17. Oktober 2019: »mach Scizzi. [...] alle machen es so«. Kursorische Gedanken zum Komponieren und Skizzieren, am Beispiel

Mozart; der Begriff »Momentaufnahme« stammt in diesem Zusammenhang ursprünglich von Konrad Küster: *Mozart. Eine musikalische Biographie*. Stuttgart 1990, p. 10.

Webern hat die Schreibstoffe der Tinte und des Bleistifts also in der Ausarbeitung der Komposition in unterschiedlichen Schreibmodi eingesetzt. Mit Tinte hat er auf dieser Niederschrift vorwiegend Tonhöhen und -dauern fixiert und kontrolliert, mit Bleistift verschiedene Varianten verglichen und festgehalten. Was mit Tinte notiert ist, ist für Webern zum Zeitpunkt der Niederschrift grundsätzlich konzeptionell stabil und markiert einen gesicherten Stand. Auch wenn dieser nur gewisse Parameter fixiert und spätere Überarbeitungen oder Revisionen nicht ausschließt, dient er in einem Moment der Ausarbeitung zur Überprüfung des Geschaffenen. Im Gegensatz dazu zeichnen sich die Bleistiftskizzen durch ihren provisorischen Charakter und ihre Offenheit aus: Sie verweisen sowohl zurück auf bereits Geschriebenes als auch voraus auf noch folgende Arbeitsschritte, da sie bei Weiterverfolgung zu einer neuen Tintenniederschrift führen. Die Kompositionen, die zu Lebzeiten Weberns veröffentlicht oder aufgeführt wurden – also den Raum des privaten Schaffenskontexts verließen – sind in Tinte festgehalten.