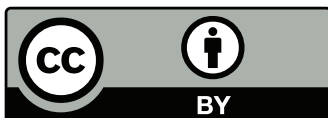


Auer, Marte (2017): »Wir wollen Gesetze aufspüren«. Anton Weberns verworfene Skizzen zu einem dritten Satz der *Symphonie* op. 21. ZGMTH 14/2, 217–242.  
<https://doi.org/10.31751/944>

© 2017 Marte Auer (marte\_auer@hotmail.com)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

eingereicht / submitted: 26/02/2017

angenommen / accepted: 02/05/2017

veröffentlicht / first published: 31/12/2017

zuletzt geändert / last updated: 23/08/2018

# »Wir wollen Gesetze aufspüren«<sup>1</sup>

## Anton Weberns verworfene Skizzen zu einem dritten Satz der *Symphonie* op. 21

Marte Auer

ABSTRACT: Die *Symphonie* op. 21 kann als erstes vollentwickeltes Werk in Anton Weberns Zwölfton-Œuvre angesehen werden. Mit ihr erreicht er seinen individuellen Zwölfton-Stil und legt die technischen Grundlagen für die Kompositionen der kommenden Jahre. Doch wie findet Webern zu seinen neuen Errungenschaften? Lassen die Experimente mit der neuen Technik eine Methodik erkennen, spielen eventuell sogar bestimmte Persönlichkeitsmerkmale eine Rolle? Der vorliegende Text analysiert 17 Skizzen zu einem verworfenen dritten Satz der *Symphonie* op. 21 und sucht mit den Möglichkeiten der genetischen Textkritik nach Antworten auf diese Fragen. Die Aufmerksamkeit richtet sich dabei vor allem auf den Denkprozess des Komponisten, der den Schlüssel zum Verständnis der Skizzen, aber auch der schöpferischen Motivation dahinter darstellt. Hierzu werden zwei wesentliche Prinzipien aus Weberns öffentlichen Vorträgen herangezogen: Zum einen die Gesetzmäßigkeit der Natur (auch in der Kunst) und zum anderen das Streben nach größtmöglichem Zusammenhang. Während diese Prinzipien als Leitlinien durch den kompositorischen Prozess des dritten Satzes führen sollen, kann zugleich ihre tatsächliche Verbindlichkeit für den Komponisten auf den Prüfstand gestellt werden.

The *Symphonie* op. 21 may be regarded as the first truly mature work in Anton Weberns body of twelve-tone compositions. In this composition he arrives at his very own twelve-tone style and lays the technical foundations for the compositions of the years to come. But how does Webern gain those achievements? Is there a method to be discovered when he is experimenting with this new technique, and could personality traits be an issue in that matter? The following study analyses 17 sketches of an abandoned third movement of the *Symphonie* op. 21 and attempts to answer these questions using the approach of genetic criticism. Special attention is paid to the composer's thought process since it plays a crucial role in understanding not only the sketches but also the artistic motives on which it is based. To support this attempt, two principles from Weberns public lectures will be called upon: first, the effectiveness of natural laws (also in arts), and second, the pursuit of maximum coherence. While these principles are used as guidelines through the compositional process, the composer's actual commitment to them may at the same time be put to the test.

Eine Skizze unterscheidet sich in vielfacher Hinsicht von einem abgeschlossenen Werktext. Sie ist eine Momentaufnahme im Schaffensprozess, der Werktext hingegen dessen Ergebnis – das Kunstwerk an sich. Andersherum ist der Werktext als letztgültige Fassung statisch, während die Skizze eine im hohen Maße dynamische Kategorie darstellt: Ihr

1 Webern paraphrasiert Goethe in einem Vortrag vom 20. Februar 1933 (vgl. Webern 1960, 10).

Text kann vollständig oder in Teilen, permanent oder vorübergehend übernommen oder verworfen werden. Diese Entstehungsdynamik bietet eine der Skizzenanalyse exklusiv zugängliche Interpretationsebene, die verschiedenste Erkenntnisse über die Werkgenese, aber auch über die Arbeits- und Denkweise von Komponist\*innen liefern kann. Die ›genetische Textkritik‹<sup>2</sup> sucht durch eine Kombination aus Schreibspur-Analyse und klassischer Textinterpretation diesem ›dynamisierten‹ Textbegriff Rechnung zu tragen und kehrt nach und nach fakultätsübergreifend in die philologische Praxis ein.<sup>3</sup> Dabei lassen sich je nach Beschaffenheit der Quelle verschiedene Aspekte des Kompositionsprozesses in den Blick nehmen. In der folgenden Studie soll der Versuch unternommen werden, den Fokus dieser Analysemethode vor allem am Denkprozess des Komponisten auszurichten, Problemsituationen zu analysieren und Lösungswege nachzuvollziehen, um durch die Interpretation bestimmter Verhaltensmuster vielleicht einen kleinen Einblick in die Persönlichkeit des Urhebers zu erlangen.

Als Untersuchungsgegenstand wurden die verworfenen Skizzen Weberns zu einem dritten Satz<sup>4</sup> der *Symphonie* op. 21 gewählt, da diese überwiegend die konzeptionell-kreative Phase des Kompositionsprozesses wiedergeben und zugleich einen gewissen Umfang nicht überschreiten. Die Skizzen entwickeln sich relativ linear, sind auf konkrete (häufig wiederkehrende) Problemfelder bezogen, sodass die ›Gedankenspur‹ Weberns über weite Strecken nachvollziehbar bleibt. Als unvollendetes Werk birgt die Quelle außerdem besonderes Informationspotenzial, da im Zusammenhang mit einem Abbruch in der Regel auch ein künstlerischer Konflikt zu erwarten ist. Im vorliegenden Fall kommt hinzu, dass die *Symphonie*, nach dem Streichtrio op. 20 von 1927, zu den ersten größeren Zwölftonwerken Weberns gehört, in denen er die komplexen Mechanismen dieser bis dahin kaum verbreiteten Methode gerade erst zu verstehen beginnt.

Als eine Art Wegweiser durch die kompositorische Gedankenwelt sollen zwei feste Größen aus Weberns geschichtsphilosophischer Weltanschauung dienen, die er während einer Vortragsreihe zur Neuen Musik von 1932 bis 1933 mit der Öffentlichkeit teilt und auch später im privaten Rahmen immer wieder aufgreifen wird.<sup>5</sup> In Anlehnung an Goethes *Farbenlehre* heißt es:

Wie der Naturforscher sich bemüht, die Gesetzmäßigkeiten zu finden, die der Natur zugrunde liegen, so muß es unser Bestreben sein, die Gesetze zu finden, unter denen die Natur in der besonderen Form des Menschen produktiv ist. Und das gibt uns eigentlich den Aspekt, daß die Dinge, von denen in der Kunst im allgemeinen die Rede ist, mit denen sie zu tun hat, nichts ›Ästhetisches‹ sind, sondern daß es sich da um

2 Vgl. dazu Appel 2005.

3 Einen Überblick zum jüngsten Stand der Musikphilologie sowie die Demonstration einer ›critique génétique‹ findet sich bei Wörner 2016.

4 Zur hypothetischen Satzanordnung siehe das Zitat Weberns in Abschnitt 4 (Anmerkung 36).

5 Vgl. beispielsweise die Briefe an Willi Reich vom 31. Juli 1942 (»Natürlich: die ›Reihe‹ an sich stellt ja schon ein Gesetz dar«) und 6. August 1943 (»Nämlich, daß auf Grund solcher Art des Zusammenhangs auch der aufgelöseste Klang völlig geschlossen wirken muß«); Webern 1960, 69–71.

Naturgesetze handelt, daß alle Betrachtungen über Musik nur in diesem Sinne erfolgen können.<sup>6</sup>

Das Konzept der ›Gesetzmäßigkeit‹ oder des ›Naturgesetzes‹, das Webern in seinen Vorträgen bezüglich (musik-)historischer, aber auch kompositionstechnischer Fragen als Teil eines teleologischen Erklärungsmodells heranzieht, wird ergänzt durch das Streben nach ›größtmöglichem Zusammenhang‹ als vollendeter Form des (musikalischen) Ausdrucks:

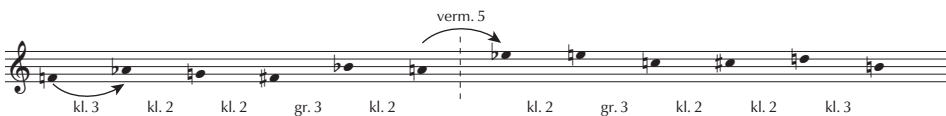
Zusammenhang ist wohl das, was, wenn etwas Sinn haben soll, nirgends fehlen kann. Zusammenhang ist ganz allgemein: eine möglichst große Beziehung der Teile untereinander herbeizuführen.<sup>7</sup>

Beide Prinzipien, ›natürliche Gesetzmäßigkeit‹ und ›größtmöglicher Zusammenhang‹, werden von Webern auf eine sehr allgemeine Weise gebraucht<sup>8</sup>, und dabei zugleich auf sehr spezielle Problemkontexte angewandt. Inwiefern sich diese Prinzipien in einem Webern'schen Kompositionsvorgang wiederfinden und ob sie dabei helfen können, den damit verbundenen Denkprozess aufzuschlüsseln, soll in den nachfolgenden Ausführungen erörtert werden.

## 1. DIE REIHE

In seiner Vortragsreihe bemerkte Webern über die *Symphonie*: »Die Reihe lautet: F-As-G-Fis-B-A / Es-E-C-Cis-D-H. Sie hat die Eigentümlichkeit, daß der zweite Teil der Reihe des ersten ist. Das ist ein besonders inniger Zusammenhang. Es gibt also hier nur 24 Formen, weil immer je zwei identisch sind.«<sup>9</sup>

Diese ›Gesetzmäßigkeiten‹ der Reihenstruktur verdeutlicht Beispiel 1.



Beispiel 1: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Zwölftonreihe ( $P_0$ )

Die Reihe besteht aus zwei krebskomplementären Hexachorden, einer sogenannten *retrograde combinatoriality*. Wird der Krebs des zweiten Teils der Reihe aufgelöst, also in die Grundform gesetzt, ergibt sich die Folge *h-d-cis-c-e-es*, die wiederum eine Tritonustransposition des ersten Teils *f-as-g-fis-b-a* darstellt. Dadurch gehen sämtliche Reihenintervalle bereits aus den ersten sechs Tönen hervor. Sie bestehen aus der Folge kleine

6 Ebd., 11.

7 Ebd., 45.

8 Eine ausführliche Diskussion zu Weberns Begriffsverständnis findet sich bei Zuber 1995, 30–55.

9 Webern 1960, 60.

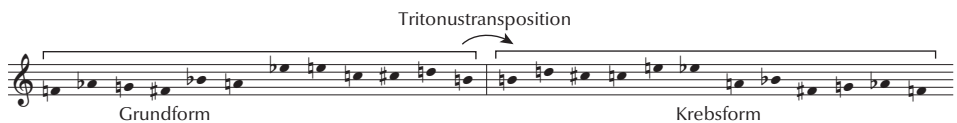
Terz, zwei kleine Sekunden, große Terz, kleine Sekunde und dem Tritonus als Verbindungsglied zum zweiten Teil der Reihe, in welchem die Intervallfolge entsprechend als Krebs wiederkehrt. Das Prinzip ähnelt dem eines spiegelverkehrten Tintenabdrucks in einem Buch, wobei der Tritonus als Scharnier fungiert und die Kopie um eine verminderte Quinte versetzt (Bsp. 2).



Beispiel 2: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Zwölftonreihe, Tritonus-Scharnier

Die große Anzahl chromatischer Fortschreitungen in der Reihenanlage schränkt bereits im Vorfeld die potenzielle Ergiebigkeit des Materials ein.<sup>10</sup> Weiter verschärft wird dieser Umstand durch die von Webern angesprochene Reduktion der Anzahl verschiedener Reihenformen auf 24, die durch die spezifische Verbindung der quasi-identischen Reihenhälften entsteht. Im Normalfall leitet sich von der Grundgestalt (engl. *prime* = P) eine Krebsform (engl. *retrograde* = R), eine Umkehrung (engl. *inversion* = I) und eine Krebsumkehrung (engl. *retrograde-inversion* = RI) mit je zwölf chromatischen Transpositionsgestalten ab, wodurch sich eine Anzahl von 48 verschiedenen Zwölftonreihen ergibt.

Durch die oben beschriebene Spiegelung der Intervalle der ersten Reihenhälfte entsteht eine Vertikalachse an der Tritonusverbindung, die wiederum eine Horizontalachse in der Oktave darstellt. Dadurch wird die Grundgestalt bei (Tritonus-)Transposition der gesamten Reihe zu ihrer eigenen Krebsform (Bsp. 3).



Beispiel 3: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Zwölftonreihe, Tritonus-Transposition

Da diese Gesetzmäßigkeit durch das Achsenkreuz auch für die Umkehrung gilt, ergeben sich insgesamt 24 ›Identitäten‹ und 24 ›Doppelgänger‹, wie auch aus dem Reihenquadrat (Bsp. 4) deutlich wird.

In den folgenden Ausführungen bleibt die oben beschriebene Reihe als Grundreihe  $P_0$  definiert.<sup>11</sup> Auf eine durchgängige Erwähnung der Doppelgänger-Reihen wird verzich-

10 Vgl. Hiller/Fuller 1967, 62.

11 Die Definition dieser Reihenform als Grundreihe deckt sich mit der Reihentabelle Weberns (vgl. Transkription der Tabelle bei Bailey 1996, 186). In der Literatur zu op. 21 ist allerdings auch die Reihe  $I_5$  als Grundreihe verbreitet, da der erste Satz der *Symphonie* diese Reihenform sehr exponiert darstellt (vgl. Stephan 1998, 2518; ebenso etwa die Analysen von Stroh 1975 und Hiller/Fuller 1967).

tet und jeweils nur das Äquivalent aus der ersten Hälfte des Reihenquadrats genannt (Bsp. 4):  $P_0/R_0 (= R_6/P_6)$ ,  $P_9/R_9 (= R_3/P_3)$ , [...],  $P_8/R_8 (= R_2/P_2)$  bzw.  $I_0/RI_0 (= RI_6/I_6)$ ,  $I_3/RI_3 (= RI_9/I_9)$ , [...],  $I_4/RI_4 (= RI_{10}/I_{10})$ .<sup>12</sup>

	I <sub>0</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>6</sub>	
P <sub>0</sub>	f	as	g	fis	b	a	es	e	c	cis	d	h	R <sub>0</sub>
P <sub>9</sub>	d	f	e	es	g	fis	c	cis	a	b	h	as	R <sub>9</sub>
P <sub>10</sub>	es	fis	f	e	as	g	cis	d	b	h	c	a	R <sub>10</sub>
P <sub>11</sub>	e	g	fis	f	a	as	d	es	h	c	cis	b	R <sub>11</sub>
P <sub>7</sub>	c	es	d	cis	f	e	b	h	g	as	a	fis	R <sub>7</sub>
P <sub>8</sub>	cis	e	es	d	fis	f	h	c	as	a	b	g	R <sub>8</sub>
P <sub>2</sub>	g	b	a	as	c	h	f	fis	d	es	e	cis	R <sub>2</sub>
P <sub>1</sub>	fis	a	as	g	h	b	e	f	cis	d	es	c	R <sub>1</sub>
P <sub>5</sub>	b	cis	c	h	es	d	as	a	f	fis	g	e	R <sub>5</sub>
P <sub>4</sub>	a	c	h	b	d	cis	g	as	e	f	fis	es	R <sub>4</sub>
P <sub>3</sub>	as	h	b	a	cis	c	fis	g	es	e	f	d	R <sub>3</sub>
P <sub>6</sub>	h	d	cis	c	e	es	a	b	fis	g	as	f	R <sub>6</sub>
	RI <sub>0</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>6</sub>	

Beispiel 4: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Reihenquadrat (chromatische Bezeichnung)

Die Tendenz, die Anzahl der Reihengestalten durch Ausnutzung der *combinatoriality* zu reduzieren, wird sich bei Webern fortsetzen und zu einer Art Markenzeichen entwickeln. So imitieren etwa die Grundgestalten der Reihen des Streichquartetts op. 28, der *Ersten Kantate* op. 29 und der *Orchester-Variationen* op. 30 eine bestimmte Transposition ihrer Krebsumkehrung, was wie in der *Symphonie* durch Spiegelungsvorgänge erreicht wird. Daneben sucht Webern die Binnenbeziehungen in seinen Reihen weiter auszubauen und vermehrt mit Tetrachordeinheiten zu arbeiten.<sup>13</sup>

Diese Strategie der ›größtmöglichen Zusammenhänge‹, die neben der Gestaltung der Reihe selbst gleichsam auch die Gestaltung der Komposition durch sie bestimmte, unterschied Webern sowohl von seinem Lehrer Arnold Schönberg, der sich die oben genannten Kombinationsmöglichkeiten lediglich in der *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 verstärkt zu Nutze machte, als auch von seinem Mitschüler Alban Berg, der wiederum vornehmlich traditionelles Gedankengut, etwa Dur- und Mollklänge sowie Skalenformen oder Quintfolgen, in seine Reihenkonzeption einfließen ließ.<sup>14</sup>

12 Da die zwölf Transpositionsstufen der Grundform bereits auch alle Krebsformen wiedergeben (Gleiches gilt in der Beziehung zwischen Umkehrung und Krebsumkehrung), wäre es auch möglich, beispielsweise nur Grundformen anzugeben. Dies würde allerdings Grundform-Krebs-Verhältnisse unerwähnt lassen.

13 Vgl. Stephan 1998, 2515.

14 Vgl. ebd., 2515–2518.

## 2. ERSTER UND ZWEITER SATZ IM ÜBERBLICK

Da sich umfassende Analysen bereits mehrfach in der Literatur finden<sup>15</sup>, und auch, um das Ziel dieser Untersuchung nicht aus den Augen zu verlieren, sollen die fertiggestellten Sätze nur kurz und mit Blick auf die spätere Interpretation der Skizzen zum dritten Satz zusammengefasst werden.

Dem ersten Satz liegt eine A-B-A'-Form (mit Wiederholungen: AABA'BA') zugrunde, die zudem Charakteristika einer Sonatenhauptsatzform aufweist. Im A-Teil (T. 1–26), der ›Exposition‹, führt ein doppelter Umkehrungskanon die Reihenkombinationen  $I_4-P_7$ ,  $R_{10}-I_1$ ,  $P_0-RI_3$  und  $RI_2-P_{11}$  in einer Kopplung, in der sich jeweils die letzten zwei Töne mit den ersten beiden Tönen der Nachfolgereihe überschneiden. Da die Tonhöhenanordnung dabei um den Ton a gespiegelt ist, lässt sich bei Tonlagenschichtung in diesem Bereich ein Quartenturm mit doppelt besetztem Ton es erkennen.<sup>16</sup> Zusätzlich sind jedem Instrument bestimmte Töne zugeordnet, sodass zwischen den verschiedenen Tonlagen systematisierte Klangfarbenwechsel entstehen.<sup>17</sup>

Im B-Teil bzw. der ›Durchführung‹ (T. 25b–44) erstreckt sich statt einer horizontalen Spiegelachse über die Tonhöhenanordnung eine Vertikalachse über die Reihenverbindungen  $P_{11}-R_{11}$ ,  $P_7-R_7$ ,  $RI_5-I_5$  und  $I_3-RI_3$ . Der Achsenpunkt liegt in Takt 35, wo die Reihen von ihrem jeweiligen Rückläufer abgelöst werden. Der A'-Teil (T. 43–66) knüpft als ›Reprise‹ an die Prinzipien der Exposition an, spiegelt allerdings die Tonhöhen horizontal um den Ton es<sup>1</sup>.

Der zweite Satz ist ein Variationsatz, der aus dem Thema, sieben Variationen und einer Coda besteht. Webern selbst fasst den Verlauf folgendermaßen zusammen:

In der Begleitung des Themas erscheint zu Beginn der Krebs. Die erste Variation ist in der Melodie eine Transposition der Reihe von C aus. Die Begleitung ist ein Doppelkanon. – Mehr Zusammenhang ist nicht möglich. Das haben auch die Niederländer nicht zusammengebracht. – In der vierten Variation entstehen lauter Spiegelbilder. Diese Variation ist selbst der Mittelpunkt des ganzen Satzes, und von da aus geht alles wieder zurück. Der ganze Satz stellt also selbst einen Doppelkanon mit Rücklauf dar!<sup>18</sup>

Dem müsste noch hinzugefügt werden, dass auch alle übrigen Variationen, einschließlich des Themas und der Coda, eine oder mehrere Vertikalachsen besitzen, deren Realisierung nicht nur (wie etwa in der Durchführung des ersten Satzes) auf Krebsverwandtschaften beruht, sondern auch die innere Reihenstruktur (Stichwort: Tritonus-›Scharnier‹) in ihrer Konstruktion berücksichtigt.

Die Analyse der Skizzen wird nun zeigen, dass Webern für den dritten Satz weiter an seinen Spiegelungssystemen arbeitete und dabei die Errungenschaften der vorangegangenen Sätze miteinander zu kombinieren suchte.

15 Vgl. etwa die in Anm. 11 angeführten Autoren.

16 Vgl. Stroh 1975, 22; Deppert 1972, 52.

17 Vgl. Stroh 1975, 17.

18 Webern 1960, 60; es sei noch erwähnt, dass die »Melodie« der Variation I eigentlich keine eigenständige Melodie ist, sondern einen Teil des Kanons darstellt (vgl. Stroh 1975, 42).

### 3. SKIZZEN ZUM DRITTEN SATZ

Die Skizzen zum dritten Satz der *Symphonie* wurden 1968 zusammen mit weiteren unvollendeten Kompositionsentwürfen Weberns in der Faksimileausgabe *Anton von Webern – Sketches (1926–1945)*<sup>19</sup> veröffentlicht. Die 17 hier relevanten Skizzen erstrecken sich über drei Seiten bzw. *Plates* (Seitenbezeichnung in der Faksimileausgabe; fortan: Pl.), von denen die erste mit dem Datumsvermerk »3.VIII.1928« überschrieben ist. In der folgenden Transkription<sup>20</sup> wird der handschriftliche Text diplomatisch wiedergegeben, jegliche Ergänzungen bezüglich des Notentexts sind durch eckige Klammern gekennzeichnet, autographe Zeilenumbrüche werden durch eine gestrichelte Linie gekennzeichnet. Größe und Gestalt der Einrichtungselemente (Schlüssel, Taktangaben, Taktzahlen) sowie der Vortragsbezeichnungen sind entsprechend den Richtlinien eines gebräuchlichen Notensatzes normiert. Die Schriftgröße autographischer Eintragungen wurde relativiert, Rasuren/Überschreibungen sind, sofern erkenntlich, durchstrichen dargestellt. Farbige Kommentare sind nicht Bestandteil der Originalskizzen.

#### 3.1 Skizze 1: Auswahl der Reihenformen und rhythmischer Aufbau

Beispiel 5: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 1 zum nicht realisierten dritten Satz, Reihenformen (analytische Eintragungen sind farbig vorgenommen – so auch in allen nachfolgenden Skizzenübertragungen)

19 Moldenhauer 1968.

20 Eine Transkription der Skizzen 1–13 wurde bereits von Heinrich Deppert im Rahmen des Kapitels »Die Frage des zeitlichen Ablaufs« vorgelegt (Deppert 1972, 178–187), zu dem die vorliegende Untersuchung als Erweiterung angesehen werden kann. Die vorliegende Transkription weicht allerdings in verschiedenen Übertragungsdetails, der Skizzenanordnung sowie dem Einschluss der Skizzen 14–17 von Deppert ab. Vor allem aber unterscheiden sich Umfang und Schwerpunkte der Untersuchungen: Während es Deppert primär um »[d]ie Frage des zeitlichen Ablaufs« bezüglich der für ihn wesentlichen Kategorien »Reihentechnik«, »Ordnungen mit Tonhöhen« und »Ordnungen mit rhythmischen Werten« geht, steht hier eine Analyse der kompositorischen Problemstellungen und der künstlerischen Motivation im Vordergrund.



Die erste Skizze (Bsp. 5; Pl. 9, Sys. 1–3 links) legt zu Beginn eine bemerkenswert einfache rhythmische Struktur (Viertelnote/Viertelpause) aus acht Takten fest, in der zwei Stimmen komplementär geführt sind, während im untersten System das rhythmische Modell der zweiten Stimme verdoppelt ist. Eine grundsätzliche Kanonstruktur lässt sich bereits erkennen. Im obersten System verläuft die Reihe 18 ( $P_8$ ), im mittleren System, auf der zweiten Viertelzählzeit beginnend, Reihe 19 ( $I_2$  mit überzähligem Ton  $B$  in T. 2) sowie parallel dazu im unteren System Reihe 17 ( $R_8$ ). In der Reihe 18 sind die Töne  $d$  und  $fis$  noch nicht in ihrer Oktavlage festgelegt und doppelt vorhanden, während von den Tönen  $a$  und  $g$  das  $a^1$  gestrichen und das  $g^2$  eingekreist ist, was in Weberns Handschrift ebenfalls einer Tilgung entspricht. Die Reihe 19 wird in den Folgeskizzen keine Fortsetzung mehr finden, daher muss die Reihe 17 in diesem Zusammenhang als Alternative zu 19 gesehen werden und nicht etwa als ursprünglich geplante dritte Stimme (dafür sprechen auch das Unisono der beiden Unterstimmen zu Beginn und die nur im ersten Takt über alle drei Systeme reichenden Taktstriche). Ein ungültiger Eintrag  $\cancel{17}$  und das »falsche«  $B$  in Takt 2 von Reihe 19 stellen wahrscheinlich Elemente eines abgebrochenen Korrekturvorgangs dar, der dann im unteren System vollständig realisiert wurde.<sup>21</sup>

Die Zahlen 17–19 sind Teil eines Reihenordnungssystems, das Webern der *Symphonie* zugrunde gelegt hat. Da alle drei verwendeten Reihen auf den Tönen  $cis$  bzw.  $g$  beginnen oder enden und außerdem die Reihen 17 und 18 in einem Krebsverhältnis zueinander stehen, lässt sich für die vorliegende Untersuchung die (später noch relevante) Reihe »20« ableiten, ohne dafür die autographe Reihentabelle konsultieren zu müssen:<sup>22</sup>

- 17:  $g-cis$  ( $R_8$ )
- 18:  $cis-g$  ( $P_8$ )
- 19:  $g-cis$  ( $I_2$ )
- 20:  $cis-g$  ( $RI_2$ )

Der Kopplungs-Modus geht hier vom letzten Ton zum ersten Reihenton der Folgereihe. Im Gegensatz zur Exposition und Reprise des ersten Satzes, wo die Reihen über zwei identische Töne gekoppelt wurden<sup>23</sup>, greift Webern hier auf die Variante mit einem einzelnen Überschneidungston zurück, von der er bei Abschnitten mit Vertikalachse (z.B. Durchführung des ersten Satzes) häufiger Gebrauch macht. In diesem Modus lassen sich zwei Arten von Grundform/Krebs-Verbindungen herstellen: zum einen in Sukzession, zum anderen aber auch im gleichzeitigen Ablauf. Dabei stellt die interne Spiegelung der Reihenhälften eine Art virtuelle Vertikalachse her, durch die die Reihen nach einem Stimmentausch in ihrem eigenen Krebs zurücklaufen (Bsp. 6).

21 Sie könnten aber auch Rückstände eines abgebrochenen Ansatzes der Reihe 17 in System 2 darstellen, der anschließend durch die Reihe 19 überschrieben wurde.

22 Vgl. Bailey 1996, 187. In Weberns Tabelle ist Reihe 17 eine Grundform und Reihe 18 ein Krebs. Es handelt sich dabei um die Doppelgängerformen ( $P_2$  und  $R_2$ ) der im Folgenden genannten Reihen ( $R_8$  und  $P_8$ ).

23 Die beiden Schlusstöne einer Reihenform sind zugleich die Anfangstöne der nachfolgenden.

Beispiel 6: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Zwölftonreihe, interne Spiegelachse

In diesem Zusammenhang ist wohl auch die Abwendung von Reihe 19 ( $I_2$ ) zu sehen, denn die alternative Reihenform 17 ( $R_8$ ) lässt in Kombination mit 18 ( $P_8$ ) beide Vertikalachsen zu, was Webern in der weiteren Ausarbeitung mehrfach auszunutzen sucht.

### 3.2 Skizzen 2–3: Festlegung der Oktavlagen und Kanonstruktur

Beispiel 7: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 2 zum nicht realisierten dritten Satz, Kanonverläufe 1–4

Skizze 2 (Bsp. 7; Pl. 9, Sys. 4–6 links) zeigt die nun festgelegte Kombination aus den Reihenformen  $P_8$  und  $R_8$ , an der sich (bis auf eine Ausnahme in Skizze 8) fortan nichts mehr ändern wird. Die Stimmeinsätze sind um eine Viertelzahlzeit verschoben und beginnen auf der zweiten bzw. dritten Zählzeit von Takt 1. Dies führt zu einer Erweiterung auf neun Takte, wobei Takt 9, durch die hinzugefügte Viertelpause verlagert, bereits das rhythmische Schema (einschließlich Wiederholungzeichen) der nächsten Variante (Skizze 3) aufweist.

Im Wesentlichen handelt es sich bei dieser Skizze jedoch um einen Test verschiedener Oktavlagenkonstellationen und deren Auswirkung auf die Kanonstruktur. In der Oberstimme wurden gegenüber Skizze 1 die Töne  $d^3$  und  $fis^2$  in ihrer Oktavlage präzisiert, wodurch sich ein im Achsenbereich (T. 4–5) noch nicht festgelegter Dux präsentiert. Statt aber auf einen sich leicht anbietenden, strengen Krebskanon zu setzen, stellt Webern die Oktavlagen der Töne von  $R_8$  so ein, dass sie *alla tritono* den gleichgerich-

teten Verlauf mit entsprechender Auf- und Abwärtsbewegung imitieren. Er nutzt also den Mechanismus der reiheninternen Spiegelstruktur aus, ohne den ein solch ›künstlich‹ hergestellter strenger Kanon mit krebsverwandten Reihen in eine Richtung nicht zu realisieren wäre. Der Einbezug einer zusätzlichen Gesetzmäßigkeit ist nach Weberns Auffassung nur konsequent, denn er entspricht seiner Definition des (erhöhten) Zusammenhangs: »eine möglichst große Beziehung der Teile untereinander herbeizuführen«.

Dabei ist auffällig, dass auch im Folgenden dem Achsenpunkt der Reihen besondere Aufmerksamkeit zuteilwird. In den Takten 4–5, wo beide Reihen aufeinandertreffen, weisen die Achsentöne  $f$  (Oberstimme)<sup>24</sup> sowie  $h$  und  $f$  (Unterstimme) jeweils alternative Oktavlagen auf, wodurch insgesamt vier funktionsfähige Fortschreitungen des Kanons entstehen (in Bsp. 7 durch farblich unterschiedliche Verbindungslinien und eingerahmte Nummerierung gekennzeichnet). Webern scheint hier bereits die nächsten Gesetzmäßigkeiten seiner Kanonkonstruktion untersucht zu haben.

In Skizze 3 (Bsp. 8; Pl. 9, Sys. 8–10 links) wird anschließend der Verlauf 3  $fis^2-f^1-h^2-c^1$  (vgl. Skizze 2 bzw. Bsp. 7) als Dux in der Oberstimme übernommen und die Unterstimme umgestaltet.

Beispiel 8: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 3 zum nicht realisierten dritten Satz, Kanonverlauf

Außerdem setzt Webern hier das bereits in Takt 9 von Skizze 2 angekündigte rhythmische Schema um: Der Einsatz des Kanons wird um eine weitere Viertelzahlzeit verschoben und beginnt nun auftaktig, wodurch der ehemals erste Takt aus der Zählung entfällt und erneut ein Achtakter entsteht (dabei wurde die ursprüngliche Taktzählung ›1–9‹ erst nachträglich zu ›1–8‹ korrigiert). Weiterhin tauchen erste dynamische Anweisungen und ein Ritardando auf.

24 Die Annahme eines Bassschlüssels für das obere System von Beispiel 7 lässt auch eine alternative Deutung als  $c^2$  im Untersatz von Takt 4 der Skizze 1 zu. Die hier erwogene Interpretation  $a^3$  als  $f^1$  stützt sich auf die Kanonverläufe 1–4 in Skizze 2, die gleichzeitig eine Erklärung für drei weitere Achsentöne ( $h^2$  im Oberssystem sowie  $h$  und  $f$  im Untersystem von T. 5) bieten. Weitere Beispiele für notwendige Umdeutungen der Tonqualität im Zusammenhang mit ungenau gesetzten Hilfslinien finden sich in den Skizzen 8, 15 und 16.

Für die wesentliche Veränderung sorgt allerdings die Lagenanpassung der Imitationsstimme, denn Webern gleicht hier alle Töne der Reihe  $R_8$  den Oktavlagen der Oberstimme an, es gibt nun also nur noch  $c^1$ ,  $cis^2$ ,  $d^3$ ,  $es^1$  etc. Dieses Prinzip der festgelegten Oktavlagen in Kombination mit den speziellen Spiegeleigenschaften der Reihe nutzt Webern bereits in der Exposition und der Reprise des ersten Satzes, um den doppelten Umkehrkanon zu bilden – allerdings nicht mit krebsverwandten Reihenformen. Bei krebsverwandter Reihenkombination führt diese Maßnahme aufgrund der speziellen Intervallstruktur zwangsläufig zu einem Krebskanon, wie ihn Webern in den Variationen III und V des zweiten Satzes auf höchst komplizierte Weise (mit den Reihen  $I_3-R_0$  und  $R_3-P_0$ ) realisiert hat und er sich nun auch in Skizze 3 zeigt.

Die im Zusatzsystem notierten Töne  $G$  und  $b$  (Bassschlüssel) entstammen der gerade gerichteten Kanonvariante aus Skizze 2 und lassen auf Webern'sche Vorbehalte gegenüber der einfachen Krebskanonstruktur schließen<sup>25</sup>, die sich dann in den Folgeskizzen 4 und 5 niederschlagen.

### 3.3 Skizzen 4–5: Versuch eines Kanonhybrids

Beispiel 9: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 4 zum nicht realisierten dritten Satz, Kanonverläufe A, B und C

In Skizze 4 (Bsp. 9; Pl. 9, Sys. 11–14 links) ist der künstlich gleichgerichtete Kanonverlauf im Tritonus wiederhergestellt. Allerdings kehrt Webern dabei nicht zur Struktur aus Skizze 2 zurück, sondern passt die erste Reihenhälfte der Oberstimme (mit Ausnahme von  $cis^2$ ) dem Bewegungsverlauf der Unterstimme und den zweiten Teil der Unterstimme dem Verlauf der Oberstimme an. Dadurch entsteht ein strenger Kanon (A) in Tritonusimitation, erneut mit einem alternativen Achsen-Umweg ( $A'$ ) über die Zusatztöne  $f^2$  bzw.  $h^1$  (jeweils eingekreist) in Takt 4. Die Suche nach Gesetzmäßigkeiten geht weiter.

25 Vgl. Deppert 1972, 180.

Interessant ist hierbei, dass, von dem ehemaligen Krebskanon ausgehend, durch den Vorgang der Reihenhälften-komplementären Anpassung der Oktavlagen die beiden unveränderten Reihenhälften (erster Teil der Unterstimme und zweiter Teil der Oberstimme) weiterhin im Krebskanon (B) aufeinander zulaufen. Dieser Aspekt ist Webern mit Sicherheit aufgefallen und lässt mit Blick auf das Prinzip des größtmöglichen Zusammenhangs eine alternative Erklärung der beiden eingekreisten Zusatztöne zu: die Kombination aus Krebs- und gleichgerichtetem Kanon (Verläufe A+B).

Ein solches Hybrid stellt jedoch ein Paradoxon dar, denn zum einen bedingen sich die Fortsetzungsverläufe und zum anderen schließen sie sich gegenseitig aus. Versuche, etwa die Stimme BII vom Ton  $c^1$  (T. 3) aus über den Achsenpunkt weiterzuführen, enden in der Fortsetzung  $h^2$ - $f^2$ - $fis$  etc. Komplementär dazu müsste die Oberstimme (BI), als Krebs gesehen, ihrerseits vom Ton  $c^1$  (T. 5) rückwärts Richtung Achsenpunkt (T. 4) den Verlauf  $h^2$ - $f^2$  (hier kommt der zusätzliche Alternativton ins Spiel) und dann notwendigerweise in Takt 3  $fis$  (und nicht  $fis^1$ ) nehmen. Hierdurch bliebe zwar die Krebskanonstruktur gewahrt, die Tritonusimitation der gleichgerichteten Struktur wäre jedoch zerstört, da sich eine Stimme auf dem Kanonverlauf A und die andere auf dem Verlauf A' befände.<sup>26</sup>

Die vorläufige Einsicht in dieses Gesetz manifestiert sich im unteren System der Skizze, in dem Webern den zweiten Teil der Unterstimme in den Krebs zum (an seinen eigenen ersten Teil angepassten) ersten Teil der Oberstimme setzt und damit automatisch erneut einen oktavlagengleichen Krebskanon herstellt (C). Diesen neuen Kanon schreibt er direkt neben Skizze 4 noch einmal ab (Bsp. 10).

Beispiel 10: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 5 zum nicht realisierten dritten Satz, Kanonverläufe A und C

Dennoch scheint Webern den Hybridkanon an dieser Stelle noch nicht ganz aufgegeben zu haben. In Skizze 5 (Bsp. 10; Pl. 9, Sys. 11–14, 8–9 rechts) versucht er die gleichgerichtete Krebsverbindung noch einmal mit Alternativtönen ( $f^2$ ,  $h^1$ ) über die interne Vertikalachse zu heben, jetzt von der Krebsstruktur (C) aus. In diesem Fall ist das Problem,

26 Die Distanz  $d^4$ - $fis$  in den Takten 2–3 wäre dann außerdem um eine Oktave größer und passte nicht mehr zum Verhältnis des Sprungs  $gis^3$ - $c^1$  in Takt 3 der Unterstimme.

dass der gleichgerichtete Kanon (A) nach dem sechsten Ton, also unmittelbar hinter der Achse, in der Oberstimme abwärts verläuft (1. Verlauf,  $f^3-h^2$ ) und in der Unterstimme aufwärts weitergeht (1. Verlauf,  $h^2-f^3$ ), anschließend ist der gleichgerichtete Verlauf wieder intakt. Erneut löst die Anpassung der einen Stimme den Bruch im Verlauf der anderen aus. Wird beispielsweise versucht, in den Takten 4–5 die Oberstimme mit dem Alternativton  $f^2(-h^2)$  an die Aufwärtsbewegung der Unterstimme anzupassen (2. Verlauf,  $fis^1-f^2-h^2[-c^1]$ ), so muss die Unterstimme  $c^1-h^2-f^2-(fis^1)$  lauten, um im Krebs zu bleiben. Dadurch entsteht zwischen  $h^2-f^2$  eine Abwärtsbewegung, die in der Oberstimme ja gerade explizit vermieden wurde.

Doch auch an diesem Punkt lässt Webern das Hybrid noch nicht fallen und versucht, über einen letzten Anlauf die neu entstandene Abwärtsbewegung mit dem zweiten Zusatzton  $h^1$  quasi rückwirkend in die Oberstimme einzubauen: Der dritte Verlauf ( $fis^1-f^2-h^1[-c^1]$ ) bewegt sich zwischen  $f^2-h^1$  wieder abwärts. Allerdings verschiebt diese Maßnahme das Ursprungsproblem des ersten Verlaufs lediglich eine Oktave tiefer, denn die Unterstimme wird so bei intakt bleibendem Krebs zu  $c^1-h^1-f^2-fis^1$  gezwungen, was wiederum an der entscheidenden Stelle  $h^1-f^2$  eine Aufwärtsbewegung herstellt und somit den geraden Kanon außer Kraft setzt.

Die vorangegangenen Ausführungen sind notwendigerweise sehr detailliert geraten, da sie Webern direkt beim Ausloten der neuen Technik zeigen. Zwei bis drei unscheinbar gesetzte Zusatztöne, die bei näherer Betrachtung geradezu ein Ringen mit den ›Naturgesetzen‹ sichtbar werden lassen, offenbaren außerdem, dass Weberns philosophisches Streben nach den größtmöglichen Zusammenhängen eine Erforschung aller möglichen Wege bis zum Ende beinahe erzwingt. Dies gilt natürlich besonders im Fall der gleichzeitigen Vor- und Rückwärtsbewegung, deren Verbindung er innerhalb der Reihenstruktur bereits erreicht hatte. Dabei manifestiert sich im dritten Verlauf der Skizze 5 fast schon eine gewisse Verbissenheit im Angesicht des Scheiterns, denn wirklich erfolgsversprechend konnte diese letzte Fortsetzung zu einem Zeitpunkt, an dem die Unmöglichkeit eines Kanonhybrids in allen Verläufen der Skizze 4 bereits feststand, kaum noch gewesen sein. Nichtsdestoweniger ließen sich für Webern aus diesen ›Naturgesetzforschungen‹ neue Erkenntnisse über das Reihenverhalten gewinnen, mit denen er im nächsten Abschnitt weiterarbeitet.

## 3.4 Skizze 6: Ein weiteres Experiment außerhalb der ›Reihe‹

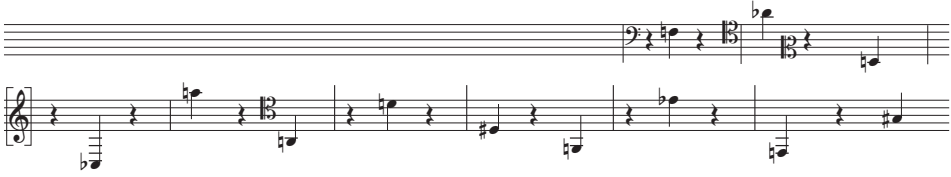
Beispiel 11: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 6 zum nicht realisierten dritten Satz, Krebskanon mit gleichgerichteten Verlaufsfragmenten

Die Skizze 6 (Bsp. 11; Pl. 9, Sys. 19–20 links) übernimmt die Reihe  $P_8$  mit den zuletzt gültigen Oktavlagen aus Skizze 3, also vor den Anpassungen für den Hybridversuch. Allerdings wählt Webern hier als Imitationsstimme die Reihenform  $RI_3$ , wodurch nun eine Grundreihe mit einer (Krebs-)Umkehrungsreihe verbunden wird – diese Kombinationsform hatte er in Skizze 1 bereits aufgrund der außer Kraft gesetzten inneren Achse (Bsp. 6) verworfen. In diesem Fall nutzt Webern jedoch genau diesen ›Makel‹, der bei einer Kombination von Grundform mit einer nicht unmittelbar (über Tritonus oder Oktave) aus ihr hervorgehenden Umkehrung entsteht, denn die Achse stellte sich in den vorangegangenen Entwürfen als Problempunkt heraus. Für sein neues Experiment wählt Webern wieder den Weg des erhöhten Zusammenhangs, also nicht den einfachen Umkehrungskanon, sondern den Umkehrungskanon im Krebs.

Nun geht die Reihe  $RI_3$  zwar nicht unmittelbar aus  $P_8$  hervor, allerdings ist sie auf eine andere Weise mit dieser verwandt. Beide Reihen weisen die Tonpaare  $h-c$ ,  $a-b$ ,  $e-es$  und  $fis-f$  auf, die sich nahezu vollständig (bis auf  $e$  und  $f$ ) in festgelegte Oktavlagen versetzen lassen, ohne dabei den Verlauf des Krebsumkehrungskanons zu stören. Durch diese gleichgerichteten Verlaufsfragmente kann Webern immerhin eine Teilstruktur des gerade gerichteten Kanons in einen Krebsumkehrungsverlauf integrieren und so ein durchaus ansehnliches Verbindungsgeflecht erzielen (siehe oben, Abschnitt 3.3).

Von einer solchen Errungenschaft offenbar jedoch nicht ausreichend zufriedengestellt, klammert er nach einigen weiteren Skizzierungen (Bsp. 12; 6b, Pl. 9, Sys. 19–20 rechts) – aufgrund ihres fragmentarischen Zustands kaum interpretierbar, auch Reihenformzuordnung scheint nicht möglich<sup>27</sup> – den gesamten Bereich um Skizze 6 ein und bricht die Unternehmung ab.

27 Würden die verschiedenen C-Schlüssel durch einen Violinschlüssel ersetzt und darüber hinaus ein Großteil der Vorzeichen missachtet, entsprächen die Takte 5–6 im oberen System den Takten 4–5 des oberen Systems der Skizze 6, sowie das untere System der Skizze 6b den Takten 3–8 des unteren Systems der Skizze 6.



Beispiel 12: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizzenfragment 6b zum nicht realisierten dritten Satz

### 3.5 Skizzen 7–10: Rückkehr zu bewährten Strukturen



Beispiel 13: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 7 zum nicht realisierten dritten Satz

Skizze 7 (Bsp. 13; Pl. 9, Sys. 15–16 links) springt zurück vor die ›Naturgesetzforschungen‹ der vorangegangenen Skizzen und beendet die Experimentierphase. Die Suche nach Gesetzen scheint abgeschlossen. Unter Rückgriff auf die bewährte Reihenkombination  $P_8$  und  $R_8$  ist der tonhöhenfixierte Krebskanon aus Skizze 3 wiederhergestellt und mit Wiederholungsanweisung nach dem Auftakt versehen.



Beispiel 14: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 8 zum nicht realisierten dritten Satz

Skizze 8 (Bsp. 14; Pl. 9, Sys. 17–18 links) weist die sehr deutlich eingetragenen Reihenbezeichnungen 18 und 17 auf, obwohl an Reihenform und Oktavlage keine Veränderungen im Vergleich zu Skizze 7 vorliegen. Der Satzanfang (ohne Wiederholungszeichen) ist dagegen auf den Stand der Skizze 1 (Beginn auf der ersten Viertelzählzeit von T. 1) zurückgesetzt, sodass erneut ein ›normaler‹ Achtakter ohne Auftakt vorliegt. Der Korrekturingriff in Takt 2 scheint einen auf der dritten Viertelzählzeit von Takt 1 begonnenen Einsatz der Imitationsstimme, der deren komplementäre Funktion aufgelöst hätte, rückgängig zu machen.



Veränderungen der Oktavlagenstruktur gegenüber Skizze 8

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in a key with one sharp (F#). The score consists of eight measures. Red arrows point to specific notes in both staves, indicating octave adjustments. Annotations include [1] above the first measure, [5] above the fifth measure, and 8w-1 and 8b-1 below the staves, indicating octave changes. The notation includes various note values and rests.

Beispiel 15: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 9 zum nicht realisierten dritten Satz, Oktavlagenanpassungen

In Skizze 9 (Bsp. 15; Pl. 9, Sys. 17–18 rechts) wird dann, wahrscheinlich bereits im Hinblick auf die Instrumentation, ein letztes Mal in die Lagenstruktur eingegriffen, und bis auf  $es^1$ ,  $f^1$ ,  $h^2$  werden alle Töne tiefoktaviert. Da die Lagenwechsel für beide Stimmen einheitlich stattfinden, bleibt die Krebskanonstruktur intakt. Eine Tonraumachse wie etwa in der Exposition des ersten Satzes stellt sich jedoch weiterhin nicht ein.

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in a key with one sharp (F#). The score consists of eight measures. Annotations include 'rit.' above the first measure, 'tempo' above the second measure, and '20' above the eighth measure. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Beispiel 16: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 10 zum nicht realisierten dritten Satz

In Skizze 10 (Bsp. 16; Pl. 9, Sys. 1–2, 3–4 rechts) werden abschließende Einrichtungsmaßnahmen getroffen. Wesentliche Änderungen sind die Rückkehr zur Auftaktmetrik und eine nun vollständige Wiederholungsanweisung mit Klammern. Eingriffe in die Agogik (zuletzt in Skizze 3) kehren ebenfalls zurück, und die Oktava-Zeichen aus Skizze 9 werden durch Umschlüsselungen ersetzt. Zudem gibt die Zahl 20 nach der Wiederholung bereits den Hinweis auf eine Fortsetzung durch die Reihe  $RI_2$  (zur Ableitung siehe oben, Abschnitt 3.1) auf  $cis^2$ .

### 3.6 Skizzen 11–13: Instrumentation und Fortsetzung

In Skizze 11 (Bsp. 17; Pl. 10, Sys. 1–4) wird nun die letzte Fassung des Krebskanons aus Skizze 10 instrumentiert (siehe unten in diesem Abschnitt). Wie bereits in den ersten beiden Sätzen (etwa direkt in der Exposition des ersten Satzes) überträgt Webern auch hier das Prinzip der allgemein festgelegten Oktavlagen auf die Instrumentation und ordnet jedem spielenden Instrument (hier Klarinette, Harfe und Bratsche bzw. Bassklarinette<sup>28</sup>)

<sup>28</sup> Die Handschrift ist an dieser Stelle nicht eindeutig zu entziffern, allerdings scheint Bassklarinette wahrscheinlicher, da der Ton  $B$  für die Bratsche nicht spielbar ist.

Beispiel 17: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 11 zum nicht realisierten dritten Satz, Reihenverläufe und interne Spiegelachse

Beispiel 18: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, zweiter Satz, Coda mit Reihenverläufen und interner Spiegelachse

bestimmte Tonhöhen zu. Dies führt bei einer Krebskombination dazu, dass sich die reiheninterne Achsenwirkung besonders deutlich zur Schau stellt, denn der durch einen Stimmenwechsel im Übergang zur zweiten Reihenhälfte entstehende virtuelle Krebs (Bsp. 6) wird so nicht nur optisch, sondern auch akustisch leicht wahrnehmbar.

Krebsverwandte Reihen hatte Webern bereits im Thema des zweiten Satzes, den Variationen III und V sowie der Coda parallel miteinander verbunden (in den anderen Fällen geschieht dies sukzessiv). Im Vergleich zu Skizze 11 ist das Thema des zweiten Satzes zwar auffällig ähnlich instrumentiert (mit Schwerpunkt auf Klarinette und Harfe), allerdings wird dort keine Tonhöhenzuordnung an ein Instrument festgelegt, wodurch der virtuelle Krebs nur abgeschwächt zur Geltung kommt. Die Variationen III und V fallen aufgrund ihrer Längskopplung mit einer weiteren Reihe (beide kombinieren  $I_3-R_0$  mit  $RI_3-P_0$ ) bereits grundsätzlich komplexer aus. Zusätzlich sind sie wesentlich aufwändiger instrumentiert (Var. III) bzw. auf Akkordflächen aufgebaut (Var. V), während die interne Achsenspiegelung sich dabei wenigstens in jeweils einem Instrument sehr deutlich darstellt (Var. III Klarinette; Var. V Harfe). Eine buchstäbliche ›Entkleidung‹ der Struktur, wie Webern sie in Skizze 11 betreibt, lässt sich dagegen nur in der Coda des zweiten Satzes finden (Bsp. 18), zu der die Ähnlichkeit dann aber augenfällig ist.

Wahrscheinlich ist dies auch der Grund für eine neue Instrumentationsstrategie in der darauffolgenden Skizze 12 (Bsp. 19; Pl. 10, Sys. 6–9 links):

Beispiel 19: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 12 zum nicht realisierten dritten Satz, Reihenverläufe und interne Spiegelachse

Nach einem früheren Prinzip aus den Variationen II und VI des zweiten Satzes, in denen das 1. Horn gleichzeitig jeweils zwei vollständige Reihen (II:  $P_{11}$  und  $I_0$ ; VI:  $R_{11}$  und  $RI_0$ )<sup>29</sup> übernimmt, setzt Webern hier beide Reihenformen zusammen in das Violoncello. Da der zuvor recht große Tonraum nun mehr oder weniger zwangsläufig verkleinert werden muss, nutzt er die Gelegenheit, sich von der bisherigen Oktavlagenanordnung gänzlich zu lösen und legt die Töne in engen Intervallabständen um den ersten und letzten Rei-

<sup>29</sup> Die Wahl dieser Reihenformen lässt einen ›Makro-Spiegel‹, der den gesamten Variationsatz mit einer Mittelachse in Variation IV umfasst, sichtbar werden. Die Variation II verläuft vorwärts, die Variation VI anschließend zurück.

henton *cis*<sup>1</sup> an. Hierdurch entsteht ein Achsenverhältnis in der Horizontalen (vgl. etwa den Quartenturm im ersten Satz; siehe oben, Abschnitt 2), von *fis*–*gis*<sup>1</sup> zum Achsenton *cis*<sup>1</sup>.

Wie zuvor in den Variationen II und VI sind die Reihenformen so miteinander verflochten, dass sie im gegenseitigen Wechsel den nächsten Ton liefern. Dadurch entsteht eine neue Tonfolge, die hier – im Gegensatz zu den Variationen, wo die Verknüpfung nur in eine Richtung laufen konnte – durch die Achsenspiegelung erneut von beiden Endpunkten aufeinander zuläuft. Es entsteht quasi eine neue Reihe mit ihrer sich anschließenden Krebsform.

In der letzten Skizzierung zu diesem ersten Abschnitt verwirft Webern diese Idee dann jedoch wieder und erweitert zugleich die äußere Form, indem er einen B- und A'-Teil einfügt (Bsp. 20).

Skizze 13 (Bsp. 20; Pl. 10, Sys. 10–13, 14–15, 17–18) stellt die umfangreichste Ausarbeitung des dritten Satzes dar. Der achttaktige Krebskanon ist wieder auf den Oktavlagenstand der Skizze 11 zurückgesetzt und in Particellform neu instrumentiert. Der Kanon verteilt sich auf die gesamte Streicherabteilung, die sich wiederum in die Gruppen 1. Geige/2. Geige und Bratsche/Cello untergliedert. Statt jeweils für ein einzelnes Instrument erfolgt die Tonhöhenzuweisung über die beiden Gruppen, innerhalb derer die Tonhöhen mitunter geteilt werden können. So spielt etwa die 2. Geige in den Takten 5–8 die Krebsfolge jener Töne, die in den Takten 1–3 (mit Auftakt, *cis*<sup>1</sup>-*e*<sup>2</sup>-*es*<sup>1</sup>-*d*<sup>2</sup>-*fis*<sup>1</sup>) in der 1. Geige lagen. Am internen Achsenpunkt (T. 4) kann so der virtuelle Stimmentausch auf dem Ton *h*<sup>2</sup> etwas verschleiert werden, indem Cello und Bratsche den Übergang nun gleichzeitig vollziehen und die beiden Reihenhälften sich nicht mehr wie in Skizze 11 oder der Coda des Variationssatzes direkt im selben Instrument gegenüberstehen.

Mit diesem kosmetischen Eingriff scheint jedoch keine grundlegende Veränderung im Charakter des Kanons verfolgt worden zu sein, denn die spiegelförmige Anordnung bleibt auch durch die Gruppen sowohl visuell als auch auditiv erhalten. Auch die klangliche Unterscheidung, die in der Geigengruppe gar nicht erst vorhanden ist, wird zwischen Cello und Bratsche durch spieltechnische Anweisungen wie Pizzikato oder Flageolet (auf dem Achsenton *h*<sup>2</sup>) sehr gering gehalten. Alle übrigen Spielanweisungen sind nur für den jeweiligen Ton festgelegt, was die Spiegelform weiter unterstreicht.

Die wesentliche Neuheit in dieser Skizze ist allerdings die Erweiterung der Form um die groben Verläufe eines B- und A'-Teils im 3/4-Takt, wodurch sich nun der im Gattungskontext einer *Symphonie* zu erwartende Satz des Menuetts oder Scherzos abzeichnet. Webern bewahrt dabei den traditionellen Wiederholungstypus AABA'BA' eines klassischen ersten Menuett-Teils (diesen verwendete er bereits auch im ersten Satz der *Symphonie*; siehe oben, Abschnitt 2) und schafft so eine Verbindung zwischen äußerer und innerer Form. Der gestrichene Takt 20 mit Wiederholungsanweisung lässt erkennen, dass Webern sich erst im Nachhinein für diese Variante entschied und der B-Teil zunächst mit eigenständiger Wiederholung vorgesehen war.

Der B-Teil ist jetzt aufgrund eines aus Viertelnote und zwei Viertelpausen bestehenden rhythmischen Modells elf Takte lang. Der Krebskanon wird in den Oktavlagen des A-Teils durch die Reihenformen 19 (*I*<sub>2</sub>) und 20 (*RI*<sub>2</sub>), deren erster und letzter Ton

A

I. Geige 1 2 3 4 5 6 7 8a 8b

Cello 4 5 6 7

II. Geige 17 18

Br. 17 18

pizz. arco

B

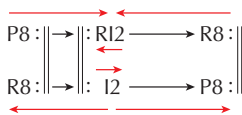
II 19 20 21 22 23 24 25 26 27 27b

19 u. 18 20 u. 17

Beispiel 20: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 13 zum nicht realisierten dritten Satz, Formteile, interne Achsenspiegelungen und Entsprechungen

mit dem jeweiligen Verbindungston der Vorgänger- und Nachfolgereihe identisch ist, weitergeführt. Dabei tauscht Webern in Takt 8b die Stimmlage der letzten Töne der Vorgängerreihen (*cis*<sup>1</sup> bzw. *g*), was in der Kopplung dazu führt, dass die Reihe 20 ( $RI_2$ : *cis-g*) nach diesem Eingriff – anstelle der Reihe 17 ( $R_8$ : *g-cis*) – nun die Stimme der Reihe 18 ( $P_8$ : *cis-g*) fortsetzt (während außerdem der Überschneidungston in jeder Reihe einzeln vorkommt und nicht, wie sonst im Rahmen der *Symphonie* üblich, von beiden Reihen geteilt wird). Gleiches gilt für die ›unnatürliche‹ Kopplung der Reihen 17 ( $R_8$ ) und 19 ( $I_2$ ) in Takt 8b–9. Im nächsten Übergang (T. 19–20) werden die Reihen dann wieder auf die bewährte Weise (einschließlich geteiltem Übergangston) gekoppelt, also  $RI_2$ – $R_8$  bzw.  $I_2$ – $P_8$  und nach der Wiederholung in Takt 27a entsprechend  $R_8$ – $RI_2$  bzw.  $P_8$ – $I_2$  (wieder mit verdoppeltem Übergangston).

Für den Formverlauf bzw. den ›größeren Zusammenhang‹ ist diese Stimmvertauschung nicht unerheblich, denn der gesamte dritte Satz ist jetzt, wie die Sätze 1 und 2, in der Mitte gespiegelt (Bsp. 21<sup>30</sup>).



Beispiel 21: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Spiegelungsschema des nicht realisierten dritten Satzes

Durch die Übernahme der Oktavlagen aus dem A-Teil stellt sich im B-Teil nicht nur ebenfalls ein Krebskanon ein, es werden darüber hinaus gemeinsame Anlagen in der Reihenstruktur aufgedeckt: Die gleichzeitig erklingenden Tonfolgen *es*<sup>1</sup>–*d*<sup>2</sup>–*fis*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup> und *a*<sup>1</sup>–*gis*<sup>2</sup>–*c*–*h*<sup>2</sup> bzw. deren Krebsgänge tauchen in allen drei Teilen des Satzes in verschiedenen Reihenformen auf (siehe oben, Abschnitt 3.1). Es gleichen sich also jeweils die acht um den Achsenpunkt gelegenen Folgetöne, wodurch, von einem Spiegelungseffekt abgesehen, wesentliche Elemente des dritten Satzes im jetzigen Stadium identisch sind. Hinzu kommt, dass der B-Teil auch rhythmisch kaum kontrastierend wirkt. Diese Probleme versucht Webern in seinen letzten vier Skizzierungen zu lösen.

30 Vgl. ein ähnliches Diagramm bei Deppert (1972, 186), der in diesem Zusammenhang auch auf die Gemeinsamkeiten des ersten Reihentons *cis* aufmerksam macht, die hier erst durch Doppelgängervertauschung deutlich werden:  $P_8$ – $I_8$ – $R_8$ ,  $R_8$ – $RI_8$ – $P_8$ .

## 3.7 Skizzen 14–17: Die Trio-Skizzen

Beispiel 22: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 14 zum nicht realisierten dritten Satz

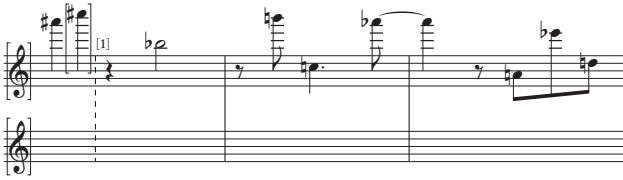
Skizze 14 (Bsp. 22; Pl. 11, Sys. 2–3 links) zeigt ein rhythmisch so stark kontrastierendes Bild, dass sich ab hier eine von Webern angestrebte Verschmelzung der Menuett-Formteile zur Abfolge A-Trio-A' annehmen lässt. Darüber hinaus wurde die ursprüngliche Oktavlagenfixierung aufgehoben, was eine freie Behandlung dieser ersten acht bereits mit Spielanweisung versehenen Töne der Reihe  $Rl_2$  möglich macht.

Die durchaus radikale Abkehr von der strengen Bindung zum A-Teil verstärkt den Eindruck, dass im Mittelteil der Skizze 13 zur Sicherung des größeren Zusammenhangs (in Bezug auf die Form) die Verläufe zunächst nur grob vorskizziert worden waren und die eigentliche Ausarbeitung noch ausstand.

Beispiel 23: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 15 zum nicht realisierten dritten Satz, Kanonverläufe

Die Skizze 15 (Bsp. 23; Pl. 11, Sys. 2–4 rechts, 6–8 links) löst sich noch weiter von der ersten Skizzierung des B-Teils in Skizze 13, denn neben diversen Oktavlagenanpassungen und kleineren rhythmischen Veränderungen ist hier die Krebskanonstruktur aufgelöst und durch einen geraden Verlauf ersetzt. Die Imitationsstimme ( $I_2$ ) wird von der Klarinette übernommen – ein weiterer Unterschied zum A-Teil – und besteht ebenso wie der Dux aus den ersten acht Reihentönen, wodurch der Kanonverlauf lediglich bis zum Einsatzpunkt der Imitationsstimme festgelegt ist. In Takt 5 verläuft die Imitation zwischen  $f^{\#}$  und  $f$ is noch nicht getreu dem Dux (es müsste mit  $f$ is weitergehen), und die Töne  $a$  (T. 3) und  $es$  (T. 6) stellen später hinzugefügte Alternativverläufe (ebenfalls nicht im selben Intervall) des Kanons dar. Der auffällig späte Einsatzpunkt schließt zuletzt auch eine Planung als Fuge mit dreitaktigem Thema nicht aus.

»WIR WOLLEN GESETZE AUFSPÜREN«



Beispiel 24: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 16 zum nicht realisierten dritten Satz, Fugenthema

Skizze 16 (Bsp. 24; Pl. 11, Sys. 6–7 links) besteht aus den ersten acht Tönen des Dux ( $RI_2$ ), die gegenüber der vorangegangenen Skizze ab dem fünften Ton in ihren Oktavlagen verändert wurden. Der neue Verlauf wird dann in die letzte Skizze 17 (Bsp. 25; Pl. 11, Sys. 6–9 rechts) übertragen, nun allerdings ohne Auftakt auf der ersten Viertelzählzeit beginnend, wodurch neue Synkopen auf  $b^2$  und  $c^2$  entstehen.

Beispiel 25: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 17 zum nicht realisierten dritten Satz, Imitationseinsätze und -verläufe

Die Imitationsstimme, die nun vollständig an den Intervallverlauf des Dux angepasst ist, behält dagegen ihren Einsatz auf der dritten Zählzeit von Takt 3, sodass der Kanon um eine Viertelzählzeit »zusammenrutscht« und die Imitation während einer (Achtel-) Pause im Dux beginnt. Außerdem scheint sich die bereits vermutete Planung als Fuge zu bestätigen, denn das untere System weist nach weiteren acht Vierteln einen dritten Stimmeneinsatz auf, der mit der Bezeichnung 20 ( $RI_2$ ) auf  $cis^2$  beginnt und eine Fortsetzung gemäß dem Dux darstellen müsste. Eine dicke Wellenlinie beendet allerdings alle weiteren Ausführungen dieser Trio-Fuge und neue Skizzierungen zu einem »Konzert«<sup>31</sup> schließen sich an.

31 Dabei handelt es sich um das ursprünglich als Konzert geplante *Quartett* op. 22.



#### 4. MÖGLICHE GRÜNDE FÜR DEN ABRUCH UND FAZIT

Über den Grund für den plötzlichen Abbruch lässt sich im Nachhinein nur spekulieren.<sup>32</sup> Möglicherweise hielt Webern die Fugenform letztendlich nicht für umsetzbar, zumal durch die zusätzlichen Stimmen nun das in Skizze 13 festgelegte Verlaufsschema durchbrochen war und der Übergang in den A'-Teil neu hätte angelegt werden müssen. Letztendlich wäre sogar der gesamte A'-Teil wieder zur Disposition gestanden, da dessen Reihenmaterial ( $P_8$  und  $R_8$ ) dann, sofern die Kopplung Bestand gehabt hätte, bereits in den Kontrasubjekten der Fuge erklingen wäre.

Während Webern im zweiten Satz, den er als erstes komponierte<sup>33</sup>, geradezu verschwenderisch viele Kombinationsvarianten eingeführt hatte, konnte er im dritten Satz, durch die erzwungene Abwendung vom Kanonhybrid – für den die Fuge möglicherweise einen Ersatz darstellen sollte –, bislang kein wirkliches Novum schaffen. Stattdessen weisen die Coda des zweiten Satzes und der A-Teil des dritten Satzes sogar auffallend ähnliche Strukturen auf.

Unabhängig von der Frage nach dem Abbruch konnte die Analyse der Skizzen allerdings verschiedene Annahmen hinsichtlich Weberns künstlerischer Motivation und Arbeitsweise bestätigen. Zum einen ließen sich die Prinzipien ›Suche nach Gesetzmäßigkeiten‹ und ›Streben nach größtmöglichem Zusammenhang‹ durchweg als Leitfäden im Kompositionsprozess erkennen und lieferten somit hilfreiche Bezugspunkte auf Weberns gedanklicher Fährte. Zum anderen kamen auch persönliche Merkmale Weberns zum Vorschein. In den zahlreichen Verlaufskombinationen manifestiert sich ein anfängliches und zunächst fast ziellos wirkendes Tasten, das alsbald in eine hartnäckige Variantenprüfung umschlägt und bis hin zum Prinzip *trial and error* in einem beinahe neurotischen Absicherungszwang mündet. Somit offenbart sich eine sehr sorgfältig arbeitende Person mit einem minutiösen Interesse an den mechanisch-technischen Aspekten der Zwölftonmethode und einer besonderen Beziehung zur Reihenstruktur. Stärker als bei Schönberg oder Berg, denen die Reihe allen voran Mittel zum Zweck ist, steht bei Webern die Reihenstruktur selbst im Zentrum der kompositorischen Arbeit – er komponiert mehr durch sie als mit ihr. Seine Musik beruht weiterhin auf Motivik und Phrasierung, diese generiert sich jedoch in erster Linie aus der Struktur der Reihenformen und ist von externen Einflüssen weitestgehend unberührt.<sup>34</sup> Zwar entspricht auch bei Schönberg und Berg die Reihenstruktur nicht direkt dem thematischen Einfall<sup>35</sup>, gleichwohl bestimmt letzterer aber durchaus den Verarbeitungsvorgang der ersteren. Bei Webern liegt der Fall anders:

32 Wolfgang M. Stroh, der im Anhang seiner Analyse zur *Symphonie* kurz auf die Skizzen eingeht, sieht den Abbruch in einigen rhythmischen Parallelen zum ersten Satz (Skizze 14, T. 1–2, mit 1. Satz, T. 46–47, 1. Gg.; Skizze 15, T. 1–2, mit 1. Satz, T. 56–57, 1. Gg.) begründet (vgl. Stroh 1975, 53f.). Diese Art der Zusammenhänge über drei bis vier Töne, zumal es nur bedingte Entsprechungen sind, ergeben sich aus dem strengen Stil Weberns allerdings fast schon zwangsläufig und können dadurch wohl nicht als alleiniges Abbruchkriterium dienen.

33 Vgl. Moldenhauer/Moldenhauer 1980, 293, sowie Lynn 1990, 644.

34 Anders als beispielsweise Schönberg, der einem musikalischen Gedanken gelegentlich auch einmal einen Reihenton opfert, erkennt Webern die Autorität der Reihenstruktur sehr diszipliniert an.

35 Im Gegensatz etwa zu Hanns Eisler, Schönberg-Schüler der zweiten Generation, dessen Zwölftonreihen die thematische Substanz in der Regel bereits offen in sich tragen.

Die Festlegung der Reihenstruktur beruht auf architektonischen Prämissen (Binnenprofil, Intervallkorrespondenzen u.ä.), während der Verarbeitungsvorgang im Anschluss dem Ziel dient, das ihr innewohnende musikalische Potenzial freizulegen. Und ähnlich wie ein Forscher, dessen Untersuchungsgegenstand keine neuen Erkenntnisse mehr liefert, lässt wohl auch Webern von der *Symphonie* ab, als er erkennt, dass es nichts mehr zu entdecken gibt. Am 20. August 1928, also rund zweieinhalb Wochen nach der ersten Skizze zum dritten Satz, schreibt er an Schönberg:

Mit meiner »Symphonie« bin ich fertig. Es ist doch wieder eine nur zweisätzig Arbeit geworden. Wieder war ich schon ziemlich weit mit einem dritten Satze. Aber, was immer ich mir Ergänzendes (vor oder nachher) oder zwischen den beiden Sätzen Vermittelndes vorzustellen suchte, alles störte mich u. ich erkannte (nach langer Überlegung), daß das Werk nur aus den beiden Sätzen bestehen könne.<sup>36</sup>

Das Prinzip des Scheiterns sollte dabei gar nicht als negativ, sondern als absolut notwendig betrachtet werden. In dem Bestreben, »die Gesetze zu finden, unter denen die Natur in der besonderen Form des Menschen produktiv ist«, stellen gerade die gescheiterten Anläufe wichtige Erfahrungswerte dar. Jeder Versuch, den vorwärts laufenden Kanon mit einem krebsgängigen zu fusionieren, führte zu neuen Erkenntnissen über das Reihenverhalten, auf denen im Anschluss weitere Experimente aufbauen konnten.

Im textgenetischen Kontext spielt sich die Rekonstruktion solcher Abläufe überwiegend im Hintergrund ab. Die vorliegende Quelle ist optisch vergleichsweise wenig auffregend und bietet im Befund der Schreibspur kaum nennenswerte Auffälligkeiten. Dennoch findet sich mit der Fokussierung auf den Denkprozess auch für diese Art Quellen ein geeigneter Zugang. Im Gegensatz zur Schreibspur, die sich in ihrem Umfang unmittelbar präsentiert, besitzt die Denkspur eine nicht eindeutig bestimmbare Tiefe. Es bleibt der untersuchenden Person überlassen, wie weit sie in diesen Bereich vordringt.

## Literatur

- Appel, Bernhard R. (2005), »Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse«, *Musiktheorie* 20/2, 112–122.
- Arnold Schönberg Center (2017), Archiv. <http://www.schoenberg.at> (31.12.2017)
- Bailey, Kathryn (1996), »Weberns Row-Tables«, in: *Webern Studies*, hg. von Kathryn Bailey, Cambridge: Cambridge University Press, 170–228.
- Dappert, Heinrich (1972), *Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns*, Darmstadt: Tonos.

36 Webern an Schönberg am 20. August 1928; vgl. Ausschnitt in Moldenhauer/Moldenhauer 1980, 294 (vollständiges Digitalisat im Archiv des *Arnold Schönberg Centers*, Wien, abrufbar unter <http://www.schoenberg.at/scans/DVD116/22246-1.jpg> und <https://www.schoenberg.at/scans/DVD116/22246-2.jpg>; 31.12.2017).

- Hiller, Lejaren / Ramon Fuller (1967), »Structure and Information in Webern's Symphony, Op. 21«, *Journal of Music Theory* 11/1, 60–115.
- Lynn, Donna (1990), »12-Tone Symmetry – Webern's Thematic Sketches for the Sinfonie, Op. 21, Second Movement«, *The Musical Times* 131, 644–646.
- Moldenhauer, Hans (Hg.) (1968), *Anton von Webern – Sketches (1926–1945)*, New York: Fischer.
- Moldenhauer, Hans / Rosaleen Moldenhauer (1980), *Anton von Webern, Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis.
- Stephan, Rudolf (1998), »Zwölftonmusik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 2505–2528.
- Stroh, Wolfgang Martin (1975), *Anton Webern, Symphonie op. 21*, München: Fink.
- Webern, Anton (1960), *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition.
- Wörner, Felix (2016), »Notenbild und Metatext – Textgenetische Perspektiven auf den zweiten Satz (»Kleiner Flügel Ahornsamen«) von Weberns Kantate op. 29«, in: *Webern-Philologien*, hg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt, Wien: Lafite, 99–122.
- Zuber, Barbara (1995), *Gesetz + Gestalt – Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München: Musikprint.