

Revisionen in Anton Weberns Klavierstücken aus der Studienzeit

Revisionen sind ein unumgänglicher Aspekt bei der Edition von Anton Weberns Gesamtwerk. Nachdem die anfänglichen Publikationspläne der Universal Edition 1914 aufgrund des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges hatten zurückgestellt werden müssen, kam Webern erst 1920 zu einem endgültigen Vertragsabschluss. Infolgedessen überarbeitete er nahezu alle seine bis dahin verfassten Werke, und zwar teils in erheblichem Ausmaß, so dass vielfach mehrere Fassungen vorliegen, die zugleich eine zwischenzeitlich veränderte kompositorische Technik und Ästhetik dokumentieren.¹ Davon nicht betroffen sind freilich die Kompositionen aus der Studienzeit bei Arnold Schönberg. Die Anton Webern Gesamtausgabe hat sich zum Ziel gesetzt, das gesamte kompositorische Schaffen Weberns zu edieren, und beinhaltet daher nicht nur die von Webern zum Druck beförderten Werke mitsamt ihren unpublizierten Fassungen, sondern genauso Bearbeitungen, Fragmente, sämtliche Skizzen sowie eben auch alle Kompositionen, die mutmaßlich im privaten Unterricht bei Schönberg entstanden sind. Gerade in diesen letztgenannten Arbeiten findet sich eine spezifische Art von Revisionen, die durch die Gegebenheiten der Unterrichtssituation bedingt sind und auf die im Folgenden eingegangen werden soll. Dass dabei die eine oder andere Frage offen bleibt, ist dem Umstand geschuldet, dass die entsprechende Edition noch im Entstehen begriffen ist.

Eine erste philologische Schwierigkeit dieser Studienkompositionen liegt zunächst in der Frage ihrer Chronologie. Während Webern seine allerersten Kompositionsversuche – so zum Beispiel die zwei Stücke für Cello und Klavier M 1 und M 2² von 1899 – noch mit einem Datum versehen hat, ändert sich dies grundsätzlich mit dem Eintritt in den Unterricht bei Schönberg im Herbst 1904. Abgesehen von wenigen Ausnahmen (z. B. der *Langsame Satz* für Streichquartett M 78 von 1905) sind die in der Studienzeit entstandenen Kompositionen undatiert. Eine exakte Reihenfolge der Entstehung zu rekonstruieren ist folglich schwierig, zumal gerade in quellentechnischer Hinsicht keine eindeutigen Anhaltspunkte gegeben sind. Aufschlussreich kann zwar jeweils die spezifische Lagenordnung sein, also die Anordnung der Notenblätter und -bögen innerhalb einer Quelle doch darüber hinaus lassen sich nach bisherigem Erkenntnisstand weder aus den Firmenzeichen oder anderen Qualitäten

¹ Vgl. hierzu Anne C. Shreffler, Felix Meyer: *Rewriting history: Webern's Revisions of his Early Works*. In: *Revista de Musicologia* XVI/6, 1993, S. 3754–3765, hier 3754ff., sowie Anne C. Shreffler, Felix Meyer: *Webern's Revisions: Some Analytical Implications*. In: *music analysis* 12/3, 1993, S. 355–379, hier 355ff.

² Bei den M-Nummern handelt es sich um die vom Webern-Biographen Hans Moldenhauer eingeführte Werkzählung. Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980, S. 639–666.

des verwendeten Notenpapiers noch aus orthographischen Eigenheiten von Weberns Notenschrift konsequente Rückschlüsse für spezifische Zeitabschnitte ziehen.³

Wie problematisch außerdem der Versuch einer stilistischen Einordnung ist, um eine durchgehende Chronologie zu erstellen, soll das folgende Beispiel veranschaulichen. Schriftliche Hinweise über inhaltliche Aspekte oder konkrete Projekte im Unterricht bei Schönberg sind grundsätzlich sehr spärlich (wenn überhaupt vorhanden), weder in der überlieferten Korrespondenz noch in den Tagebüchern finden sich aufschlussreiche Stellen, die weiterführende Rückschlüsse erlauben würden. Doch während seiner Vortragsreihe *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen* von 1932 kommt Webern einmal rückblickend auf einen Sonatensatz zu sprechen, den er angeblich komponierte, nachdem Schönberg seinen Schülern im Sommer 1905 seine *Kammersymphonie* op. 9 gezeigt hatte. Aus der unmittelbaren Begeisterung heraus soll Webern einen Sonatensatz geschrieben haben, in dem er an die äußersten Grenzen der Tonalität gestoßen sei. Und ein anschließend verfasstes Variationsthema habe dann sogar vollständig einer tonalen Grundlage entbehrt, so dass am Ende selbst Schönberg und dessen Schwager Zemlinsky die schiere Ratlosigkeit hätten eingestehen müssen.⁴

Weberns Rückblick endet zwar an diesem Punkt, doch durch den mit ihm und Schönberg befreundeten Musikwissenschaftler Josef Polnauer ist auch die Fortsetzung überliefert. Weil selbst Webern seine kompositorische Vorgehensweise zu diesem Punkt nicht mehr restlos begründen konnte, forderte ihn Schönberg gemäß Polnauer dazu auf, dass er von nun an „ganz regelrecht schreibe“ – was Webern angeblich getan habe.⁵ Wie diesbezüglich Thomas Ahrend ausgeführt hat,⁶ ist es demnach sehr fraglich, ob während der vierjährigen Unterrichtszeit überhaupt eine kontinuierliche harmonische Entwicklung hin zur Atonalität stattgefunden hat, wie es beispielsweise der Biograph Hans Moldenhauer bei seiner detaillierten Chronologie vermutlich annahm. Sonst wäre Webern ja eigentlich schon 1905 gewissermaßen am Ziel gewesen. Außerdem muss aufgrund der vagen Schilderungen (die sich notabene auf ein fast zwanzig Jahre zurückliegendes Ereignis beziehen) offen bleiben, inwieweit Webern 1905 tatsächlich schon an die Grenzen der Tonalität stieß oder diese gar aufgab. Bisher ist nämlich nicht schlüssig geklärt, um welche Manuskripte es sich bei

³ Vgl. zu den Firmenzeichen auch Gareth Cox: Anton Weberns Studienzeit. Seine Entwicklung im Lichte der Sätze und Fragmente für Klavier, Frankfurt am Main 1992, S. 124f. Simon Obert hat außerdem festgestellt, dass der Schreibduktus des C-Schlüssels in der Zeit um 1904/05 eine Umstellung erfährt. Dieser philologische Befund ist freilich zeitlich beschränkt und lässt sich nur auf Kompositionen anwenden, in denen ein C-Schlüssel vorkommt. Für eine Datierung der bei Schönberg entstandenen Klavierstücke ist er deshalb nicht fruchtbar zu machen. Vgl. Simon Obert: Weberns frühe Instrumentationen. In: *Der junge Webern. Texte und Kontexte*. Hrsg. von Thomas Ahrend, Matthias Schmidt. Wien 2015 (Webern Studien. 2b), S. 113–127, hier 124f.

⁴ Vgl. Anton Webern: *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*. In: *Anton Webern. Wege zur Neuen Musik*, Hrsg. von Willi Reich. Wien 1960, S. 45–61, hier 52.

⁵ Josef Polnauer, *Paralipomena zu Berg und Webern*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 24, 1969, H. 5–6, S. 292–296, hier 295.

⁶ Vgl. Thomas Ahrend: *Hausaufgabe und Werk. Zur Formkonzeption von Anton Weberns Langsamem Satz für Streichquartett*. In: *Der junge Webern. Texte und Kontexte*. Hrsg. von Thomas Ahrend, Matthias Schmidt. Wien 2015 (Webern Studien. 2b), S. 71–89, hier 73ff.

den zwei erwähnten Kompositionen handeln könnte.⁷ Jedenfalls ist die durch ein teleologisches Geschichtsbild begründete Annahme eines konsistenten Fortschritts problematisch, zumal Webern auch schon zu Beginn seiner Lehrzeit hinter gewisse stilistische Eigenheiten zurückfiel, die er sich zuvor angeeignet hatte, um bei Schönberg das kompositorische Handwerk von Grund auf zu erlernen. Eine harmonische Analyse kann daher höchstens ein sekundäres Indiz zur Erstellung eines zeitlichen Rasters sein.

Aufschlussreicher ist hingegen die Betrachtung der jeweiligen Form eines Übungsstückes. Gemäß den *Grundlagen der musikalischen Komposition* verfolgte Schönberg in seinem Unterricht einen systematischen methodischen Aufbau, bei dem zunächst die dreiteilige Form gefolgt von Menuett und Scherzo, dann die Variationsform und schließlich die Rondo- und Sonatenform auf dem Lehrplan standen. Wenngleich es zu berücksichtigen gilt, dass Rückschlüsse aufgrund der zeitlichen Distanz von über einem halben Jahrhundert zwischen Weberns Lernjahren und dem Publikationsjahr von Schönbergs *Grundlagen der musikalischen Komposition* (das englische Original *Fundamentals of Musical Composition* erschien 1967, die von Rudolf Kolisch besorgte deutsche Übersetzung folgte erst 1979) mit einer gewissen Vorsicht zu ziehen sind, lässt sich anhand des Kriteriums der Form doch zumindest eine grobe Reihenfolge der Studienkompositionen erstellen. Ulrich Krämer hat hinsichtlich Alban Berg überzeugend aufgezeigt, wie sich die bei ihm überlieferten Quellen mit Schönbergs didaktischem Plan in Übereinstimmung bringen lassen.⁸ Auch in Weberns Fall ist ein allmähliches Fortschreiten von anfänglichen Übungen, die nur wenige (acht bis sechzehn) Takte umfassen und gewissermaßen die Handhabung der Periodik schulen, über dreiteilige Formen hin zu umfangreicheren Arbeiten in Rondo- oder Sonatenform zu beobachten.

Die unsichere Chronologie des vorhandenen Materials ist aus editorischer Sicht jedoch das vergleichsweise geringere Problem, immerhin lässt sich der Zeitraum für die in Frage kommenden Arbeiten auf die vier Jahre der Studienzeit eingrenzen, die im Herbst 1904 begann und im Sommer 1908 mit dem abschließenden Prüfungswerk, der *Passacaglia* op. 1, endete. Problematischer als die Datierung ist der eigentliche Status dieser Notentexte. Als unmittelbare Dokumente aus dem Unterricht sind sie zwar historisch ungemein aufschlussreich sowohl für die musikalische Entwicklung des jungen Webern als auch für die Geschichte des Komponierens und des Vermittels von Komposition um 1900. Sie dokumentieren eine suchende Auseinandersetzung im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, zwischen Aneignung und Individualismus.⁹ Doch aus philologischer Sicht erhalten sie einen prekären Status, weil sie Teil eines dynamischen Lernprozesses und damit auch ständigen Überarbeitungsprozesses sind, der – besonders in den Anfängen der Unterrichtszeit –

⁷ Zwei bisherige Vorschläge betreffen das Streichquartett M 121 sowie das Klavierquintett M 118. Vgl. Cox 1992 (Anm. 3), S. 128 (Fußnote 23).

⁸ Vgl. Ulrich Krämer: Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk, Wien 1996 (Alban Berg Studien. 4), S. 173ff. und 193ff.

⁹ Vgl. dazu weiterführend die verschiedenen Texte in: Der junge Webern. Texte und Kontexte. Hrsg. von Thomas Ahrend, Matthias Schmidt. Wien 2015 (Webern Studien Bd. 2b).

nicht primär auf ein Endresultat im Sinne eines fertigen, in sich geschlossenen Werkes hinzielt, sondern eine jeweils spezifische Aufgabenstellung zu lösen versucht, teilweise auch in mehrfacher Ausführung.

Etliche Übungen haben insofern ein offenes Ende, als dass sie beispielsweise auf der Dominante oder im Moment eines formalen Übergangs aufhören. Andere wiederum weisen zahlreiche Eintragungen und Überarbeitungen mit Bleistift auf oder wurden gar pauschal gestrichen (z. B. das Klavierstück M 34). Dementsprechend fehlerhaft respektive nachlässig ist stellenweise der Notentext, der eben nicht auf eine praktische Verwendung ausgerichtet ist: Vergessene (oder als selbstverständlich weggelassene) Akzidenzien, falsch notierte Oktaven (inkorrekte Anzahl Hilfslinien) oder rhythmische Unstimmigkeiten (fehlende oder überzählige Augmentationspunkte) kommen immer wieder vor. Eine Endredaktion ist bei diesen Übungen freilich nie erfolgt, so dass eine Edition oft gezwungenermaßen Eingriffe vornehmen muss, um einen verständlichen Text zu erhalten.

Eine weitere philologische Schwierigkeit, die genauso mit der Unterrichtssituation zusammenhängt, liegt in der Bestimmung der Urheberschaft und Chronologie der vorhandenen Korrekturen und Eintragungen. Ob eine Korrektur oder Eintragung von der Hand des Lehrers Schönberg oder von der Hand des Schülers Webern stammt, ist nicht immer eindeutig zu eruieren, wengleich die meisten davon tendenziell Webern zuzuschreiben sind.¹⁰ Außerdem können Textänderungen sowohl gleich vor Ort im verbalen Austausch erfolgt sein als auch erst zu Hause als Nachbearbeitung zum Unterricht. Überhaupt sagt die handschriftliche Urheberschaft nichts über die geistige aus: Ein Eintrag von der Hand Weberns muss nicht auf Eigeninitiative zurückzuführen sein, sondern kann auch bloß die konkrete Ausführung einer Anmerkung Schönbergs darstellen. Auch ob es sich schließlich bei diesen Überarbeitungen jeweils effektiv um Korrekturen im Sinne von Berichtigungen handelt oder um mögliche Alternativen, die vor dem Hintergrund des Unterrichts ausprobiert wurden, wäre zu fragen.¹¹ Von dem Klavierstück M45 beispielsweise existieren zwei beträchtlich voneinander abweichende Fassungen, wobei die zweite Fassung zwar das thematische Material der ersten aufgreift, aber formal umdisponiert und die Formteile in ihrer Länge ausbalanciert. Womöglich ging es hier darum, innerhalb eines bestimmten Formtyps den Blick für Proportionen zu schärfen, indem Schönberg seinen Schüler nach möglichen (besseren?) Alternativen suchen ließ. Handelt es sich also nun um zwei gleichwertige Varianten innerhalb einer spezifischen Aufgabenstellung oder ist mit der zweiten Fassung die vorangehende doch hinfällig geworden? Ab wann lässt sich im Kontext kompositorischer Ausbildung überhaupt von verschiedenen Fassungen sprechen?

Das spezifische Spannungsfeld zwischen Lehrer und Schüler hat hinsichtlich der erfolgten Textänderungen Konsequenzen für die Terminologie. Aber nicht nur die

¹⁰ Eindeutig ist die Autorschaft Schönbergs nur im Klavierquintett M 118, wo an zwei Stellen die Handschrift des Lehrers klar zu erkennen ist. Wie Cox indes zu der Feststellung gelangt, dies seien überhaupt die einzigen Anmerkungen Schönbergs, die sich in Weberns frühen Manuskripten finden würden, erschließt sich nicht. Vgl. Cox 1992 (Anm. 3), S. 51.

¹¹ Vgl. Ahrend 2015 (Anm. 6), S. 72.

begriffliche Unterscheidung zwischen Korrektur und Alternative oder Variante, sondern auch die Frage nach der terminologischen Bezeichnung der Kompositionen an sich drängt sich auf. Missverständlich wäre wohl der Begriff *Fragment*, sofern er sich auf eine unfertige Notation bezieht, die im Hintergrund die Idee eines vollständig ausgearbeiteten Werks mitdenkt – in der Regel handelt es sich weder um unvollständige Überlieferungen noch um unvollendete Werke. Als Übung *per se* sind die Texte mehrheitlich in dem Sinne abgeschlossen, als dass sie entweder das angestrebte Lernziel erreicht haben oder aus einem bestimmten Grund abgebrochen wurden. Der *Werk*-begriff scheint in vielen Fällen ebenfalls problematisch, weil er eine Übungseinheit von sechzehn oder noch weniger Takten gewissermaßen überfordert. Auch das offene Experimentieren mit potenziellen Varianten läuft letztlich einem emphatischen *Werk*-begriff zuwider. Auf der Gegenseite wird es wiederum den späteren Studienkompositionen kaum gerecht, von einer Übung zu sprechen. Weberns letzte Arbeiten aus dem Unterricht tragen bereits Opusnummern und sind zur Veröffentlichung bestimmt. Der potenzielle Terminus Übung geht allmählich in jenen des Werkes über, die dynamische Schnittmenge der beiden Begriffe verlagert sich von einem Pol zum anderen. Gerade in der Fruchtbarmachung dieser Dialektik lag allerdings auch ein wesentlicher Grundsatz von Schönbergs Unterricht, so dass sich schon aufgrund der didaktischen Methode zwangsläufig terminologische Schwierigkeiten ergeben müssen.¹² Selbst die hier im Titel vorgestellte Bezeichnung *Klavierstück* ist letztlich diskussionswürdig. Die meisten Kompositionen sind zwar im Klaviersatz notiert und mit ziemlicher Sicherheit auch am Klavier komponiert worden. Doch wie Reinhold Brinkmann hinsichtlich Schönbergs zu Recht festhielt, muss nicht jede im Klaviersatz notierte Komposition zwingend auch ein explizites Stück oder gar *Werk* für Klavier repräsentieren.¹³

Die umrissene Problematik soll anhand eines Beispiels, des *Sonatenrondos M 114*, näher veranschaulicht werden. Dieses *Sonatenrondo*, vermutlich im Jahr 1906 komponiert, ist von größerem Format und umfasst in der letzten greifbaren Version 158 Takte, hat also schon eine deutliche Tendenz zu einem elaborierten Werk. Die Textgenese ist relativ komplex, zumal die Formgenese unmittelbar involviert ist. Neben etlichen Bleistiftskizzen existieren insgesamt fünf Reinschriften in Tinte, von denen jedoch die meisten nur Ausschnitte des gesamten Satzes, insbesondere aus der Exposition respektive dem ersten Rondoteil, enthalten:

- Reinschrift 1: Hauptsatz – Überleitung
- Reinschrift 2: Überleitung – Seitensatz
- Reinschrift 3: Überleitung – Seitensatz – Hauptsatz
- Reinschrift 4: Beginn Coda
- Reinschrift 5: *Sonatenrondo* (*Sonatensatz*)

¹² Vgl. ebd., S. 71f., wo analog die Begriffe „Hausaufgabe“ und „Werk“ verwendet werden..

¹³ Reinhold Brinkmann: Einleitung. In: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke, Reihe B, Band 4: Werke für Klavier zu zwei Händen. Hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz, Wien 1975, S. XI.

Die Reinschriften überschneiden sich inhaltlich, gerade für die erste Überleitung vom Hauptsatz in den „ersten Seitensatz“, wie ihn Webern in einer Skizze bezeichnet, bedurfte es offenbar vier Anläufe, bis eine für ihn (oder für Schönberg?) zufriedenstellende Lösung gefunden war. Überhaupt weisen alle Reinschriften über der ersten Arbeitsschicht eine zweite Schicht mit zahlreichen Korrekturen und Markierungen vor allem mit Bleistift, aber mitunter auch mit blauem oder braunem Buntstift auf (insofern bezieht sich die Bezeichnung Reinschrift hier auf die erste, säuberliche Niederschrift in Tinte). Zwischen den Reinschriften folgen immer wieder Bleistiftskizzen, teilweise auch zu anderen Kompositionen. Durch das Alternieren zwischen den beiden Schreibstoffen könnte der Eindruck entstehen, diese Vorgehensweise sei eine arbeitstechnische Maßnahme im Sinne eines wechselseitigen Stimulus gewesen – als ob Webern, sobald die Arbeit stockte, zur Tinte griff, um das bisher Erarbeitete gleichsam zu rekapitulieren und dadurch möglicherweise auch den Blick auf Problemstellen zu schärfen.

Doch wie Anne Shreffler konstatiert hat, markiert bei Webern der Griff zur Tinte eigentlich immer ein Moment der Fertigstellung, ein Zeichen der Gültigkeit.¹⁴ Vor dem Hintergrund des Unterrichts ist es daher wahrscheinlicher, dass die in Tinte notierten Reinschriften zum jeweiligen Zeitpunkt ihrer Ausarbeitung als Vorlage für Schönberg dienten und die in ihnen dokumentierten Revisionen zugleich die Besprechungen aus dem Unterricht reflektieren (in diesem Kontext hatte natürlich auch die Tinte nur eine bedingte, vorübergehende Gültigkeit). Es ist dabei durchaus denkbar, dass die große Form nicht direkt als Ganzes, sondern etappenweise erarbeitet wurde, indem Schönberg von Webern zunächst verlangte, eine ausbaufähige, dreiteilige Form zu komponieren, die sich in diesem Fall aus der Zusammensetzung der Reinschriften 1–3 ergibt. Die ausgeführte A–B–A-Form fungierte anschließend als Ausgangspunkt für die größere Konzeption.¹⁵

Allerdings ist dann auch die fünfte Reinschrift nicht in einem Stück entstanden. Insofern ist die obige Nummerierung vereinfacht und erhebt auch keinen streng chronologischen Anspruch. Sowohl eine Streichung mit „vide“-Verweis im durchführenden Mittelteil als auch die den Beginn der Coda enthaltende vierte Reinschrift deuten darauf hin, dass Webern die scheinbar durchgehende Schlussversion in mehr als einem Arbeitsschritt komponiert und zwischendurch dem Lehrer zur kritischen Durchsicht vorgelegt hat. Der markanteste Eingriff ist jedoch ein auf einem separat eingelegten Blatt notierter Einschub, der einen ganzen Formteil einfügt: Der zuvor nur als Reminiszenz in der Coda vorkommende erste Teil des Seitensatzes wird nun in die Reprise integriert, wobei gleichzeitig mit einem weiteren „vide“-Verweis die dazugehörige Überleitung sowie der nachfolgende Hauptsatz gekürzt werden.

¹⁴ Vgl. Anne C. Shreffler: *Traces Left Behind: Webern's Musical Nachlass and Compositional Process*. In: *Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Stiftung*. Hrsg. von Felix Meyer. Mainz 1998, S. 103–106, hier 104.

¹⁵ Zu einem ähnlichen Schluss kommt mit Blick auf den *Langsamen Satz* M 78 ebenfalls Thomas Ahrend 2015 (Anm. 6), S. 87ff. Vgl. hinsichtlich Alban Berg auch Krämer 1996 (Anm. 8), S. 173.



Abb. 1: Sonatenrondo M 114: Gestrichene Überleitung mit „vide“-Verweis, Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern

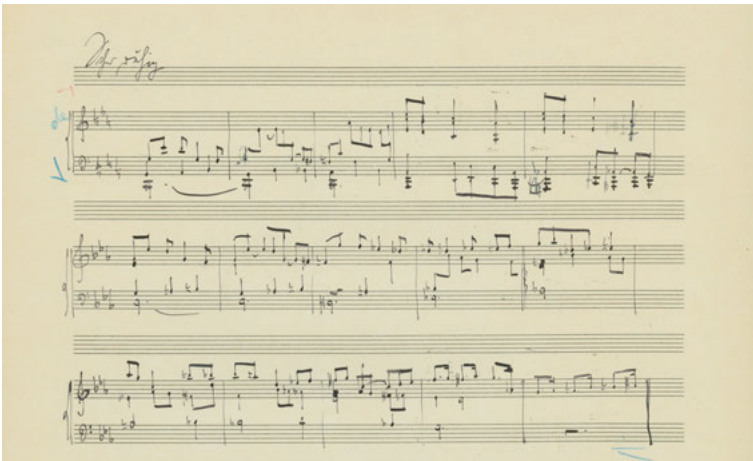


Abb. 2: Sonatenrondo M 114: Beigelegtes Blatt mit eingefügtem Seitensatz, Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern

Wahrscheinlich hat Webern in Zusammenhang mit diesem Einschub auch das vorhandene Titelblatt geändert, indem er den ursprünglich mit Tinte gesetzten Titel „Sonatensatz“ mit Bleistift durchgestrichen und durch „Rondo“ ersetzt hat. Dass dieses Titelblatt im Übrigen nach den ersten drei Reinschriften entstanden ist, bekräftigt wiederum die Hypothese, dass die große Form erst nach Erreichen des ersten Etappenziels anvisiert wurde.

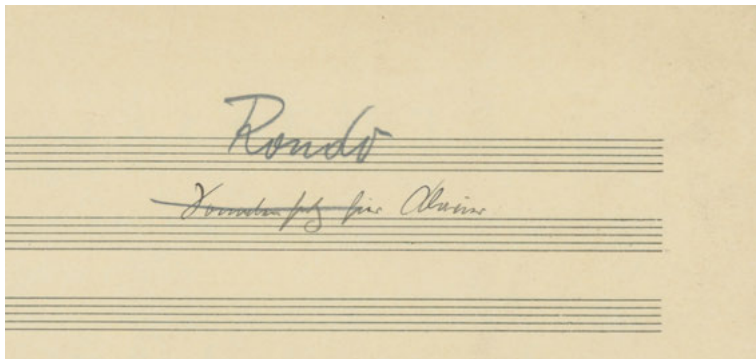
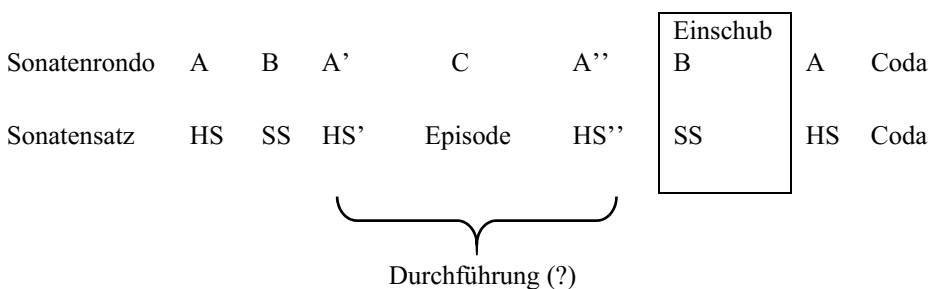


Abb. 3: Sonatenrondo M 114: Titelblatt, Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern

Die nachträgliche Revision hat in diesem Fall also eine entscheidende Auswirkung auf die formale Anlage: Durch den eingeschobenen Seitensatz erhält sie nicht nur eine ausgewogenere Gesamtarchitektur, sondern ist auch deutlicher auf ein Rondo zugeschnitten (obwohl sie weiterhin als Sonatensatz lesbar ist):



Es ist einigermaßen erstaunlich, dass Webern nach dem ursprünglichen Entwurf einer dreiteiligen Form zuerst einen Sonatensatz für die Fortsetzung ins Auge fasste. Dadurch erhalten die Formteile gleich von Anfang an eine gewisse Ambivalenz: Gehört HS' noch zur Exposition oder beginnt hier bereits die Durchführung? Dieselbe Frage stellt sich nach dem episodischen Zwischenteil, wo wieder das Hauptthema in der Grundtonart folgt, allerdings stark variiert und als Spannungsaufbau konzipiert, dabei auch Elemente aus dem Seitensatz aufgreifend – ist das der Beginn der Reprise oder noch Teil der Durchführung?¹⁶ Ohne den eingeschobenen Seitensatz würde gleich nochmals der Hauptsatz folgen. Diese funktionale Doppeldeutigkeit widerspiegelt sich in der Coda, die analog als variierte Ausprägung des Seitensatzes interpretiert werden kann. Durch die Einfügung des zusätzlichen Seitensatzes wird diese Ambivalenz aufgebrochen, die Zuordnung der Formteile funktioniert nun – innerhalb eines

¹⁶ Zu der unterschiedlichen Auslegung des Repriseneintritts vgl. auch Cox 1992 (Anm.3), S.135–138, besonders Fußnote 23.

Sonatenrondos – viel klarer. Nicht zuletzt mag dabei auch eine Rolle gespielt haben, dass der episodenhafte Zwischenteil viel eher einem Trio als einer richtigen Durchführung entspricht, so wie auch die anfängliche A–B–A-Struktur eigentlich prädestinierter ist für ein Rondo.

Um der Metamorphose dieses Klaviersatzes gerecht zu werden, sind aus editorischer Perspektive damit bis zu drei Textfassungen denkbar: ein Sonatenrondo, ein Sonatensatz sowie das dreiteilige Entwurfsstadium. Freilich liegt die Schwierigkeit darin, den mutmaßlichen Zustand der jeweiligen Stadien zur rekonstruieren. Eine Herausforderung ist in dieser Hinsicht besonders die Überlagerung verschiedener Schreibstoffe innerhalb der Reinschriften: Gibt es anfänglich gleichsam eine arbeits-technische Hierarchie zwischen Bleistift und Tinte, so nivelliert sich diese zunehmend und es stellt sich jeweils die Frage, auf welche Fassung sich die erfolgten Eintragungen beziehen. Eine alles klärende Reinschrift wurde eben in keinem der drei Texte mit letzter Konsequenz verfolgt. Trotz aller Werkhaftigkeit scheint Webern das Sonatenrondo bis zum Schluss vor allem als Übungsplattform betrachtet zu haben. Eine konsequente Unterscheidung zwischen Bleistift und Tinte hinsichtlich Gültigkeit ist daher schwerlich zu vollziehen. Stellt man sich auf den Standpunkt, nur die Tintenschicht zu edieren, weil Korrekturen oder Varianten mit Bleistift nicht denselben Status beanspruchen können und mehrheitlich in der nachfolgenden Reinschrift übernommen werden, könnte diese Vorgehensweise in den ersten vier Reinschriften vielleicht handhabbar sein. Doch gerade die letzte Reinschrift, die als einzige einen Sonatensatz respektive ein Sonatenrondo von Anfang bis Ende darstellt, weist nicht nur sehr viele Eingriffe mit Bleistift auf, die sozusagen nicht mehr mit Tinte bestätigt wurden, sondern würde besonders in der Coda ohne Berücksichtigung dieser zusätzlichen Eintragungen in einigen Takten unklar bleiben oder gar Lücken aufweisen und wäre somit nicht mehr als vollständiger Text darstellbar.

Eine weitere Konsequenz der inhaltlichen Überschneidungen der Reinschriften ist schließlich die, dass Webern feinere musikalische Ausarbeitungen wie etwa die Dynamik, Legatobögen oder Tempoangaben nicht mehr nachtrug. Eine Revision bedeutet diesbezüglich also nicht ausschließlich ‚Fortschritt‘, vom spielpraktischen Ausarbeitungszustand her fällt die letzte Exposition hinter jene der ersten beiden Reinschriften zurück. Umgekehrt sind in der fünften Reinschrift mancherorts dynamische Angaben und Legatobögen mit Bleistift ergänzt worden. Sollte vielleicht doch noch eine weitere Reinschrift folgen? Für eine Edition stellt sich die Frage, ob allenfalls die Dynamik und Phrasierung der frühen Reinschriften in die letzte übertragen werden.

Welche Editionsform ist diesen Kompositionsübungen nun angemessen? Die Anton Webern Gesamtausgabe unterscheidet gerade mit Rücksicht auf diese spezifische Überlieferungssituation drei Editionstypen: Werkedition, Textedition und Quellenedition.

Die Werkedition bietet einen vollständigen und eindeutigen Notentext und zielt auf musikalische Texte, die als Werke aufgeführt und rezipiert werden und deren Notentexte in der Regel bereits zu Lebzeiten im Druck erschienen sind (also insbesondere auf die von Webern mit den Opuszahlen 1–31 versehenen Kompositionen). Die

Quellenedition andererseits dient primär der Dokumentation der Textgenese und bietet einen nahezu diplomatisch edierten Text. Erkennbare Korrekturschichten werden hier, soweit möglich, durch Kleinstichnotation unterschieden. Die Quellenedition eignet sich daher vornehmlich zur Darstellung von Skizzen, aber auch für Korrekturen oder kleinere Varianten innerhalb einer Quellenbeschreibung. Die Textedition schließlich bietet den Notentext einer bestimmten, möglicherweise auch unvollständigen Textfassung, ohne in jedem Fall den Grad der Vollständigkeit und Eindeutigkeit einer Werkedition erreichen zu müssen. Die editorischen Eingriffe sind in diesem Fall durch eckige Klammern (z.B. bei Akzidenzien, Augmentationspunkten usw.), Strichelung (z.B. bei Ligaturen) oder durch einen Asterisk gekennzeichnet. Die Textedition bietet sich somit vor allem für musikalische Texte an, die in einem Ausarbeitungszustand überliefert sind, der über eine bloße Skizzierung hinausgeht, die aber keinen eindeutigen Abschluss im Sinne eines aufzuführenden oder zu publizierenden Werkes erfahren haben.

Diese drei Editionstypen der Anton Webern Gesamtausgabe erscheinen außerdem in einander ergänzenden Medien: in einem Modul Print und einem Modul Online, das auf dem Grundsatz des open access basieren wird. Einerseits wird es also gedruckte Bände geben, die neben den Werkeditionen ausgewählte Texteditionen und jeweils einen Teil des Kritischen Berichts (z. B. die Textkritischen Anmerkungen) beinhalten werden. In der Online-Edition andererseits sind die Einleitungen, ausgewählte Texteditionen, sämtliche edierten Skizzen und die vollständigen Kritischen Berichte zugänglich. Anhand des an der Uni Basel entwickelten Knora/SALSAH, einer digitalen Forschungsplattform zur Verlinkung und Annotierung von Materialien, bietet die Datenbank zudem die Möglichkeit, Versionen, Fassungen und Korrekturschichten nicht nur zu dokumentieren, sondern auch untereinander sowie mit historischen Fakten (Ereignissen, Personen, Korrespondenzen usw.) zu verknüpfen.

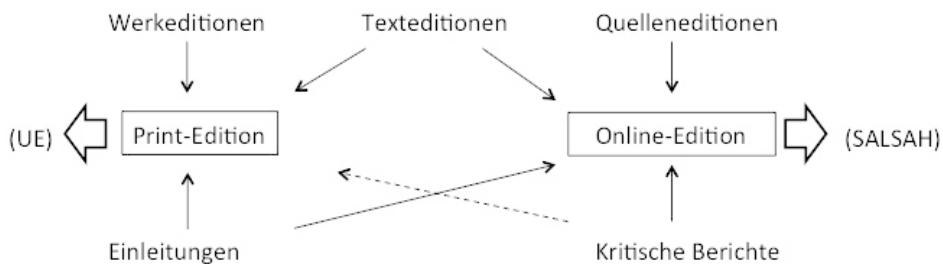


Abb. 4: Editionstypen und Module der Anton Webern Gesamtausgabe

Was das Format betrifft, werden grundsätzlich alle Studienkompositionen als Textedition erscheinen, auf diese Weise lässt sich ihr potenziell offener Status adäquat dokumentieren. Hinsichtlich der vier kürzeren Reinschriften von M 114 ließe sich jedoch fragen, ob nicht auch eine Quellenedition sinnvoll sein könnte. Würden diese nämlich jeweils als Quellenedition ediert, könnten sämtliche im Text vorgenommenen Korrekturen und damit auch die Verweiszeichen direkt im Notentext sichtbar gemacht und

mit der entsprechenden Anschlussstelle verlinkt werden. Die Textedition dagegen würde ihren Status gleichsam aufwerten und den Reinschriftcharakter gegenüber den Skizzen hervorheben. Der beschriebenen Unterrichtssituation würden beide Editionstypen auf ihre Weise gerecht werden: im einen Fall als vorübergehende Stationen in einem dialektischen Entstehungsprozess oder im anderen Fall als zwischenzeitliche Etappen, die den methodischen Aufbau versinnbildlichen.

Was das Verhältnis zwischen Print- und Online-Edition angeht, werden beim Sonatensatz M 114 voraussichtlich die beiden Fassungen Sonatensatz und Sonatenrondo sowie das Entwurfsstadium in gedruckter Form erscheinen, während die Reinschriften 1–4 als einzelne Texte ergänzend über die Online-Edition ediert würden – gerade auch, um den komplexen Entstehungskontext sichtbar zu machen. Durch die Verfügbarkeit aller Varianten und Versionen ließe sich dann ohne Dilemma auch die Frage der unterschiedlich vorhandenen Dynamik und Phrasierung lösen: Es werden in den betreffenden Reinschriften nur die jeweils tatsächlich vorhandenen Angaben übernommen, dank der Möglichkeit des Verlinkens können aber die Parallelstellen zum Vergleich herangezogen werden.

Die kaum begrenzte Kapazität einer Online-Edition ermöglicht es, die vielen Korrekturen und Änderungen nicht bloß als Kommentar, sondern unmittelbar als Notentext sichtbar zu machen, um damit die Textgenese möglichst genau und anschaulich darstellen zu können. Demgegenüber besteht allerdings die Gefahr, dass Textzusammenhänge erstellt werden, die so gar nie intendiert waren oder existiert haben – eben weil in diesem dynamischen Lernprozess viele Überarbeitungen in ihrer Chronologie nicht eindeutig sind und sich Alternativen von Korrekturen nicht immer unterscheiden lassen. Es wird kaum jemals möglich sein, jede Arbeitsschicht als solche zu eruieren, geschweige denn zu dokumentieren. Auch das schier unbegrenzte Potenzial einer Online-Edition wird letztlich nicht verhindern, dass kritische Entscheidungen durch den Editor notwendig bleiben.

