Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 13-14 (1993-1994)

Artikel: Untersuchungen zum Schaffensprozess Anton Weberns : der VI. Satz aus der Zweiten Kantate op. 31

Autor: Weber, Markus

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835284

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 22.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Untersuchungen zum Schaffensprozess Anton Weberns. Der VI. Satz aus der *Zweiten Kantate* op. 31*

MARKUS WEBER

> Ist es mir doch eine solche Wonne, in die Werkstatt eines Meisters zu blicken. In der Hoffnung, dass auch Du dies gerne tust, schicke ich Dir dieses Skizzenbuch Beethovens zu Deinem Geburtstag.[1]

Am 25. Juli 1942 schrieb Anton Webern an Hildegard Jone, *Freundselig ist das Wort*, der letztendlich V. Satz seiner *Zweiten Kantate* op. 31[2], sei «fertig», und nun wolle er sich «weiteren Texten» widmen[3]. Die Wahl fiel biographisch bedingt aus: Weberns Tochter Christine Mattel war schwanger, und so vertonte er für sein künftiges Enkelkind[4] eine mit *Das Neugeborene* betitelte fünfzeilige Stanze[5] aus Jones Zyklus *Alltag*[6]:

> Gelockert aus dem Schoße
> in Gottes Frühlingsraum;
> gekommen als das Bloße
> zu Stern und Mensch und Baum
> aus Größerem ins Große.

Sechs Wochen später, am 4. September, konnte Webern Jone, Josef Humplik und Willi

* Vorliegender Artikel beruht auf der Lizentiatsarbeit des Verfassers an der Universität Zürich.

1 Aus einem Brief Alban Bergs an Anton Webern zu dessen 44. Geburtstag am 3. Dezember 1927, zit. nach Regina Busch, *Wie Berg die richtige Reihe fand*, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Anton Webern II*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984, S. 366. Da Webern im Brief an Hildegard Jone vom 6. August 1928 auf die Skizzen zur *Eroica* einging (vgl. Anton Webern, *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, hg. von Josef Polnauer, Wien 1959, S. 10), handelt es sich bei besagtem Band wohl um die von Paul Mies unter dem Titel *Zwei Skizzenbücher Beethovens aus den Jahren 1801 und 1803* (Leipzig 1924) herausgegebene Neuauflage zweier Arbeiten Gustav Nottebohms (zur Besprechung der *Eroica* vgl. Teil 2, S. 6ff.), kaum aber, wie Busch (S. 365f.) nicht ausschliesst, um das von Karl Lothar Mikulicz übertragene *Notierungsbuch von Beethoven aus dem Besitze der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin* (Leipzig 1927).

2 Die sechs Sätze der Kantate entstanden in der Folge IV bis VI und I bis III. Zu deren Umstellung entschloss sich Webern im Januar 1944, nachdem er einen mit *Kleiner sind Götter geworden* betitelten VII. Satz verworfen hatte (ausführlich bei Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, engl. 1979, übers. von Ken W. Barlett, Zürich und Freiburg i. Br. 1980, S. 530ff.). – Im folgenden werden die Sätze gemäss der endgültigen Anordnung numeriert.

3 Webern, *Briefe*, S. 49f.

4 Vgl. den zwei Tage nach der Geburt Liesa Mattels abgefassten Brief vom 19. November 1942 an Jone und Humplik mit Noten- und Textzitaten aus op. 31/VI: «So war es für sie geschrieben!» (Ebd., S. 51.)

5 Das Gedicht zählte ursprünglich nur eine Strophe; erst Monate nach Abschluss der Arbeit an Opus 31, im Spätsommer 1944, bat Webern Jone um zwei weitere. Vgl. Moldenhauer, *Webern*, S. 532, sowie Briefe vom 12. und 17. September 1944 an Jone bzw. an Jone und Humplik, in: Webern, *Briefe*, S. 60.

6 *Alltag* nach Moldenhauer, *Webern*, S. 651; den Titel *Alltag: Tag im All* verzeichnen Polnauer (Webern, *Briefe*, S. 69) und Wolfgang Willam, *Anton Weberns II. Kantate op. 31. Studien zu Konstruktion und Ausdruck*, München und Salzburg 1980 (= *Beiträge zur Musikforschung* 8), S. 26.

Reich mitteilen, die Komposition sei abgeschlossen[7]. Dem Brief an Jone und Humplik beigelegt war die Chorpartitur[8]. Zusammen mit den Seiten 107_{verso} bis 110_{recto} aus Weberns *Skizzenbuch V*[9] bildet sie den Kern des Versuchs, die Genese des Satzes nachzuzeichnen.

Die angeführten Quellen befinden sich seit 1984 in Basel, als die Paul Sacher Stiftung weite Bestände des Moldenhauer-Archivs[10] erwerben konnte[11] und sie im Gegensatz zu Moldenhauer der Forschung zugänglich machte. Hierzu zählen auch Jones handschriftliche Textvorlagen zur *Zweiten Kantate*, die für die Analyse allerdings ohne Belang sind: Entgegen Moldenhauers vielversprechendem Beschrieb, Webern habe «alle» diese Texte mit Anmerkungen versehen, die sich «von der Silbenzahl bis zu strukturellen Plänen» erstreckten[12], trifft dies nur für den I. Satz zu. Bedeutsam sind hingegen die 1988[13] in die Paul Sacher Stiftung integrierten Reihentabellen: Eine Fotografie vom Sommer 1930 zeigt Webern am Flügel, vor aufgeschlagenem Skizzenbuch, über dem die mit Reissnägeln befestigte Reihentabelle angebracht ist[14]; Einstichstellen weisen auch die beiden Seiten Reihentabellen zur *Zweiten Kantate* auf[15], die Webern, der nur am Klavier komponierte[16], demnach bei der Ausarbeitung dieses Werkes stets vor Augen hatte[17].

Sind die für den vorliegenden Satz relevanten Reihen gemäss der Vorgabe der Reihentabelle in Beispiel 11 festgehalten, werden die vier Seiten Skizzen sowie die Chor-

7 Webern, *Briefe*, S. 50; ders., *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 69.

8 Moldenhauer, *Webern*, S. 525. – Verwendet sind zwei ineinander gelegte, mit Klebestreifen verstärkte und im oberen Teil abgerissene Bögen der Marke *J[osef] E[berle] & Co., Protokoll[ierte] Schutzmarke, N.º 3. 14-linig,* die das Format von jeweils etwa 26,5 auf 19 cm aufweisen. Die Particelle zu den übrigen Sätzen sind von unterschiedlicher Grösse (vgl. ders., *A Webern Archive in America*, in: *Anton von Webern. Perspectives*, compiled by id., ed. by Demar Irvine, Seattle und London 1966, S. 133), wobei Webern anscheinend darauf achtete, sie ungefaltet per Post an Jone senden zu können.

9 Webern benutzte für die Skizzenbücher II bis VI Notenbögen der Marke *J. E. & Co., Protokoll. Schutzmarke, N.º 15. 16-linig* vom Folio-Querformat 33,5 auf 26,5 cm, die er in graue Pappumschläge einband. Vgl. ebd., S. 131 f., und ders., *Webern*, S. 283; zu *Skizzenbuch I* vgl. ebd.

10 Eine detaillierte Auflistung aller Materialien (Stand Mitte der sechziger Jahre) gibt ders., *Webern Archive*, S. 122 ff.; den Stand von 1980 verzeichnet in Kurzform Ernst Hilmar, *Versuch einer Bestandesaufnahme: Hans Moldenhauers ‹Webern Archiv›*, *ÖMZ* 37 (1982), S. 574 f.

11 Die Basler Webern-Bestände (Stand Juni 1988) sind mit Beschränkung auf Notenmaterialien aufgelistet in: *Anton Webern. Manuskriptliste*, bearbeitet von Felix Meyer unter Mitarbeit von Sabine Stampfli, Winterthur 1988 (= *Inventare der Paul Sacher Stiftung* 4), S. 9 ff. Hier eingeschlossen sind auch Manuskripte, die den Moldenhauer-Bestand ergänzten (vgl. ebd., S. 5). Vgl. hierzu generell die einschlägigen Angaben in den *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* I ff. (1988 ff.).

12 Moldenhauer, *Webern*, S. 527.

13 *Webern. Manuskriptliste*, S. 5; *Mitteilungen* II (Januar 1989), S. 14.

14 Vgl. Moldenhauer, *Webern*, S. 368. – Nach Mitteilung von Dr. Felix Meyer, dem Kurator der Webern-Bestände in der Paul Sacher Stiftung, sind die Reihentabelle zum *Quartett* op. 22 und die Seiten 31 und 32 aus *Skizzenbuch III* mit einem Ausschnitt aus dem verworfenen dritten Satz abgebildet. Auch weist Meyer darauf hin, dass die Fotografie bei Moldenhauer seitenverkehrt wiedergegeben ist.

15 Hierfür trennte Webern 12 Systeme von Bögen der Marke *J. E. & Co., Protokoll. Schutzmarke, N.º 105* ab (vgl. Anm. 20) und klebte sie aneinander; die erste Seite ist deshalb am rechten Rand nicht vergilbt.

16 Vgl. Amalie Waller, *Mein Vater Anton Webern*, *ÖMZ* 23 (1968), S. 331: «Er [Vater] komponierte am Klavier, das dabei stets geschlossen war.»

17 Wenn die Reihentabelle vom 14. Juli 1941 datiert, wogegen in *Skizzenbuch V* auf Seite 82, der zweiten, die der Ausarbeitung der *Zweiten Kantate* gewidmet ist, der 7. Mai vermerkt ist, betrifft dies op. 31/VI nicht.

partitur teilweise in Schwarzweiss faksimiliert[18] und weitgehend in diplomatischer Abschrift mit kritischem Bericht wiedergegeben[19]. Für das Studium dieser Quellen standen Originale (Chorpartitur, Reihentabelle) sowie ein hochwertiges Faksimile (*Skizzenbuch V*) zur Verfügung; die handschriftliche Dirigierpartitur[20], die in der New Yorker Pierpont Morgan Library verwahrt wird, konnte anhand eines Mikrofilms untersucht werden.

Bei der Gewichtung dieser Manuskripte bleibt immer zu berücksichtigen, dass Webern manche Aufzeichnungen nicht in den Skizzenbüchern, sondern auf anscheinend verlorenen losen Blättern notierte. So sind beispielsweise weder für die Ausarbeitung der Reihe zur *Zweiten Kantate*, von einigen Ausnahmen auf Seite 82 von *Skizzenbuch V* abgesehen, noch für die differenziert geführte Artikulation und Dynamik des Orchesterparts im Schlusssatz Entwürfe greifbar. Die Bedeutung der erhaltenen Quellen wird durch diese Einschränkungen aber nicht geschmälert, und deren Analyse[21] gestaltet sich dann um so spannender, wenn sie wie im vorliegenden Fall eine Komposition betrifft, die wie kaum eine zweite Weberns zu pointierten Standpunkten gereizt und dadurch eine entsprechend widersprüchliche Rezeptionsgeschichte erfahren hat[22]: Betont seriell ausgerichtete Studien[23] finden sich ebenso wie

18 Zu Farbreproduktionen aus den Skizzenbüchern vgl. z. B. *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel vom 25. April bis 20. Juli 1986*, Basel 1986, S. 144ff.

19 Kalligraphische Hervorhebungen in Weberns Kurrent- sind durch Blockschrift verdeutlicht.

20 Webern gebrauchte hierfür dasselbe Notenpapier, ein Hochformat von 34 Zeilen, wie für die Reihentabelle (vgl. Anm. 15). Die Niederschrift zum VI. Satz umfasst die Seiten 53 bis 58, wobei Seite 55 von der Zählung ausgenommen ist. Von fremder Hand ist unter anderem auf freien Systemen dick die Taktierung des Soprans notiert, Taktstriche, die sich am Sopran orientieren, sind jeweils über die ganze Seite gezogen. Auf Seite 58 sind am Ende der Violoncello-Stimme die Datierung *1943* (Abschluss der Arbeit am III. Satz; vgl. Brief an Jone vom 4. Dezember 1943, in: Webern, *Briefe*, S. 54) und darunter eine Spieldauer (2″) angegeben, die diejenige der einen Strophe (vgl. Anm. 5) um das Vierfache übertrifft. Für die übrigen Sätze vermerkte Webern drei, sieben, vier, zwei und sechs Minuten (bei Moldenhauer, *Webern*, S. 532, in umgekehrter Reihenfolge mitgeteilt).

21 Dabei werden folgende Abkürzungen verwendet: R = Reihengrundgestalt, U = Umkehrung, K = Krebs, UK = Umkehrungskrebs, die dazugefügten Indices bezeichnen jeweils den Ausgangston; S, A, T und B für die Chorstimmen; T. für Takt(e); Vz. für Vorzeichen; Vz für Verszeilen; r5 für reine Quinte usw.; Instrumente gemäss Richard Schaal, *Abkürzungen in der Musikterminologie*, Wilhelmshaven usw. 1969 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 1), mit Ausnahme von Kl. und Bkl. für Klarinette und Bassklarinette sowie Cel. für Celesta. – Vermerkt sei, dass für den Tenor in der Regel die klingende Höhe angegeben ist, in eckige Klammern gesetzte Zahlen sich auf die Numerierung der Systeme beziehen, und, da Webern wie Schönberg von der gleichschwebend temperierten chromatischen Skala ausging (vgl. z. B. *RiemS*, Art. *Enharmonik*, S. 260), bei der Bestimmung der Intervalle in der Regel die einfachste Form gewählt wird (k6 statt ü5 usw.). Zu terminologischen Fragen hinsichtlich Dodekaphonie vgl. Hanns Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition nebst allerlei Paralipomena*, 2 Bde. mit Anhang, Wien 1952–58 (= *Appendix zu «Zwölftonwerk» op. 15)*.

22 Nicht eingesehen werden konnte die Dissertation von John Ward Baumann (*The Cantata Number Two of Anton Webern*, D.M.A. diss., University of Illinois 1972, Ann Arbor, Mich., University Microfilms 1973), die der Frage nachgeht, inwiefern Goethes *Farbenlehre* und *Metamorphose der Pflanzen* auf die Komposition der *Zweiten Kantate* einwirkten. Vgl. Zoltan Roman, *Anton von Webern. An Annotated Bibliography*, Detroit 1983 (= *Detroit Studies in Musicology* 48), S. 217.

23 Robert Erickson, *The Structure of Music: A Listener's Guide. A Study of Music in Terms of Melody and Counterpoint*, with an introduction by Virgil Thomas, New York 1955, bes. S. 187ff.; Phillis Luckman, *The Sound of Symmetry: A Study of the Sixth Movement of Webern's ‹Second Cantata›*, in: *MR* 34 (1975), S. 187–196.

eine empirisch geprägte Arbeit[24], Analysen, die sich vom Text leiten liessen[25], wechselten mit dem Ansatz, das Stück in «Temporalräume» zu gliedern und dabei «ein rhythmisches Regulationsprinzip» bzw. eine «komplementäre Metrik» zu entdecken, die sich «unabhängig von der Textstruktur» entwickle[26].

Diese Vielfalt an Interpretationsversuchen mag insofern kein Zufall sein, als sie sich an einem Notenbild entzündete, dessen «Befremden» von Webern vielleicht «kalkuliert»[27] war: Das «Partiturbild», so Webern unmittelbar nach Abschluss der Chorpartitur, werde Reich «erstaunen»[28], und als er ihm im Juli 1944 die Dirigierpartitur zum Studium in Aussicht stellte, wies er mit der Frage, was Reich «dazu sagen» werde, wiederum auf das «Bild» des Satzes hin[29]. Wie dieses zustande kam, sei nachfolgend untersucht[30].

24 Willam, bes. S. 91–109. – Die Resultate Willams sind insofern mit Vorsicht aufzunehmen, da gerade Statistiken ungenau erfasst sind. So fehlen in bezug auf die Tonhöhen (S. 94 ff.) trotz Willams explizitem Verweis auf die «Übersichtlichkeit des Satzes», die die Fehlerquellen «auf ein Minimum» reduziere, für den Sopran *d'*, *fis'*, *h'* und *cis''*, für den Alt *g*, *b*, *h*, *cis'*, *f'* und *c''*, für den Tenor (notierte Lage) *c'*, *es'*, *fis'*, *gis'*, *d''*, *e''*, *f''*, *a''* und *h''*, und für den Bass *Dis*, *E*, *A*, *B*, *c*, *cis*, *d* und *e'*.

25 Dorothea Beckmann, *Sprache und Musik im Vokalwerk Anton Weberns. Die Konstruktion des Ausdrucks*, Regensburg 1970 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 57), bes. S. 98 ff. und S. 167 ff.; Hellmut Kühn, *Versuch über Weberns Geschichtsbegriff*, in: *Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz 1973 (= *Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung* 13), S. 96–111, bes. S. 104 ff.

26 Barbara Zuber, *Erforschung eines ‹Bildes›. Der VI. Satz aus Anton Weberns Kantate op. 31*, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Anton Webern I*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983, S. 119–166, bes. S. 123 ff. und S. 149 ff., hier S. 129 und S. 131; zur *Tetraktys* vgl. auch Roman Vlad, *Forme geometriche e forme organiche in Webern*, in: *Comporre arcano. Webern e Varèse poli della musica moderna*, a cura di Antonio Fiorenza, introduzione di Antonino Titone, Palermo 1985 (= *Prisma* 76), S. 112 f., mit dem Hinweis, dass sie (nach Platons *Timaios*, 35 b–36 d) entgegen Zubers Darstellung nicht 27, sondern 1 + 2 + 3 + 4 = 10 Einheiten umfasse. – Als «vorzüglich und grundlegend» umschrieben ist Zubers Aufsatz bei Martin Zenck, *Karel Goeyvaerts und Guillaume de Machault. Zum mittelalterlichen Konstruktivismus in der seriellen Musik*, *Mf* 44 (1990), S. 340, Anm. 23.

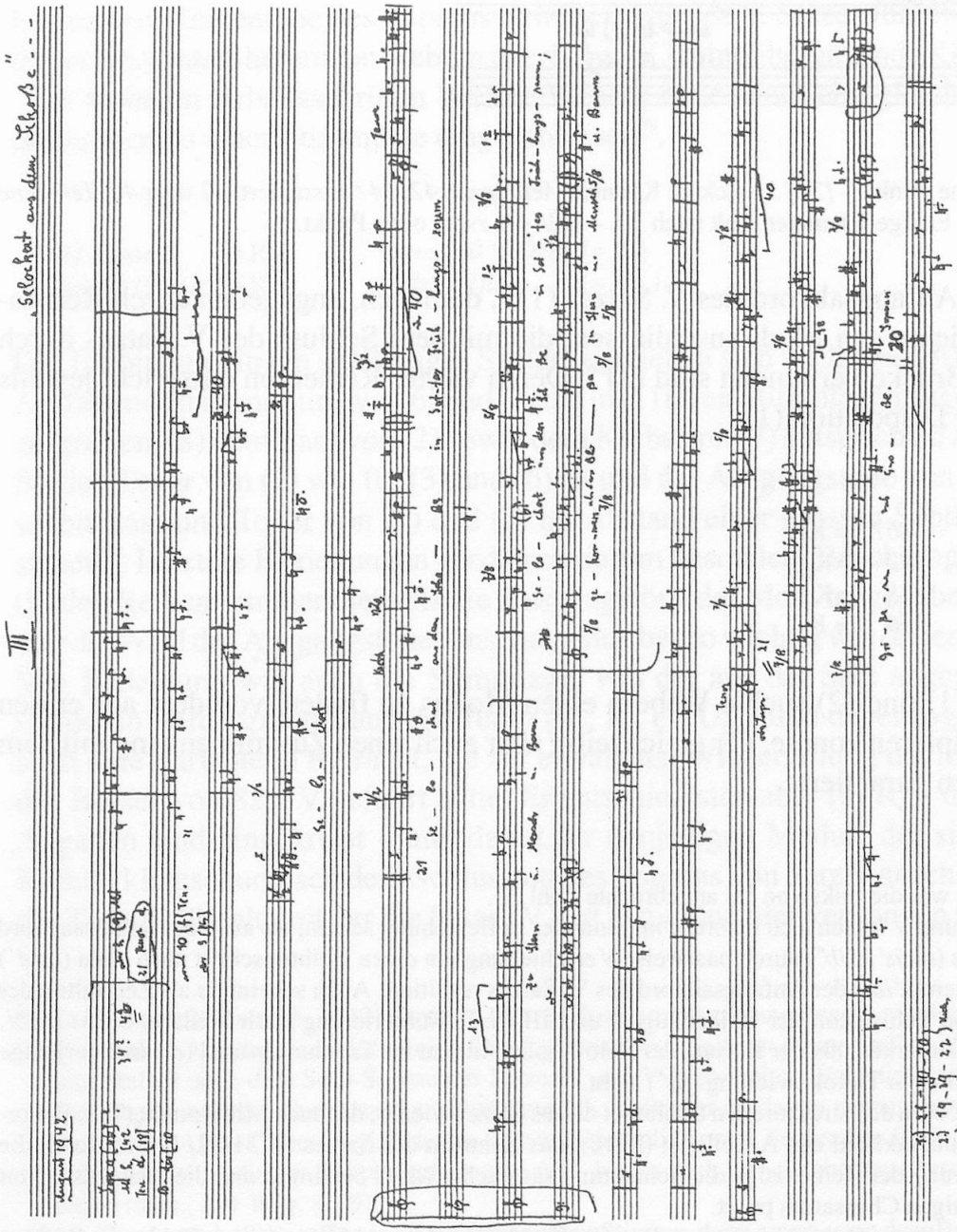
27 Zuber, S. 129.

28 Brief vom 4. September 1942, in: Webern, *Der Weg*, S. 69.

29 Brief vom 6. Juli 1944 (ebd., S. 72). – In die Schweiz gebracht wurde die Partitur von Alfred Schlee, einem der Direktoren der Universal Edition (Moldenhauer, *Webern*, S. 538, mit Ergänzungen zu obigem Brief).

30 Einen rudimentären und teilweise auch ungenauen Beschrieb der Skizzen gibt Moldenhauer (ebd., S. 525). Auf diese Ausführungen einzugehen wäre Zuber möglich gewesen, nicht aber Willam, dessen Manuskript bereits 1977 abgeschlossen war (vgl. Willam, S. 3).

107-A

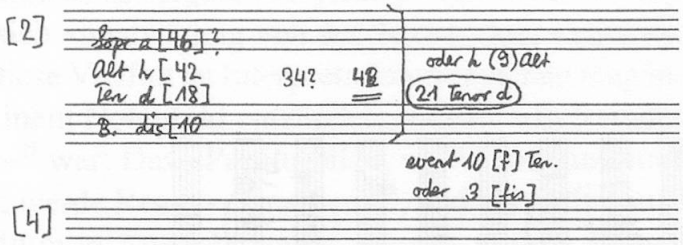


Faksimile 1
Anton Webern, *Skizzenbuch V*, Seite 107_v (retouchiert). Originalgrösse: 33,5 auf 26,5 cm.
Mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel.

Die ersten Aufzeichnungen Weberns (vgl. Faksimile 1) nach der Satznummer *III.* (in Grün[31]), der in Grün geschriebenen Anfangszeile der Textvorlage (*«Gelockert aus dem Schoße»*...) und der grün unterstrichenen Datierung *August 1942* sind nicht ohne Spe-

31 In der Regel schrieb Webern in Blei; Titel sind hingegen vielfach mit Farbstift ausgezeichnet, so in Rot die Angabe *op. 31* (*Skizzenbuch V*, Seite 81). – Im kritischen Bericht werden nachträglich farbig überschriebene Bleistiftvorgaben mit (B) bezeichnet.

kulation aufzuschlüsseln[32]. Allem Anschein nach war Webern bestrebt, die Sätze V und VI reihentechnisch zu verknüpfen[33].



Beispiel 1
[2]. Sopr ohne Punkt. – *[2]/[3].* Eckige Klammer fehlt nach *42*; *34?* ausradiert; *42* über *46*; *Ten* ohne Punkt. – *[3].* Eckige Klammer fehlt nach *10*. – *[3]/[4]: event* ohne Punkt.

Zitiert ist der Anfangsakkord des V. Satzes (1)[34], dem sich, angegeben durch Reihennummern[35], diejenigen Modi anschliessen, die mit dem Schluss des V. Satzes durch eine 3tönige Brücke verbunden sind (2)[36]. Deren vierter Reihenton entspricht jeweils wiederum der Disposition (1)[37].

(1)	(2)
S: a	*46?* [= K_h]
A: h	*42* [=K_{cis}]
T: d	*18* [=K_e]
B: dis	*10* [= K_f]

Anhand von (1) und (2) suchte Webern einen Modus zu finden, von dem aus er den VI. Satz konzipieren konnte, der gleichzeitig aber auch einen Zusammenhang mit dem vorangehenden garantierte.

32 Nicht deutbar war die links von [2] angebrachte Zahl *22*.

33 Die Sätze IV und V lassen sich insofern miteinander in Beziehung setzen, als aus dem Schlussakkord des IV. Satzes (*d/cis'/c''/b''*) durch paarweise Verschiebung um einen Halbtonschritt nach oben (*es/d'*) bzw. nach unten (*h'/a''*) der Anfangsakkord des V. Satzes resultiert. Auch scheint *fis* als Zentralton des IV. Satzes und Schlusston der Reihenzüge I und III (*fis'''*; Numerierung nach Willam, S.35) im V. insofern nachzuwirken, als der Einsatz der Solo-Violine hierzu im Tritonusabstand (*c'*) und derjenige des Sopran-Solos in Tiefoktavierung (*fis''*) steht.

34 Damit gibt Webern den strukturellen Schlüssel dieses Satzes wieder, der auch Mittelpunkt (T. 9, R-Formen) und Schlussakkord des A-Teils ist (T. 16), das Zentrum des Satzes (T. 31/32) bildet, durch die parallele Führung der Reihenzüge die Schichtung sämtlicher Modi bestimmt und die Akkordstruktur des vierstimmigen Chorsatzes prägt.

35 Die Reihentabelle zu Opus 31 geht von R_{fis} (*1*), K_c (*2*), U_{fis} (*3*) und UK_c (*4*) aus (Zahlen in Rot), es folgen in Grün die Transpositionen in der verminderten Quinte (*5* = R_c) bzw. in der Ober- und Unterquarte (*9* = R_h, *13* = R_{cis}), in Hellblau diejenigen im Terzabstand (*17* = R_b, *21* = R_d, *25* = R_a, 29 = R_{es}) und schliesslich, wiederum in Rot, die sekundisch transponierten Modi (*33* = R_{gis}, *37* = R_e, *41* = R_g, *45* = R_f). Für die R-Formen wählte Webern jeweils das kleinstmögliche Intervall, die K-, U- und UK-Reihen bilden hierzu unter Einschluss linear bedingter enharmonischer Verwechslungen exakte Spiegelungen.

36 Vgl. auch die Brückenbildung zwischen dem A- und B-Teil des V. Satzes (T. 16/17) mit UK-Formen, die den Ausgangstönen von (2) entsprechen.

37 Ob Webern zwischen Anfang und Schluss des V. Satzes eine Beziehung hat setzen wollen, kann nicht entschieden werden; eine in sich kreisende Konstruktion wie im II. ist jedenfalls nicht gegeben, da sich der Anschluss zwischen Satzende und -beginn auf einen Einzelton beschränkt und nicht durch eine Brückenbildung unterstrichen ist.

(3)	(4)	(5)
34? [= K_d]	*46* [= K_h]	*42* [= K_{cis}]

Während (3), mit einem Fragezeichen versehen und ausradiert, den Ausgangston des Tenors von (1) mit dem Krebs-Modus von (2) verbindet, stehen sich in (4) und (5) Modi von (2) gegenüber[38]. Damit aber sind Reihenformen gegeben, die zur Wiederholung der letzten drei Reihentöne des Soprans bzw. des Alts des V. Satzes führen. Vielleicht aus dieser Erkenntnis heraus hat Webern über [2] und [3] eine abgrenzende Klammer gesetzt.

In weiteren Arbeitsschritten brachte Webern neue Modi ein, gleichzeitig sind Zuordnungen zu einer Stimmlage eingeschlossen[39].

(6)/(7)		(8)/(9)	
21 Tenor d	[= R_d]	*event 10 [f] Ten.*	[= K_f]
oder h (9) Alt	[= R_h]	*oder 3 [fis]*	[= U_{fis}]

Der Einbindung in ein schlüssiges System entziehen sich auch diese Aufzeichnungen. Auffallend ist immerhin, wie (6) und (7) die in (1) ihren Stimmlagen zugeordneten Töne aufgreifen, (8) dem Bass von (2) sowie dem Krebs von (7) entspricht, *d* Ausgangspunkt für den Tenor von (1) wie für (3) und (6) ist und die Ausgangstöne von (8) und (9) wie schon Bass und Tenor von (1) und (2) im Abstand einer grossen Septime zueinander stehen[40]. Letztere Beziehungen verdienen darum besondere Beachtung, weil in (6) bis (9) den Reihennummern jeweils die Ausgangstöne der Modi beigegeben sind: Webern war die Wahl des Ausgangstones anscheinend ebenso wichtig wie diejenige des Modus. Von Bedeutung war auch die Stimmlage, von der aus der Satz angegangen werden sollte. Im Vordergrund stand der Tenor (R_d, K_f, ev. U_{fis}), und dabei zog Webern mit K_f auch eine Variante in Betracht, die zur erwähnten Wiederholung der letzten drei Töne des Basses von Satz V geführt hätte. Er entschied sich aber für R_d – die betreffenden Angaben sind eingekreist – und damit für denjenigen Modus, der sich, Zufall oder Kalkül, kleinsekundisch dem Schlusston des Soprans von Satz V anschliesst und somit der Technik ähnelt, mit der die Sätze IV und V miteinander verbunden sind[41].

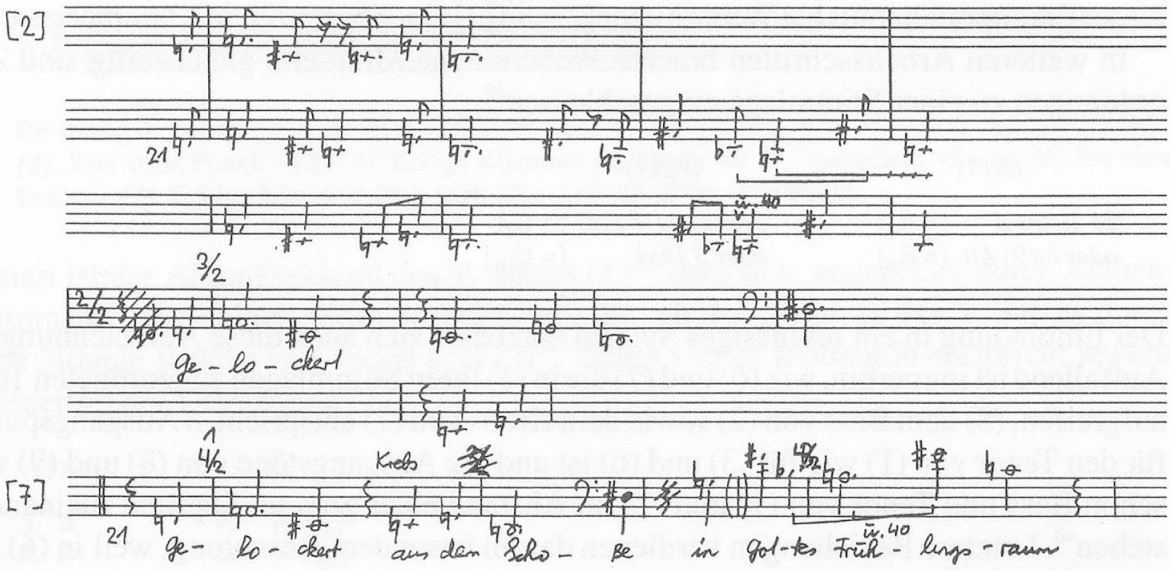
38 Das Fragezeichen zu K_h in (2) dürfte in diesem Zusammenhang angebracht worden sein.

39 Vermutlich war der Gedanke an eine Chorkomposition bereits an dieser Stelle gefasst: Dass Webern unmittelbar nach dem Solo-Sopran der Sätze IV und V noch weitere Solostimmen (Tenor, Alt) hätte einbringen wollen, scheint wenig wahrscheinlich. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Abfolge Rezitativ – Arie – Choral (vgl. Brief an Jone und Humplik vom 4. September 1942, in: Webern, *Briefe*, S. 50) bereits zu diesem Zeitpunkt feststand. Vgl. hierzu auch den gleichentags geschriebenen Brief an Reich (ders., *Der Weg*, S. 69).

40 Ob (9) wie auch (8) dem Tenor oder einer anderen Stimme, dann am ehesten dem Bass, zugedacht war, ist nicht klar.

41 Auffallend ist immerhin, dass ein Kleinsekund- bzw. Nonenabstand auch zwischen dem Zentralton des VI. Satzes (*d*) und dem Spitzenton des Anfangsakkordes des I. (*es'*, Trompete) sowie zwischen dem höchsten Ton des Schlussakkordes des I. (*c''*, Flöte) und dem Ausgangston des II. (*des*) besteht, dass die Septimensprünge in den letzten beiden Takten des II. Satzes (*g' – as, f – e'*) in den Anfangstakten des III. durch Nonen und Septimen beantwortet werden (*es'' – d', a – gis'*) und dass der IV. Satz mit *fis'* ansetzt, während der III. mit *f''* schliesst. Kein Zusammenhang ist mit den ersten Aufzeichnungen zum verworfenen VII. Satz (K_b für den Alt) auszumachen, wohl aber für R_e auf [7], der mutmasslichen Solostimme für eine instrumentale Einleitung. Vgl. *Skizzenbuch VI*, S. 33, die einzige Skizzenseite zu diesem Satz. Sie ist wiedergegeben in: *Anton von Webern. Sketches (1926–1945). Facsimile reproductions from the composer's autograph sketchbooks in the Moldenhauer Archive*, Commentary by Ernst Křenek with a Foreword by Hans Moldenhauer, New York 1968, pl. 40.

Dem Entscheid, den Satz von R_d aus zu formen und diesen Reihenzug dem Tenor zuzuordnen, folgte Webern zwar hinsichtlich der Wahl des Modus, nicht aber in bezug auf dessen Zuschreibung zum Tenor: Die Aufzeichnung erfolgt in Äquallage, wogegen Webern Tenorstimmen immer hochoktaviert niederschrieb[42].



Beispiel 2

Allgemeine Angaben. Violinschlüssel fehlen für alle Systeme; Taktangaben nur für [5] und [7]; für [7]: Taktzählung gemäss Webern. – *[2].* Keine Aufzeichnungen nach *h* (T. 2). – *[4].* Vz. zu *c′* (letzte Note) fehlt. – *[5].* T. 1 bzw. Auftakt: Viertelpause und punktierte Halbe *d′* durchgestrichen. – *[7].* Auftakt: *21* in Hellblau; T. 1: *1* in Marin, «Ge*lo-ckert aus dem*» in Rot: T. 2; *3/2* rot durchgestrichen, darüber *2* in Marin, *dis* mit dickem Notenkopf (Halbe wird Viertel), Viertelpause durchgestrichen, Taktstrich und Klammern nach *g* sehr schwach geschrieben, Notenkopf und Vz. zu *b* in Hellblau (B); T. 2–3: Klammer und *ũ.* in Hellblau, *40* in Rot; T. 3: *3* in Marin über *4/2*, Taktstrich in Rot (B), Vz. zu *gis′* und *c′* in Marin (B), Strichpunkt nach «Frühlingsraum» (ohne I-Punkt) fehlt.

Weberns Vorgehen lässt sich in sechs Arbeitsschritte gliedern.

(1) Bereits mit der ersten Aufzeichnung, auf [3][43], ist festgelegt, dass der Text syllabisch vertont werden soll und die 13 Silben der beiden Verszeilen folglich zweier Modi bedürfen. Reihentechnisch standen Webern hierfür verschiedene Möglichkeiten offen: R_d liesse sich mittels einer 1tönigen Brücke mit jedem von *gis* aus gebildeten Modus verbinden, eine 2tönige bedingte UK_a, eine 3tönige UK_b[44]. Webern entschied sich für letztere Variante[45] und damit für eine Verbindung, in der ein

42 Anscheinend notierte Webern zunächst «neutral», ohne sich an eine bestimmte Stimme zu binden. In diese Richtung weist auch der erstmals auf [5] vorgenommene Schlüsselwechsel. Der Ambitus (*dis* bis *gis′*) entspricht allerdings demjenigen des Tenors: In den späten Chorwerken (*Das Augenlicht* op. 26, *Erste Kantate* op. 29, *Zweite Kantate*) führte Webern den Sopran von *b* bis *a″* (bis *b″* für Sopran 1 von op. 31/III), den Alt von *f* bis *f″*, den Tenor (klingende Lage) von *c* bis *h′* und den Bass von *Dis* bis *e′*.

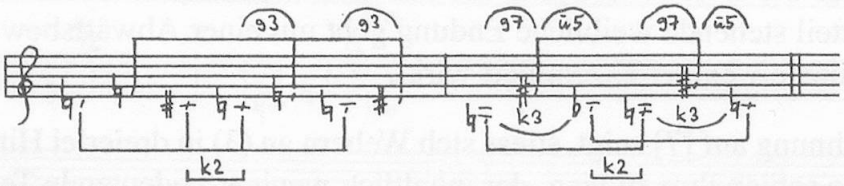
43 Bemerkenswert ist, dass die Taktstriche über zwei Systeme gezogen sind, Webern die Aufzeichnung aber im unteren ansetzte, ohne dass er, allem Anschein nach, die Fixierung eines zweistimmigen Satzes intendiert hätte.

44 Brücken verdeutlichte Webern mit Klammern: Bei mehrtönigen erstreckt sich eine einzelne über die gemeinsame Tonfolge, bei 1tönigen ist je eine links und rechts des gemeinsamen Tones angebracht.

45 Die Korrektur der Klammer war durch ein Versehen Weberns bedingt, liesse doch die Tonfolge *a* – *gis* – *c* keine Brückenbildung zu.

Horizontalspiegel an *a* besteht[46]. Dabei ist der wiederholte Reihenton *c* beide Male in der eingestrichenen Oktave gesetzt, so dass der Horizontalspiegel nicht in absoluten Tonhöhen (*gis – c*) umsetzbar war.

Durch eine Pause akzentuiert, ist der melodische Duktus der beiden Verszeilen auf Kontrast angelegt. Während Webern für Verszeile 1 das jeweils kleinstmögliche Intervall wählte und damit die Gestalt der Reihentabelle aufnahm (mit *dis* statt *es*), verfuhr er in Verszeile 2 gegenteilig: Mit Ausnahme des leittönig wirkenden Kleinsekundschrittes *b – a* (vielleicht in Anlehnung an *cis′ – c′* in Verszeile 1) ist im Vergleich zur Reihentabelle jeweils das Komplementärintervall gesetzt. Dadurch weitet sich zwar der Ambitus von *h – f′* auf *g – gis′*, die Abfolge von Auf- und Abwärtsbewegungen ist aber in beiden Verszeilen identisch. Parallelen sind auch in der Stimmführung auszumachen[47]: Zwei chromatisch fallende Linien bestimmen den Duktus der ersten Verszeile, Sekund- und Terzschritte den der zweiten, und beide weisen metrisch allerdings abgeschwächte Sequenzierungen auf.



Beispiel 3

Prägend sind weniger diese strukturellen Bezüge als eine Melodik, die die jambische Skansion des Textes rhythmisch gemäss tradierten Beispielen vertont[48] und damit an ein Volks- oder ein Wiegenlied erinnert[49]. Hätte Webern auch die nachfolgenden Zeilen jambisch skandieren wollen, wäre der Schlussnote nicht ein Viertel, sondern ein punktierter Viertel mit angebundenem Achtel und einer nachfolgenden Achtelpause zugekommen. An dieser Stelle aber galt es nur, den Text einem regelmässigen Modell zuzuordnen, das in der Folge durchbrochen werden sollte.

(2) Im folgenden Arbeitsschritt wird Verszeile 1 auf [2] isoliert[50]. Die bereits in (1) feststellbare Strukturierung des Textes durch eine Pause wird durch die Zweiteilung der Verszeile selbst intensiviert. Diese Gliederung geht mit einer unterschiedlichen Durchbrechung der jambischen Skansion überein: «Ge*lockert*» wird duolisch aufgeweicht, die Synkope in der Taktmitte führt zu einer Akzentuierung der zweiten Hebung («aus»), während die dritte («*Schoß*e») jetzt doppelt so lang ist wie die übrigen.

(3) Auf [5] übertrug Webern (2) in doppelter Augmentation. Gleichzeitig sind im Vergleich zu (2) verschiedene Änderungen eingearbeitet:

46 …*dis – g – fis – b* ←| *a* |→ *gis – c – h – es* …

47 Vgl. hierzu auch Kühn, S. 110.

48 Vgl. z. B. Schuberts *Schäfers Klagelied* (D 121), *Treue Liebe* op. 7 Nr. 1 von Brahms oder das Volkslied *Ich hab' die Nacht geträumet*. In Übertragung von letzterem Beispiel repräsentierte vorliegende Aufzeichnung den Vordersatz einer Periode.

49 Im Brief an Reich vom 4. September 1942 bezeichnete Webern den Satz als «‹Chorallied›» (Webern, *Der Weg*, S. 69).

50 Nicht aufgezeichnet ist die Schlusssilbe; sie dürfte als Achtel umzusetzen sein.

– Von der doppelten Augmentation ausgenommen ist der Achtelauftakt. Zunächst beabsichtigte Webern, der Note den Charakter eines Auftaktes zu entziehen: Ihr wird ein eigener 2/2-Takt zugemessen, die Senkung synkopisch gedehnt (a). Daraufhin verfuhr Webern gegenteilig, indem in einem Auftakt eine Viertelpause einem Viertel vorangeht, die Note im Vergleich zu (1) und (2) also auf die Hälfte verkürzt wird (b). Dadurch ändert sich das Verhältnis zwischen erster Senkung und erster Hebung von 1:2 in (1) über 2:3 in (2) auf 1:3 (b), nachdem Webern eine 1:1-Variante verworfen hatte (a). Das regelmässige jambische Modell ist endgültig durchbrochen, und vielleicht darum ist erstmals eine Textierung angeführt[51].
– Die Übertragung erfolgt nicht im 6/4-, sondern im 3/2-Takt.
– Der siebte Reihenton (*dis'*) wird im Vergleich zu (1) bzw. (2) dreifach augmentiert und vielleicht in Anlehnung an die fallenden Sexten in Verszeile 2 tiefoktaviert. Dadurch ist die Sequenzierung grosser Terzen eliminiert, der Ambitus auf eine grosse None erweitert, und die auf Grund des 3/2-Taktes auf einen betonten Taktteil stehende weibliche Endung geht mit einer Abwärtsbewegung überein, womit sie weniger akzentuiert wirkt.

(4) Wie die Aufzeichnung auf [7] zeigt, stiess sich Webern an (3) in dreierlei Hinsicht: Die Binnenpause schien ihm zu lang, der inhaltlich weniger bedeutende Textausschnitt «aus dem» erfuhr durch die Synkopierung eine zu starke Gewichtung, und die Schlusssilbe war ob ihrer metrischen Stellung und rhythmischen Dauer zu dominant. Zur Korrektur der ersten beiden Punkte sind vorbereitende Skizzen nachweisbar:

– Auf [4] findet sich eine (unvollständige) Variante von hemiolischer Wirkung[52], die die Synkopierung der zweiten Hebung eliminiert[53].
– Ausgehend von dieser Variante notierte Webern auf [6] die Achtelfolge in Augmentation, versah sie mit einer Viertelpause und reduzierte sie auf einen 3/4-Takt. Sie ist unter die entsprechende Passage von (3) gesetzt.

In die Ausarbeitung integriert ist Verszeile 2. Auch sie wird auf [4] hemiolisch in einen 3/4-Takt gewandelt[54], der Viertel für die Schlussnote ist von (1) übernommen. Wenn dabei ein Krebsbezug resultiert (♩♩♫ ↔ ♫♩♩), lag dies kaum in Weberns Absicht; entscheidend ist vielmehr der Textbezug: Wird in Verszeile 1 der inhaltlich weniger bedeutende Textausschnitt «aus dem» rhythmisch verkürzt,

51 Vgl. die hier wie in allen anderen Manuskripten Weberns gebräuchliche Trennung «Gelo-ckert» mit «Gelok-kert» in der Taschenpartitur (*Philharmonia* No. 466, S. 48).

52 Dieselbe Tonfolge, die nur den Auftakt und Takt 1 umfasst und die Viertel mit einer Artikulation versieht (Tenutostrich mit Staccatopunkt), findet sich auf [15]. Wann Webern diese Aufzeichnung anbrachte, ist unklar; sicher notierte er sie später als 107-B_4, da der vierte Reihenton mit *des* und nicht mit *cis* wiedergegeben ist, eine enharmonische Verwechslung, die erst mit 107-C_1 vorgenommen werden sollte.

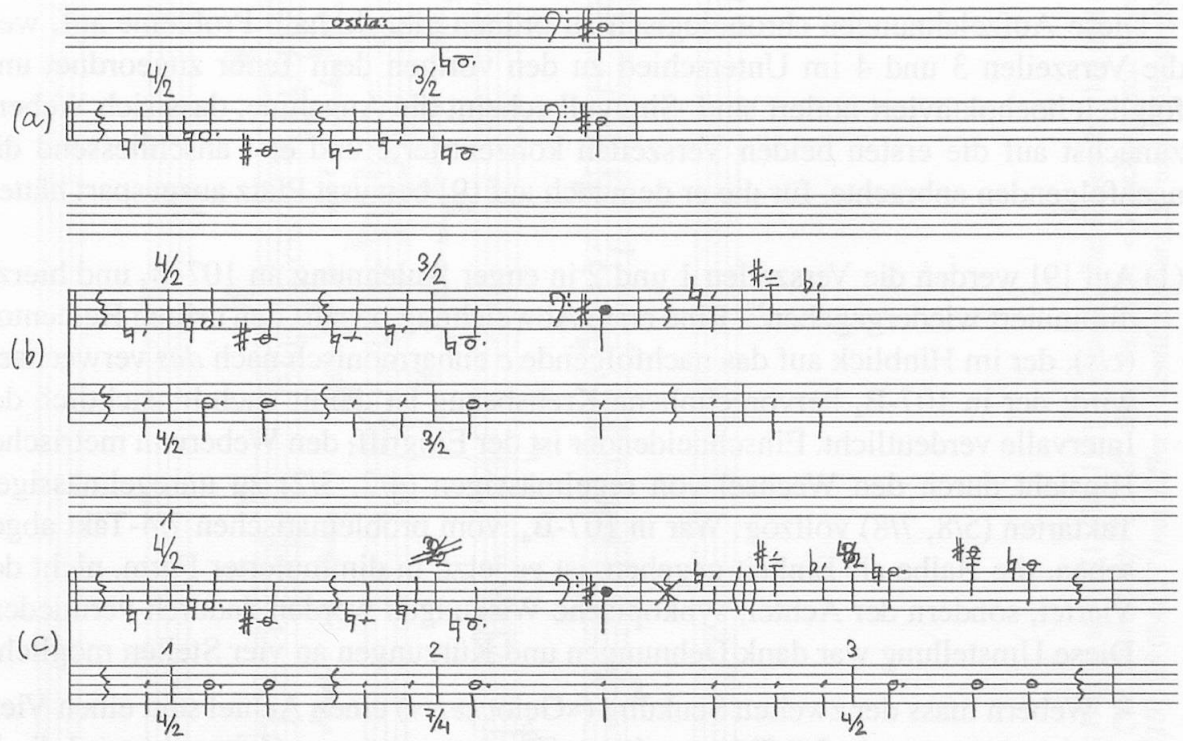
53 Dass die Aufzeichnung in einem 6/8- bzw. einem 3/4-Takt erfolgte, könnte darauf hinweisen, dass sie schon früher, am ehesten wohl nach (1), niedergeschrieben wurde. Demnach hätte Webern die regelmässige jambische Skansion an dieser Stelle durchbrochen und mit (2) eine auf ein stärkeres rhythmisches Profil abzielende Differenzierung realisiert.

54 Unter *ũ.*, angebracht bei 3tönigen Brücken, ist wohl wie bei der Textunterlegung die Abkürzung für «und» zu verstehen, wobei beim Text der U-Bogen wegfällt (einzige Ausnahme: «ũ. Mensch» zu [9]).

steht in Verszeile 2 «Frühlingsraum» im Mittelpunkt. Verstärkt kommt dieses Bestreben in der augmentierten Übertragung auf [7] zur Geltung, indem die Hebung «*Früh*lingsraum» in Anlehnung an «*Scho*ße» gedehnt wird, wogegen die männliche Endung auf eine unbetonte Taktzeit fällt.

Die erstmals vollständig angebrachte Textierung wie auch die farbliche Gestaltung des Notentextes unterstreichen die besondere Bedeutung, die Webern der vorliegenden Aufzeichnung zumass: Entsprechend der Farbskala der Reihentabelle sind die reihentechnischen Angaben verdeutlicht[55], der Text zur explizit bezeichneten Krebsfolge zweier grosser Terzen ist rot geschrieben, in Marin hervorgehoben ist die zuletzt angebrachte Taktnumerierung, rot durchgestrichen die Taktangabe zu Takt 2, zu demjenigen Takt also, der zahlreiche Korrekturen und Varianten aufweist.

Wie Webern an dieser Stelle vorging, lässt sich nicht eindeutig nachweisen. Ein Lösungsvorschlag:



Beispiel 4

Auffallend ist insbesondere die Streichung der Viertelpause, die nicht nur zu einer undifferenzierten Folge von vier Vierteln führt, sondern auch im nun vorliegenden, von Webern wohlweislich nicht notierten 7/4-Takt die Senkungen «*in* Got*tes*» auf eine betonte, die Hebung «*Got*tes» aber auf eine unbetonte Taktzeit fallen lässt. Trotzdem wird deutlich, wie Webern eine Beschleunigung des rhythmischen Geschehens anstrebte und darauf achtete, den gleichmässigen Fluss in Halben zu durchbrechen. Erhalten bleibt dieser in Takt 1, wo im 4/2-Takt die zweite Hebung auf die vierte Halbe fällt[56] und somit das durch die Synkopen verschleierte regel-

55 In diesem Zusammenhang stehen vielleicht auch der hellblaue Notenkopf zu *b* (Farbe von R_d) und der in Rot (Farbe von UK_b) nachgefahrene Taktstrich zu Takt 3, während die nachträglich in Marin hervorgehobenen Akzidentien möglicherweise das Ende der ersten Zwölftonreihe (*gis'*) bzw. des ersten Verspaares (*c'*) markieren.

56 Kommt in [6] die Hebung «aus» unbetont auf den zweiten Viertel eines 3/4-Taktes zu stehen, ist im 4/2-Takt die Viertelpause der Senkung «Gelo*ckert*» zuzuordnen.

mässige Pulsieren in Halben durchschimmert[57]. Auf der Basis dieser stets fliessenden Halben konnten aber allein Synkopen die Hierarchie der Hebungen verdeutlichen[58]. Diese Einschränkung in der Gestaltungsweise schliesst aber die Gefahr einer penetranten, letztlich eintönigen Rhythmisierung ein.

107-C

Blieben in 107-B Rhythmus und Metrum von Verszeile 2 teilweise unbestimmt, verband Webern deren Fixierung mit der erneuten, nunmehr diminuierten Aufzeichnung der ersten beiden Verszeilen ab der zweiten Hälfte von [9], während darunter, auf [10], die Verszeilen 3 und 4 festgehalten sind. Eine Vorstufe zu letzteren findet sich als Fortsetzung von 107-B_4 auf [7] und [9], eine augmentierte Fassung des gesamten Notentextes auf [11] bis [13] (vgl. Beispiel 5).

Diese Aufzeichnungen chronologisch zu ordnen gibt deshalb Probleme auf, weil die Verszeilen 3 und 4 im Unterschied zu den vorigen dem Tenor zugeordnet und folglich hochoktaviert notiert sind. Sinnvoll scheint die Annahme, dass sich Webern zunächst auf die ersten beiden Verszeilen konzentrierte und erst anschliessend die nachfolgenden anbrachte, für die er demnach auf [9] bewusst Platz ausgespart hätte.

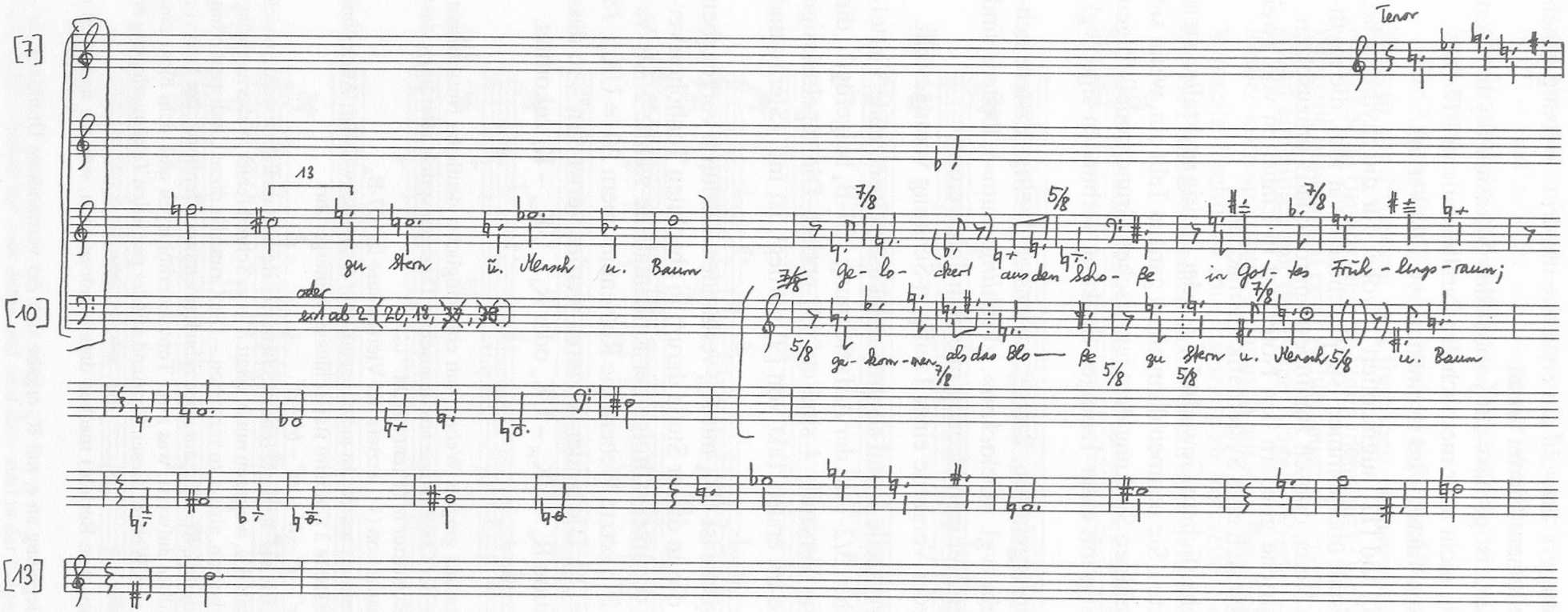
(1) Auf [9] werden die Verszeilen 1 und 2 in enger Anlehnung an 107-B_4 und hierzu diminuiert wiedergegeben[59]. Eine erste Abweichung betrifft den dritten Reihenton (*cis*), der im Hinblick auf das nachfolgende *c* enharmonisch nach *des* verwechselt wird; der in 107-B_4 hervorgehobene Krebsbezug ist damit auch hinsichtlich der Intervalle verdeutlicht. Einschneidender ist der Eingriff, den Webern in metrischer Hinsicht durch den Wechsel von regelmässigen (4/2, 3/2) zu unregelmässigen Taktarten (5/8, 7/8) vollzog: War in 107-B_4, vom problematischen 7/4-Takt abgesehen, die Halbe als Einheit gegeben, ist es jetzt, in diminuierter Form, nicht der Viertel, sondern der Achtel; synkopische Wirkungen werden dadurch vermieden. Diese Umstellung war dank Dehnungen und Kürzungen an vier Stellen möglich:

- Webern mass der zweiten Senkung («Gelo*ckert*») einen Achtel statt einen Viertel zu, woraus ein 7/8-Takt resultiert. Zu einem späteren Zeitpunkt wird die in 107-B_2 eingeführte Zweiteilung von Verszeile 1 rückgängig gemacht und die Senkung wie auch «Früh*lings*raum» mit einem Viertel wiedergegeben (vgl. [8]).
- Die weibliche Endung von Verszeile 1 ist gedehnt, und das Verhältnis von Hebung zu Senkung, das in der korrigierten Fassung von 107-B_4 3:1 beträgt, wird

57 Unter Beibezug der Pause zwischen den Verszeilen wäre auf «*Got*tes» ein Parallelfall gegeben.

58 Halbe fallen darum ausser Betracht, weil dadurch die nachfolgende Senkung auf eine zumindest verhältnismässig betonte Taktzeit fallen würde und, nimmt sie einen Viertel ein, die folgende Hebung zwingend unbetont erschiene.

59 Dabei ist zu beachten, dass die Übertragung von 107-B_2 nach 107-B_3 in doppelter Augmentation erfolgte, jetzt aber eine Diminution um den Faktor 1 genügt, um einen rhythmischen Kontext zu schaffen, in dem die jambische Skansion wie schon in 107-B_1 mit punktierten Vierteln, Vierteln und Achteln wiedergegeben werden kann. Dies liegt daran, dass Webern in 107-B_2 im Vergleich zu 107-B_1 Werte verkürzte und zudem in 107-B_4 wohl Kürzungen einbrachte, nicht aber Dehnungen. Eine doppelte Diminution von 107-B_4 ergäbe für Verszeile 1 denn auch einzig für die zweite und die dritte Note dieselben rhythmischen Werte wie in 107-B_2.



Beispiel 5

Allgemeine Angaben. Taktangaben fehlen für [7], [9] (1. Hälfte) sowie [11] bis [13]; Violinschlüssel fehlen für [11] und [12]. – *[9]*. T. 2: «ü.» zu h′ entgegen Parallelstellen mit U-Bogen, *es″* zuerst *dis″* (ausradiert), *b′* zuerst *h′* (Vz. ausradiert); T. 3: *d″* ohne Vz.; T. 5: «Gelocker*t*» mit Korrektur; T. 6: Trennungsstrich «Scho-ße» fehlt; T. 8: «Frühlingsraum» ohne I-Punkt (vgl. Bsp. 2, [7], T. 3). – *[10]*. *18* über *2?* (nur Ziffer *2* identifizierbar); *37* und *39* durchgestrichen. – *[12]*. *gis′* (T. 4) abwärts gehalst; *h′* (T. 6) ohne Notenhals; *f″* (T. 12) ohne Vz. – *[13]*. *h′* ohne Vz.

auf die Proportion 3:2 reduziert. Sowohl die erste wie die dritte Hebung gehen nun als punktierter Viertel einem Viertel voran.
- Der Beginn von Verszeile 2 ist gemäss der jambischen Skansion rhythmisiert und entspricht rhythmisch, nicht aber metrisch der Parallelstelle in 107-B_1.
- Die Achtelpause des letzten Taktes wird in einen neuen Takt verlegt.

(2) Webern übertrug (1) auf [11] und [12] augmentiert[60], wobei nur die rhythmische, nicht aber die metrische Gestalt übernommen ist. Wesentlich war ihm, die rhythmische Dauer der einzelnen Noten optisch zumindest approximativ umzusetzen.

Takt-, besser: Ordnungsstriche gliedern den Notentext in Einheiten von zwei oder drei Vierteln. Dabei lässt sich eine Systematik ausmachen:

- Hebungen sind je nach inhaltlichem Gewicht 1-, 2- oder 3zeitig und fallen stets auf den Beginn eines Taktes. Sie nehmen dann einen ganzen Takt ein, wenn sie nicht 2zeitig mit einer 1zeitigen Senkung dem jambischen Grundmodell folgen (vgl. «*Got*tes») oder 1zeitig mit einer 1zeitigen Senkung verbunden sind (vgl. «*aus* dem»).
- Senkungen sind, falls hervorgehoben, 2zeitig, ansonsten 1zeitig. Erstere nehmen einen ganzen Takt ein (vgl. «Gelo*ckert*», «Früh*lings*raum»), letztere sind unbetont mit einer 1- oder 2zeitigen Hebung in einem Takt vereint.
- Pausen sind zu Beginn jeder Verszeile einer 1zeitigen Senkung vorangestellt.

(3) Die ersten fünf Silben von Verszeile 3 sind als prokatalektisch einsetzende Viertelfolge[61] in einem mutmasslichen 3/2-Takt der Aufzeichnung 107-B_4 beigefügt[62], die restlichen zwei Silben sowie Verszeile 4 sind auf [9] notiert. Die regelmässige jambische Skansion, wie sie im ersten Takt von [9] vorliegt, ist mit «Stern» und «Mensch» durchbrochen.

Mittels einer 2tönigen Brücke ist UK_b mit R_{cis} verbunden. Dadurch vorgegeben ist eine Vertikalspiegelung, die an dieser Stelle darum in absoluten Tonhöhen verdeutlicht ist[63], weil Webern die Intervallfolge der Reihentabelle wählte[64]. Als Varianten hierzu (*oder erst ab 2*[65]) setzte Webern die Reihennummern *20* (= UK_e), *18* (= K_e)[66], *37* (= R_e) und *39* (= U_e). Die beiden letzteren werden verworfen[67], so dass dem Reihenzug die Disposition R_d – UK_{as} – UK_e oder R_d – UK_{as} – K_e zukommt.

60 Der Grund hierfür ist unklar. Allenfalls ging es Webern um eine möglichst deutliche Notationsart. Naheliegend wäre es, (1) und (2) in der Chronologie auszutauschen. Dagegen spricht allerdings, dass *des'* als Halbe notiert ist, also der Korrektur in (1) entspricht.

61 Die Viertel- entspricht der Achtelpause von (1), letztere der Viertelpause in 107-B_4.

62 Dass der Violinschlüssel erst jetzt notiert wurde, ist naheliegend, aber nicht nachweisbar: Auch ohne Hochoktavierung hätte Webern Verszeile 3 kaum im Bassschlüssel weitergeführt.

63 *es'' – g'' – d'' – fis'' – f'' – cis''* ↔ *e'' – c'' – h' – es'' – b' – d''*.

64 Die enharmonische Verwechslung von *dis''* nach *es''* (entsprechend der Reihentabelle) ist wohl im sich anschliessenden *b'* begründet (r4 statt ü3), wogegen mit *h'* (statt *b'*) ein Schreibfehler Weberns vorlag.

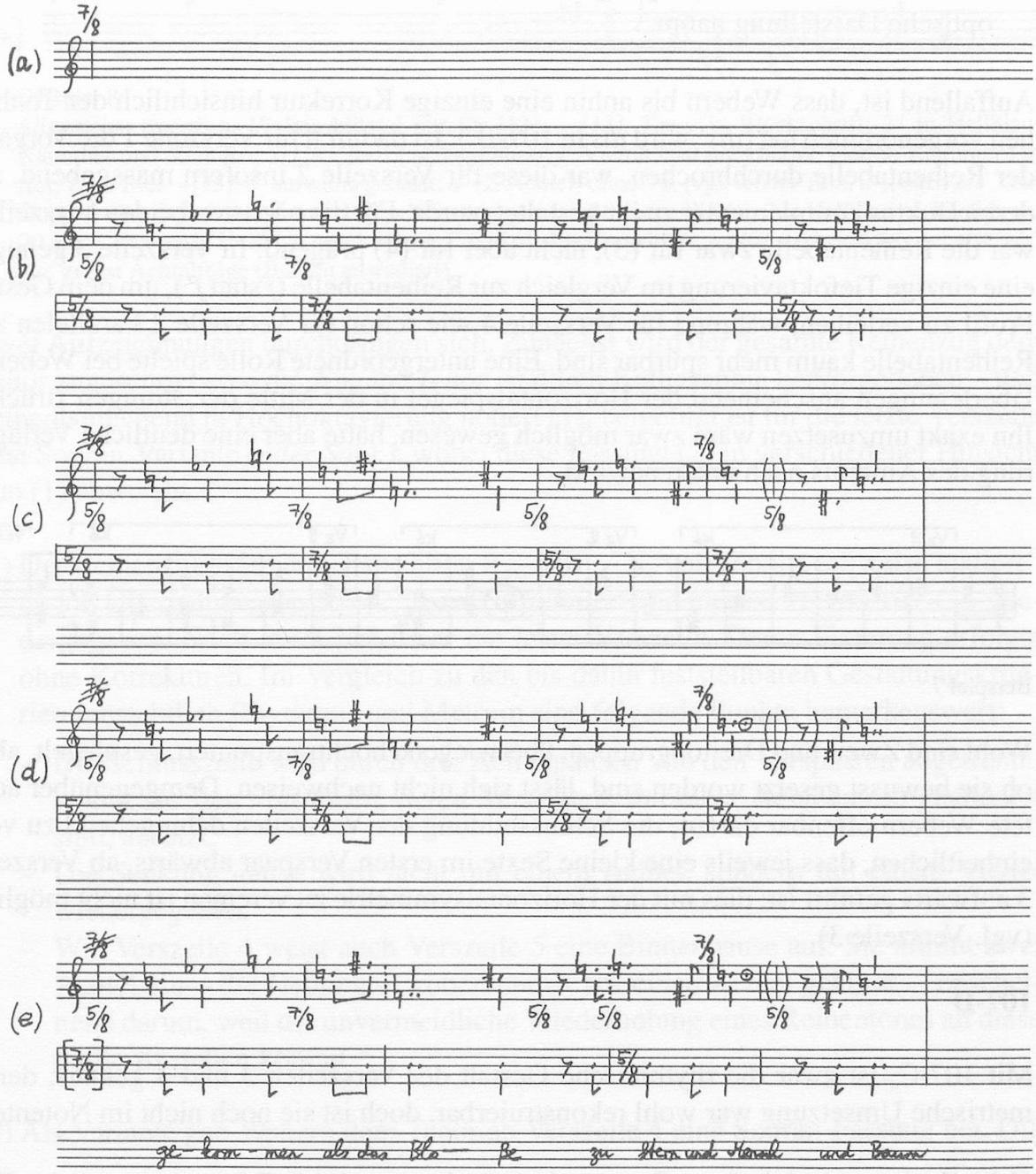
65 Unter der Zahl *2* ist der zweite Brückenton, also *e*, zu verstehen. – Der Grund für diese Umdisponierung dürfte darin liegen, dass die Verbindung UK_b – R_{cis} nur noch zehn Reihentöne offenliesse, der Text von dieser Stelle an aber noch zwölf Silben aufweist, was zwei Tonwiederholungen und nicht bloss eine bedingt hätte. Vielleicht versuchte sich Webern diesen Umstand mit der partiellen Textunterlegung zu verdeutlichen.

66 Alle Modi von *21* bis *29* (vgl. kritischen Bericht) machen darum keinen Sinn, weil sie nicht von *e* ausgehen.

67 Aus U_e resultierte eine Vertikalspiegelung an *e*, mit R_e ergäbe sich der verminderte Dreiklang *cis – e – g*.

(4) Die Verszeilen 3 und 4 werden auf [10] unter (1) gesetzt, wobei Webern wie bereits in (2) darauf achtete, die Länge der Verspaare optisch aufeinander abzustimmen. Für Verszeile 5 ist auf [11] ein Taktstrich notiert, eine Klammer grenzt die beiden Systeme ab.

Die Anknüpfung an UK_b erfolgte nicht mit UK_e, sondern mit K_e. Dabei bereitete Webern die Fixierung der Tonhöhen ebensowenig Schwierigkeiten wie deren rhythmische Umsetzung, die kaum mehr mit (3) in Verbindung zu bringen ist: Jede Verszeile beginnt mit einer Achtelpause, die ersten drei Silben der Verszeilen 2 bis 4 sind einheitlich mit der Folge Achtel – Viertel – Achtel rhythmisiert, «als das Bloße» korrespondiert rhythmisch mit «aus dem Schoße»[68], die männlich endende Verszeile 4 schliesst im Gegensatz zu Verszeile 2 mit einem punktierten Viertel. Grosse Probleme stellten sich Webern aber in metrischer Hinsicht:



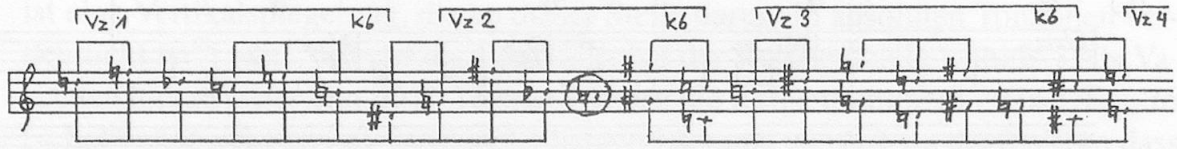
Beispiel 6

68 Die beiden Achtel auf «aus dem» und «auf das» sind in der Folge stets balkiert wiedergegeben.

Die Varianten belegen Weberns Bemühen um eine möglichst differenzierte Metrik. In der ersten Niederschrift (b)[69] setzen beide Verszeilen prokatalektisch an, als einzige Hebung fällt «als» auf einen Taktanfang. In (c) wird «Mensch» metrisch, in (d) auch rhythmisch (punktierter Viertel) ins Zentrum gerückt. Die daraus resultierende Abfolge zweier punktierter Viertel auf «*Bloße*» und «Mensch» könnte Webern dazu bewogen haben, die Binnenpause wieder einzuführen und darüber hinaus die Verszeile auftaktig beginnen zu lassen (e). Damit ist nicht mehr «Mensch», sondern «Stern» hervorgehoben, während der Taktwechsel in Verszeile 3 eine Verlagerung des Schwerpunkts von der wenig bedeutsamen Hebung «als» auf «*Bloße*» bewirkt.

(5) Entsprechend (2) verfuhr Webern auf [12] und [13] mit den Verszeilen 3 und 4[70], wobei er für die Darstellung der Schlusstakte wiederum Rücksicht auf eine präzise optische Darstellung nahm.

Auffallend ist, dass Webern bis anhin eine einzige Korrektur hinsichtlich der Tonhöhen vorgenommen hat (*dis'* wird *dis* in 107-B_3). Ist dadurch für Verszeile 1 die Vorgabe der Reihentabelle durchbrochen, war diese für Verszeile 2 insofern massgebend, als deren Duktus komplementär zu ihr gestaltet wurde. Für die nächsten beiden Verszeilen war die Reihentabelle zwar für (3), nicht aber für (4) prägend: In Verszeile 3 genügte eine einzige Tiefoktavierung im Vergleich zur Reihentabelle (*f* statt *f'*), um dem Gestus Profil zu verleihen, während für Verszeile 4 wie schon für Verszeile 2 Parallelen zur Reihentabelle kaum mehr spürbar sind. Eine untergeordnete Rolle spielte bei Weberns Überlegungen anscheinend der Horizontalspiegel in der Mitte der 3tönigen Brücke: Ihn exakt umzusetzen wäre zwar möglich gewesen, hätte aber eine deutliche Verlagerung des Ambitus nach unten bewirkt.



Beispiel 7

Wohl sind Zwei- und Dreitongruppen, überwiegend hochtransponiert, gespiegelt, aber ob sie bewusst gesetzt worden sind, lässt sich nicht nachweisen. Demgegenüber achtete Webern offenbar darauf, die Schlussbildung der Verszeilen dahingehend zu vereinheitlichen, dass jeweils eine kleine Sexte im ersten Verspaar abwärts, ab Verszeile 3 aufwärts geführt ist; dies mit der Horizontalsymmetrie zu vereinen ist nicht möglich (vgl. Verszeile 3).

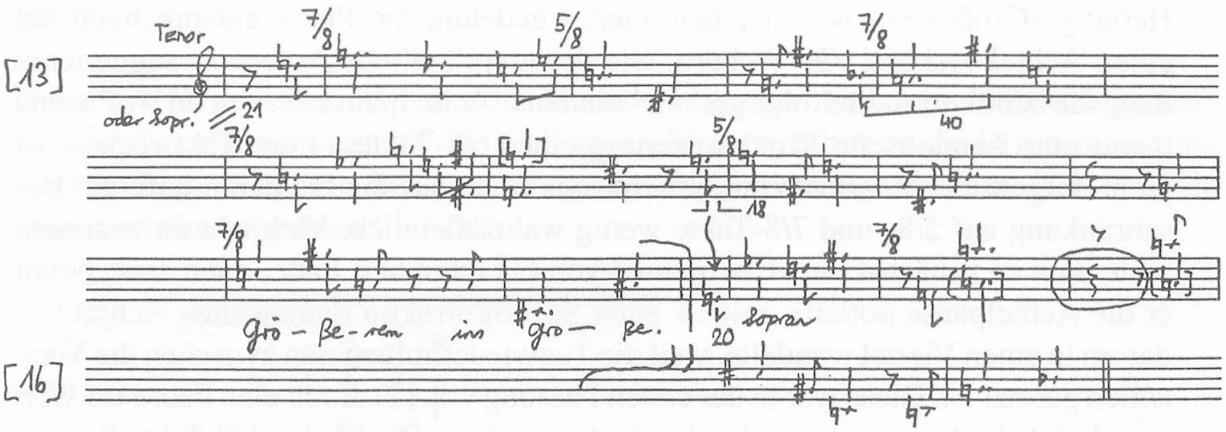
107-D

Mit 107-C_4 ist zwar die rhythmische Gestalt der Verszeilen 3 und 4 geklärt; deren metrische Umsetzung war wohl rekonstruierbar, doch ist sie noch nicht im Notentext

69 Die Textierung wurde in diesem Zusammenhang angebracht, wobei die Taktangabe zum zweiten Takt ihrer Lage nach später als «gekommen» notiert wurde.

70 Nicht auszuschliessen ist, dass (5) vor (4) notiert wurde; dann hätte (4b) den Rhythmus von (5) diminuiert übernommen. Vgl. aber Anm. 60.

erfasst. Die Lösung dieser Aufgabe verband Webern mit der erneuten Aufzeichnung des nunmehr alle Verszeilen umfassenden Reihenzuges. Wie schon in 107-$C_{2/4/5}$ war es Webern wesentlich, die Verspaare rhythmisch exakt untereinander zu notieren.



Beispiel 8

Allgemeine Angaben. Violinschlüssel nur für [13]. – *[13]. Tenor* in Blockschrift; *21* in Hellblau; Klammer und *40* in Rot. – *[14]. fis'* ohne Notenhals; *f''* Viertel statt punktierter Viertel; Klammern in Rot, *18* in Blei. – *[15]. c''* aufwärts gehalst; *a'* (2. Achtel) ohne Vz. (vgl. letzter Takt, *a''*); nach *ais'* kein Doppelstrich (vgl. Schluss von [16]); *e'* abwärts gehalst; *20* zuerst in Blei, *2* in Hellblau nachgefahren, *20* etwas grösser in Hellblau geschrieben; *f'* und *a'* abwärts gehalst. – *[16]. cis''* aufwärts gehalst; *gis'* – *c'* zuerst Achtelfolge (Balken ausradiert).

Zwei Aufzeichnungen durchdringen sich. Zunächst wird der gesamte Reihenzug dem Tenor zugeschrieben – die Angabe *Tenor* ist durch Kalligraphie hervorgehoben – und dementsprechend in Hochoktavierung notiert (1), beigefügt ist für die letzte Verszeile eine Sopran-Variante (*oder Sopr.*), wobei diese Fassung (2) in verschiedener Hinsicht von (1) abweicht.

(1) Der Reihenzug ist in der Disposition R_d – UK_b – K_e vollständig, teilweise textiert[71] und in Übernahme von 107-$C_{1/4}$ bzw., diminuiert und metrisiert, von 107-$C_{2/5}$ wiedergegeben. Noch ausstehend war die letzte Verszeile. Deren Fixierung erfolgte ohne Korrekturen. Im Vergleich zu den bis dahin feststellbaren Gestaltungskriterien hinsichtlich Rhythmus und Metrum sind folgende Punkte bemerkenswert:

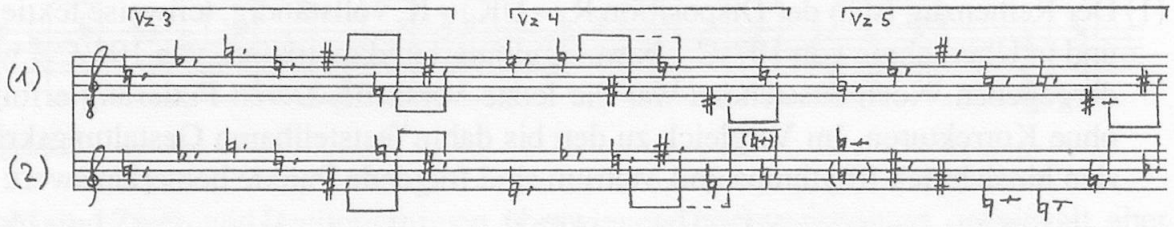
- Die Schlusszeile wird durch drei Achtelpausen von den Verspaaren abgetrennt, womit sie sich von ihnen, deren Verse stets mit einer Achtelpause gegliedert sind, absetzt.
- Die Senkung «aus» wird nicht mit einem Achtel, sondern mit einem Viertel wiedergegeben.
- Wie Verszeile 4 weist auch Verszeile 5 eine Binnenpause auf. Sie nimmt zwei Achtel ein – die Hebung «Größ*erem*» ist auf einen Achtel gekürzt –, anscheinend darum, weil die unvermeidliche Wiederholung eines Reihentones an diese Stelle zu stehen kommt.

(2) Als Variante gab Webern dem Tenor ab Verszeile 4 eine Sopran-Fassung bei. Die

71 Damit ist mit einer Ausnahme («aus» in Verszeile 5) die Textvorlage auf vorliegender Skizzenseite festgehalten.

Brückenbildung UK_b – K_e ist durch UK_b – UK_e ersetzt, so dass beide in 107-C_3 gegebenen Varianten durchgeführt sind. Im Unterschied zu (1) ist die Tonwiederholung zwischen den Verszeilen 4 und 5 angebracht. Die rhythmische Gestalt entspricht zunächst (1); eine Differenzierung nahm Webern aber sogleich vor: Die Hebung «Größe*rem*» ist auf einen Viertel gedehnt, die Pause entsprechend auf einen Achtel verkürzt. Ob Webern, wie der ursprüngliche Notentext suggerieren mag, die balkierte Achtelfolge *gis′* – *c′* mit einer Achtelpause verbinden wollte und damit eine hemiolische Rhythmisierung eines 6/8-Taktes – der Taktwechsel ist nicht aufgezeichnet – anstrebte, scheint mit Blick auf die bis anhin befolgte Beschränkung auf 5/8- und 7/8-Takte wenig wahrscheinlich. Vielmehr ist anzunehmen, dass er zunächst eine Übernahme von (1) intendiert hatte, dann aber, bevor er die Achtelpause notierte, mittels einer Sofortkorrektur den zweiten Achtel (*c′*) darum in einen Viertel wandelte, weil die Tonwiederholung nun zwischen die Verszeilen gesetzt ist. Diese war in der ersten Fassung von (2) durch eine Pause im Wert von drei Achteln getrennt, nicht aber in der zweiten: Die beiden 5/8-Takte 8 und 9 werden durch Kürzungen – bei der Pause auf einen Drittel, bei «aus» um die Hälfte – zu einem 7/8-Takt vereint. Damit ist der Beginn von Verszeile 5 dem Kontext angeglichen.

Die Frage bleibt, wie sich Webern die ersten drei Verszeilen für den Sopran vorstellte. Da dieser nicht bis *dis* geführt werden kann (T. 2), ist eine Übernahme in Äquallage anzunehmen. Damit aber wandelt sich der Gestus zwischen Verszeile 3 und 4 von einer kleinen Terz aufwärts in eine grosse Sexte abwärts. Der melodische Duktus ist auch von den Korrekturen in den Takten 6 und 7 betroffen, die Webern vermutlich darum anbrachte, um der Wiederholung gleicher Tonhöhen und Intervallschritte entgegenzuwirken.



Beispiel 9

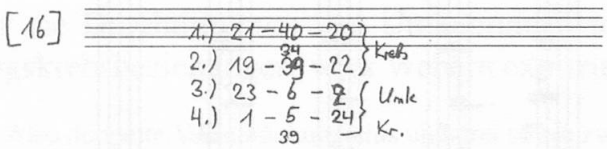
Geht in Verszeile 4 die Bewegungsrichtung bei gewandeltem Gestus für beide Fassungen überein, differiert sie in der Schlusszeile. Übernommen ist einzig die abschliessende Aufwärtsbewegung, womit die letzten drei Verszeilen mit einem Terzschritt schliessen, während Webern für (1) mutmasslich beabsichtigt hatte, hierfür einheitlich Sexten zu setzen. Eine besondere Stellung nimmt der aus einer Korrektur resultierende Höchstton *a″* ein, in dessen Konsequenz die Textpassage «aus Größerem» eine grosse Tredezime durchschreitet und sich von «ins Große» (verminderte Oktave) abgrenzt. Sollte Webern an dieser Stelle eine Textausdeutung beabsichtigt haben, wäre dies die Ausnahme. Die Tonhöhen[72] und damit verbunden der Gestus entwickelten sich unab-

72 Die Oktavierung von *a′* nach *a″* blieb ohne Auswirkung auf andere Töne, was belegt, dass Webern für vorliegenden Satz einer Tonhöhenordnung keine Bedeutung zumass.

hängig vom Text[73]: Dieser wirkt allein auf die rhythmische Gestalt, in der die jambische Skansion durchschimmert.

107-E

Hatte sich Webern bis anhin auf die Ausarbeitung eines einzelnen Reihenzuges konzentriert[74] und diesen mit 107-D_2 auch abgeschlossen, führte er die Disposition eines vierstimmigen Satzes in Reihennummern an. Die Reihenzüge sind von *1* bis *4* durchnumeriert (im folgenden I bis IV).



Beispiel 10
Zu *2.*): *39* über *34*; zu *3.*): *2* über *7*; Klammer zu *3.*) und *4.*) von ungewöhnlicher Form, *Umk* ohne Punkt.

Allem Anschein nach erfolgte die Aufzeichnung sukzessive von I bis IV (vgl. auch Beispiel 11):

(1) I entspricht mit R_d – UK_b – UK_e derjenigen Disposition, die in 107-D_2 dem Sopran zugedacht ist[75].

(2) II setzt mit *19* (= U_b) an, der an *c* gespiegelten Umkehrung von R_d wie auch dem Krebs von UK_e. Realisiert ist mit *19 – 34 – 22* (= U_b – K_d – K_{as}) zunächst eine Horizontalspiegelung von I an *c*, die dann zum Krebs von I wird, wenn sich U_d mittels einer 1tönigen Brücke *39* (= U_e) anschliesst[76].

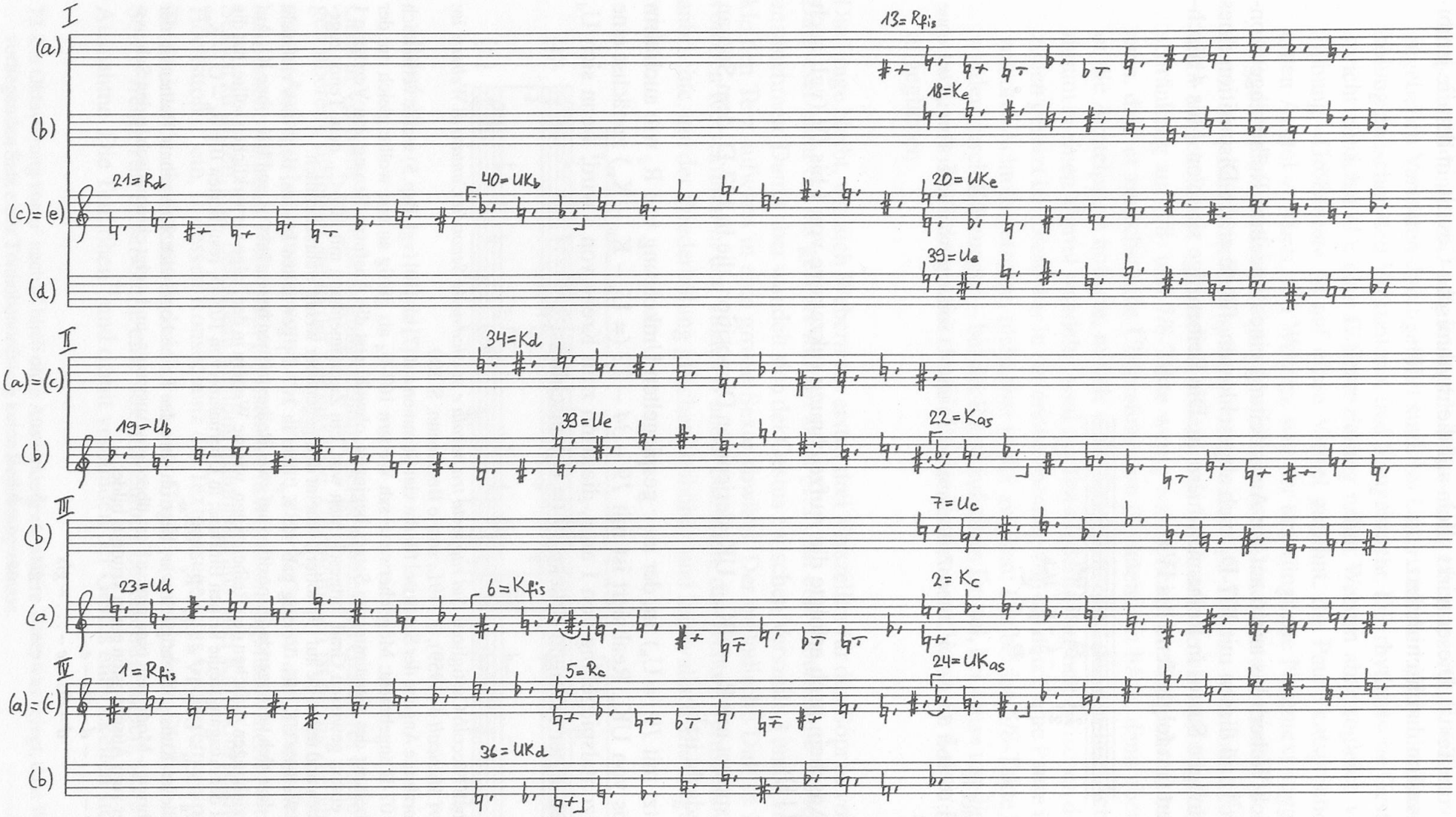
73 Vgl. auch Niccolò Castiglioni, *Sul rapporto tra parola e musica nella Seconda Cantata di Webern*, in: *Incontri Musicali* 3 (1959), S. 119f., sowie Beckmann, S. 100.

74 Die umrahmte Angabe der Schlüssel für die vier Stimmen auf [7] bis [10] (vgl. Bsp. 5) wurde vermutlich nach 107-B angebracht: Möglicherweise sah Webern 107-B_4 als gültig an und wollte gleich mit der Ausarbeitung des vierstimmigen Satzes beginnen, obwohl erst die Ausformulierung von Verszeile 1 bis zu einem gewissen Grad fortgeschritten war. Ein Zusammenhang mit 107-C_3, dem Tenor zugeschrieben und teilweise auf [9] notiert, scheint demgegenüber wenig wahrscheinlich.

75 Wenn Webern UK_e den Vorzug gab vor K_e, dem in 107-D_1 gewählten Modus, liegt dies vielleicht daran, dass sich vorliegende Disposition auf zwei Reihenformen beschränkt (R und UK, ohne K). Auf die Beziehungen zwischen den Reihenzügen, wie sie Webern in der Folge verwirklichen sollte, hat die Gestalt der Ausgangsreihe keinen Einfluss; in Übernahme von 107-D_1 resultierten II = R_b – U_e – K_{as}, III = U_d – K_{fis} – UK_c, IV = U_{fis} – R_c – UK_{as}

76 Dass dieser Kunstgriff möglich war, liegt im Bau der Reihe begründet: Der zehnte Reihenton der Umkehrungs-Modi steht eine grosse Terz über dem Ausgangs- und steigt chromatisch in den Schlusston, der zum Ausgangston einen Tritonus bildet.

U_b :	*b* – . . . –	*d* – *dis* – *e*		
K_d :		*d* – *dis* – *e* – . . . –	*gis*	
U_e :			*e* – . . .	*gis* – *a* – *b*
K_{as}:				*as* – *a* – *b* – . . .



Beispiel 11:
⌐ = Reihenanfang ¬ = Reihenende ∪ = enharmonische Verwechslung

(3) Ausgehend von *23* (= U_d) gibt III eine Umkehrungsbeziehung zu I vor, die mit *6* (= K_{fis}) fortgesetzt ist. Mit der Korrektur von *7* (= U_c)[77] zu *2* (= K_c) ist die Umkehrungsbeziehung realisiert, gleichzeitig bildet III, da II die Umkehrung von I ist, den transponierten Umkehrungskrebs von II.

(4) IV bildet mit *1 – 5 – 24* (= $R_{fis} – R_c – UK_{as}$) den Krebs zu III und folglich eine (an *as* gespiegelte) Umkehrung zu II.

Dieses Vorgehen deckt sich mit Weberns eigenem Beschrieb des Satzes:

> Die zweite Stimme singt die Töne der ersten zurück, die dritte bringt die Umkehrung der ersten, und die vierte ist die Umkehrung der zweiten, singt aber überdies die Töne der dritten zurück![78]

Auf die Durchdringung von Umkehrungs- und Krebs-, nicht aber auf die Umkehrungskrebsbeziehungen, wies Webern explizit hin:

> Also doppelte Verschränkung eins und drei sowie zwei und vier (Umkehrungsverhältnis) und wieder: eins und zwei sowie drei und vier (Krebsgängigkeit).[79]

Schematisch dargestellt:

I:	R_d	$\overset{3}{-}$	Uk_b	$\overset{1}{-}$	UK_e	I	$= K_{II} = U_{III} = UK_{IV}$
II:	U_b	$\overset{1}{-}$	U_e	$\overset{3}{-}$	K_{as}	II	$= K_I = U_{IV} = UK_{III}$
III:	U_d	$\overset{3}{-}$	K_{fis}	$\overset{1}{-}$	K	III	$= K_{IV} = U_I = UK_{II}$
IV:	R_{fis}	$\overset{1}{-}$	R_c		$3\ UK_{as}$	IV	$= K_{III} = U_{II} = UK_I$

Diese «Verschränkungen» verdeutlichte Webern mit Klammern. Eine erste, geschweifte bezeichnet die Krebsbeziehung zwischen I und II, während die zweite, von ungewöhnlicher Form, anscheinend den Krebs zwischen III und IV einerseits und die Umkehrungsbeziehung zwischen III und I andererseits hervorheben soll. Diese Verflechtungen, dank denen die Stimmen «voll *engster* Beziehung [...] zu einander»[80] stehen, liegen aber dann nicht mehr vor, wenn Webern, anscheinend im Zusammenhang mit der Aufzeichnung des vierstimmigen Satzes auf Seite 108 (vgl. 108-D), in die Satzkonstruktion eingriff:

(5) Die Korrektur in IV – als zweiter Modus erscheint *36* (= UK_d) – hat Konsequenzen auch für II: Um dem Umkehrungsverhältnis zwischen diesen beiden Reihenzügen Rechnung zu tragen, muss *39* (= U_e) in *34* (= K_d), den anfänglich gesetzten Modus, geändert werden. Damit aber sind die Krebsbeziehungen aufgelöst:

I:	R_d	$\overset{3}{-}$	UK_b	$\overset{1}{-}$	UK_e	I	$= U_{III}$
II:	U_b	$\overset{1}{-}$	K_e	$\overset{3}{-}$	K_{as}	II	$= U_{IV}$
III:	U_d	$\overset{3}{-}$	K_{fis}	$\overset{1}{-}$	K_e	III	$= U_I$
IV:	R_{fis}	$\overset{1}{-}$	UK_e	$\overset{3}{-}$	UK_a	IV	$= UII$

77 Dieser Modus steht in keinerlei Beziehung zu I.

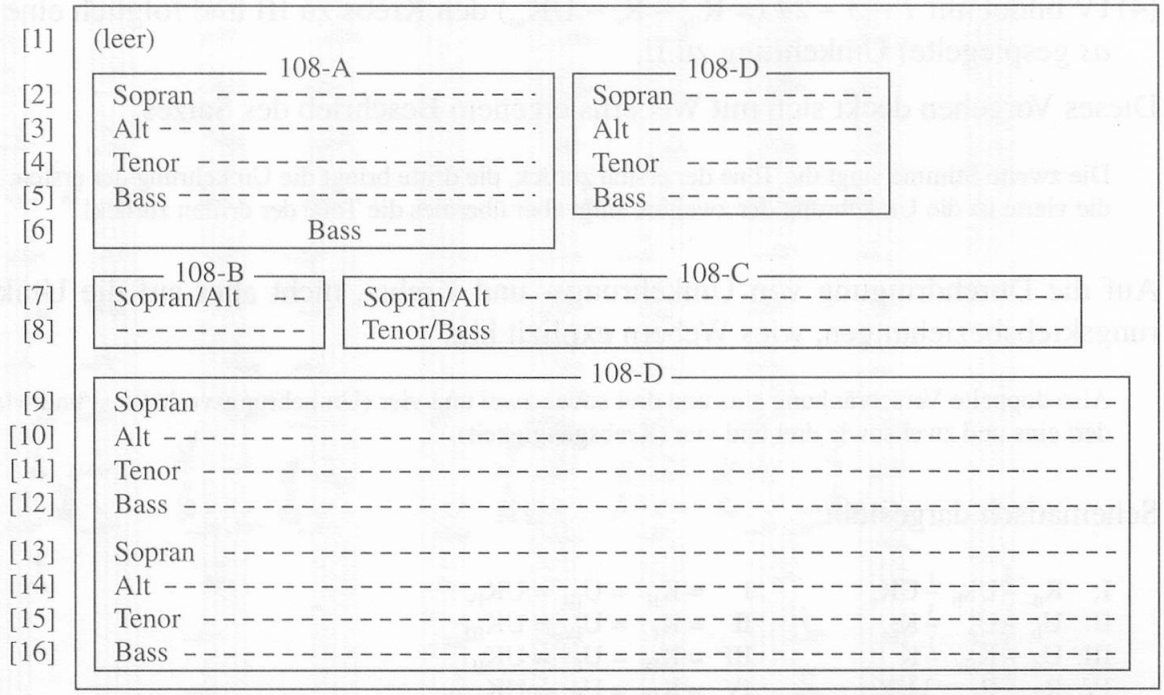
78 Zit. mit Auslassungen und Angleichungen – die Abfolge, mit der die Stimmen einsetzen, sollte sich noch wandeln – aus dem Brief an Reich vom 4. September 1942, in: Webern, *Der Weg*, S. 69.

79 Ebd. (mit Angleichungen, wie Anm. 78).

80 Brief an Jone und Humplik vom 4. September 1942, in: ders., *Briefe*, S. 50.

Skizzenbuch V, Seite 108*r*

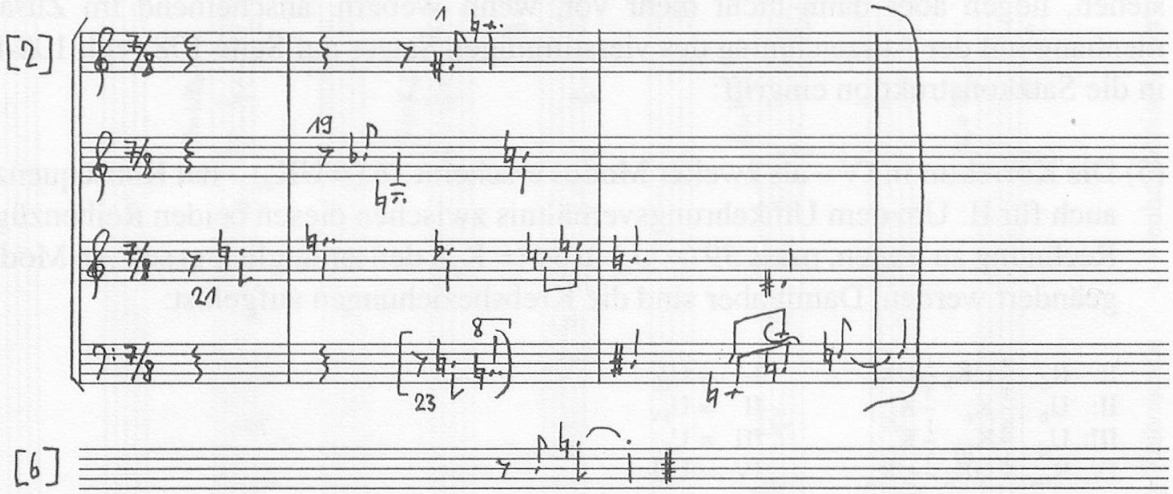
Auf Seite 108 begann Webern damit, die in 107-E festgelegte Disposition in Noten festzuhalten. Über die Seite verteilt sind vier Arbeitsschritte zu unterscheiden.



108-A

Auffallend ist, dass Webern gleich die erste Aufzeichnung, auf [2] bis [5], nicht etwa als Skizze, sondern als Reinschrift anging[81].

Realisiert ist der Beginn eines Kanons, in dem sich die Stimmen im Abstand zweier



Beispiel 12

[2], [3]. Keine Aufzeichnungen zu T. 2. – *[4]. c″* steht deutlich rechts von *h′* (Alt). – *[5]. e* und *c′* (halb eingekreist) ohne Vz.; *f* aufwärts gehalst. – *[6].* Bassschlüssel fehlt; *d* (ohne Vz.) steht unter *c″* (Tenor; vgl. Alt); Taktstrich zu T. 2 fehlt; zu *dis* nur Vz. (zu weit links notiert).

81 Dass der 5/8-Taktwechsel zu Takt 2 fehlt, widerspricht dem nicht: Wie bereits in 107-B_3 zu sehen war (Bsp. 2, [5]), notierte Webern gelegentlich die erste Taktangabe im Notensystem, die folgenden aber über dem Taktstrich. Da er die Aufzeichnung abbrach, erübrigte sich die Taktgebung.

Achtel folgen, wobei die Wahl der Anfangsmodi belegt, dass Webern mit der Numerierung in 107-E die Einsatzfolge der Stimmen im Kanon bezeichnete. Noch nicht festgelegt war deren Zuordnung zu den Chorstimmen. Webern entschied sich für die Abfolge Tenor – Alt – Bass – Sopran, notierte aber nur die ersten drei Stimmen, um anschliessend unter Beibehaltung der Modi den Einsatz der Aussenstimmen auszutauschen. Eine Bass-Variante (B_2) ist auf [6] notiert.

Der Tenor, der 107-D entspricht, diente als feststehendes Modell, zu dem die anderen Stimmen kontrapunktieren. In diesem Zusammenhang sind wesentliche satztechnische Grundsätze Weberns in Erinnerung zu rufen: Kleinsekundreibungen werden fast gänzlich vermieden[82], treten in verschiedenen Reihenzügen dieselben Töne simultan auf, sind sie zwingend im Einklang gesetzt, sukzessive liegt die Oktavlagenidentität nahezu ausnahmslos vor[83], Quinten sind sukzessive wie simultan mit Vorbehalt zu betrachten[84].

Ein Blick auf vorliegende Aufzeichnung zeigt, dass in bezug auf manche dieser Punkte Verstösse festzustellen sind. Auffallend ist insbesondere der Reihenton *h*, den Webern im Bass (B_1) in der grossen, im Tenor in der kleinen und im Alt in der eingestrichenen Oktave setzte. Die Hochoktavierung des Basstones führt zur Angleichung an den Tenor, jedoch auch zu einer Kleinsekundreibung (*h/c'*), die zwischen Alt und Tenor vermieden ist. Dem *h'* des Alts folgt aber unmittelbar das *h* des Tenors, was bedeutet: Der Widerspruch zwischen simultaner und sukzessiver Oktavlagenidentität ist bei vorgegebener Reihendisposition, dem gewählten Einsatz der Stimmen und der Gestalt des Tenors nicht aufzulösen; daran ändert sich auch dann nichts, wenn als dritte Stimme der Sopran mit R_{fis} einsetzt (vgl. *h/h'* zwischen B_2 und Alt).

Diese Beispiele belegen, dass Webern Oktavbeziehungen zunächst nicht in seine Überlegungen einschloss. Vielmehr galt es, die einzelnen Reihenzüge in einem ersten Arbeitsschritt von einem rein linearen Gesichtspunkt aus aufzuzeichnen und dabei Symmetrien einzubeziehen, diese aber auch zu durchbrechen: Die Frauenstimmen setzen zwar mit einem Dezimensprung an, die Horizontalspiegelung zwischen den Männerstimmen weist aber bereits in der ersten Fassung des Basses mit dem vierten Reihenton eine markante Abweichung auf, und mit den Oktavvarianten, die zum Quintschritt *c'* – *f* führen[85], ist diese Symmetrie kaum mehr in absoluten Tonhöhen verdeutlicht.

82 Vgl. aber T. 111 der *Orchestervariationen* op. 30 (Va.: *e'*, Ob.: *f'*). Hinweis bei Heinrich Deppert, *Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns*, Darmstadt 1972 (= *Musikbücher von Tonos* 3), S. 217.

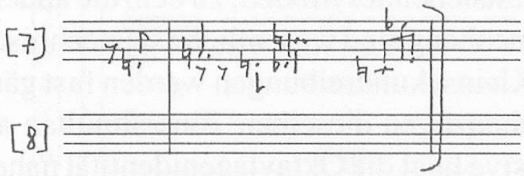
83 In der *Zweiten Kantate* weicht Webern von dieser Vorgabe nur im Instrumentalpart des V. Satzes ab. Vgl. T. 27 (Va.: *f*, Cel./S-Solo: *f'*), T. 29 (Va.: *fis''*, Vc.: *fis*), T. 36 (Kl.: *h'*, Vc.: *h*) und T. 36/37 (Va.: *fis*, V_{II}: *fis'*).

84 Während sich im Spätwerk Weberns keine Quintschritte finden, sind Beispiele für unterschiedlich gehandhabte Quintklänge auszumachen, so akkordisch integriert (op. 31/V, Tenor und Sopran, z. B. T. 1–4), klanglich abgehoben (*Orchestervariationen*, T. 116, *e'/h''* zwischen Cello und Violine I; vgl. Deppert, *Studien*, S. 217), aber auch 2stimmig (op. 31/VI, *d/a'* zwischen Bass und Tenor, jeweils T. 17, sowie *gis/es'* zwischen Tenor und Alt, jeweils T. 18). Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf die Entwürfe zum geplanten Opus 32, in denen Webern Quint- in Quartklänge wandelte (vgl. ders., *Zu Weberns klanglich-harmonischem Bewusstsein*, in: *Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik 1972/73*, Kassel 1973, S. 69 und S. 71 f.).

85 Ob *c'* aus diesem Grund halb eingekreist ist, bleibe dahingestellt. Auch kann nicht entschieden werden, ob aus der Aufwärtshalsung von *f* geschlossen werden kann, dass dieser Ton erst im Zusammenhang mit vorliegender Variante notiert wurde; zu verweisen ist auf Seite 107 mit «falschen» Halsungen von *gis'* ([12]), *c''* ([15]) und *cis''* ([16]), wogegen die Sopran-Variante 107-D_2 anscheinend mit Absicht abwärts gehalst ist (vgl. Bsp. 8, [15]). Dass Webern in Fragen zur Halsung frei umging, zeigen auch die Noten auf der *h*-Linie (vgl. z. B. Bsp. 8, [13]: *h'* und *b'*, [14]: *h'*, [16]: *b'*).

108-B

Dass Webern mit seinem Versuch, den auf Seite 107 ausgebildeten Reihenzug direkt, ohne vorbereitende Entwürfe als vierstimmigen Kanon umzusetzen, scheiterte, lag an der Disposition der Reihen, deren Zuordnung zu den Chorstimmen und am Einsatzabstand. Zur Klärung dieser Aspekte setzte er auf [7] und [8] mit einer Skizze an.



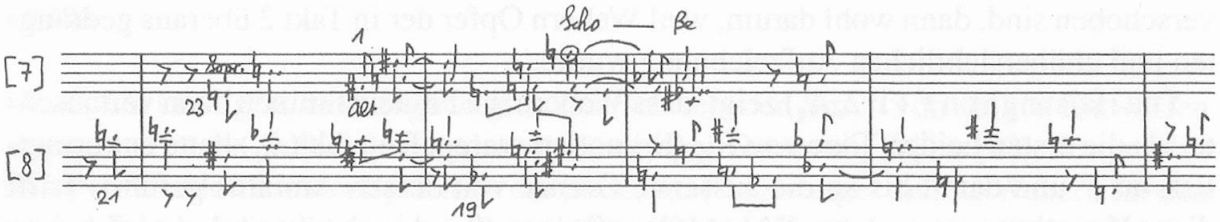
Beispiel 13
[7]. Violinschlüssel und Taktangabe fehlen; zu Sopran: *e′* ohne Vz.; zu Alt: Pausen im Auftakt fehlen, *es″* Viertel statt Achtel mit Anbindung. – *[8]*. Keine Aufzeichnungen.

Der entscheidende Unterschied zwischen 108-A und 108-B liegt in der Vergrösserung des Einsatzabstandes von zwei auf drei Achtel. Damit schimmert die jambische Skansion des Textes auch im mehrstimmigen Satz durch[86], wogegen zuvor komplementärrhythmisch eine durchgehende Achtelfolge resultierte. Untersucht sind diese neuen rhythmischen Verhältnisse in den Frauenstimmen. Sie übernehmen die Modi des Tenors (R_d) und des Basses (U_d)[87], wobei Webern wohl in Anlehnung an 107-D_2 R_d dem Sopran zuordnete, mit der bereits dort geschilderten Konsequenz, dass er das auf Seite 107 etablierte Modell aus Gründen des Ambitus für den Schlusston von Verszeile 1 hätte wandeln müssen (*dis′* statt *dis*). Aus satztechnischen Gründen waren Webern auch bei der Ausgestaltung des Alts Grenzen gesetzt: Der Ausgangston musste im Hinblick auf die Oktavlagenidentität in der eingestrichenen Oktave erscheinen[88], für den Reihenton *h* drängte sich in Übernahme des Basses (B_2) von 108-A ein *h′* auf, ansonsten sich eine grosse Sekunde zum Sopran (*des′*) ergeben hätte, und wollte Webern die Kleinsekundreibung *e′/es′* vermeiden, folgte bedingt durch den Ambitus zwangsläufig ein grosser Terzschritt aufwärts.

108-C

Neben 108-B setzte Webern mit der Skizzierung des vierstimmigen Satzes an. Die Notation ist flüchtig, die Pausensetzung teilweise unvollständig, die Notenhälse sind nicht immer konsequent gesetzt, verschiedene Noten falsch plaziert, Vorzeichen gelten bei identischer Oktavlage für verschiedene Stimmen.
Wie in 108-A ist R_d dem Tenor zugeordnet. Das schon auf Seite 107 feststellbare Wechselspiel hinsichtlich der Frage, ob der Satz vom Sopran oder vom Tenor begonnen werden soll, hat damit ein Ende: Künftig sollte der Entscheid zugunsten des Tenors nicht mehr umgestossen werden. Offen blieb die Frage, in welcher Abfolge die Modi dem Tenor folgen und welchen Stimmen sie zugeordnet werden sollten. Hierzu sind

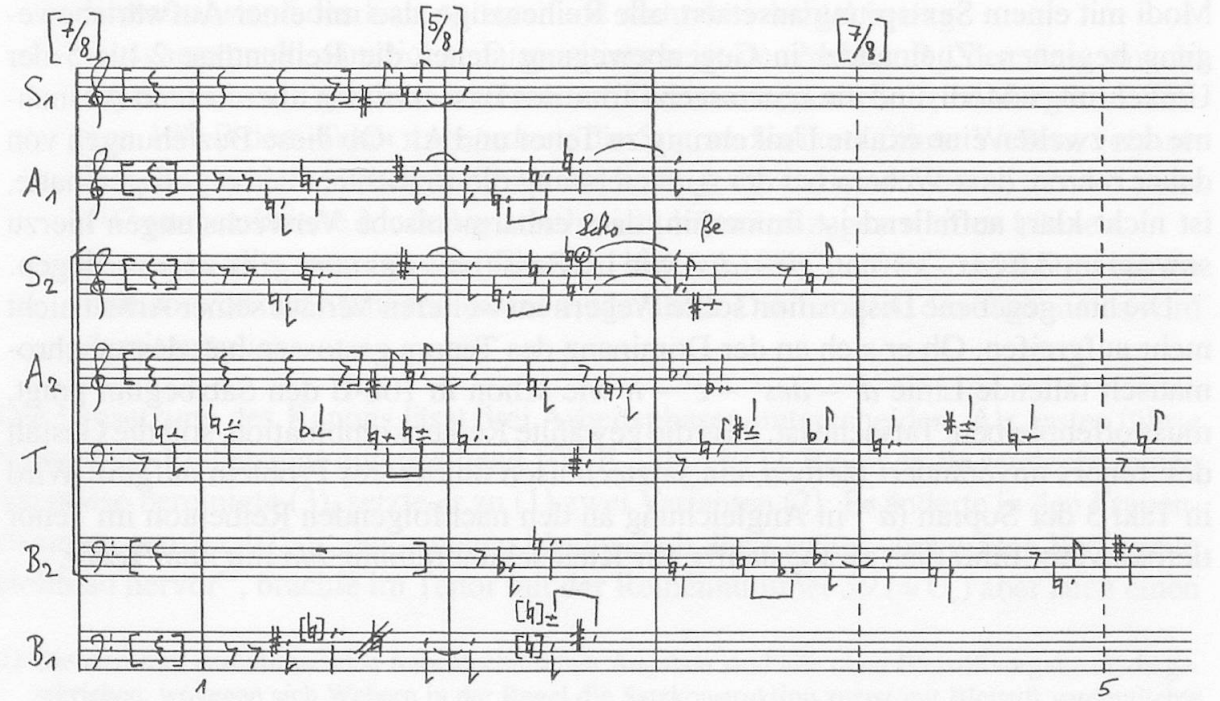
86 Zuber (S. 124) spricht treffend von einem «wiegenden, zuweilen metrisch etwas schwankenden Dreiertakt». Unter Pierre Boulez (*Columbia* M4/35183/4) kommt dieses Moment weit deutlicher zum Tragen als in der akzentuierteren Interpretation Robert Crafts (*Philips* L 09414/6).
87 Damit ist die noch ausstehende Verbindung der von *d* aus gebildeten Modi durchgeführt.
88 Im Gegensatz zu 108-A schliesst sich U_d unmittelbar R_d an.



Beispiel 14

[7]. Auftakt: Violinschlüssel und Pausen fehlen; T. 1: keine Pausen für Sopran; T. 2: *f′* (Viertel) und *e′* (Achtel) ohne Vz.; T. 2/3: Haltebogen zu *f″* und *f′* aufwärts geführt; T. 3: *as′* Viertel statt Achtel, unvollständige Aufzeichnung für Unterstimme; T. 4–5: keine Aufzeichnungen. – *[8].* Auftakt: Bassschlüssel sowie Pausen für Bass fehlen; T. 1: *a* ohne Vz., weit links geschriebenes Vz. zu *f* durchgestrichen (unklar); T. 2: *e* und *e′* ohne Vz., *e′ – gis* einen Achtel zu weit rechts geschrieben (ebenso Aufzeichnung ab Achtelpause in T. 4); T. 4: *A* ohne Notenhals (hingegen langer Strich, wie wenn zu *c* gehörig); T. 5: *fis* punktierter Viertel statt Viertel.

in vorliegender Aufzeichnung denn auch verschiedene Varianten auszumachen. Einen Anhaltspunkt dafür, dass nach dem Tenor ursprünglich der Bass und nicht der Alt einsetzte, gibt die Halsung des Tenors: In Takt 1 ist einzig *des′* stimmengerecht gehalst, und daraus lässt sich ableiten, dass Webern zunächst die ersten beiden Töne des Tenors notierte, ihnen die ersten beiden des Basses beigab und mit *des′* im Tenor fortfuhr (1). Dass die folgende Achtelgruppe im Tenor wieder abwärts gehalst ist, kann als Hinweis dafür gelten, dass Webern an dieser Stelle auf 108-B und damit auf den Alt (U_d) zurückgriff. Von der jetzt vorliegenden Disposition (2) mit R_{fis} im Sopran und U_b im Bass sollte Webern aber wieder abrücken, indem er die Frauenstimmen vertauschte (3). Zu einem späteren Zeitpunkt erweiterte Webern die verworfene Bass-Variante – sie ist im Gegensatz zu den anderen Reihenzügen nicht mit einer Reihennummer versehen – um drei Töne[89]. Wenn *e′ – gis* und die Variante *e* um einen Achtel



Beispiel 15

89 Der dritte Reihenton *f*, dessen (durchstrichenes?) Vorzeichen unter *c′* des Tenors gesetzt ist, ist wie auch *c′ – e′* im Tenor abwärts gehalst und wurde nach dieser Achtelgruppe notiert. Ein ähnlicher Fall liegt in Takt 2 mit der aufwärts gehalsten Folge *e′ – gis* vor, die Webern frühestens nach dem zweiten Reihenton von U_b (*g*) niederschrieb.

verschoben sind, dann wohl darum, weil Webern Opfer der in Takt 2 überaus gedrängten und unübersichtlichen Aufzeichnung wurde.

Die Halsung von *f'* (T. 2, A_2) zeigt, dass Webern die Frauenstimmen dann vertauschte, als die ersten beiden Töne von R_{fis} (S_1) notiert waren. Den Alt (A_1) hatte er vermutlich bis *f''* und damit bis an die äusserste Grenze von dessen Ambitus geführt. Trifft diese Hypothese zu, so hätte Webern dem Sopran (S_1) das abwärts gehalste *f'* beigegeben (A_2) und der Oktavbeziehung zu *f''* unter Inkaufnahme des Quintschritts *c'' – f'* mit der Angleichung im Sopran (S_2) entgegengewirkt[90], anschliessend den Alt weitergeführt (Achtelpause[91], *e'*), sich ob der Kleinsekundreibung *e'/f'* dem Sopran zugewandt, *f''* eingekreist, im Alt die (aufwärts gehalsten!) Töne *as'* (Viertel statt Achtel!) und *es'* notiert und schliesslich im Sopran den Schlusston von Verszeile 1 angebracht.

Eine satztechnisch bedingte Oktavierung könnte in B_1 vorliegen (Kleinsekundreibung *e'/f'* mit dem Alt, vgl. aber *e'* in S_2), in den Takten 3/4 aber bleiben Oktavbeziehungen zwischen Sopran (*a'*), Tenor (*a*) und Bass (*A*) bestehen, und der Hochoktavierung von *f'* (S_2) müsste sich der Alt angleichen, womit auch die Quinte *f'/c''* zwischen den Frauenstimmen vermieden wäre. Entgegengewirkt wäre damit aber Weberns mutmasslicher, dann schon in A_1 gehegter Absicht, mit diesem Hochton dem Wort «*Scho*ße» eine besondere Bedeutung zu verleihen (vgl. auch die ausschliesslich hier, wohl im Zusammenhang mit S_2 angebrachte Textierung). Dass Webern den Hochton an dieser Stelle überhaupt hat setzen können, liegt an der im Vergleich zu 108-A gewandelten Oktavlage des zweiten Reihentones von R_{fis}: Gab Webern hier mit *a''* der Silbe «ge*lo*ckert» einen besonderen Akzent und stiess der Sopran damit bereits zu Beginn des Satzes an seine Grenzen, ist mit *a'* die Arbeit mit Hochtönen noch nicht verbaut. Auch an der Oktavlage dieses Reihentones aber liegt es, dass die Gestalten von R_{fis} und R_d identisch geführt sind. Ebenso auffallend ist, dass die Umkehrungs-Modi mit einem Sextsprung ansetzen, alle Reihenzüge also mit einer Aufwärtsbewegung beginnen. Zueinander in Gegenbewegung stehen die Reihentöne 2 bis 5 der Umkehrungs-Modi, und die ersten sechs Töne des Basses bilden überdies mit Ausnahme des zweiten eine exakte Umkehrung zu Tenor und Alt. Ob diese Beziehungen von daher rühren, dass Webern bei der Aufzeichnung die Reihentabelle beigezogen hatte, ist nicht klar; auffallend ist immerhin, dass enharmonische Verwechslungen hierzu sowohl im Alt (*as – es* statt *gis – dis*) wie im Bass (*as – des* statt *gis – cis*) vorliegen.

Die hier gegebene Disposition sollte Webern im weiteren Verlauf seiner Arbeit nicht mehr aufgreifen. Ob er sich an der Dominanz des Tenors gestossen hat, dessen chromatisch fallende Linie *d' – des' – c' – h* wie schon in 108-B den Satzbeginn prägt, muss offenbleiben. Tatsache ist, dass die gewählte Reihenkombination, soll die Gestalt des Tenors unverändert bleiben, ein satztechnisch unlösbares Problem aufgibt: Wird in Takt 3 der Sopran (*a'*) in Angleichung an den nachfolgenden Reihenton im Tenor tiefoktaviert, führt dies zwangsläufig zur Kleinsekundreibung *b/a* mit dem Tenor.

90 Vgl. den nach oben und nicht nach unten geführten Haltebogen und die Parallelbeispiele in 108-D (Bsp. 16, Sopran: T. 3/4, Alt: T. 8/9).

91 Damit ist die Vorgabe des Tenors durchbrochen. Ansonsten liegen Abweichungen hierzu in Versehen Weberns begründet. Neben der erwähnten Zweitongruppe in B_1 vgl. auch A_2, T. 3 (*as'*: Viertel statt Achtel), und B_2, T. 4/5 (Pause auf 6. statt 7. Achtel, *fis* punktierter Viertel statt Viertel).

108-D

Mit einem kräftigen, nachträglich grün überschriebenen Strich von obigen Entwürfen abgegrenzt ist die Aufzeichnung des vierstimmigen Satzes auf [9] bis [12]. Fortgeführt ist sie auf den letzten vier Systemen der Seite, aus Platzmangel musste Webern für den letzten Takt auf die rechte obere Seitenhälfte ([2] bis [5]) ausweichen (Beispiel 16).

Ein halbes Dutzend Dispositionen hatte Webern durchgespielt, bis er zu einer Anlage finden sollte, die ihn überzeugte.

	107-E_{1-4}	108-A_1	108-A_2	108-B	108-C_1	108-C_2	108-C_3	108-D
(I)	R_d	T : R_d	T : R_d	S : R_d	T : R_d	T : R_d	T : R_d	T : R_d
(II)	U_b	A : U_b	A: U_b	A: U_d	B: R_{fis}	A: U_d	S : U_d	A: U_b
(III)	U_d	B : U_d	S : R_{fis}	–	–	S : R_{fis}	A: R_{fis}	S : R_{fis}
(IV)	R_{fis}	[S : R_{fis}]	B : U_d	–	–	B : U_b	B : U_b	B : U_d

Die im Verlaufe der Arbeit immer wieder divergierenden, zum Teil auch von Rückgriffen gekennzeichneten Dispositionen lassen weder ein klares Konzept in der Suche nach einer optimalen Abfolge und Stimmenzuordnung der Modi noch ein systematisches Durchspielen sämtlicher Möglichkeiten erkennen. Trotzdem lässt sich Weberns Vorgehen in grössere Zusammenhänge fassen:

- Die in 107-E_{1-4} festgelegte Abfolge R_d – U_b – U_d – R_{fis} ist nur in 108-A_1 eingehalten; schon in 108-A_2 werden die letzten beiden Modi vertauscht. Mit 108-B folgt auf R_d nicht mehr U_b, sondern U_d, in 108-C_2 und 108-C_3 wird diese Vorgabe ausgestaltet. Mit 108-D wird sie wieder verworfen, aufgegriffen ist die Disposition von 108-A_2, die an dieser Stelle darum nicht realisierbar war, weil der Einsatzabstand des Kanons zwei und nicht drei Achtel betrug.
- Ausgangspunkt sämtlicher Dispositionen ist der Modus R_d, der stets sowohl rhythmisch wie gestisch unverändert übernommen wird. Er ist mit Ausnahme von 108-B dem Tenor zugeordnet; die Sopran-Variante führte Webern vermutlich darum nicht weiter, weil mit ihr, bedingt durch den Ambitus, das auf Seite 107 ausgearbeitete Modell gestisch nicht hätte vollzogen werden können.
- Kommen alle Stimmen zum Einsatz (108-A_2, 108-C_2, 108-C_3, 108-D), sind die Frauen- von den Männerstimmen eingerahmt. Das Ertasten des Tonraumes wird damit möglich.

Die Umsetzung des Kanons lässt drei Arbeitsphasen unterscheiden. Als erstes führte Webern die Reihenzüge entsprechend 107-E_{1-4} durch (1). Bevor er die satztechnischen Verstösse bereinigte (3), setzte er zu (1) zwei Varianten (2): Er änderte in den Frauenstimmen gemäss 107-E_5 den zweiten Modus, hob diese später verworfene Variante in Hellblau hervor[92], brachte im Tenor mit der Reihennummer *39* (= U_e) aber auch einen

92 Die sich hier anschliessenden reihentechnischen Angaben sind alle ohne Bleistiftvorgabe niedergeschrieben, wogegen sich Webern in der Regel die Satzkonstruktion zuerst mit Bleistift verdeutlichte und sie nachträglich farbig überschrieb. Einen Hinweis dafür, dass er die erste Akkolade schon mit Farben versehen hatte, bevor in den Frauenstimmen eine Alternativlösung notiert wurde, gibt die grün geschriebene Angabe *ũ. 5*: Dass sie ausradiert ist, steht kaum im Zusammenhang mit der Sopran-Variante (*36* = UK_d), die Radierung dürfte vielmehr darin begründet liegen, dass die Angabe, für die als 1tönige Brücke die Abkürzung *ũ.* atypisch ist, irrtümlich über den Taktstrich zu Takt 5 zu stehen gekommen war.

[9]

21 ge- lo- chert aus dem Scho- Be in got- tes Früh — lings — raum; ge- kom- men aus dem

23 ge- lo- chert

ü.40

ü 24

zu Stern u. Mensch u. Baum

u. Baum

u. Baum

ü 22

— men als das Blo —

Blo- Be

event. zu

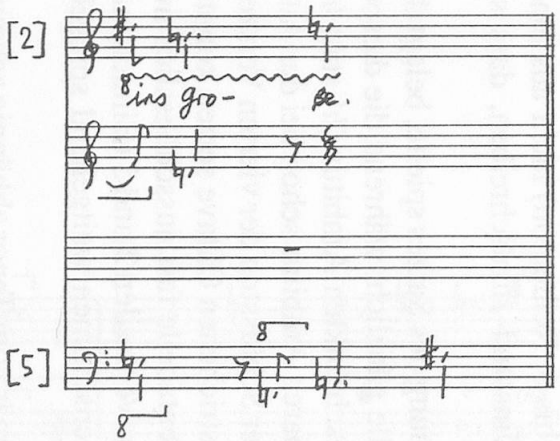
Stern u. Mensch

u. Baum

[16]

raum,

u. Baum



Beispiel 16

Allgemeine Angaben. [8]/[9] und [12]/[13]: Trennungsstriche in Grün (B); unvollständige Textierung. – *Sopran*. Auftakt: Taktangabe und Pausen fehlen; T. 1: *1* in Rot (B); T. 3/4: Haltebogen aufwärts geführt; T. 4: Tiefoktavierungen zu *h′* in Marin durchgestrichen, zu *b′* in Marin; T. 4/5: *36* in Rot (B), Klammer in Blei, darunter (ausradiert) *ũ. 5* in Grün (B?); T. 5: *1* in Rot, Klammer in Rot (B), *5* und Klammer in Grün (B), Auflösungszeichen (auf *f*-Linie) in Hellblau, Tonname *e* in Rot; T. 6–7: *es″*, *g″*, *h′*, *fis′* – *b′*, *a′* – *a′* (einschliesslich Haltebogen) und *f″* in Hellblau (teilweise in Blei durchgestrichen); T. 7: *5*/8 über *7*/8; T. 8: *ũ* 24 und Klammern in Hellblau; T. 10: *5/8* mit Korrektur (nicht rekonstruierbar); T. 11: Taktangabe fehlt, Oktavierungsstrich auffallend stark gewellt, «Gro-ße» mit Radierung (sichtbar: «ß-» neben «Gro»), Schlusspause fehlt. – *Alt*. Auftakt: Taktangabe und Pausen fehlen; T. 1: *19* in Hellblau (B); T. 3: *a′* abwärts gehalst; T. 4: *34* in Rot (B), Klammer in Blei; T. 4/5: *19* und Klammer in Hellblau, *ũ 39* in Rot (B), Klammer in Rot; T. 5–7: *cis″*, *a′*, *f′*, *b′* – *ges′*, *g′* und *h′* – *h′* (ohne Haltebogen) in Hellblau (zu T. 5 in Blei durchgestrichen); T. 6: «aus dem» überschrieben mit «*als* d*as*» (d wird übernommen; vgl. Tenor, T. 5); T. 7: *7/8* nicht in *5*/8 korrigiert; T. 7/8: Klammern und *ũ 22* in Hellblau; T. 8/9: Haltebogen aufwärts geführt; T. 9: *c″* zuerst mit Fähnchen (ausradiert); T. 11: Taktangabe fehlt, Viertel- über Achtelpause, punktierte Viertelpause fehlt. – *Tenor*. Auftakt: *21* in Hellblau (B?); T. 3/4: Klammer und *ũ. 40* in Rot; T. 5: falsche Textierung «aus dem» (vgl. Alt, T. 6); T. 6: zu *event. 39* (in Blei) Ausrufezeichen (?), linke Klammer in Rot über Grün, rechte in Hellblau über Grün, *20* in Hellblau; T. 7: *5*/8 über *7*/8, «Men*sch*» mit Korrektur; T. 8: Achtel *a″* ohne Vz. (vgl. *cis″* in T. 9 des Soprans); T. 11: Violinschlüssel und Taktangabe fehlen. – *Bass*. Auftakt: Taktangabe und Pausen fehlen; T. 1: Pause fehlt; T. 2: *23* in Hellblau (B); T. 3: Hochoktavierung zu *dis* in Grün; T. 5: Klammer und *6* in Hellblau (B); T. 6: nach «Frühlingsraum» Komma statt Strichpunkt; T. 7: *5*/8 über *7*/8; T. 8: *6* und Klammer in Grün (B), *2* und Klammer in Rot; T. 11: Taktangabe fehlt, Aufzeichnungen ab Achtelpause zuerst weiter rechts geschrieben und ausradiert.

zwar nicht in 107-E, doch in 107-C_3 aufgeführten Modus ins Spiel. Dieser hätte die Gesamtkonstruktion des Satzes einschneidend verändert, weit mehr als die Variante zu den Frauenstimmen, die zumindest die Umkehrungsbeziehungen hätten stehen lassen.

Den Ausgangspunkt für die Aufzeichnung (1) bildete der Tenor nach der Vorgabe von 107-D. Die Gestalt von 107-D_1 ist bis zu dem Punkt übernommen, in dem mit 107-D_2 der Modus UK_d eingeführt ist[93]. Die Tonfolge *cis* – *e* (T. 6) setzte Webern entsprechend der Sopran-Variante als Sexte, im Vergleich zu 107-D_2 ist der drittletzte Reihenton (*h*) hochoktaviert. Für die übrigen Stimmen sind Übernahmen von den bis anhin getätigten Aufzeichnungen nicht auszuschliessen: Der Sopran entspricht 108-C (A_2), im Alt erinnert der Dezimensprung an 108-A, während ab dem vierten Reihenton Parallelen zu 108-C (B_2) zu verzeichnen sind, und die ersten fünf Töne des Basses kehren die Bewegungsrichtung von 108-C (A_1/S_2) um. Die im Vergleich zu 108-C vorgenommenen enharmonischen Verwechslungen[94] lassen die Frage offen, ob sich Webern in dieser Hinsicht bewusst von obiger Aufzeichnung absetzte und bestrebt war, die verminderten Quarten linear sinnvoller in den Kontext einzubetten, oder ob sie allein daraus resultieren, dass er sich auf die Reihentabelle stützte. Trifft letztere Vermutung zu, resultierten in Verszeile 1 die Umkehrungsbeziehungen zwischen den Frauen- und den Männerstimmen (4. bis 7. bzw. 3. bis 6. Reihenton) nicht aus einer Absicht Weberns, sondern sie wären allein dem Umstand zuzuschreiben, dass sie durch die Reihentabelle vorgegeben sind.

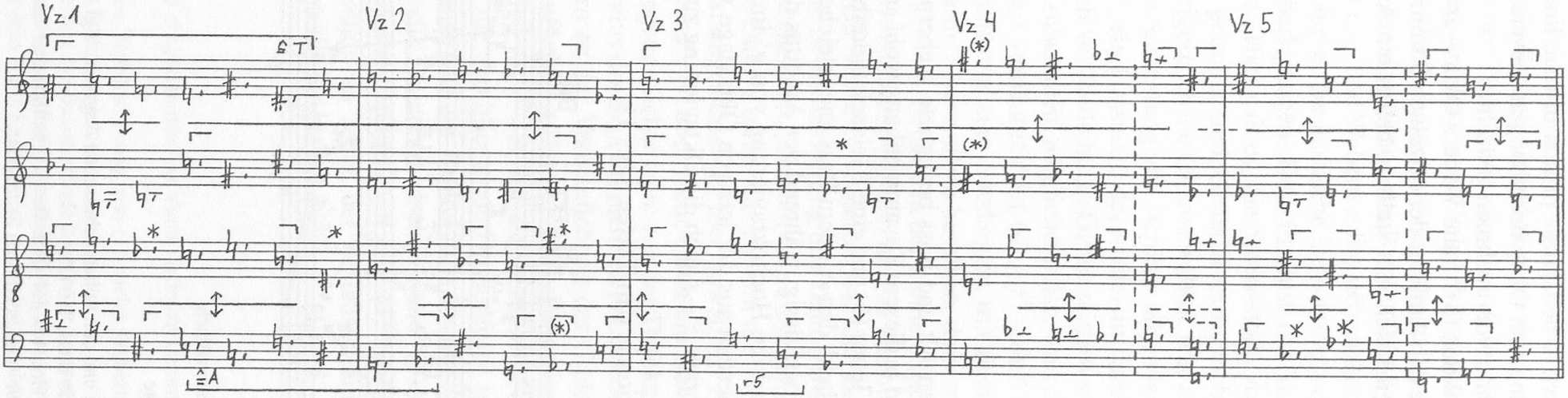
Welch grosse Rolle letztere für die erste Aufzeichnung des Satzes spielte, belegt die Variante (2). Hier entspricht der Alt der Reihentabelle gänzlich, während die diesbezüglichen Abweichungen im Sopran wohl im eingeschränkten Ambitus (*h′* statt *h″*) begründet liegen dürften. Dass Webern den realisierbaren Ambitus schon bei der Aufzeichnung (1) berücksichtigt hatte, zeigt im Sopran der Schlusston der vierten Verszeile (*cis*, T. 9), den Webern nicht höher als in der eingestrichenen Oktave setzen konnte. Ohnehin fällt auf, dass Abweichungen von der Reihentabelle fast ausschliesslich mit Zeilenenden oder Binnenpausen übereingehen, in den Verszeilen 2 und 5 (Binnenpause) Symmetrien aufweisen und sich dabei die Frauenstimmen weitgehend spiegeln (vgl. Beispiel 17).

Besondere Verhältnisse liegen im Bass vor, der primär vom Tenor abhängig scheint, da er ihn vielfach umkehrt, ohne dass sich hierfür, die letzten beiden Verszeilen vielleicht ausgenommen, Übernahmen von der Reihentabelle aufdrängten. Dabei zeigt sich, dass Webern bereits während der Aufzeichnung (1) Korrekturen hinsichtlich der Tonhöhen anbrachte: Dass er die Schlusszeile im Bass mit *g* angesetzt hätte, ohne die Oktavlage des vorigen *G* anzugleichen, scheint wenig wahrscheinlich[95]. Um so deut-

93 Die in 107-D angebrachten Oktavierungen zu *fis″* und *f′* sind nicht aufgegriffen. Dies könnte daran liegen, dass Weberns mutmassliches dortiges Bestreben, die Oktavlagen von *d*, *fis* und *f* zu variieren, im nunmehr vierstimmigen Satz keine Priorität hatte.

94 *c* – *gis* – *cis* – *a* statt *c* – *as* – *des* – *a* (Alt im Vergleich zu B_2), *e* – *gis* – *dis* – *g* statt *e* – *as* – *es* – *g* (Sopran im Vergleich zu A_2).

95 Diese Stelle lässt sich dahingehend interpretieren, dass Webern die Stimmen Verszeile für Verszeile oder gemäss der Gliederung nach Pausen aufzeichnete (vgl. auch die Radierung in T. 11 des Basses). Andere Passagen legen demgegenüber nahe, dass er jeweils eine Verszeile im Tenor notierte und die übrigen Stimmen sukzessive bis zu diesem Punkt nachführte. Vgl. 108-C, wo der Bass an der Stelle abbricht, an der der Tenor nicht weitergeführt ist, oder die zuerst als Einzelnote geschriebenen Achtel in 108-D (Sopran, T. 2, *e′*; Alt und Bass, T. 4), die mit dem Ende der ersten beiden Verszeilen im Tenor übereingehen.



Beispiel 17

⌐ ¬ = Übernahme von Reihentabelle

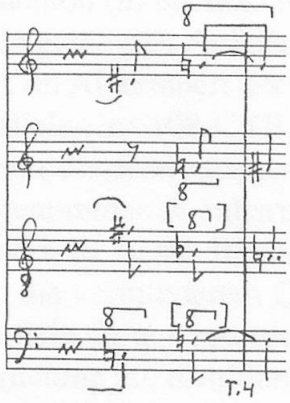
✳ = enharmonische Verwechslung im Vergleich zur Reihentabelle; (✳) = brückenbedingt

| | = Verszeile

¦ = Binnenpause

licher ist, dass es Webern in dieser Arbeitsphase primär um die lineare Notation der Reihenzüge ging. Die Eliminierung von Oktavbeziehungen war eine Aufgabe, die er erst in einem nächsten Arbeitsschritt vorzunehmen gedachte.

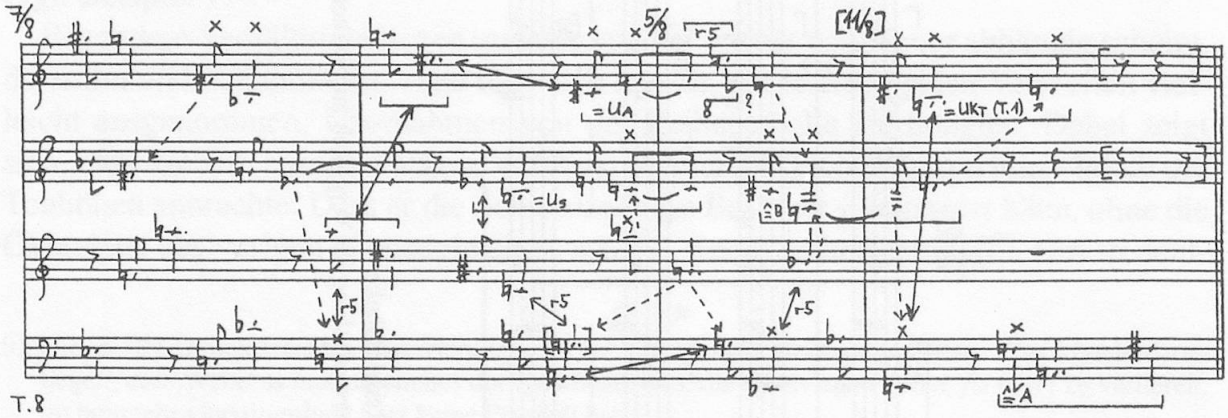
In dieser abschliessenden Redaktion (3)[96] hatte Webern Oktav- und Quintbeziehungen, Kleinsekundreibungen sowie den Ambitus der einzelnen Stimmen zu berücksichtigen. Welch komplizierte Probleme sich ihm stellten, belegt ein Ausschnitt aus den Takten 3 und 4.



Beispiel 18

Der Oktavbeziehung *f/f'* zwischen Alt und Bass begegnete Webern zunächst mit der Hochoktavierung des Basses (und in diesem Zusammenhang wohl auch von *c*); daraus aber resultieren eine Quinte zum Tenor (*b*) und eine Kleinsekundreibung zum Alt (*fis'*, T. 4). Mit dem endgültigen Entscheid, den Alt dem Bass anzugleichen, erwies sich die Hochoktavierung im Tenor als überflüssig, während der Ambitus des Alts für *fis* die eingestrichene Oktave vorgab und die Hochoktavierung von *g'* im Sopran demnach zwingend war[97]. Keine Konsequenzen aus der jetzigen Oktavlage von *f* zog Webern im Bass, wo wegen des Quintschritts *c' – f* auch die Oktavierung zu *c* eingeklammert werden müsste.

Noch komplexer ist die Situation in den Takten 8 bis 11.



Beispiel 19

<– – – – – –> = satztechnisch problematisch
– – – – – –> = Angleichung
x = oktavversetzte Note

96 Sie erfolgte erst nach der Textierung und den reihentechnischen Angaben. Vgl. Sopran, T. 8 (*fis''*, *b''*), Tenor, T. 3 (*b'*) und T. 5 (*g''*, *d''*) sowie Bass, T. 6 (*e*).

97 Vgl. auch 108-C, wo Webern einen Hochton auf «*Schoße*» setzte, ihm aber den Alt hätte angleichen müssen, während der jetzige («Scho*ße*») satztechnisch bedingt ist.

Aus Gründen des Ambitus nur in vorliegender Weise vorgenommen werden konnten die Angleichungen zwischen Alt und Sopran (*fis'*, T. 8) sowie zwischen Bass und Tenor (*g*, T. 9/10[98]). Mit der Tiefoktavierung von *d'* im Bass (T. 8) liegt dagegen ein nicht satztechnisch bedingter Entscheid Weberns vor, wäre der Kleinsekundreibung *d'/es'* doch auch mit der Hochoktavierung des Alts zu begegnen gewesen. Beide Fassungen belassen Quinten mit dem Tenor, der Bass in Takt 8 (*d* bzw. *d'* mit *a'*), der Alt in Takt 9 (*es'* bzw. *es''* mit *gis*), und Webern sollte sich an ihnen in der Folge auch nicht stossen: Offensichtlich stellte er die gestische Umsetzung von «aus Größerem» im Tenor vor satztechnische Überlegungen. Kein Einfluss des Textes ist hingegen für den letzten Takt auszumachen. Hier galt es, die Schlusstöne von Sopran und Alt, die nur durch eine Achtelpause getrennt sind, einander anzugleichen. Dass Webern hierfür die ein- und nicht die zweigestrichene Oktave wählte, war naheliegend: Nur so spiegeln sich die Tonhöhen von Satzanfang und -schluss aller vier Reihenzüge an *d'* (*d' – fis' – b'* bzw. *d' – b – fis*), ein Umstand, der vielleicht durch den auffallend stark gewellten Oktavierungsstrich verdeutlicht ist. Gleichzeitig war Webern bestrebt, die Schlussgeste im Sopran beizubehalten, möglicherweise, weil dadurch die Umkehrungskrebsbeziehung zum Tenor verdeutlicht ist (*d' – f' – des' – c'* ⟷ *e' – dis' – h – d'*). Ein weiterer Zusammenhang zum Satzbeginn mit dem in Tenor und Sopran identisch geführten Kopfmotiv könnte darin bestehen, dass unter Einschluss aller Korrekturen der Bass den Alt auf «ins Große» in der kleinen Sexte imitiert. Auch ist im Tenor die Terz *h – g* (T. 9/10) vielleicht deshalb in eine Dezime gewandelt, um den Gestus des Soprans in ähnlicher Weise zu variieren, wie sich zu Beginn des Satzes Alt und Bass unterscheiden. Die Hochoktavierung des Tenors aber hatte eine Kleinsekundreibung zum Alt (*c''*) zur Konsequenz, und um dem entgegenzuwirken, blieb für den Alt einzig die eingestrichene Oktave offen. Ob Webern die Angleichung im Sopran (T. 10) vorgenommen hat, ist angesichts der hier gewählten Notationsart – der Oktavierungsstrich reicht nur bis *f''*, ist aber nicht durch ein Häkchen begrenzt – nicht eindeutig, wenn auch naheliegend. Sicher nicht von der Tiefoktavierung tangiert war *e'*, wäre der realisierbare Ambitus des Soprans dadurch doch deutlich unterschritten worden. Folglich dürfte Webern an der Verdeutlichung der Umkehrungsbeziehung zwischen den Frauenstimmen auf «aus Größerem» festgehalten haben, was im Alt zur Konsequenz hatte, die Oktavlage von *f'* (T. 10) zu ändern[99]. Mit der Tiefoktavierung dieses Tones konnte einerseits die abschliessende Dreitonfolge in Alt und Bass identisch gesetzt werden, andererseits war der Quinte zum Tenor (*b*) entgegengewirkt. Unangetastet blieben hingegen die Quinten zwischen Tenor (*b*) und Bass (*Es*) in Takt 10 sowie zwischen Bass (*E*) und Sopran (*h*) in Takt 11[100]; sie sind anscheinend dadurch legitimiert, dass, wie schon im Tenor, der Textausschnitt «aus Größerem» auch im Bass durch grosse Intervalle umgesetzt ist[101].

98 Wenn *g* im Bass eingeklammert ist, dann vielleicht darum, weil mit *G* die Quinte zum Tenor (*c*) vermieden ist.

99 Mit der alleinigen Tiefoktavierung von *cis''* zielte Webern möglicherweise darauf ab, den Alt in Umkehrung zum Sopran zu setzen.

100 Der Hochoktavierung des Basses stünde jeweils der Sopran (*e'* bzw. *dis'*) entgegen.

101 Ob auch tief liegende grosse Sekunden einen Einfluss auf die Gestik des Basses ausübten, ist fraglich, sind sie doch mit dem Alt (*f/Es* statt *f/es*), nicht aber mit dem Tenor (*as/b*) vermieden.

Diesen akribischen Korrekturen steht in Tenor und Sopran (T. 8/9) die Folge *a – cis* entgegen, deren Oktavlagenidentität nicht realisiert ist und im Sopran, bezogen auf die Tonwiederholung, auch unterschiedliche Oktavlagen aufweist: Durch den Ambitus dieser Stimmen vorgegeben, müsste der fallende Sextsprung in Angleichung an den Tenor in der eingestrichenen Oktave gesetzt werden. Auch für den Reihenton *b* im Sopran, den Webern in der zweigestrichenen Oktave gesetzt hatte, erweist sich diese Lage als stimmig, da mit der doppelten Tiefoktavierung (*2 8*) der Quinte zum Alt (*es′*) wie auch einer allfälligen Kleinsekundreibung zum Tenor (*a′*) begegnet ist. Es sind demnach auch satztechnische Überlegungen, die dazu führten, dass der jetzige Höchstton *gis″* den «für Weberns Formbildung typischen Tritonus-Gegenpol»[102] zu *d′*, dem konstruktiven Zentrum des Satzes, bildet, und nicht mehr «Mensch», sondern «Stern» im Mittelpunkt steht[103].

Wie in der vierten Verszeile ist die Horizontalspiegelung zwischen Alt und Sopran auch in der zweiten aus satztechnischen Gründen durchbrochen: Im Sopran beruht die Tiefoktavierung von *c″* (T. 5) auf der Kleinsekundreibung zum Alt (*cis″*), diejenige zu *b′* (T. 4) auf der Quinte zum Alt (*dis′*). Warum aber Webern letztere Korrektur wie auch diejenige zu *h* in Marin hervorgehoben hat, ist nicht klar. Ein Grund hierfür könnte darin liegen, dass die Folge *h – b – d* betroffen ist, eine derjenigen drei Dreitongruppen also, die in jeder Stimme zwei Mal erscheinen[104], und es war vielleicht Weberns Absicht, diese nicht beide Male identisch zu setzen. Stellen, in denen Oktavversetzungen eindeutig darauf abzielten, wörtliche Wiederholungen zu meiden, ohne dass satztechnische Zwänge hierfür verantwortlich wären, sind, von obigem Beispiel abgesehen, aber nicht auszumachen, nicht zuletzt darum, weil in den Frauenstimmen mit dem Eintritt der hellblau notierten Alternativfassung keine Korrekturen mehr vorgenommen sind.

Ohnehin bleibt fraglich, inwieweit in die Korrekturen das Bemühen Weberns mit hineinspielte, Symmetrien zu durchbrechen oder gestische Varianten zu erzielen. So konnte in Takt 5 der in den Männerstimmen gleichzeitig erklingende Reihenton *g* nur in der kleinen Oktave gesetzt werden, und um den Quintschritt *g – d′* zu vermeiden, war im Tenor auch *d′* tiefzuoktavieren. Warum Webern diese Oktavierungsangabe in Klammern setzte, ist besonders darum nicht klar, weil dadurch die Kleinsekundreibung zum Sopran (*es′*) beibehalten wird. Aus Gründen des Ambitus nicht zu umgehen war an dieser Stelle die Quinte *as/es*, da der Bass nicht in die eingestrichene und der Sopran nicht in die kleine Oktave versetzt werden konnte. Anders der Beginn von Takt 6: Webern begegnete der Kleinsekundreibung zwischen Bass (*e*) und Tenor (*f*) durch

102 Beckmann, S. 99.

103 Vgl. hierzu auch die Metrisierungen in 107-C_4 (Bsp. 6).

104 Da die Frauen- gegenüber den Männerstimmen im Krebs angelegt sind, fallen diese reihentechnischen Entsprechungen nur in jeweils zwei Stimmen auf dieselbe Textpassagen:

Sopran/Alt	Tenor/Bass
Gelo*ckert aus dem* Schoße	Gelockert aus dem Schoße
in Gottes Frühlingsraum;	in Gottes Früh*lingsraum*;
gekommen als das *Bloße*	*ge*kommen als das Bloße
zu Stern und Mensch und Baum	zu Stern und Mensch und Baum
aus Größerem ins Große.	aus Grö*ßerem ins* Große.

die Tiefoktavierung des Basses, womit aber die Quinte zum Sopran (*h'*) bestehen bleibt; die einzige Möglichkeit, beide Aspekte zu berücksichtigen, bestünde in der Hochoktavierung des Basses (*e'*) und der Tiefoktavierung des Soprans (*h*). Inkonsequent mutet in Takt 6 auch Weberns Entscheid an, den Reihenton *a* im Bass in der kleinen Oktave zu setzen: Wohl ist dadurch der Quinte zum Tenor (*e*) entgegengewirkt, um einen Quintschritt zu vermeiden, müsste aber das nachfolgende *d*, das zudem eine kleine Sekunde zum tiefoktavierten Tenor (*es*) bildet, hochoktaviert werden. Setzt ob dieser Tiefoktavierung Verszeile 4 im Tenor vielleicht in Anlehnung an 107-C_4 und 107-D_1 mit einem Kleinsekundschritt an, ohne dass hierfür satztechnische Gründe verantwortlich wären, wurde *fis'* im Tenor (T. 7) wohl darum tiefoktaviert, um die Quinte zum Bass (*h*) zu umgehen.

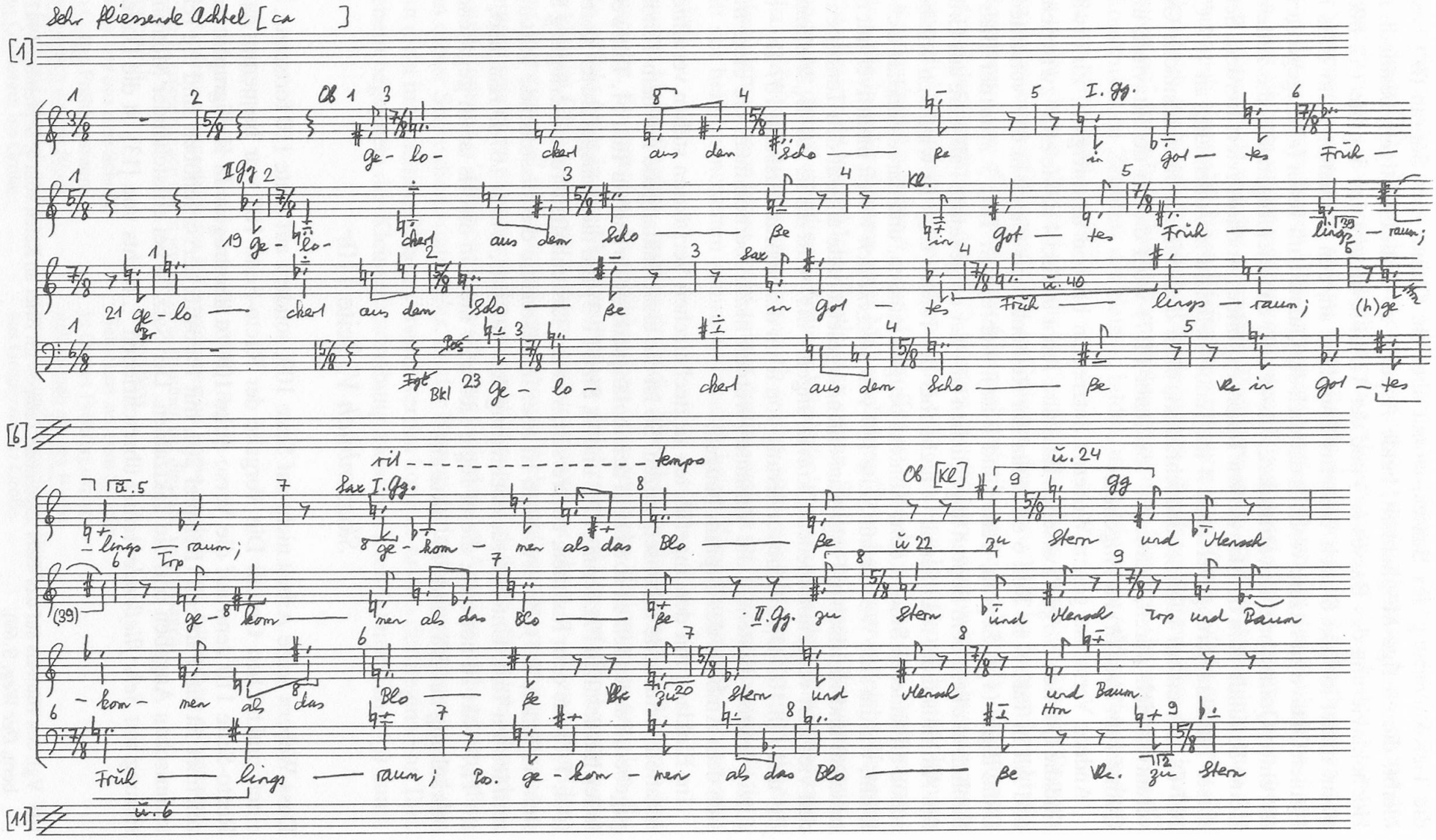
Andere Verstösse gegen Weberns Satzregeln blieben unkorrigiert. Zu erwähnen sind die Quinten *cis/gis'* zwischen Bass und Tenor in Takt 4 sowie *es/b'* zwischen Bass und Alt in Takt 8, in Takt 6 erscheint der Reihenton *cis* gleich in drei verschiedenen Oktavlagen (vgl. Sopran, Tenor und Bass), während in Takt 3 zwar der Bass (*dis*) farblich markant dem Sopran angeglichen ist – der umgekehrte Fall wäre aus Gründen des Ambitus nicht realisierbar –, nicht aber der Tenor (T. 2): Er wird sich wie bereits schon an anderen Stellen dem Kontext beugen müssen, und daraus erklärt sich vielleicht, warum sich Webern auf Seite 107 von *Skizzenbuch V* weit intensiver mit rhythmischen und metrischen Fragen auseinandergesetzt hatte als mit den Tonhöhen. Von den vier dort vorgenommenen Oktavierungen – *dis'* wird *dis* in 107-B_3, Varianten zu *fis'* und *f* in 107-D_1, Hochoktavierung von *a'* in der Sopran-Fassung 107-D_2 – bleibt einzig letztere bestehen, die Varianten werden nicht übernommen, die erste müsste sich dem Ambitus des Soprans beugen.

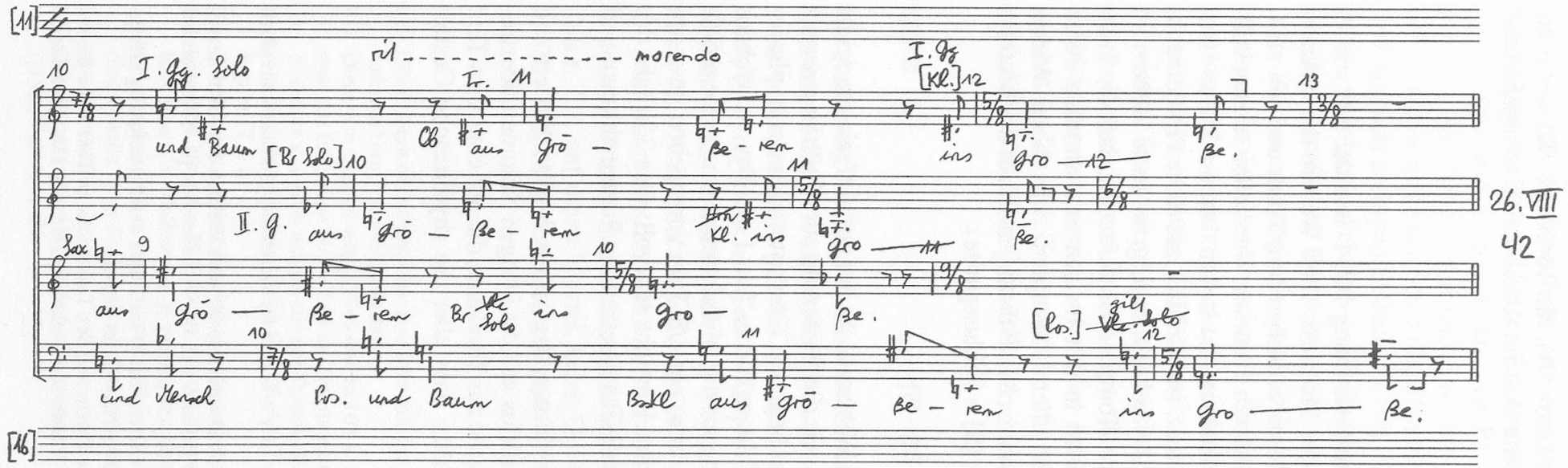
Im Einklang mit den angeführten satztechnischen Verstössen stehen verschiedene notationstechnische Inkonsequenzen. So ist die erste Taktangabe nur dem Tenor beigegeben, Pausen fehlen sowohl in den Anfangstakten als auch in Takt 11, Taktwechsel fallen hinsichtlich Plazierung (T. 2 und 3), Sinn (T. 3) und nicht ausgeführter Korrektur (Alt, T. 7) aus dem Rahmen, ein Versehen in der lückenhaften Textunterlegung bleibt stehen (Tenor, T. 5). Zu erwähnen ist aber insbesondere die ausstehende Taktangabe zum letzten Takt: Unter Berücksichtigung des Auftakts, wie in 107-D realisiert, wäre ein 11/8-Takt zu notieren; dieser fügte sich aber nicht in die bis anhin gegebene Beschränkung auf 5/8- und 7/8-Takte ein.

Skizzenbuch V, Seite 110*r*

Dass Webern seine Arbeit nicht auf Seite 109, sondern auf Seite 110 fortsetzte, hatte einen praktischen Grund: Die Vorgabe der Recto-Seite 108 war bequemer auf die Recto-Seite 110 denn auf die Verso-Seite 109 zu übertragen. In Kalligraphie aufgezeichnet ist ein Particell (Beispiel 20), mit Farbstift hervorgehoben sind die reihentechnischen Angaben und die Taktzahlen. Der Satz ist bei ausstehender Metronomisierung mit *Sehr fließende Achtel* überschrieben[105], rechts von [13] ist die Datierung

105 Vgl. den Hinweis auf das «sehr fliessende Tempo» im Brief an Reich vom 4. September 1942 (Webern, *Der Weg*, S. 69).


Sehr fliessende Achtel [ca]
[1]
Ob 1
ge - lo - chert aus dem Scho — be
I. Gg.
in got — tes Früh —
II Gg 2
19 ge - lo - chert aus dem Scho — be
Kl.
in got — tes Früh — lings — raum;
21 ge - lo — chert aus dem Scho — be
Sax
in got — tes Früh — lings — raum; (h)ge
Bkl 23 ge - lo - chert aus dem Scho — be Vc in got — tes
[6]
ritt - - - - - - - - - - - - - - tempo
lings — raum;
Sax I. Gg.
ge - kom - men als das Blo — be
Ob [Kl]
gg
zu Stern und Mensch
ge - kom — men als das Blo — be
II. Gg. zu Stern und Mensch Trp und Baum
- kom - men als das Blo — be Vc zu Stern und Mensch und Baum
Früh — lings — raum; Po. ge - kom - men als das Blo — be Vc. zu Stern
[11]



Beispiel 20

Allgemeine Angaben. Taktzahlen für die erste Akkolade in Marin, ab der zweiten zu Sopran und Alt in Grün, zu Tenor und Bass in Marin; Notenlinien zur ersten Akkolade nicht ganz bis zum Seitenrand weitergezogen, im Alt: *f*- und *d*-Linien in Rot, zweite Hälfte der *g*-Linie in Rot (B); Trennungsstriche in Marin ([6]) bzw. in Grün ([11]); [12]: *morendo* in Marin (über *e′* bis zweite Achtelpause) ausradiert. – *Sopran*. T. 1: Pause urspr. Viertel- und Achtelpause (ausradiert); T. 2: Pause zuerst weiter rechts geschriebene Viertel- und Achtelpause *[sic]* (ausradiert), *Kl* ausradiert und korrigiert in *Ob, 1* in Rot; T. 6: Klammern und *ũ. 5* in Rot; T. 7: *h′* (mit nicht lesbarer Bleistiftvorgabe) und «*ge*-kommen» in Grün, Tiefoktavierung ausradiert und noch einmal geschrieben; T. 8/9: Klammer und *ũ*. in Rot, *24* in Marin; T. 12: Klammer in Hellblau; T. 13: Pause zuerst Viertel- und Achtelpause (ausradiert). – *Alt*. T. 1: *19* in Hellblau; T. 5: *39* in Rot, Klammern in Hellblau, hellblaue Klammer links von *cis″* ausradiert, Notenkopf zu *cis″* in Rot (B); T. 6: starke Radierungen von *f′* bis *d′* (von Erstfassung lesbar: *fis*, *fis′* mit eingeklammerter Hochoktavierung sowie Textierung zu *fis*), *fis′* und «ge*kom*-men» in Grün, *g′* zuerst *g* (mit Balkierung ausradiert), Vz. zu *es′* in Rot (B); T. 7: *h′* (in Grün), zuerst *h* (ausradiert), «Blo-ße» zuerst in Blei und mit Ausnahme der letzten Silbe ausradiert, «*Blo*ße» in Grün, «Blo-*ß*e» in Grün (B); T. 7/8: *ũ 22* in Hellblau, Klammer in Rot; T. 8: Vz., Notenkopf und Hilfslinie zu *b* in Rot (B); T. 9: *Trp* sehr eckig geschrieben, Vz. zu *g′* in Hellblau (B), *es′* ([13]) ohne Vz. (vgl. *cis″*, [8], T. 5); T. 10: Achtelpausen zuerst weiter rechts geschrieben (ausradiert); T. 11: Klammer in Hellblau. – *Tenor*. Auftakt: *21* in Hellblau; T. 3/4: *40* in Rot, *ũ*. und Klammer in Hellblau; T. 4: *gis″* und *c″* mit Textierung zuerst weiter links geschrieben (ausradiert); T. 5: Trennungsstrich «ge-kommen» nur auf [9] (vgl. Sopran, T. 6), starke Radierungen von *g′* bis *fis′* (von Erstfassung lesbar: Balkierung zu *d′ –fis′*), *d′ –fis″* und «als das» in Grün; T. 6: «*Blo*-ße» mit Radierung (auf Grund der Radierung zu T. 6 des Basses), *Br* über *Vlc*, *20* in Hellbau, Klammern in Rot; T. 10: Klammer in Hellblau. – *Bass*. T. 1: *6/8* mit Korrektur (nicht rekonstruierbar), Pause zuerst als zweifache Abfolge von Viertel- und Achtelpause notiert; T. 2: *5/8* zweimal geschrieben, *23* in Hellblau; T. 5/6: in Grün, *ũ*. und Klammer in Hellblau; T. 6: starke Radierungen von *g* bis *e′* (von Erstfassung lesbar: *E* mit Hochoktavierung), *gis* in Grün; T. 10: Viertel *g* zuerst *G* (ausradiert); T. 11: *gis* zuerst *as* als Einzelnote mit Fähnchen (ausradiert); T. 12: Klammer in Rot.

26. VIII 42 angebracht. Eine gesonderte Betrachtung verdienen die rhythmischen und metrischen Aspekte im Verein mit der Artikulation (A), die Tonhöhen (B) sowie die Instrumentation (D); andere Merkmale der Seite sind im Abschnitt (C) festgehalten.

110-A

Der gewichtigste Unterschied zwischen der Aufzeichnung 108-D und der nun vorliegenden besteht in der kanonischen Führung des Metrums. Dass Webern diese Änderung anbrachte, liegt offensichtlich am Gegensatz zwischen dem Tenor und den zahlreichen deklamatorischen Verstössen in den anderen Stimmen: Verszeilen setzten volltaktig an, unbetonte Silben kamen auf den Taktanfang zu stehen, betonte Silben standen metrisch unbetont, unbetonte metrisch betont. Im Hinblick auf diese Problematik, die durch die Kombination von Kanon und Taktwechseln bedingt ist, hatte Webern im III. Satz der *Ersten Kantate* dahingehend einen Kompromiss gefunden, dass die Taktschwerpunkte in den Chor- und teilweise auch in den Instrumentalstimmen durch gestrichelte Linien gekennzeichnet sind[106]. In aller Konsequenz war dieser Widerspruch aber nur durch die Ausweitung der kanonischen Führung auch auf das Metrum aufzulösen[107] ([A] = Auftakt/Anfangspausen, [S] = Schlusspause):

[A] – 7/8 – 2mal 5/8 – 3mal 7/8 – 5/8 – 2mal 7/8 – 5/8 – [S]

Bei der Umsetzung dieser Vorgabe schenkte Webern nicht nur der Aufzeichnungsart von Pausen Beachtung[108], sondern er achtete, wie die Radierung auf «Früh*lingsraum*» im Tenor beweist, auch darauf, gleichzeitig erklingende Töne untereinander zu plazieren[109]. Tiefer greift die allenfalls korrigierte Taktangabe zu Takt 1 des Basses: Webern setzte möglicherweise zunächst in Anlehnung an die Mittelstimmen mit einem 5/8- oder 7/8-Takt an, womit für Takt 2 ein 6/8- bzw. ein 4/8-Takt vorgegeben gewesen wäre. Die jetzige Taktangabe ist in zweifacher Hinsicht sinnvoll: Der 3/8-Takt des Soprans ist verdoppelt, und nur dank dieses 6/8-Takts setzen die Frauenstimmen und der Bass in einem 5/8-Takt ein.

Von diesen aufzeichnungstechnischen Problemen abgesehen, konnte Webern die rhythmisch-metrische Gestalt des Tenors mühelos auf die übrigen Stimmen übertragen. Gleichzeitig eingearbeitet sind Änderungen zur Tondauer, die auf eine vom Text her bedingte Systematisierung hinweisen, ohne dass aber die rhythmische Gestalt

106 Vgl. T. 27–29 und bes. T. 50–52, wo der 7/8- bzw. der 8/8-Takt im vierstimmigen Satz individuell gegliedert ist.

107 Einzig in einer Skizze zum geplanten III. Satz des *Streichtrios* op. 20 hatte Webern den Rhythmus in den Stimmen zuvor schon unabhängig voneinander geführt. Vgl. *Webern. Sketches*, pl. 4; Hinweis bei George Perle, *Webern's Twelve-Tone Sketches*, in: *MQ* 57 (1971), S. 11.

108 Vgl. die identischen (Viertel- und Achtel- werden Ganze-Pause) und daher wohl gleichzeitig erfolgten Korrekturen zu Takt 1 der Aussenstimmen und zu Takt 13 des Soprans.

109 Vgl. auch das Bemühen Weberns um eine korrekte Plazierung des Taktstrichs zu Takt 2 des Basses und demgegenüber den Taktstrich zu Takt 11 des Basses sowie das nachfolgende *Dis*, die beide zu weit rechts geschrieben sind.

tangiert wäre[110]: Nunmehr alle weibliche Endungen sind auf einen Achtel gekürzt[111], während jetzt die männliche Endung nicht nur von Verszeile 2, sondern auch von Verszeile 4 mit einem Viertel übereingeht. Damit sind die Verszeilen mit Ausnahme der zweiten und dritten durch eine Pause im Wert von zwei Achteln voneinander getrennt, die Verszeilen 4 und 5 weisen zudem eine Binnenpause von zwei Achteln auf[112]. Die Reihung «zu Stern und *Mensch* und Baum» erfährt dadurch eine Variierung, der inhaltlich geringen Bedeutung von «Größe*rem*» wird Rechnung getragen, und die 3zeitigen Silben «*Scho*ße», «*Blo*ße» und «*Gro*ße» erhalten durch die Kürzung der Endungen zusätzlich Gewicht.

Im Zusammenhang mit diesen Kürzungen stehen anscheinend die erstmals angebrachten Artikulationsangaben[113], die alle weiblichen sowie die männliche Endung von Verszeile 4 betreffen. Auch wird die in 108-C (A_2) und 108-D (Alt, ev. Sopran) angetönte Zweiteilung von Verszeile 1 insofern aufgegriffen, als die zweite Senkung mit einem Tenutostrich und einem Staccatopunkt versehen wird. Wenn der Sopran davon ausgenommen ist, ist dies nicht interpretationsbedürftig: Lediglich für die Schlusssilbe von Verszeile 1 ist die Artikulation in allen Stimmen durchgeführt, ansonsten finden sich Tenutostriche nur im Bass (Verszeile 3), im Tenor (Verszeile 4) oder in Alt und Bass (Verszeile 5).

110-B

Die Änderung der Tondauern hatte Konsequenzen für die Tonhöhen, da auf Grund der Kürzungen einige satztechnisch problematische Stellen im Vergleich zu 108-D nicht mehr vorliegen. Dies gilt für die Quinten *cis/gis'* zwischen den Männerstimmen (jeweils T. 4), *c/g* zwischen Tenor (T. 9) und Bass (T. 10), *E/h* zwischen Bass (T. 11) und Sopran (T. 12) sowie für die tief liegende Sekunde *gis/b* zwischen Bass (T. 11) und Tenor (T. 10). Bereits ausgeführte Oktavversetzungen werden beibehalten, auch wenn sie jetzt satztechnisch nicht mehr zwingend wären. So könnte der Reihenton *b* im Sopran (T. 9) auch in der eingestrichenen Oktave gesetzt werden (Kürzung von *a'* im Tenor, T. 8, auf einen Viertel, keine Quinte zu *es'* des Alts, T. 9), und der Hochton *g''* in Takt 4 des Soprans (Achtel statt Viertel) ist nicht mehr durch den Alt (*fis'*, T. 4)

110 Ob Webern darauf abzielte, den Satz mit der jetzt vermehrt vorliegenden Dreistimmigkeit klanglich aufzulockern, muss offenbleiben.

111 Diese Kürzung ist möglicherweise in 108-D mit dem Fähnchen für *g'* (Sopran, T. 3) angetönt, während das Fähnchen für *f'* (T. 2) im Zusammenhang mit dem Alt (T. 1/2) stehen dürfte. – Im Gegensatz zu diesen wie auch den bereits erwähnten Fähnchen (vgl. Anm. 95) entziehen sich zwei andere einer plausiblen Interpretation. Vgl. Bsp. 16, Alt, T. 9 (*c''*, Fähnchen ausradiert), und, auf vorliegender Seite, Sopran, T. 7 (*a'*).

112 Die Korrekturen belegen, dass die Binnenpause in Verszeile 5 zunächst wie in 108-D nur einen Achtel einnahm: Die erste Note ist jeweils mit einem Fähnchen versehen, bei der zweiten reicht der Notenhals über die Balkierung hinaus (zum Bass vgl. 110-B). Wie die Verhältnisse in Verszeile 4 («Mensch») liegen, ist nicht ersichtlich, da Webern, um das gewünschte Resultat zu erreichen, an dieser Stelle bloss die Viertelnoten mit einem Fähnchen zu versehen und eine Achtelpause einzusetzen brauchte.

113 Eine kurze, isoliert stehende Aufzeichnung mit Artikulationsangaben findet sich bereits auf Seite 107 ([15]). Vgl. Anm. 52.

bedingt. Ein besonderer Fall liegt mit der Hochoktavierung zu *e′* (Sopran, T. 3) vor, die bereits in 108-D angebracht, aber wieder eingeklammert worden war. Wäre sie in 108-D unausweichlich gewesen, um der Kleinsekundreibung zum satztechnisch unabdingbaren *dis′* im Tenor zu begegnen, konnte Webern nun, da die Schlusssilbe von Verszeile 1 auf einen Achtel verkürzt ist, diesen Reihenton wieder in der eingestrichenen Oktave setzen; wenn er ihn nachträglich wieder hochoktavierte, dann kaum deshalb, um die Präposition «aus» hervorzuheben, vielleicht aber mit dem Ziel, den Tenor gestisch zu variieren, die offenen Quartparallelen zum Bass (*h/e′ – dis′/gis′*) zu umgehen oder den punktierten Viertel *cis″* im Alt (T. 3) zu durchbrechen.

Verschiedene satztechnische Verstösse sind im Vergleich zu 108-D korrigiert, ohne dass Radierungen erkennbar wären[114]. Ebenso sind im Bass enharmonische Verwechslungen eingearbeitet, die darauf abzielten, verminderte Quarten (bzw. übermässige Quinten) in grosse Terzen (bzw. kleine Sexten) zu wandeln[115]. Radierungen weist der Bass aber in den Takten 10 und 11 auf. In Takt 10 setzte Webern zum einen den Viertel *g* entsprechend der eingeklammerten Hochoktavierung in 108-D zuerst in der grossen Oktave, zum andern war in Takt 11 *gis* zunächst als (abwärts gehalste) Achtelnote *as* notiert. Für das aufwärts gehalste *gis* fehlt im Gegensatz zur Parallelstelle in den übrigen Stimmen das Fähnchen, was beweist, dass Webern die Kürzung auf einen Achtel mit der enharmonischen Verwechslung, die die doppelt verminderte Quinte *Dis – as* in eine Quarte wandelt, verband[116].

Ist hier ein orthographischer Aspekt (enharmonische Verwechslung) mit einer Frage zur Tondauer (Kürzung) verbunden, belegt eine andere Stelle nicht nur, dass Weberns Vorgehen zumindest nicht immer von Systematik geprägt war, sondern dass er auch dann noch Korrekturen anbrachte, als er eine Fassung schon als gültig erachtet hatte: Dem ausradierten *fis* im Alt (T. 6) war die Textierung beigegeben, während im vorliegenden Notenbild der Achtel *fis′* mit der dazugehörigen Textierung («ge*kom*-men») grün geschrieben ist, anders als die zwischen *fis′* und den Textausschnitt gezwängte, wiederum mit Bleistift notierte Tiefoktavierung. Für diesen Ton sind aber noch andere, ausradierte Oktavierungen lesbar, die zeigen, dass Webern diesen wie keinen zweiten in unterschiedlichen Lagen setzte: *fis* (1) wird *fis′* (2); die nachträglich (4) eingeklammerte Hochoktavierung führt zu *fis″* (3), ohne dass die Angleichung im Tenor hätte Berücksichtigung finden können; alle Angaben werden ausradiert, *fis′* wird in Grün notiert (5) und tiefoktaviert (6), was (1) entspricht, und schliesslich sollte Webern in der Chorpartitur wiederum *fis′* anbringen.

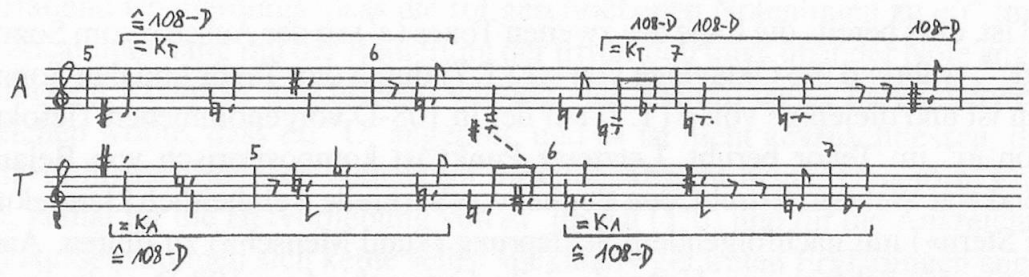
Die grüne Farbgebung, die zahlreichen Varianten zur Oktavlage, aber auch die in Alt, Tenor und Bass sehr stark ausgefallenen Radierungen, die eine Rekonstruktion

114 Vgl. Tenor, T. 2: trotz Achtelpause *dis′* in Angleichung an Bass (T. 3) und Sopran (T. 4); Bass, T. 3/4: kein Quintschritt (*c – f* statt *c′ – f*); Tenor (T. 6), Bass (T. 7) und Sopran (T. 7): *cis′*; Bass, T. 7 (*d′*): keine Kleinsekundreibung zum Tenor (*es*, T. 7); Sopran, T. 10: *a′ – cis′* in Angleichung an Tenor (T. 8/9) sowie an die nachfolgend wiederholte Note; Sopran, T. 11: kein Quintschritt (*f′ – c′* statt *f′ – c″*), gleichzeitig Angleichung an Alt (*c′*, T. 10).

115 Vgl. T. 6 (*gis – e* statt *as – e*) und T. 8 (*h – dis* statt *h – es*), in Entsprechung zur Reihentabelle.

116 Dass Webern die Kürzungen darum vorgenommen hätte, um satztechnischen Problemen auszuweichen – an dieser Stelle fällt wie erwähnt die Quinte *E* bzw. *e/h* zum Sopran weg –, ist unwahrscheinlich. Vgl. die Quinte *gis/es′* zwischen Bass und Sopran (jeweils T. 6), die in vorliegender Aufzeichnung beibehalten wird.

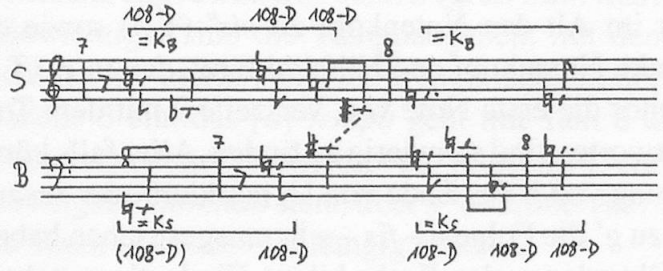
teilweise verunmöglichen, belegen, dass Webern diese Stelle, an der sich die Mittelstimmen kreuzen (*d*, *fis*), als zentral erachtete. Wie die ausradierte Textierung im Alt zeigt, sah er für diese Stimme *fis* – *d′* als definitiv an, während im Tenor *d* – *fis* galt. Dies ist insofern bemerkenswert, als Webern demnach nie eine Oktavlagenidentität zwischen den beiden *d* – die beiden *fis* erklingen gleichzeitig – angestrebt, in der ursprünglichen Lesart aber darauf geachtet hätte, den Krebsbezug gestisch zu verdeutlichen.



Beispiel 21

Dass der Alt in Abhängigkeit vom Tenor aufgezeichnet wurde, lässt sich aus dem satztechnisch problematischen Quintschritt *d′* – *g* in Takt 6 folgern, der bewirkt, dass die Töne *g* und *es* in beiden Stimmen einen Sextsprung bilden und der Krebsbezug schon ab *g* und nicht erst ab *es* in absoluten Tonhöhen unterstrichen ist. Allerdings spielte vermutlich auch die Satztechnik eine Rolle: Wenn Webern im Alt den Reihenton *c* in Abweichungen von 108-D in der ein- und nicht in der zweigestrichenen Oktave notierte, dann wohl darum, um die Quinte zum Sopran (*f′*) zu vermeiden.

Ähnliche Verhältnisse liegen bei der Parallelstelle in den Aussenstimmen vor:

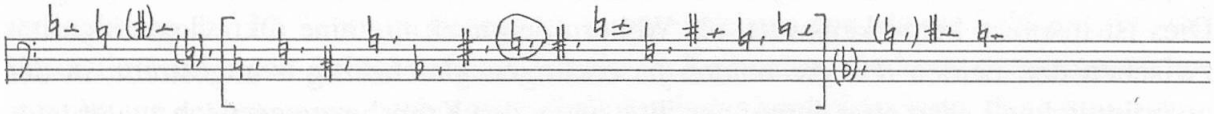


Beispiel 22

Hier ist es die Quinte *e/h′*, die den (oktavierten) Krebsbezug um einen Ton erweitert. Auch für die Aussenstimmen aber gilt, dass die Vertikalsymmetrie überwiegend satztechnisch bedingt ist. So ist der Dezimensprung im Sopran wie im Bass von den anderen beiden Stimmen abhängig: Im Sopran ist die Oktavlage von *b* durch den Alt (*es′*) und diejenige von *d″* durch den Tenor (*cis′*) vorgegeben, im Bass führt der Tenor (*es*) zwangsläufig zu den Lagen *d′* (Kleinsekundreibung) und *B* (Quarte), und sollten die Schritte *d* – *a* (Sopran) bzw. *a* – *d* (Bass) nicht als Quinten, sondern als Quarten wiedergegeben werden, war auch die Oktavlage des Reihentones *a* jeweils festgelegt. Mit der Elimination der Quinte *E* bzw. *e/h′* ist zwar im Sopran die Folge *h* – *b* – *d* nicht mehr identisch gesetzt (vgl. T. 5), hingegen reduziert sich der Krebsbezug auf *b*, *d* und *a*.

Wie heikel es ist, Symmetrien als von Webern bewusst gesetzt nachzuweisen, belegt

der Vertikalspiegel, der in jedem Reihenzug in der Mitte der 3tönigen Brücke liegt und im Bass weitgehend in absoluten Tonhöhen verdeutlicht ist.



Beispiel 23

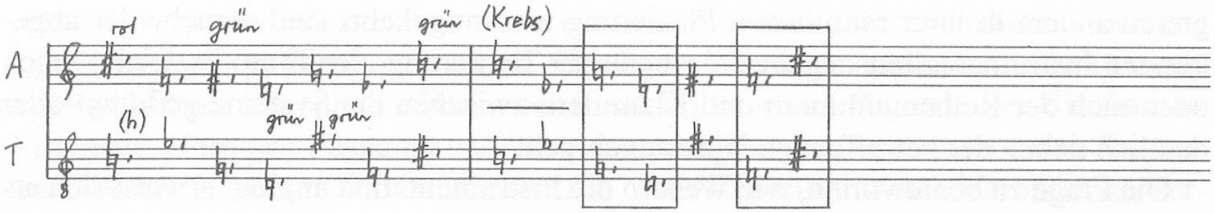
Auffallend ist, dass bereits die Lage des zweiten Tones (*e′*) ab der Achse *g* vom Sopran (*h*) abhängt[117], während die Oktavlage von *cis* (T. 7) durch den Tenor und den Sopran vorgegeben ist und diejenige von *d* (T. 7) auf der in 108-D vorgenommenen Tiefoktavierung von *es′* im Tenor beruht. Letzterer Punkt ist kompositorisch von Belang: Anscheinend war Webern bestrebt, den Beginn von Verszeile 4 einheitlich kleinsekundisch («zu Stern») mit nachfolgendem Sextsprung («und Mensch») zu führen. Auch ist im Sopran der Schluss von Verszeile 3 im Unterschied zu 108-D nicht in der zweigestrichenen, sondern in der eingestrichenen Oktave gesetzt, ohne dass hierfür satztechnische Gründe verantwortlich gemacht werden könnten. Diese Tiefoktavierung muss nicht zwingend mit dem Krebsbezug zum Bass im Zusammenhang stehen, sondern Webern könnte an dieser Stelle bezweckt haben, die Wirkung der anschliessenden beiden Hochtöne zu verstärken, womit deren oktavversetzte Umkehrung im Alt (*gis′ – a′*) über den Sopran gesetzt ist[118]. Auch war es Webern anscheinend wesentlich, den Textausschnitt «aus Größerem» in den Frauenstimmen in exakter Umkehrung zu vertonen, wäre doch sowohl dem Alt wie dem Sopran *e″* offengestanden.

Zu klären ist schliesslich die Frage, warum Webern in den Takten 5 bis 7 einzelne Korrekturen (Alt: *fis′*, *h′*; Tenor: *d′*, *fis″*), je eine Note in Bass (*gis*) und Sopran (*h′*) sowie, vom Bass abgesehen, auch die dazugehörige Textierung mit grünem Farbstift hervorgehoben hat[119] und warum er im Alt den Notenkopf zu *cis″* (T. 5) sowie die Vorzeichen zu *es′* (T. 6) und *b* (T. 8, inkl. Notenkopf und Hilfslinie) rot, das zu *g′* (T. 9) aber hellblau überschrieb und im Tenor die erste Note von Verszeile 3 mit dem Tonnamen (*h*) versah. Überzeugende Antworten sind schwierig zu finden. Allenfalls könnte Webern im Alt mit der Auszeichnung von *b* das Ende von U_e markiert oder zusammen mit dem hellblauen Vorzeichen zu *g′* die Folge *b – fis – g* herausgestrichen haben, zu der der Sopran (T. 9) in anderen Oktavlagen den Krebs bildet. Eindeutiger steht es um die grün geschriebenen Noten in Tenor (T. 5: *d – fis′*) und Alt (T. 6: *fis*): Hier scheint ein Zusammenhang mit dem Kreuzungspunkt dieser beiden Reihenzüge festzustehen, ein Ansatz, der sich auch auf weitere Hervorhebungen übertragen lässt.

117 Damit resultiert die Spiegelung auf einer Korrektur (*e′*), während die erste Fassung des Alts mit *h* statt *h′* die Symmetrie tiefoktaviert unterstrich (*es′ – h – c′ – gis* ←| *a′* |→ *b – fis′ – g′ – es*).

118 Ob auch die Harmonik eine Rolle spielte und Webern den Dominantterzquartakkord in der engstmöglichen Lage setzen wollte, bleibe dahingestellt. Wesentlich ist, dass dieser funktional deutbare Akkord, das Resultat von Reihendisposition und Einsatzabstand, Webern nicht störte. Vgl. auch den Dominantterzquartakkord über *b* (Sopran, T. 9, einschliesslich nachfolgendem Achtel), der aus der Kürzung der Schlusssilbe von Verszeile 4 (Tenor: *a′*) resultiert, oder den *c-Moll*-Quartsextakkord (Bass, T. 6), der dann vorliegen wird, wenn die Endungen auch der männlich schliessenden Verszeilen auf einen Achtel gekürzt sind.

119 Vgl. auch «Blo*ße*» im Alt (T. 7).



Beispiel 24

Auffallend ist allerdings, dass die rot geschriebenen Notenlinien zu *cis″* im Alt (T. 5) im Zusammenhang mit der Radierung der irrtümlich links über der Note angebrachten hellblauen Klammer geschrieben wurden und Webern damit möglicherweise unterstreichen wollte, dass *cis″* U_e angehört, und es ist nicht auszuschliessen, dass er mit dem rot überschriebenen Notenkopf dieselbe Absicht hegte. Ungelöste Fragen bleiben, zumal für die Hervorhebung von *es′* im Alt (T. 6) und für die Auszeichnungen in den Aussenstimmen sich keine selbst spekulativ gefärbten Erklärungen anbieten.

110-C

Nachdem Webern eine erste Fassung des Particells fertiggestellt hatte, wurde es vollständig textiert und anschliessend mit den Reihennummern und Brückenklammern versehen[120]. Deren Farbgebung ist im Vergleich zu den Seiten 107 und 108 dahingehend vereinheitlicht, dass die Klammern und die Abkürzung ũ. stets in der Farbe der ersten Reihe erscheinen[121]. Auf die Verdeutlichung der Satzkonstruktion zielte Webern möglicherweise auch mit der Farbgebung der erstmals notierten Taktzahlen ab, da sie ab der zweiten Akkolade zwischen denjenigen Stimmpaaren differiert, die zueinander im Umkehrungsverhältnis stehen (grün bzw. marin).

Gewichtiger sind die Tempoangaben, mit denen ein expressives Moment eingebracht ist. Sie orientieren sich weitgehend am Sopran: Ein erstes *ritardando* setzt auf Verszeile 3 ein, das *[a] tempo* geht mit Takt 8 überein («*Blo*ße»), das *rit[ardando]* beginnt nach dem Schlusston von Verszeile 4, und die ausradierte, in Marin geschriebene Angabe *morendo* stand über *e′* («Größe*rem*»), wogegen das gültige *morendo* eher vom Tenor («*Gro*ße») abhängig scheint.

110-D

Die Instrumentation des Satzes, in der Manier Bachscher Choräle *colla parte* gesetzt[122], erfolgte erst zu einem späten Zeitpunkt: Diesbezügliche Bezeichnungen tan-

120 Manche reihentechnischen Angaben, so in Alt (T. 5), Tenor (T. 4, 6) und Bass (T. 8), sind gedrängt notiert und über dem Text angebracht, andere wiederum stehen links neben der Textunterlegung. Vgl. z. B. die ersten Angaben in Alt, Tenor und Bass.

121 Eine Ausnahme bildet *ũ* (ohne Punkt) in Takt 8 des Alts (hellblau statt rot). Irrtümlich rot statt grün geschrieben ist die Reihennummer in Takt 6 des Soprans (vgl. auch Bsp. 16, Tenor, T. 6, mit zunächst grünen Klammern).

122 Webern unterstrich gegenüber Jone und Humplik, «*rein musikalisch*» dürften sie das Stück, einen «‹Choral›», «nicht im *Bachischen* Sinne denken» (Brief vom 4. September 1942, in: Webern, *Briefe*, S. 50). Das «Bachische» an der Komposition, die Instrumentation, die die Reihenzüge verdoppelt, konnten die Adressaten der beigelegten Chorpartitur nicht entnehmen.

gieren andere in ihrer räumlichen Plazierung nie, umgekehrt sind manche der abgekürzten Instrumentationsangaben[123] wegen der Textierung, der Tempobezeichnungen oder auch der Reihennummern und Klammern zwischen die Systeme gedrängt oder deutlich neben der betreffenden Note angebracht[124].

Die Frage zu beantworten, wie Webern die Instrumentation anging, erweist sich als schwierig, wenn überhaupt definitiv lösbar. Ein erster Blick in die Partitur zeigt einzig, dass der Chorsatz nur von einzelnen Registern, nicht aber von Mischfarben verdoppelt werden sollte. Auch war sich Webern von vornherein darüber im klaren, dass er die Instrumentation mit der Pausensetzung in Verbindung bringen wollte: Sind die Verszeilen in sich nicht getrennt (Verszeilen 1 bis 3), erfolgt der Instrumentationswechsel Verszeile für Verszeile (im folgenden I bis III), sind sie durch Binnenpausen unterteilt (Verszeilen 4 und 5), orientiert er sich an diesen (IV/V und VI/VII). Dass der Sopran eine Sonderstellung einnimmt, unterstreicht Takt 9 (*Gg*).

Die Hauptschwierigkeit, Weberns Angaben zu interpretieren und chronologisch einzuordnen, liegt darin, dass die Korrekturen die ursprüngliche Fassung nicht immer erschliessen lassen. So scheint zwar auf Grund der Plazierung zweifelsfrei, dass der Bass zunächst nicht mit dem Fagott, sondern mit der Posaune ansetzte, während für die abschliessende Dreitongruppe die Posaune als Variante dem Violoncello beigegeben wurde. Ebenso belegen die scheinbar überflüssigen und widersprüchlichen Angaben im Sopran, dass III zuerst mit dem Saxophon instrumentiert war (vgl. II) und *Gg* in Takt 9 erst nachträglich eingefügt wurde (vgl. V). Komplizierter gestaltet sich die Situation dann, wenn eine Instrumentationsangabe über und eine zweite unter der betreffenden Note angebracht ist, ohne dass eine der Varianten durchgestrichen oder eingeklammert wäre. Hilfreich für die Klärung dieser Frage ist die Systematik, mit der Webern die Angaben plazierte: Für die Frauenstimmen sind sie direkt oder auch leicht nach links verschoben über (im Alt ab IV aus Platzgründen unter), für Tenor und Bass mit denselben Modifikationen unter der Note notiert. Folglich war VII des Soprans zunächst mit der Trompete versehen, erst als Alternative führte Webern die Oboe an. Problematischer steht es um die Parallelstelle im Alt: Ob hier zuerst die Bratsche notiert war oder ob Webern mit der zweiten Violine letztlich wieder zur Ausgangsinstrumentation zurückkehrte, ist nicht eindeutig. Dass im Alt ab IV die Instrumentation links unter der Note angebracht ist, spricht für letztere Variante. Dies würde unterstreichen, dass Webern den (in der Dirigierpartitur verworfenen) Gedanken, mit den *solo* gesetzten Streichinstrumenten das Verklingen des Satzes (*morendo*) zu unterstützen, zu diesem Zeitpunkt noch nicht gefasst hätte. Er entschied sich hierfür anscheinend erst mit VII des Basses: Entgegen seiner Usanz ist *Vlc.* wegen der *Solo*-Bezeichnung nicht unter, sondern über *f* angebracht, und vor diesem Hintergrund lässt sich auch die Plazierung der *Solo*-Angaben in Sopran (T. 10) und Tenor (T. 9) erklären.

123 Die Abkürzungen sind nicht einheitlich. Vgl. *Tr.* (Sopran, T. 10) und *Trp* (Alt, T. 6 und 9) für die Trompete sowie *G.* für die Geige (Alt, T. 9) anstelle der sonst üblichen Bezeichnung *Gg.* (auch ohne Punkt, vgl. Alt, T. 1), ferner *Gg* statt *I.Gg.* im Sopran (T. 9).

124 Vgl. *Br* im Auftakt sowie *Hrn* in T. 5 und 8 des Tenors oder sämtliche Angaben im Bass (Textierung), *I.Gg.* in T. 7 und *Tr.* in T. 10 des Soprans (Tempoangaben) und die Angaben zu *fis'* (T. 2) und zu *gis''* (T. 8) des Soprans (Reihennummer bzw. Klammer). Dass die Instrumentation als letzter Punkt angegangen wurde, legt insbesondere die Plazierung von *Ob* und *1* in Takt 2 des Soprans nahe.

Das Prinzip, ein Instrument nur einer einzigen Stimme zuzuordnen, bildete sich erst im Verlauf des Schaffensprozesses aus. Das Instrumentarium umfasst fünffach besetztes Holz (Oboe, Saxophon, Klarinette, Bassklarinette und Fagott), drei Blechbläser (Trompete, Horn und Posaune) und ein vierstimmiges Streichorchester (ohne Kontrabass). Weberns Absicht war es anscheinend, jeder Chorstimme mindestens einen Vertreter dieser Instrumentenfamilien zuzuordnen. Somit war vorgegeben, dass einzelne Instrumente in zwei Stimmen erscheinen, so die Klarinette und die Trompete (Sopran, Alt), das Saxophon (Sopran, Tenor) und das Horn (Alt, Tenor). Vielleicht in diesem Zusammenhang ist das naheliegende Prinzip, die Streicher den vier Chorstimmen entsprechend quartettmässig einzusetzen, nur anfänglich realisiert: Der Beginn von Verszeile 4 war im Tenor zunächst mit dem Violoncello instrumentiert, während für die Schlusszeile im Alt auch die Bratsche angeführt ist und dem Tenor (VII) ursprünglich das Violoncello zugewiesen war.

Ob Webern die Reihenzüge entsprechend ihrem Einsatz im Kanon jeweils vollständig instrumentiert hat oder ob die Aufzeichnung abschnittweise erfolgte, ist nicht klar. Von Sofortkorrekturen aber ist auszugehen: Dass im Bass von I bis V lediglich die Posaune und das Violoncello sowie mit der Bassklarinette (VI) insgesamt nur drei Instrumente eingesetzt wären, erscheint mit Blick auf die übrigen Dispositionen wenig wahrscheinlich. Mit dem Fagott, das die Posaune ersetzt (I), ist zudem garantiert, dass die Aussenstimmen mit der Folge Holz – Streicher beginnen, während in den Mittelstimmen die Streicher dem Holz vorangehen. Dass diese Dispositionen bewusst gesetzt wurden, unterstreicht I des Soprans, wofür Webern zunächst nicht die Oboe, sondern ein anderes Holzblasinstrument, die Klarinette, gewählt hatte, was sich darum nicht realisieren liess – die Angabe ist als einzige überhaupt ausradiert –, weil ihr mit *g″* (Sopran, T. 4) und *f* (Alt, T. 4) zwei Töne gleichzeitig zugeordnet waren.

Probleme stellen sich ab IV. Im Tenor ist das Violoncello (IV) insofern inkonsequent, als die quartettmässige Anlage des Streicherkörpers ansonsten frühestens ab VI durchbrochen ist. Lässt die Überschreibung (Bratsche) auf eine Sofortkorrektur schliessen, liegen die Verhältnisse zu Beginn der dritten Akkolade komplizierter. Die Interpretation dieser Angaben ist primär davon abhängig, ob für den Alt (VI) zuerst die zweite Violine oder die Bratsche aufgezeichnet war. Trifft die erste Variante zu, dann hätte Webern die Violine darum durch die Bratsche ersetzt, weil das Geigenregister bereits im Sopran (V: Violine I) erschien. Die Frage bliebe dann, warum VII des Tenors mit dem Cello und nicht mit der Bratsche instrumentiert war. Die zweite Variante macht vor diesem Hintergrund mehr Sinn: Demnach wären der Alt (Bratsche) unmittelbar vom Sopran (Violine I) und der Tenor (Violoncello) vom Alt bedingt. Diese Unterscheidung ist deshalb bedeutsam, weil die erste Annahme von weitgehend vollständig durchgeführten Reihenzügen ausgeht, an denen Korrekturen vorgenommen werden, die zweite aber von einem Vorgehen, das bereits bei der ersten Aufzeichnung die Instrumentation aller Stimmen in die Überlegungen einschloss.

Offene Fragen bleiben. So kann nur darüber spekuliert werden, wie sich die Partitur präsentierte, als erstmals alle Stimmen instrumentiert waren. Ein mögliches Bild, das bereits Korrekturen umfasst, gibt die folgende Übersicht (*Solo*-Angaben sind nicht berücksichtigt):

	I	II	III	IV	V	VI	VII	
S:	Kl→ Ob	– V_I	– Sax	– Kl	– V_I	– Trp	– Kl	ABCABDA ABCDBED
A:	V_{II}	– Kl	– Trp	– V_{II}	– Trp	– [V_{II}→] Va	– Hr	ABCACAD ABCACDE
T:	Va	– Sax	– Hr	– Vc→ Va	– Hr	– Sax	– Vc	ABCDCBD ABCACBD
B:	Pos→ Fg	– Vc	– Pos	– Vc	– Pos	– Bkl	– Vc	ABABACB ABCBCDB

Vorliegende Disposition mochte Webern in verschiedener Hinsicht unbefriedigend erscheinen: Zwar setzen alle Stimmen mit drei verschiedenen Instrumenten an (ABC), doch differiert die Zahl der Klangfarben mit deren fünf für die Frauen- und deren vier für die Männerstimmen; während die Oboe, das Fagott und die Bassklarinette nur einmal eingesetzt sind, erscheint das Violoncello allein im Bass dreimal; ohne dass eine Systematik auszumachen wäre, sind einige Instrumente in verschiedenen Reihenzügen eingesetzt. Dieser Punkt tangiert insbesondere den Schluss der Männerstimmen, die jeweils vom Violoncello begleitet sind. Die Korrektur im Bass führt zur Folge Posaune – Bassklarinette – Posaune, was den anderen Stimmen widerspricht, denen für V bis VII drei verschiedene Instrumente zugedacht sind. Vielleicht aus diesem Grund versah Webern die durchgestrichene Violoncello-Angabe mit *gilt* und wirkte der identischen Instrumentierung der Männerstimmen dadurch entgegen, dass im Tenor statt des Violoncellos die Bratsche zum Einsatz kommt. Nun liegt in dieser Stimme eine Disposition vor, die sich auf drei Klangfarben aus den drei Instrumentenfamilien beschränkt. Wollte Webern die übrigen Stimmen diesem Modell angleichen, war im Bass Verszeile 1 der Bassklarinette zuzuordnen[125], während im Alt die Viola, der nun der Tenor (VII) entgegenstand, durch die Violine II und das zweite Blechblasinstrument neben der Trompete, das Horn, durch die Klarinette zu ersetzen waren. Damit sind zwischen Alt und Tenor einerseits sowie zwischen Tenor und Bass andererseits keine Verdopplungen mehr gegeben:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	
A:	V_{II}	– Kl	– Trp	– VII	– Trp	– Va→ V_{II}	– Hr→ Kl	ABCACAB
T:	Va	– Sax	– Hr	– Vl	– Hr	– Sax	– Vc→ Va	ABCACBA
B:	Fg→ Bkl	– Vc	– Pos	– Vc	– Pos	– Bkl	– Vc→ Pos→ Vc	ABCBCAB

Eine besondere Stellung nimmt noch immer der Sopran ein, dessen Instrumentation sich aus fünf Farben zusammensetzt und der mit dem Saxophon und der Trompete von Instrumenten begleitet wird, die auch im Tenor bzw. im Alt erscheinen. Eine Angleichung an die übrigen Stimmen war nicht realisierbar: Um drei verschiedene Register aus den drei Instrumentenfamilien zu erhalten, hätte Webern auf ein Blechblasinstrument zurückgreifen müssen, was von der Besetzung her nicht möglich

125 Die andere Möglichkeit, für VI die Bassklarinette durch das Fagott zu ersetzen, zog Webern nicht in Erwägung.

war[126]; ein Sonderweg musste gefunden werden. Webern entschloss sich, sich auf die Violine I und die Oboe zu beschränken. Ein regelmässiges Alternieren dieser Instrumente kam wegen des Ambitus nicht in Betracht: Dieser ist für die Oboe mit *h* begrenzt[127], und sowohl II (T. 5), III (T. 7) und IV (T. 9) führen bis *b*. In Konsequenz werden II und III von der Violine vorgetragen, während Webern innerhalb von IV die Instrumentation wandelte. Für V ist sie beibehalten, so dass das Prinzip, Binnenpausen mit einem Instrumentationswechsel zu verbinden, durchbrochen ist. Abschliessend war das Alternieren der Instrumente möglich.

Von dieser Disposition sollte Webern für die Dirigierpartitur (= P) Abstand nehmen:

	I	II	III	IV	V	VI	VII
110:	Ob	– V_I	– V_I	– Ob/V_I	– VI	– Ob	– V_I
P:	Ob	– V_I	– V_I/Ob	– Ob/V_I	– Ob	– Ob	– V_I

Webern stiess sich offenbar daran, dass die Verszeilen 2 und 3 integral von der Violine verdoppelt wurden. Als Möglichkeit bot sich an, die Oboe bereits in Verszeile 3, auf «als das Bloße», zum Einsatz kommen zu lassen. Damit greift die Oboe auf Verszeile 4 über, wie durch den Instrumentationswechsel, der in Verszeile 4 die Reihung «zu Stern und Mensch und Baum» gliedert, die Abgrenzung zur Schlusszeile nicht mehr gegeben ist. Dies war aber von sekundärer Bedeutung: Wesentlich ist, dass der Sopran mit einem Streichinstrument schliesst und der Bezug zum Bass nicht nur mit den ersten beiden Verszeilen (Folge Holz – Streicher), sondern auch am Ende des Satzes vorliegt.

Umstellungen sollte Webern auch in Tenor und Alt vornehmen. Diejenige im Tenor ist einfach zu erklären: Mit *c* (VI) ist der Ambitus des Alt-Saxophons (*es*) unterschritten. Warum Webern gar erst während der Niederschrift der Dirigierpartitur für IV des Alts die Violine II durch die Klarinette ersetzte[128], ist demgegenüber nicht eindeutig. Vielleicht spielte das Bestreben eine Rolle, die sich dicht aufeinanderfolgenden *fis'* in Alt («Mensch») und Sopran («und») nicht beide Male mit einem Geigenregister zu versehen.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	
A:	V_{II}	– Kl	– Trp	– V_{II} → Kl	– Trp	– V_{II}	– Kl	ABCACAB ABCBCAB
T:	Va	– Sax	– Hr	– Va	– Hr → Sax	– Sax → Hr	– Va	ABCACBA ABCABCA

Der Alt und der Bass weisen damit eine identische Abfolge der Instrumente auf, während der Tenor weiterhin eigenständig geführt ist.

126 Von Anfang an hatte sich Webern, wie für die späten Chorkompositionen üblich, auf Trompete, Horn und Posaune beschränkt. Mit der Tuba, die er im I. und III. Satz einsetzen sollte, wäre nur ein weiteres Bassinstrument zur Verfügung gestanden.

127 Wohl setzte Webern die Oboe gerne in tiefen Lagen ein, er rechnete aber nie mit einem *b*-Fuss.

128 Der Alt war bis und mit Takt 15 (Seite 56) zuerst mit der Violine instrumentiert; für Takt 16 (Seite 57) ist keine Rasur mehr auszumachen.

Für die Taktgebung des letzten Taktes hatte Webern den Auftakt im Tenor bis anhin einzig in der einstimmigen Aufzeichnung 107-D berücksichtigt, während er auf Seite 110 darauf bedacht war, den eingangs mit einer 3/8- (Sopran) bzw. 6/8-Pause (Bass) verdeutlichten Einsatzabstand auch in den Schlusspausen zu unterstreichen (9/8 – 6/8 – 3/8); unter Einbezug des Auftaktes wäre im Tenor aber wie schon in 108-D ein 11/8-Takt zu notieren gewesen. Der Auftakt könnte nur dann in die kanonische Führung des Metrums eingebunden werden, wenn der Tenor mit einem 5/8-Takt ansetzte und die Anfangspause der übrigen Stimmen um drei Achtel verlängert würde. Damit korrespondierten auch die Taktangaben der Anfangs- und Schlusstakte:

S: 6/8 – [5/8 – 7/8 – . . . . . .5/8] – 3/8
A: 3/8 – [5/8 – 7/8 – . . . . . .5/8] – 6/8
T: [5/8 – 7/8 – . . . . . .5/8] – 9/8
B: 9/8 – [5/8 – 7/8 – . . . . . – 5/8]

Allerdings begänne der Tenor mit vier Achtelpausen, während der Bass mit nur einer schlösse. Dieser Widerspruch ist nur dann aufzulösen, wenn der Tenor nicht auftaktig, sondern prokatalektisch in einem 2/8-Takt ansetzt. Dies müsste aber auch für die übrigen Stimmen gelten, womit das Prinzip der Grosstakte durchbrochen wäre. Konsequent ist die kanonische Führung des Metrums demnach nur dann zu realisieren, wenn die Grosstakte aufgegliedert werden.

Eingeführt sind die von Webern gegenüber Reich herausgestrichenen «grossen Notenwerte»[129] (vgl. Faksimile 2 und Beispiel 25): Nicht mehr der Achtel dient als Pulseinheit, sondern die Halbe. Notiert ist nur der Tenor: Webern wollte die neue Aufzeichnungsart zunächst anhand der Hauptstimme des Satzes erproben, und schon diese füllte das letzte System, [14], aus[130], so dass die übrigen Stimmen nicht mehr vollständig hätten aufgezeichnet werden können.

Im Vergleich zu Seite 110 geändert ist auch die Artikulation, indem nur noch die männlichen Endungen sowie «Mensch» mit einem Tenutostrich versehen sind[131], und in Weiterführung des auf obiger Seite durchgeführten Prinzips sind nun nicht nur alle weiblichen, sondern sämtliche Endungen auf eine Einheit gekürzt. Dadurch sind die Verszeilen durch eine 2- oder auch eine 3zeitige Pause (Verszeilen 4 und 5) getrennt. Überdies ist die erste Verszeile durch eine fälschlich als Viertel notierte Binnenpause gegliedert[132], so dass nur noch der Senkung «Früh*lings*raum» eine Zweischlagnote zukommt.

Wie sich Webern ab 107-C von Anfangs- und Schlusstakten abgesehen auf 5/8- und 7/8-Takte beschränkt hatte, liegen in vorliegender Aufzeichnung nur 2er-, 3er- und 4er-Takte vor. Zunächst erfolgte die Notation der Taktarten traditionell[133], ab Takt 13

129 Brief vom 4. September 1942 (Webern, *Der Weg*, S.69).

130 Aus Platzmangel sind die Taktangaben zu den letzten beiden Takten weggelassen.

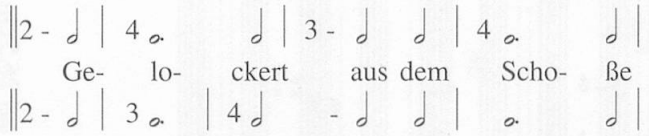
131 Ob auch auf «Gelo*ckert*» ein Tenutostrich gesetzt ist (vgl. kritischen Bericht), ist nicht klar.

132 Durch eine Pausensetzung umgesetzt ist damit eine Artikulationsangabe (Seite 110: Tenutostrich mit Staccatopunkt für die Frauenstimmen und den Bass), die ihrerseits mit einer Pause (108-C: A_2; 108-D: Alt, ev. Sopran) in Verbindung zu bringen war. Eingeführt war die Binnenpause bereits mit 107-B_2, wurde aber in 107-C_1 verworfen.

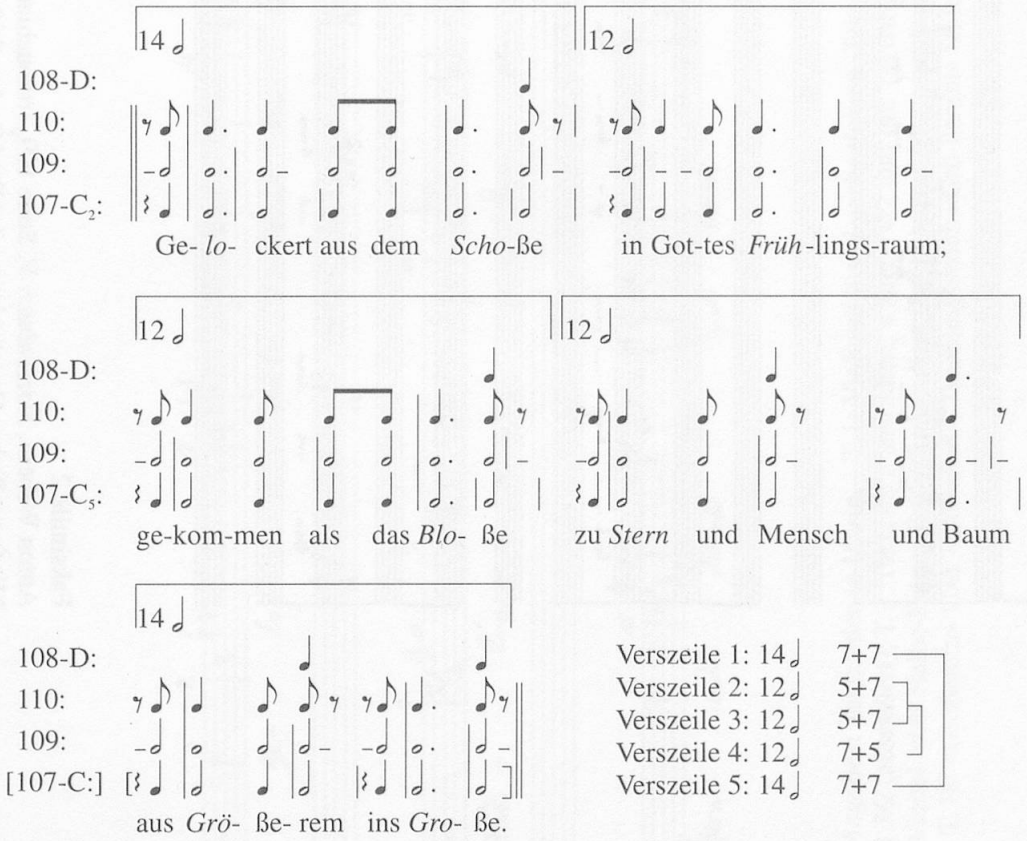
133 Vgl. die Korrekturen zu den Takten 2, 3 und 5. Für Takt 1 ist ein 2/2-Takt anzunehmen, dürfte es sich bei der ausradierten Taktzahl 2 für Takt 3 doch um einen Irrtum Weberns handeln, kaum aber um einen Zusammenhang mit einem 5/2-Takt für Takt 1, in dem «Ge*lo*ckert» auf eine unbetonte Taktzeit

ist jeweils nur noch der Zähler aufgeführt. Die Korrekturen reichen nur bis Takt 5. Dem widersprechen die Angaben zu den Takten 9 (*4* über *3/2*) und 10 (*3*) nicht: Zunächst war für Takt 9 infolge der irrtümlichen Pausensetzung (eine statt zwei Halbe-Pausen) ein 3/2-Takt notiert, und erst später, als sich Webern für eine Taktierung in Zählern entschieden hatte, bemerkte er seinen Irrtum, korrigierte Pause sowie Taktangabe und bezeichnete Takt 10 als Dreiertakt.

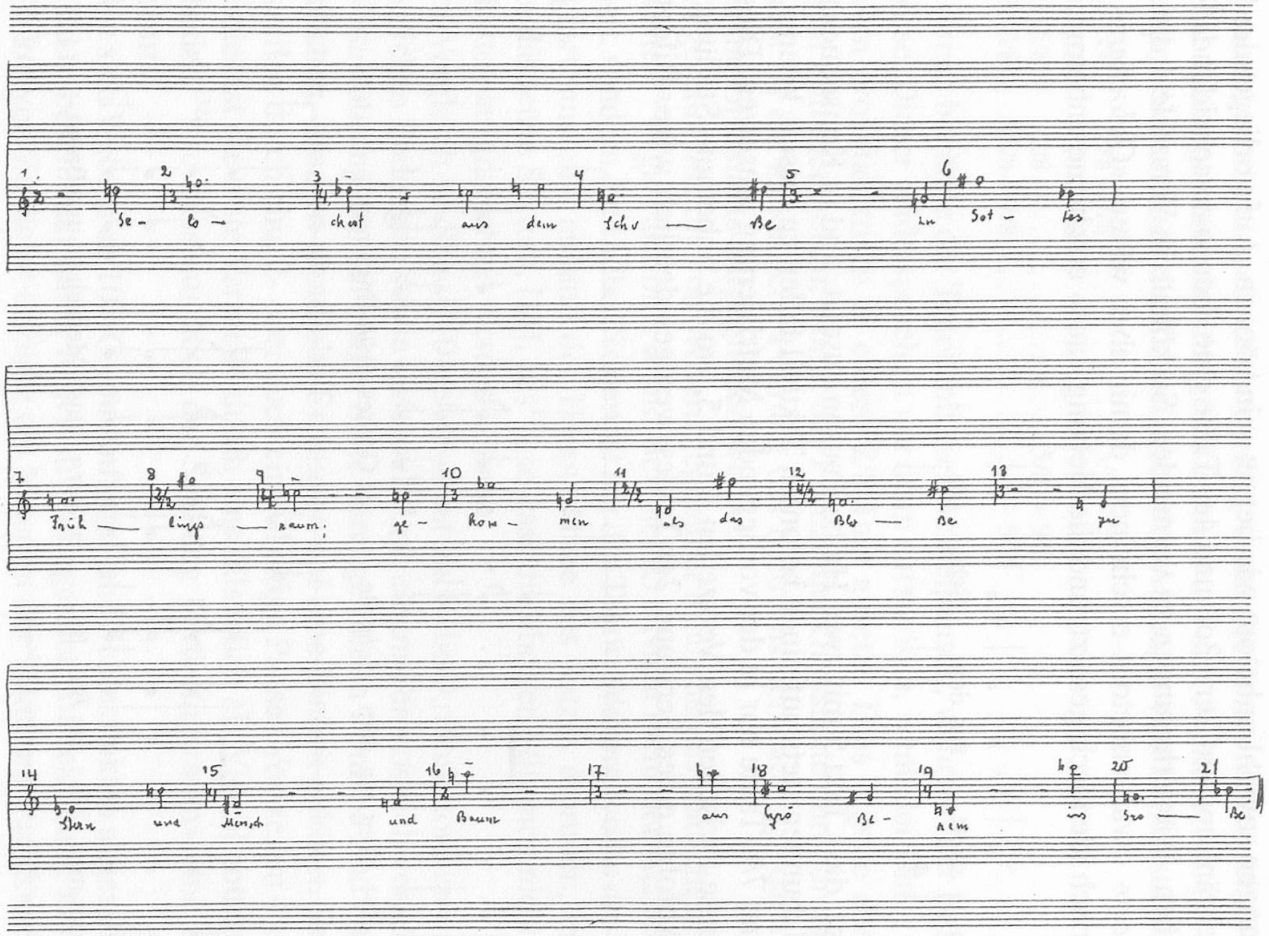
Die Notationsart erinnert an 107-$C_{2/5}$, wo ebenfalls eine Aufzeichnung in Achteln augmentiert wurde. Hier wie dort fallen alle Hebungen auf eine betonte Taktzeit, während Senkungen sowohl unbetont wie betont sein können. Auf vorliegender Seite spielte die Beschränkung auf 2er-, 3er- und 4er-Takte eine ebenso entscheidende Rolle wie das Bestreben, Wiederholungen zu vermeiden. So könnte in Verszeile 1 die Senkung «Gelo*ckert*» zwar unbetont erscheinen; damit aber wären «Ge*lockert*» und «Schoße» metrisch identisch gesetzt, und die Hebung «aus» erschiene unbetont:



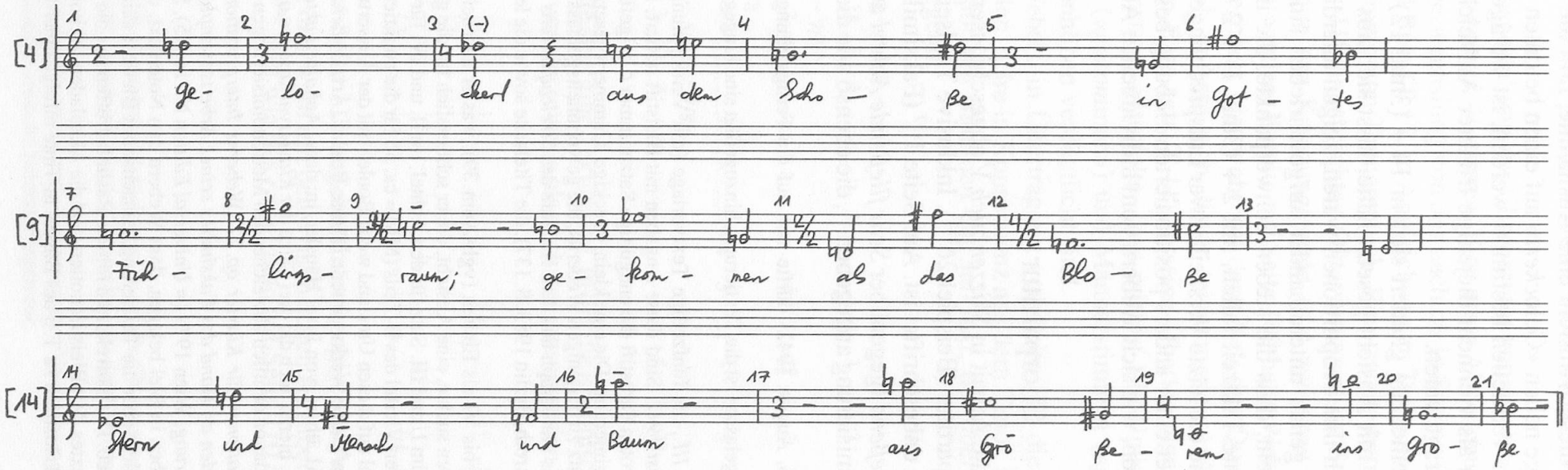
Aus Takt 4 folgt, dass Takt 5 mit zwei Halbe-Pausen ansetzt, und in Konsequenz aus der Vorgabe, Hebungen stets auf einen betonten Taktteil fallen zu lassen, konnte Webern die 5/8- und 7/8-Takte nur in der vorliegenden Metrisierung umsetzen. Dies gilt auch für die Pause zwischen den Verszeilen 4 und 5, wo die unbetonte Stellung von «aus» in der Abfolge eines 3er- und 2er-Taktes weniger deutlich wäre. Bildet der



fallen würde. Eindeutig um die Eliminierung eines Versehens handelt es sich bei der Korrektur zu Takt 4, da die 4/2-Angabe überflüssig ist (vgl. T. 3).



Faksimile 2
Anton Webern, *Skizzenbuch V*, Seite 109_v (retouchiert). Originalgrösse: 33,5 auf 26,5 cm.
Mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel.



Beispiel 25

Allgemeine Angaben: Taktzahlen in Marin. – T. 1: Violinschlüssel nachgefahren, Taktangabe mit Radierung (nicht rekonstruierbar), Pause sehr dick (zweimal geschrieben); T. 2: *3* zuerst *3/2* (ausradiert); T. 3: Taktzahl *2* ausradiert, *4* zuerst *4/2* und mit Taktstrich weiter links geschrieben (ausradiert), *des'* mit Tenutostrich (dünn geschrieben oder ausradiert), Viertel- statt Halbe-Pause; T. 4: *4/2* ausradiert; T. 5: *3* zuerst *3/2* (ausradiert), zuerst zwei Halbe-Pausen (ausradiert); T. 9: *4* über *3/2*, zuerst nur eine Halbe-Pause (ausradiert); T. 18: «*G*rößerem» über «*g*rößerem», Trennungsstrich «Grö-ßerem» fehlt; T. 20: Taktangabe fehlt; T. 21: *21* in Blei nachgefahren, Taktangabe und Schlusspunkt fehlen.

prokatalektische Satzbeginn in dieser Hinsicht eine Ausnahme, fällt die den Satz beschliessende Senkung als einzige neben «Gelo*ckert*» auf einen betonten Taktteil.

Soll die Dauer der einzelnen Verszeilen bestimmt werden, ist weniger die vorliegende Taktsetzung zu beachten als vielmehr diejenige früherer Aufzeichnungen, die sukzessive von Kürzungen geprägt waren.

Das Total von 64 Halben je Reihenzug gliedert sich in 14 + (3mal 12) + 14 Halbe. Dass Webern diese Symmetrie mit Absicht gesetzt hätte, lässt sich aus den Skizzen nicht schliessen; wie wesentlich ihm Proportionen waren, zeigen allerdings 107-$C_{2/4}$ und 107-D, wo die Verspaare genau untereinander aufgeschrieben sind (vgl. auch 107-C_5). Zufall mag es auch sein, dass die sieben Schwerpunkte, die in sämtlichen Aufzeichnungen auf eine betonte Taktzeit fallen, mit 2 + (3mal 1) + 2 symmetrisch geordnet sind. Wenn die erste und die letzte Verszeile zwar Entsprechungen aufweisen, in den drei mittleren jeweils aber einer anders positionierten Hebung besonderes Gewicht zukommt, zeugt dies davon, wie sich Webern vom individuellen Aussagegehalt jeder Verszeile leiten liess.

Chorpartitur

Unmittelbar nachdem Webern die Arbeit in *Skizzenbuch V* abgeschlossen hatte[134], beschäftigte er sich mit der Chorpartitur (Beispiel 26[135]). Inklusive Titelseite[136] umfasst sie acht Seiten, wobei die letzte unbeschriftet ist. Auf Seite 1[137] (Faksimile 3) sind mit Tinte die Tempoangabe *Sehr fließend* (gegenüber *Sehr fließende Achtel* auf Seite 110) und mit 𝅗𝅥 = *ca 168* die Metronomisierung angegeben[138], die ebenso wie die Dynamik[139]

134 Die Datierung auf Seite 110 (26. August 1942) dürfte sich auf die Fertigstellung von Seite 109 beziehen.

135 Der Übersichtlichkeit halber weggelassen ist die Textierung, hinzugefügt sind hingegen die Taktzahlen.

136 Angeführt sind die Satznummer *III.*, die fünfzeilige Textvorlage (mit Verdopplungsstrich «geko-m̄en») sowie die Datierung *August 1942*. Sind diese Angaben mit Bleistift notiert, ist von fremder (Jones?) Hand mit einem dicken roten Farbstift die endgültige Satznummer *6* beigefügt.

137 Angebracht ist eine zweifache Paginierung. Die eine klein, in eckige Klammern gesetzt und wohl von Jones Hand, schliesst im Gegensatz zu derjenigen Weberns, die gewohnheitsgemäss mit Gedankenstrichen versehen ist (vgl. z. B. das Autograph aus dem III. Satz des *Streichquartetts* op. 28 in: *Opus Anton Webern*, hg. von Dieter Rexroth, Berlin 1983, S. 137), die Titelseite sowie die letzte, leere Seite ein.

138 Webern betrachtete die Sätze IV bis VI als Einheit (vgl. Anm. 39), was er anscheinend durch die Metronomisierung zu verdeutlichen suchte, eine Absicht, die er schliesslich für die gesamte Kantate verwirklichte: MM = ca. 168 gilt im I. und III. Satz für den Achtel, im II. und IV. für den Viertel, im VI. für die Halbe, im V. Satz für den Viertel des B-Teils (MM = ca. 56 für die punktierte Halbe sowie den Achtel in den A-Teilen). Wohl auf diesen Umstand weist Boulez mit der Äusserung hin, wonach «eine einzige Zeitfunktion [...] das ganze Werk» einteile (Pierre Boulez, Art. *Webern, Anton. Österreichischer Komponist*, franz. 1961, übers. von Josef Häusler, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, Stuttgart und Zürich 1975, S. 371). Vgl. hierzu auch die drei Sätze der *Klaviervariationen* op. 27 mit MM = ca. 40, ca. 160 und ca. 80 mit den davon deutlich abweichenden Metronomisierungen (MM = 96, 142 und 69) in: *Anton Webern. Variationen für Klavier op. 27. Weberns Interpretationsvorstellungen erstmals erläutert von Peter Stalden an Hand des Faksimiles seines Arbeitsexemplares mit Anweisungen Weberns für die Uraufführung*, Wien 1979 (= *Universal Edition* Nr. 16845), S. IV.

139 Einzelne nicht ausradierte Vorgaben in Blei belegen, dass Webern den Notentext, die Artikulation und die dynamischen Angaben, nicht aber die Textierung, zunächst mit Bleistift skizziert hatte und anschliessend mit Tinte überschrieb. Die Korrekturen mittels Rasur betreffen nur die orthographisch richtige Schreibweise des Notentextes. Mit Bleistift notiert sind die Akkoladen, Akkoladenklammern und die Taktstriche (Ausnahme: Taktstrich zu T. 6 des Basses in Tinte infolge einer Rasur zur Taktangabe und zur ersten Halben).

erstmals verzeichnet ist. Zu ergänzen sind Halbe-Pausen in Tenor (T. 1) und Bass (T. 22).

Bei der Ausgestaltung der Chorpartitur konnte sich Webern auf die Seiten 109 und 110 von *Skizzenbuch V* stützen. Eine erste Abweichung hierzu zielte mit der enharmonischen Verwechslung von *des* nach *cis* in Sopran (T. 9[140], in Angleichung an T. 10 des Alts) und Bass (T. 17, in Angleichung an Tenor und Sopran, jeweils T. 18) auf die Vereinheitlichung von Tonnamen ab. Eine zweite betrifft die Tonhöhen, indem zwar die auf Seite 110 angebrachten Oktavierungen im Sopran (*e′*, T. 5, *h′*, T. 11), nicht aber diejenigen am Kreuzungspunkt (*fis*) zwischen Alt und Tenor (jeweils T. 11) übernommen werden: Bereits auf Seite 109 hatte Webern der Terz *d – fis* die Dezime *d – fis′* vorgezogen, hier wohl mit dem Ziel, den Quartraum *d – g* zu durchbrechen. Unklar ist, ob er bereits in dieser (einstimmigen) Aufzeichnung die tief liegende Sekunde zum Bass (*gis*, T. 11) in seine Überlegungen eingeschlossen hatte und ob auch der Umstand mitspielte, dass mit *fis′* die Umkehrungsbeziehungen zwischen den Frauen- («*gekom*men») und Männerstimmen («gekom*men als das Bloße*») in absoluten Tonhöhen verdeutlicht sind.

Konnte Webern in Übertragung von Seite 110 die Schlusspausen augmentiert in 3er-Takte teilen, wäre in Konsequenz aus dem Tenor, aber auch aus Seite 110 für den Einsatz der übrigen Stimmen ein 3er-Takt, der überdies zu Krebsbezügen geführt hätte, naheliegend:

3/8 ⌐ 5/8 ¬⌐ 7/8 ¬
S: 3 3 [2 3 4 ..... 4 3 2] 3 (=K_A)
⌐ 5/8 ¬⌐ 7/8 ¬
A: 3 [2 3 4 ..... 4 3 2] 3 3 (=K_S)
2/8 ⌐ 7/8 ¬
T: [2 3 4 ..... 4 3 2] 3 3 3 (=K_B)
⌐ 6/8 ¬ ⌐ 5/8 ¬ ⌐ 7/8¬
B: 3 3 3 [2 3 4 ..... 4 3 2] (=K_T)

Webern wählte aber eine Taktierung, in der die kanonische Schichtung der Takte so weit wie möglich von der jeweils als nächster einsetzenden Stimme abhängig gemacht ist:

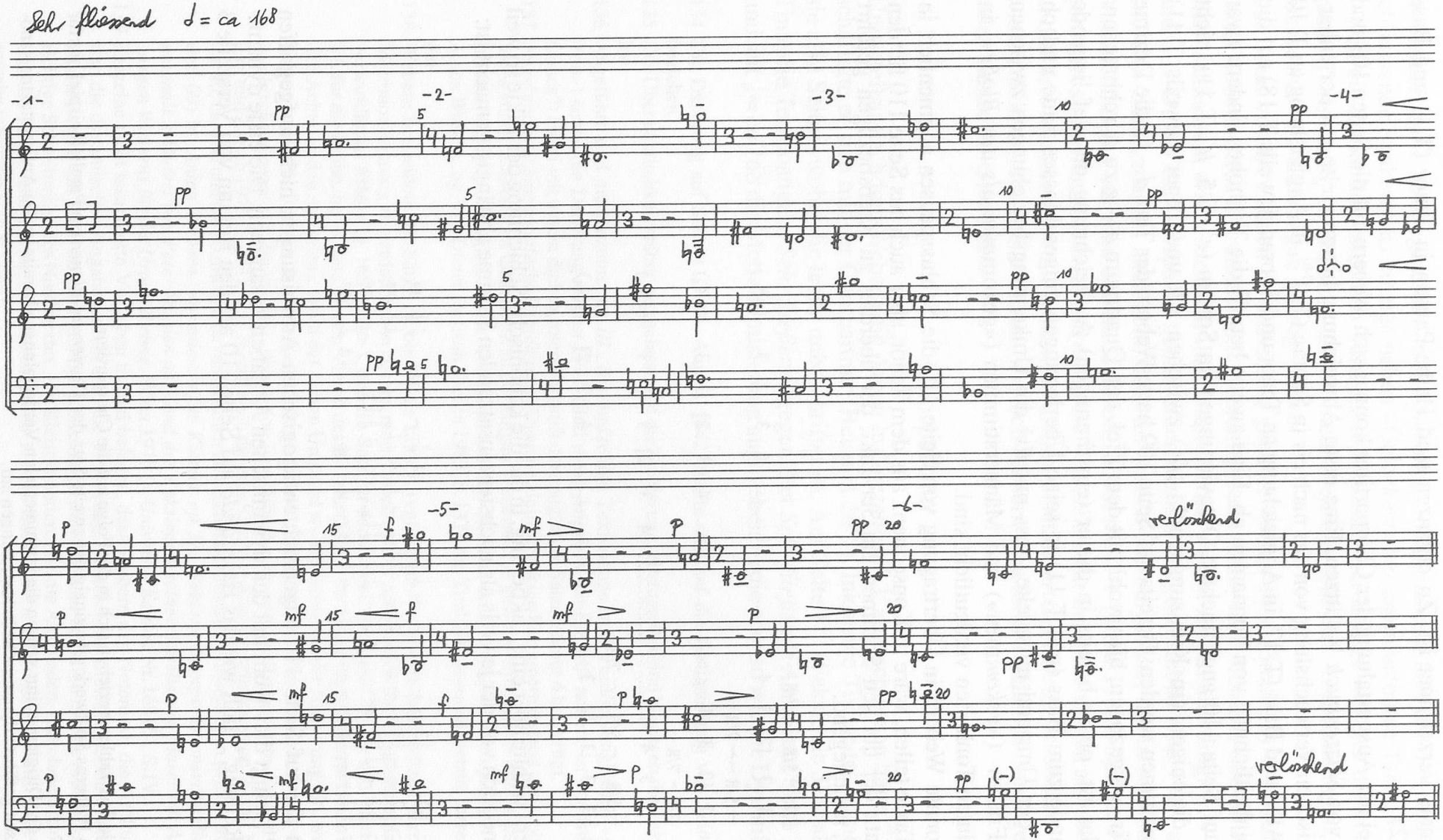
S: ‖2 – – |3 – – – | – – 𝅗𝅥 | 𝅝. |4 𝅗𝅥 – 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | ≈
A: ‖2 – – |3 – – 𝅗𝅥 | 𝅝. |4 𝅗𝅥 – 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝. 𝅗𝅥 | ≈
T: ‖2 – 𝅗𝅥 |3 𝅝. |4 𝅗𝅥 – 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝. 𝅗𝅥 |3 – – ≈
B: ‖2 – – |3 – – – | – – – | – – 𝅗𝅥 | 𝅝. |4 𝅗𝅥 ≈

Wenn die auf Seite 110 angebrachten agogischen Anweisungen nicht aufgegriffen sind[141], hängt dies wohl mit den dynamischen Angaben zusammen. Die erste dynamische Regung[142] fällt wie das *ritardando* auf Seite 110 auf den Beginn von Verszeile 3

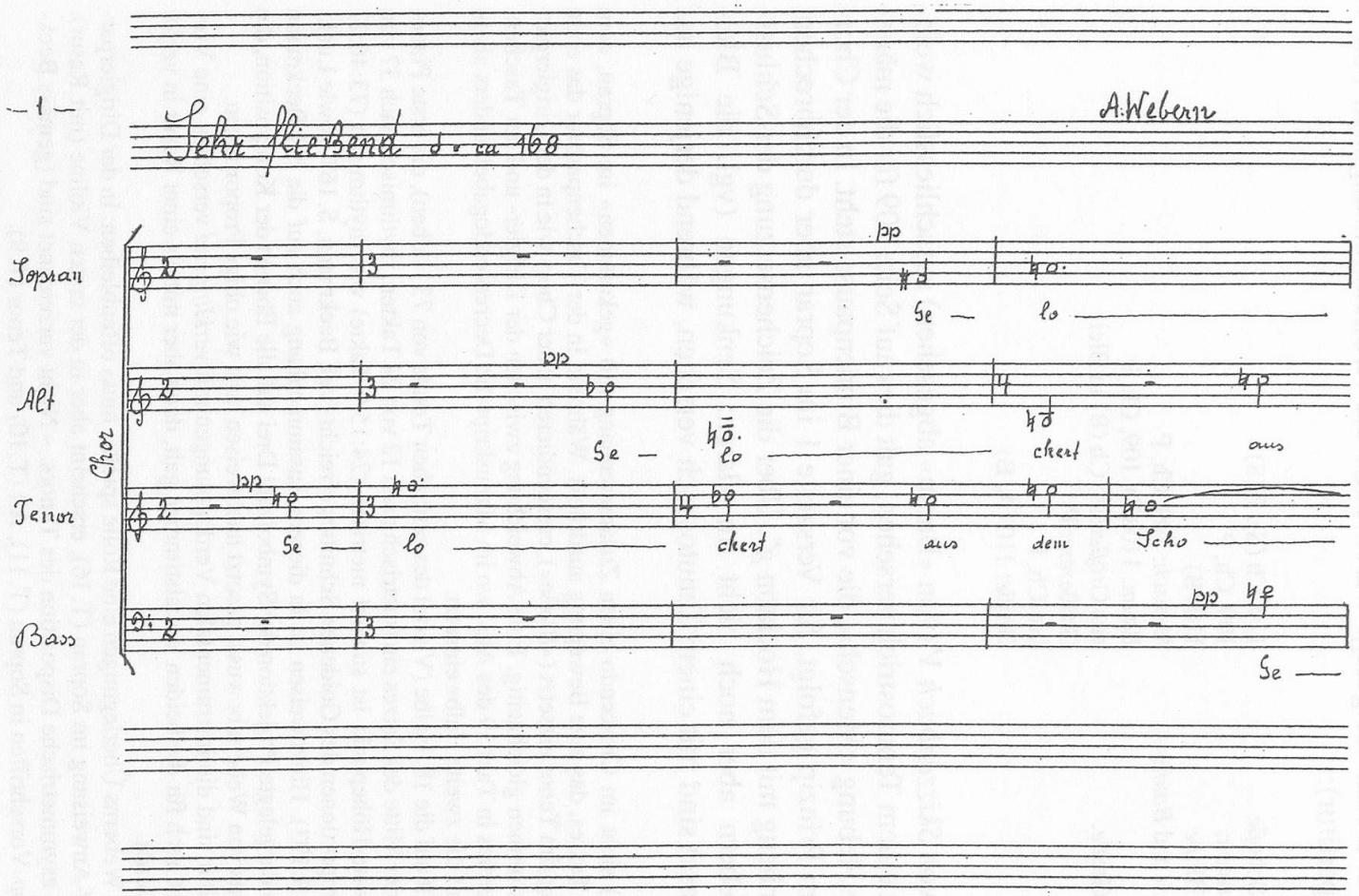
140 Die Taktzahlen beziehen sich in der Folge auf die Chorpartitur.

141 In Weberns Spätwerk gibt einzig der zweite Satz der *Klaviervariationen* ein Parallelbeispiel hierfür ab.

142 In der Dirigierpartitur weisen die instrumentalen Verdopplungen bereits in den Anfangstakten kanonisch geführte dynamische Schattierungen auf.



Beispiel 26



Faksimile 3
Anton Webern, Chorpartitur zu op. 31/VI, Seite 1. Originalgrösse: 26,9 auf 18,7 cm. Mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel.

(Sopran)[143], und beide Momente miteinander zu verbinden hätte wenig Sinn gemacht. Anders steht es um die Verbreiterung des Satzes: Nach dem dynamischen Höhepunkt auf den Höchstton *gis″*[144] folgt der Abstieg ins Pianissimo, das dem *ritardando* im Sopran entspricht, und in der Angabe *verlöschend*[145] ist eine Parallele zum *morendo* zu sehen.

Die dynamischen Grade sind in Alt und Bass symmetrisch angeordnet, während die asymmetrisch disponierten Stimmen (Sopran, Tenor) zueinander im Krebs stehen[146]:

S:	pp	–	p	–			f	–	mf	–	p – pp
A:	pp	–	p	–	mf	–	f	–	mf	–	p – pp
T:	pp	–	p	–	mf	–	f			–	p – pp
B:	pp	–	p	–		–	mf			–	p – pp

Noch nicht in jedem Detail festgelegt waren auch die Artikulationsangaben (Ch = Chor-, P = Dirigierpartitur):

Gelockert aus dem Scho*ße*	110, Ch (S), P (S)
in Gottes Frühlings*raum*;	109, Ch, P
gekommen auf das Blo*ße*	110 (B)
zu Stern und *Mensch* und *Baum*	*Mensch*: 109, Ch, P
	Baum: 110 (T), 109, Ch, P
aus Grö*ße-rem ins* Gro*ße*.	*aus* Grö*ßerem*: Ch (B) in Blei
	Größe*rem*: P
	ins: Ch, P
	Gro*ße*: 110 (A, B)

Sind auf Seite 110 von *Skizzenbuch V* (von «Baum» abgesehen) ausschliesslich weibliche Endungen mit einem Tenutostrich versehen, galt dies auf Seite 109 für die männlichen sowie für die Hebung «Mensch», die vor einer Binnenpause steht. In der Chorpartitur wird diesem Prinzip gefolgt, für Verszeile 1 im Sopran aber durchbrochen, wohl im Zusammenhang mit dem Hochton *g″*. Über die Zeichensetzung der Schlusszeile war sich Webern aber noch nicht im klaren: Senkungen (vgl. die Bleistiftvorgaben im Bass) sind mit einem Tenutostrich versehen, während derjenige auf

143 Beckmann (S. 167) sieht im Crescendo einen Zusammenhang mit «gekommen» im Sopran, dem einzigen Wort des Textes, das eine Bewegung ausdrückt. Während in der Taschenpartitur das erste Crescendo allerdings im Tenor einsetzt («*Blo*ße»), crescendieren in der Chor- wie in der Dirigierpartitur die drei Oberstimmen gleichzeitig. Eine Abweichung zwischen der Dirigier- und der Taschenpartitur besteht überdies in Takt 19 des Alts, wo im Manuskript die Decrescendogabel, anders als in der Chorpartitur, auf die zweite Halbe einsetzt.

144 Der Hochton *g″* fällt auf die 18. Halbe (Viertel des zeitlichen Totals von 73 Halben), die erste Piano-Vorschrift setzt in der Mitte des Satzes ein (metrisch nach 12 von 24 Takten, rhythmisch nach 37 von 73 Halben), der Forte-Höhepunkt ist sowohl metrisch (24:15:9 Takte) wie rhythmisch (73:46:27 Halbe) nach den Proportionen des Goldenen Schnittes erreicht (vgl. Beckmann, S. 167, sowie Luckman, Chart 4 und S. 193). Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf die bei Beckmann (S. 98f. und S. 102) dargelegte Projektion der Symbolzahl Drei auf alle Ebenen der Komposition, die sich ebensowenig als von Webern bewusst gesetzt nachweisen lässt wie obige Proportionen.

145 In der Dirigierpartitur sind die instrumentalen Verdopplungen mit *verklingend* versehen, eine Vorschrift, die zunächst auch für die beiden Vokalstimmen galt, dann aber mittels einer Rasur in *verlöschend* korrigiert wurde.

146 Ob dieser Krebs in Weberns Überlegungen eine Rolle spielte, muss offenbleiben: In der Dirigierpartitur entfällt die *mf*-Anweisung im Sopran (T. 16), erscheint aber in der ersten Violine (mit Rasur). Beibehalten ist die asymmetrische Disposition des Tenors. – Nicht verzeichnet sind (gemäss Beckmann, S. 167) die *pp*-Vorschriften in Sopran (T. 11), Alt (T. 10) und Tenor (T. 9).

die Hebung «Größe*rem*» noch aussteht. Wenn Webern die Artikulation derart skrupulös behandelte, zeigt dies, welch grosse Bedeutung er ihr zumass. Warum aber der Ansatz, nur männliche Endungen und vor Binnenpausen stehende Hebungen in allen Stimmen mit einem Tenutostrich zu versehen, mit der letzten Auftaktnote durchbrochen ist, erhellen die beigezogenen Quellen nicht.