

«... mit dem 3. das Stück flott hinausschmeißen»

Zu Anton Weberns Korrekturen im 3. Satz seines Konzertes op. 24

von Felix Wörner

Im Gegensatz zu dem sich mit nur wenigen Unterbrechungen weit über drei Jahre hinziehenden und außerordentlich mühsam gestaltenden Kompositionsprozeß des Kopfsatzes seines Konzertes op. 24 schrieb Anton Webern die beiden weiteren Sätze des Werkes innerhalb weniger Wochen nieder.¹ Für den dritten Satz erarbeitete er am 22. August 1934 die Disposition des Beginns zunächst mit zwei verschiedenen Reihenformen, bevor er zwischen dem 27. August und dem 4. September den Satz offenbar ohne größere kompositorische Probleme auf den Seiten 3–8 seines Skizzenbuches III² komplett zu Papier brachte. Die Uraufführung des Werkes fand 1935 im Rahmen des 13. Musikfestes der IGNM in Prag statt. Bereits im Vorfeld der Veranstaltung kämpfte die Prager Sektion mit heftigen, politisch bedingten Intrigen, die die Durchführung des Festivals fast zum Scheitern gebracht hätten und die indirekt auch Webern zur kurzfristigen Absage seiner Teilnahme bewegten. Um die Uraufführung des Konzertes op. 24 dennoch zu retten, vertraute Webern diese seinem Freund Heinrich Jalowetz an und teilte ihm brieflich einige seiner Vorstellungen für die Interpretation des Werkes mit. Dabei konzentrierte Webern seine Vorschläge auf Tempo- und Phrasierungsfragen, auf die Gestaltung von Übergängen sowie den musikalischen Ausdruck einzelner Abschnitte, schloß aber auch schlagtechnische Hinweise mit ein. Diese schriftlichen Anweisungen ergänzte Webern durch verschiedene Einzeichnungen in das Autograph³ und verwies Jalowetz darüber hinaus in allen Zweifelsfällen an Eduard Steuermann, mit dem er das Stück in Wien noch «durchnehmen wolle».⁴

In Weberns Bemerkungen an Jalowetz deutet sich an, daß der dritte Satz des Konzertes seine definitive Gestalt erst im Zuge der Vorbereitung der Uraufführung im August 1935, also ein Jahr nach Abschluß der im Skizzenbuch III niedergeschriebenen Version gefunden hat. Sowohl die Position der Ecksätze als auch die Tempoauszeichnungen der einzelnen Variationen im Schlußsatz legte Webern erst kurz vor der Prager Aufführung endgültig fest.⁵ Darüber hinaus hat Webern – was bislang unerwähnt geblieben ist – die dritte Variation der ersten Niederschrift, die in der Druckfassung nach Takt 41 einzufügen wäre, nicht in das Autograph übernommen und, wie

Kathryn Bailey bereits beschrieben hat, das ursprünglich gewählte Grundmetrum 3/2 in der Druckfassung in das Grundmetrum 2/2 geändert.⁶ Weitere Veränderungen zwischen der ersten Niederschrift und der Druckfassung betreffen Instrumentation, Dynamik und Artikulation. Dabei fallen in der ersten Niederschrift die grundsätzlich stärker zurückgenommene Dynamik und die durch Crescendo- und Decrescendogabeln angedeutete atmende Phrasierung der einzelnen Dreitongruppen auf.⁷ Die Überarbeitung in op. 24/III, die über Weberns übliche Korrekturen bei der Ausführung eines Autographs hinausgeht, zielt offenbar auf eine Änderung des musikalischen Ausdrucks des Satzes ab.

Wie sich an den Skizzen beobachten läßt, verlangsamt sich der rasche Kompositionsprozeß bei der Arbeit an der später gestrichenen dritten Variation; dabei kommt es verstärkt zu Neuformulierungen einzelner Takte. Während Webern die rhythmische Grundkonstellation des Beginns und die Reihenformenauswahl bereits in der ersten Version gültig formulierte, legt er die Oktavlage – und damit die Gestalt der einzelnen Dreitongruppen – sowie die Instrumentation erst in einem weiteren Arbeitsgang fest. Auch das die Gliederung der Variation bestimmende Alternieren von Melodie-



Abbildung 1: Anton Webern, Konzert op. 24 (1931–34), Skizzen in Skizzenbuch III, S. 6 (Sammlung Anton Webern).

Element wirkt. Demgegenüber wird die rhythmische Gestalt des in Takt [28] präsentierten Materials in den Takten [31f.] und [34f.] entwickelt; gleichzeitig kommt es in diesen Abschnitten zu einer Verkürzung der Einsatzabstände. Die musikalische Steigerung, die in der Verdichtung des Satzes erkennbar ist, wird durch die Motivstruktur und die Dynamik gestützt. Mit dem Einsatz der Posaune $des^1-c^1-e^1$ in Takt [31] präsentiert Webern zum ersten Mal ein Dreitonmotiv in enger Lage. In Takt [34] wird mit den akzentuierten Vierteln $es^2-d^2-fis^2$ in der Trompete, die durch ein Crescendo in Takt [33] vorbereitet werden, der Höhepunkt der Variation erreicht, während die Wiederaufnahme der Dreitongruppe $f^1-e^1-gis^1$ im Horn in Takt [36] den Übergang zur vierten Variation vermittelt und wie eine Entspannung wirkt.¹⁰

Die fortlaufenden Taktzahlen in der ersten Niederschrift bestätigen, daß Webern die dritte Variation zunächst als integralen Bestandteil des Satzes betrachtet hat und die Streichung des Abschnittes, die durch «Vi-de»-Zeichen angezeigt ist, erst in einem späteren Korrekturgang erfolgte. Diese Entscheidung hat Konsequenzen für die internen Proportionen des Satzes. Bekanntermaßen hat Webern die Variationensätze in seinen Zwölftonwerken nicht als reine Reihungsformen angelegt, sondern gleichzeitig dramaturgisch als Bogenformen mit einer Ausrichtung auf das Zentrum hin konzipiert.¹¹ Mit der Streichung der dritten Variation gibt Webern den beschriebenen Höhepunkt in Takt [34], der fast genau in der Mitte des Satzes liegt, auf. Statt dessen rückt die Variation 2, die einerseits motivisch am stärksten mit dem Thema kontrastiert, andererseits durch die Anweisung «tempo I» den Takten 1–13 und dem letzten Teil (Takt 56ff. «sehr flott») näher steht als den im Tempo kontrastierenden Variationen 1 und 3 («etwas mäßiger»), ins Zentrum des Satzes. In der Summe weisen alle nach Abschluß der ersten Niederschrift ausgeführten Korrekturen darauf hin, daß Webern bestrebt war, den Ablauf des Satzes zu straffen, um einen Effekt zu erzielen, den er Jalowetz so beschrieb: «Und nach kurzer Atempause mit dem 3. das Stück flott hinausschmeißen.»¹²

¹ Zu dem komplexen Verlauf des Kompositionsprozesses des ersten Satzes des Konzertes op. 24 vgl. die Skizzenuntersuchung von Kathryn Bailey, «Symmetry as Nemesis: Webern and the First Movement of the Concerto, Opus 24», in: *Journal of Music Theory*, 40 (1996) 2, S. 245–310.

² Ich nummeriere die in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten Skizzenbücher Weberns mit den römischen Ziffern I bis V.

³ Regina Busch hat darauf hingewiesen, daß Webern und Jalowetz das Autograph als Dirigierpartitur benutzt haben und sich von beiden Musikern interpretatorische und auführungspraktische Eintragungen erhalten haben. Einige Eintragungen von Webern könnten dabei ebenfalls als Interpretationshilfe für Jalowetz gedacht gewesen sein; vgl. Regina Busch, «Taktgruppen in Weberns Konzert op. 24», in: *Musica*, 40 (1986) 6, S. 532–537, bes. S. 532f.

⁴ Brief Weberns an Jalowetz vom 27. August 1935, in: Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 7)*, hrsg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz etc.: Schott 1999, S. 672–674.

⁵ «Die Reihenfolge der Sätze bleibt, wie sie ursprünglich war [...] [Ich hatte nachträglich den 3. Satz an 1. Stelle gelegt u. umgekehrt.] In diesem 3. Satz [...] sind ein paar ergänzende Tempobezeichnungen dazugekommen [...]»; Webern an Jalowetz am 27. August 1935, ebd., S. 673.

⁶ Vgl. Kathryn Bailey, «Rhythm and Metre in Webern's Late Works», in: *Journal of the Royal Musical Association*, 120 (1995) 2, S. 251–280, bes. S. 260f. Webern notiert im Skizzenbuch die Takte 56ff. (Taktzählung nach der Druckfassung), die er zuerst auf S. 8 im 3/2 Takt niedergeschrieben hat, auf der gegenüberliegenden S. 7 im Grundmetrum 2/2. Darüber hinaus fügt er in der Skizze des Themenabschnittes, d.h. in den Takten 1–13 der Druckfassung, gestrichelte Taktstriche im Metrum 2/2 ein. Ohne auf die Auswirkungen dieser Korrektur hier detailliert eingehen zu können, möchte ich nur darauf hinweisen, daß ein 3/2-Takt eine komplexere metrische Struktur aufweist als ein 2/2-Takt. Ich halte es für denkbar, daß Webern – ganz in Übereinstimmung mit der nachfolgend vorgetragenen Interpretation – mit seiner Entscheidung für den 2/2-Takt einfachere metrische Grundverhältnisse herstellen wollte, die sich natürlich in der musikalischen Interpretation niederschlagen.

⁷ So zum Beispiel die Einsätze in T. 1, 2, 4, 5, usf. *fp*, Takt 14f. *fp/pp* mit *descescendo*, Klavier Takt 19ff. *legato* und jeweils *Cresc./Decresc.*-Gabeln, Takt 28ff. Grunddynamik *p*, usw.

⁸ Ich gebe die Taktzahlen der ersten Niederschrift in eckigen Klammern an.

⁹ T. [28]/[29], S. 6, 2. Akkolade; T. [30], S. 6, 3. Akkolade; T. [31]–[36], S. 5; Webern bezieht sich in der Numerierung der Reihenformen auf seine Reihentabellen; vgl. die Übertragung bei Kathryn Bailey, «Webern's Row Tables», in: *Webern Studies*, hrsg. von Kathryn Bailey, Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 170–228, bes. S. 196f.

¹⁰ In der Druckfassung bleibt von diesem Dreitonmotiv in enger Lage nur der letzte Einsatz (Takt 41ff.) erhalten; dabei teilt Webern die Töne zwischen Horn und Posaune auf.

¹¹ Die Realisierung dieses Prinzips erfolgt in jedem Werk auf individuelle Weise und führt in seinen späten Werken zu den ambitionierten Versuchen, Variationen- und Adagioform zu synthetisieren; vgl. dazu beispielsweise Neil Boynton, «Formal Combination in Webern's Variations Op. 30», in: *Music Analysis*, 14 (1995) 2–3, S. 193–220.

¹² Brief Weberns an Jalowetz vom 27. August 1935, in: ders., *Briefe an Heinrich Jalowetz* (siehe Anm. 4), S. 673.