Editorische Probleme des vertonten Textes in Anton Weberns George-Vertonungen : Beispiele zur aktuellen Arbeit an der Anton Webern Gesamtausgabe

Autor(en): **Ahrend, Thomas**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **33 (2013)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835161

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Editorische Probleme des vertonten Textes in Anton Weberns George-Vertonungen: Beispiele zur aktuellen Arbeit an der Anton Webern Gesamtausgabe

THOMAS AHREND (Basel)

Zunächst einige einführende Bemerkungen zur Anton Webern Gesamtausgabe. Nachdem der größte Teil der nachgelassenen Webern-Quellen in den 1960er Jahren in den privaten Besitz des amerikanischen Pianisten und Musikwissenschaftlers Hans Moldenhauer kam, war der Webern-Forschung ein Zugang zu den Materialien nur beschränkt möglich.[1] Dies änderte sich in den 1980er Jahren durch den Erwerb eines großen Teils dieser Quellen durch die Paul Sacher Stiftung in Basel.[2] Die Anton Webern Gesamtausgabe entsteht am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel in enger Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung und wird seit Oktober 2006 vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert. Zudem existiert seit 2010 eine durch Mittel der Ernst von Siemens Musikstiftung finanzierte Zweigstelle in Wien innerhalb der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Erscheinen wird die Anton Webern Gesamtausgabe in einer Print-Online-Hybrid-Edition, deren gedruckte Bände bei der Universal Edition in Wien publiziert werden (Weberns Hausverlag zu dessen Lebzeiten).[3]

Bis zum jetzigen Zeitpunkt wurde die eigentliche Edition durch Sichtung und Beschreibung aller relevanten Quellen in einer Datenbank sowie durch Erstellung verschiedener Probeeditionen und Formulierung von Richtlinien vorbereitet. Weitere bisherige Aktivitäten der Anton Webern

1 Moldenhauer selbst wertete die Quellen insbesondere für eine Webern-Biographie aus. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A chronicle of his life and work*, New York: Knopf, 1979. Deutsche Übersetzung: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, übersetzt von Ken W. Bartlett, Zürich: Atlantis, 1980.

2 Die Musikmanuskripte dieses Bestands sind inventarisiert in Felix Meyer und Sabine Hänggi-Stampfli, *Anton Webern. Musikmanuskripte*, Winterthur: Amadeus Verlag, 1994 (1. Aufl. 1988) (= Inventare der Paul Sacher Stiftung, 4).

3 Weitere Informationen zum Editionsprojekt finden sich unter www.anton-webern.ch.

Gesamtausgabe waren darüber hinaus die Organisation verschiedener Tagungen[4] sowie die Gründung einer Schriftenreihe *Webern-Studien*.[5]

Der bekanntere Teil von Weberns Œuvre besteht in der Hauptsache aus 31 vom Komponisten mit Opuszahlen versehenen Werken, die ab 1921 in der Regel bei der Universal Edition in Wien im Druck erschienen sind. Einige wenige Kompositionen (op. 24, 25, 26, 29, 30, 31) sind erst nach Weberns Tod 1945 bis 1956 publiziert worden.

Die Aufgabe einer Webern-Gesamtausgabe besteht nun ohne Zweifel in der in quantitativer Hinsicht – viele der Kompositionen Weberns sind bekanntlich vergleichsweise kurz – vermeintlich überschaubaren, aber durchaus notwendigen Aufgabe, diese Drucke kritisch zu überprüfen und auf dieser Grundlage revidierte Notentexte vorzulegen.

Neben diesen gedruckten Werken existieren – abgesehen von den Skizzen zu diesen Werken – aber auch weniger bekannte bzw. bislang unbekannte Bereiche des Schaffens Weberns, die teilweise noch gänzlich ungedruckt oder nur in sehr unzureichenden postumen Editionen vorliegen: nämlich zum einen die ‹frühen› Kompositionen vor Weberns op. 1, zum anderen die verschiedenen Fassungen, in denen insbesondere die zwischen 1908 und 1921 entstandenen Kompositionen vor ihrer Drucklegung in Manuskriptform überliefert sind. Nicht zuletzt durch den Ersten Weltkrieg bedingt erlebte Webern die erste ‹richtige› Verlags-Publikation eines seiner Werke erst mit ca. 38 Jahren, also zum Teil mehr als zehn Jahre nach der ersten Niederschrift dieser Kompositionen, die er in der Zwischenzeit gleichwohl weiter bearbeitet hatte – sei es im Hinblick auf stattgefundene Aufführungen der Musik, sei es auf Grund einer kompositorisch-ästhetisch veränderten Einstellung zu den eigenen Kompositionen; oder auch einfach nur, um sie für den Druck redaktionell einzurichten.

Die Anton Webern Gesamtausgabe sieht es als ihre Aufgabe an, auch diese Bereiche des Webernschen Œuvres in wissenschaftlich angemessener Weise zu präsentieren. Dabei stellt sich freilich die Frage nach der Präsentationsform: Können oder sollen alle diese Fassungen oder – falls man die Niederschriften nicht in jedem Falle als echte Werkfassungen bezeichnen möchte: – diese verschiedenen Arbeitsstadien auch ediert werden, und wenn ja in welcher Form? Auf Grund der relativen Kürze der meisten

4 Die Doppeltagung «Der junge Webern» in Wien und Basel im Frühjahr 2012 sowie webern@segantini im Segantini-Museum, St. Moritz, am 7. April 2014.

5 Bisher liegen vor: *Wechselnde Erscheinung. Sechs Perspektiven auf Anton Weberns sechste Bagatelle*, hrsg. von Simon Obert, Wien: Musikzeit Verlag Lafite, 2012 (= Webern-Studien, 1); *Der junge Webern. Künstlerische Orientierungen in Wien nach 1900*, hrsg. von Monika Kröpfl und Simon Obert, Wien: Musikzeit Verlag Lafite, 2015 (= Webern-Studien, 2a). *Der junge Webern. Texte und Kontexte*, hrsg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt, Wien: Musikzeit Verlag Lafite, 2015 (= Webern-Studien, 2b).

Kompositionen Weberns (und mit Blick auf den ‹lyrischen Charakter› dieser sehr konzentrierten Musik, in der auch vermeintliche Kleinigkeiten große Aufmerksamkeit erfordern und große Wirkungen erzielen können) erscheint der Versuch gerechtfertigt, möglichst viele dieser Manuskripte auch zu edieren, d.h. als Text zu präsentieren und nicht nur die jeweiligen Abweichungen zur gedruckten Fassung im Kritischen Bericht aufzulisten.

Neben der ‹Werkedition› von Notentexten, die das Werk auch als Bestandteil ihrer potenziellen Aufführungen begreift und bei der Edition des Textes auch die praktischen Erfordernisse für solche Aufführungen berücksichtigen muss (also die unkomplizierte Lesbarkeit für den Musiker, Unmissverständlichkeit und Berücksichtigung bestimmter heute üblicher Konventionen), und neben der ‹Quellenedition›, die den Text einer Quelle bzw. eines Textzeugen in möglichst allen Hinsichten diplomatisch wiedergibt, im Idealfall durch Faksimiles wechselseitig unterstützt, sucht die Anton Webern Gesamtausgabe nach einer alternativen Editionsform, die es – sehr grob gesprochen – ermöglicht, bestimmte Eigenarten, eben auch durchaus das ‹Unfertige› dieser Manuskripte in der Edition zu bewahren, ohne in allen Belangen diplomatisch transkribieren zu müssen. Im Unterschied nämlich zu, von Webern in der Regel mit Bleistift notierten Skizzen im engeren Sinn, in denen z.B. die Halsrichtung einer Note möglicherweise Aufschluss über eine zum Zeitpunkt ihrer Notierung geplante alternative, dann aber nicht ausgeführte Fortsetzung des musikalischen Zusammenhangs geben kann, handelt es sich bei den hier in Frage stehenden Quellen häufig um Tintenniederschriften, die teilweise nicht nur durch den Schreibstoff einige Charakteristika mit Reinschriften teilen, in anderer Hinsicht, insbesondere der Vollständigkeit z.B. der dynamischen Bezeichnung usw., von solchen jedoch abweichen.[6] Etliche Aspekte des Notentextes könnten hier ohne einen Verlust an Information (insbesondere im Vergleich zu der Information, die üblicherweise durch eine Abweichungsliste gegeben würde) an gewisse Konventionen des Notensatzes angeglichen werden, um die Lesbarkeit und die druckgraphische Realisierung des Notensatzes nicht über Gebühr zu komplizieren. Andere Aspekte könnten dagegen offen oder uneinheitlich bleiben, wenn sie einen charakteristischen Unterschied zur letzten Fassung darstellen.

Eine vergleichbare Editionsform wurde – soweit ich sehe – zuerst innerhalb der Gesamtausgabe der Werke Arnold Schönbergs als ‹Inhaltsedi-

6 Reinhard Gerlach hat für einige dieser Niederschriften den Terminus ‹Kompositionsniederschrift› vorgeschlagen. Siehe Reinhard Gerlach, «Kompositionsniederschrift und Werkfassung am Beispiel des Liedes ‹Am Ufer› (1908) von Webern», in: *Beiträge 1972–1973*, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel: Bärenreiter, 1973, S. 111–125.

tion› bezeichnet. Im Vorwort der Schönberg-Gesamtausgabenbände heißt es dazu:

Die Inhaltsedition hält sich eng an den Text der Quelle. Korrigiert werden lediglich offenkundige Fehler im diastematischen Bereich (z.B. bei Parallelstimmen), ergänzt bzw. getilgt werden unzweifelhaft fehlende bzw. überzählige Zeichen (z.B. Pausen, Bogenanfänge oder -fortsetzungen bei Akkoladenwechsel); über all diese Fälle referiert eine Liste im Kritischen Bericht. Falls erforderlich werden auch Taktzahlen hinzugesetzt. In der Darbietungsform dagegen wird der Notentext – etwa bezüglich der Richtung der Notenhälse, der Plazierung von dynamischen und Artikulationszeichen, des Untersatzes, etc. – den allgemein gültigen Stichregeln angeglichen.

Beim Worttext, der im übrigen wie in der Quelle geboten wird, sind lediglich krasse orthographische Fehler und sinnentstellende Auslassungen korrigiert.[7]

In der Anton Webern Gesamtausgabe wird die angestrebte Editionsform zur Zeit durchaus noch provisorisch ‹Textedition› genannt. Im Unterschied zur Inhaltsedition der Schönberg-Gesamtausgabe soll es dabei nicht in jedem Fall unbedingt darum gehen, sich «eng an den Text der [also einer; T.A.] Quelle» zu halten, sondern es müsste auch möglich sein, z.B. den Text einer bestimmten Fassung aus dem Vergleich mehrerer Quellen textkritisch zu erschließen.

Was mit einer solchen Editionsform konkret erreicht werden könnte und was dabei für Probleme entstehen (selbstverständlich auch: zu entscheiden, was ein charakteristischer Unterschied oder ein ‹offenkundiger Fehler› ist), soll im Folgenden am Beispiel der editorischen Behandlung des vertonten Textes von Weberns George-Liedern illustriert werden.

Anton Webern hat insgesamt 14 Klavierlieder nach Texten von Stefan George hinterlassen, die alle vermutlich 1908/09 komponiert wurden und von denen er 1919/21 unter dem Titel *Fünf Lieder aus* Der siebente Ring *von Stefan George* als op. 3 sowie 1923 *Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George* als op. 4 veröffentlicht hat. Die übrigen vier George-Lieder blieben zu Weberns Lebzeiten unpubliziert.[8] Zwei weitere George-Vertonungen stellen das (ebenfalls bereits 1908 komponierte und erst 1921 als

7 Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz / Wien: Schott Musik International / Universal-Edition, 1969 ff., Vorwort. Zitiert nach: *Editionsrichtlinien Musik*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit, Kassel: Bärenreiter, 2000, S. 286.

8 Diese vier Lieder wurden postum herausgegeben als Anton Webern, *Four Stefan George Songs*, hrsg. von Peter Westergaard, New York: Carl Fischer, 1970. Zuletzt wurden sie aufgenommen in: *The Anton Webern Collection. Early vocal music*, hrsg. von Matthew R. Shaftel, New York: Carl Fischer, 2004. Siehe zu diesen Editionen auch Thomas Ahrend, «Zu Anton Weberns George-Vertonung ‹Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße›. Eine Spurensuche», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. von Simone Hohmaier, Mainz: Schott, 2011, S. 53–73.

op. 2 gedruckte) Chorlied «Entflieht auf leichten Kähnen» und das nur als Skizze überlieferte Orchesterlied *Kunfttag III* von 1914 dar.[9] Die vertonten Gedichte stammen aus den Gedichtsammlungen Georges *Das Jahr der Seele* (3. Aufl., Berlin 1904), *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* (3. Aufl., Berlin 1907) und *Der siebente Ring* (Berlin 1907). Weberns Exemplare der genannten Ausgaben befinden sich in der Paul Sacher Stiftung, Basel.

Webern schreibt den vertonten Text seiner Liedmanuskripte entweder in deutscher Kurrentschrift oder mit lateinischen Buchstaben. In den verschiedenen Arbeitsstadien der 14 Klavierlieder nach Texten von George wechseln Kurrentschrift und lateinische Schrift, wobei die Verwendung lateinischer Buchstaben zumindest tendenziell auf eine chronologisch spätere Niederschrift hindeutet. Bestimmte orthographische Eigenarten bleiben dagegen konstant, d.h. sie werden im Verhältnis zu den Georgeschen Vorlagen gleichbleibend von Webern verändert oder beibehalten (siehe Tabelle 1).

	George	Webern
e / (ä)	trostgeberde	trostgeberde / Trostgeberde
oo / o	traumes-schoosse	Traumes(-)schoße
ss / ß (ſs / ss)	Dass / dass	Daß / daſs / dass
	Lass	Laß
	liess	ließ
	muss	muß
	schliesst	schließt
	schlohweisser	schlohweißer / schlohweisser
	stoss	stoß
	süsse	süße
	traumes-schoosse	Traumes(-)schoße
	Weiss	weiß
zt / tzt	jezt	jetzt
	lezten	letzten
Kapitälchen	so schreit ICH die traurige stufe.	So schreit ich die traurige stufe/Stufe.
Komposita	morgen-taun	morgen(-)taun / Morgen(-)taun
	traumes-schoosse	Traumes(-)schoße
	vorjahr-stürme	vorjahr(-)stürme
	windes-weben	windes(-)weben / Windes(-)weben

Tab. 1: Vergleich einiger typischer Schreibungen bei George und Webern.

9 Das Lied wurde in einer aufführbaren Rekonstruktion publiziert innerhalb von Anton Webern, *Three orchestral songs (1913/14) for voice and orchestra*, hrsg. von Peter Westergaard, New York: Carl Fischer, 1968. Siehe auch Peter Westergaard: «On the problems of ‹reconstruction from a sketch›. Webern's *Kunfttag III* and *Leise Düfte*», in: *Perspectives of New Music*, 11/2 (1973), S. 104–121.

Georges Schreibungen «jezt» statt «jetzt» und «schoosse» statt «schoße» werden von Webern normiert. Die Schreibweise von «geberde» mit «e» statt «ä» wird übernommen. Das von George konsequent verwendete «ss» wird von Webern in der Regel zu «ß» übertragen. Lediglich bei der Konjunktion «dass» verwendet er manchmal auch «ss», in der Kurrentschrift dann manchmal auch als Kombination von langem «ſ» und kurzem «s», also als «ſs». In den ab 1919 gedruckten Liedern wird aber auch in diesen Fällen immer «ß» geschrieben.

Die bei George auftretende Hervorhebung durch Kapitälchen wird von Webern nicht übernommen. Der Bindestrich bei Komposita bei George muss in einem Notentext als Eigenart verloren gehen, da hier auch alle anderen Silben eines Wortes in der Regel mit einem Silbentrennstrich verbunden werden. (Selbstverständlich fehlen in Weberns Notenmanuskripten zuweilen Silbentrennstriche, jedoch nie die bei George die einzelnen Bestandteile der Komposita verbindenden Striche. Allerdings finden sich auf einem Blatt mit einer Zusammenstellung verschiedener George-Lieder Weberns Titelschreibweisen sowohl mit als auch ohne Bindestrich: «Im windes-weben…» *vs.* «Erwachen aus dem tiefsten traumesschoße…» und «Im morgentaun…».[10])

Im Unterschied zu diesen im Prinzip konstanten Übernahmen oder Angleichungen Weberns von charakteristischen Schreibungen bei George ändert sich Weberns Behandlung insbesondere der Interpunktion und der Groß-/Kleinschreibung im Laufe verschiedener Arbeitsstadien bis zum Druck erheblich. Tabelle 2 zeigt diese Veränderungen am Beispiel einiger, besonders zahlreiche Arbeitsstadien aufweisenden Quellen zu «Dies ist ein Lied», das 1919/21 als erstes der *Fünf Lieder aus «Der siebente Ring» von Stefan George* op. 3 publiziert wurde. Die linke Spalte zeigt den Text wie in Georges *Der siebente Ring*. In Quelle A (Paul Sacher Stiftung, Basel), der frühesten Niederschrift der Vertonung Weberns, erscheint der vertonte Text in Kurrentschrift und es fehlt jegliche Interpunktion. In den ersten Zeilen übernimmt Webern die Großschreibung der Zeilenanfänge bei George, in den letzten Zeilen zunächst nicht; in einem eigenen Redaktionsschritt wird dies dann aber systematisch nachgeholt. (In der Tabelle erscheint das Korrekturergebnis in senkrechten Strichen: «| |».) In der letzten Zeile erfolgt keine Korrektur, da sich der Buchstabe «d» bzw. «D» in Weberns Kurrentschrift nicht deutlich hinsichtlich der Groß- oder Kleinschreibung unterscheidet: Die Lesung als großer oder kleiner Buchstabe ergibt sich offensichtlich für Webern selbst aus dem Kontext.

10 Ein Faksimile und eine Transkription dieser Titelaufstellung finden sich in Ahrend 2011 (Anm. 6), S. 62 und 60.

George	*A (Kurrentschrift)*	*C (Kurrentschrift)*	*E (lateinische Schrift)*	*G (Druck 1919/21)*
Dies ist ein lied Für dich allein: Von kindischem wähnen Von frommen tränen . .	*Dies ist ein lied* *Für dich allein* *Von kindischem wähnen* *Von frommen tränen*	*Dies ist ein lied* *?F?|f|ür dich allein:* *Von kindischem wähnen* *?V?|v|on frommen tränen?|..|?*	Dies ist ein Lied für dich allein von kindischem Wähnen von frommen Tränen	Dies ist ein Lied für dich allein: von kindischem Wähnen, von frommen Tränen...
Durch morgengärten klingt es Ein leichtbeschwingtes.	*Durch morgengärten klingt es* *e|E|in leichtbeschwin-gtes*	*Durch morgengärten klingt es* *?E?|e|in leichtbeschwing-tes*	Durch Morgengärten klingt es ein leichtbeschwingtes	Durch Morgengärten klingt es ein leichtbeschwingtes.
Nur dir allein Möcht es ein lied Das rühre sein.	*n|N|ur dir allein* *m|M|öcht es ein lied* *d/Das rührte sein*	*Nur dir allein* *?M?|m|öcht es ein lied* *?d/D?|d/D|as rühre sein.*	Nur dir allein möcht' es ein Lied das rühre sein.	Nur dir allein möcht es ein Lied das rühre sein.

Tab. 2: Arbeitsstadien am vertonten Text von «Dies ist ein Lied».

(Die in der Tabelle nicht aufgeführte Quelle B [Library of Congress, Washington D.C.] bringt den vertonten Text ebenfalls in Kurrentschrift, mit Ausnahme eines Punktes am Ende der letzten Zeile auch ohne Interpunktion und mit durchgängiger Großschreibung der Zeilenanfänge – bei entsprechender Entzifferung des ersten Buchstabens der letzten Gedichtzeile als großes «D».)

In Quelle C (Österreichische Nationalbibliothek, Wien) wird die mutmaßlich grundsätzliche Großschreibung der Zeilenanfänge in der Schicht ante correcturam wieder rückgängig gemacht (die Korrektur erfolgte durch Rasur, d. h. der Zustand ante correcturam ist nicht mehr zu entziffern) und die Interpunktion zum Teil ergänzt. Darüber hinaus wird in der letzten Gedichtzeile das «rührte» in A (und B) gemäß der Vorlage zu «rühre» verändert. (Die nicht in die Tabelle aufgenommene Quelle D [Paul Sacher Stiftung, Basel] ist eine Abschrift fremder Hand von Quelle C ante correcturam, die den vertonten Text in lateinischer Schrift bringt sowie das mutmaßlich große «F» der zweiten Zeile in C als kleines «f» und das «d» bzw. «D» der letzten Zeile in C als kleines «d» wiedergibt. Die Unterscheidung von Groß- und Kleinschreibung bestimmter Buchstaben in Weberns Kurrentschrift scheint auch für diesen zeitgenössischen Kopisten nicht selbstverständlich gewesen zu sein: Über die erwähnten Zeilenanfänge hinaus findet sich in Quelle D das «dich» der zweiten Zeile als «Dich» und das «kindischem» der dritten Zeile als «Kindischen» [*sic*] wieder.)

In der autographen, lateinische Schrift verwendenden, Quelle E (Paul Sacher Stiftung, Basel) werden dann im Unterschied zur George-Vorlage die Substantive grundsätzlich groß geschrieben. Die Interpunktion fehlt bis auf den Punkt am Ende der letzten Zeile. Gleichwohl ergeben sich aus dem Zusammenhang der Anfang der fünften und siebten Zeile als Satzbeginn, da die übrigen Zeilenanfänge nun klein geschrieben sind.

Die Stichvorlage [F] für den Druck G ist verschollen. Der Druck bringt schließlich die Interpunktion nicht nur vollständig, sondern geht sogar über die Zeichensetzung Georges hinaus: das Komma am Ende der dritten Zeile markiert die bei George bereits durch die Zeilengliederung deutliche Aufzählungsstruktur der dritten und vierten Zeile, die ansonsten in der gedruckten Form des vertonten Textes nicht mehr zu erkennen wäre.

Eine Werkedition dieses Liedes auf der Grundlage des Druckes G wird – nicht zuletzt aufgrund des Fehlens einer Stichvorlage – den vertonten Text in der dargebotenen Form als autorisiert zu betrachten und zu übernehmen haben. Eine Edition der – sich auch in musikalischer Hinsicht zum Teil deutlich unterscheidenden – früheren Arbeitsstadien des Liedes stößt dagegen auf verschiedene Probleme. Neben der fehlenden Interpunktion und ungewöhnlichen Groß-/Kleinschreibung sei hier auch noch auf die teilweise anzutreffende unkonventionelle Silbentrennung aufmerksam gemacht.

Im Unterschied zur Groß-/Kleinschreibung und zur Interpunktion berührt die Silbentrennung nicht das Verhältnis des vertonten Textes zur Vorlage, da sie im Notentext in der Regel grundsätzlich erfolgt (es sei denn, die Silben stehen zu eng zusammen oder der Schreiber hat den Strich vergessen) und bei George nicht vorkommt (mit Ausnahme der bereits erwähnten mit Bindestrich verbundenen Komposita). Gleichwohl ergeben sich auch in diesem Punkt einige editorische Probleme, da in einigen Niederschriften Weberns Silbentrennungen auftreten, die nach den herkömmlichen Regeln – soweit ich sehe: auch nach den Regeln der in Frage kommenden Zeiträume der Entstehung dieser Lieder – als falsch zu bezeichnen sind. In Quelle A von «Dies ist ein Lied» findet sich hierfür als Beispiel die Trennung der letzten Silbe von «leichtbeschwin-gtes» (siehe Tabelle 2, viertletzte Zeile). Insbesondere bei doppelten oder mehrfachen Konsonanten neigt Webern in einem bestimmten Zeitraum (ca. 1907–1910?) dazu, möglichst viele der Konsonanten auf die folgende Silbe zu verteilen und manchmal die Silbentrennung bereits nach dem letzten Vokal der vorausgehenden Silbe zu vollziehen. Möglicherweise mag dabei die Rücksicht auf die Artikulation der Sänger eine Rolle gespielt haben. Allerdings ist eine Trennung wie z.B. «gewei-hten» (so im einzigen Autograph zu dem Lied «Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße») auch in dieser Hinsicht nicht überzeugend. Ein besonders interessantes Beispiel ist die früheste Niederschrift des Chors «Entflieht auf leichten Kähnen» (Paul Sacher Stiftung, Basel). Im Folgenden sind die ersten Zeilen im Vergleich zur George-Vorlage wiedergegeben:

George	Webern (früheste Niederschrift)
Entflieht auf leichten kähnen	Entflieht auf lei-chten k/Kähnen
Berauschten sonnenwelten	Berau-schten s/So-nnenwelten
Dass immer mildre tränen	d/Daſs i-mmer/im-mer mi-ldre/mil-dre t/Tränen
Euch eure flucht entgelten.	Euch eure f/Flucht verge-lten/vergel-ten.
[...]	[...]

Auch in dieser Niederschrift findet sich die von George übernommene Großschreibung der Zeilenanfänge, wobei wieder beim Buchstaben «d» bzw. «D» der Konjugation «dass» ein Unterschied zwischen Groß- oder Kleinschreibung nicht eindeutig zu erkennen ist. Darüber hinaus finden sich im vertonten Text der verschiedenen Chorstimmen unabhängig von den Zeilenanfängen unterschiedliche Behandlungen der Groß-/Kleinschreibungen. (Z.B. Sopran, Alt, Tenor: „Sonnenwelten» *vs.* Bass: «sonnenwelten»; Sopran: «Tränen» *vs.* Alt, Tenor, Bass: «tränen» usw.; beim «k» bzw. «K» von «kähnen» bzw. «Kähnen» ist ähnlich wie bei «d» und «D» der Unterschied nicht eindeutig.). Die ungewöhnlichen Silbentrennungen von

«lei-chten», «Berau-schten», «So-nnenwelten» sind in allen Stimmen vorhanden, bei «immer», «mildre» und «vergelten» finden sich unterschiedliche Trennungen in verschiedenen Stimmen. (Z.B. T. 4/5: Sopran: «immer» *vs.* Alt, Tenor, Bass: «i-mmer» usw.)

In einer Werkedition würde man solche ungewöhnlichen und uneinheitlichen Silbentrennungen, Groß-/Kleinschreibungen sowie eine unvollständige Interpunktion herkömmlicherweise nicht finden. Aber auch in einer ‹Textedition› (die, wie bereits erwähnt, keine diplomatische Quellenedition sein soll) stellt sich die Frage, ob z.B. die uneinheitliche Silbentrennung Weberns eine im Notentext selbst zu dokumentierende Eigenart darstellt oder nicht auch – wie Notenhalsrichtung und Position von dynamischen Zeichen usw. – den heute gültigen Regeln angeglichen werden könnte. (Es wäre dann weiter zu diskutieren, ob solche Angleichungen stillschweigend geschehen oder durch Anmerkungen nachgewiesen werden. Dies betrifft freilich auch die Ergänzung fehlender Silbentrennstriche, die man allerdings im Unterschied zu korrigierten Trennungen im Notentext selbst durch eckige Klammern kennzeichnen könnte.)

Stellt die Silbentrennung einen eigenen und, wie bereits erwähnt, das Verhältnis zur Vorlage nicht unmittelbar berührenden Aspekt des vertonten Textes dar, so sind dagegen die charakteristische Großschreibung der Zeilenanfänge und die fehlende Interpunktion sowohl im Zusammenhang untereinander als auch in Relation zur Druckfassung der George-Gedichte zu betrachten. Interpretiert man nämlich die Großschreibung der Zeilenanfänge im vertonten Text in einigen der Niederschriften Weberns als ein aus der Vorlage übernommenes und – zumindest tendenziell – alternatives Gliederungsprinzip zur Interpunktion, mag eine Ergänzung der Interpunktion möglicherweise überflüssig (wenn nicht falsch) erscheinen. Umgekehrt erfordert die Korrektur der Großschreibung eine Ergänzung der Interpunktion. Man denke z.B. an das bereits erwähnte im Druck von op. 3 offensichtlich mit Rücksicht auf die hier einheitliche Kleinschreibung der im Satzverlauf stehenden Zeilenanfänge ergänzte und grammatikalisch ‹richtige› Komma am Ende der dritten Zeile von «Dies ist ein Lied» («von kindischem Wähnen»; siehe Tabelle 2, Quelle G): In einer Edition des George-Gedichtes würde sich diese Ergänzung selbstverständlich verbieten; in einer Edition der Textfassung von Quelle A wäre sie – bei Bewahrung der Großschreibung des folgenden «Von» am Anfang der vierten Zeile – zumindest verzichtbar; mit Blick auf die tendenziell quasi-parataktische, die einzelnen Gedichtzeilen durch Pausen gliedernde Vertonung der George-Gedichte durch Webern wäre sie darüber hinaus sogar charakteristisch.

Allerdings stellt sich auch aus dieser Perspektive die Frage, wie einheitlich diese Gliederung von Webern in den verschiedenen Niederschriften zum Tragen kommt und ob nicht doch textkritische Eingriffe notwendig sind. Ein

letztes Beispiel, und ich komme damit wieder zur Groß-/Kleinschreibung des Buchstabens «d» bzw. «D» in Kurrentschrift zurück, mag das Problem weiter veranschaulichen. In seiner Vertonung des George-Gedichtes «So ich traurig bin» verzichtet Webern vollständig auf Interpunktion und schreibt die ersten vier Zeilen – mit Ausnahme des ersten Wortes – durchgängig klein, die letzten vier Zeilen dann in der Regel am Zeilenanfang einheitlich groß:

George	Webern (früheste Niederschrift)
So ich traurig bin Weiss ich nur ein ding: Ich denke mich bei dir Und singe dir ein lied.	So ich traurig bin weiß ich nur ein ding ich denke mich bei dir und singe dir ein lied
Fast vernehm ich dann Deiner stimme klang Ferne singt sie nach Und minder wird mein gram.	Fast vernehm ich dann d/Deiner stimme klang Ferne singt sie nach Und minder wird mein gram

Beim Buchstaben «d» bzw. «D» am Anfang der sechsten Zeile lässt sich allerdings auch hier nicht eindeutig entziffern, ob es sich tatsächlich um einen Großbuchstaben handeln soll:

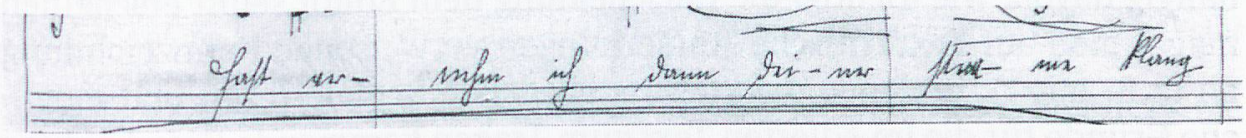

Abb. 1: Anton Webern, «So ich traurig bin», vertonter Text in T. 9–11 der frühesten überlieferten Niederschrift (Paul Sacher Stiftung, Basel). Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Im Vergleich zum ersten Buchstaben im direkt davor stehenden «dann» ist kein charakteristischer Unterschied festzustellen. (Die etwas größere Unterlänge des Ansatzstriches des ersten Buchstabens von «Deiner» im Vergleich zu «dann» ist in Weberns Handschrift hinsichtlich der Groß-/Kleinschreibung nicht signifikant: Die autographen Niederschriften zeigen auch Beispiele des fraglichen Buchstabens mit ausgeprägter Unterlänge des Ansatzstriches, bei denen eine intendierte Kleinschreibung außer Zweifel steht, und umgekehrt ohne eine solche Unterlänge, bei denen die Großschreibung anzunehmen ist. Die ‹regelkonforme› Unterscheidung zwischen rundem Anschwung für das große «D» und eckigem Anfangswinkel für das kleine «d» scheint bei Webern zwar prinzipiell vorhanden zu sein, lässt sich aber häufig – wie im gegebenen Beispiel – nicht unterscheiden.[11])

11 Siehe auch Horst Weber, «Zur Edition», in: Alexander Zemlinksy, *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, hrsg. von Horst Weber, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995 (= Briefwechsel der Wiener Schule, 1), S. XVIII, Fn. 13.

Aus dem Kontext der letzten vier Zeilen heraus sowie mit Blick auf die Zeilengliederung der Vorlage und die entsprechende durchgängige Korrektur der Zeilenanfänge in der frühesten Niederschrift von «Dies ist ein Lied» (siehe Tabelle 2: Quelle A) ist man vermutlich geneigt, auch hier eine Großschreibung anzunehmen. Aber bedeutet dies in der Folge, dass eine konsequente Großschreibung in den ersten vier Zeilen von Webern vergessen wurde? Bezieht man den musikalischen Kontext der fraglichen Stelle ein, so erscheint auch die Kleinschreibung des Anfangs der sechsten Zeile durchaus begründbar – und zwar gerade als sinnvolle Abweichung von der Zeilengliederung des Gedichtes: Im Unterschied zu den übrigen Zeilengrenzen der letzten vier Zeilen («klang / Ferne» und «nach / Und») trennt Weberns Komposition die fünfte von der sechsten Zeile nicht durch eine Pause und markiert auf diese Weise die grammatikalische Abhängigkeit der (kein Verb enthaltenden) sechsten von der fünften Zeile.

Wie man sich auch immer entscheidet: Eine Edition dieser Niederschrift greift an dieser Stelle in jedem Fall textkritisch ein, da die Entzifferung des Anfangsbuchstaben bereits eine Interpretation darstellt bzw. Interpretationen anderer Stellen desselben Liedes oder anderer Lieder voraussetzt. Innerhalb einer ‹Textedition› bietet sich in solchen Fällen – unabhängig davon, wie ‹richtig› die Entscheidung dem Editor selbst erscheinen mag – eine auf Textkritische Anmerkungen verweisende Kennzeichnung an (z.B. mit *), in denen die zugrundeliegende Schwierigkeit und mögliche Gründe für die im edierten Text zum Tragen kommende Entscheidung formuliert werden können.

Abstract

In his songs composed on poems by Stefan George Anton Webern first adopted spelling peculiarities in these texts in the manuscripts prior to publication. Later and particularly in prints the spelling was normalized by Webern or with his agreement. The projected historical-critical edition of early versions and the unpublished songs during Webern's lifetime within the Anton Webern Gesamtausgabe (Basel) faces specific problems in this context due to the inconsistent and sometimes ambiguous adoption of the characteristics in George's spelling in the sources. In some cases even deciphering the reading of a single capital or lowercase letter would be an interpretation or would have to be based on interpretations of other passages in the same or other songs.

Bibliographie

Ahrend Thomas, «Zu Anton Weberns George-Vertonung ‹Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße›. Eine Spurensuche», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. von Simone Hohmaier, Mainz: Schott, 2011, S. 53–73.

Anton Webern Collection. Early vocal music (The), hrsg. von Matthew R. Shaftel, New York: Fischer, 2004.

Editionsrichtlinien Musik, hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit, Kassel: Bärenreiter, 2000.

Gerlach Reinhard, «Kompositionsniederschrift und Werkfassung am Beispiel des Liedes ‹Am Ufer› (1908) von Webern», in: *Beiträge 1972–1973*, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel: Bärenreiter, 1973, S. 111–125.

Meyer Felix und Hänggi-Stampfli Sabine, *Anton Webern. Musikmanuskripte*, Winterthur: Amadeus Verlag, 1994 (1. Aufl. 1988) (= Inventare der Paul Sacher Stiftung, 4).

Moldenhauer Hans und Rosaleen, *Anton von Webern. A chronicle of his life and work*, New York: Knopf, 1979. Deutsche Übersetzung: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, übersetzt von Ken W. Bartlett, Zürich: Atlantis, 1980.

Schönberg Arnold, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz / Wien: Schott Musik International / Universal-Edition, 1969 ff.

Webern Anton, *Four Stefan George Songs*, hrsg. von Peter Westergaard, New York: Carl Fischer, 1970.

Webern Anton, *Three orchestral songs (1913/14) for voice and orchestra*, hrsg. von Peter Westergaard, New York: Carl Fischer, 1968.

Wechselnde Erscheinung. Sechs Perspektiven auf Anton Weberns sechste Bagatelle, hrsg. von Simon Obert, Wien: Lafite, 2012 (= Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe, 1).

Westergaard Peter «On the problems of ‹reconstruction from a sketch›. Webern's *Kunfttag III* and *Leise Düfte*», in: *Perspectives of New Music*, 11/2 (1973), S. 104–121.

Zemlinksy Alexander, *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, hrsg. von Horst Weber, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995 (= Briefwechsel der Wiener Schule, 1).