

Two Ringers from Shantale

The musical score is written on ten staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several annotations in purple ink: a bracket labeled 'a' and 'b' on the third staff, a bracket on the fourth staff, and a bracket on the eighth staff. The score is numbered 1 through 15 across the staves.



Weberns Frühphase der Zwölftontechnik: die Skizzen zum Klavierstück M 277

Weberns frühester Versuch mit der von Arnold Schönberg entwickelten Zwölftontechnik datiert auf den Juli 1922, als er an den Skizzen zum vierten der *Fünf geistlichen Lieder* op. 15 »Mein Weg geht jetzt vorüber« arbeitete. Konsequenz zur Anwendung gelangte die neue Technik bei Webern aber erst ab 1924. Unter den ersten Kompositionen mit einer Zwölftonreihe befinden sich neben den *Drei Volkstexten* op. 17 und den *Drei Liedern* op. 18 auch diverse Stücke für Klavier (M 266, M 267, M 277 und M 280), bei denen Webern jedoch – mit Ausnahme des im Herbst 1924 niedergeschriebenen *Kinderstücks* M 267 – nicht über das Arbeitsstadium des Skizzierens mit Bleistift hinaus gekommen ist. Ob eine mit Tinte verfasste Reinschrift in diesen Fällen verloren gegangen ist oder gar nie existiert hat, muss dahingestellt bleiben. Ebenso muss offen bleiben, inwieweit diese Klavierstücke trotz ihrer Skizzenhaftigkeit inhaltlich abgeschlossen sind, denn zumindest aus reihentechnischer Perspektive weisen M 266 und M 280 ungeachtet ihrer äußersten Kürze von nur neun respektive zehn Takten in der zuletzt entstandenen Verlaufsskizze¹ ein durchaus schlüssiges Ende auf: M 266, das ausschließlich auf der Grundform einer elftönigen Reihe (ohne *a*) aufbaut und diese insgesamt sechsmal wiederholt, bricht mit einer Fermate auf den entsprechenden Schlussönen der zugrunde liegenden Reihe ab. Bei M 280 lässt sich eine inhaltliche Geschlossenheit daran erkennen, dass Webern hier unter Verwendung aller vier Gestalten der Reihe mit der Struktur des Palindroms experimentiert und die letzte Verlaufsskizze diesbezüglich in sich stimmig ist.

¹ Sogenannte Verlaufsskizzen sind ein typischer Bestandteil von Weberns Arbeitsprozess. Schon seit den frühesten Kompositionen aus der Jugendzeit ist zu beobachten, dass Webern häufig ohne große Umschweife, also ohne skizzierende Annäherung an ein Thema oder eine Form,

sogleich einen Durchlauf von Beginn anstrebt, sozusagen mit offenem Ausgang, da währenddessen oftmals die »eigentliche« kompositorische Auseinandersetzung mit dem Material beginnt und daher das Ende nicht zwingend auf Anhub erreicht werden muss.

Etwas anders sieht der Fall beim Klavierstück M 277 aus, das hinsichtlich des überlieferten Quellenmaterials den größten Umfang aufweist und das im Folgenden als Exempel für Weberns frühes Komponieren mit der Zwölftontechnik dienen soll. Die Skizzen zu M 277 befinden sich im sogenannten Skizzenbuch Nr. 1 (insgesamt sind deren sechs überliefert), das Notenpapier ist querformatig und hat die Maße 38 × 27,5 cm (Abbildung 1).² Während Webern zuvor für den Skizzierungsprozess jeweils lose Blätter oder Bögen benutzt hat, verwendet er ab den Opera 17 und 18 – der zeitliche Beginn des ersten Skizzenbuchs wird von Webern mit »*begonnen Juni 1925*« ausgewiesen – für den Rest seines Schaffens hauptsächlich Skizzenbücher. (Die fast gleichzeitige Umstellung des Beschreibstoffes mit dem Beginn der Zwölftontechnik stellt mit ziemlicher Sicherheit eine Koinzidenz und keine Kausalität dar.) Gemäß Hans Moldenhauer hat Webern diese Skizzenbücher selbst aus mehreren großformatigen Bögen, die er mittig auseinander geschnitten hatte, zusammengeheftet und mit einem grauen Pappumschlag versehen.³ Neil Boynton dagegen beruft sich auf eine Aussage von Weberns Tochter Maria Halbich, laut der Weberns Frau Wilhelmine für die Bindung aus Karton und Leinen zuständig zeichnete.⁴ Jedenfalls handelt es sich um privat fabrizierte Bindungen und keine vorgefertigten Produkte. Zu welchem Zeitpunkt das erste Skizzenbuch entstand, ist nicht überliefert. Denkbar ist sowohl, dass es vorbereitend vor den ersten darin enthaltenen Skizzen hergestellt wurde oder erst nachdem bereits einige Bögen mit Aufzeichnungen befüllt waren. Nahezu mit Bestimmtheit auszuschließen ist hingegen eine komplett nachträgliche Heftung, weil ansonsten die Aufteilung der Skizzen zu den *Zwei Liedern* op. 19, die das Ende des ersten sowie den Anfang des zweiten Skizzenbuchs füllen, wenig nachvollziehbar, zumindest kaum sinnvoll scheint.

Die Skizzen zum Klavierstück M 277 stehen bei den Skizzen zum zweiten Lied der *Drei Volkstexte* op. 17 und lassen sich dadurch trotz der fehlenden Datierung dem Sommer 1925 zuordnen (vgl. den Beitrag von Regina Busch). Sie umfassen insgesamt zwei einander gegenüberliegende recto und verso Seiten (p. 8–9, Abbildungen 1a, b) und bilden damit quasi eine Doppelseite, auf der das gesamte Material auf einen Blick überschaubar ist (Webern verlängert am rechten Rand von Seite 9 sogar die Linien der bestehenden Notensysteme). Vom Schreibstoff her arbeitet Webern fast ausschließlich mit Bleistift, bloß an wenigen Stellen verwendet er stattdessen einen violetten Buntstift. Die

2 Anton Webern: Skizzenbuch Nr. 1, p. 8–9. Klavierstück M 277 (The Morgan Library & Museum. Gift of Robert Owen Lehman, 1981 [W376.S464]).

3 Hans Moldenhauer: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*. Zürich 1980, p. 283.

4 Neil Boynton: Measures of Progress in Webern's Sketchbooks, in: *Webern-Philologien*. Hrsg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt. Wien 2016, p. 175–208, hier p. 177 (Webern-Studien 3). Für eine detaillierte Beschreibung der Skizzenbücher vgl. auch p. 177–181.

damit markierten Einschübe befinden sich beide auf Seite 8, beinhalten aber überarbeitete Varianten zur zweiten Verlaufsskizze auf Seite 9. Der violette Buntstift weist somit als farblicher Fremdkörper die Einschübe als ›Fremdkörper‹ der anderen Skizzen- und eines späteren Arbeitsstadiums aus, signalisiert visuell deren inhaltliche Nichtzugehörigkeit zur ersten Skizzen- und Seite. Innerhalb dieser Einschübe sind denn auch manche Paratexte, beispielsweise die Taktzahlen, mit violettem Buntstift geschrieben oder markiert. Gerade die Taktzahlen machen neben den Verweiszeichen, Pfeilen, klarstellenden Angaben zu Tonhöhe (»*cis*«, »*e*«) oder Notenwert (»*Achtel*«) sowie vereinzelt spieltechnischen Hinweisen für die Hand (»*links*«/»*rechts*«) den Hauptteil der auf den Skizzenblättern enthaltenen Paratexte aus. Allerdings steht nicht über jedem skizzierten Takt auch eine entsprechende Zahl – Taktzahlen sind ausnahmslos den beiden Verlaufsskizzen vorbehalten, alle anderen Takte, namentlich die gestrichenen oder verworfenen, entbehren einer solchen. Insofern scheinen die Taktzahlen nicht unmittelbarer Teil des Skizzierungsvorgangs zu sein, sondern erst nachträglich eingetragen und mit einer gewissen Gültigkeit zu korrelieren.

Außer diesen Paratexten beinhalten die Skizzen freilich verschiedene Formen der Korrektur oder Überarbeitung: Einfügungen, Tilgungen mittels Streichung oder Einkreisung respektive Einklammerung sowie Änderungen oder Alternativen im Unter- und Übersatz, die oftmals an eine Tilgung im unmittelbar benachbarten System gekoppelt sind. Nicht auszumachen sind hingegen Radierungen, was zunächst einmal einigermaßen erstaunlich anmutet, wenn man bedenkt, dass der Vorteil des Bleistifts gegenüber der Tinte abgesehen vom rascheren und reibungsloseren Schreibfluss gerade in dieser platzsparenden und zugleich papierschonenden Korrekturmöglichkeit liegt. Andererseits machen Radierungen die frühere Schicht gleichsam unsichtbar, derweil bei Streichungen und Ersetzungen das ursprüngliche Tonmaterial präsent und damit zum Beispiel für den Fall einer Wiedererwägung abrufbar bleibt. Der Entwicklungsprozess wird dadurch visuell mitdokumentiert. Ein kursorischer Blick über die anderen Seiten des Skizzenbuches verrät, dass sich Webern in jener Zeit selten bis kaum eines Radiergummis bediente und stattdessen bei Überarbeitungen und Korrekturen mit den obengenannten Mitteln operierte.

Inhaltlich betrachtet setzt sich das auf einer Doppelseite befindliche Notenmaterial zu M 277 zusammen aus einer Zwölftonreihe (Sk1) – Webern arbeitet in diesem Stück ausschließlich mit der Grundreihe –, zwei längeren, sich je auf einer Seite befindlichen Verlaufsskizzen (Sk2 und Sk7), vier sowohl chronologisch wie material dazwischen notierten Skizzen, die spezifische Stellen bearbeiten (Sk3–6), sodann drei von der Anton Webern Gesamtausgabe als sogenannte Satellitenskizzen bezeichnete Texteinheiten, die mit Verweiszeichen gekennzeichnet sind und alternative Fortsetzungen zur zweiten Verlaufsskizze bieten (Sk7.1–7.3), sowie schließlich einer adialematisch-rhythmischen

Skizze am rechten Blattrand von Seite 9 (Sk8), deren genaue Funktion in Ermangelung einer schlüssigen chronologischen oder inhaltlichen Zuordnung allerdings unklar ist (Abbildung 2).

Bemerkenswert ist, dass Webern zwischen den bereits befüllten Akkoladen in der Regel ein Notensystem als Platzhalter frei lässt – sei es der besseren Lesbarkeit wegen oder um im Unter- oder Übersatz Sofortkorrekturen anbringen zu können (auf Letzteres deutet der Umstand hin, dass zwischen der zweiten und dritten Akkolade auf Seite 8 sogar zwei Systeme frei geblieben sind, weil vermutlich System 7 zu diesem Zeitpunkt schon mit Sofortkorrekturen zu den Takten 6–9 besetzt war). Dieses Vorgehensprinzip ist ebenso auf den vorhergehenden und nachfolgenden Seiten im Skizzenbuch, besonders aber bei Verlaufsskizzen, zu beobachten.

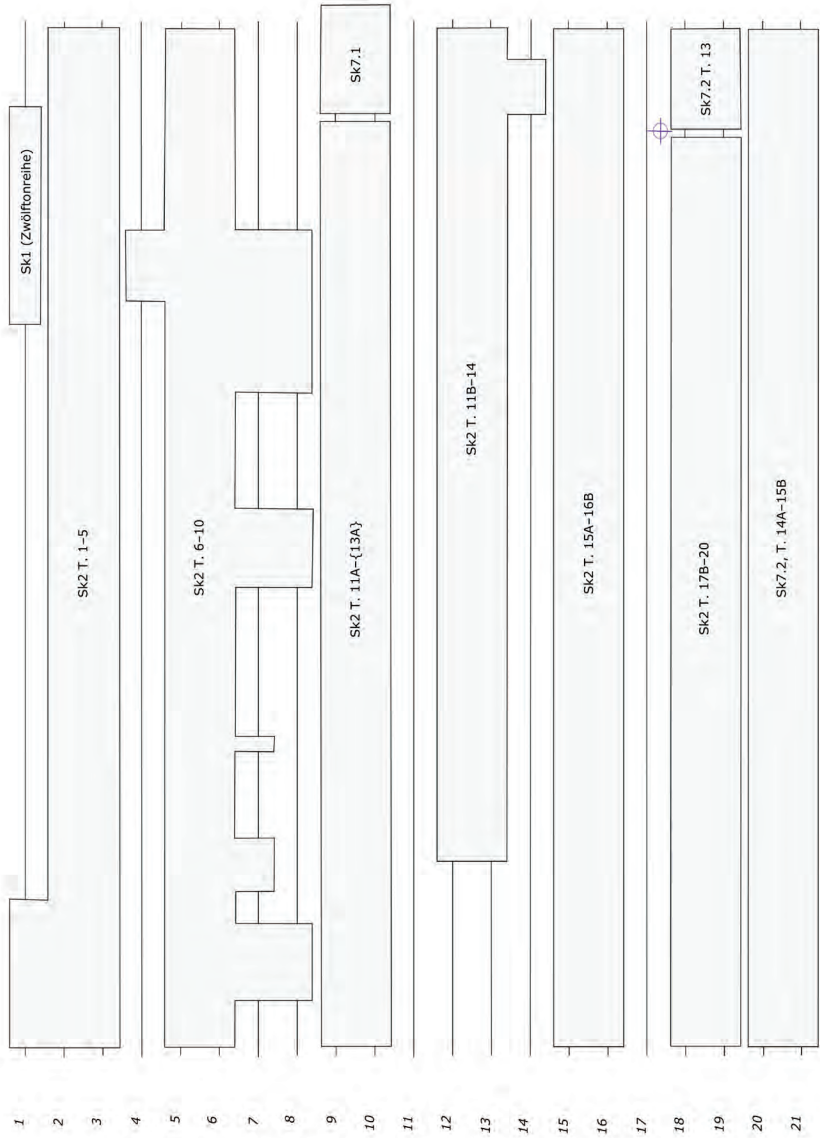
Die bei Webern häufig vorkommende Vorgehensweise, auf einer Seite mit dem Skizzieren zu beginnen und die gegenüberliegende Seite für korrigierende Eingriffe oder Einschübe während des Ausarbeitens zu reservieren, lässt sich zunächst auch bei M 277 erkennen.⁵ Die Skizzen zum Klavierstück beginnen oben links, also auf der verso-Seite. Ganz am Anfang findet sich die Angabe »Im Tempo eines Menuetts«, bei der sich bereits fragen ließe, ob es sich hierbei um einen Titel oder eine Tempoangabe handelt, und inwiefern diese Angabe Teil des Skizzierungsvorgangs ist oder erst spätere Hinzufügung.⁶ Kritischer und für ein Nachvollziehen des kompositorischen Vorgangs von größerer Relevanz ist jedoch die Frage nach dem chronologischen Verhältnis zwischen dem schriftlichen Festhalten der Zwölftonreihe, die sich ebenfalls auf dem obersten System befindet, und der Niederschrift der ersten Verlaufsskizze. Hat sich Webern die Reihe vorab im Kopf gedanklich »erarbeitet« und dann auf dem Blatt notiert, bevor er sich mit der Gestaltung der ersten Takte befasste (denn Skizzen zu der Zwölftonreihe selbst sind keine vorhanden) – oder erfolgte die Niederschrift der Zwölftonreihe gemeinsam mit der Skizzierung der ersten Takte, also gleichsam begleitend? Letztere Methode ist von anderen Kompositionen Weberns her bekannt.⁷ Beim Lied *Der Spiegel sagt mir* M 307 beispielsweise lässt sich am Quellenmaterial nachverfolgen, wie Webern die Zwölftonreihe gewissermaßen anhand der kompositorischen Grundidee ermittelte, indem die Zwölftonreihe mit jeder gesetzten Note wuchs und der entsprechende Ton aus dem verbleibenden Tonvorrat gestrichen wurde.

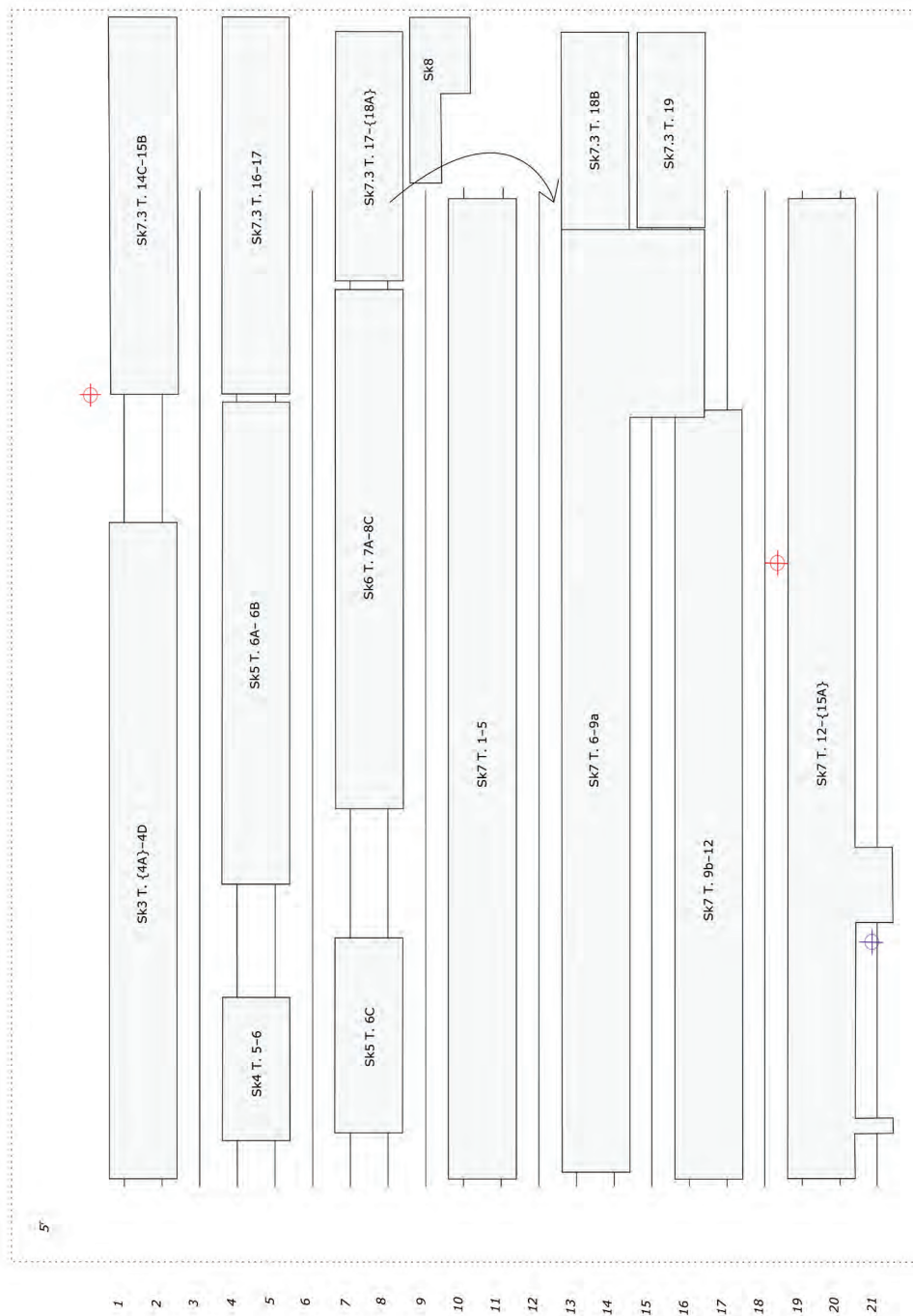
5 Vgl. Ernst Krenek: Commentary, in: *Anton von Webern, Sketches (1926–1945). Facsimile reproductions from the composer's autograph sketchbooks in the Moldenhauer Archive*. New York 1968, p. 1–7, hier p. 2.

6 Vgl. auch, hinsichtlich Weberns Cello-Sonate: Nikolaus Urbanek: Was ist eine musikphilologische Frage?, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. Hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek. Stuttgart 2013, p. 147–183, hier p. 169.

7 Vgl. Anne Shreffler: Traces Left Behind. Webern's Musical *Nachlass* and Compositional Process, in: *Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Stiftung*. Hrsg. von Felix Meyer. Mainz 1998, p. 103–106, hier p. 105.

4





Abbildungen 2a. b: Anton Webern: Skizzenbuch Nr. 1, p. 8-9, Klavierstück M 277. Übersicht

Auf ein analoges Vorgehen bei M 277 könnte der Umstand hindeuten, dass gerade die Anfangstakte sehr sauber und detailliert notiert sind. Auffällig ist jedenfalls, dass der Schreibduktus der Skizzen nicht durchweg gleich ist: Besonders die Anfänge der beiden Verlaufsskizzen sind nicht nur hinsichtlich Lesbarkeit sehr sorgfältig verfasst, sondern übertreffen die nachfolgenden Takte auch in dynamischer und artikulatorischer Akkuratess. Außerdem sind die ersten drei Takte in beiden Verlaufsskizzen inhaltlich völlig identisch und weisen keinerlei Spuren von Korrekturen auf. Die Niederschrift wird danach tendenziell flüchtiger und enthält nur noch sporadische Spielanweisungen. Während der Schreibduktus an Sauberkeit und Genauigkeit einbüßt, setzen zugleich die ersten Korrekturspuren ein – es folgt das »eigentliche« Arbeiten am Textmaterial.

Diese Beobachtungen unterstützen die These, dass Webern auch beim Klavierstück M 277 zu Beginn des Schreibprozesses eine motivisch-gestische Anfangsidee konzipierte, die im Abgleich mit einer sich ergebenden Zwölftonreihe entstand und die sodann als kompositorischer Impuls für das Fortschreiben des Klavierstücks diente. Dass zu diesem Anfangsthema mit seinem ausgeprägten Menuett-Charakter (nuancierte Hervorhebung des Dreiermetrums) keine vorbereitenden oder hinführenden Skizzen vorhanden sind, das Thema vielmehr von Anfang in seiner kompletten Gestalt präsent ist, deutet wiederum darauf hin, dass Webern in die Konzeption der ersten Takte verhältnismäßig viel Aufwand investierte, vielleicht das potenzielle Thema in seinen Grundzügen zuvor am Klavier erprobt hat. Das schriftliche Festhalten der Zwölftonreihe fungierte dabei wohl zugleich als Kontrollmechanismus wie auch als Gedächtnisstütze und »Nachschlageinstanz« während der weiteren Arbeit. Wann Webern bei der Reihe die Sortierung des Tonmaterials in Dreier- und Vierergruppen durch Hinzufügen der gestrichelten und durchgezogenen Trennstriche vorgenommen hat, muss jedoch offenbleiben. Ein bewusster Reflex davon ist in der inhaltlichen Struktur nicht unmittelbar erkennbar.

Der Form nach scheint es sich bei M 277 im Übrigen effektiv um ein Menuett zu handeln (insofern ist der Titel nicht nur als Tempoangabe zu lesen): Wenngleich beide Verlaufsskizzen nicht abgeschlossen sind, lässt sich hier wie dort unschwer eine AB-Form mit Wiederholung des A-Teils erkennen. Von den Proportionen her ist es auch durchaus denkbar, dass zumindest für den formalen Abschluss dieses Menuetts letztlich nur sehr wenig fehlte. Umfasst der A-Teil jeweils neun Takte, so bricht der B-Teil nach elf respektive zehn Takten ab. Im Gegensatz zu den eingangs erwähnten Klavierstücken M 266 und M 280 bleibt der letzte Takt offen (es fehlt am Ende der Taktstrich) und die angefangene Zwölftonreihe wird von Webern nicht mehr komplettiert.

Über die Gründe für den Abbruch der Arbeit an M 277 kann nur spekuliert werden. Eine nähere Betrachtung der zwei inhaltlich stark divergierenden

Verlaufsskizzen kann immerhin ansatzweise Aufschluss geben, weshalb Webern mit der ersten Version nicht zufrieden war und woran ihm möglicherweise bei der Überarbeitung gelegen hatte. Obwohl freilich längst nicht immer evident ist, warum Webern gerade dieses Motiv oder jenen Rhythmus veränderte, offenbart eine Gegenüberstellung ein paar signifikante Unterschiede. Grundsätzlich scheint die zweite Fassung eine inhaltlich-formale Reorganisation und damit einhergehend eine stringendere und konsistentere Konzeption zu verfolgen. Vor allem in der zweiten Hälfte des A-Teils sind Rhythmus und Motivik stärker aus den Anfangstakten heraus gedacht. Der Hauptgestus mit seinen rhythmischen und motivischen Figuren bleibt, wie bereits erwähnt, derselbe. Doch bereits im vierten Takt nimmt Webern Änderungen vor, die zu einer konzentrierten Reflexion des Anfangsrhythmus' von einer Achtel mit zwei Sechzehnteln führen, bei der außerdem mittels agogischen und dynamischen Mitteln eine neuralgische Zuspitzung kreiert wird, die gleichzeitig mit dem Wiederbeginn der Zwölftonreihe und dem Wiederaufgreifen des initialen Vorschlagsmotives zusammenfällt. In T. 6 folgt sodann eine komplette Neugestaltung, die nun den erwähnten rhythmischen Impuls an die von punktierten Intervallsprüngen durchbrochene absteigende Linie aus T. 3 koppelt. Ab der zweiten Takthälfte findet schließlich eine verkürzte, weil von beiden Enden her zusammengezogene Reminiszenz an die ersten vier Taktschläge des Klavierstücks statt.

Durch die Wiederholung von bestimmten musikalischen Gedanken, durch die engere motivische Verflechtung realisiert Webern letztlich eine fasslichere Struktur, erhöht den Wiedererkennungsgrad der Musik – gerade im Vergleich zu T. 6 oder dem Übergang von T. 7 zu 8 aus der ersten Fassung, wo Webern gegenteilig vorgeht und mit den Vierteltriolen ein neues rhythmisches Muster einführt. Eben diese den melodischen Fluss verlangsamenden Vierteltriolen, die in den Anfangstakten nirgends angelegt sind, werden in der zweiten Fassung ausnahmslos ersetzt.

Bemerkenswert ist zudem, dass Webern für den revidierten A-Teil alle abweichenden Takte (T. 4, 6, 7 und 8) einzeln auseinandernimmt und in den obersten Systemen auf Seite 9 separat skizziert, und zwar in mehreren Anläufen, bis er eine für ihn gültige Lösung findet. Beim B-Teil indessen kommt er anfänglich ohne vorherige Ausarbeitung aus. Der wesentliche Unterschied zwischen den Verlaufsskizzen liegt hier in der Eliminierung respektive Reduzierung des Initialrhythmus' sowie der sprunghaften Abstiegslinie, die in der ersten Fassung den B-Teil dominieren, in der zweiten Fassung jedoch gar nicht mehr respektive nur noch sparsam verwendet werden, weil Webern sie nun bereits für die Umgestaltung des A-Teils beansprucht hat. Stattdessen greift er auf andere, unverbrauchte Elemente aus den Anfangstakten zurück, so etwa auf die drei- und viertönigen Sechzehntelfolgen aus T. 2 und 4.

Ab T. 13 gerät der Arbeitsfluss allerdings auch beim B-Teil der Zweitfassung ins Stocken, es folgen Tilgungen und Korrekturen im Untersatz. Ab dieser Stelle verzweigt sich der weitere Verlauf. In der letzten Akkolade figurieren zwei Verweiszeichen (bei T. 13 resp. 14), die zu je einer alternativen Fortsetzung führen. Die eine befindet sich auf der ersten Skizzenseite, auf der Webern am unteren Ende des Blattes noch Platz findet und die dazugehörigen Takte eben mit jenem violetten Buntstift markiert. Für die andere Fortsetzung zeichnet Webern zusätzliche Notenlinien, um die verbleibenden Takte am Rande von Seite 9 untereinander notieren zu können. Beide Einschübe sind am Schluss offen und es ist nicht endgültig zu entscheiden, welcher früher und welcher später erfolgt ist. Für die am Seitenrand aufgezeichnete Variante als später entstandene sprechen dennoch einige Indizien. Denn abgesehen von einer gewissen motivischen Einförmigkeit ist die auf Seite 8 festgehaltene Variante auch deutlich kürzer und verwickelt sich schnell in grundlegende Korrekturarbeiten, am Ende bricht sie mit einer Streichung ab. Demgegenüber verläuft die am Seitenrand notierte, motivisch variabelere Variante mit Ausnahme der Neuschreibung von T. 18 ziemlich flüssig, bevor sie mit einem offen gebliebenen Takt abrupt aufhört.

Trotz der Unvollständigkeit aller potenziell möglichen Verläufe, die die vorhandenen Skizzen zum Klavierstück M 277 hergeben, wurde der Notentext dennoch als hinreichend komplett angesehen, um 1966 von Heinz-Klaus Metzger bei der Universal Edition (UE13490) postum veröffentlicht zu werden. Für den Schluss seiner Edition hat sich Metzger für die längere Fortsetzung zur zweiten Verlaufsskizze entschieden und den offenen Takt mittels eines rhythmischen Eingriffs analog zum Ende des A-Teils in T. 9 ergänzt. Ein solches Vorgehen mag für spiel- und aufführungstechnische Zwecke eine gewisse Legitimität beanspruchen können, steht einer historisch-kritischen Edition aber diametral entgegen. Zweifellos erhöht es den quellentechnischen Wert einer Skizze, wenn weder Reinschrift noch Druck desselben Stückes erhalten sind (oder jemals existiert haben) und sie das einzige Dokument einer Komposition darstellt. Trotzdem bleibt in diesem Fall weder eine vollständige noch eindeutig gültige Fassung rekonstruierbar. Daher werden die Skizzen zu M 277 bei der Anton Webern Gesamtausgabe ediert als das, was sie sind: als Skizzen mit all ihren Korrekturen und Überarbeitungen und mitsamt ihren spieltechnischen Unzulänglichkeiten.

Bemerkungen zum Klavierstück M 277 im Kontext des Skizzenbuch Nr. 1

Die Skizzen zum Klavierstück M 277 stehen ziemlich am Anfang des Skizzenbuch Nr. 1, auf den Seiten 8 und 9.⁸ Aus dieser Position und aus den Angaben auf den Seiten vorher und nachher ist vielleicht eine genauere Datierung des Klavierstücks möglich als die übliche, nämlich: zwischen 11. Juli und 9. August 1925. Außerdem scheint mir interessant, sich die Abfolge der Verlaufsskizzen⁹ und Kompositionsversuche genauer anzusehen.¹⁰

Übersicht Skizzenbuch Nr. 1¹¹

»*Begonnen: Juni 1925*«

Seite 1–2, 3 oben links: *Erlösung*, am Anfang der 3. Textzeile abgebrochen. Text wie op. 18/2, Reihe und Besetzung anders

Seite 3–5: op. 17/3; Schlussdatum **11. Juli 1925**

Seite 6–7: op. 17/2; Schlussdatum **17. Juli 1925**

Letzte Akkolade (nach Schlussdatum): weitere Skizzen zu T. 13 f.

Seite 8–9: Klavierstück M 277, Im Tempo eines Menuetts

Seite 9, Rand rechts: 5 Akkoladen handschriftlich verlängert für 2. Verlaufsskizze

8 Zählung der Skizzenbücher wie im Beitrag von Michael Matter.

9 Verlaufsskizze (auch: Verlaufsentswurf) ist die Übersetzung des von Joshua Rifkin geprägten und 1970 von Lewis Lockwood in die Beethoven-Skizzenforschung eingeführten »continuity draft«; vgl. Lewis Lockwood: On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation, in: *Acta Musicologica* 42/1–2 (September 1970) (Sonderheft. Vorberichte zum Kolloquium von Saint-Germain-en-Laye, Januar–Juni 1970), p. 32–47, hier p. 42.

10 Für die Bereitstellung von Materialien, ergänzende Informationen, kritische Lektüre und anregende Gespräche danke ich Thomas Ahrend, Michael Matter, Simon Obert und Manuel Strauß. Neben den in den Fußnoten genannten Arbeiten habe ich zu Rate gezogen: Kathryn Bailey: *The Twelve-Note Music of Anton Webern. Old Forms in a New Language*. Cambridge 1991, insbesondere p. 13–16, 30–38; Felix Meyer: Anton Webern: Kinderstück M. 266, 1924, in: *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*. Kunstmuseum Basel, 27. April bis 11. August 1996. Hrsg. von Gottfried Boehm, Ulrich

Mosch und Katharina Schmidt. Basel 1996, p. 356–357; Felix Wörner: Notenbild und Metatext. Textgenetische Perspektiven auf den zweiten Satz (»Kleiner Flügel Ahornsamen«) von Weberns Kantate op. 29, in: *Webern-Philologien*, s. Anm. 4, p. 99–122.

11 Die Angaben zum 1. Skizzenbuch (The Morgan Library & Museum. Gift of Robert Owen Lehman, 1981 [W376.S464]) beziehen sich auf die digitalen Reproduktionen, <https://www.themorgan.org/search/site/115912> (Zugriff 08. 07. 2020).

Seite 10: op. 17/2, nochmals Skizzen zu T. 13 f., davon zwei mit »gilt« markierte Takte
 Seite 11: *Dein Leib geht jetzt der Erde zu*, M 276, Besetzung wie op. 17/3, abgebrochen
 Seite 12–14: *Streichtriosatz* M 278; Schlussdatum **9. August 1925**
 Seite 15: *Streichquartettssatz* M 279, abgebrochen; Anfangsdatum **24. August 1925**
 Seite 16: 4 Takte, ohne Text (laut Thomas Ahrend ev. zu op. 18/1); mit Reihen
 Seite 17: System 1 sowie 3–5 links: Reihe und 1 Takt für Streichtrio
 System 3–4 Mitte–rechts und ab System 7: Reihe (4 Formen) und *Klavierstück*
 M 280, 10 Takte, abgebrochen
 Seite 18, 19 unten, 20–21: op. 18/1; Schlussdatum **10. September 1925**
 Seite 19 oben; 22–23: op. 18/2; Schlussdatum **27. September 1925**
 Seite 24–27: op. 18/3; Schlussdatum **28. Oktober 1925**
 Seite 28–32: op. 19/1 T. 1–23
 Einlage: T. 15–30, Schlussdatum **10. Januar 1926**; weitere Entwürfe in
 Skizzenbuch 2, Januar 1926

Skizzenbuch Nr. 1 (im Folgenden: Skb. 1), laut Weberns Angabe »*Begonnen: Juni 1925*«, ist das früheste von insgesamt sechs im Nachlass vorhandenen Skizzenbüchern und wurde getrennt von den übrigen¹² überliefert. Alle Skizzenbücher bestehen aus querformatigem Notenpapier und sind selbstgebunden; in allen wurde mit Bleistift skizziert und überarbeitet, einige Einträge erfolgten mit Farbstiften; Papiersorten und Seitenanzahl sind hingegen unterschiedlich. Manchmal gibt es »Einlagen« mit weiteren Skizzen, die durch Verweise mit dem in den Büchern Notierten verknüpft sind.¹³ Die sechs Bücher enthalten Skizzen und Aufzeichnungen zu den Opera 17–31 sowie zu weiteren, nicht vollendeten Sätzen und Kompositionen ohne Opuszahl aus den Jahren 1925 bis 1945 und folgen, laut Weberns Datierungen, chronologisch lückenlos aufeinander. Werktitel, Opuszahlen und Entstehungszeiten sowie die Inhaltsübersichten der Skizzenbücher kamen anscheinend nachträglich hinzu.¹⁴ Bei der Angabe von Entstehungszeiten hatte Webern vor allem in früheren Jahren (vor 1925) nicht immer alle Schlussdaten eines Zyklus berücksichtigt;¹⁵ auch bei den *Drei Volkstexten*, komponiert 1924 und 1925 (in Skb. 1), findet sich der Werktitel »*3 Lieder op. 17 (Dez. 1924)*« auf einem losen Skizzenblatt von op. 17/1, so dass lange Zeit hindurch 1924 als Entstehungsjahr von op. 17 galt.

12 Paul Sacher Stiftung, Basel.

13 Umfänge: 32, 78, 80, 94, 120, 44
 Seiten; Einlagen von 1, 3 und 12 Blättern.

14 Zu Anfangs- und Schlussdaten vgl. Anne C. Shreffler: *Webern and the Lyric Impulse. Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*. Oxford 1994, p. 47–49 (Studies in Musical Genesis and Structure), und Nikolaus Urbanek: Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in

den Skizzen Anton Weberns, in: *Webern-Philologien*, s. Anm. 4, p. 135–163, hier p. 138–148 (mit Diskussion verschiedener Datierungsarten).

15 Anne C. Shreffler: *Webern and the Lyric Impulse*, s. Anm. 14, p. 48.

Häufig skizzierte Webern noch weiter, nachdem er den Schlusstrich und vielleicht auch das Schlussdatum schon notiert hatte, so auch in Skb. 1: jede Verlaufsskizze der *Drei Lieder* op. 18 ist am Ende datiert; beim 1. Lied steht das Schlussdatum nach der zweiten Schlussvariante (Seite 21) und noch in derselben Akkolade wird der Schluss weiter überarbeitet. Ähnlich bei op. 17/2: die Verlaufsskizze auf Seite 6–7, also unmittelbar vor dem Klavierstück M 277, hat ein Schlussdatum, aber weitere Entwürfe einer offenbar kritischen Stelle (T. 13 f.) finden sich auf den restlichen 4 Systemen der Seite sowie 3 Seiten weiter (Seite 10), *nach* dem Klavierstück.¹⁶ Ob nun Webern irrtümlich 2 Seiten überblätterte und das Klavierstück später in die Lücke schrieb oder nach der Komposition des Klavierstücks zur fraglichen Stelle in op. 17/2 zurückkehrte: die Schlussdaten von op. 17/3 und op. 17/2 liefern Anhaltspunkte für den Beginn der Arbeit am Klavierstück. Selbst wenn das Datum für op. 17/2 (Seite 7) erst nach Abschluss der Skizzen auf Seite 10 notiert wurde, bleibt immer noch der 11. Juli 1925 als Terminus post quem für das Klavierstück (bzw. seinen Beginn).

Diese Überlegungen setzen voraus, dass Skb. 1 Seite für Seite der Reihe nach beschrieben,¹⁷ d. h. ein Stück nach dem anderen begonnen wurde und dass Webern – abgesehen von Änderungen an beliebigen Stellen *innerhalb* des Verlaufs – Varianten und Nachträge auf freie Stellen gegenüberliegender Seiten (z. B. Seite 24, 28, 30), oder unterhalb schon vorhandener Entwürfe (Seite 3, 17, 19), oder an die Ränder schrieb (z. B. Seite 1, 3, 6, 9, 12, 13)¹⁸. Hier wäre auch die regelmäßige Lagenordnung von Skb. 1 mitzubedenken: 4 Lagen zu je 2 Bögen (= 32 Seiten) aus Bogenhälften von 42-linigem Eberle-Papier, wobei die Teile mit Firmenzeichen nur in der zweiten Hälfte des Buchs erscheinen.¹⁹ Die Skizzen zum Klavierstück stehen auf der letzten Seite der 1. und der ersten Seite der 2. Lage; jeweils umseitig befinden sich diejenigen zu op. 17/2.

Beim Klavierstück selbst lässt sich fragen, wann die zweite Verlaufsskizze auf Seite 9, mit ihren Ergänzungen am rechten Rand und den »*Satellitenskizzen*« (Matter, p. 204) auf Seite 8, entstanden ist: vielleicht ist Webern erst nach Beendigung aller op. 17-Skizzen, oder noch später, zum Klavierstück zurückgekehrt? Weiters wäre zu überlegen, ob er am rechten Rand von Seite 9 die Systeme verlängerte, um weiterhin »*das gesamte Material auf einen Blick überschaubar*«

16 Insgesamt, inklusive weiteren auf einem losen Blatt, sind es 15 Entwürfe für diese Stelle; vgl. Donna Leveryn 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, p. 96.

17 Matter erwähnt die Möglichkeit, dass Skb. 1 erst zusammengestellt und

gebunden wurde, nachdem einige Seiten schon beschrieben waren. Vgl. p. 203.

18 Manchmal blieben handschriftlich verlängerte Systeme dann doch (fast) ganz leer (z. B. Seiten 11, 17, 18). Ab Seite 18, mit Beginn der op. 18-Skizzen, werden handschriftliche Verlängerungen seltener; ebenso auf den bisher publizierten Seiten aus späteren Skizzenbüchern.

19 Ab Seite 18 auf allen verso-Seiten kopfstehend oben rechts. Lagen nach Neil Boynton: *Measures of Progress*, s. Anm. 4, p. 177 ff.; die Übersicht bei Donna Leveryn Lynn: *Genesis, Process, and Reception*, s. Anm. 16, p. 77, ist irreführend.

zu haben (Matter, p. 203); bei einer Notation *innerhalb* des Skizzenbuchs wäre das plausibel vor allem unter der Annahme, dass das Stück mit dem letzten am Rand notierten Takt enden sollte. Dann aber fragt sich, warum Webern nicht auch noch die sechs fehlenden Reihentöne und einen Schlusstrich hinschrieb. Ein Teil oder Abschnitt des Stückes dürfte hier tatsächlich zu Ende sein, aber wäre das wirklich schon das ganze Klavierstück gewesen?

Die handschriftliche Verlängerung der Systeme an den übrigen Stellen – außer bei den abgebrochenen Sätzen auf den Seiten 11, 15 und 17 sämtlich in Verlaufsskizzen, die mehr als 2 Seiten beanspruchen – hat unterschiedliche Anlässe oder Gründe. Bei op. 17/2 geschieht es nur einmal: nämlich für die erste Version der Takte 13 f. (Seite 7), die, wie erwähnt, später so viele Revisionen erfuhren. Vielleicht ging es darum, die beiden Takte nebeneinander, ohne Zeilenumbruch, aufschreiben und sehen zu können.

Zu den Besonderheiten von Skb. 1 gehört, dass keine Skizze mit einer Opuszahl versehen wurde. Lediglich ein Notenpapierausschnitt mit den tabellarisch angeordneten Reihenformen zu op. 18/3, der wohl nachträglich – von Webern? – unter das Ende der Verlaufsskizze geklebt wurde (Seite 27), benennt die Zugehörigkeit: »Reihen zu »Ave, Regina coelorum« op. 18«. Auch Werktitel oder ein Inhaltsverzeichnis kommen im Skizzenbuch nicht vor – tatsächlich sind ja auch außer op. 18 keine vollständigen Werke enthalten, und nur zu diesem sind die dem vertonten Text entnommenen Liedtitel angegeben (Seiten 18, 22, 25). Bemerkenswert ist, dass alle diese Titel (samt Liste der Reihenformen) nur bei zu Ende gebrachten Verlaufsskizzen stehen, nicht schon bei Vorarbeiten und verworfenen Versuchen. So dürfte die Angabe »Im Tempo eines Menuetts« beim Klavierstück dann doch nicht als Titel zu verstehen sein, sondern in erster Linie Tempo, Charakter und Form des Satzes meinen.

Lose Blätter / Skizzenbücher

Webern hatte seit jeher neben hochformatigem auch Notenpapier im Querformat verwendet, sowohl für Skizzen und Entwürfe als auch für Reinschriften. Das Papier war entweder selbst schon querformatig (z. B. op. 8/1, 3./4. Fassung²⁰) oder wurde von Webern zurechtgeschnitten (z. B. *Leise Düfte*: 24 Systeme aus 48-linigem, Trakl-Lieder op. 14: 21 oder 22 Systeme aus 42- und

20 Die von Webern so bezeichnete 3. Fassung entstand 1921, die Umarbeitung zur 4. im »Jänner 1925 [...] für Drucklegung«, also im hier betrachteten Zeitraum; vgl. Felix Meyer: Im Zeichen der Reduktion. Quellenkritische und analytische Bemerkungen zu Anton Weberns Rilke-Liedern op. 8, in: *Quellenstudien I. Gustav Mahler – Igor*

Strawinsky – Anton Webern – Frank Martin. Hrsg. von Hans Oesch. Winterthur 1991, p. 53–100, Faksimile 1 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung | Publications of the Paul Sacher Foundation 2). Aus demselben Papier, J.E. Nr. 15, 16-linig, bestehen auch die Skizzenbücher 3 bis 6.

32-linigem Papier).²¹ Im Querformat lassen sich längere Passagen in einer Zeile (Akkolade) unterbringen und anders überblicken als im Hochformat. Das kam wohl einer Kompositionsweise entgegen, deren Hauptarbeitsfeld die Verlaufsskizze ist: die von Takt zu Takt fortschreitet, wenn möglich an Ort und Stelle, innerhalb des Verlaufs selbst Änderungen anbringt, und Varianten einfügt, ohne Verworfenes zu ›löschen‹.²² Schon während der Entstehung einer Verlaufsskizze, spätestens aber nach dem Abschluss dieser, man könnte sagen, Ersten Niederschrift des Stückes werden die ›gültigen‹ Takte mit Taktzahlen bezeichnet, und von hier aus wird das anvisierte Stück direkt ins Reine geschrieben. In Skb. 1 treten solche Taktzahlen zum ersten Mal beim Klavierstück M 277 auf und finden sich dann bis auf wenige Ausnahmen durchgehend, ab Seite 12 auch farbig markiert.

Schon bei der Arbeit auf losen Blättern hatte Webern einzelne Stellen gesondert ausgearbeitet und ggf. weitere Versuche bei neuerlicher Durchsicht (Adhoc- bzw. Revisions-Varianten) auf leeren Rückseiten oder freien Stellen verworfener Blätter notiert.²³ Seit Juni 1925 aber spielt sich alles, so der *common sense* in der Webern-Forschung, nur noch innerhalb der Skizzenbücher ab, und zwar so, dass für zusätzliche Skizzen die jeweils gegenüberliegende Seite verwendet wird. Das mag im Prinzip stimmen, aber genau genommen wissen wir nicht, ob, wo und wieviel Webern quasi ›extern‹, neben der Verlaufsskizze ausgearbeitet (bzw. am Klavier probiert und im Kopf bedacht) hat. Auch hat er eine recto begonnene Aufzeichnung nicht immer nur recto fortgesetzt,²⁴ sondern skizzierte längere Abschnitte kontinuierlich auf mehreren Seiten hintereinander; so auch im Skb. 1, wo neue Stücke öfter verso als recto beginnen. Man kann also über die Abfolge der Notation nicht prinzipiell sicher sein, sondern wird den Sachverhalt für jeden einzelnen Satz und in den Skizzenbüchern für jede einzelne Doppelseite klären müssen.

21 Weitere Skizzen und Niederschriften im Querformat aus den Jahren 1911 bis 1914: *O sanftes Glühn der Berge* (quer und hoch); vgl. 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 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung | Publications of the Paul Sacher Foundation 3); *Kunfttag III* (vgl. Anne C. Shreffler: »Mein Weg geht jetzt vorüber«: The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition, in: *Journal of the American Musicological Society* 47/2 [Summer 1994], p. 275–339, hier p. 283); Orchesterstücke 1911–1913. Auch hochformatige Blätter

sind manchmal beschnitten (vgl. Felix Meyer, *ibidem*, Abb. p. 22f.). Ich danke Manuel Strauß für einschlägige Hinweise.

22 Dazu kommen praktische Gründe, z. B. die Platzierung der Blätter auf Flügel oder Klavier, in späteren Jahren mit der Reihentabelle oberhalb; vgl. das bekannte Foto Weberns am Klavier (Felix Meyer: Katalogtext zu Exponat Nr. 45 in: *Settling New Scores*, s. Anm. 7, p. 107; Neil Boynton: *Measures of Progress*, s. Anm. 4, p. 176, etc.)

23 Offenbar schon 1905; vgl. Thomas Ahrend: Die Quellen zu Anton Weberns Streichquartett (1905), in: *Musiktheorie* 30/4 (2015), p. 316–332, insbesondere die

Bemerkungen p. 318–322 zu den Quellen A–C. Abbildung 3 ebd. zeigt eine Seite von B (Querformat, oben abgerissen). Bei der Cellosone 1914 erwähnt Nikolaus Urbanek (Was ist eine musikphilologische Frage?, s. Anm. 6, p. 163) Skizzen im Querformat mit »Sofortkorrekturen«.

24 Ernst Kreneks Beschreibung des Verlauf-Skizzierens nur auf recto-Seiten (»frequently«; vgl. Commentary, in: *Anton von Webern, Sketches*, s. Anm. 5) wurde in der Webern-Literatur zunächst übernommen, später relativiert.

Separate Skizzen auf losen Blättern existieren auch zu Liedern in Skb. 1 (kurze Stellen aus op. 17/2 und op. 18/3), sind aber im Buch selbst nicht erwähnt. Außerdem gibt es ein Konvolut zu op. 19/1, das von Webern als »Einlage« bezeichnet wurde (Seite 31, bei T. 14). Auf den letzten fünf Seiten von Skb. 1 wurden T. 1–23 des Chorliedes entworfen, der Rest der Verlaufsskizze (T. 22–29) befindet sich am Anfang von Skb. 2, hier mit einem Verweis auf Seite 2 der »Einlage« versehen.²⁵ Die Einlage war lange Zeit verschollen, wurde aber inzwischen von Mitarbeitern der Anton Webern Gesamtausgabe in einer Privatsammlung ausfindig gemacht.²⁶

3 lose Blätter, Querformat, 12 Systeme, ohne Firmenzeichen, beidseitig beschrieben mit Bleistift und mit denselben Farbstiften bei Verweiszeichen und Reihenzahlen wie im Skb. 1; eigenhändige Blattzählung. Inhalt: Verlaufsskizze der Takte 15 bis »30« (= ab Ende der 1. Strophe; die letzten 2 Takte wurden später zu T. 29 zusammengezogen), Schlussdatum »10. I. 1926 Mödling«. Der Teil ab T. 22 wurde nochmals überarbeitet, vgl. im Skb. 1, Seite 32 (= letzte Seite) den Verweis bei T. 22: »Fortsetzung im Skizzenb. Jänner 1926«. Ein Vergleich mit Skb. 2, Seite 2, steht noch aus; vermutlich bezieht sich der dortige Verweis auf Blatt 2 der Einlage.

Die Einlage füllt also nicht nur eine Lücke zwischen den beiden Skizzenbüchern, sondern enthält weitere Ausarbeitungen der Takte 15–29, die schon in Skb. 1 skizziert worden waren und in Skb. 2 teilweise nochmals aufgegriffen wurden. Für die Chronologie ist festzuhalten, dass das Schlussdatum sich »schon« auf der Einlage befindet, nicht erst am Ende der Skizzierung in Skb. 2. Da andererseits Skizzen zu den beiden Sätzen des *Streichtrios* op. 20 gänzlich fehlen (man würde erwarten, sie in Skb. 2, im Anschluss an oder in der Nähe von op. 19 zu finden²⁷), ist anzunehmen, dass Webern bis mindestens in die zweite Hälfte der 1920er Jahre hinein sowohl in Skizzenbüchern als auch auf losen Blättern und Bögen skizzierte.

Warum Webern im Juni 1925 zum Skizzenbuch wechselte, wissen wir bisher nicht. Die in der Webern-Literatur vorgeschlagene Interpretation, er habe, vereinfacht gesagt, dem Vorbild Beethoven nacheifern wollen, finde ich nicht ausreichend. Während seines Universitätsstudiums könnte er zwar bei Nottebohm gelesen haben, dass Beethoven (unter anderem) querformatige Skizzenbücher verwendete²⁸, aber das allein reicht wohl nicht als Anstoß.

25 Donna Levern Lynn: *Genesis, Process, and Reception*, s. Anm. 16, p. 135.

26 Der Anton Webern Gesamtausgabe als Leihgabe zur Verfügung gestellt, dzt. im Depot der Paul Sacher Stiftung.

27 Skizzenbuch 2 enthält zunächst Skizzen zu op. 19 (Januar bis Anfang Juli 1926), auf Seite 6–7 Skizzen zu einem vierstimmigen a-capella-Chor nach Goethe: »Auf Bergen, in der reinsten Höhe ...« von Herbst 1926 (laut Weberns Inhaltsverzeichnis), und ab Seite 8 Skizzen zu Opus 20/3, im August 1927 abgebrochen.

28 Vgl. Gustav Nottebohm: *Ein Skizzenbuch von Beethoven*. Leipzig 1865, p. [3], und idem: *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*. Hrsg. von Eusebius Mandyczewski. Leipzig 1887; fast alle hier beschriebenen Skizzenhefte sind querformatig.

(Faksimile-Editionen von Beethovens Skizzenbüchern gab es 1925 m. W. noch nicht.) Falls er überhaupt eine Anregung von außen benötigte, gab es näherliegende Möglichkeiten, z. B. Schönbergs II. und III. Skizzenbuch (1905/06): selbstverfertigte Konvolute aus dreifach quer geteilten Bögen, die Webern (auch offen) gesehen haben könnte.²⁹ Vielleicht war auch das 1924 erschienene *Faksimile der X. Symphonie von Gustav Mahler* im Spiel (mit Skizzen im Querformat):³⁰ Webern erhielt es im Februar 1925 von der Stadt Wien zum Geschenk;³¹ Skizzen des *Adagio* dürfte er schon bei der Wiener Musik- und Theaterfest-Ausstellung im Herbst 1924 gesehen haben.³²

Skizzenbücher / Zwölftonkomposition / Liederreihen

Einen kausalen Zusammenhang zwischen Wechsel zum Skizzenbuch und zwölftönigem Komponieren hat Matter mit Recht verneint. Webern hat bekanntlich schon mindestens ein Jahr früher angefangen, sich mit diesbezüglichen Ideen zu befassen (op. 15, op. 16). Seine neuerliche Auseinandersetzung mit der Reihenkomposition Ende 1924 könnte unter anderem von Erwin Steins Aufsatz »Neue Formprinzipien« bestärkt oder angeregt worden sein³³; manche Entwürfe wirken wie Übungen oder Experimente einer Versuchsreihe im bei Stein umrissenen neuen Terrain. Beim Klavierstück M 277 beispielsweise fällt auf, dass – im Unterschied zu den meisten anderen Stücken und Fragmenten auf losen Blättern und im Buch – Skizzen zur Reihe selbst nicht vorkommen (eine ab dem 6. Ton radierte Stelle scheint fast ausschließlich Oktavlagen zu betreffen).³⁴ Es wäre zu überlegen, ob das »Thema« dieses Stückes war, mit einer einzigen vorgegebenen Reihenform hauszuhalten. Also, statt sie an

29 Ein Blatt dieser Art aus Schönbergs Besitz befindet sich im Nachlass Alban Berg Trauttmansdorffgasse (Alban Berg Stiftung, Wien).

30 Bei den genannten Komponisten stehen die Skizzen überwiegend im oberen Bereich der Seiten; der untere blieb frei für Revisionen, Ergänzungen, und, bei Beethoven, für das sogenannte *cue staff* mit der sogenannten *Leitstimme*, die auch bei Mozart, Schubert und Schumann vorkommt; vgl. <https://beethovens-werkstatt.de/philologisches-glossar/> (Zugriff 31.05.2020).

31 Tagebucheintrag Weberns vom 11. Februar 1925 (Paul Sacher Stiftung, Transkription der Anton Webern Gesamtausgabe); Briefe von Anton Webern an Alban Berg, 14. Februar 1925 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung

[L6 Alban-Berg-Stiftung 421]) und an Paul Königer, 20. Februar 1925 (Xerokopie, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F98 Königer 105/27]), sowie das Dankschreiben an David Josef Bach, 16. März 1925 (Paul Sacher Stiftung, Basel [MF 110.000264]).

32 Vgl. *Katalog der Musikfest-Ausstellung 1924: Ernste Musik in Wien von Anton Bruckner bis zur jüngsten Gegenwart*, ohne Jahr (Wienbibliothek im Rathaus [B-76934]), p. 45, Objekt Nr. 383 (Mahler X). Von Webern waren Manuskripte der Opera 7, 10, und 15 ausgestellt (p. 51, Nr. 435–437).

33 Die bekanntlich an Schönbergs Opera 23 bis 25 exemplifiziert werden. Siehe Erwin Stein: Neue Formprinzipien, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (August–September 1924) (Sonderheft Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage

13. September 1924), p. 286–303. Vgl. etwa das Klavierstück M 266 (mit Reihe »ohne a«) und Steins Bemerkungen zu Reihen mit weniger als 12 Tönen bzw. »motivfremden« Tönen (*Anbruch*, p. 290).

34 Einzelne Reihen (ohne Varianten und Alternativen) finden sich sonst nur, bei mehrseitigen Verlaufsskizzen, am Beginn einer neuen Seite als Gedächtnisstütze oder Orientierungshilfe; ein Verfahren nicht unähnlich dem von Manuel Strauß für die Skizzen zur *Passacaglia* op. 1 beschrieben; vgl. Abschlussarbeit oder Zukunftsvision? Kompositionstechnische Untersuchungen zu Weberns *Passacaglia* op. 1, in: *Der junge Webern. Texte und Kontexte*. Hrsg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt. Wien 2015, p. 129–151, hier p. 134 f. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe 2b).

gewünschte motivische und harmonische Abläufe anzupassen, mit variativen Verfahren die Möglichkeiten zu erproben, die sie bereithält und vorgibt. Auch die x-fache Aneinanderreihung der Reihe in Grundform könnte Teil einer absichtlich simpel gewählten ›Vorgabe‹ sein, verbunden mit der Auflage, Reihenbeginn und -ende nicht herauszustellen. Eine solche Abfolge liefert zwar keine Syntax oder Form und auch keinen Schluss, ermöglicht aber längere, über zwölf Töne hinausgehende Themen, Phrasen, Abschnitte.³⁵ Bei den variativen Verfahren kommt eine Besonderheit von Weberns Klaviersatz zum Tragen, die sich auch im *Kinderstück* M 267 zeigt und in den *Variationen für Klavier* op. 27 voll ausgeprägt ist: die Verteilung der Töne auf rechte und linke Hand bzw. auf die beiden Systeme und, damit zusammenhängend, die Schlüsselsetzung folgen nicht den Notationskonventionen betr. ›oben‹ und ›unten‹ (Oktavlagen); sondern berücksichtigen Aspekte der Stimmführung oder die Erscheinungsweise von Motiven; siehe z. B. Klavierstück M 277, Seite 8, T. 1, oder in T. 8–9 die Angaben »rechts« und »links«.³⁶

Weberns Annäherung an die Zwölftonkomposition geschieht (zunächst auf losen Blättern, dann im Skb. 1) mit Klavierstücken, Streichtrio- und -quartettsätzen und instrumentalbegleiteten Liedern. Anfangs wird nur mit der Grundreihe operiert (und ihr horizontales und vertikales Potential ausgelotet), dann kommen Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung hinzu (Klavierstück M 280, op. 18, hier auch gleichzeitig); ab op. 18/1 werden die Reihenformen mit Siglen versehen und tabellarisch aufgelistet, ab op. 18/3 die Sigel farbig in die Skizzen eingetragen. Mit op. 19 ist bekanntlich ein neues Stadium erreicht: beiden Sätzen liegt dieselbe Reihe zugrunde (wie es dann bei allen zukünftigen Werken sein wird), wobei nun auch die Tritonus-Transposition eingesetzt wird; op. 19 ist auch das erste Werk, zu dem es eine gesondert überlieferte, durchnummerierte Reihentabelle gibt.³⁷

Die Aufgaben, die Webern sich bei den Liedern stellte(n) – z. B. Melodiebildung, Anzahl der Begleitstimmen, Besetzung –, kann ich hier nicht behandeln. Wir wissen aus dem bekannten Brief an Hertzka vom 3. Januar 1925, dass die seit 1921³⁸ verfolgten Projekte »*Cyclus lateinischer Gesänge*« und »*Lieder[...]* nach deutschen Texten«³⁹ bei einsetzender Zwölftonkomposition nach wie vor

35 Zur Frage der Form im Vergleich zum *Kinderstück* M 267 vgl. Felix Wörner: »... was die Methode der ›12 Ton-Komposition‹ alles zeitigt ...«, Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935. Bern etc. 2003, p. 66 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft | Publications de la Société Suisse de Musicologie II/43).

36 Diese Komponente von Weberns Klavier-Notation ist von Anfang an Teil

der kompositorischen Arbeit und bleibt Gegenstand der Bemühungen bis hin zu den Reinschriften. Vgl. Regina Busch: Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren, in: *Webern-Philologien*, s. Anm. 4, p. 41–76, hier p. 71 und Abbildungen 6a und 6b (p. 72 f.).

37 In Skb. 1 und Einlage: farbige Reihen-Siglen und Nummerierung I–VIII wie in der Tabelle.

38 Anton Webern an Alban Berg, 6. September 1921: »*Lege eine Sammlung geistlicher Lieder an*« (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [L6 Alban-Berg-Stiftung 367]); 22. Juli 1922: »*Es beschäftigen mich ein[e] geistliche Kantate – ich komme nicht los von solchen Texten – [...] ein Quartett [...] und Lieder*« (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [L6 Alban-Berg-Stiftung 376]).

aktuell waren. Da jedes Lied (mit Ausnahme der op. 19-Chöre) auf einer eigenen Reihe beruht, waren vielleicht auch reihenkompositorische Kriterien für die Zusammenstellung der Opera 17 und 18 von Belang, wenn diese nicht sogar von Anfang an als Zyklen entworfen und Reihen und Kompositionsweise darauf abgestimmt wurden. Dagegen sprechen allerdings einige Umstände innerhalb und außerhalb von Skb. 1.

Die Skizzen zu op. 17/3 und 2 (11. und 17. Juli 1925) stehen im Skizzenbuch; Nr. 1 hingegen wurde schon Ende 1924 komponiert (Schlussdatum 10. Dezember 1924). Die Verlaufsskizzen zu den *Drei Liedern* op. 18, entstanden im September 1925, finden sich in der 2. Hälfte des Skizzenbuchs. Mit einer Vertonung von »Erlösung« (Text von Nr. 2) hatte Webern im Juni das Buch begonnen, brach sie aber am Anfang der 3. Textzeile ab. Die Reihe dieses Fragments ist anders als bei op. 18/2; die Begleitung – Klarinette, Bassklarinette, Bratsche – entspricht der von op. 17/3, das im Skizzenbuch unmittelbar darauf folgt.⁴⁰ Mit demselben Text, derselben Reihe und wieder der op. 17-Besetzung machte Webern auf Seite 19 einen neuen Versuch, der ebenfalls verworfen wurde. Und der Text des 3. Liedes, »Ave regina coelorum«, hatte ihn schon viel früher beschäftigt: es gibt Skizzen zu einem dreistimmigen Kanon zwischen Gesang, Klarinette und Bassklarinette, die nach Text und Besetzung offenbar in den Umkreis der *Fünf Kanons nach lateinischen Texten* op. 16 (1922/23) gehören.⁴¹

Obwohl die Unterschiede bei Besetzung und Reihen nicht zu übersehen und sicher auch nicht marginal sind, werden diese Vertonungsversuche in der Webern-Literatur als Skizzen zu op. 18/2 und op. 18/3 behandelt. Vielleicht aber sollte man nicht nur den Text und allfällige Ähnlichkeiten bei der Vertonung einzelner Wörter oder Stellen, sondern auch Reihen und instrumentale Begleitung berücksichtigen. Vom früheren Ensemble aus Bratsche, B-Klarinette, Bassklarinette rückt Webern mit Es-Klarinette und Gitarre deutlich ab. Für diese Besetzung hatte er sich offenbar schon entschieden, als er Anfang September 1925 mit Berg zusammenkam und ihm vom »*Rosmarinlied*« erzählte.⁴² Nachdem Webern einen Monat später auch *Erlösung* in dieser Besetzung fertig und als drittes *Ave regina coelorum* in Arbeit hatte, also quasi diese Lieder aus den früheren Zusammenhängen gelöst hatte, fällt der berühmte Satz: »*Die Zwölftonkomposition ist mir jetzt bereits eine vollkommen klare Sache.*«⁴³

39 Anton Webern an Emil Hertzka, 3. Januar 1925 (Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung [UE-Archiv]).

40 Dieselbe Besetzung hat das Fragment Seite 11, »Dein Leib ...«.

41 Laut Donna Levern Lynn: *Genesis, Process, and Reception*, s. Anm. 16, p. 118–120; auf losen Blättern, basierend auf einer achttönigen Folge, die mit der Reihe von op. 18/3 nichts zu tun habe.

42 Alban Berg an Anton Webern, 11. September 1926: »*was macht Dein neuer*

Liederzyklus f. Cl. u. Gitarre. Diese Idee geht mir nicht aus dem Kopf«. (Wienbibliothek im Rathaus [H.I.N. 185622]).

43 Anton Webern an Alban Berg, 8. Oktober 1925 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [L6 Alban-Berg-Stiftung 434]).