

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The word "Pizzicato" is written vertically on the left side of the first staff. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures are circled in blue ink, and others are crossed out with a large 'X'. The handwriting is in cursive and appears to be a working draft.

Vertical text on the left side of the first staff:
Pizzicato

Measure numbers and other markings:
 - Measure 1: *1*
 - Measure 2: *2*
 - Measure 3: *3*
 - Measure 4: *4*
 - Measure 5: *5*
 - Measure 6: *6*
 - Measure 7: *7*
 - Measure 8: *8*
 - Measure 9: *9*
 - Measure 10: *10*

Other markings:
 - *Allegro* (written vertically on the left side of the fifth staff)
 - *Andante* (written vertically on the left side of the sixth staff)
 - *Allegro* (written vertically on the left side of the seventh staff)
 - *Andante* (written vertically on the left side of the eighth staff)
 - *Allegro* (written vertically on the left side of the ninth staff)
 - *Andante* (written vertically on the left side of the tenth staff)

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in ink and includes various annotations and corrections. The title "II muelle" is visible at the top left. The page is numbered "7/8" in the top right corner. The bottom right corner features the stamp "MUSIKSAMMLUNG ÖSTERR. NATIONALBIBLIOTHEK".

Abbildung 1a, b: Alban Berg: Skizzenheft Lyrische Suite
(Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.76/II, fol. 8^r/8^v])

Auf der Suche nach »möglichen« aus einer Zwölftonreihe gebildeten »Kanons«

Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Skizzen konzentriert sich traditionell meist auf deren Einordnung in und ihre Bewertung für den Entstehungsprozess einer Komposition.¹ In einer solchen vom abgeschlossenen Notentext aus gedachten Darstellung wären die Aufzeichnungen Alban Bergs auf dem letzten Blatt des heute in seinem Nachlass lagernden Skizzenhefts vermutlich am besten als Vorarbeiten zu beschreiben.² Sie stehen unverkennbar in Verbindung mit der Komposition des 3. Satzes *Allegro misterioso* der *Lyrischen Suite*, insbesondere T. 46–69, zeugen sie doch von einem Versuch, drei der vier im genannten Satz verwendeten Reihenformen auf mannigfache Weise zu Kanons zu kombinieren und die Resultate zu bewerten. Daher spiegelt sich in den Aufzeichnungen weniger das Komponieren im Sinne eines Zusammenfügens von Tönen zu einem Quartettsatz wider als ein Ausprobieren musikalischen Materials in Hinblick auf eine zwölftönige Komposition. Auch wenn Berg die neue Kompositionstechnik in einzelnen Passagen des *Kammerkonzerts* und in dem Emil Hertzka gewidmeten Lied *Schließe mir die Augen beide* zuvor schon angewandt hatte,³ kokettierte er noch während seiner Arbeit an der *Lyrischen Suite* in Briefen an Anton Webern⁴ und Arnold Schönberg

1 Bernhard R. Appel: Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben, in: *Die Musikforschung* 56/4 (Oktober–Dezember 2003), p. 347–365, hier p. 347.

2 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.76/II). Einen Überblick des Inhalts der Skizzenbücher gibt Arved Mark Ashby: *The Development of Berg's Twelve-Tone Aesthetic as Seen in the Lyric Suite and Its Sources*. Diss. Yale University 1995, p. 178.

3 Einen Einblick in Bergs Kompositionstechnik dieser Zeit gibt Neil Boynton: *Compositional technique 1923–6: the Chamber Concerto and the Lyrique Suite*, in: *The Cambridge Companion to Berg*. Hrsg. von Anthony Pople. Cambridge 1997, p. 189–203. Deutsche Übersetzung von Susanne Gänshirt und Ute Henseler: *Kompositionsverfahren 1923–1926: Das Kammerkonzert und die Lyrische Suite*, in: *Alban Berg und seine Zeit*. Laaber 2000, p. 241–260.

4 Mit Bezug auf das Lied *Schließe mir die Augen beide* berichtet Berg an Webern:

»[...] der erste Versuch strengster 12 Ton-(Reihen-)komposition. Aber in dieser Kunst bin ich leider noch nicht so weit wie Du; drum kann ich Dir vorderhand auch noch nicht viel berichten über meine derzeitige Arbeit am Streichquartett. [...] Es geht mir nicht recht von der Hand.« Alban Berg an Anton Webern, Trahütten, Brief, 12. Oktober 1925 (Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung [H.I.N.-185665]); Auszüge u. a. veröffentlicht in: Schoenberg, Berg, Webern. *Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation*. Hrsg. von Ursula von Rauchhaupt. Hamburg, München 1971, p. 91.

mit seiner angeblichen Unerfahrenheit bei der »Komposition mit 12 Tönen«.⁵ Vermutlich beziehen sich seine Aussagen vornehmlich auf musikalische Sachverhalte. Dass sich aber selbst im Falle einer einheitlichen Versuchsreihe neben der Art der aufgeschriebenen Informationen auch deren Aufzeichnungsweise noch während der Niederschrift ändert, ist gerade am genannten Skizzenblatt nachzuvollziehen.

Eine Datierung der Versuchsreihe ist nur annäherungsweise möglich. Das verwendete Notenheft trägt auf dem vorderen Umschlag (fol. 1) den Besitzvermerk »Helene Nahowska«. Da Bergs Gattin ihren Mädchennamen nur bis zu ihrer Hochzeit im Jahr 1911 führte, dürfte das Heft annähernd 15 Jahre aufbewahrt worden sein, ehe Berg es für seine Skizzen nutzte.⁶ Erste Hinweise auf die Arbeit an der *Lyrischen Suite* finden sich in Bergs Korrespondenz im September 1925. So schreibt er am 11. September auf einer Ansichtskarte aus Trahütten an seinen Schüler Gottfried Kassowitz, er »[...] Hoffe doch noch zur Arbeit (am Quartett) zu kommen [...]«.⁷ Einige Tage später, am 21. September, wiederholt er seine Pläne in einem Brief an Theodor W. Adorno, in dem er für die Zeit nach Fertigstellung seiner zweiten Komposition von *Schließe mir die Augen beide* in Aussicht stellt: »Dann aber will ich wirklich komponieren. U. zw. denk ich noch immer stark an die Quartettsuite.«⁸ Die Datierung eines Formplans des Streichquartetts auf 29. September 1925 in einem anderen Skizzenheft deutet darauf hin, dass Berg die Arbeit zeitnah aufnahm.⁹

Der Inhalt des Skizzenhefts F21.Berg.76/II ermöglicht es, den Zeitraum der Anfertigung der Skizzen auf die Monate bis Sommer 1926 einzugrenzen. Fol. 2–7 enthalten fast ausschließlich Aufzeichnungen zum 2. Satz der *Lyrischen Suite*, dessen erste vollständige Niederschrift auf den 12. Juni 1926 datiert ist.¹⁰ Auf fol. 7^v sowie auf beiden Seiten von fol. 8 finden sich Aufzeichnungen zum 3. Satz, die vor dem 13. Juli 1926 entstanden sein dürften, denn an diesem

5 »Es wird, wie ich Dir, glaub' ich, schon einmal gesagt habe, eine Suite für Streichquartett u. zwar 6 Sätze mehr lyrischen Charakters [...]. Über die Erfahrungen, die ich bei der Arbeit daran (u[nd] auch früher schon) mit der »Komposition mit 12 Tönen« machte, hab' ich mir erlaubt, Dir auf beiliegendem Notenblatt einiges zu berichten. Langsam komm auch ich in die Schreibweise hinein, was mir eine große Beruhigung ist.« Alban Berg an Arnold Schönberg, Trahütten, Brief mit Beilage, 13. Juli 1926 (The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 10189); veröffentlicht u. a. in: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg. Teilband II: 1918–1935*. Hrsg. von Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer. Mainz etc.

2007, p. 267–271 (Briefwechsel der Wiener Schule 3).

6 Aufzeichnungen der früheren Besitzerin könnten sich auf einem nicht erhalten gebliebenen ersten Blatt des Hefts befunden haben. Das letzte Blatt (fol. 8) ist heute lose und dürfte mit Blick auf die sonstige Lagenordnung des Hefts ehemals durch ein anderes Blatt zu einem Bogen ergänzt worden sein (fol. 1/9 ist ein Umschlag, fol. 2/7, fol. 3/6 und fol. 4/5 bilden jeweils darin einliegende Bögen).

7 Alban Berg an Gottfried Kassowitz, Trahütten, Ansichtskarte, 11. September 1925 (Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung [H.I.N.-233746]).

8 Alban Berg an Theodor W. Adorno, Trahütten, Brief, 21. September 1925 (Institut für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, Adorno Archiv); veröffentlicht in: Theodor W. Adorno, Alban Berg: *Briefwechsel 1925–1935*. Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt am Main 1997, p. 27–30 (Theodor W. Adorno, Briefwechsel 2).

9 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.76/I, fol. 9^v).

10 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.23/I, fol. 11^v).

berichtet Berg Schönberg bezüglich des 3. Satzes »[...] Von den Schwierigkeiten [...], von diesen 4 Formen (R I, II, III u U) die möglichen 4stimmigen Canons (es sind 17) zu finden [...]«. ¹¹ Vermutlich waren zwar eher die zahlreichen heute unter der Signatur F21.Berg.76/V bewahrten Entwürfe entscheidend für das Auffinden der 17 Kanons, ¹² die Aufzeichnungen auf dem letzten Blatt des Skizzenhefts F21.Berg.76/II dürften diesen jedoch vorausgegangen und damit ebenfalls vor dem Schreiben an Schönberg entstanden sein.

In der Versuchsreihe wird die Zwölftonreihe des 2. und 3. Satzes des Streichquartetts verwendet, die sich leicht von der des 1. Satzes unterscheidet: Der 4. und 10. Reihenton sind vertauscht. Grundlage der Kanons in der abgeschlossenen Komposition sind die einzigen vier Formen dieser Reihe, welche die Tongruppe *b h f a* enthalten, wenn auch in abwechselnder Reihenfolge innerhalb der Viertongruppe (Notenbeispiel 1). ¹³

Berg arbeitete zunächst nur mit den drei Formen der Originalreihe und ergänzte sein Reservoir erst später mit der Umkehrungsform, wie einige Skizzenseiten belegen. In seinen Aufzeichnungen findet sich die Formulierung: »[...] Von allen 12 Transposit[ionen] der Reihe 1–12 gibt es nur 3, die die zusammenhängend[e] Tongruppe *a b h f* (allerdings in verschied[ener] Reihenfolge) aufweisen [...]«. ¹⁴ Zudem sind auf einer Seite des Skizzenhefts F21.Berg.76/I nur die drei Formen der Originalreihe notiert und mit »I«, »II« und »III« (Abbildung 2) nummeriert, nicht jedoch die Umkehrungsformen. ¹⁵ Die drei hier notierten Reihenformen »I«, »II« und »III« sind es, deren Verwendungsmöglichkeiten in Kanons auf dem letzten Blatt des Skizzenhefts F21.Berg.76/II (Abbildung 1b, p. 221) ausprobiert werden.

11 Alban Berg an Arnold Schönberg, Trahütten, Beilage zum Brief vom 13. Juli 1926 (s. Anm. 5). Berg berichtet auf einem beigelegten Notenblatt von seinen Erfahrungen beim Komponieren am Beispiel von anderen Reihenformen, als in der *Lyrischen Suite* tatsächlich verwendet wurden.

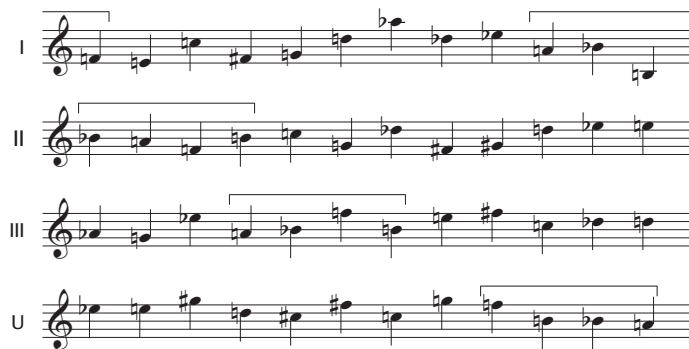
12 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.76/V, fol. 13–39). Ohne Bezug auf das Skizzenmaterial erarbeiten die 17 möglichen Kanons Jan Maegaard: Ein Beispiel des atonalen Kontrapunkts im Frühstadium, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 3 (1972), p. 29–34 (Auszüge sind in englischer Übersetzung erschienen: *Berg's Seventeen Four Part Canons: The Mystery Solved*. Translated by Joan Allen Smith and Mark DeVoto, in: *The International Alban Berg Society. Newsletter* 3 [1972],

p. 4–7), und Wolfgang Budday: *Alban Bergs Lyrische Suite. Satztechnische Analyse ihrer zwölftönigen Partien*. Neuhausen-Stuttgart 1979, p. 60–67.

13 Vgl. Bergs handschriftliche, von Willi Reich (*Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Krenek*. Wien, Leipzig, Zürich 1937, p. 95) mit »analytische[r] Entwurf für das Kolisch-Quartett« bezeichnete Aufzeichnungen (The Library of Congress, Music Division, Washington, D.C. [Rudolf Kolisch Collection]); Faksimile und Transkription unter dem Titel *Neun Blätter zur »Lyrischen Suite für Streichquartett«* in: Willi Reich: *Alban Berg. Bildnis im Wort, Selbstzeugnisse und Aussagen der Freunde*. Zürich 1959, p. 45–54, und Schoenberg, *Berg, Webern*, s. Anm. 4, p. 105–116.

14 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.76/IV, fol. 2^v).

15 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.76/I, fol. 23^v). Die genannte Tongruppe *a b h f* ist in diesen Notaten jeweils mit einer eckigen Klammer markiert. In der in der dritten Notenzeile notierten mit »III« bezeichneten Form der Reihe ist die Reihenfolge der vier Töne innerhalb der Tongruppe versehentlich vertauscht, die vier Töne stehen in korrigierter Reihenfolge in der vierten Notenzeile.



Notenbeispiel 1: Alban Berg: *Lyrische Suite*. III. Allegro misterioso. Reihenformen I, II, III und U

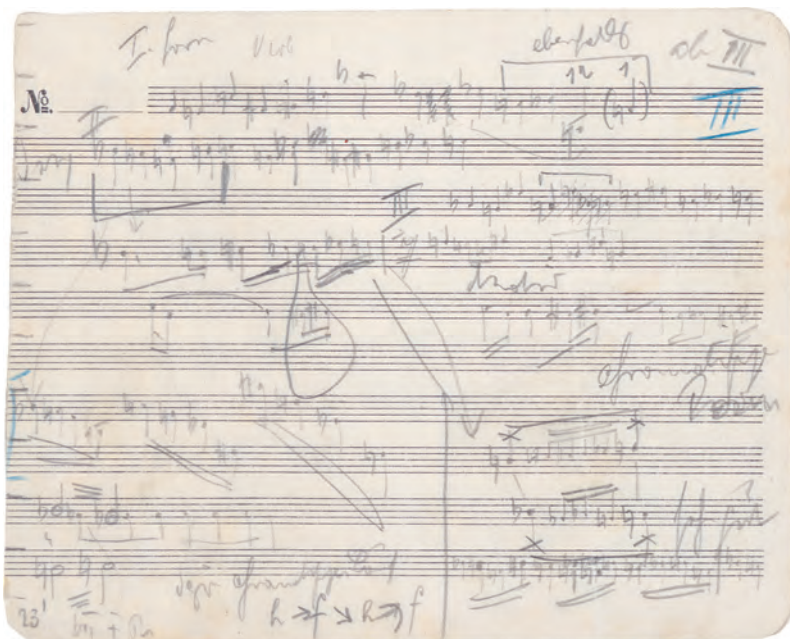


Abbildung 2: Skizzenheft *Lyrische Suite*
(Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.76/I, fol. 23^v])

Mit arabischen Ziffern sind Einsatzabstände zweier Kanonstimmten bezeichnet, in denen jeweils eine der Reihenformen »I u[nd] II« in einheitlichen Notenwerten verwendet wird. So beginnen im mit »1« bezeichneten Notat beide Stimmen gleichzeitig und verlaufen folglich »parallel« in Quartan. Beim mit »2« bezeichneten Notat beginnt die zweite Stimme eine Note nach der ersten Stimme bzw. mit deren zweiter Note. Diesem Muster folgend sind alle Kombinationsmöglichkeiten bis zum Einsatz der zweiten Stimme mit der zwölften Note ausprobiert.

Ziel der Versuchsreihe dürfte es zunächst gewesen sein, die im zitierten Brief an Schönberg als »möglich« bezeichneten Stimmkombinationen von nicht möglichen zu unterscheiden. Die Notate der zuerst genannten sind auf dem Skizzenblatt mit einem Haken gekennzeichnet, während die der zuletzt genannten ausgestrichen sind. Der über dem Notat »2« vermerkte und ebenfalls ausgestrichene Tonname »des« gibt einen Hinweis darauf, warum diese Kombination der beiden Reihenformen nicht unter die möglichen fällt. Setzt die aus Reihenform II gebildete Stimme mit der zweiten Note der aus Reihenform I gebildeten Stimme ein, treffen sich die beiden Stimmen im weiteren Verlauf auf dem gemeinsamen Ton *des*. Dementsprechend ist das neunte Notat wegen »4« gemeinsamer »Töne« (*a h fis d*) gestrichen. Die zwölfte Kombination weist den gemeinsamen Ton »g« auf, und im elften Notat setzt die zweite Stimme gleich im Einklang mit der ersten Stimme ein.¹⁶ Einzig das dritte Notat passt nicht in dieses Muster, da bei diesem Haken und Streichung aufeinandertreffen. Dies scheint der Korrektur eines Fehlers geschuldet zu sein, bei der das zunächst abgehakte Notat nachträglich ausgestrichen wurde. Der nebenstehende Kommentar »wäre sehr schön (aber 1 Ton)« kann aus inhaltlichen Gründen erst nach dieser Korrektur ergänzt worden sein. Möglicherweise ist das Ergänzen des Kommentars sogar eine direkte Reaktion auf das Erkennen eines Fehlers und ging mit der Korrektur einher.

Alle nachfolgenden nicht ausgestrichenen Notate sind mit derartigen verbalen Beurteilungen versehen,¹⁷ die bis zur siebten Kombination zusätzlich zum Haken stehen und rechts oder unterhalb des Notats nachträglich ergänzt sein könnten. Das achte Notat hingegen ist nicht abgehakt und der zugehörige Kommentar »geht aber nicht schön« so rechts des Notats platziert, dass die verbale Bewertung schon vor Niederschrift des neunten Notats vorgenommen worden sein muss. Diente die Skizzenseite demnach zunächst nur einer formalen Unterscheidung möglicher und nicht möglicher Kanons, wird die Versuchsreihe während der Anfertigung der Seite – möglicherweise zwischen Niederschrift des achten und neunten Notats – um verbale Beurteilungen erweitert, die eine weiterführende Klassifizierung innerhalb der möglichen Kombinationen beinhalten.¹⁸

16 In der einige Zeit später verfassten autographen Analyse der *Lyrischen Suite* spricht Berg von »möglichen Engführungen« und erklärt in einer Fußnote »(möglichen: das heißt ohne Einklänge zu bilden)« (Neun Blätter zur »Lyrischen Suite«, s. Anm. 13, Abbildung nach p. 48). Das Vermeiden von Einklängen bzw. Oktaven scheint Berg auch in anderen Abschnitten des *Allegro misterioso* wichtig gewesen zu sein.

Wie Walter Levin aufzeigt, sind zahlreiche Reihenabweichungen in T. 1–45 und T. 105–138 des Satzes auf dieses Ziel zurückzuführen; idem: Textprobleme im Dritten Satz der »Lyrischen Suite«, in: *Alban Berg. Kammermusik II*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1979, p. 11–28 (Musik-Konzepte 9).

17 »4« ist »sehr gut«. »5« ist »recht gut«. »6« ist »gut«. »7« ist »gut«. »8« »geht aber nicht schön«. »9« ausgestrichen wegen »4 Töne« (*a h fis d*). »10« ist »nicht schön«. »11« (insgesamt 5 gemeinsame Töne, darunter der erste) und »12« (gemeinsamer Ton g) sind ausgestrichen.

18 Mögliche Beurteilungskriterien erarbeitet Ulrich Wilker (vgl. Respondenz).

Neben dieser Erweiterung der Beurteilungskriterien ändern sich während der Niederschrift der Versuchsreihe auch Form und Anordnung der einzelnen Notate. Ganz offensichtlich sind sie über die ganze Seite – von links oben bis rechts unten – verteilt, und man ist geneigt, diesem Umstand besondere Bedeutung beizumessen. Es scheint, als sei die ganze Seite des Skizzenhefts für die Versuchsreihe reserviert und als solle die Versuchsreihe daher auch die ganze Seite füllen.¹⁹ Letztlich dürfte die Anordnung auf der Seite aber eher Folge der Anwendung wechselnder Notationsprinzipien sein. Die ersten beiden Notate sind nebeneinander notiert; eine Notationsweise, die dadurch unübersichtlich zu werden droht, dass die einzelnen Notate mit wachsendem Einsatzabstand der Stimmen immer mehr horizontalen Platz benötigen. Nachfolgende dritte, vierte, fünfte und sechste Notate sind in einigermaßen akkuratem Untersatz untereinander notiert. Diese übersichtlichste aller verwendeten Darstellungsformen stößt auf einer Seite eines kleinformatigen Skizzenhefts spätestens mit Erreichen der untersten Notenlinie an räumliche Grenzen. Das siebte Notat steht auf dieser untersten Linie zwar ebenfalls im Untersatz der vorhergehenden Notate, ist allerdings dahingehend verkürzt, dass die ersten sechs Noten der zuerst einsetzenden Stimme gar nicht notiert sind. Diese komprimierte Notationsweise wird für die achten bis zwölften Kombinationsversuche beibehalten, die folglich rechts von der siebten Kombinationsmöglichkeit notiert sind (Abbildung 1a, p. 220).

Entsprechend der auf der recto-Seite notierten Versuchsreihe sind auf der verso-Seite Kombinationen der Reihenformen II und III sowie I und III ausprobiert. Sämtliche Kombinationsversuche sind dabei so angeordnet wie die letzten fünf Notate auf der recto-Seite. Und ebenso wie bei der ersten Versuchsreihe sind bei größeren Einsatzabständen der beiden Stimmen einzelne Töne der zuerst einsetzenden Stimme ausgelassen, womit die horizontale Ausdehnung der einzelnen Notate verringert wird. Die Position der verbalen Beurteilungen »sehr schön!« nach dem zehnten Notat sowie »schön« nach dem elften Notat deutet darauf hin, dass auch die Kommentare schon von vornherein Teil der Niederschrift der Versuchsreihe waren und nur die Einschränkung »recht« unter dem elften Notat nachträglich ergänzt wurde.

Insbesondere die auf der oberen Seitenhälfte notierte Versuchsreihe mit den Reihenformen II und III weist einige inhaltliche Unzulänglichkeiten auf. Bei den im zweiten und dritten Notat dargestellten Kombinationsversuchen treffen sich die beiden Stimmen auf anderen Tönen als angegeben. Jedoch zieht erst eine Ungereimtheit im vierten Notat Korrekturen nach sich. Dem Untersatz zur

19 Freilich legt dieser Umstand den Verdacht nahe, die Seite könnte nicht nur als Gedächtnisstütze für den Komponisten

selbst, sondern auch als Dokument für andere Leser angelegt worden sein (vgl. Respondenz).

Folge setzt die zweite Kanonstimme hier – anders als es zu erwarten wäre – mit der fünften statt der vierten Note der ersten Stimme ein. Wie angegeben treffen sich die beiden Stimmen in ihrem weiteren Verlauf im Einklang »des«. Unklar ist jedoch, warum der gemeinsame Ton *b* gleich mit dem Einsatz der zweiten Stimme nicht mitgeteilt wird. Das Malheur scheint noch während der Niederschrift dieser Versuchsreihe aufgefallen zu sein. Zwar ist das vierte Notat nicht korrigiert, jedoch ein fünfter Kombinationsversuch über der Notenzeile inklusive des ersten gemeinsamen Tons »*b*« vermerkt. Als Folge dieser Einfügung sind die nachfolgenden Nummerierungen von fünf bis zehn um eine Stelle auf sechs bis elf korrigiert, einzig das letzte Notat ist von vornherein richtig bezeichnet.

Auch in der Versuchsreihe mit den Reihenformen I und II auf der unteren Hälfte der Seite finden sich vereinzelt Fehler. Bei der Begründung für das Ausstreichen des siebten Notats »5 Töne« scheint ein sechster gemeinsamer Ton der beiden Reihen übersehen worden zu sein. Zudem hält die Angabe »1 Ton *as*« über dem ausgestrichenen dritten Notat einer Überprüfung nicht stand, denn in der angegebenen Kombination treffen sich die beiden Stimmen überhaupt nicht im Einklang. Unterm Strich ist dies unter allen genannten Unzulänglichkeiten die einzige, die sich im Endergebnis der Versuchsreihe widerspiegelt. In der Übersicht möglicher Kanons auf der untersten Notenzeile der Seite fehlt sie, während alle anderen Kombinationen zu Recht nicht gelistet und nur die Begründungen für das Ausstreichen einzelner Notate nicht immer nachvollziehbar sind.

Wenngleich die beiden Skizzenseiten auf den ersten Blick wie Aufzeichnungen einer schon vor Beginn der Niederschrift zu Ende gedachten Versuchsreihe wirken, ist bei einer genaueren Betrachtung der ersten Skizzenseite nachzuvollziehen, wie sich Aufzeichnungsweise (nicht zuletzt begründet durch das kleine Format des Skizzenblatts) und Bewertungskriterien (möglicherweise als Folge der Korrektur eines Fehlers) noch während des Schreibens weiterentwickeln. Erst die zweite Skizzenseite scheint nur mehr Ausführung des auf der ersten Skizzenseite entwickelten Vorgehens zu sein, die jedoch nicht frei von Unzulänglichkeiten ist. Letztere wären beim Anfertigen eines mehrstimmigen Tonsatzes auf Grundlage der Versuchsreihe sicherlich aufgefallen, wozu es aber nicht gekommen sein dürfte. Das Skizzenblatt scheint daher viel weniger zielgerichtete Kompositionsskizze zu sein, als es von einem Ausprobieren zeugt, wie die strengste aller imitatorischen Setzweisen mit Bergs noch junger Vorstellung zwölftönigen Komponierens in Einklang zu bringen ist.

(An-)Notationen

Zu Bergs Kanonstudien für das *Allegro misterioso* der *Lyrischen Suite*

In seinem einschlägigen Aufsatz »Ein Beispiel atonalen Kontrapunkts im Frühstadium«²⁰ zu Bergs *Lyrischer Suite* konstatiert Jan Maegaard zur Identifikation von möglichen »Engführungen«²¹, also kontrapunktischen Kombinationen von Reihenformen »ohne zusammenfallende Oktaven«²²:

*Vom heutigen theoretischen Standpunkt aus ist das Herausfinden dieser Kombinationen kein überwältigendes Problem. Man verschiebt zuerst zwei Stimmen untereinander und verzeichnet die möglichen Verbindungen. Gegen jede von diesen wird die dritte Stimme verschoben, und die möglichen Verbindungen der drei Stimmen werden festgehalten. Gegen diese wird endlich die vierte Stimme geprüft, und nach dem systematischen Ausschalten der nicht-möglichen Kombinationen bleiben dann am Ende 17 mögliche Kanons erhalten [...].*²³

Jonas Pfohl hat dargelegt, wie die letzte Seite des Skizzenhefts F21.Berg.76/II (fol. 8^r/8^v) ein solches »Ausprobieren [...], wie die strengste aller imitatorischen Setzweisen mit Bergs noch junger Vorstellung zwölftönigen Komponierens in Einklang zu bringen ist«²⁴, dokumentiert, allerdings in diesem Fall nicht für vier-, sondern dreistimmige Reihenkombinationen.

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass das Ausprobieren Bergs sich nicht im bloßen Herausfinden möglicher Reihenkombinationen erschöpft. Streng genommen könnte man sogar behaupten, dass Berg genau das, nämlich das Ausnotieren von Reihenkanons zum Zweck der Identifikation der möglichen Formen, hier gerade nicht tut: Nicht ein einziger dieser Kanons ist auf der Seite komplett niedergeschrieben. Berg notiert dagegen – Jonas Pfohl hat es beschrieben – eine Vielzahl von Aspekten, die mit diesen Reihenkanons zu tun haben, und zwar sowohl in Notenschrift, mit römischen wie arabischen Zahlen als auch in Form verbaler Kommentare. Einerseits gehen diese Notationen und

20 Jan Maegaard: Ein Beispiel des atonalen Kontrapunkts im Frühstadium, s. Anm. 12.

21 Ibidem, p. 30.

23 Ibidem.

22 Ibidem.

24 Vgl. Jonas Pfohl, p. 228.

Annotationen über das Herausfinden möglicher Reihenformen hinaus, indem sie weitere Auswahlkriterien anwenden, andererseits sind sie, so möchte ich im Folgenden argumentieren, selbst Teil des Ausprobierens, spricht Jonas Pfohl doch von einer Weiterentwicklung der Notationsweise.²⁵ Einige Details legen darüber hinaus nahe, dass Berg hier nicht bloß exploriert, wie sich die Ergebnisse seiner Reihenkombinationsversuche durch Notationsvarianten und Annotationen deutlicher darstellen lassen, sondern dass eben diese Notationen und Annotationen ein kompositorisches (Selbst-)Bewusstsein verraten, das sich über die Relevanz des Notierten nicht nur für den Autor selbst, sondern auch für die Nachwelt im Klaren zu sein scheint.

1. Systematisierungsversuche

Rechts neben den oberen Systemen von fol. 8^v hat Berg untereinander »große Sept | Trit | kleine Sept | gr Sext | kl Sext« notiert, dann jedoch gestrichen (Abbildung 3). Es handelt sich um eine Übersicht über die Anfangsintervalle der möglichen Engführungen von Reihenform II und III links daneben: Bei Nr. 7 ergibt der Einsatz von Reihe II mit dem siebten Ton von Reihe III das Intervall h^1-b^1 (also enharmonisch verwechselt eine kleine Sekunde h^1-ais^1), bei Nr. 8 handelt es sich um das Intervall e^1-b^1 , bei Nr. 10 um b^1-c^2 , bei Nr. 11 b^1-des^2 und bei Nr. 12 b^1-d^2 . Bei Oktavversetzung und ggf. enharmonischer Verwechslung sind das genau die daneben aufgelisteten und wieder gestrichenen Intervalle, selbst die Reihenfolge stimmt.²⁶ Die Übersichtsdarstellung erscheint als ein Systematisierungsversuch, der dann allerdings verworfen wurde, wie erstens die Streichung und zweitens die Tatsache belegt, dass Berg diese Art der Übersicht nicht auch für die Kombinationen der Reihenformen I und II bzw. I und III angelegt hat.

Auf der gleichen Seite unten links findet sich eine andere systematisierende Darstellung, mit der Berg sein Fazit aus den Kombinationsstudien zieht. Die möglichen Engführungen der Reihenformen I und II, II und III sowie I und III werden untereinander als arabische Zahlen notiert und mit dem Vorsatz »geht« versehen. Dabei bemüht Berg sich um einen genauen Untersatz der arabischen Zahlen, die gleiche Einsatzzeitpunkte repräsentieren, um diese gemeinsamen Einsatzzeitpunkte übersichtlich darstellen zu können. Während allerdings ein ähnliches Notat rechts neben dem vierten Notensystem die gemeinsamen Kombinationsmöglichkeiten der Reihenformen I und II einerseits und der Reihenformen II und III andererseits (»I II u[nd] | II III gemeinsam«) mit »7/8 | 10«

25 Vgl. ibidem.

26 Auch wenn es wahrscheinlich Zufall ist, sei darauf hingewiesen, dass die genannten fünf Intervalle fast genau dem Intervallvektor der $a-b-h-f$ -Viertongruppe

entsprechen, nur ist dort die große Sext/ kleine Terz nicht enthalten, sondern die Quarte/Quinte.

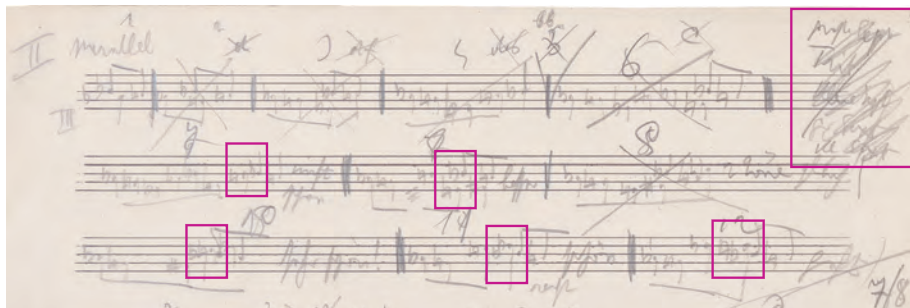


Abbildung 3: Alban Berg: Skizzenheft *Lyrische Suite*
(Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.76/II, fol. 8^v]). Ausschnitt

angibt, also zeigt, dass hier insgesamt drei Einsatzabstände möglich sind, lässt sich der Übersicht unten links entnehmen, dass solche Übereinstimmungen beim Zusammenspannen aller drei Reihenformen dagegen nicht möglich sind: Es gibt keine Übereinstimmung aller drei Zeilen. Das Übereinanderschreiben aller drei Engführungsmöglichkeiten belegt die Absicht, nicht einfach nur die möglichen Reihenkombinationen aufzulisten, sondern nach Einsatzzeitpunkten für Engführungen zu suchen, die alle drei möglichen Kombinationen gemeinsam haben – dem Kriterium der Kombinierbarkeit wird hier also noch ein weiteres vereinheitlichendes oder systematisierendes Kriterium an die Seite gestellt, nämlich die Übereinstimmung des Einsatzzeitpunktes.

Das Ergebnis dieser Systematisierung ist bezogen auf die Kombination aller drei Reihenformen zwar negativ, aber trotzdem hat Berg die Idee übereinstimmender Einsatzzeitpunkte offenbar nicht verworfen. Die auf fol. 8^r/8^v festgehaltenen Kombinationsversuche lassen sich nämlich nicht nur als Vorstudien zu den vierstimmigen Kanons ab T. 46 verstehen, sondern weisen deutliche Bezüge zu den ersten sechs Takten des *Allegro misterioso* auf (Abbildung 4). Es handelt sich um einen dreistimmigen Reihenkanon zwischen Violine I (Reihenform II), Violine II (Reihenform I) und Bratsche (Reihenform III), der sich aber erst nach und nach als solcher zu erkennen gibt.²⁷ Im ersten Takt (mit Auftakt in Violine I) setzen nur die von den kompletten Reihenformen abgeschnürten Viertonzellen kanonisch ein (mit den Tönen a, b, h und f in unterschiedlicher Permutation), in T. 2 erfolgt ein erster kompletter Reihendurchlauf in Violine I, in T. 3 in der Bratsche und in T. 3/4 in Violine II, wobei die Reihenformen gegenüber der in den Skizzen notierten Form dergestalt modifiziert sind, dass jeweils die Viertonzellen an den Anfang gerückt sind. Ab dem Auftakt der vier

27 Wolfgang Budday beschreibt die ersten Takte nicht als Kanon, sondern als Ostinato

der Vierton- und Achttongrupen; idem: *Alban Bergs Lyrische Suite*, s. Anm. 12, p. 49f.

III

Allegro misterioso

♩ = 150

am Steg
pp sempre
am Steg
pp sempre
am Steg
pp sempre

3 7 4 1 7

5 6

pizz.
molto p

U. E. 8780 W. Ph. V. 173

Abbildung 4: Alban Berg: Allegro misterioso, in: *Lyrische Suite für Streichquartett*. Partitur
Wien: Universal-Edition, 1927 (U.E. 8780 | W.Ph.V. 173)

Sechzehntel zu Takt 5 (Violine I) erklingt der Kanon schließlich mit den drei kompletten Reihenformen. Der Einsatzzeitpunkt ist ab T. 1 immer der gleiche: Auf jedes sechste Sechzehntel – und damit jeweils beim sechsten Reihenton,²⁸ denn die Reihenformen entfalten sich ja in durchgehenden Sechzehnteln – erfolgt ein Einsatz in der Reihenfolge Violine I (Reihenform II), Violine II (Reihenform I), Bratsche (Reihenform III). Die in der Übersicht auf fol. 8^v sich manifestierende Idee, die Kanoneinsätze durch gleichbleibende gemeinsame Einsatzzeitpunkte zu vereinheitlichen, ist also in die Gestaltung der Anfangstakte eingeflossen. Aufgegeben ist in der Anlage dieser Takte dagegen das Bestreben, Reihenformen zu benutzen, die Einklänge zwischen allen drei (statt nur zwei) Stimmen vermeiden (was ja nicht möglich ist); dem Einklangsverbot genügen hier nur der Kanon zwischen Violine I und II und der zwischen Violine II und Bratsche. Mit den enggeführten Kanons zwischen Violine I und II bzw. Violine II und Bratsche erklingen dabei interessanterweise jeweils Kombinationsformen, die Berg auf fol. 8 nicht besonders positiv beurteilt hatte, nämlich Kombination Nr. 5 von Reihenform II mit Reihenform I, die Berg immerhin als »recht gut« einschätzte (fol. 8'), und Kombination Nr. 2 der Reihenformen I und III, die schlicht mit einem Häkchen als eine mögliche gekennzeichnet ist (fol. 8^v). Da der Kanon allerdings ohnehin nicht über T. 6 hinaus weitergeführt wird, erklingt der sich daraus ergebende, gleichsam sekundäre Kanon zwischen Violine I und Bratsche (entsprechend der Kombination Nr. 6 von Reihenform II mit III) nie komplett, so dass sich das Problem der zwei gemeinsamen Töne erübrigt: In T. 3 und T. 5 überlappen sich die Reihendurchläufe in nur zwei Tönen (bemerkenswerterweise als Tritonusparallelen).

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die aus der Übersicht auf fol. 8^v ableitbare Idee gleichbleibender Einsatzzeitpunkte in die Konzeption des Satzbeginns (und -schlusses) eingeflossen ist, während die mutmaßlich ursprüngliche Absicht, diese Systematik der Einsatzzeitpunkte auf die kontrapunktische Verbindung von allen drei Stimmen (und nicht wie dann im Satz von jeweils zwei aufeinander bezogenen) zu übertragen, sich als nicht durchführbar erwies. Ein grundlegender Unterschied zwischen Skizzen und fertigem Satz besteht darin, dass Berg in den Skizzen von den Reihenformen I (beginnend mit *f*), II (mit *b*) und III (mit *as*) ausgeht, im *Allegro misterioso* selbst aber die rotierten Reihenformen nutzt, die jeweils mit der Viertonzelle beginnen, so dass sich die Einsatzzeitpunkte gegenüber der Skizze um vier Töne verschieben.²⁹

28 Tatsächlich erklingen die kompletten Reihenkanons mit dem Einsatz auf dem sechsten Reihenton der vorimitierenden Reihe nur in T. 5; in den vorangehenden Takten werden alle Töne außer der

Viertongruppe gleichsam unterdrückt. So wie der Kanon hier also nach und nach entschleiert wird, löst er sich in den retrograden Takten am Ende des Satzes scheinbar auf.

29 Mit Blick auf die Tatsache, dass zweiseitige Kontrapunktstudien schließlich in sechs Takte des fertigen Satzes (zuzüglich der sechs korrespondierenden krebsgängigen Takte am Satzende)

2. »Kalligraphie«

Jonas Pfohl hat bereits darauf hingewiesen, dass Berg die Notationsweise der verschiedenen Reihenkombinationen verändert, z. B. indem sowohl bei den letzten Notaten auf der recto-Seite als auch auf der verso-Seite Reihentöne ausgelassen werden, um Platz zu sparen.³⁰ Dabei ist nicht unerheblich, dass Berg auf der recto-Seite ausschließlich in »Viertelnoten« notiert, also mit ausgefüllten Notenköpfen an Notenhälsen, die sich zur Unterscheidung der beiden verwendeten Reihenformen in der Stielrichtung unterscheiden, während er auf der verso-Seite die Hälse in den meisten Fällen zusätzlich zusammenbalkt (optisch also »Achtelnoten« an einem Balken). Das ermöglicht ihm eine weitere Ausdifferenzierung seiner Notation, denn die von Pfohl beschriebene, durch Auslassung einzelner Töne abgekürzte Schreibweise auf fol. 8^v unterscheidet sich an einigen Stellen von der auf der Vorderseite. Diese neue Form stellt einen Kompromiss zwischen akkuratem Untersatz bei Notation aller vorimitierenden Töne einerseits und der verkürzten Notation nur der beiden Einsatztöne andererseits dar. So notiert Berg im Fall der Kombination Nr. 5 (Reihenform I mit III) im vierten System die zur Identifikation nötigen zwei Anfangstöne der vorimitierenden Reihe, lässt dann einige Töne aus und markiert dies durch unterbrochene Balkung. In Notat Nr. 8 (von II plus III) im zweiten System ist der Balken nicht nur ebenfalls unterbrochen, sondern Berg hat dazwischen auch noch Auslassungsstriche eingefügt (Abbildung 5a).³¹

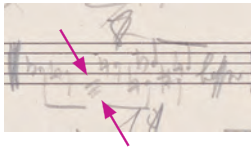


Abbildung 5a: Alban Berg: Skizzenheft *Lyrische Suite*, fol. 8^v (siehe Abbildung 1b, p. 221). Ausschnitt

Ein weiteres Notationsdetail, das von dem Vorgehen auf der Vorderseite abweicht und das Bemühen verrät, das Ausschlaggebende durch Notation besonders hervorzuheben, zeigen die Notate Nr. 3 und 4 (Reihenform II mit III)

münden, mag sich auch hier jene Frage der Verhältnismäßigkeit von kompositorischem Aufwand und Klangergebnis – angesichts des hohen Tempos und der Spielweise am Steg und *pp sempre* – stellen, die Maegaard in Bezug auf die Kanons ab T. 46 diskutiert. Doch auch hier gilt sein Fazit: »Das Verhältnis zwischen Mittel und Zweck braucht nicht

ein geradliniges zu sein.« (Jan Maegaard: Ein Beispiel des atonalen Kontrapunkts im Frühstadium, s. Anm. 12, p. 31). Zudem ist bei der *Lyrischen Suite* natürlich auch der programmatische Hintergrund nicht außer Acht zu lassen.

30 Vgl. Jonas Pfohl, p. 227.

31 Unterbrochene Balkung weist auch Notat Nr. 6 (von I plus III) im vorletzten System auf, allerdings wieder ohne Auslassungszeichen. Ist eine durchgehende Balkung in den Notate Nr. 10 und 12 (von II plus III) im dritten System nachgetragen?

im obersten System von fol. 8^v. Der letzte notierte Ton ist hier jeweils einer der zusammenfallenden gemeinsamen Töne (in diesem Falle *a* bei Nr. 3 und *b* bei Nr. 4). Dieser gemeinsame Ton ist als ein solcher noch einmal dadurch besonders hervorgehoben, dass er sowohl nach oben als auch nach unten gestielt ist (Abbildung 5b).³² Sowohl die Kennzeichnung ausgelassener Töne durch unterbrochene Balkung als auch die Kennzeichnung gemeinsamer Töne durch Stielung in beide Richtungen gehen an diesen Stellen über das zur Autokommunikation Nötige hinaus, als ob hier geradezu Erwägungen für eine Darstellung im Notensatz im Hintergrund stünden. Damit erinnern diese Beispiele in ihrer für Skizzen erstaunlichen Genauigkeit von Notationsdetails – wenn auch sehr viel weniger ausgeprägt – an jene detailgenau notierten Seiten aus dem Particell des dritten *Lulu*-Akts, die Thomas Ertelt unter der Überschrift »Kalligraphie« diskutiert hat: Obwohl es sich dort um ein mit Bleistift geschriebenes Particell mit dem »Erscheinungsbild einer Arbeitshandschrift«³³ handelt, »finden sich doch auch im Bleistift-Particell Schreibeigenheiten, die auf den Charakter der Reinschrift zielen«³⁴.

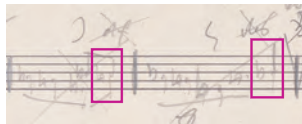


Abbildung 5b: Alban Berg: Skizzenheft *Lyrische Suite*, fol. 8^v (siehe Abbildung 1b, p. 221). Ausschnitt

3. Von »geht, aber nicht schön« bis »sehr schön!«

Dass Berg die beim Kanoneinsatz zuerst erklingenden Intervalle für die Kombination der Reihenformen II und III rechts oben auf fol. 8^v notiert hat, zeigt, dass Intervallkonstellationen bei seinen Überlegungen eine Rolle gespielt haben müssen. Auch die verbalen Beurteilungen der Reihenkombinationen können ja eigentlich nur aus den sich durch die kontrapunktische Kombination der Reihen ergebenden Intervallen resultieren. In der Tabelle ist der Versuch unternommen, die zur Engführung geeigneten Reihenkombinationen,³⁵ die ausführlicher als mit der Bemerkung »geht« oder gar nur einem Häkchen kommentiert sind, graduell nach den ästhetischen Kommentaren Bergs zu ordnen und diejenigen

32 In Notat Nr. 3 auf der Vorderseite notiert Berg den übereinstimmenden Ton *e*¹ einzeln, mit zwei Notenköpfen und gegensätzlicher Stielung.

33 Alban Berg: *Lulu. Particell des III. Aktes (Faksimile). Kommentar*. Hrsg. von Thomas Ertelt. Wien 2013, p. 35 (Alban Berg. Sämtliche Werke I, 2: *Lulu*. Supplement).

34 Ibidem.

35 Als eine Art Gegenprobe ist auch das von Berg wegen des gemeinsamen Tons *e*¹ ausgeschiedene Notat Nr. 3 (Reihenform I mit II, fol. 8^v) mit dem Kommentar »wäre sehr schön« in die Tabelle aufgenommen.

Bergs Kommentar	Kombi- nation	Zusammen- klänge (Intervall- klassen)	Anzahl Intervallklasse 3 und 4 von möglichen 12 Zusammen- klängen	Intervall- klasse des ersten Zusammen- klangs	Tonwieder- holungen	Parallelen
»nicht schön«	II+III (7)	6,0,0,0,6,0	0/12	1	1: III,10–II,5 (c)	Kleinsekundparallelen: III,10+II,4 (c+h) – III,11+II,5 (des-c)
»nicht schön«	I+II (10)	4,1,0,1,2,4	1/12	1	9: I,10–II,2 (a) II,1–I,11 (b) I,12–II,4 (h) II,3–I,1 (f) II,5–I,3 (c) I,4–II,8 (fis) I,6–II,10 (d) II,9–I,7 (gis) II,11–I,9 (es)	Tritonusparallelen: I,12+II,3 (h+f) – I,1+II,4 (f+h) I,6+II,9 (d+gis) – I,7+II,10 (as+d)
»geht, aber nicht schön«	I+II (8)	3,2,2,2,1,2	4/12	3	3: II,2–I,10 (a) II,4–I,12 (h) II,8–I,4 (fis)	Kleinsekundparallelen: I,11+II,4 (b+h) – I,12+II,5 (h+c)
»besser« [als vorher »nicht schön«]	II+III (8)	1,3,2,1,2,2	3/12	6	1: II,6–III,2 (g)	keine
»gut«	I+II (7)	0,6,0,6,0,0	6/12	2	keine	2 Großsekund- parallelen in Folge: I,9+II,3 (es+f) – I,10+II,4 (a+h) – I,11+II,5 (b+c)
»gut«	I+II (6)	2,2,4,4,0,0	8/12	4	keine	keine
»recht gut«	I+II (5)	0,4,6,0,2,0	6/12	3	keine	keine
»sehr gut«	I+II (4)	2,1,4,5,0,0	9/12	4	keine	keine
»wäre sehr schön«	I+II (3)	0,5,5,0,0,1 [plus Einklang]	5/12	2	1: I,8–II,7 (des)	keine
»sehr schön«	II+III (11)	1,2,6,2,1,0	8/12	3	keine	keine
»sehr schön!«	II+III (10)	1,2,4,4,1,0	8/12	2	2: III,2–II,6 (g) III,8–II,12 (e)	keine

Tabelle: Intervallkonstellationen einiger Reihencombinationen aus dem Skizzenheft *Lyrische Suite* (s. Anm. 2)

I (ab 10) + II »nicht schön«

II: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



I (ab 4) + II »sehr gut«

I: 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3



I (ab 3) + II »wäre sehr schön«

I: 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2



Notenbeispiel 2: Alban Berg: Reihenkombinationen aus dem Skizzenheft *Lyrische Suite*

Parameter aufzulisten, die für Bergs Einschätzung eine Rolle gespielt haben könnten: Jede Zeile beginnt mit Bergs Kommentar, dann folgt die Angabe der jeweiligen Reihenkombination, die Häufigkeit der Intervallklassen, die bei der jeweiligen Kombination erklingen, sowie die Häufigkeit der konsonanteren Intervallklassen 3 und 4 (also Terzen bzw. Sexten) bezogen auf zwölf mögliche Zusammenklänge. Danach sind Intervallklasse des Einsatzintervalls, etwaige direkt aufeinanderfolgende Töne und schließlich etwaige sich ergebende Parallelen angegeben (Fettdruck markiert das Zusammentreffen beider Fälle).

Es zeigt sich, dass erst mehrere Faktoren zusammengenommen ausschlaggebend für Bergs Beurteilung zu sein scheinen. Mit einer höheren ästhetischen Bewertung scheint ein höherer Anteil an den konsonanteren Intervallklassen 3 und 4 ebenso zu korrelieren, wie eine negative Bewertung mit dem Vorhandensein mehrerer sich wiederholender Töne und Parallelen einherzugehen scheint. Das Einsatzintervall dagegen scheint keine besondere Rolle zu spielen, wenn man davon absieht, dass nur die beiden Kombinationen mit den Kommentaren »nicht schön« als erstes erklingendes Intervall eine kleine Sekunde aufweisen. In gewissem Maße spielt offenbar auch das Alternieren von Intervallklassen eine Rolle: In Notenbeispiel 2 sind zum Vergleich Kombination Nr. 10 der Formen I und II (»nicht schön«, mit mehreren großen und kleinen Sekunden/Septimen und zweimal zwei Tritoni in Folge) den Notaten Nr. 4 der gleichen Kombination (I und II, »sehr gut«) und der wegen eines zusammenfallenden Tones verworfenen Kombination Nr. 3 (»wäre sehr schön«, ebenfalls Reihenform I und II) gegenübergestellt, in denen Sekunden/Septimen immer (außer einmal bei Nr. 3) durch Terzen/Sexten »gerahmt« werden.

4. Fazit

Natürlich findet man in Bergs Skizzenbüchern eine Fülle von verbalen Notaten. Insbesondere die hier diskutierten bewertenden Kommentare zu den verschiedenen Reihenkontrapunkten jedoch mögen Assoziationen an Beethovens berühmte Annotationen wie »gut«, »meilleur« usw. hervorrufen. Nikolaus Urbaneks Einschätzung im Zusammenhang mit den Skizzenbüchern Webers, dass »die Wiener Schule an dem ›Lehrmeister‹ Beethoven nicht nur musikalisch ›denken‹, sondern eben auch ›skizzieren‹ gelernt«³⁶ habe, ließe sich also am Beispiel der hier diskutierten Skizzen zum *Allegro misteroso* auch auf Berg übertragen. Bergs Annotationen wie die bewertenden Kommentare, aber auch die einzelnen gleichsam »kalligraphischen« Detailnotationen, die über das für eine bloße Gedächtnisstütze Nötige weit hinausgehen, scheinen jedenfalls von einem Bewusstsein Bergs darüber zu zeugen, dass sein musikalisches Skizzieren irgendwann von Interesse für die Nachwelt sein könnte – und er sollte recht behalten.

36 Nikolaus Urbanek: Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in den Skizzen Anton Webers, in: *Webern-Philologien*. Hrsg. v. Thomas Ahrend und Matthias Schmidt. Wien 2016, p. 135–163, hier p. 163 (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe 3).