

Thomas Ahrend

ZU ANTON WEBERNS GEORGE-VERTONUNG »ERWACHEN AUS DEM TIEFSTEN TRAUMESSCHOSSE« EINE SPURENSUCHE

Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« gehört zu Anton Weberns unbekannteren und musikwissenschaftlich selten behandelten Kompositionen. Dies hat sicherlich einen Grund darin, dass es (wie die Lieder *Kunfttag I*, *Trauer I* und »Das lockere Saatgefilde«) von seinem Komponisten nicht in die beiden – zum Teil über zehn Jahre nach ihrer Entstehung – veröffentlichten George-Lieder-Zyklen opp. 3 und 4 aufgenommen wurde.¹ Das Lied liegt erst mit der postumen Edition der vier nachgelassenen George-Lieder durch Peter Westergaard von 1970 gedruckt vor.² Seit 2004 existiert eine weitere, von Matthew R. Shaftel besorgte Edition im Rahmen einer Sammlung aller Klavierlieder Weberns bis 1909.³ »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« ist im Kontext aller Klavierlieder Weberns auf Gedichte Georges von besonderem Interesse, da es als einziges eine Tonartvorzeichnung aufweist (die mit vier Kreuzen und dem Anfangs- und Schlussbasston *Cis* auf *cis-Moll* deutet). Zumindest rein äußerlich liegt also eine chronologische Einordnung des Liedes vor einem – allerdings wohl fließend zu verstehenden – Übergang zur Atonalität nahe und steht das Lied damit dem – gleichfalls eine George-Vorlage vertonenden – Chor »Entflieht auf leichten Kähnen«⁴ sowie den fünf zwischen 1906 und 1908 komponierten

¹ *Fünf Lieder aus »Der siebente Ring« von Stefan George* op. 3, Wien 1919 (Verlag des Vereins für musikalische Privataufführungen, 1921 aufgenommen in das Programm der Universal Edition); *Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George* op. 4, Wien 1923 (Universal Edition). Das Lied »Ihr tratet zu dem Herde« (in der Ausgabe von 1923: op. 4 Nr. 5) wurde bereits im Mai 1912 im Almanach *Der blaue Reiter* abgedruckt. Zu den Unterschieden zwischen Kompositions- und Druckfassungen siehe REINHOLD BRINKMANN: »Die George-Lieder 1908/9 und 1919/23. Ein Kapitel Webern-Philologie«, in: *Webern-Kongress*, hrsg. v. der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1973 (Beiträge 1972/73), S. 40–50.

² *Four Stefan George Songs*, hrsg. v. PETER WESTERGAARD, New York 1970 (Carl Fischer).

³ *The Anton Webern Collection. Early Vocal Music*, hrsg. v. MATTHEW R. SHAFTEL, New York 2004 (Carl Fischer).

⁴ Vermutlich im Herbst 1908 komponiert und 1921 als op. 2 gedruckt. Siehe HANS und ROSALEEN MOLDENHAUER: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980, S. 86 u. 645.

Dehmel-Liedern⁵ näher als den anderen George-Liedern, von denen insbesondere die als opp. 3 und 4 veröffentlichten als »endgültig« atonal gelten.⁶ In der Literatur werden jedoch die tonalen Elemente (und insbesondere die Vorzeichnung einer Tonart) dieser vermutlich frühesten George-Vertonung Weberns zu weilen in den Hintergrund gerückt.⁷

Im Folgenden sollen verschiedene Spuren des entstehungsgeschichtlichen Kontexts des Liedes beschrieben und dabei die Vermutung, dass es sich bei »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« tatsächlich um Weberns frühestes Klavierlied auf ein George-Gedicht handelt, durch weitere Beobachtungen bestärkt, jedoch die chronologische Einordnung des Liedes innerhalb der sich entwickelnden Atonalität im Kreis um Schönberg differenziert und eine hypothetische Präzisierung der Datierung versucht werden.⁸

* * *

Nicht alle Spuren führen zu einem Ziel. Manche verlieren sich, andere werden falsch gedeutet oder führen ihren Leser im Kreis ... Gleichwohl lohnt sich die Verfolgung der erkennbaren Spuren, da sie in jedem Fall eine erweiterte Perspektive, d. h. auch ein Bewusstsein für die Distanz zwischen den Spuren und ihrem Urheber mit sich bringt. Und andere Spurensucher mögen sich vielleicht durch einen solchen Versuch ermuntert fühlen, ihnen bekannte Spuren (existieren noch mehr?) gleichfalls mitzuteilen.

⁵ Die Lieder sind postum publiziert worden, zunächst als *Five Songs after Poems by Richard Dehmel*, hrsg. v. LEONARD STEIN, New York 1966 (Carl Fischer), und später im Rahmen der *Anton Webern Collection* (wie Anm. 3). Zur Problematik der von Stein besorgten Edition siehe REINHARD GERLACH: »Die Handschriften der Dehmel-Lieder von Anton Webern. Textkritische Studien«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29, 1972, S. 93–114.

⁶ Siehe z. B. ALLEN FORTE: *The Atonal Music of Anton Webern*, New Haven 1998, S. 27f. (unter der Überschrift »The Dehmel Lieder as Precursors«): »[T]here is a perceptible progression from the Dehmel Lieder to the radically atonal songs: for all their tonal features, the Dehmel Lieder contain atonal seeds, seeds that bore perhaps unexpected fruit in the Opus 3 and 4 songs, for the dates certify that Webern composed two types of music during the 1907–08 period, one of which he abandoned at some point.«

⁷ Siehe MOLDENHAUER: *Anton von Webern* (wie Anm. 4), S. 105: »Man möchte vermuten, daß *Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße* als erstes [der vierzehn George-Lieder] entstanden ist, da es das einzige ist, das noch Vorzeichen verwendet. Allerdings sind die vier vorgezeichneten Kreuze [...] kaum von Bedeutung.« Und eine der wenigen analytischen Untersuchungen zum Lied (eine kurze Diskussion von T. 8–9 in ALLEN FORTE: »The Golden Threat: Octatonic Music in Anton Webern's Early Songs, with Certain Historical Reflections«, in: *Webern Studies*, hrsg. v. KATHRYN BAILEY, Cambridge 1996, S. 74–110, hier S. 98f.) betont die oktatonischen Strukturen der ausgewählten zweizeitigen Passage gegenüber den darin auffällig präsenten übermäßigen Dreiklängen.

⁸ MOLDENHAUER: *Anton von Webern* (wie Anm. 4), S. 653, datiert sämtliche vier nachgelassenen George-Lieder – wohl in Analogie zu Weberns Datumsangabe in den gedruckten opp. 3 und 4 – mit »1908/09«.

I.

Ausgangspunkt der Spurensuche ist das Autograph des Liedes, das die einzige bekannte zeitgenössische Quelle des Notentextes darstellt und hier zunächst kurz beschrieben sei:

Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Anton Webern.

1 Bogen (Bl. 1/2), Bl. 2^v unbeschriftet.

Notenpapier, Format: hoch 346 × 265 mm, Firmenzeichen: *J. E. & Co.* [diagonal ansteigend auf schildförmiger Papierrolle, rechts von einem Löwen gehalten] | *Protokoll. Schutzmarke* / *No. 5* / *18linig.* auf Bl. 1^r, 2^r unten links.

Schreibstoff: schwarze Tinte, Korrekturen mit Bleistift.

Titel: *op 5 N^o 2* auf Bl. 1^r oben rechts mit Bleistift; *Aus „Nachtwachen“ von Stefan George* auf Bl. 1^r System 1 rechts mit Tinte.

Inhalt:

Bl. 1^r System 2-4/7-9/11-13/15-17: T. 1-4/5-7/8-9/10-11; Bl. 1^v System 1-3/5-7/9-11/13-15: T. 12-14/15-17/18-19/20-21; Bl. 2^r System 1-3/5-7/9-11: T. 22-23/24-27/28-30.

Der vertonte Text ist in Kurrentschrift und mit wechselnder Groß- und Kleinschreibung sowie ohne alle Interpunktionszeichen notiert.

Der Notentext des Autographs und die meisten darin erkennbaren Korrekturen sind in den beiden bereits erwähnten postumen Editionen dokumentiert. Die Editionen sind die allgemein zugänglichsten Spuren des (selbst die ursprünglichste Spur der Komposition darstellenden) Autographs, das in ihnen editorisch vermittelt erscheint und dabei bestimmte Veränderungen erfährt. Von diesen Modifikationen (denen in unterschiedlichem Maße aber grundsätzlich jede noch so getreue Edition unterliegt) seien im Folgenden vor allem die editorische Behandlung der Tonartvorzeichnung und die damit zusammenhängende Akzidenzensetzung diskutiert.

In der Edition durch Westergaard wurde die Vorzeichnung der Tonart weggelassen, alle Noten wurden – analog zur Praxis der 1919 und 1923 erfolgten Publikationen von opp. 3 und 4 – mit Akzidenzen versehen.⁹ Die Edition des Liedes in der Sammlung von Shaftel belässt die Tonartvorzeichnung (in der Akkolade von T. 18–19 wurde sie wohl versehentlich nicht gesetzt), ergänzt aber ebenfalls Akzidenzen zu jeder Note:

Although Webern's key signature ceases to serve any true tonal function after the first measures, I have maintained Webern's own notation almost entirely in the hopes of

⁹ Siehe dazu die »Text-critical Notes« in WEBERN: *Four Stefan George Songs* (wie Anm. 2), S. 13–16, hier S. 13: »Only *Erwachen aus dem tiefsten Traumesschosse* [sic] has a key signature, and that can be hardly said to be operative.«, und S. 15: »The key signature ceases to function after the first few measures.«

reflecting his own harmonic thought. Any accidentals not supplied by Webern are in parentheses.¹⁰

Leider ist die Kennzeichnung der vom Herausgeber ergänzten Akzidenzien durch Klammern fehlerhaft, so dass die Intention, Weberns harmonisches Denken in der Edition widerzuspiegeln (oder wenigstens: durch die Edition die Mittel für eine Rekonstruktion dieses Denkens zur Verfügung zu stellen), nur bedingt eingelöst wird.¹¹

Dass die Vorzeichnung der Tonart nicht nur eine äußerliche Konvention, sondern durchaus eine Bedeutung für das Verständnis von Weberns harmonischen Vorstellungen und – damit zusammenhängend – Konsequenzen auch schon für die Edition des Liedes selbst hat, zeigt sich an einzelnen Entscheidungen, die der durch das einzelne Autograph überlieferte Notentext erfordert. So tritt z. B. in T. 17 ein Zusammenklang in der 3. Note der rechten Hand auf, der – ausgehend von einem übermäßigen F-Dur-Dreiklang in T. 14/15 – das Ende einer Folge von Oktaven markiert, die mit Ausnahme des dritten Viertels von T. 15 ($es^2/c^3/es^3$) entweder mit der (klingend) großen Terz unter dem oberen oder der (klingend) großen Terz über dem unteren Oktavton ausgefüllt werden. Versteht man die Vorzeichnung als funktional verbindlich, so lautet der im Autograph keine Akzidenzien aufweisende und mit den ab dem Auftakt zu T. 17 vorausgehenden Großterzklängen $h^1/g^2/h^2$, $g^2/es^3/g^3$ und $fis^2/b^2/fis^3$ unter einem gemeinsamen Bogen stehende Klang: $a^1/fis^2/a^2$ – (wie die erwähnte Ausnahme der Großterzklangfolge in T. 15) ein Klang mit der *kleinen* Terz unter dem obersten Oktavton. Interessanterweise vermutet Westergaard in seiner die Tonartvorzeichnung gänzlich weglassenden Edition hier ein vergessenes Akzidens und korrigiert den Klang zu $a^1/f^2/a^2$. (Siehe Notenbeispiel 1. Das Beispiel abstrahiert von weiteren Aspekten des Tonsatzes wie insbesondere der Dynamik, da hier andere editorische Probleme zum Tragen kommen würden.) Die Edition von Shaftel ergänzt hier dagegen im Sinne der Vorzeichnung ein lediglich verdeutlichendes Kreuz zu fis^2 (und gleichermaßen Auflösungszeichen zu a^1/a^2).

¹⁰ »Text-critical Notes« in: *The Anton Webern Collection* (wie Anm. 3), S. xxi–xxxvi, hier S. xxxiv.

¹¹ Folgende in der Edition von Shaftel eingeklammerte Akzidenzien sind in Weberns Autograph bereits vorhanden: T. 2 Klav. 7/8: # zu fis^1 ; T. 5 Ges. 6/8: # zu fis^1 ; T. 6 Klav. 1/4: ♯ zu g^2 ; T. 9 Klav. 7/8: ♯ zu d^1 ; T. 14 Ges. 4/8: # zu gis^1 (vom Hrsg. korrigiert zu g^1 , siehe die »Text-critical Notes« [ebd.]); T. 17 Klav. u. 3. Note: # zu dis ; T. 17 Klav. letzte Note: # zu dis^2 ; T. 18 Klav. 2/4: # zu fis^1/fis^2 ; T. 19 Ges. 1/8: ♭ zu b^1 . Folgende in derselben Edition gesetzte und nicht eingeklammerte Akzidenzien fehlen in Weberns Autograph: T. 2 Klav. 7/8: ♯ zu e ; T. 3 Klav. o. 2. Note: ♯ zu e ; T. 5 Klav. o. 2. Note: # zu ais^1/dis^2 ; T. 18 Ges. 7. Note: ♯ zu e^1 ; T. 21 Klav. 7/8: ♯ zu c^2 ; T. 23 Klav. o. 1. Note: ♯ zu e^1 . Ein entgegen dem in der Edition vorherrschenden Prinzip ohne Akzidens belassener Ton (T. 14 Ges. 1. Note) weist in Weberns Autograph gleichwohl ein ♯ auf. Darüber hinaus wurden einige redundante Akzidenzien in Ligaturen stillschweigend weggelassen.

II.

Die Bezeichnung »Aus ›Nachtwachen‹ von Stefan George« im Autograph führt zur Textvorlage des Liedes. Das Gedicht ist Teil von Georges Gedichtband *Das Jahr der Seele*, der zuerst 1897 erschien. Weberns Exemplar, das sich heute zusammen mit anderen Büchern aus Weberns Bibliothek in der Paul Sacher Stiftung in Basel befindet, ist eines der beim Verlag J. Bondi in Berlin erschienenen dritten Auflage von 1904. *Erwachen aus dem tiefsten traumes-schoosse* (so die Schreibung der ersten Zeile des Gedichtes bei George) findet sich in dieser Auflage auf S. 70 als mit »IV« nummerierte *Nachtwache* innerhalb des Binnenzyklus *Erinnerungen an einige Abende innerer Geselligkeit*. Auf S. [1] von Weberns Exemplar steht der handschriftliche Vermerk »z. 2. J. 1907«. (Vermutlich ist der 2. Juli, der Geburtstag von Weberns Ehefrau Wilhelmine gemeint.) Darüber hinaus enthält es nur wenige Eintragungen: eine x-Markierung neben der Titelzeile von *Entflieht auf leichten kähnen* (S. 109) sowie Markierungen im Inhaltsverzeichnis (S. 124–127) bei den Gedichten *Noch zwingt mich treue*, *Entflieht auf leichten kähnen* und *Ihr tratet zu dem herde* – alles Gedichte, die Webern auch vertont hat. (Das ebenfalls aus *Das Jahr der Seele* stammende und von Webern vertonte Gedicht *Ja heil und dank dir* ist wie *Erwachen aus dem tiefsten traumes-schoosse* nicht markiert.)

Allerdings findet sich zwischen den Seiten 70 (auf der, wie erwähnt, das Gedicht *Erwachen aus dem tiefsten traumes-schoosse* abgedruckt ist) und 71 ein eingelegtes Blatt, auf dem in einer fremden, Kurrentschrift verwendenden Handschrift zwei Dehmel-Gedichte geschrieben stehen, nämlich *Am Ufer* und *Himmelfahrt* – auch dies zwei Gedichte, die Webern (laut eigenhändiger, aber vermutlich nachträglich erfolgter Datierung: 1908) vertont hat.¹² Nimmt man an, dass Webern diese Abschrift der beiden Gedichte als Vorlage bei der Komposition seiner Lieder gedient hat, so deutet ihre Aufbewahrung innerhalb des Exemplars von *Das Jahr der Seele* auf eine zeitliche Nähe zur Komposition von »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« hin. (Ein in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrter Dehmel-Gedichtband aus Weberns Bibliothek weist – im Unterschied zum genannten Exemplar von *Das Jahr der Seele* – keine Eintragungen Weberns auf, die auf eine Benutzung als Kompositionsvorlage hindeuten würden, und enthält nur *Am Ufer*, nicht aber *Himmelfahrt* – und auch keinen der anderen drei Texte der später als *Fünf Dehmel-Lieder* zusammengestellten Vertonungen.)¹³

¹² Zur den nachgetragenen Datierungen in den Autographen der Dehmel-Lieder siehe GERLACH: »Die Handschriften der Dehmel-Lieder von Anton Webern« (wie Anm. 5), S. 95–104.

¹³ Siehe aber auch REINHARD GERLACH: »Die Dehmel-Lieder von Anton Webern. Musik und Sprache im Übergang zur Atonalität«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1970, S. 45–101, hier S. 50: »Hingegen steht außer Zweifel, daß Webern den Band: Richard DEHMEL, *Ausgewählte Gedichte*, Berlin 1901, der sich mit der Widmung seines Veters

Vergleicht man Weberns Autographe von *Am Ufer* und *Himmelfahrt* mit dem von »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße«, so fällt zudem ein sehr ähnlicher Schriftduktus auf. Darüber hinaus sind »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« und die beiden Autographe von *Am Ufer* (wie auch das ebenfalls nachträglich mit 1908 datierte Dehmel-Lied *Helle Nacht*) auf Notenpapier derselben Fabrikation geschrieben (siehe oben die Beschreibung des Autographs von »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße«).¹⁴ (Innerhalb der in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten Quellen ist dagegen von den George-Liedern nur noch ein anderes auf Notenpapier mit dem gleichen Firmenzeichen überliefert, das im Format allerdings leicht abweicht.¹⁵ Die in der Morgan Library, New York, befindlichen Autographe von George-Liedern Weberns sind alle auf Notenpapier mit 12 Systemen geschrieben.¹⁶ Die verwendeten Papiersorten der vier George-Lieder-Handschriften innerhalb der Musiksammlung der Library of Congress, Washington D. C. [opp. 3/1, 3/3, 3/4, 3/5], konnte ich bislang noch nicht vergleichen.)

Die beschriebenen Spuren der verwendeten Textvorlage und Papiersorte bei »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« lassen zusammen mit der Vorzeichnung einer Tonart (die auch bei allen Dehmel-Liedern vorhanden ist) eine chronologische Nähe zu den Dehmel-Liedern *Am Ufer* und *Himmelfahrt* sehr wahrscheinlich erscheinen. Eine stilistische (und möglicherweise auch zyklische?)¹⁷ Trennung zwischen den Vertonungen der beiden Dichter hat für Webern zum Zeitpunkt der Komposition vermutlich zunächst keine Rolle gespielt.

Ernst Diez: »S[einem] / I.[ieben] Toni für Compositionsversuche zum 4/XII 1901. Ernst.« im Webernschen Nachlaß befand [...], zur Textwahl herangezogen hat. Ihm entnahm er wahrscheinlich [...] die Gedichte *Nachtgebet der Braut* (S. 20) und *Ausblick* (S. 47), beide komponiert 1903. [...] Jedenfalls kannte Webern die Poesien Dehmels vor seiner Begegnung mit Schönberg [...] mindestens doch aus diesem Band bereits, dem er dann auch wohl das Gedicht *Am Ufer* (S. 148) entnommen hat, um es später als Nr. II der fünf Dehmel-Lieder zu komponieren. Die übrigen vier Gedichte [...] hat aber Webern augenscheinlich nicht aus dieser Quelle (wo sie nicht enthalten sind), sondern aus [...] verschiedenen Quellen [...] zusammengetragen [...].« Siehe ebd. für eine Auflistung zeitgenössischer Druckausgaben der in Frage stehenden Gedichte.

¹⁴ Grundlage dieses Vergleiches sind die heute in der Paul Sacher Stiftung, Basel, aufbewahrten Quellen zu den genannten Dehmel-Liedern. Ein in der Library of Congress, Washington D. C., befindliches weiteres Autograph zu *Himmelfahrt* konnte ich bislang nicht einsehen. Laut der Beschreibung der Quelle in GERLACH: »Die Handschriften der Dehmel-Lieder von Anton Webern« (wie Anm. 5), S. 100 (dort als »Manuskript II« bezeichnet), handelt es sich ebenfalls um (das vermutlich gleiche) Notenpapier der Firma Waldheim Eberle mit 18 Systemen.

¹⁵ Es handelt sich um das Autograph zu der bei ELMAR BÜDDE: *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*, Wiesbaden 1971 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 9), S. 117, transkribierten frühesten »Fassung a« von »Dies ist ein Lied«. Format: hoch 344 × 265 mm.

¹⁶ Laut freundlicher Information von Monika Kröpfl, Wien.

¹⁷ Siehe auch GERLACH: »Die Handschriften der Dehmel-Lieder von Anton Webern« (wie Anm. 5), S. 95: »Dem Komponisten Webern ist die zyklische Bindung der Dehmel-Lieder erst nach Kompositionsabschluß bewußt geworden [...].«

III.

Die Bezeichnung von »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« als »op 5 N^o 2« auf dem Autograph ist eine Spur, die auf die Einbindung des Liedes in einen Zyklus hinweist. Auf zwei handschriftlichen Titelaufstellungen wird deutlich, dass Webern zu einem bestimmten Zeitpunkt alle George-Lieder in zwei Zyklen opp. 2 und 4 mit jeweils sieben Liedern angeordnet hatte.¹⁸ Die beiden Listen lauten (siehe auch Abbildung 1 und 2):

[Opus 2:]

Sieben Lieder
nach Gedichten von Stefan George
op. 2

- | | | |
|-------|---|--------------------|
| [b] | 1. Eingang | („VII. Ring“) |
| [b+r] | 2. „Dies ist ein lied...“ | („VII. Ring“) |
| | 3. „Erwachen aus dem tiefsten traumesschoße...“ | („Jahr der Seele“) |
| [b+r] | 4. „Im windes-weben....“ | („VII. Ring“) |
| | 5. Künfttag 1. | – |
| [b+r] | 6. „Kahl reckt der baum..“ | – |
| [b] | 7. [„]Im morgentaun....“ | – |

Anton von Webern

[Opus 4:]

Sieben Lieder op. 4
nach Gedichten von Stefan George

- | | |
|-------|--|
| | ♣ Trauer I („Maximin“ aus dem „VII. Ring“) |
| | 2 „Ja heil und dank dir...“ („Nach der Lese“) aus „Jahr der Seele“ |
| [b+r] | 3 „Noch zwingt mich treue....“ („Waller im Schnee“) aus „Jahr der Seele“ |
| [b] | 4 „An baches ranft....“ („Lieder I–VI“) aus dem „VII. Ring“ |
| | 5 „Das lockere saatgefilde....“ („Gezeiten“) aus dem „VII. Ring“ |
| | 6 „So ich traurig bin....“ („Sänge eines fahrenden Spielmanns“) |
| | aus „Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen u. Sänge u.[.] d. hängenden Gärten“ |
| [r] | 7 [b] „Ihr tratet zu dem herde....“ („Traurige Tänze“) aus „Jahr der Seele“ |

¹⁸ Beide Blätter befinden sich in der Sammlung Anton Webern der Paul Sacher Stiftung in Basel. Die Reihenfolge der Lieder, ohne Rücksicht auf die originale Schreibung der Titel und die Markierungen (siehe unten), wurde bereits von HANS MOLDENHAUER innerhalb der »Prefatory Note« zu WEBERN: *Four Stefan George Songs*, hrsg. v. PETER WESTERGAARD (wie Anm. 2), S. ii, sowie in MOLDENHAUER: *Anton von Webern* (wie Anm. 4), S. 104, mitgeteilt. Siehe auch die Einleitung zu *The Anton Webern Collection* (wie Anm. 3), S. xiii, wo auf die Streichungen innerhalb der Liste zu op. 4 hingewiesen wird, die Markierungen aber auch nicht erwähnt werden.

Einige unterschiedliche Merkmale der beiden Listen (Papiersorten¹⁹; Schreibstoff: rote Tinte bei op. 2, schwarze Tinte bei op. 4; überwiegend Kurrentschrift bei op. 2, abwechselnd Kurrent und lateinische Buchstaben bei op. 4; Nennung der Binnenzyklen der George-Vorlage nur bei op. 4) lassen vermuten, dass ihre Niederschrift nicht gleichzeitig erfolgte. Im Sinne der Opuszahlen-Reihenfolge ist die Zusammenstellung der *Sieben Lieder* op. 2 also vermutlich früher als die der in der zweiten Liste mit op. 4 bezeichneten Lieder vorgenommen worden.

Trotz der Unterschiede und der zu vermutenden zeitlichen Differenz der beiden Listen weisen sie Spuren einer gemeinsamen Bearbeitung auf, nämlich Winkel-Markierungen mit Bleistift (in der Transkription: »[b]«) und rotem Buntstift (»[r]«) links neben einigen Zeilen (in der letzten Zeile zu op. 4 auch zwischen Liednummer und Anfangszeile). Zusätzlich sind in der Liste von op. 4 einige Nummerierungen (»1«, »5« und »6«) mit Bleistift gestrichen. Diese Markierungen deuten auf andere Zusammenstellungen der Lieder hin, die dann möglicherweise

- a) eine Kürzung von op. 4 auf vier statt sieben Lieder (Streichungen),
- b) eine Zusammenstellung von sieben oder acht (mit Bleistift markierten) Liedern,
- c) eine Zusammenstellung von fünf (mit rotem Buntstift markierten) Liedern oder
- d) Kombinationen dieser Zusammenstellungen

zur Konsequenz hätten. (Die Markierungen mit Buntstift erfolgten vermutlich nach den Bleistiftmarkierungen, da sie weiter links vom jeweiligen Zeilenanfang stehen.) In welcher Reihenfolge der einzelnen Lieder, ob und mit welcher Opuszahl diese potenziellen Zusammenstellungen zu denken sind, ist allerdings unklar.

Die Streichungen und Markierungen zeigen jedoch, dass die Auswahl zunächst nicht einfach in einem Ausschluss der später dann in die veröffentlichten Zyklen nicht aufgenommenen Lieder bestand: Das später in den gedruckten *Fünf Liedern* op. 4 enthaltene »So ich traurig bin« ist auf der Liste zu den *Sieben Liedern* op. 4 gestrichen. Die Zusammenstellungen sind daher auch nicht einfach als umfangreichere Formen der später als opp. 3 und 4 publizierten Zyklen anzusehen (auch wenn in der Liste zu den *Sieben Liedern* op. 2 mit einer Ausnahme [»An Bachesranft«] fast alle Lieder der später veröffentlichten *Fünf*

¹⁹ Das Firmenzeichen des für die Aufstellung der *Sieben Lieder* op. 4 verwendeten Notenpapiers entspricht dem des Autographs von »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« (siehe oben), ist am linken Rand etwas beschädigt und weist (allerdings nicht nur auf Grund der Beschädigung) ein unterschiedliches Format auf: hoch 341 × 240–264 mm.

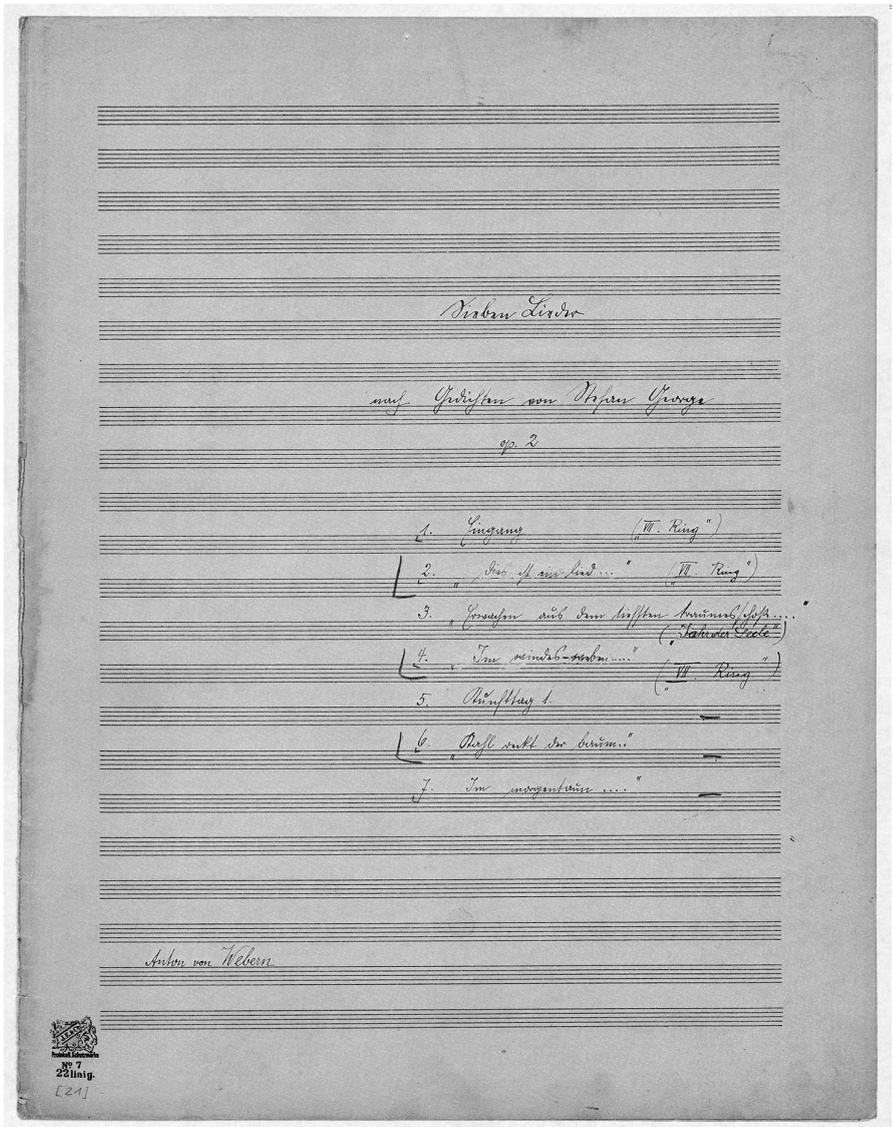


Abbildung 1: ANTON WEBERN, Titelaufstellung zu *Sieben Lieder* op. 2 (Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Anton Webern), Abdruck mit freundlicher Genehmigung

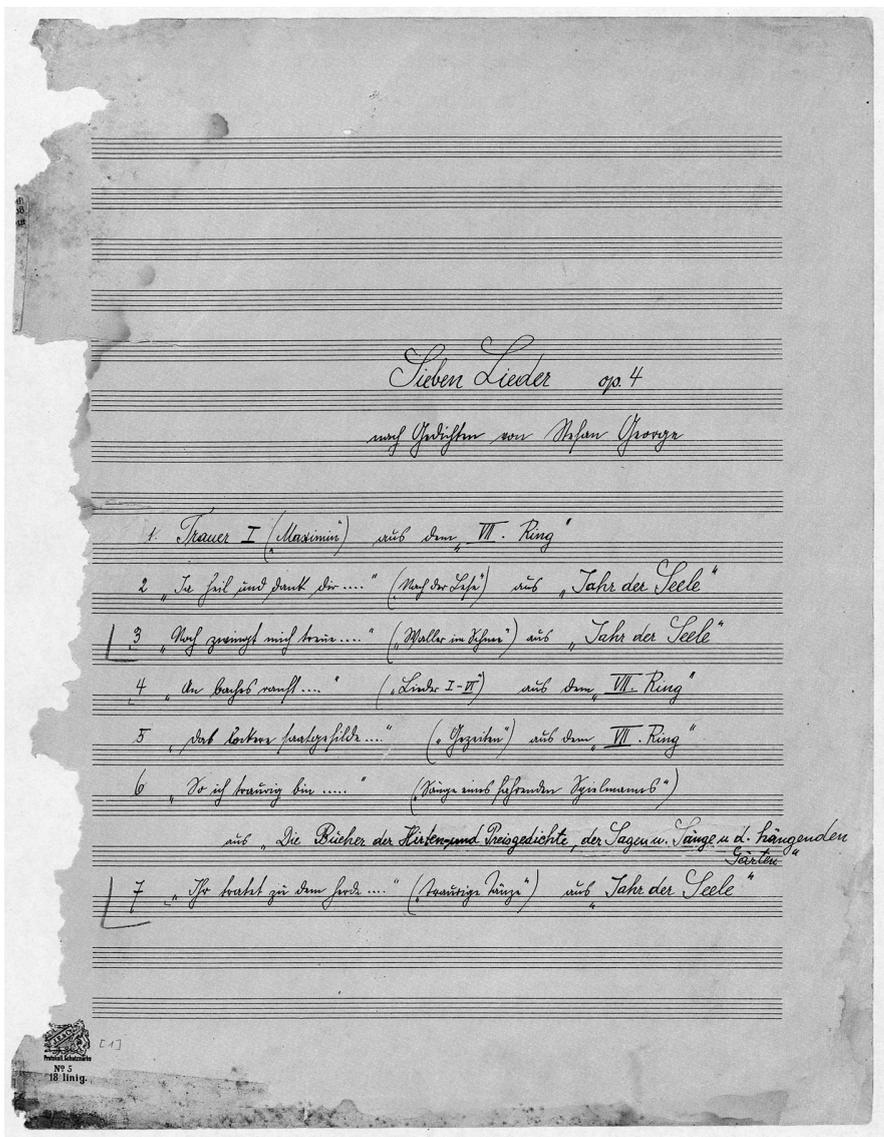


Abbildung 2: ANTON WEBERN, Titelaufstellung zu *Sieben Lieder* op. 4 (Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Anton Webern), Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Lieder op. 3 enthalten sind).²⁰ (Auch scheint das deutliche Ordnungsprinzip der publizierten *Fünf Lieder* op. 3, nämlich sämtliche von Webern vertonten Texte des Binnenzyklus *Lieder* aus *Der siebente Ring* in der Reihenfolge der Vorlage zu bringen, zunächst keine Rolle gespielt zu haben.)²¹ Das Lied »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« weist in der Liste der *Sieben Lieder* op. 2 keine Bleistift- oder Rotstiftmarkierung auf, wurde also auch in keine der durch die Markierungen implizierten Zusammenstellungen einbezogen.

Immerhin deuten die Opuszahlen auf eine grobe Datierung der Zyklen hin. Setzt man nämlich voraus, dass Webern seine 1908 komponierte und im November desselben Jahres uraufgeführte *Passacaglia* bereits zu diesem Zeitpunkt als op. 1 zählte, so stellen die *Sieben Lieder* op. 2 eine plausible Fortsetzung der Opuszählung dar.

Dass Webern Ende 1908 seine Kompositionen noch nicht als umfangreiche Opusfolge angesehen hat, wird durch einen Brief an Schönberg vom Dezember deutlich, in dem er aus Berlin – im Zusammenhang einer Bitte um ein Empfehlungsschreiben an Richard Strauss und im Hinblick auf den von Schönberg wohl vorgeschlagenen Kontakt zu dem Berliner Verleger Max Marschalk (Dreililien-Verlag) – schreibt:

Ich weiß nicht, ich habe so eine blöde Scheu. Das ist es auch warum ich noch nicht bei Marschalk war. Wenn ich ein Liederheft fertig hätte. Aber so kann er ja nichts nehmen, momentan. Einerseits möchte ich, andererseits –²²

Die auf der oben transkribierten Liste zusammengestellten *Sieben Lieder* op. 2 würden durchaus ein »Liederheft« darstellen. Möglicherweise waren aber im Dezember 1908 noch nicht alle der dort aufgelisteten Lieder komponiert. (Die vermutlich bereits komponierten Dehmel-Lieder erschienen Webern zu diesem Datum wohl nicht publikationswürdig, obwohl er sie zu verschiedenen späteren Zeitpunkten ebenfalls zu – allerdings nicht publizierten – Zyklen zusammenstellte.)²³

²⁰ Siehe die im gegenteiligen Sinne zu verstehenden Formulierungen bei MOLDENHAUER: *Anton von Webern* (wie Anm. 4), S. 653, zu »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« und *Kunfttag I*: »[u]rsprünglich für Op. 3 geplant«, sowie zu *Trauer I* und »Das lockere Saatgefilde«: »[u]rsprünglich für Op. 4 geplant«.

²¹ Siehe aber ROBERT W. WASON: »A Pitch-Class Motive in Webern's George Lieder, Op. 3«, in: *Webern Studies* (wie Anm. 7), S. 111–134, hier S. 133: »[C]ould this parallel between George's ordering of the texts and their final ordering by Webern indicate close proximity for the composition of the songs? This time a more cautious yes; but after all, it seems likely that Webern would have set George's lieder in continuity; moreover, Webern may well have experimented with various orderings later on, after having composed all fourteen songs, only to return to his initial conception for publication.«

²² Brief Anton Weberns an Arnold Schönberg vom 13. Dezember 1908, zitiert nach MOLDENHAUER: *Anton von Webern* (wie Anm. 4), S. 92.

²³ Siehe MATTHEW R. SHAFTEL: »Anton Webern's Complete Early Songs (1899–1909)«, in: *The Anton Webern Collection* (wie Anm. 3), S. iii–xiii, hier S. xiii.

Für eine sinnvolle chronologische Einordnung der *Sieben Lieder* op. 4 ergibt sich in der durch die Opuszahlen implizierten Reihenfolge die Zeit nach der Komposition eines – in den Quellen zeitweise als op. 3 bezeichneten – fünfsätzigen Streichquartetts (1922 als *Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5 veröffentlicht), von dem Webern Schönberg in einem Brief vom 16. Juni 1909 berichtet.²⁴ Auf den Kompositionszeitpunkt der in den Zyklen zusammengestellten Lieder gibt dieses Datum allerdings keinen genauen Aufschluss: So ist z. B. das in den *Sieben Liedern* op. 4 aufgelistete *Trauer I* nachweislich bereits im Mai 1909, also vor den (zunächst als op. 3 gezählten) Streichquartettsätzen geschrieben worden.²⁵ Dass Webern nach dem Juni 1909 weitere George-Texte vertonte – die dann möglicherweise (wie *Trauer I*) auch zu den *Sieben Liedern* op. 4 gehören oder noch in die *Sieben Lieder* op. 2 eingegangen sind? –, geht aus zwei weiteren Briefen Weberns an Schönberg vom 10. Juli und 20. August 1909 hervor.²⁶

Möglicherweise stellen die Markierungen in den oben wiedergegebenen Liedlisten auch einen Hinweis auf die Auswahl »einige[r] Lieder nach Georgeschen Texten« dar, die laut einer Erwähnung im *Merker* zusammen mit »fünf Sätze[n] eines ungefähr zehn Minuten langen Streichquartetts« (also der oben als op. 3 angesprochenen Komposition) im Februar 1910 in Wien aufgeführt wurden.²⁷

Unklar ist auch, ob »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« unter den zehn bzw. neun Liedern gewesen sein könnte, die Webern im Sommer und Herbst 1911 zusammen mit einigen seiner anderen Kompositionen an die Verlage Dreililien in Berlin sowie Tischer & Jagenberg in Köln schickte, ohne eine Publikation zu erreichen²⁸, und die möglicherweise auch der Auswahl von neun Liedern entspricht, die Webern daraufhin zusammen mit der *Passacaglia*, den *Fünf Sätzen für Streichquartett* sowie den 1909 komponierten *Sechs Stücken für Orchester* im Privatdruck erscheinen lassen wollte.²⁹ (Neun Lieder ergeben sich

²⁴ Library of Congress, Washington D. C. Siehe auch MOLDENHAUER: *Anton von Webern* (wie Anm. 4), S. 108. Auf dem Titelblatt eines in der Sammlung Anton Webern der Paul Sacher Stiftung, Basel, befindlichen Autographs der *Fünf Sätze* wird die Opuszahl »3« zu »5« korrigiert.

²⁵ Siehe den Brief Weberns an Heinrich Jalowetz vom 25. Mai 1909, publiziert in ANTON WEBERN: *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hrsg. v. ERNST LICHTENHAHN, Mainz 1999 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7), S. 129: »Ich habe wieder – Gott sei Dank – etwas geschrieben. Ein Lied nach George ›Trauer I‹ (VII. Ring).«

²⁶ Library of Congress, Washington D. C. Siehe auch MOLDENHAUER: *Anton von Webern* (wie Anm. 4), S. 105.

²⁷ RICHARD SPECHT: »Konzerte« [u. a. des Vereins für Kunst und Kultur], in: *Der Merker* 1, 1909/10, Heft 10, S. 436 f., hier S. 437.

²⁸ Siehe die Briefe Weberns an Heinrich Jalowetz vom 1. Juni und 23. Oktober 1911, publiziert in WEBERN: *Briefe an Heinrich Jalowetz* (wie Anm. 25), S. 153 f. u. 168–171, sowie den Kommentar auf S. 154 u. 172.

²⁹ Siehe die Briefe Weberns an Alban Berg vom 19. Februar 1912 (ÖNB Wien) sowie an Paul Königer vom 20. Februar 1912 (ÖNB Wien). Die Reihenfolge der dort genannten Kompositionen ergäbe eine Opuszahlenfolge von *Passacaglia* (op. 1), neun Lieder (op. 2), Streichquartett (op. 3) und Orchesterstücke (op. 4). Tatsächlich erschienen 1913 dann nur die Orchesterstücke als op. 4 im Privatverlag (später als op. 6 gezählt).

aus den Markierungen der oben transkribierten Listen nur schwer: etwa wenn man die mit Bleistift markierten acht Lieder um das einzige innerhalb der Liste zu den *Sieben Liedern* op. 4 nicht gestrichene Lied erweitert. Sieht man von den Markierungen innerhalb der Titelaufstellungen ab, so ergibt sich eine Anzahl von neun Liedern, wenn man ausschließlich Lieder heranzieht, deren Texte aus *Der siebente Ring* stammen.)

Auf eine Auswahl von neun Liedern verweist auch ein autographes Titelblatt mit der – in seiner Grundschicht mit roter Tinte geschriebenen – Aufschrift:

Neun Lieder | op[.] 6 [»6« korrigiert aus: »5«; die gesamte Zeile nachträglich mit Bleistift ergänzt] | nach Gedichten von Stefan George | komponiert | von | Anton von Webern.³⁰

Bezieht man den Vermerk »op 5 No 2« auf dem Autograph von »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« auf die vor der Korrektur der Opuszahl auf diesem Titelblatt implizierte Zusammenstellung von neun Liedern als op. 5, so wäre das Lied zu einem bestimmten Zeitpunkt – vermutlich nachdem die beiden Zusammenstellungen der *Sieben Lieder* opp. 2 und 4 bereits wieder aufgelöst waren³¹ – auch wieder Teil dieser (auf der Grundlage der zur Zeit bekannten Spuren wohl nicht mehr rekonstruierbaren) Auswahl gewesen. Erst im Zusammenhang einer wiederum revidierten Opuszählung spätestens bei der ab 1919 erfolgten Drucklegung der bereits seit 1908 komponierten Werke fiel es dann endgültig aus der Auswahl der mit Opuszahlen versehenen Kompositionen heraus.

IV.

Eine weitere Spur findet sich durch den Vergleich mit einer Komposition Arnold Schönbergs und den sich daraus ergebenden analytischen Beobachtungen: »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« zeigt auffällige Gemeinsamkeiten mit Schönbergs im Dezember 1907 entstandener George-Vertonung »Ich darf nicht dankend« op. 14/1:

³⁰ Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern. Diese Seite erwähnen (ohne auf die Korrektur der Opuszahl hinzuweisen) auch BUDDE: *Anton Weberns Lieder op. 3* (wie Anm. 15), S. 13, und MOLDENHAUER: *Anton von Webern* (wie Anm. 4), S. 104. Auf derselben Titelseite findet sich auch noch der mit Bleistift geschriebene und eingerahmte Titel »5 Lieder | op. 4 [korrigiert aus »5«], der sich vermutlich auf die 1923 tatsächlich als op. 4 veröffentlichten *Fünf Lieder* bezieht. Die gesamte Seite ist mehrfach gestrichen und offensichtlich Teil des hinteren Blatts eines für eine Reinschrift der *Fünf Lieder* op. 4 als Umschlag verwendeten Bogens.

³¹ BUDDE: *Anton Weberns Lieder op. 3* (wie Anm. 15), S. 13, vermutet eine andere Entwicklung der Opuszählung: »Der Absicht, die Lieder als op. 2 und op. 4 zu gruppieren, scheinen andere Pläne voraufgegangen zu sein.« Zu diesen Plänen zählt er dann auch die möglichen Zusammenstellungen von Liedern zu op. 5 oder op. 6.

- Beide Lieder vertonen Gedichte aus Georges *Das Jahr der Seele* mit durchweg elfsilbigen jambischen Verszeilen (also jambischen Pentametern mit klingendem Zeilenende). Allerdings unterscheidet sich die Strophen- und Reimstruktur: *Ich darf nicht dankend* gliedert sich in zwei mal vier Zeilen mit jeweils umarmenden Reimen, während *Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße* drei mal drei Zeilen mit einer unregelmäßigen Reimfolge aufweist. Das Versmaß ist gleichwohl auffällig: Webern wählt Gedichte mit solchen gleichförmigen Langzeilen für seine George-Vertonungen nur aus *Das Jahr der Seele* (wo sie allerdings auch vergleichsweise häufig aufzutreten scheinen), während die von ihm verwendeten George-Texte aus anderen Bänden ein in der Regel kürzeres und weniger einheitliches Versmaß zeigen.³²
- Beide Lieder weisen als Kopftitel die Herkunft des vertonten Gedichts aus dem jeweiligen Binnenzyklus in Georges *Das Jahr der Seele* auf. (In Schönbergs autographischer Reinschrift: »Aus ›Waller im Schnee‹ von Stefan George«.)³³
- Beide Lieder umfassen 30 Takte. Das Autograph von »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« weist allerdings in T. 30 und nach dem Schlusstaktstrich Rasuren auf, die zeigen, dass das Lied vor der Rasur 31 Takte zählte. Der Bass *Cis¹/Cis* blieb *ante correcturam* bis zu dem getilgten T. 31 liegen und wies auf dem ersten Schlag einen Akkord in der rechten Hand (wie auch beim Bass der linken Hand) von nicht mehr erkennbarer Dauer auf (möglicherweise *e/a/d¹* oder *e/gis/cis¹?*). (Die Editionen von Westergaard und Shaftel erwähnen diese Rasur in ihren Anmerkungen nicht.) Auch wenn auf der Grundlage dieser Korrektur freilich nicht entschieden werden kann, ob die Identität der Taktzahl mit Schönbergs Komposition zunächst (oder auch überhaupt) keine Rolle spielte oder ob diese Identität eben gerade durch die Korrektur erreicht werden sollte, so ist doch auch die ungefähre Entsprechung des Umfangs immerhin bemerkenswert.
- Beide Lieder stehen in einem langsamen Tempo (Schönberg: »Langsam (♩)«; Webern: »Sehr langsam«). In Weberns Autograph fehlt eine Vorzeichnung der Taktart. Im Unterschied zu Schönbergs im *Alla-breve*-Takt notiertem Lied dürfte für Weberns Kompositionen ein 4/4-Takt anzunehmen sein (dessen Vorzeichnung in den postumen Editionen ergänzt wurde). Bei den mir bekannten Einspielungen und Aufführungen der beiden Lieder dauert Weberns Komposition trotz der gleichen Taktanzahl denn auch immer etwas länger.

³² Nur »Noch zwingt mich Treue« (wie der Text zu Schönbergs op. 14/1 aus dem Binnenzyklus *Waller im Schnee*) und »Ja Heil und Dank dir« weisen die elfsilbigen jambischen Verse wie »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« (und »Ich darf nicht dankend«) auf. Die vergleichbar langen Zeilen von *Eingang* und »Das lockere Saatgefilde« sind nicht durchweg elfsilbig und nicht durchweg jambisch.

³³ Siehe die Beschreibung der Quelle »B« in ARNOLD SCHÖNBERG: *Lieder mit Klavierbegleitung. Kritischer Bericht – Fassungen – Skizzen – Fragmente. Textteil*, hrsg. v. CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT, Mainz/Wien 1989 (= Sämtliche Werke I, B, 1/2, Teil 1), S. 173.

- Beide Lieder zeichnen eine Tonart vor, obwohl sie bereits mit Elementen arbeiten, die deutliche Merkmale von Atonalität aufweisen. Ein solches Element sind u. a. die motivisch eingesetzten Akkorde, die am Beginn beider Lieder stehen.
- Beide Lieder exponieren zu Beginn Akkordmotive (Klangzentren, *referential sonorities* [Referenzklänge]) in der rechten Hand, die mit Halbtonschritten von einem alterierten (eine übermäßige Quarte enthaltenden) Quartenakkord zu einem reinen Quartenakkord führen (pcs 3-5 und pcs 3-9, siehe Notenbeispiel 2). Während pcs 3-5 und pcs 3-9 bei Schönberg direkt aufeinander folgen, werden sie bei Webern durch einen Zwischenschritt vermittelt: Von den beiden oberen Akkordtönen wird zunächst nur der obere nach unten geführt, wodurch sich ein Klang aus übermäßiger und verminderter Quarte (also mit klingender großer Terz) ergibt (pcs 3-8). Im Zusammenklang mit dem Bass ergibt sich für pcs 3-9 in beiden Liedern der Viertonklang pcs 4-14.
- Beide Lieder notieren einzelne Klangintervalle in auffälliger Weise: Der erwähnten verminderten Quarte in pcs 3-8 bei Webern entsprechen in dieser Hinsicht in Schönbergs op. 14/1, T. 2 die doppelt alterierte Quarte *b/eis^l* (eine klingende Quinte) und die übermäßige Terz *b/dis^l* (eine klingende Quarte) bzw. übermäßige Quinte *g/dis^l* (eine klingende kleine Sexte). (Die Notation erklärt sich freilich vor allem durch die in horizontaler Hinsicht linear weiterführende Leittonigkeit der Töne *eis^l* und *dis^l*.) Die beiden Konfigurationen bei Schönberg bilden in der rechten Hand des Klaviers pcs 3-7 und pcs 3-11. (Pcs 3-7 besitzt wiederum große Ähnlichkeit mit dem – in Weberns Lied die enharmonische Besonderheit aufweisenden – pcs 3-8: lediglich das entweder kleine oder große Terzintervall unterscheidet sich.)
- Im Zusammenklang mit dem Bass ergeben die beiden bei Schönberg enharmonisch auffällig notierten Dreitonklänge pcs 4-27. Dieses *pitch class set* ergibt in seinen beiden möglichen Umkehrungen Konfigurationen, die in tonaler Musik entweder als Dur-Septakkord oder halbverminderter Septakkord verstanden werden können. In den Formen von pcs 4-27 in T. 2 aus Schönbergs op. 14/1 sind beide tonale Lesarten vertreten: Zunächst als halbverminderter Akkord (klingend als Akkordumkehrung von *g-b-des-f* interpretierbar), dann als Dur-Septakkord (klingend als Akkordumkehrung von *es-g-b-des* interpretierbar). (Diese quasi buchstabierende Interpretation der Notation soll freilich nichts über die möglichen harmonisch-funktionalen Interpretationen dieser Klänge sagen.) In der Form als Dur-Septakkord erklingt pcs 4-27 auch in Weberns Lied in T. 2, hier allerdings in einer enharmonisch unkomplizierten Notation (als Akkordumkehrung von *fis-ais-cis-e*), aber mit einer Umkehrungsform wieder von pcs 3-8 in der rechten Hand des Klaviers.

a) Schönberg

2 3 6 3

Ich darf nicht

4-14 4-27 4-27 3-11

3-5 3-9 3-7 3-11

h Moll: I

4 6 3 5

dan - kend an dir nie - der - sin - ken.

[T. 27: (am) tief - ent - schlaf - nen (Flusse?)]

b) Webern

2 4-14 4-27 3 4

Er - wa - - - - chen aus dem tief - sten Trau - mes - scho - ße

3-5 3-8 3-9 (3-8) 3-5 3-8 3-9

3-5 (3-5) (3-5)

,cis-Moll' (3-8)

Notenbeispiel 2: diastematische Reduktion der Anfangstakte von a) ARNOLD SCHÖNBERG, »Ich darf nicht dankend« op. 14/1; b) ANTON WEBERN, »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße«

- Diese Anklänge an Septakkorde tonaler Musik markieren in beiden Liedern die intonierende Funktion der Klaviervorspiele für die Singstimme: Bei Schönberg nimmt die Linie *eis¹-fis¹-dis¹-g¹* den Einsatz der Singstimme in T. 3 auch metrisch-rhythmisch imitatorisch vorweg; bei Webern intoniert die Oberstimme *fis¹-dis¹-d¹* ebenfalls eine charakteristische Intervallkonfiguration der Singstimme in T. 5, die dort allerdings erweitert und metrisch-rhythmisch variiert erscheint. Die in beiden Anfangsmotiven der Singstimmen (und den entsprechenden Intonationen des Vorspiels: bei Webern in T. 3–4 auch im Bass auftretende) identische Tonverbindung *fis¹-dis¹* (pc 6 und 3) stellt einen weiteren Bezug zwischen den Liedern her. (Bei Schönberg wird das *fis¹* durch den unteren, bei Webern durch den oberen Leitton erreicht. Weberns Figur deutet sich aber auch bei Schönberg durch die Bildung *g¹-fis¹* des Klaviers in T. 3 an, in der das *fis¹* zusammen mit dem Eintritt derselben Tonhöhe in der Singstimme fällt.)
- Beide Lieder zeigen gleich am Anfang eine scheinbar und auffällig widersprüchliche, aber doch sinnfällige Weise der musikalischen Textausdeutung: Auf der ersten Silbe des Wortes »niedersinken« erreicht die Singstimme in Schönbergs op. 14/1 in T. 5 ihren bis dahin höchsten Ton *gis¹*, um dann tatsächlich bis zum tiefen *a* zu sinken. (In beiden Liedern ist *a* der tiefste Ton.) Bei der diastematisch identischen Bildung in T. 27 fällt das *gis¹* auf die erste Silbe von »(am eisigkalten) tiefentschlafnen (Flusse?)«. Entsprechend intoniert in Weberns Lied die Singstimme in T. 6 auf der ersten Silbe von »tiefsten« mit *b¹* ihren bis dahin höchsten Ton und steigt hinunter zum vorläufigen Tiefton *cis¹* auf der letzten Silbe von »Traumesschoße«. Weberns absoluter Hochtton der Singstimme in T. 19/20 wirkt dann wie der Vollzug einer noch bekannten, aber nicht mehr zwanglos erscheinenden Konvention: der Ton *g²* erklingt auf der ersten Silbe von »(antwort gaben wider) höchstes (Hoffen)«.

Das Lehrer-Schüler-Verhältnis der beiden Komponisten legt mit Blick auf die beschriebenen Ähnlichkeiten die Vermutung nahe, dass Schönbergs Komposition Webern als Modell gedient haben könnte. Betrachtet man einige der charakteristischen Abweichungen, die sich trotzdem und gerade in den Details der grundsätzlichen Ähnlichkeiten ergeben, so wird diese aus dem biographischen Kontext geschöpfte Hypothese zumindest gestützt, insofern man diese Abweichungen bei Webern als eine Überbietung der in Schönbergs Lied angelegten Strukturen interpretieren kann. So überbietet Webern in seinem Lied das langsame Tempo von Schönbergs op. 14/1, lässt es zunächst (also vor der Rasur des ursprünglichen T. 31) einen Takt länger dauern, vertont ein Gedicht mit neun Zeilen (statt wie Schönberg »nur« mit acht Zeilen) und übersteigt den höchsten in Schönbergs Komposition geforderten Ton der (genauso tief reichenden) Singstimme um eine kleine Sekunde (*g²* gegenüber *fis²*).

Die markanteste Überbietung besteht aber in der Verwendung der Motivakkorde in ihrer Relation zur jeweils vorgezeichneten Tonart. (Das Verhältnis der Tonarten selbst mag auch als eine überbietende Anknüpfung verstanden werden: Die Tonarten der beiden Lieder lassen sich durch die Spiegelung an einer virtuellen Achse (*h*)-*c*-(*cis*) aufeinander beziehen, so dass die von Webern gewählte Tonart allerdings über dieser Achse steht.) Schönbergs Motivakkorde lassen sich mit Blick auf die vorgezeichnete Tonart h-Moll als Vertretung dominantischer Klänge verstehen, die zuerst in T. 3 tatsächlich zu einer I. Stufe geführt werden. Der erste der beiden Anfangsklänge wird bei Schönberg im Schlusstakt dann mit der Moll-Tonika aufgelöst.³⁴ Bei Webern ist eine solche (quasi-)dominantische Funktion der Akkorde nicht zu erkennen. Alle Akkorde bei Webern enthalten den Ton *e*, der – zusammen mit dem Basston als konstanter *cis/e*-Klang – eher auf eine Vertretung der Tonika (I. Stufe) als der Dominante (V. Stufe) hindeutet. Vergleicht man die Transpositionsstufen der Akkorde in Hinsicht auf den potenziellen Grundton der beiden Kompositionen, so zeigt sich, dass in Weberns Lied die Akkorde um eine Quinte tiefer transponiert erscheinen. (Der invariante Ton *a* in den beiden Akkordmotiven bei Schönberg stellt in Bezug auf einen virtuellen Grundton *h* die verminderte VII. Stufe dar, der entsprechende Ton bei Webern in Bezug auf *cis* die III. Stufe – III. und VII. Stufe stehen im Quintverhältnis zueinander.) Interpretiert man die Akkordmotive in Schönbergs op. 14/1 als Vertretung dominantischer Klänge, so erscheint die verwendete Transpositionsform bei Webern wie eine Transposition auf die entsprechende Stufe einer Tonika.

So ist auch das beiden Liedern zu Beginn gemeinsame (und, wie bereits oben beschrieben, durch Verbindung von pcs 3-9 in der rechten Hand mit dem Bass der linken Hand gebildete) pcs 4-14 bei Schönberg über dem Basston *Fis* – also der V. Stufe von h-Moll – aufgebaut, während das entsprechende *pitch-class set* bei Webern über dem Grundton der vorgezeichneten Tonart cis-Moll erklingt. In Weberns Lied wird darüber hinaus in der Klavierbegleitung von T. 5 mit Basston und den hier verwendeten Transpositionsstufen von pcs 3-5 deutlich auf cis-Moll verwiesen: *Cis, e¹(/ais¹/dis²), gis¹(/d²/g²)*.

Weberns Verwendung der Motivakkorde erscheint somit als eine Radikalisierung der hybrid-tonalen Funktion der vergleichbaren Akkorde in Schönbergs Lied: Der Idee, dissonante Klänge als sich leittonig auflösende Akkordformen zu behandeln, setzt Webern die Vorstellung einer *per se* dissonanten (und sich in ihrem Dissonanzgrad verändernden) Tonika entgegen. Der Eindruck eines sich schattierend verändernden Grundklanges in Weberns Komposition

³⁴ Siehe ALLEN FORTE: »Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality«, in: *The Musical Quarterly* 64/2, April 1978, S. 133–176, insbesondere S. 159–164. Zur Diskussion dieser Deutung siehe auch JENNIFER SHAW: »Zwei Lieder für eine Singstimme und Klavier op. 14«, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. v. GEROLD W. GRUBER, Laaber 2002, Bd. 1, S. 181–195, insbesondere S. 184–188, sowie die dort aufgeführte Literatur.

wird verstärkt durch die pendelnde Strukturfolge der Akkordmotive der rechten Hand: pcs 3-5, 3-8, 3-9, 3-8 (in einer transponierten Umkehrungsform), 3-5, 3-8, 3-9. (Diese Folge wird ab T. 5 mit modifizierten Formen zumindest noch angedeutet: Nach der oktavversetzten Form von pcs 3-5 folgt eine Transposition dieses *pitch-class set*, der Terzklang $b^1/d^2/b^2$ und die Umkehrungsform des transponierten pcs 3-5. Die Terz b/d bildet mit dem *gis*¹ der transponierten Form von pcs 3-5 eine Form von pcs 3-8 und verweist als invariantes Element auf die nicht transponierte Form von pcs 3-8 in T. 2 und 3.) Auch die Aufgabe der Klangstrukturfolge von T. 1–3 in den – das Klaviervorspiel gleichwohl deutlich aufgreifenden – Schlusstakten, in denen pcs 3-9 nicht mehr erscheint und sich die Akkordmotive auf eine alternierende Folge von pcs 3-5 und pcs 3-8 beschränken, ändert an diesem Eindruck nichts grundsätzlich. Die motivische Folge der Akkorde erscheint hier über dem allein nachklingenden Bass wie abgebrochen, aber nicht unbedingt zu Ende geführt. (Pcs 3-8 wirkt nicht als Auflösung von pcs 3-5!) Gleichzeitig ist das Abbrechen der Folge durchaus als ein Mittel der Schlussbildung zu verstehen, das sich eben von Schönbergs Verwendung der Akkordmotive als Leitklänge zu einer Tonika deutlich unterscheidet. (Siehe auch die oben beschriebene Rasur des zusätzlichen T. 31, in dem möglicherweise zunächst eine »finale« Schlussbildung wie bei Schönberg versucht worden war.)

Schönbergs Behandlung der Akkordmotive erscheint dagegen dynamischer, gerichteter und funktionaler: In T. 3 z. B. wird pcs 3-9 allein, gleichsam als Abspaltung des in T. 1 mit pcs 3-5 zusammenhängenden Akkordmotivs gebracht; im Schlusstakt geht dann nur pcs 3-5 dem Schlussklang auf der I. Stufe voraus.

* * *

Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Liedern und die Überbietungstendenzen in »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« zeigen, dass Schönbergs op. 14/1 Webern sehr wahrscheinlich als Modell für seine Komposition gedient hat. Möglicherweise war Schönbergs Lied auch der erste Impuls für Webern, überhaupt Gedichte von George als Textvorlage für Liedvertonungen in den Blick zu nehmen. (Eine Abschrift des George-Gedichtes *Indes deine Mutter dich stillt* in einem Tagebuch Weberns stammt vermutlich von 1900 und zeigt, dass Webern George zumindest als Leser bereits zu diesem Zeitpunkt zur Kenntnis genommen hatte.)³⁵ Op. 14/1 ist auch die erste Vertonung eines George-Textes durch Schönberg. Die Beschäftigung Schönbergs mit George kulminierte bekanntlich wenig später nach der Komposition von op. 14/1 in der Vertonung der

³⁵ Siehe MOLDENHAUER: *Anton von Webern* (wie Anm. 4), S. 32. Das Tagebuch befindet sich in der Paul Sacher Stiftung, Basel (»Diary # 2«). Das Gedicht steht unmittelbar vor Weberns Abschrift eines Artikels über Richard Strauss aus der Grazer Tagespost, »anlässlich der Aufführung des ›Don Juan‹ vom Grazer Symphonie-Orchester unter M. Spörr am 26. Jänner 1900.«

Fünfzehn Gedichte aus dem Buch der hängenden Gärten op. 15, mit der Schönberg spätestens im März 1908 begann und die sich bis März 1909 erstreckte. In einem Brief vom 11. Juni 1908 an Schönberg finden sich Hinweise, dass Webern einige der zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellten Lieder kannte.³⁶ Spätestens im Juni 1908 erwarb Webern auch die Gedichtbände *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* (also die Vorlage für Schönbergs op. 15) und *Der siebente Ring* (aus dem die meisten Texte stammen, die Webern von George vertont hat).³⁷

Die Begegnung mit Liedern aus Schönbergs op. 15 brachte sehr wahrscheinlich eine weitere Radikalisierung der Tonsprache auch in Weberns Kompositionen mit sich, die auch bei ihm wieder mit Texten Georges verknüpft wurde. »Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße« dürfte aber, darauf deuten die hier verfolgten Spuren hin, vor dieser Entwicklung entstanden sein, vermutlich also nach Dezember 1907 und vor Juni 1908.

³⁶ Library of Congress, Washington D. C.: »Weil Sie mich ~~gestern~~ gefragt haben wie mir Ihre Lieder gefallen haben: ich konnte nicht recht sagen d. h. zum Ausdruck bringen, welchen Eindruck sie auf mich gemacht haben. Es war sehr blöd, wie ich das gesagt habe. Aber möchten Sie mir glauben, dass Ihr Werk und namentlich diese neuen Lieder mein einziges wunderbares Vorbild sind.«

³⁷ Weberns Exemplare der Bände befinden sich in der Paul Sacher Stiftung, Basel. Das Exemplar von *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*, Berlin ³1907, ist auf der Vorderseite des hinteren Schmutzblattes unten rechts handschriftlich datiert: »z. Pf. 1908«. (Pfingstsonntag fiel 1908 auf den 7. Juni.) Das Exemplar von *Der siebente Ring* (Berlin 1907) ist auf entsprechende Weise datiert mit: *Juni 1908*. Da Webern die Komposition von *Trauer I* bereits am 25. Mai 1908 in einem Brief an Jalowetz erwähnt (siehe oben, Anm. 25), hatte Webern entweder zunächst eine andere Quelle als sein datiertes Exemplar zur Vorlage oder das Datum in sein ihm doch schon im Mai vorliegendes Exemplar erst später (und leicht irrtümlich) vermerkt. Das Exemplar weist – wie auch bei den meisten der aus diesem Band entnommenen Textvorlagen Weberns – bei *Trauer I* (S. 102) eine x-Markierung mit blauem Buntstift oder blauer Tinte links neben dem Titel auf.