

Instrumentalkomposition als neue Problemstellung zwölftontechnischen Komponierens : Weberns Annäherungen 1924/25

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden
Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de
Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **43 (2003)**

PDF erstellt am: **27.09.2024**

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

II. Instrumentalkomposition als neue Problemstellung zwölftontechnischen Komponierens: Weberns Annäherungen 1924/25

Die Komposition mit zwölf Tönen hat einen Grad der Vollendung des Zusammenhanges erreicht, wie er früher auch nicht annähernd vorhanden war.¹

In entwicklungsgeschichtlich orientierten Darstellungen von Weberns kompositorischer Entfaltung werden gewöhnlich zwei kritische Übergangsperioden beschrieben, in denen sich Webern als Künstler vor entscheidende kompositorische Herausforderungen gestellt sah und die ihn zu einer grundlegenden Auseinandersetzung mit neuen Kompositionsideen und Kompositionsverfahren zwangen. Die Vorstellung einer »Krisenzeit« im Zusammenhang mit der endgültigen Lösung von den Prinzipien der harmonischen Tonalität um 1908 wurde bereits von den Komponisten der Zweiten Wiener Schule selbst formuliert und in die Diskussion eingebracht. Exemplarisch stehen dafür u. a. Weberns Vorträge *Der Weg zur Neuen Musik*, in denen die Idee einer Krise der europäischen Musik nach 1900 und des daraus notwendigerweise erwachsenden geschichtlichen Übergangs als konzeptioneller Fluchtpunkt gewählt ist. So thematisiert und reflektiert Webern in seinen Vorträgen insbesondere die allmähliche und sich in seinem subjektiven Empfinden höchst dramatisch gestaltende Ausbildung und sukzessive Übernahme der Verfahrensweisen der freien Atonalität um 1908. Für die meisten Interpreten markieren die *Drei kleinen Stücke* op. 11 für Violoncello und Klavier (1914) mit ihrer unüberbietbaren Verkürzung einen Endpunkt in Weberns Œuvre, an den sich relativ bruchlos und allenfalls durch die äußeren Zeitläufte verzögert eine Konzentration auf Vokalkompositionen anschließt. Obwohl sich Webern in den zwischen 1915 und 1922 komponierten Liedern neue musiksprachliche Qualitäten und Ausdrucksbereiche erschließt, findet dennoch zu diesem Zeitpunkt meines Erachtens keine fundamentale Neuorientierung hinsichtlich

1 Webern, *Vorträge*, S. 19.

der kompositionstechnischen Mittel statt.² Weniger spektakulär als die Ereignisse um 1908 erscheint in Weberns Darstellung der Eintritt und die Überwindung der zweiten künstlerischen »Krise«, nämlich die Konfrontation mit Schönbergs neu entwickelten Prinzipien der Zwölftonmethode in den frühen 1920er Jahren, da deren Entdeckung und nachfolgende Aneignung – in Einklang mit der teleologischen Ausrichtung des zugrundegelegten historiographischen Modells, das eine längere Phase der Neuorientierung während bzw. nach dem Übergang zur Zwölftonmethode nicht vorsah – als zwangsläufiger und logisch folgerichtiger Entwicklungsschritt die Übergangsphase der freien Atonalität beendete. Wesentliche Aspekte dieses historiographischen Entwurfs wurden von der Musikwissenschaft, die sich seit der posthumen Veröffentlichung der Vorträge Weberns durch Willi Reich auf Aussagen des Komponisten selbst berufen konnte, widerspruchslos übernommen und weiter festgeschrieben. Daher herrscht bis heute die Auffassung vor, daß allein die Aufgabe der Prinzipien der harmonischen Tonalität für die Komponisten der Zweiten Wiener Schule einer abenteuerlichen Reise in unbekannte und möglicherweise gefährliche Gegenden, deren weiße Flecken auf der Landkarte erst allmählich erkundet werden konnten, gleichkam, während der in Wirklichkeit nicht weniger spektakulären Aneignung der Zwölftontechnik ein solch romantisch verklärender Zug in den späteren Selbstdarstellungen und Beschreibungen zumindest von Webern völlig abgeht.

Für die Schüler Schönbergs lag der Schlüssel zur Aneignung der Zwölftonmethode zweifellos in ihrer applikativen Flexibilität. Die Möglichkeit einer erfolgreichen Integration des neuen Verfahrens in das eigene kompositorische Denken bzw. die erst einzulösende potentielle Synthese zwischen der persönlichen, um 1922 relativ fest etablierten und vielfältig erprobten freiatonalen Tonsprache und der neu zu erwerbenden Technik, deren kompositorische Möglichkeiten vorerst nicht eindeutig abzuschätzen waren, entschied in den ersten Jahren über die Akzeptanz von Schönbergs neuentwickeltem Konzept. Im Falle Weberns spielte sich dieser Integrationsprozeß zunächst im Bereich der Vokalmusik ab. Anne C. Shreffler hat 1994 in ihrem Artikel »›Mein Weg geht jetzt vorüber‹: The Vocal Origins of

2 In seinem späten Aufsatz »Anton von Webern« kategorisiert Theodor W. Adorno diesen Zeitabschnitt als Weberns »dritte Periode«. Auch bemerkt er hinsichtlich Weberns Entwicklung in dieser Periode lapidar: »Mit den Liedern op. 12 beginnt eine fast unmerkliche Wendung. Insgeheim dehnt sich Weberns Musik; er bewältigt auf seine Weise, was Schönberg im »Pierrot Lunaire« und den Liedern op. 22 erstmals registrierte [...].« Zitiert nach: Theodor W. Adorno, »Anton von Webern« [1959], in: *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Frankfurt a. M. 1978 (Gesammelte Schriften, Bd. 16), S. 110–125, hier S. 119.

Webern's Twelve-Tone Composition« zwei Aspekte von Weberns Adaption der Zwölftontechnik in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung gestellt. Ausgangspunkt ihrer Darstellung ist die These, daß eine angemessene Interpretation der Quellen des Zeitraums 1922–1925, insbesondere der überlieferten Skizzen und Fragmente, ein historiographisches Modell erfordert, mit dem Weberns Annäherung an die Zwölftontechnik als ein komplexer und nicht eindeutig zielorientierter Prozeß beschreibbar ist, in dessen Verlauf Webern die Verschmelzung gegensätzlicher kompositorischer Leitideen nur schrittweise und unter dem Zugeständnis von deren gradueller Modifikation gelang. Dabei zeigen besonders Veränderungen in Weberns Reihenentwürfen einen Umbruch der zugrundeliegenden Konzeption der Zwölftontechnik an. Die Skizzen vermitteln den Eindruck, daß es Webern erst dann gelang, seine anfänglichen kompositorischen Schwierigkeiten mit der Handhabung der Zwölftonmethode zu lösen, als er seine Auffassung über Funktion und Aufbau der Zwölftonreihe modifizierte. Von Versuchen, die Reihenstruktur aus (konkreten) melodischen Einfällen unmittelbar abzuleiten und darauf aufbauend die Komposition zu entwickeln (wie er es seit über einer Dekade im Bereich seiner freiatonalen Vokalwerke praktiziert hatte), ließ Webern erst ab, als er die Grenzen dieses Vorgehens im Medium der Zwölftonkomposition verstand. Eine Lösung fand Webern in dem Moment, als er die Reihe nicht mehr ausschließlich als konkret gegebene Gestalt, sondern auch als abstraktere Struktur begriff, die infolgedessen flexibler und kompositorisch vielseitiger zu handhaben war.³

Gleichzeitig hebt Shreffler hervor, daß Webern aus dem Potential der Zwölftonmethode wesentlich andere Konsequenzen zog als Schönberg. Die ersten abgeschlossenen Werke des jüngeren Komponisten, insbesondere seine Liedersammlungen *Drei Volkstexte* op. 17 und *Drei Lieder* op. 18, beschreibt sie als Stücke, die »the most complex, even disordered, musical surface of any of his works up to that time«⁴ aufweisen, und vertritt die These, daß Webern offenbar – im Gegensatz zu Schönberg – in dieser Phase schon allein aus der Verwendung einer Zwölftonreihe eine zusammenhangsbildende und einheitsstiftende Funktion ableitete, die er in seinen frühen Zwölftonwerken nicht durch zusätzliche satztechnische Maßnahmen stützte.

3 »The problem lay instead in a conflict between old and new technique: more precisely, between composition based on specific gestures and motives, and composition based on a globally functioning ordered series«, in: Shreffler, »Vocal Origins«, S. 299.

4 Shreffler, »Vocal Origins«, S. 276.

Obwohl den Beobachtungen Shrefflers prinzipiell zugestimmt werden kann, soll ihre Schlußfolgerung, daß Webern allein in der Verwendung der Reihe ein hinreichendes Mittel sah, Zusammenhang in einer Komposition zu stiften, einer erneuten Prüfung unterzogen werden. Ausgehend von der Fragestellung, wie der Adaptionsprozeß der Zwölftontechnik in Weberns Werk verläuft, konzentriert sich Shreffler nämlich allein auf die zeitliche Phase des unmittelbaren Übergangs, in der sich Webern noch fast ausschließlich mit Vokalmusik auseinandersetzte. Erst ab 1924 zeichnet sich in den Skizzen und Entwürfen eine zunehmende Hinwendung zur Instrumentalmusik ab, die mit der Realisierung des *Streichtrios* op.20 (1926/27) einen ersten Höhepunkt erreicht. In dieser Periode wechselt Webern in seinen kompositorischen Anstrengungen zwischen Instrumentalmusik und Vokalmusik, wobei die Anzahl der Instrumentalwerke, einschließlich der Skizzen und Entwürfe, zunächst noch deutlich geringer ausfällt. Trotzdem ergibt sich aus dem gesamten Korpus der Instrumentalkompositionen ein Bild, das dicht genug ist, um grundlegende kompositionstechnische Problemstellungen, mit denen sich Webern bei der Konzeption der Stücke konfrontiert sah, und seine differierenden Lösungsansätze zu rekonstruieren. Zahlreiche Beobachtungen lassen keinen Zweifel daran, daß sich Webern in dieser Phase zunächst primär auf fundamentale kompositionstechnische Fragen, die die Relation von Zwölftonreihenstruktur und satztechnischen Prinzipien betreffen, konzentrierte, und erst in zweiter Linie die Wiedergewinnung der großen instrumentalen Form ins Auge faßte. Allein die Pluralität der kompositorischen Ansätze ist ein Indiz dafür, daß Webern in diesem Zeitraum unterschiedliche Möglichkeiten einer kompositionstechnischen Umsetzung zwölftontechnischer Verfahrensweisen quasi experimentell erprobte. Daher ist es angemessen, den Zeitraum zwischen 1924 und 1927 als eine Übergangszeit zu charakterisieren, in der sich aus Weberns Skizzen und Werken disparate Bestrebungen abstrahieren, sich gleichzeitig aber die auseinanderstrebenden Tendenzen auch zu einem vielfarbigen Panorama zusammenfügen lassen. Etwa zeitgleich nahm Webern einerseits Impulse aus einer intensivierten Strindberg- und Goetherezeption auf und verfolgte andererseits anhand von Schönbergs abgeschlossenen Kompositionen aufmerksam dessen Weg in die Dodekaphonie. Nicht zuletzt diese Einflüsse haben – wenngleich mit zeitlicher Verzögerung – die allmähliche ästhetische Neuorientierung Weberns mitbestimmt, deren konkreter Verlauf aufgrund der vorhandenen Dokumente jedoch nicht en détail rekonstruiert werden kann.

Die Konzentration auf das frühe, bislang kaum kritisch untersuchte instrumentale Zwölftonwerk bietet in diesem Kapitel die Chance, sich diesem Komplex mit unverstelltem Blick anzunähern. Dabei vertrete ich die

Ansicht, daß der Prozeß zunächst ausschließlich im Bezugsrahmen der kompositionstechnischen Entwicklungen und Problemlösungsstrategien analysiert werden muß, bevor weitere Korrespondenzen zwischen der kompositorischen Entwicklung einerseits und einer ästhetischen Neuorientierung Weberns andererseits diskutiert werden können. Für die Analyse ergibt sich aus dieser Feststellung als eine wesentliche Aufgabe, dem sich langsam neu schärfenden formalen Problembewußtsein Weberns Rechnung zu tragen. Unter anderem gewinnen damit die in der Forschung weitgehend kontrovers diskutierten Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Reihenstruktur, Reihendisposition, musikalischem Satz und (groß)formaler Gestaltung in Weberns Zwölftonmusik bereits für diejenigen Entwürfe, die zeitlich vor dem *Streichtrio* op. 20 als dem ersten abgeschlossenen Instrumentalwerk mit einer ausdifferenzierten formalen Anlage entstanden sind, an Aktualität. In diesen Fragmenten und posthum veröffentlichten Stücken entwickelt Webern verschiedene Strategien, um zwischen zwei kontrastierenden Formkonzepten zu vermitteln. Auf der einen Seite steht die aus der unmittelbar vorausgehenden Zeit nachwirkende Formauffassung der expressionistisch geprägten Musiksprache, die in erster Linie – obgleich nicht ausschließlich – dem musikalischen Augenblick verpflichtet ist und strukturelle wie formale Zusammenhänge im musikalischen Satz in der Regel nur andeutet, zumal in der vor 1924 bevorzugten Gattung Lied bewußt dem Text die maßgebliche formbildende und integrative Funktion zugesprochen wurde.⁵ Komponieren auf der Grundlage zwölftontechnischer Prinzipien leistet jedoch per se noch keine hinreichende syntaktische und formale Ausdifferenzierung, die ein Hinausgehen über die mit den Mitteln der freien Atonalität realisierten Möglichkeiten gewährleistet. Daher zeichnet sich in Weberns Instrumentalwerken – in Relation zu einem wachsenden Bewußtsein um diese Problematik – ein verstärktes Bemühen um neue Formanlagen und eine klarere Artikulation der musikalischen Syntax ab, durch die auch ausgedehntere Kompositionen organisiert werden sollten. Dieser Prozeß ist auf einer übergeordneten Ebene mit dem Bestreben der Komponisten der Zweiten Wiener Schule begründet worden, die in der Phase der freien Atonalität eingeschränkte Möglichkeit,

5 Dazu bemerkt Webern explizit: »Alle Werke, die seit dem Verschwinden der Tonalität bis zur Aufstellung des neuen Zwölftongesetzes geschaffen wurden, waren kurz, auffallend kurz. – Was damals Längeres geschrieben wurde, hängt mit einem tragenden Text zusammen (Schönberg *Erwartung* und *Die glückliche Hand*, Berg *Wozzeck*), also eigentlich mit etwas Außermusikalischem«, zitiert nach Webern, *Vorträge*, S. 57.

Musik als Sprache zu verwenden, zu restituieren.⁶ Folgerichtig können in Weberns Instrumentalwerken des fraglichen Zeitabschnitts sowohl Tendenzen beobachtet werden, die hinsichtlich Tonsprache und Verfahrensweisen eine starke Kontinuität aus der Periode der freien Atonalität anzeigen, als auch kompositorische Strategien, die durch eine Betonung struktureller Elemente innerhalb der Komposition auf eine bewußte Ausdifferenzierung der Syntax und des formalen Ablaufs zielen und somit Prinzipien der »Expressionslogik« relativieren. Die partielle Polarität dieser zwei Strukturprinzipien wirkt explizit oder implizit auf die Anlage und Gestaltung aller Instrumentalwerke dieser Periode ein.

Die vergleichende Darstellung der überlieferten Instrumentalwerke und Skizzen des betreffenden Zeitraums wird durch den Umstand erleichtert, daß sich Webern zwischen 1924 und 1927 auf zwei Besetzungen konzentrierte. Die ersten instrumentalen Zwölftonwerke komponierte Webern für Klavier; sie waren als Teil eines Zyklus von Kinderstücken geplant. Der Vorschlag zu diesem Projekt, das Webern nie vollendete, ging von Emil Hertzka, dem damaligen Leiter der Universal Edition, aus. Trotz eines umfangreichen Projektentwurfs, in dem Webern – offenbar im Anschluß an Schönbergs frühe, klassizistisch beeinflusste Zwölftonwerke für Klavier und das Formenrepertoire in Alban Bergs Oper *Wozzeck* – zahlreiche Tanzsätze und andere Formen als Teile seines Zyklus auflistete,⁷ beendete er die Arbeit offenbar bereits nach der Komposition zweier Stücke (der sogenannten *Kinderstücke* M. 266 und M. 267). In der kryptischen Begründung, die Webern Hertzka für die zunächst als vorläufige geplante Unterbrechung des Projekts gab, bezieht er sich ausschließlich auf künstlerische Überlegungen.⁸ Im Frühjahr 1925

6 Vgl. zu diesem Komplex z. B. die Bemerkungen von Elmar Budde, »Musik als Sprache und Musik als Kunstwerk. Über einige Widersprüche und deren Hintergründe im kompositorischen Denken Schönbergs und Weberns«, in: *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 659–668, bes. S. 664.

7 Die in Weberns Skizzen notierte Auflistung möglicher Form- und Satztypen für den geplanten Klavierzyklus umfaßt »alte Gattungen wie Präludium, Variation, Fuge, Passacaglia und Kanon [...] wie auch Tanzsätze von der Musette und dem Menuett bis hin zu Mazurka, Walzer, Polka, Ländler und Reigen«, zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 282. Der entsprechende Eintrag findet sich auf demselben Skizzenblatt wie das *Kinderstück* M. 266 (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung).

8 »[...] und daß mich nur meine Art der Produktion einstweilen hindert, diese »Kinderstücke« zu schreiben; weil es bei mir in dieser Hinsicht nie so wird, wie ich will, sondern nur so, wie es mir bestimmt ist, wie ich muß.« (Webern an Hertzka am 3.1.1925, zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 282). Fraglich ist jedoch, ob Webern jemals offen seinem Verleger über kompositionstechnische Probleme berichtet hätte – selbst im Austausch mit seinem Weggefährten und Freund Alban Berg sind die seltenen Angaben über kompositorische

begann Webern dann mit dem *Satz für Streichtrio* M. 273 seine Auseinandersetzung mit dieser Besetzung, die schließlich in der Komposition des *Streichtrios* op. 20 einen Abschluß fand. Der chronologisch angeordnete Überblick in Tabelle 2.1 gibt eine erste Orientierung über die fraglichen Kompositionen und Skizzen.

Tabelle 2.1: Weberns Kompositionen 1922–1927⁹

Datum	Werk
Juli 1922	Fünf geistliche Lieder op. 15/2+4*
? 1923	Kanon op. 16/2
Aug. 1923	Kanon op. 16/3+4
? 1924	Morgenglanz der Ewigkeit, Skizzen
Aug. 1924	Kanon op. 16/5* [29. Okt. 1924]
12. Nov. 1924	Kanon op. 16/1
[Herbst] 1924	<i>Klavierstück</i> M. 266*
Herbst 1924	<i>Kinderstück</i> M. 267**
10. Dez. 1924	Mutig trägst du die Last op. 17/1**
[Frühj.] 1925	<i>Streichtriosatz</i> M. 273**
Juni 1925	op. 18/2, 1. Fassung**
Juli 1925	op. 17/2+3**
[Sommer] 1925	<i>Klavierstück</i> M. 277**
August 1925	<i>Streichtriosatz</i> M. 278** (op. post.)
	<i>Streichquartettsatz</i> M. 279
	– Skizzen
	<i>Klavierstück</i> M. 280** (Skizzen)
Sept. 1925	op. 18/1+2**
Okt. 1925	op. 18/3**
Dez. 1925	op. 19/1**
8. Juli 1926	op. 19/2**
1926/27	<i>Streichtrio</i> op. 20**
1927	<i>Skizzen zu op. 20/III</i> **

* Zwölftonreihe entworfen, aber nicht in der abgeschlossenen Komposition verwendet

** Zwölftonkomposition

Die Instrumentalwerke bzw. Fragmente von Instrumentalwerken sind in der Tabelle durch Kursivdruck hervorgehoben.

Details im Briefwechsel äußerst vage. Ob das *Klavierstück* M. 277 («Im Tempo eines Menuetts») und das Fragment für Klavier M. 280, die beide im Sommer 1925 entstanden sind, quasi als Nachträge zu dem Projekt gezählt werden können, ist umstritten.

9 Für eine ausführliche vergleichende Chronologie der Werke Weberns und Schönbergs vgl. Shreffler, »Vocal Origins«, S. 285.

1. »Klaviermusik«

Weberns *Kinderstück* für Klavier M. 267 bietet als sein erstes abgeschlossenes instrumentales Zwölftonwerk einen idealen Einstieg in die Diskussion der im Einleitungsabschnitt exponierten Problematik. Während von dem unvollendet gebliebenen *Kinderstück* M. 266, dessen Entstehung Felix Meyer auf den Zeitraum vor dem 12.11.1924 datiert,¹⁰ auf einem einzelnen Skizzenblatt eine Zwölftonreihe mit einem verworfenen Entwurf eines möglichen Beginns des Stückes sowie eine weitere elftönige Reihe, die Webern einem separaten, neuntaktigen Entwurf des Stückes zugrundelegt, überliefert sind, fehlen Kompositions- oder Reihenskizzen zu dem vollendeten *Kinderstück* M. 267, von dem nur eine autographe Reinschrift (mit Korrekturen) erhalten ist.¹¹ Die zahlreichen Striche und Korrekturen auf dem Skizzenblatt des *Kinderstückes* M. 266 lassen keinen Zweifel daran, daß Webern die Möglichkeiten und Grenzen der Zwölftontechnik noch experimentell auszuloten versuchte.¹² Mit den folgenden Bemerkungen verfolge ich nicht die Intention, eine umfassende Analyse des *Kinderstückes* zu liefern. Vielmehr sollen an dieser Stelle nur exemplarisch Aspekte herausgegriffen werden, die Aufschluß über die von Webern in dieser frühen Phase der Anwendung zwölftontechnischer Prinzipien verfolgten form- und strukturbildenden Verfahren geben können. Daher stehen weniger spezifisch reihentechnische Probleme oder eine Interpretation derjenigen Momente, die für ein »Kinderstück« charakteristisch sind,¹³ im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern die Herausarbeitung solcher Techniken, die für die formale Organisation des *Kinderstückes* von zentraler Bedeutung sind.

10 Die Datierung findet sich in Gottfried Boehm, Ulrich Mosch und Katharina Schmidt (Hrsg.), *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, Basel 1996, S. 356.

11 Eine Reproduktion des Skizzenblattes von dem Fragment M. 266 und der ersten Seite des Autographs des *Kinderstückes* M. 267 (Takt 1–15) findet sich im Ausstellungskatalog *Canto d'Amore*, S. 356f. (Katalognummer 235 und 236).

12 Die Skizze kommentiert Shreffler in »Vocal Origins«, S. 310f.

13 Vgl. dazu hinsichtlich spieltechnischer wie gestalterischer Elemente die Bemerkungen von Clemens Kühn, »Zwölfton- oder -musik?«, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinhard Kopiez u. a., Würzburg 1998, S. 331–335.

Kinderstück

The musical score for Anton Webern's 'Kinderstück' M. 267 is presented in a single system with five staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The piece is in 3/4 time and consists of 17 measures. The score is divided into six sections, each marked with a Roman numeral in a box: I (measures 1-4), II (measures 5-8), III (measures 9-12), IV (measures 13-14), V (measures 15-16), and VI (measure 17). Dynamics include *pp*, *p*, *mp*, and *p*. The tempo marking *rit.* appears at measure 12, and *a tempo* is indicated at measure 12. The piece concludes with the instruction *(D. C. ad libitum)*.

Notenbeispiel 2.1: Anton Webern, *Kinderstück* M. 267, Fassung des Autographs (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung)

Die reihentechnischen Aspekte der siebzehntaktigen Komposition, deren Notentext in der Fassung des Autographs in Beispiel 2.1 wiedergegeben ist, sind außerordentlich einfach. Webern setzt sechsmal die Originalform der zugrundeliegenden Zwölftonreihe, über deren Genese aufgrund der Quellenlage keine Aussagen möglich sind, ein. Alle Reihenabläufe sind

vollständig, und die Reihenfolge der Töne wird strikt eingehalten.¹⁴ Tonwiederholungen eines Einzeltons oder eines Zusammenklangs sind mehrfach zu beobachten und werden im *Kinderstück* einem motivischen Element vergleichbar eingesetzt. Die erste Repetitionsfigur führt Webern in Takt 1 ein (*e-e*); später (ab Takt 12/13) wird daraus eine Sechzehntelfigur mit dreifacher Ton- bzw. Akkordwiederholung abgeleitet. In dem linear konzipierten Stück treten nur punktuell mehrstimmige Zusammenklänge auf.



Notenbeispiel 2.2: *Kinderstück* M. 267, Zwölftonreihe

Ein Charakteristikum dieser Reihe sind die zahlreichen Halbtonschritte, die zwar im allgemeinen in dieser Zeit ein bevorzugter Bestandteil von Weberns Reihenarchitektur sind,¹⁵ aber in der Anordnung der Zwölftonreihe des *Kinderstückes* zu größeren geschlossenen Ausschnitten der chromatischen Skala zusammengefaßt sind (Reihentöne 3–5 [*c-h-b*] und Reihentöne 8–12 [*a-gis-g-fis-f*]). In der Komposition treten als eine unmittelbare Folge dieser Reihenstruktur (ähnliche Konsequenzen sind auch in späteren Werken immer wieder zu beobachten) Intervallketten der Intervallklasse 1 prominent auf. Charakteristisch für Weberns Kompositionsstil in seinen Instrumentalwerken dieser Zeit ist die bevorzugte Verwendung von großer Septime, kleiner None bzw. dieser um die Oktavdistanz vergrößerten Intervalle, während das Intervall der kleinen Sekunde weitgehend vermieden wird. Abweichungen von diesem Prinzip haben in diesem Zeitraum meist (und so auch im *Kinderstück*) eine formale Funktion. Eine symmetrische Anlage oder eine Trichord-, Tetrachord- oder Hexachordstruktur der Reihe, die in der kompositorischen Entfaltung als dominierende Materialvorordnung aufzufassen wäre, existiert nicht.¹⁶

14 Zum Vergleich: Schönberg konstruierte die Singstimme in dem *Sonett* seiner *Serenade* op. 24 (beendet im März 1923) ebenfalls als mehrfachen linearen Ablauf der Originalform der Zwölftonreihe. Seine Handhabung der Reihe ist jedoch insofern komplexer, als die Begleitung gleichzeitig aus weiteren Abläufen der Originalform der Reihe bestritten wird.

15 Zu Weberns Reihenarchitektur in dieser Zeit vgl. auch Shreffler, »Vocal Origins«, S. 315 und Bailey, *Twelve-note music*, S. 14f.

16 Kathryn Baileys Vermutung, die Limitierung der Anzahl der auftretenden Intervallklassen innerhalb einer Reihe sowie die Bevorzugung der Intervallklasse 1 seien Maßnahmen, um »unity« (Zusammenhang) herzustellen (vgl. Bailey, *Twelve-note music*, S. 13), ist einerseits

In den wenigen publizierten Kommentaren wird – neben einer Besprechung der Struktur der Zwölftonreihe – immer wieder auf den sogenannten »Morse-code effect«¹⁷ hingewiesen, der die formale Anlage des Stückes mitbestimmt. Dabei weisen die Autoren insbesondere auf das mehrfache, unmittelbare Zusammenfallen von Repetitionsfigur und Beginn einer Zwölftonreihe hin (bes. Takt 4, Takt 8). Diese Beobachtung wird dahingehend interpretiert, daß Webern in dem *Kinderstück* auf äußerst simple und geradezu schematische Weise einen Zusammenhang zwischen musikalischen Abschnitten und dem Ablauf der Zwölftonreihe herstellen wollen.¹⁸ Daß diese Schlußfolgerung zu kurz greift, wird deutlich, sobald die bislang immer isoliert betrachtete Relation zwischen Zwölftonreihe und Repetitionsmotiv mit weiteren strukturellen Ebenen des Stückes in Beziehung gebracht wird.

Ähnlich wie in seinen freiatonalen Werken arbeitet Webern im *Kinderstück* M. 267 mit Tonkonstellationen, die im Verlauf der Komposition auf vielfältige Weise modifiziert werden. Mit der Bindung an nur eine Zwölftonreihenform, d. h. an nur einen festgelegten Ablauf des chromatischen Totals, wird die Auswahlmöglichkeit des diastematischen Gehaltes dieser Tonkonstellationen von vornherein stark eingeschränkt.¹⁹ Als Konsequenz kann Webern auf einige bevorzugte kompositorische Techniken aus der Phase der freien Atonalität wie der freien Permutation von Tongruppen, der Bildung achsensymmetrischer Akkordspiegelungen etc. nicht mehr zurückgreifen;²⁰ gleichzeitig gewinnen solche variative Verfahren, mittels dessen eine unverhüllt repetitive Wirkung der identisch wiederkehrenden Zwölftonreihe

zutreffend; andererseits genügt allein eine solche Begrenzung des Intervallrepertoires kaum, um – wenigstens gemessen an den Grundsätzen der Zweiten Wiener Schule – eine ästhetisch überzeugende Lösung des Problems »Einheit« herbeizuführen.

17 Mit dieser Formulierung wird in der Einführung zur Erstausgabe des Stückes im Carl Fischer Verlag (New York 1967) die mehrfach auftretende Repetitionsfigur bezeichnet; vgl. auch Moldenhauer, *Webern*, S. 282.

18 So auch Shreffler, »Vocal Origins«, S. 311 f.


19 Der diastematische Gehalt z. B. einer Dreitongruppe kann unter der hier vorliegenden Voraussetzung der strikten Einhaltung des linearen Ablaufs der Reihentöne bei gleichzeitiger Verwendung nur einer Reihenform ausschließlich durch die Wahl des Reihenausschnitts verändert werden.

20 Daß diese Techniken, die unter den neuen Bedingungen der Zwölftontechnik kaum noch einzulösen sind, im Denken Weberns um 1924 noch eine Rolle spielen, zeigt sich z. B. an einer Stelle des *Kinderstückes* ganz deutlich: Der Zusammenklang *a-d'-gis'* (Takt 11) wird in Takt 14 in der Form der achsensymmetrischen Spiegelung eingesetzt. Da Webern bei der Akkordbildung an die Reihentöne 7/8/9 gebunden ist, erklingt in Takt 14 die Akkordformation *gis'-d''-a''* und nicht – wie als Ergebnis einer realen Spiegelung – der Klang *gis'-d''-g''*. Eine ähnliche Problematik weist Shreffler in ihrer Analyse der Kompositionsskizzen des *Kinderstückes* M. 266 nach (vgl. Shreffler, »Vocal Origins«, S. 311 f.).

in der Komposition zurückgenommen werden kann, sowie andere Parameter des Tonsatzes an Bedeutung. Webern konzentriert sich dabei, immer neue Schwerpunkte setzend, auf die rhythmisch-metrische Gestaltung, die Behandlung der Zwölftonreihe als strukturbildenden Faktor, die Verteilung der Töne auf verschiedene Stimmen, die Strukturierung des Tonraums durch die Wahl des Registers, die Dynamik und die Artikulation. Ausgewählte Tonkonstellationen als kleinste musikalische Bausteine verfestigen sich infolgedessen – wie schon in Weberns Musiksprache in der Periode der freien Atonalität – auch unter den veränderten Bedingungen der Zwölftontechnik kaum zu greifbaren musikalischen Gestalten, die den Ausgangspunkt für eine variative Verfahrensweise im traditionellen Sinne bilden könnten. Eine detaillierte Analyse des Stückes zeigt jedoch, daß Webern auf verschiedene Weise sowohl korrespondierende als auch kontrastierende Bezüge zwischen einzelnen Abschnitten des Stückes herstellt.

Daß der Verlauf des *Kinderstückes* über die differenzierte Gestaltung der Details hinausgehend von übergeordneten Strategien beeinflußt wird, demonstriert die Untersuchung der kompositorischen Behandlung von zwei ausgewählten Momenten, nämlich der Repetitionsfigur und der sukzessiven Ausweitung des Tonraums. Das Repetitionsmotiv, das aufgrund seiner Struktur eine scharf umrissene Gestalt besitzt und darüber hinaus durch die Wiederholungen aus dem Kontext herausgehoben ist, wird unmittelbar zu Beginn des Stückes in der rhythmischen Form ›zwei Achtel‹ eingeführt und als Zusammenklang *f-fis'* in Takt 4 wiederaufgenommen. Der zweite Durchlauf der Zwölftonreihe setzt mit dem gleichen Motiv ein, womit ein enger musikalischer Bezug zwischen Reihendurchlauf I und Reihendurchlauf II²¹ angedeutet ist; im Wechsel der Oktavlagen der ersten beiden Reihentöne zeigt sich ein variatives Moment dieser Stelle. Erneut verwendet Webern das Repetitionsmotiv zu Beginn des Reihendurchlaufs III (Reihenton 1 und 3), wobei gleichzeitig eine rhythmische Halbierung (Sechzehntel) erfolgt. Während der Übergang von Reihendurchlauf III zu Reihendurchlauf IV durch keine kompositorische Zäsur markiert wird, bahnt sich, vorbereitet durch das *Ritardando* in Takt 11 am Ende von Reihendurchlauf IV, ein deutlicher Einschnitt an. Tatsächlich nimmt Webern mit Reihendurchlauf V das Repetitionsmotiv erneut auf, das an dieser Stelle – durch die dreifache Tonwiederholung und den Zusammenklang der Reihentöne 1 und 2 – als gesteigerte Variation erscheint. Daß Webern in Takt 12 ff. das

21 In der Analyse des *Kinderstückes* zähle ich die Durchläufe der Zwölftonreihen mit römischen Ziffern; diese sind auch in der Wiedergabe der Partitur im Notenbeispiel 2.1 eingetragen.

Repetitionsmotiv zu einem syntaktischen Modell ausbaut (||:  ||), illustriert ebenfalls nachdrücklich, daß das Motiv nicht nur als Indikator formaler Einschnitte aufzufassen ist. Instruktiv ist die Niederschrift im Autograph. In dieser Niederschrift verdeutlicht Webern die Einheit der Gruppen (im Gegensatz zur posthum veröffentlichten Druckfassung) durch die Notation, indem er die jeweils zusammengehörigen drei Sechzehntel unter einem gemeinsamen Doppelbalken zusammenfaßt; auch die einfach repetierten Noten stehen im Autograph ausnahmslos unter einem Balken. Bei der Schlußbildung arbeitet Webern fast ausschließlich mit neuen, verschiedenen Kontextualisierungen des Repetitionsmotivs. Die Untersuchung dieser einzelnen, isolierten Partikel, die aufgrund ihrer Struktur aus dem Gesamtverlauf des Stückes hervorstechen, zeigt, daß Webern das Motiv bewußt strategisch einsetzt und es einem planmäßigen Veränderungsprozeß unterwirft, der auch als eine zunehmende Intensivierung und Verdichtung beschrieben werden kann. Die formale Organisation des *Kinderstückes* erschöpft sich daher nicht in einer additiven Reihung von sechs Reihendurchläufen, deren Grenzen bloß durch das Repetitionsmotiv markiert werden. Die Bedeutung der diastematischen Ebene, die sich faktisch durch die sechsfache Wiederholung derselben Zwölftonreihenform konstituiert, wird vielmehr durch die differenzierte und planmäßige Gestaltung des musikalischen Satzes relativiert und weitgehend in den Hintergrund gedrängt.²²

Diese Schlußfolgerung wird auch durch die Untersuchungsergebnisse des zweiten ausgewählten Aspekts bestätigt. Um die strategische Ausnutzung des Tonraums im *Kinderstück* zu illustrieren, sei die Verwendung der Reihentöne 1-2-5-11-12 (*es-e-b-fis-f*) schematisch dargestellt:



Notenbeispiel 2.3: Horizontale Ausfaltung der Reihentöne 1-2-5-11-12 im *Kinderstück* M. 267

22 Der Einwand, die ständige Wiederholung derselben Reihenform im *Kinderstück* sei hörbar, zielt (auch) auf eine ästhetische (Ab)Wertung. Dem ist entgegenzuhalten, daß das kompositorische Vermögen Weberns in diesem Stück an dem Maß der Variabilität zu messen ist, da die (vorkompositorische) Entscheidung für nur eine Reihenform sozusagen Teil der Versuchsanordnung ist.

Als einzigen Ton verwendet Webern den fünften Reihenton *b* in nur einer Oktavlage. Die bereits durch die Registerbindung angedeutete ausgezeichnete Stellung dieses Reihentons erhärtet sich mit einem Blick auf den musikalischen Satz: Der Ton *b'* markiert entweder das Ende einer musikalischen Phrase (Takt 2, Takt 6 und besonders, als übergeordnete Zäsur in Takt 9, die durch die einzige fallende kleine Sekund des Stückes hervorgehoben wird²³) oder erscheint in Zusammenklängen herausgehoben im obersten Register (vgl. Takt 11, Takt 13 und Takt 15). Diesem stabilen Element, das wie ein horizontaler Orientierungspunkt im Tonraum wirkt, ist die Verteilung der Reihentöne 1/2 und 11/12 entgegengesetzt. Mit Ausnahme der Reihentöne I/11–12 (Takt 4) und III/1–2 (Takt 8) sind die Reihentöne 1–2 und 11–12 immer so plaziert, daß sie den Achsenton *b'* umschließen. Dabei wird die besondere Funktion des Tons *b* nicht nur durch das fixierte Register, sondern auch in der Architektur der Reihe durch den Quintrahmen der Intervalle der Reihentöne 1–5–12 (*es–b–f*) unterstrichen. Das Nachwirken von »tonalen« Quint-/Quartintervallen als strukturbildende Faktoren läßt sich in Einzelfällen bereits in der Phase der freien Atonalität nachweisen.²⁴ Gleichzeitig dehnt Webern den Oktavrahmen der Reihentöne 1/2 und 11/12 sukzessive aus: Von der »Normallage« (gr. Septime – kl. None) ausgehend und immer wieder dahin zurückkehrend weitet sich der Abstand in II/11–12 um eine Oktave, in V/1–2 um zwei Oktaven und schließlich am Ende des Stückes in VI/11–12 um drei Oktaven. Auch dieses Prinzip der allmählichen Ausfüllung des Tonraums kann bereits in freiatonalen Stücken von Webern beobachtet werden.²⁵ Nicht nur hinsichtlich der Behandlung eines einzelnen Motivs, sondern auch unter dem Aspekt der Tonraumaufteilung ist also im *Kinderstück* eine Vorgehensweise Weberns nachweisbar, die einem schematischen und additiv-reihenden, nur in Reihenabläufen verhafteten Komponieren entgegensteht und statt dessen den nachhaltigen Einfluß eines Denkens erkennen läßt, das die temporale Extension der Musik auch auf

23 Im Autograph wird noch eine verworfene Alternative dieser Stelle sichtbar, in der Webern die in der endgültigen Fassung auf einen Oktavraum verteilten Noten *c–h–b* auf drei Oktaven spreizt.

24 Vgl. z. B. die Funktion der Quinte *es–b* in Weberns erstem der *Vier Stücke für Violine und Klavier* op. 7.

25 Ein Beispiel wäre wiederum das erste der *Vier Stücke für Violine und Klavier* op. 7, in dem der Ton *es*, ausgehend von einem extremen hohen und tiefen Register (*es'''* bzw. *Es*), sukzessive in das mittlere Register *es'* überführt wird. Vgl. zu diesem Aspekt auch die Erörterungen bei Felix Meyer und Anne C. Shreffler, »Performance and Revision: Webern's Four Pieces, Op. 7«, in: Bailey (Hrsg.), *Webern Studies*, S. 135–169, bes. S. 151 ff.

struktureller Ebene einzulösen versucht.²⁶ Obwohl der formale Bau des *Kinderstückes* weder auf eine traditionelle Satzanlage zurückverweist noch eine mehrteilige differenzierte Form ausprägt, wird die Organisation des Satzes trotz der äußerst flexiblen Ausgestaltung der Details (die in diesem Zusammenhang ohne Belang ist) von übergeordneten Prinzipien mitbestimmt. Die wirkungsvolle Anwendung der hier diskutierten kompositorischen Strategien bleibt jedoch notwendigerweise auf Stücke mit begrenzter Ausdehnung beschränkt, da Verfahren wie die Entwicklung eines einzigen, punktuell auftretenden motivischen Elements oder die planvolle Ausfüllung des Tonraums allein noch kein hinreichendes Mittel zur Konstruktion ausgedehnter und hierarchisch strukturierter Formmodelle darstellen. So blieb denn auch die kompositorische Problemstellung, wie ein Konnex zwischen Einzelereignissen und deren Einbindung in einen übergeordneten Strukturzusammenhang innerhalb eines Tonsatzes, der noch weitgehend als »locker gefügt«²⁷ zu charakterisieren ist, geschaffen werden kann, für Weberns Denken in den ersten Jahren nach der Aneignung der Zwölftontechnik zentral. Am Beispiel des *Kinderstückes* wird somit deutlich, daß die von Schönberg später als entscheidend benannte Zielsetzung der Anwendung der Zwölftontechnik, nämlich eine Lösung des Problems der großen Form herbeizuführen, von Webern um 1924 noch nicht mit Nachdruck verfolgt wurde.

Weberns früher Umgang mit der Zwölftontechnik wird mit dem im Sommer 1925 entstandenen *Klavierstück* »Im Tempo eines Menuetts« M. 277 um eine weitere Facette bereichert. Die zugrundeliegende Zwölftonreihe *a-b-h-gis-g-cis-d-es-fis-f-e-c*, die in der neunzehntaktigen Komposition neunzehnmal eingesetzt wird (wobei Reihenvortrag und Takteinheiten nicht miteinander kongruent sind), verwendet Webern wie im *Kinderstück* M. 267 ausschließlich in der Originalform. Ähnlich wie in dem zuvor entstandenen *Kinderstück* konstruiert Webern auch im *Klavierstück* die Zwölftonreihe aus

26 Natürlich handelt sich es bei dem beschriebenen Prinzip nicht um ein finalorientiertes Denken, wie es sich in den tonalen Werken des 18./19. Jahrhunderts ausgeprägt hat. Komponiert wird eine zeitliche Sukzession, ohne daß eine Bewegung auf das Ende des Stückes hin dessen Ausdehnung notwendigerweise im Sinne eines Abschlusses begrenzt.

27 Die Begriffe »locker[er] gefügt« bzw. »fest[er] gefügt« wurden durch die musiktheoretischen Arbeiten des Schönberg- und Webernschülers Erwin Ratz etabliert und beziehen sich ursprünglich auf unterschiedliche Satzbilder tonaler Musik, die häufig thematische Abschnitte (insbesondere Haupt- und Schlußsatz) resp. Überleitungs- und Durchführungspassagen sowie Seitensätze kennzeichnen. Vgl. dazu Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 1951, bes. S. 22.

mehreren Ausschnitten der chromatischen Skala (*a-b-h, cis-d-es, fis-f-e*). Die Komposition gliedert sich in zwei Abschnitte von neun bzw. zehn Takten, von denen der erste Teil wiederholt wird; der zweite Teil ist mit zwölf Reihendurchläufen dichter gestaltet. Während im *Kinderstück* M. 267 mit der sukzessiven Erweiterung des Tonraums ein die gesamte Komposition überspannendes kompositorisches Prinzip, das eine formale Funktion ausübt, vorhanden ist, findet sich ein solches übergreifendes Moment im *Klavierstück* nicht. Obwohl Webern auch in M. 277 den Ablauf der Zwölftonreihe streng einhält, sind Reihe und syntaktische Einheiten nur an wenigen Stellen, wie zum Beispiel am Ende des ersten Teils, aufeinander bezogen. Dies bestätigt auch die Untersuchung der Verwendung der ersten beiden Töne *a-b* der Zwölftonreihe. Anders als im *Kinderstück* wird der Beginn eines neuen Reihenablaufs nicht hervorgehoben, sondern vollständig in den Fortgang der Musik integriert. So beschränkt Webern die Verwendung des charakteristischen Beginns ›Vorschlagsnote *a* gefolgt von dem Ton *b*‹ im Stück auf vier Mal, während er die Töne *a-b* als Zweitonakkord – und damit in wesentlich unauffälligerer Gestalt – insgesamt elfmal verwendet.

Die entscheidende Differenz zu Webern früherer Zwölftonkomposition für Klavier liegt jedoch im musikalischen Charakter des Stückes. Sowohl die Spielanweisung »Im Tempo eines Menuetts« als auch das durch Motivik, Phrasierung und Dynamik geprägte Satzbild lassen an einem Einfluß barocker Tanzsätze auf die Gestaltung keinen Zweifel. Mit dieser Aufnahme klassizistischer Tendenzen folgt Webern hier in auffälliger und bis dato in seinem Zwölftonwerk nicht zu beobachtender Konsequenz Schönberg, der in seinen ersten Zwölftonwerken für Klavier, insbesondere in der *Suite für Klavier* op. 25, unverkennbar Einflüsse barocker Modelle aufgenommen hatte. Somit erscheint das *Klavierstück* M. 277 in gewisser Weise wie ein Gegenentwurf zum *Kinderstück*. Während aus rein reihentechnischer Perspektive das *Klavierstück* zwar noch simpler gestaltet erscheint, gelingt es Webern durch den kompositorischen Umgang mit dem Reihenmaterial, das im *Kinderstück* nur begrenzt gelöste Formproblem durch den Rückgriff auf den Satzcharakter eines Menuetts einen deutlichen Schritt voranzubringen. Trotzdem steht das *Klavierstück* um 1925 als ein isolierter Versuch da, dessen Potential Webern zwar durch Schönbergs abgeschlossene Zwölftonkompositionen vor Augen hatte, er aber in der vorgegebenen Richtung nicht weiter ausgeschöpft hat.

2. Die Arbeiten für Streichtrio M. 273 und M. 278

Webern brach seine Arbeit an dem geplanten Zyklus kleiner Klavierstücke nach eigenen Angaben zugunsten der Komposition von »einem Cyklus lateinischer Gesänge und [...] Liedern nach deutschen Texten«²⁸ ab. Erst einige Monate später, im Frühjahr 1925, begann er erneut, sich mit den Möglichkeiten auseinanderzusetzen, Instrumentalmusik mit den Mitteln der Zwölftontechnik zu komponieren. Dabei verlagerte sich sein Interesse zunächst auf das Streichtrio, eine Besetzung, die zu diesem Zeitpunkt ein Novum in seinem Œuvre bedeutete. Seine Gründe für diese Wahl sind nicht unmittelbar evident. Nach dem heutigen Stand der Forschung scheint sicher zu sein, daß im Gegensatz zu dem im Jahr zuvor anvisierten Klavierzyklus keines der Werke bzw. Fragmente, die dem zwischen 1925 und 1927 entstandenen Streichtrio-Komplex angehören,²⁹ auf einen Auftrag zurückgeht oder durch Freunde angeregt wurde. Darüber hinaus bleibt der Versuch, konkrete Anknüpfungspunkte an eine Streichtriotradition im näheren Umfeld der Zweiten Wiener Schule zu eruieren, durch die sich Weberns kompositorische Zielsetzungen plausibel in einen Gattungskontext einbetten ließen, ergebnislos. Weder Schönberg oder Berg noch Komponisten der älteren Generation, die für Weberns Denken im weiteren Sinne maßstabsetzend waren (hierzu können z. B. Alexander Zemlinsky, Franz Schreker, aber auch Gustav Mahler gezählt werden) hatten bis dato je versucht, die Gattungstradition des Streichtrios wiederzubeleben. Zieht man den Kreis weiter, so geraten jedoch zwei Komponisten ins Blickfeld, deren Werke möglicherweise Webern eine – wenngleich kaum nachweisbare – Inspiration vermittelt haben könnten. Einerseits beschäftigte sich Webern im Rahmen seiner Tätigkeit für den *Verein für musikalische Privataufführungen* bereits um 1920 intensiv mit der Musik Max Regers, bearbeitete einige seiner Werke für Kammerensemble und studierte in seiner Funktion als Vortragsmeister zahlreiche Partituren für Konzerte des Vereins ein. Die generelle Faszination, die Regers Werke zu Beginn der 1920er Jahre auf Webern ausgeübt haben müssen, läßt eine Bemerkung des Komponisten an Heinrich Jalowetz erahnen, die im Zusammenhang mit Weberns Engagement im *Verein*

28 Webern an Hertzka am 3.1.1925, zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 280. Es handelt sich um die Opera 16 und 17.

29 Zu Weberns Streichtrio-Komplex zählen der *Satz für Streichtrio* M. 273 (Frühjahr 1925), den ich nachfolgend als »Streichtrio-Fragment« bezeichne, der *Satz für Streichtrio* M. 278 (Herbst 1925) und das *Streichtrio* op. 20 (1926/27). Der unvollendete dritte Satz des *Streichtrios* op. 20 (1927) ist im Moldenhauer-Verzeichnis unter der Nummer M. 291 eingetragen.

für *musikalische Privataufführungen* fällt: » (Du [Jalowetz] würdest eine Freude haben. Unter anderem: jetzt ist mir Reger erst lieb geworden, wie habe ich den zergliedert u. wieder zusammengefaßt) «³⁰. Explizit erwähnt Webern in demselben Brief seine zunehmende Fähigkeit, infolge seiner bei den Einstudierungen gewonnenen Erfahrungen Interpretationsanweisungen in schriftlicher Form in den Notentext einzutragen, da bei den Aufführungen des Vereins ohne Dirigent musiziert wurde. Webern schreibt in diesem Kontext, daß

[...], [ich] gelernt habe, meinen Willen fast restlos durchzusetzen. Aber alles auf dem Wege *musikalischer* Bezeichnung u. *musikalischer* Angaben natürlich u. fast möchte ich sagen von Hypnose. Welche Übung erlangte ich da im Bezeichnen (der Phrasen des Dynamischen, des Tempos). Was ein Dirigent einfach mit der Hand angibt, mußte ich in *musikalische* Anweisungen auflösen. Und wie frei wir musizieren.³¹

Die von Webern in diesem Brief wohl nicht zufällig im Zusammenhang mit der dichten Musiksprache Regers erwähnte neu erworbene Geläufigkeit, *musikalische Sachverhalte* präziser als zuvor durch Spielanweisungen, Phrasierungsbögen usf. verdeutlichen und fixieren zu können, weist zumindest auf einen durch das Studium der Partituren Regers vermittelten indirekten Einfluß auf seine Notationspraxis, darüber hinaus aber wohl auch auf sein *musikalisches Denken* hin. Gleichzeitig scheint die Annahme berechtigt zu sein, daß sich Webern seine stärker ausgebildete Fähigkeit, Interpretationsanweisungen schriftlich ausdrücken zu können, in den folgenden Jahren auch bei der Notierung eigener Kompositionen zunutze gemacht haben dürfte. So illustriert eine Passage aus einem Brief an Alban Berg die große Sorgfalt, die Webern auch noch 1927 auf die Auszeichnung der letzten Fassung seines *Streichtrios* op. 20 verwendet hat:

Ich habe [...] die beiden Sätze [des *Streichtrios* op. 20] kopiert und viel damit zu tun gehabt, sie richtig zu bezeichnen. Das hat mich die letzte Zeit vollauf in Anspruch genommen. [...]

Ich möchte noch erklären, warum mir die Bezeichnung so viele (wirkliche) Mühe gekostet hat: weil ich selber erst eine gewisse Zeit brauche, um ganz zu verstehn, was ich geschrieben habe – Mahler, ich glaube auch Schönberg, sagte es *direkt* so: was »diktiert« worden ist [...].³²

30 Webern an Jalowetz am 23.12.1919, in: Webern, *Briefe an Jalowetz*, S. 421.

31 Ibidem, S. 421.

32 Webern an Berg am 24.8.1927, zitiert nach *Anton Webern 1883–1983. Eine Festschrift zum hundertsten Geburtstag*, hrsg. von Ernst Hilmar, Wien 1983, S. 79. Weberns Notierungspraxis beginnt sich erst in den späten 20er Jahren nachhaltig zu verändern. Dies illustriert seine

Über diesen allgemeinen Einfluß hinaus beweist die dokumentarisch belegte Einstudierung und Aufführung von Regers *Streichtrio* op. 141b in einem Konzert des *Vereins für musikalische Privataufführungen* am 22.11.1920, daß Webern zumindest eines von Regers Streichtrios gut gekannt hat.³³ Darüber hinaus bestanden in der fraglichen Zeit Berührungspunkte zwischen Webern und Paul Hindemith, der sich besonders in den frühen 1920er Jahren nachhaltig für Aufführungen von Schönbergs und Weberns Werken auf den Donaueschinger Musikfesten stark machte.³⁴ 1924 vollendete Hindemith sein erstes *Streichtrio* op. 34. Dieses Werk wurzelt zwar in einer Ästhetik, die zu den Idealen der Komponisten der Zweiten Wiener Schule größte Distanz verrät; ein gegenseitiges Interesse der beiden Künstler für ihr Schaffen beweist aber zweifellos auch Hindemiths Einsatz als Kammermusiker für Weberns Kompositionen. So führte er Weberns *Streichtrio* op. 20 mit dem Geiger Licco Amar und dem Cellisten Maurits Frank 1928 beim Tonkünstlerfest des »Allgemeinen Deutschen Musikverbands« in Schwerin auf; dabei handelte es sich um die erste Aufführung des Werkes in Deutschland.³⁵

Ungeachtet dieser Verbindungslinien zwischen Webern und Reger bzw. Hindemith erweist sich eine Einordnung von Weberns Streichtrio-Produktion in den zeitgenössischen Gattungskontext als problematisch, da Webern von vollkommen anderen kompositionstechnischen und ästhetischen Voraussetzungen ausging. Gleichzeitig kann – wie schon ein flüchtiger Blick auf die Partituren zeigt – ein bewußtes Anknüpfen Weberns an die exempla classica des Streichtrios (Mozart, Beethoven, Schubert) und somit eine Anlehnung an die zeitgleich sich verstärkenden klassizistischen Tendenzen

bekannte Bemerkung an Schönberg, die 1928 im Zusammenhang mit seiner Bearbeitung der *Sechs Stücke für Orchester* op. 6 gefallen ist: »Nun fällt alles Extravagante [...]. Jetzt kann ich Alles viel einfacher darstellen«, Webern an Schönberg am 20.8.1928, zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 113.

33 Reger komponierte zwei Streichtrios, das *Trio* für Violine, Viola und Bratsche c-Moll op. 77b (1904) und das *Trio* für Violine, Bratsche und Violoncello d-Moll op. 141b (1915).

34 So schrieb Hindemith 1923 während der Programmplanung für die Festspiele in Donaueschingen im folgenden Jahr an Heinrich Burkard: »[...] wir müssen unbedingt etwas von ihm [Schönberg] sowohl als auch von Webern haben. [...] Wenn Du diese Sachen hast, steht Donaueschingen moralisch hoch über allen anderen Musikfesten dieses Jahres«, zitiert nach Paul Hindemith, *Briefe*, hrsg. von Dieter Rexroth, Frankfurt a. M. 1982, S. 115.

35 Laut Moldenhauer war diese Aufführung, die am 21.5.1928 stattfand, erst die zweite öffentliche Wiedergabe (vgl. Moldenhauer, *Webern*, S. 291). – Zwei weitere Streichtrios, die ebenfalls in den frühen 1920er Jahren im Umkreis der Zweiten Wiener Schule entstanden sind, aber auf Webern keinen Einfluß gehabt haben dürften, seien an dieser Stelle wenigstens erwähnt, nämlich das noch unveröffentlichte *Streichtrio* Theodor W. Adornos aus dem Jahr 1921/22 und das *Streichtrio* von Artur Schnabel aus dem Jahr 1925.

zu Beginn seiner Auseinandersetzung mit der Streichtriobesetzung ausgeschlossen werden. Denkbar ist, daß Webern in der Situation um 1925 das Fehlen einer starken Gattungstradition als eine Möglichkeit begriff, sich unabhängig vom Zwang mächtiger geschichtlicher Vorgaben entfalten zu können. Gleichzeitig gehe ich von der Arbeitshypothese aus, daß die satztechnische und insbesondere die reihentechnische Spezifik des dreistimmigen Satzes an sich für Webern die entscheidende kompositorische Problemstellung darstellte, so daß die Streichtriobesetzung Violine, Viola und Violoncello auch aus diesem Grund nicht primär, sondern sekundär war. Dreistimmige Satzanlagen finden sich – allerdings in anderen satztechnischen Kontexten – in Weberns Partituren bereits zuvor in den 1920er Jahren regelmäßig. Im Bereich der Vokalmusik zählen dazu: *Mein Weg geht jetzt vorüber*, op. 15/4 (Gesang, Fl, Klar); drei Kanons aus op. 16 (*Christus factus*, op. 16/1; *Crux fidelis*, op. 16/3 und *Crucem tuam*, op. 16/5 (alle für Gesang, Klar und BKlar) und – im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Streichtriofragmente – der dreistimmige Instrumentalsatz der Lieder op. 17 (VI, Klar, BKlar in op. 17/1+2 und Klar, Va, BKlar in op. 17/3). Bei näherer Betrachtung der beiden 1925 entstandenen Sätze für Streichtrio werde ich daher dem Aspekt, welche Konsequenzen Webern gerade auch in Hinblick auf die Möglichkeiten der Zwölftontechnik aus der dreistimmigen Satzanlage zieht, eine zentrale Bedeutung zuweisen. Darüber hinaus werden Fragestellungen, die sich bei der Besprechung des *Kinderstücks* M. 267 als relevant erwiesen haben, wiederaufgegriffen.

2.1 *Streichtrio-Fragment* M. 273

Die Manuskriptseiten, die zum Konvolut des *Streichtrio-Fragments* M. 273 gehören, sind in kein Skizzenbuch eingebunden und werden heute in der PSS Basel aufbewahrt. Da sich anhand dieser Quellen der Kompositionsprozeß ohne erkennbaren Bruch dokumentieren läßt, liegt die Annahme nahe, daß das Skizzenmaterial des *Streichtrio-Fragments* vollständig erhalten ist. Der weiteren Erörterung sei daher zunächst eine kurze tabellarische Übersicht über die einzelnen Skizzenblätter vorangestellt.

Tabelle 2.2: Skizzenkonvolut *Streichtrio-Fragment* M. 273
(Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung)

Film 103- ³⁶	Beschreibung	weitere Bemerkungen
[833]	Deckblatt, Notizen von Moldenhauer zum Inhalt des Konvoluts	
[840] (Blatt 1 ^r)	Originalreihe und verschiedene Ableitungen	»Reihen zum Streichtrio« in Weberns Hand
[841] (Blatt 1 ^v)	melodische Einfälle und Reihenskizzen	
[838] (Blatt 2 ^r)	Verlaufsskizze I	»Str.-Trio (frühjahr 1925)« in Weberns Hand
[839] (Blatt 2 ^v)	nicht identifizierte Skizzen	u. a. eine Zwölftonreihe in Violinstimme
[834] (Blatt 3 ^r)	Verlaufsskizze II, Blatt 1	»Streich-Trio/frühjahr 1925«; »1)« in Weberns Hand
(Blatt 3 ^v)	nicht beschrieben	
[835] (Blatt 4 ^r)	Verlaufsskizze II, Blatt 2	»2)« in Weberns Hand
[836] (Blatt 4 ^v)	zweitaktige dreistimmige Skizze mit Material des Streichtrios	
[837] (Blatt 5 ^r)	Verlaufsskizze II, Blatt 3	»3)« in Weberns Hand
(Blatt 5 ^v)	zweitaktige einstimmige Skizze, nicht identifiziert	

Der Kompositionsprozeß des *Streichtrio-Fragments* kann anhand des Skizzenmaterials überblicksartig in folgende Stationen gegliedert werden: (a) melodische Einfälle und erster Reihentwurf (Film 103-841), (b) Konzeption des Beginns des Stückes mit gleichzeitiger Neufassung der Reihe (Film 103-838 und -841 sowie die »Reihentabelle« Film 103-840), (c) Ausarbeitung der Komposition. (Die Verlaufsskizzen I und II mit mehreren Formulierungen einzelner Stellen und zahlreichen Korrekturen verteilen sich in chronologischer Abfolge auf die Skizzenblätter 2^r [Verlaufsskizze I, Film 103-838] und die Skizzenblätter 3^r, 4^r und 5^r [Verlaufsskizze II, Blatt 1–3, Film 103-834, -835

36 Die Numerierung in eckigen Klammern entspricht der Abfolge der Reproduktionen des Mikrofilms 103 der PSS und folgt weder einer chronologischen noch einer systematischen Ordnung.

und -837]; die Blätter der Verlaufsskizze II sind von Webern numeriert.³⁷⁾ Das Konvolut wird durch ein Skizzenblatt mit einer zweitaktigen Skizze, in der auf das Reihenmaterial des *Streichtrio-Fragments* zurückgegriffen wird, die aber offenbar unabhängig von den Verlaufsskizzen I und II entstanden ist und für das *Streichtrio-Fragment* keine weitere Relevanz besitzt (Film 103-836), und durch zwei weitere Skizzenblätter, deren Inhalt keinen unmittelbaren Zusammenhang mit dem *Streichtrio-Fragment* erkennen läßt (Film 103-839), vervollständigt. Die nachfolgende Diskussion konzentriert sich auf die Rekonstruktion einiger kompositorischer Problemstellungen, die sich aus der Anlage des *Streichtrio-Fragments* und dem Ablauf des Kompositionsprozesses ergeben. Dabei folgt die Beschreibung und Besprechung der einzelnen Skizzenblätter bzw. ihrer Teilausschnitte der relativ eindeutig zu klärenden Chronologie der Entstehung.

Den Ausgangspunkt für die Entstehung des ersten Entwurfs der Zwölftonreihe bildet ein zwölföniger melodischer Gedanke, der sich in zwei primär rhythmisch unterschiedlichen Formulierungen auf den obersten beiden Systemen des Skizzenblatts 1^v findet (vgl. Notenbeispiel 2.4). Dieser Einfall stellt gleichzeitig die erste dem Stück zuzuordnende Niederschrift dar.³⁸ Weitere schriftliche Angaben Weberns oberhalb des ersten Systems, die sich auf diesen melodischen Gedanken beziehen, stehen im Widerspruch zum Notentext. Der melodische Einfall ist auf zwei Systemen notiert, die als Akkolade zusammengefaßt und mit Violin- und Baßschlüssel geschlüsselt sind; schriftlich vermerkt Webern jedoch »Geige« und »arco«. Dabei überschreitet der Tonraum der melodischen Linie mit dem tiefsten Ton *f* den Ambitus der Geige um einen Ganzton nach unten. Die Gestalt der Reihe – und somit auch die Überschreitung des Ambitus – geht dabei möglicherweise auf den Versuch Weberns zurück, die Tonfolge mittels eines Transpositionsmodells zu konstruieren. Im vierten System auf diesem Skizzenblatt schreibt Webern im mutmaßlich nächsten Arbeitsgang eine Zwölftonreihe nieder, die in Tonfolge und Tonhöhe mit dem darüberstehenden melodischen Gedanken identisch

37 Basierend auf der Verlaufsskizze II hat Walther McKenzie eine Reinschrift der Partitur des *Streichtrio-Fragments* angefertigt und einen eintaktigen Schluß hinzugefügt (vgl. Anton von Webern. String Trio Movement [1925] M. 273 for violin, viola and cello, completed by Walther McKenzie [Sammlung Anton Webern, PSS, Film 112.1 1769–1776]). Ich halte diesen Versuch einer Vervollständigung für äußerst problematisch, da sich der fragmentarische Charakter des Stückes nicht nur in einem fehlenden Schlußtakt begründet und das Fragment kaum im Sinne von Weberns Intentionen vervollständigt werden kann.

38 Beide Versionen sind bezüglich Tonfolge und -höhe identisch. Eine Ausnahme bildet nur der letzte Ton *c*, der in der ersten Version eine Oktave höher notiert ist (*c''* entgegen *c'* in Version zwei).

ist.³⁹ In der Reihe wird auch das Konstruktionsmodell leichter erkennbar. Nach den Tönen 1–4, die durch eine senkrechte Linie als Einheit kenntlich gemacht sind, beginnt Webern das zweite Tetrachord als eine auf den Ton *es* versetzte Transposition des ersten Tetrachords.⁴⁰ Diese Transposition bricht Webern nach dem siebten Ton ab, da der achte Ton *fis* eine Wiederholung des ersten Reihentons bedeutete hätte.

Notenbeispiel 2.4: Anton Webern, *Streichtrio-Fragment* M. 273, Skizzenblatt 1^v (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung)

- 39 Die für eine Zwölftonreihe ungewöhnliche Notationsweise – Webern schreibt behalste Noten – erklärt sich aus der direkten Ableitung aus dem melodischen Gedanken, bei der nur von der rhythmischen Gestalt abstrahiert wird. Das Verfahren wurzelt in Weberns frühesten Zwölftonskizzen, die noch in engem Zusammenhang mit vokalen, d. h. melodischen Einfällen stehen. Vgl. zu diesem Komplex auch Shreffler, »Vocal Origins«, S. 316.
- 40 Das gewählte Transpositionsintervall erklärt sich wahrscheinlich durch Weberns Absicht, den fünften Reihenton im Abstand eines Tritonusintervalls zum vorherigen zu setzen und so die Grenze zwischen den beiden Tetrachorden mit diesem Intervall zu markieren.



Intervallklassen: 1 1 1 6 1 1 6 1 4 1 1

pc-sets: [0,1, 2, 3] (4-1) [0,1, 2, 6] (4-5) [0,1, 2, 4] (4-2)

Notenbeispiel 2.5: Erster Zwölftonreihenentwurf M. 273 (vgl. Skizzenblatt 1^v,
Notenbeispiel 2.4)

Der vollständige Reihenentwurf weist eine deutliche Bevorzugung der Intervallklassen 1 (insgesamt 8 x) und 6 (insgesamt 2 x) auf. Die Physiognomie der Reihe deutet auf die – bewußte oder unbewußte – Intention Weberns hin, bereits den melodischen Einfall aus Intervallketten der Intervallklasse 1 zu konstituieren. Dies wirkt sich auch auf die Tetrachordstruktur der Reihe aus. Die ersten drei Elemente der pitch-class sets⁴¹ der drei Tetrachorde [0, 1, 2, X] sind identisch. Obwohl sich dieses Charakteristikum der Reihenstruktur in den Kontext anderer, annähernd zeitgleich entstandener Reihen Weberns problemlos einfügen läßt, findet sich in dem Konvolut zum *Streichtrio-Fragment* keine Skizze, in der Webern die strukturellen Eigenschaften dieser Reihe in einem Kompositionsentwurf auszuschöpfen versucht. Somit bleibt nicht nur offen, auf welche Weise Webern beabsichtigte, mit dieser Reihe umzugehen, sondern auch die ursprünglich angestrebte Besetzung kann nicht bestimmt werden. Die in sich widersprüchlichen Angaben in der Skizze sind vielmehr Indizien für Einfälle, die gleichzeitig in verschiedene Richtungen weisen, aber von Webern nicht weiter verfolgt wurden.

Statt das auf diesem Skizzenblatt niedergeschriebene Material in einen ersten Entwurf eines Kompositionsbeginns umzuformen – vielleicht aber auch als ein Resultat des Nachdenkens über diesen – führte Webern an dieser Stelle des Kompositionsprozesses einen konzeptionellen Bruch herbei und notierte eine neue Idee, die sich als ein möglicher Anfang des Stückes (siehe Notenbeispiel 2.6) manifestiert. Aus der Anlage dieser (sehr wahrscheinlich) im Anschluß an den ersten Reihenentwurf niedergeschriebenen Passage, den ersten zwei Takten (Takte 1 + 2a) des Fragments der ersten Niederschrift (Verlaufsskizze I, vgl. Notenbeispiel 2.6a), kann mit einiger Sicherheit abgeleitet werden, daß dem ausgeführten dreistimmigen Kompositionsbeginn

41 »Pitch-class set« im folgenden abgekürzt als »pc-set«. Die pc-sets werden in dieser Arbeit in der Regel sowohl in der von Allen Forte verwendeten Nomenklatur (vgl. Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven 1973) und der »prime form« angegeben.

Str.-Trio (Frühjahr 1925)

pp pizz. gilt 8va, 8ba... 8va, <>

Detailed description: This musical score is for a string trio in 3/8 time. It features three staves for Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*pp*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) instruction. The second system continues the piece, with a 'gilt' (glissando) instruction and an 8va (octave up) marking. The third system shows further development with 8ba (octave down) and 8va markings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Notenbeispiel 2.6a: Anton Webern, *Streichtrio-Fragment* M. 273, Verlaufsskizze I, o. Hf., Teilübertragung (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung, Film 103-838)

pizz. arco 8va, pizz. am Steg sf pizz. Cello Br. (...)

Detailed description: This musical score continues the piece from the previous example. It features three staves for Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*pp*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) instruction. The second system continues the piece, with an *arco* instruction and an 8va (octave up) marking. The third system shows further development with *am Steg* (bridge) and *sf* (sforzando) markings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The Cello and Double Bass parts are indicated with (...) and 'Cello' and 'Br.' labels.

Notenbeispiel 2.6b: Anton Webern, *Streichtrio-Fragment* M. 273, Verlaufsskizze I, u. Hf., Teilübertragung (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung, Film 103-838)

Str.-Trio (Frühst 1925)

The image shows a handwritten musical score for a string trio, titled "Str.-Trio (Frühst 1925)". The score is written on multiple staves, with some parts crossed out or heavily annotated. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "poco" and "rit.". The score is a sketch, with some parts crossed out or heavily annotated. The notation is dense and complex, typical of a composer's working draft. The paper is aged and shows some wear and tear.

Faksimile 2.1: Anton Webern, *Streichtrio-Fragment* M. 273, Verlaufsskizze I (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung, Film 103-838)

ein gegenüber dem ersten Reihenentwurf grundsätzlich verändertes Konzept zugrunde liegt und Webern ab diesem Punkt die Lösung eines präzise faßbaren kompositorischen Problems verfolgte. In das Zentrum seiner Überlegungen rückte offenbar die Frage, welche Struktur die Tetrachorde einer Zwölftonreihe besitzen müssen, um in einem dreistimmigen Satz vertikal miteinander kombinierbar zu sein.⁴²

In den ersten beiden Takten 1 und 2a der Verlaufsskizze I (vgl. Notenbeispiel 2.6a resp. die Wiedergabe des betreffenden Ausschnittes in Notenbeispiel 2.7) kombiniert Webern drei identisch gebaute Tetrachorde, die Vertreter des pc-sets [0, 1, 5, 6] (4–8) sind, im dreistimmigen Satz vertikal miteinander. Aus der Gestalt der Tetrachorde ergibt sich, daß die vier Zusammenklänge ebenfalls nur einem pc-set, nämlich dem pc-set [0, 1, 4] (3–3) angehören (vgl. ebenda). Webern konzipierte diesen Anfang offenbar, ohne zuvor eine Zwölftonreihe niederzuschreiben, und realisierte erst bei dem Versuch, aus dem Kompositionsbeginn eine Zwölftonreihe zu abstrahieren, daß es in diesem Entwurf zur Wiederholung des Tons *e* bei gleichzeitiger Auslassung des Tons *b* kommt. Dies dokumentiert die unvollständige Zwölftonreihe auf Blatt 1^v des Konvoluts (Film 103-841; vgl. auch Notenbeispiel 2.7), die nach dem achten Ton abbricht; der neunte Ton wäre erneut der Ton *e* gewesen. Webern übernimmt hier wie im ersten Zwölftonreihenentwurf (vgl. Notenbeispiel 2.5) die Einzelstimmen in ihrer originalen Tonhöhe aus der Komposition in die Zwölftonreihe.⁴³ Im nächsten Schritt veränderte Webern Takt 2a des Fragments unter Beibehaltung der Bewegungsrichtung der Intervallschritte in Takt 2b und damit so, daß innerhalb der ersten zwei Takte ein vollständiges chromatisches Feld erklingt.

42 Bei einem vertikalen Zusammenklang der Tetrachorde des ersten Reihenentwurfs (d. h. dem Zusammenklang der Reihentöne 1–5–9; 2–6–10 usw., vgl. den Zwölftonreihenentwurf in Notenbeispiel 2.4) weist nur das letzte der vier Trichorde *a–h–c* als pc-set [0, 1, 3] (3–2) die für Weberns Tonsprache charakteristische Kleinsekundstruktur auf. Gleichzeitig käme es bereits beim ersten Trichord (*fis–es–b*) zu einem tonalen (!) »*es-Moll*«-Klang. Dieser Sachverhalt scheint mir ein eindeutiges Indiz zu sein, daß Webern die Möglichkeit einer vertikalen dreistimmigen Kombination der Tetrachorde erst später ins Auge faßte und in der Konsequenz den ersten Entwurf verwarf. Vgl. dazu auch die ausführliche Diskussion dieses Aspektes in meinem Beitrag »Zwölftonreihenstruktur und satztechnische Disposition: Überlegungen zu Anton Weberns Streichtriosätzen M. 273 und M. 278«, in: *Sjbmw* N. F. 20 (2000), S. 277–295.

43 Die Reihentöne 1–4 des achttönigen Reihenentwurfs (vgl. Notenbeispiel 2.7) entsprechen der Oberstimme des Entwurfs und die Reihentöne 5–8 der Unterstimme. Die Abfolge der Tetrachorde (zuerst Oberstimme, dann Unterstimme) orientiert sich wiederum an dem Bestreben, zwischen den Tetrachordgrenzen, d. h. zwischen dem vierten und fünften Reihenton, einen Tritonus zu setzen.

Takte 1 2a 2b 3

gestrichen

pc-sets: [0, 1, 4] [0, 1, 4] [0, 1, 3] [0, 2, 5]

Takt 1 und 2a (vgl. Notenbeispiel 2.4):

pc-sets: [0, 1, 5, 6] (4–8)

Takt 1 und 2b (vgl. Notenbeispiel 2.8):

pc-sets: [0, 1, 6, 7] (4–9)

Notenbeispiel 2.7: Anton Webern, *Streichtrio-Fragment* M. 273, Verlaufsskizze I, Beginn und zugehörige Reihenentwürfe (Skizzenblatt 1^v)

Die drei neuen Tetrachorde sind wie in der ersten Fassung strukturell identisch und gehören einem symmetrischen pc-set an (pc-set [0, 1, 6, 7] (4–9)). Aufgehoben ist hingegen die strukturelle Identität der vertikalen Zusammenklänge; auf zwei Trichorde des pc-set [0, 1, 4] (3–3) folgen ein Trichord des pc-set [0, 1, 3] (3–2) und ein Trichord des pc-set [0, 2, 5] (3–7).⁴⁴ Aus dieser

44 Die Möglichkeit, im ersten Entwurf statt einer Neufassung des Taktes 2a lediglich den verdoppelten ersten Ton *e* der Mittelstimme in den fehlenden Ton *b* zu korrigieren, wird von Webern offenbar verworfen. Dafür kann folgender Grund geltend gemacht werden: Tragender kompositorischer Einfall der Takte 1 und 2a ist die in allen drei Stimmen identische Folge der Intervallklassen 1–5–1, aus der die gemeinsame Zugehörigkeit der Stimmen zu dem symmetrischen pc-set [0, 1, 5, 6] (4–8) resultiert. Eine Korrektur des Tons *e* in

nun definitiven Version des Beginns des *Streichtrio-Fragments* formt Webern die dem Stück zugrundeliegende Zwölftonreihe, die mit einigen abgeleiteten Reihenformen auf Seite 1^r des Konvoluts niedergeschrieben ist (vgl. Notenbeispiel 2.8).⁴⁵

Ähnlich wie in der ersten Version der Reihe findet hier eine direkte Übernahme einzelner Tetrachorde aus der Kompositionsskizze in die Zwölftonreihe statt. Tetrachord 1 der definitiven Zwölftonreihe (*g-fis-cis-c*) entspricht der Oberstimme, die Tonfolge von Tetrachord 2 (*e-f-h-b*) der Mittelstimme und die Tonfolge von Tetrachord 3 (*gis-a-d-es*) der Unterstimme; letzterer ist gleichzeitig mit der Oberstimme Takt 3 f. ton- und lagenidentisch. Dabei beweist die verworfene Zwölftonreihe im obersten System auf diesem Skizzenblatt, daß Webern sich über die endgültige Anordnung der Tetrachorde nicht sofort im klaren war. Die Ausarbeitung der Reihe, die dem *Streichtrio-Fragment* zugrunde liegt, ist an diesem Punkt abgeschlossen. Der entscheidende Schritt von einer aus einem melodischen Entwurf abgeleiteten Zwölftonreihe hin zu einer abstrakter konzipierten Reihenstruktur, deren Tetrachorde in einem dreistimmigen Satz vertikal kombiniert werden können, erfolgt zwischen Beispiel 2.5 und Beispiel 2.7 (Takt 1+2a), ungeachtet der Tatsache, daß die Tonstruktur in diesem Entwurf noch defizitär ist und erst in der korrigierten Formulierung in Beispiel 2.7 (Takt 1+2b), das am Endpunkt der Entwicklung steht, alle zwölf Töne verwendet werden. Zum ersten Mal hat Webern damit eine Reihe entworfen, die aus drei gleichstrukturierten Tetrachorden (subsets) besteht und die, genau wie die Reihe des *Streichtrios* op. 20, gleichzeitig als eine Folge von Zweitongruppen der Intervallklasse 1 aufgefaßt werden kann.

Zwischen den 48 möglichen Formen der Reihe des *Streichtrio-Fragments* ergeben sich durch die zahlreichen Invarianzen geordneter bzw. ungeordneter Tongruppen außerordentlich reiche Beziehungsmöglichkeiten, die einer natürlichen Hierarchisierung des Reihenrepertoires gleichkommen.⁴⁶ Eine abstrakte Analyse dieses Potentials mit Mitteln, die Theoretiker seit den 1950er Jahren entwickelt haben,⁴⁷ darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen,

den Ton *b* hätte diese strukturelle Identität der drei Stimmen durchbrochen. Bei der von Webern gewählten Neuformulierung bleibt die Zugehörigkeit der Tetrachorde zu einem symmetrischen pc-set erhalten, auch wenn in der Mittelstimme die Folge der Intervallklassen von 1-5-1 zu 1-6-1 verändert werden muß.

45 Eine Reproduktion des Originals dieses Skizzenblatts einschließlich einer diplomatischen Übertragung ist bereits bei Shreffler, »Vocal Origins«, S. 317f. veröffentlicht.

46 Einige Invarianzen, die sich aus dem Aufbau dieser Reihe ergeben, werden weiter unten im Zusammenhang mit der strukturidentischen Reihe des *Streichtrios* op. 20 erörtert.

47 Vgl. dazu die Überlegungen in Kapitel III dieser Arbeit.

Reihen zum Streichtrio

T

TU.

Dom

DU

Notenbeispiel 2.8: Anton Webern, *Streichtrio-Fragment* M. 273, Skizzenblatt 1'
 »Reihen zum Streichtrio« (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung,
 Film 103-840)

daß Webern in diesem Stadium der Zwölftontechnik die Gesamtheit der Reihenbeziehungen kaum im Blickfeld gehabt haben dürfte. Schon das Fehlen einer vollständigen Reihentabelle – die erste arbeitete Webern für die Komposition seines *Streichtrios* op. 20 (1926/27) aus – ist ein starkes Indiz dafür, daß er zum Zeitpunkt der Komposition des *Streichtrio-Fragments* gar kein Interesse an der Totalität der Reihenbeziehungen hatte, geschweige denn daran, das sich ergebende Beziehungsgeflecht als Gestaltungspotential zu nutzen. Vielmehr enthüllt das von ihm mit den Worten »Reihen zum Streichtrio« überschriebene Skizzenblatt (Blatt 1'; Film 103-840) eine quasi empirische Zugangsweise, die es ihm ermöglichte, aufgrund einer begrenzten Anzahl ausgeschriebener Reihenformen einige Eigenschaften der Reihenstruktur zu entdecken bzw. zu entwickeln und anschließend beim Komponieren differenziert umzusetzen. Wesentlicher als das Potential der Reihenstruktur in

toto zu begreifen war es für Webern zu diesem Zeitpunkt, eine beschränkte Anzahl von Eigenschaften, die er in den niedergeschriebenen Reihenskizzen exponierte, kompositorisch auszuschöpfen. In diesem Zusammenhang muß noch einmal darauf hingewiesen werden, daß Webern eine wesentliche Entscheidung, nämlich Tetrachorde als strukturelle Basis der Komposition einzusetzen, schon in einem sehr frühen Stadium des Werkprozesses traf und diese auch später nicht revidierte. Aus dieser Perspektive soll das Skizzenblatt 1^r, auf dem die »Reihen zum Streichtrio« niedergeschrieben sind, erörtert werden.

Unterhalb des Vermerks »Reihen zum Streichtrio« notiert Webern die oben besprochene Reihe, die als »T« (=Tonika)⁴⁸ bezeichnet ist (vgl. Notenbeispiel 2.8). Rechts daneben steht die Krebsform (»Krebs«), die nur von der Tonikareihe ausgeführt ist.⁴⁹ Unterhalb der »T«-Reihe stehen in dieser Abfolge: 1) »TU« (=Umkehrung der Tonikareihe; die Umkehrung gibt die realen Intervallverhältnisse wieder und ist an der horizontalen Spiegelachse g'' ausgerichtet); 2) die Transposition der »TU«-Reihe um eine kleine Sekunde nach unten; 3) »D – Dom.« (=Transposition der »T«-Reihe um einen Tritonus). Allein durch eine vergleichende Betrachtung dieser vier ausgeschriebenen Reihenformen ist es möglich, einen Einblick in den Beziehungsreichtum der Ableitungen zu erhalten. Tonidentisch sind die Tetrachorde der Originalreihe mit jeweils einem Tetrachord der »Dominant«form (d. h. der Tritonustransposition), wobei die Abfolge der einzelnen Töne innerhalb der Tetrachorde variiert, und mit der Kleinsekundtransposition der Umkehrungsform (hier ist die Abfolge der tonidentischen Tetrachorde vertauscht). Die Töne der einzelnen Tetrachorde unterscheiden sich am stärksten zwischen der Originalreihe und ihrer Umkehrung; zwischen den Tetrachorden sind maximal zwei Töne identisch. In den auf diesem Skizzenblatt zuunterst beschriebenen Systemen notiert Webern – statt der ausgezeichneten »DU«-Reihenform – eine Skizze, in der er eine vertikale Kombinationsmöglichkeit der Zwölftonreihe untersucht. Ausgangspunkt ist die »TU«-Reihe, die hier – im Gegensatz zum oberen System – , in der Oberstimme im Tonraum einer Oktave aufgezeichnet ist. Webern kombiniert

48 Die Verwendung der Begriffe »Tonika« für die Originalform der Zwölftonreihe und »Dominante« für die Tritonustransposition der Originalform läßt sich in diesem Zeitraum auch bei Schönberg und Berg nachweisen.

49 Webern macht von der Krebsform in keiner der Kompositionsskizzen Gebrauch.

dann jedes der drei Tetrachorde I, II und III⁵⁰ mit den beiden übrigen, so daß sich folgendes Bild ergibt:

»TU«-Reihe:	I	II	III
	II	I	II
	III	III	I

Bereinigt man die sich ergebenden Stimmkreuzungen zwischen der mittleren und unteren Stimme und ordnet die Tetrachorde nach Weberns Markierung⁵¹ an, so ergeben sich folgende Kombinationen:

»TU«-Reihe:	I	II	III
	II	III	I
	III	I	II

Mit dieser Permutationstechnik der einzelnen Tetrachorde der Zwölftonreihe entwickelt Webern eine Idee weiter, die sich in seinen Skizzen bis zu seinen ersten Anfängen bei der Beschäftigung mit der Zwölftontechnik zurückverfolgen läßt. Bereits 1922, im Zusammenhang mit dem Entwurf einer Zwölftonreihe für das Lied *Mein Weg geht jetzt vorüber* op. 15/4 untersuchte Webern Möglichkeiten, die drei Tetrachorde der Reihe vertikal anzuordnen und somit aus der Reihe vertikale Klangfolgen abzuleiten.⁵² Diese für die Zwölftontechnik spezifische Verfahrensweise, die auch Schönberg frühzeitig erprobte,⁵³ war zur Entstehungszeit des *Streichtrio-Fragments* Mitte

50 Die Tetrachorde der Umkehrungsreihe (»TU«) bezeichne ich durchweg mit römischen Ziffern, diejenigen der Originalreihe (»T«) mit arabischen Ziffern.

51 Webern notiert die Tetrachorde der Unterstimme zur besseren Unterscheidung mit einem anderen Bleistift.

52 Zu diesem Komplex bezüglich op. 15/4 vergleiche die ausführlichen Untersuchungen bei Shreffler, »Vocal Origins«, S. 293f. In den Beispielen 2 und 3 des Artikels (S. 290f. und S. 295) finden sich Übertragungen relevanter Passagen aus den Skizzen. – Einen weiteren Versuch in dieser Richtung unternahm Webern im Juni 1925. Im Zusammenhang mit den Skizzen zu seinem Lied op. 18/2 *Erlösung* finden sich im ersten Skizzenbuch Experimente, Dreitongruppen der Zwölftonreihe zu zweistimmigen Kombination miteinander zu verbinden (vgl. auch die Übertragung bei Bailey, *Twelve-note music*, S. 14).

53 Entsprechende Skizzen finden sich im Kontext der Entstehung des *Präludiums* op. 25/1. Vgl. dazu die Materialien in: Arnold Schönberg, *Werke für Klavier zu zwei Händen. Kritischer Bericht – Skizzen – Fragmente* (Arnold Schönberg Gesamtausgabe, Serie B, Bd. 4), hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz/Wien 1975. Shreffler hat auf die prinzipielle Ähnlichkeit der Verfahren Schönbergs und Weberns hingewiesen und vermutet, daß Webern Schönbergs Skizzen möglicherweise gekannt hat oder über Dritte von dessen Überlegungen Kenntnis bekam, so daß er diese Technik schon 1922 anwenden konnte (vgl. Shreffler, »Vocal Origins«, S. 299, bes. Fußnote 41, sowie meine Ausführungen in dem einleitenden Kapitel »Problemfelder« dieser Arbeit).

der 1920er Jahre so bekannt, daß sie auch in einigen der wenigen theoretischen Abhandlungen zur Zwölftontechnik in ihren Grundzügen dargestellt wurde. Eine wichtige Referenzstelle findet sich in dem anonymen Text »Komposition mit zwölf Tönen«, der sich im Nachlaß Alban Bergs⁵⁴ befindet und 1986 von Rudolf Stephan herausgegeben wurde.⁵⁵ Die kenntnisreiche Zusammenfassung der wichtigsten Techniken der Zwölftonmusik in diesem Text, der nach Ansicht des Herausgebers vermutlich nach der Mitte der 1920er Jahre verfaßt wurde⁵⁶ und wahrscheinlich nicht zur Veröffentlichung bestimmt war, weist den Verfasser als eine Person aus, die der Entwicklung der Zwölftontechnik aus unmittelbarer Nähe folgen konnte. Mehrere Versuche, den Text einem Autor zuzuweisen, haben bislang kein eindeutiges Ergebnis erbracht.⁵⁷ Für eine Einschätzung der Quelle scheint mir wichtiger als eine definitive Klärung der Autorschaft die Feststellung zu sein, daß die dargestellten Sachverhalte für die Komponisten der Zweiten Wiener Schule allgemeines Wissen repräsentierten.

Das in der nachfolgend zitierten Passage beschriebene Verfahren, das auf eine dreistimmige Satzanlage abzielt, zeigt Ähnlichkeiten mit den Kompositionsprinzipien von Weberns *Streichtrio-Fragment*:

Man schafft sich eine Anordnung der zwölf Töne, nicht nach Zufall (Hauer) sondern nach folgendem Prinzip: es wird eine Grundgestalt gebildet, die so beschaffen sein muß, daß sich zu ihr eine komplementäre Gestalt herstellen läßt; zu dieser Gestalt wird der Rest der zwölf Töne dazugearbeitet, so daß ein dreistimmiger Satz entsteht. Diese Gestalten sind in jeder Richtung verwendbar, teils als Stimme horizontal, teils als Akkorde. Sie sind die motivische Grundlage für alle Entwicklung.

54 ÖNB, Musiksammlung, Sig. F 21 Berg 121, vgl. *Katalog der Musikhandschriften, Schriften und Studien Alban Bergs im Fond Alban Berg und der weiteren handschriftlichen Quellen im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek*, hrsg. von Franz Grasberger und Rudolf Stephan, Wien 1980 (Alban Berg Studien, Bd. 1), Katalognummer 312.

55 Rudolf Stephan, »Ein frühes Dokument zur Entstehung der Zwölftonkomposition«, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, hrsg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg, Kassel 1986, S. 296–302.

56 Stephan nennt als mögliches Entstehungsdatum die Zeitspanne zwischen 1925 und 1933, ohne sich genauer festlegen zu wollen.

57 Martina Sichardt wertet den Text als eine Beschreibung der Entstehungsgeschichte von Schönbergs *Präludium* aus seiner *Suite* für Klavier op. 25 und schreibt die Autorschaft Schönberg selbst zu (vgl. Sichardt, *Entstehung der Zwölftonmethode*, S. 72). Dagegen hat Neil Boynton jüngst die Vermutung geäußert, das Typoskript stamme von einem nicht identifizierbaren Autor und gehe auf Vorträge Alban Bergs zurück, die dieser 1932 in der Urania in Wien gehalten hat (vgl. Neil Boynton, »A Webern Bibliography«, in: Bailey (Hrsg.), *Webern studies*, S. 298–362, insbesondere S. 305).

Die zwölf Töne haben sich zuerst als ein Nacheinander dargestellt, aus dem sich dann ein dreistimmiger Satz entwickelt hat. Die zweite Stimme verhält sich komplementär zur ersten. Die dritte ist der Rest, teils Ergänzung, teils Fehlendes, das zur Ergänzung herausfordert.⁵⁸

Unabhängig von der Frage, wie der Begriff »Grundgestalt« im gegebenen Zusammenhang genau aufzufassen ist,⁵⁹ sind die Aussagen des Textes zum Verhältnis von Zwölftonreihe und dreistimmigem Satz für eine Interpretation von Weberns *Streichtrio-Fragment* von unmittelbarer Relevanz. Besondere Bedeutung kommt dabei der Idee der Komplementarität der Stimmen zu, die sich für die dreistimmige Konzeption des Satzbeginns, basierend auf strukturidentischen Tetrachorden, und damit gleichzeitig für den Entwurf der Zwölftonreihe als maßgeblich erwiesen hat. Webern entwickelt die hier beschriebene Kompositionstechnik in den Skizzen des *Streichtrio-Fragments* jedoch noch weiter und zieht aus dem Verfahren radikalere Konsequenzen. So wird in der zuletzt besprochenen Skizze (vgl. Notenbeispiel 2.8) in einem abstrakten Entwurf jeder der drei Tetrachorde der Zwölftonreihe in der Oberstimme (bezeichnet I/II/III) mit den beiden anderen vertikal kombiniert, so daß sich de facto drei aufeinander folgende Zwölftonfelder ergeben, die nur durch die Lage des dritten und vierten Akkords voneinander unterschieden sind.⁶⁰ Da das Ergebnis dieser dreifachen Permutation der Tetrachorde für Webern wohl vorhersehbar war, schließt sich die Frage an, welches Ziel der Komponist mit der Niederschrift dieser kompositionstechnischen Vorüberlegungen in den Skizzen verfolgte und wie diese in der Partitur des Fragments eingelöst wurden.

58 Stephan, »Ein frühes Dokument«, S. 298f.

59 Vgl. zur Problematik des Begriffs »Grundgestalt« die Überlegungen von Rudolf Stephan, »Zum Terminus ›Grundgestalt‹«, in: *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts (Zweites Colloquium der Walcker-Stiftung März 1972)*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1974, S. 69ff.; Wiederabdruck in: Rudolf Stephan, *Vom musikalischen Denken*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz 1985, S. 138–145. Eine umfassendere begriffsgeschichtliche Untersuchung dokumentiert Michael Beichte in seinem Eintrag »Grundgestalt« im *HMT* (1983).

60 Dieses Verfahren der Kombination von Tetrachorden einer Reihe unterscheidet sich signifikant von dem Verfahren der ›combinatoriality‹ (Babbitt), das per definitionem die Kombination der Originalreihe mit mindestens einer ihrer Ableitungen (Krebs oder Krebs der Umkehrung) voraussetzt. Das Prinzip der ›hexachordal combinatoriality‹ wurde von Schönberg in ersten Ansätzen um 1926 entwickelt (zur Datierung vgl. den Aufsatz von Ethan Haimo, »Redating Schoenberg's Passacaglia for Orchestra«, *JAMS* 40 [1987], S. 471–494) und als Kompositionsprinzip etwa ab 1928 weiter ausgebaut. Webern ist seinem Lehrer in dieser Richtung bekanntlich nicht gefolgt.

Schon ein flüchtiger Blick auf die ersten Takte der Verlaufsskizze I des Fragments⁶¹ (Notenbeispiel 2.6) zeigt zwei Merkmale, die miteinander verbunden sind und sowohl für den Kompositionsprozeß als auch die Tonhöhenstruktur des Satzes charakteristische Auswirkungen haben. Hier führt Webern nach dem homophonen Beginn die Oberstimme in verschiedenen Formulierungen über mehrere Takte aus, ohne die Mittel- und Unterstimme konkret zu markieren. Dieser Umstand ist insofern bemerkenswert, als Webern hier prinzipiell mit einer (allerdings modifizierten) Form der »Blocksatztechnik«⁶² arbeitet, d. h. die Töne der Reihe über alle Stimmen des Tonsatzes verteilt. Das Verfahren, eine Stimme bei der kompositorischen Arbeit quasi aus dem Satzverbund herauszulösen und isoliert über eine weite Strecke zu skizzieren, ist für Weberns kompositorische Praxis in der »Blocksatztechnik«, so wie sie sich in den Skizzen anderer Werke beobachten läßt, nicht nur unüblich, sondern rein technisch eigentlich kaum möglich.⁶³ Diese Freiheit gewinnt Webern ebenso wie die Möglichkeit, die Position einzelner Töne bzw. Tongruppen innerhalb eines ausgeführten Entwurfs zu verschieben, in diesem Stück, da er – und das ist der zweite bemerkenswerte Punkt – in der Horizontalen ausschließlich mit den drei vollständigen Tetrachorden 1, 2 und 3 der »T«-Reihe operiert.⁶⁴ In sämtlichen Versionen bilden die drei Tetrachorde der »Tonika«-form der Zwölftonreihe auf dieser Seite des Skizzenblatts linear präsentierte, geschlossene Entitäten, ein Begriff, der sich in diesem Zusammenhang nicht auf die aktuelle melodische Ausformung der Tetrachorde bezieht, sondern nur auf die Präsentation des linear geordneten Tonvorrats innerhalb einer Stimme.

Nachdem Webern in den beiden oberen Akkoladen des Skizzenblatts 2^r die Tonhöhenstruktur der Oberstimme unter weitgehender Beibehaltung wichtiger rhythmischer Elemente – der tänzerische, an ein Menuett

61 Die Verlaufsskizze I ist in obiger Zählung Blatt 2^r des Konvoluts, Film 103–838.

62 Kathryn Bailey hat erneut auf Weberns ausschließliche Benutzung von zwei reihentechnischen Verfahren aufmerksam gemacht: der sogenannten »block topography« (in Anlehnung verwende ich im Deutschen das Wort »Blocksatztechnik«) und der »linear topography« (Bailey, *Twelve-note music*, S. 31). Unterschiedliche Techniken der Reihenaufteilung kategorisiert allerdings bereits Rufer (vgl. Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin 1952, bes. den Abschnitt »Aufteilung der Reihe in horizontaler und vertikaler Dimension«, S. 111–117) und, aus neuerer Perspektive, Christian Martin Schmidt, »Zur Theorie und Praxis der Zwölftonkomposition Arnold Schönbergs«, in: *Musiktheorie 2* (1987), S. 73–85.

63 Wie eng der Stimmenverband in der Regel geknüpft ist, zeigt z. B. die Besprechung der ersten Takte des *Satz für Streichtrio* op. post. M. 278, unten S. 107 ff.

64 Fast alle Töne dieser Skizze sind aus den Tetrachorden 1, 2 und 3 der Originalreihe »T« abgeleitet. Eine Ausnahme bildet der Ton *c*, erste Akkolade, letzter Ton.

erinnernde Charakter des Entwurfes bleibt durchgehend spürbar – durch die unterschiedliche Abfolge der Tetrachorde 1, 2 und 3 variiert hat, beginnt er, in der dritten Akkolade auf dieser Seite den Tonsatz durch das Hinzufügen der Unterstimmen zu vervollständigen. Das so entstehende Satzbild ist bei annähernder Gleichberechtigung der Stimmen weitgehend athematisch, auch wenn infolge der Ähnlichkeit des Materials vereinzelt Korrespondenzen zwischen einzelnen Partikeln verschiedener Stimmen zu beobachten sind.⁶⁵ Das Operieren mit geschlossenen Viertongruppen ermöglicht es Webern nicht nur, einzelne Stimmen weitgehend unabhängig vom Stimmenverband zu konzipieren, sondern erlaubt es ihm umgekehrt auch, punktuell in den ausformulierten Tonsatz einzugreifen und Korrekturen vorzunehmen, ohne daß daraus notwendigerweise schwer überschaubare reihentechnische Konsequenzen, die weit über den unmittelbaren Kontext hinausreichen, erwachsen würden. So tauscht Webern auf diesem Skizzenblatt in der vierten Akkolade, Takt 3f., die Tetrachorde 3 und 2 zwischen Ober- und Unterstimme gegenüber der früheren Fassung, dritte Akkolade, Takt 1f., aus. Die weiteren Korrekturen, die er in der vierten Akkolade in den darauffolgenden Takten für die Unterstimmen andeutet, stehen mit der vorherigen Korrektur in keinem satztechnischen Zusammenhang. Obwohl die Vorläufigkeit der Skizze nur beschränkte Hinweise auf das mögliche Aussehen einer endgültigen Fassung dieses Abschnitts gibt, ist die Tendenz, die einzelnen Tetrachorde zu vollständigen Zwölftonfeldern bzw. Zwölftonreihen zusammenzufügen, deutlich zu erkennen.

Die am weitesten fortgeschrittene Fassung des *Streichtrio-Fragments*, die Verlaufsskizze II, findet sich auf den Manuskriptseiten 3^r [103-834], 4^r [103-835] und 5^r [103-837] des Konvoluts, die die Numerierung 1–3 in Weberns Hand aufweisen (vgl. Notenbeispiel 2.9 sowie die Faksimileabbildung der Blätter 1 [=3^r] und 3 [=5^r]).⁶⁶ Die ersten vier Takte auf Seite 1 dieses Autographs ähneln einer Reinschrift; ab Takt 5 kommt es jedoch zu mehrfachen Korrekturen und im weiteren Verlauf zu Neuformulierungen ganzer Abschnitte. Obwohl die Vorläufigkeit der Niederschrift es nicht immer zuläßt, die Tetrachordstruktur des Fragments eindeutig zu identifizieren, besteht kein Zweifel daran, daß Webern das oben erörterte Kompositionsprinzip auch in den späteren Abschnitten beibehält. Gleichzeitig können auf

65 Solche Korrespondenzen entstehen z. B. in der dritten Akkolade zwischen dem Tetrachord *e-f-h-b* im Vc T. 1f. und dem identischen Tetrachord in der VI T. 2f.; sogar lagenidentisch wird das Tetrachord 1 in der Va T. 1f. und direkt anschließend im Vc T. 2f. vorgetragen.

66 Im folgenden beziehen sich die Seitenangaben zur Verlaufsskizze II auf Weberns Numerierung.

Seite 2 ab dem Ende der ersten Akkolade einige signifikante Veränderungen konstatiert werden, die sowohl Rückschlüsse auf die geplante formale Anlage des Stückes, als auch auf Weberns konzeptionelle Handhabung des in diesem Stück praktizierten Komponierens mit Tetrachorden erlauben.

Untersucht man das Fragment auf seine formale Disposition hin, so findet sich nach der Zäsur, die nach den ersten beiden Takten gesetzt ist – diese können sowohl aufgrund der homophonen Satztechnik als auch der Artikulation (flageolett in allen Stimmen) als eine Art »Einleitung« charakterisiert werden –, ein weiterer signifikanter Einschnitt erst auf Seite 2 am Ende der ersten Akkolade. Anzeichen für das Ende eines Formabschnitts sind an dieser Stelle die »rit....tempo« Anweisung, die kadenzielle Disposition⁶⁷ des vorletzten Takts dieser Akkolade und die Gestaltung der folgenden Passage, die sich durch eine deutlich andere Satztechnik von der vorherigen Passage abhebt. Im Gegensatz zu jenem Abschnitt gestaltet Webern nach der Zäsur die zuerst komponierte Stimme – die Viola – als Hauptstimme, hinter der Ober- und Unterstimme in Begleitfunktion zurücktreten. Diese funktionale Differenzierung schlägt sich in den schnelleren Notenwerten und den vermehrt auftretenden Tonrepetitionen in den Nebenstimmen nieder. Die Hierarchie zwischen den Stimmen relativiert sich zwar im weiteren Verlauf des Fragments (besonders ab Seite 3); die verstärkte Verwendung von Tonrepetitionen und »Ostinatofiguren« aber bleibt bestehen. Diese Satztechniken weisen gleichzeitig auf einen stilistischen Einfluß aus der expressionistischen Phase der freien Atonalität zurück. Für einen formalen Einschnitt bezeichnender als diese Merkmale erweist sich jedoch Weberns Entscheidung, an diesem Punkt den Gebrauch der bis dahin ausschließlich verwendeten Originalreihe aufzugeben. Unter Beibehaltung der Technik des »Komponierens mit Tetrachorden« setzt er nach dieser Zäsur nur noch die Umkehrungsform der Originalreihe (»TU«) ein. Interessanterweise wählt Webern für den zweiten Formabschnitt mit der »TU«-Reihe eine Reihenform aus, deren einzelne Tetrachorde in ihrem diastematischen Gehalt mit denen der Originalform so stark wie möglich kontrastieren (vgl. oben, S. 81). Offenbar versucht Webern auf diese Weise, mit Mitteln der Zwölftontechnik, d. h. in diesem Fall unter Ausnutzung der unterschiedlichen Diastematik der Tetrachorde der »T«- und

67 Der bewußt unscharfe Begriff der »kadenzialen Disposition« soll die musikalischen Phänomene am Ende einer Phrase bzw. eines Abschnitts in freiatonaler bzw. Zwölftonmusik umschreiben. An dieser nicht endgültig ausgearbeiteten Stelle scheint die melodische Gestalt der VI in Zusammenhang mit der nachschlagenden Triolenfigur in der Va ein Phrasenende zu markieren.

Notenbeispiel 2.9a: Anton Webern,
Streichtrio-Fragment M. 273, Verlaufsskizze
 II, Seite 1 (=3^r), linke Seite Systeme 1–3,
 rechte Seite Systeme 4–10 (Sammlung
 Anton Webern, Paul Sacher Stiftung,
 Film 103-834)

Streich-Trio
Frühjahr 1925

Ruhig ♩. =

The musical score is presented in two systems. The left system contains three staves (Violin I, Violin II, and Viola) and the right system contains three staves (Violin I, Violin II, and Viola). The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Ruhig' (Ad libitum) with a quarter note equal to one beat. Dynamics include *ppp* (pianississimo), *p* (piano), and *arco* (arco). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Musical score for Br. (Trumpet) and Cell. (Cello) in 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system includes a large circled passage in the upper right. The second system includes a circled passage in the lower right. Annotations include "rit. pizz." and "pizz.". A circled passage in the upper right of the second system is also circled. A circled passage in the lower right of the second system is also circled. A circled passage in the upper right of the second system is also circled. A circled passage in the lower right of the second system is also circled.

Br.
 Cell.

Notenbeispiel 2.9b: Anton Webern, *Streichtrio-Fragment* M. 273, Verlaufsskizze II, Seite 2 (=4^r), linke Seite Systeme 1–4, rechte Seite Systeme 5–10 (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung, Film 103-835)

The image displays a musical score for Anton Webern's *Streichtrio-Fragment*, M. 273. The score is presented in two systems, with the left system containing systems 1-4 and the right system containing systems 5-10. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key markings include 'tempo' at the beginning of the first system, 'rit.' (ritardando) above the first system of the second system, 'pizz' (pizzicato) above the second system of the second system, 'sf' (sforzando) above the first system of the second system, and 'am Steg' (at the bridge) above the second system of the second system. The score also includes various articulation symbols, such as slurs and accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation is written on a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The score is set in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation is dense and intricate, reflecting the complex and experimental nature of Webern's music.

3

3

Siv.....

f

3

3

pizz

3

der »TU«-Reihe, quasi zu modulieren und so auf der Ebene der Zwölftonreihendisposition mit relativ einfachen Mitteln einen Kontrast zwischen den Formteilen zu etablieren.⁶⁸

Die kompositorische Umsetzung der Skizze, in der Webern in abstracto die vertikale Kombination der Tetrachorde erprobte (Skizzenblatt 1', vgl. oben S. 80 ff.), läßt sich gut anhand der Takte 1–3 der dritten Akkolade auf Seite 2 der Verlaufsskizze II besprechen. Schematisch dargestellt verwendet Webern folgende Tetrachordanordnung:⁶⁹

»TU«-Reihe:	II	III	I
	I	II	III
	III	I	II

Über die bloße Abfolge der Tetrachorde hinaus lehnt sich die Komposition engstmöglich an die Skizze an, indem Webern an dieser Stelle die übereinandergeschichteten Tetrachorde weitgehend gleichzeitig beginnen und enden läßt. Dennoch weichen infolge der kontrapunktischen Satzanlage die Zusammenklänge von denen des Entwurfs ab. Mit dem kurzen rhythmischen Imitationsfeld zwischen Unter- und Oberstimme⁷⁰ deutet Webern an dieser Stelle eine Technik an, die er einige Zeit später in der langsamen Einleitung des zweiten Satzes seines *Streichtrios* op. 20 und dem unvollendeten 3. Satz desselben Werks wiederaufnimmt.⁷¹ Im weiteren Verlauf der Skizze kommt es dann zu einer lockeren Abfolge der Tetrachorde. So ist in Takt 4 der 3. Akkolade auf dieser Seite in der Oberstimme ein zusätzliches Tetrachord II eingefügt. Auf Seite 3 (vgl. Faksimile S. 95) wird es aufgrund der Vorläufigkeit der Aufzeichnung zunehmend schwieriger, die diastematische Anordnung eindeutig zu erkennen.

Auch ohne eine detaillierte Besprechung des weiteren Verlaufs des Fragments lassen sich einige Schlußfolgerungen aus den bisherigen Beobachtungen ziehen. Die Skizzen zur Zwölftonreihe des *Streichtrio-Fragments* belegen,

68 Vermutlich war es für Webern äußerst irritierend, festzustellen, daß in der um einen Tritonus transponierten Originalform der Zwölftonreihe (die »Dominatform«) die einzelnen Tetrachorde die gleichen Töne wie in der Originalform (in veränderter Reihenfolge) aufweisen und diese Reihenform damit für eine »Modulation« ausschied.

69 Webern arbeitete auf dem Skizzenblatt 1' die Kombination der Tetrachorde nur mit dem Material der Umkehrungsreihe aus. Inwieweit es sich um eine konkrete Vorstudie für die ersten Takte des zweiten Formteils handelt, kann jedoch nicht geklärt werden.

70 Seite 2, 3. Akkolade, Takt 1.

71 Vgl. dazu auch den Abschnitt »Imitations- und Kanontechnik«, S. 194ff.

daß Webern diese auf einer einheitlichen Tetrachordstruktur aufbauende Reihe erst nach mehreren Zwischenschritten, deren Ausgangspunkt melodische Einfälle waren, fixieren konnte. Dabei lassen die Skizzen als Spuren eines mutmaßlich komplex verlaufenden dialektischen Prozesses nur einige Schlüsse auf Weberns Zielsetzungen zu, belegen aber zumindest eine enge wechselseitige Relation zwischen Reihenstruktur und dreistimmigem Satz. Das kombinatorische Potential der Reihenstruktur wird, soweit sich aus den Skizzen auf dem Skizzenblatt 1 eruieren läßt, von Webern schon in den vor-kompositorischen Überlegungen kaum berücksichtigt. Fundamentale Entscheidungen bezüglich der Handhabung der Zwölftonreihe trifft Webern bereits in diesem Stadium des Kompositionsprozesses; die für das gesamte Fragment gültigen Grundsätze hinsichtlich des Umgangs mit den Tetrachorden der Reihe werden schon in der Disposition der Takte 1/2 in nuce erkennbar und bezeugen seine Absicht, die Diastematik in diesem Stück einem weitergehenden Ordnungsprinzip zu unterwerfen.⁷² Gleichzeitig zeichnet sich in der Verlaufsskizze II des Konvoluts zum ersten Mal in einer Zwölftonkomposition Weberns durch den exklusiven Einsatz der Original- bzw. Umkehrungsform der Zwölftonreihe in der Konzeption der formalen Disposition eine intendierte Relation zwischen Reihendisposition und formaler Gestaltung ab. Der ausschließliche Einsatz der »T« bzw. der »TU« Reihe innerhalb des ersten resp. des zweiten Formabschnittes in der Verlaufsskizze II läßt kaum Zweifel daran, daß Webern durch die Wahl der Reihenformen beabsichtigte, einen formalen Kontrast zwischen den Abschnitten zu schaffen. Das Ergebnis macht jedoch deutlich, daß sich die angestrebte Hierarchisierung der Formteile allein durch den Einsatz kontrastierender Reihenformen nicht realisieren läßt, und möglicherweise hat die Erkenntnis dieses Sachverhalts dazu beigetragen, daß Webern das Stück nicht abgeschlossen hat. Vielmehr hat Webern aus dem Scheitern dieses Versuchs Konsequenzen gezogen und die Konzeption wenig später in differenzierterer Weise erneut aufgegriffen und ausgebaut.

72 In dem Skizzenkonvolut zum *Streichtrio-Fragment* befindet sich nur ein Blatt (Blatt 4^v), auf dem Webern einen alternativen Umgang mit der Originalreihe bzw. deren Umkehrung erprobt. In dieser Skizze verteilt Webern ungeachtet der Tetrachordstruktur der Reihe die Töne wie z. B. in dem kurz zuvor komponierten Lied *Armer Sünder, du* op. 17/1, dessen Struktur aufgrund des freien Umgangs mit der Reihe aufgrund von Permutationen der Tonanordnung und des Einsatzes überzähliger Töne allerdings untypisch für Weberns spätere Zwölftontechnik ist, über den gesamten Tonsatz. Ob Webern diese Skizze in Hinblick auf die Verlaufsskizze II des Fragments ausarbeitete und in welchem Stadium der Komposition diese Skizze entstand, läßt sich nicht feststellen.

Skizze - Trio
Frühjahr 1925

The image shows a handwritten musical score for a string trio, titled "Skizze - Trio" and dated "Frühjahr 1925". The score is written on three systems of staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as "over", "p", "pp", "ppm", and "pmm". There are also some circled annotations and arrows indicating relationships between different parts of the score. The paper shows signs of age and wear.

Faksimile 2.2 und 2.3: Anton Webern, *Streichtrio-Fragment* M. 273, Verlaufsskizze II, Seite 1 und Seite 3 (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung, Film 103-834 und 103-837)

3)

The image shows a page of handwritten musical notation. The notation is written on a page with a dark, textured background. The score consists of several staves of music. The top staff appears to be a vocal line, with lyrics written below it. The lower staves are for piano accompaniment. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number '3' is visible in the bottom left corner of the page.

2.2 *Satz für Streichtrio* M. 278

Mit dem *Satz für Streichtrio* M. 278 unternahm Webern im Spätsommer 1925 einen weiteren Versuch, ein Instrumentalstück mit den Mitteln der Zwölftontechnik für die Streichtriobesetzung Violine, Viola und Violoncello zu komponieren. Das Werk ist in zwei Primärquellen überliefert, aufgrund dessen ein Einblick in den Kompositionsprozeß des Satzes und damit eine weitere Annäherung an Weberns kompositorisches Denken der fraglichen Zeit möglich ist. Bei den beiden handschriftlichen Quellen handelt es sich einerseits um die Erste Niederschrift [»Quelle A«], die Webern in seinem ersten Skizzenbuch auf den Seiten 12–14 notiert hat.⁷³ Diese Verlaufsskizze weist die typischen Merkmale einer ersten Niederschrift eines Zwölftonwerkes von Webern auf, wozu insbesondere die häufigen Streichungen einzelner Abschnitte und deren sich unmittelbar daran anschließende Neuformulierung sowie, über weite Abschnitte der Partitur, die nur marginale oder ganz fehlende Fixierung von Dynamik, Artikulation, Phrasierung usf. zählen. In dieser Fassung ist der Abschluß des Stückes durch einen Doppelstrich und die daneben stehende Datierung »9. VIII. 1925« angezeigt und damit das Erreichen einer – zumindest vorläufig als solche betrachteten – definitiven Fassung der Komposition ausgedrückt.⁷⁴ Darüber hinaus hat sich außerhalb der Skizzenbücher eine auf Einzelblättern notierte, auf der Quelle A basierende autographe Reinschrift des *Satzes für Streichtrio* M. 278 [»Quelle B«] erhalten, die sich heute in der PSS befindet.⁷⁵ Diese autographe Reinschrift diente als Stichvorlage für die 1966 bei der Universal Edition Wien erschienenen Partiturausgabe des *Satzes für Streichtrio* M. 278 [»Quelle C«]⁷⁶. Obwohl die Quelle B in einem hervorragenden Zustand ist und keine philologischen Probleme das Lesen der Partitur erschweren, ist die gedruckte Ausgabe besonders hinsichtlich der Notierung der Tonhöhen fehlerhaft. Dies ist zum einen darauf zurückzuführen, daß Webern in der Ersten Niederschrift selbst einige Reihentöne falsch notierte und ihm darüber hinaus beim Kopieren der Quelle A in die Quelle B einige (wenige) Fehler unterliefen; zum anderen wurden einige von Webern handschriftlich in die Quelle B eingetragene

73 Webern, Skizzenbuch 1, PML, Richard Owen Lehman Collection.

74 Eine genauere Beschreibung der Quelle A erfolgt weiter unten in Zusammenhang mit einem Vergleich der Ersten Niederschrift und der autographen Reinschrift (vgl. unten, S. 111 ff.).

75 PSS, Film Nr. 103, Aufnahme 0080 bis 0084.

76 Anton Webern (op. post.): *Satz für Streichtrio* (M. 278); Universal Edition Nr. 13019, Wien 1966.

Berichtigungen vom Herausgeber nicht in den Druck übernommen; weitere Druck- oder Lesefehler kommen in der Quelle C zusätzlich hinzu. Eine Liste vergleichender Lesarten von autographischer Reinschrift (Quelle B) und Druck (Quelle C) befindet sich im Anhang S. 276.⁷⁷

In der wissenschaftlichen Literatur hat bislang keine gründliche Auseinandersetzung mit Weberns *Satz für Streichtrio* M. 278 stattgefunden. Sofern Autoren die Partitur überhaupt erwähnen, handeln sie das Stück beiläufig ab und klassifizieren es gewöhnlich als »Studienwerk«⁷⁸, womit – implizit oder explizit – der Komposition die Qualitäten eines »abgeschlossenen, endgültigen, selbständigen Kunstwerks«⁷⁹ abgesprochen werden. Diese Auffassung erweist sich als doppelt problematisch: Erstens ist diese Behauptung – wie im folgenden dargelegt werden soll – inhaltlich fragwürdig, und zweitens verschleiert das so ausgesprochene Werturteil die Tatsache, daß es sich bei dem *Satz für Streichtrio* unabhängig von seinem künstlerischen Rang um ein wichtiges Dokument handelt, dessen Interpretation wertvolle Einsichten in Weberns Auffassung von und Umgang mit zwölftechnischen Prinzipien um 1925 erlaubt.

Webern hat den *Satz für Streichtrio* M. 278 nicht in seinen Werkkanon aufgenommen; dies belegen sowohl die fehlende Opusnummer als auch die Tatsache, daß das Stück vom Komponisten unter Verschluss gehalten wurde.⁸⁰ Darüber hinaus geben seine Aufzeichnungen zu dem geplanten Projekt einer Gesamtausgabe seiner Werke aus dem Jahr 1944/45 keinen Hinweis darauf, daß er zu diesem späteren Zeitpunkt beabsichtigte, das Stück in jene einzugliedern.⁸¹ Die Schlußfolgerung, den *Satz für Streichtrio* als ästhetisch defizitär

77 Auf einige Druckfehler in der Partiturausgabe weist auch Hubert Unverricht in seinem Aufsatz »Traditionelles in neuer Struktur. Zu Weberns Streichtrio op. 20«, in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1995 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 51), S. 377–385, hier S. 379 hin. Seine Angaben sind allerdings unvollständig.

78 Vgl. z. B. László Somfai, »Rhythmic Continuity and Articulation in Webern's Instrumental Music«, in: *Webern-Kongress. Beiträge 1972/73*, Kassel u. a. 1973, S. 100–110, bes. S. 100.

79 So Hubert Unverricht in »Traditionelles in neuer Struktur«, S. 380.

80 Über eine Aufführung – auch im Freundeskreis – ist meines Wissens nichts bekannt.

81 Weberns Aufzeichnungen zu einer geplanten Gesamtausgabe, die sich in seinem Notizheft VIII befinden (heute Teil der Sammlung Anton Webern der PSS), sind von Hans Oesch in seinem Essay »Weberns Plan einer Gesamtausgabe«, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Josef Kuckertz, Helga de la Motte-Haber, Christian Martin Schmidt und Wilhelm Seidel, Laaber 1990, S. 501–509, diskutiert worden. Im Gegensatz zu Oesch haben andere Forscher allerdings bereits in Frage gestellt, daß aufgrund von Weberns Aufzeichnungen tatsächlich eindeutige Rückschlüsse auf seine ästhetische Beurteilung der Werke möglich seien.

einzustufen, weil Webern das Stück kurz vor seinem Tod nicht in seinen Werkkatalog aufnahm und es anscheinend nicht mehr als gültige Komposition in Betracht zog, ignoriert jedoch die Tatsache, daß der Komponist sich um 1925 in einer Phase der Neuorientierung befand, die mit relativ raschen Positionswechseln seiner kompositorischen und ästhetischen Haltung einherging. Dieses Changieren in seiner Beurteilung des *Satzes für Streichtrio* findet auch in den Dokumenten seinen Niederschlag. Bereits im Sommer 1926 schlägt Webern in einem Brief an Schönberg, in dem er über seine Arbeit an seinem *Streichtrio* op. 20 berichtet, einen auffallend kritisch-distanzierten Ton gegenüber seinen früheren Kompositionsversuchen in dieser Besetzung an: »Ich bin aber auch sonst unentwegt bei der Arbeit. Es geht zwar sehr langsam (das Trio [op. 20]), aber ich hoffe bestimmt, diesmal ›über den Berg‹ damit zu kommen«⁸². Mit seiner Formulierung »hoffe, [...] diesmal ›über den Berg‹ damit zu kommen« wertet Webern alle seine früheren Anstrengungen für die Besetzung Violine, Viola und Violoncello – und dazu zählten insbesondere der *Satz für Streichtrio* M. 278 – ab und erklärt sie indirekt als vergebliche oder obsoleete Versuche. Aus diesen Indizien kann allerdings keinesfalls deduziert werden, Webern habe bereits 1925, während seiner Arbeit an seinem *Satz für Streichtrio*, seine Bemühungen als vorläufige Kompositionsstudien eingeschätzt. Vielmehr liefert eine vergleichende Interpretation der Quellen, der Ersten Niederschrift (Quelle A) und der autographen Reinschrift (Quelle B), stichhaltige Argumente, die die Annahme stützen, Webern habe dieses Stück im August 1925, also unmittelbar nach Beendigung der Komposition, als erfolgreich abgeschlossen und möglicherweise sogar als gelungen eingestuft. Diese These wird durch die Tatsache erhärtet, daß es sich bei der Quelle B um eine sorgfältig ausgeführte autographe Reinschrift handelt, die Webern vermutlich im Spätsommer 1925 anfertigte. Die Quelle B weist äußerlich alle diejenigen charakteristischen Merkmale auf, die Weberns Reinschriften seiner Kompositionen auszeichnen. Dazu zählen insbesondere eine vollständige Bezeichnung der Komposition, eine großzügige Raumaufteilung der Partitur und eine klare und ausgewogene Diktion des Schriftbildes, das fast kalligraphische Züge zeigt. Diese repräsentativen Qualitäten der Aufzeichnung verleihen der Quelle – und damit der Komposition – eine Dignität, die sich nur schwer mit dem Status einer »Studie« in Einklang bringen läßt. Allein der Befund dieser oberflächlichen Betrachtung der Quellen verlangt nachdrücklich nach einer Neubewertung des *Satzes für Streichtrio*, die sich weniger von Weberns eigener, retrospektiv geäußerter Stellungnahme in seinem oben

82 Webern an Schönberg am 23.8.1926.

zitierten Brief an Schönberg leiten läßt, als vielmehr aufbauend auf einer analytischen Beschäftigung mit der Partitur kompositionstechnische und schaffensästhetische Aspekte thematisiert.

(1) Kompositionstechniken

Weberns *Satz für Streichtrio* M. 278 für Violine, Viola und Violoncello umfaßt insgesamt 24 Takte, die durchgehend im 4/16tel-Takt notiert sind. Die Charakterbeschreibung »Ruhig fließend« findet sich schon in der ersten Fassung (Quelle A); die genaue Metronomanweisung (Sechzehntel = ca. 52) ist erst in der autographen Reinschrift eingetragen. Das einheitliche Satzbild des Stückes vermittelt den Eindruck starker Geschlossenheit; alle drei Stimmen sind gleichberechtigt, so daß nicht zwischen »Haupt-« und »Nebenstimmen« unterschieden werden kann. In der autographen Reinschrift ergibt sich der einzige explizite Hinweis auf eine formale Zäsur innerhalb des kontinuierlichen Ablaufs durch die Spielanweisung »rit.---a tempo« genau in der Mitte des Stückes (Takt 12 auf Takt 13). Durch die Verdichtung des Satzes bis zur Vollstimmigkeit des Höhepunktes und deren anschließende allmähliche Zurücknahme wird der Mittelpunkt zusätzlich als Kulminationspunkt hervorgehoben. Zwei weitere Eintragungen »rit.---tempo« in den Takten 22 bis 24 sind hingegen nur von lokaler Bedeutung und im Zusammenhang mit der Schlußbildung des Stückes zu interpretieren.⁸³

Die erhaltenen Quellen dokumentieren den Entstehungsprozeß der Zwölftonreihe des *Satzes für Streichtrio* nicht. Die ausformulierte Version der Reihe notiert Webern über den ersten Partiturentwürfen auf dem zweiten System der Seite 11 seines ersten Skizzenbuchs (Quelle A). Dieser Befund ist durch zwei verschiedene Szenarien erklärbar. Entweder notierte Webern verschiedene Reihenentwürfe und eventuell damit zusammenhängend Partiturentwürfe auf separaten Skizzenblättern, die nicht erhalten sind. Vorstellbar ist jedoch auch, daß der Entwurf des Kompositionsbeginns dem Reihenentwurf vorausging (und daher keine Reihenskizzen existieren). In diesem Fall müßte die Zwölftonreihe eher als Resultat eines komplexeren musikalischen Einfalls begriffen werden und nicht als abstrakt konzipierte musikalische Struktur. Welche Erklärung plausibler ist, kann an dieser Stelle (noch) nicht entschieden werden. Erst die Ergebnisse der Analyse liefern weitere

83 Daß Webern »rit. – a tempo« Anweisungen als allgemeine und gelegentlich ambivalente Signifikate formaler Zäsuren einsetzt, zeigt sich bereits in seinen freiatonalen Werken, so z. B. in den *Sechs Bagatellen* op. 9, bes. Nr. I, II und VI.

Argumente, die neue Perspektiven eröffnen. Unabhängig davon erfüllt die Aufzeichnung der Reihe an der angegebenen Stelle des Skizzenblattes primär eine praktische Funktion: Sie garantiert Webern beim Komponieren die visuelle Präsenz der Zwölftonreihe. Daß Webern auf dem nächsten Doppelblatt des Skizzenbuchs die Zwölftonreihe auf Seite 13 oben erneut niederschrieb, bestätigt diese Interpretation. Eine kurze Analyse einiger charakteristischer Strukturmerkmale der Reihe bereitet die weitere Erörterung des Stückes vor.



Notenbeispiel 2.10: Anton Webern, *Satz für Streichtrio* M. 278, Zwölftonreihe

Webern unterteilte bei der Niederschrift im Skizzenbuch 1 die Zwölftonreihe durch Gliederungsstriche in vier Dreitongruppen. Die ersten drei Gruppen sind Repräsentanten des pc-sets $[0, 1, 2]$ (3–1); die vierte Gruppe, die Reihentöne 10–12 (*c–g–h*), ist ein Vertreter des pc-sets $[0, 1, 5]$ (3–4). Die Verwandtschaft der vier Dreitongruppen ist graduell verschieden: Gruppe 1 und Gruppe 2 sind strukturell identisch, d. h. Gruppe 2 ist eine Transposition von Gruppe 1. Gruppe 3 ist zwar nicht mittels eines Transpositionsverhältnisses zu Gruppe 1 und Gruppe 2 beschreibbar; ihre Noten repräsentieren jedoch ebenfalls in ungeordneter Form einen dreitönigen Ausschnitt der chromatischen Skala. Am weitesten ist Gruppe 4 von diesem Modell entfernt: Erhalten bleibt in der ungeordneten Form nur noch das Element eines einzelnen Halbtonschritts, der an die Gruppen 1 bis 3 anknüpft. Die Einteilung der Reihe in Dreitongruppen hat in der Literatur Vergleiche mit der Struktur der Grundreihe des *Konzerts* op. 24 herausgefordert, deren zwingende Organisation immer wieder hervorgehoben und als Maßstab begriffen wurde. Diese Perspektive, die nur aus einer bestimmten Rezeptionshaltung heraus verständlich wird, verfehlt jedoch einen wesentlichen Aspekt der Problematik und führt notwendigerweise zu schiefen Schlußfolgerungen. Im Kontext unserer Überlegungen rückt vielmehr die Beantwortung der Frage, warum sich die Struktur der Reihe des *Satzes für Streichtrio* M. 278 hinsichtlich des Gehalts der Intervallklassen so signifikant von der Struktur der Reihen des *Streichtrio-Fragments* M. 273 und der des *Streichtrios* op. 20 unterscheidet, in den Vordergrund. Deutlich wird diese Differenz, wenn man die Intervalle der aneinandergrenzenden Reihentöne vergleicht. Während im Aufbau der

Reihe des *Streichtrio-Fragments* M. 273 und des *Streichtrios* op. 20 das Intervall der kleinen Sekunde mit acht- resp. sechsmaligem Auftreten hohe Priorität genießt, findet sich das Kleinsekundintervall in der Reihe des *Satzes für Streichtrio* M. 278 nur dreimal zwischen den Reihentönen 2–3 ($b-a$); 5–6 ($es-d$) und 7–8 ($f-e$). Dieser Befund überrascht insofern, als Webern die Intervallklasse 1 auch in dieser Partitur bevorzugt einsetzt. Dieses Ergebnis relativiert sich jedoch, sobald man in der Zwölftonreihe nicht nur die Intervalle zwischen direkt benachbarten Reihentönen berücksichtigt, sondern die Intervalle zwischen den Reihentönen »n« und »n+2« sowie »n« und »n-2« hinzuzieht.

Tabelle 2.3: Liste der Intervallklassen der Reihen M. 273, M. 278 und op. 20

Intervallklassen	1	2	3	4	5	6
M. 273						
(erster Entwurf; Beisp. 2.5)	8	–	–	1	–	2
(Endfassung; Beisp. 2.8)	6	1	–	1	1	2
M. 278						
(direkt; Beisp. 2.10)	3	3	1	2	1	1
(indirekt; Beisp. 2.10)	5 (7*)	2	1	1	–	1
op. 20						
(Beisp. 3.1)	6	–	–	2	3	–

* Die Zahl 7 der Intervallklasse 1 ergibt sich, wenn auch die in der Komposition regelmäßig auftretenden Intervalle zwischen dem 11. und 1. ($g-gis$) sowie 12. und 2. ($h-b$) Reihenton gezählt werden.

Wie die Einzeichnungen in Notenbeispiel 2.10 verdeutlichen, befindet sich in der Reihe M. 278 in unmittelbarer oder mittelbarer Nachbarschaft eines jeden Reihentons dessen oberer und/oder unterer Halbton. Für einen vergleichenden Überblick sind die Ergebnisse der Untersuchung der Intervallklassen der Zwölftonreihen von M. 273, M. 278 und op. 20 in Tabelle 2.3 zusammengestellt. Entgegen dem ersten, oberflächlichen Eindruck illustriert diese Auflistung eine fundamentale Ähnlichkeitsbeziehung zwischen allen drei Zwölftonreihen der jeweiligen Kompositionen. Da bei der Besprechung der Skizzen des *Streichtrio-Fragments* M. 273 ein enger Zusammenhang zwischen der Anlage des dreistimmigen Satzes und der Struktur der Zwölftonreihe aufgezeigt werden konnte, schließt sich an dieser Stelle die Frage an, ob und

gegebenenfalls auf welche Weise satztechnische Prinzipien die Anlage der Zwölftonreihe des *Satzes für Streichtrio* mit beeinflußt haben.

Webern greift in der reihentechnischen Anlage des *Satzes für Streichtrio* M. 278 auf schon zuvor erprobte Strukturen zurück⁸⁴ und beschränkt sich auf die ausschließliche Verwendung der Originalform der zugrundeliegenden Zwölftonreihe. Die insgesamt 36 Durchläufe der Grundreihe sind – in der Regel – vollständig. Die Reihe wird in dem Stück ausnahmslos in der sogenannten Blocksatztechnik eingesetzt; d. h., die Einsatzfolge der zwölf Töne der Reihe ist für die ganze Komposition invariant fixiert, wobei der Vortrag der Reihentöne nicht linear, d. h. an eine Stimme gekoppelt erfolgt, sondern die Reihentöne frei auf die verschiedenen Stimmen und Register verteilt werden.⁸⁵ Die einzelnen Zwölftonfelder reiht Webern in seinem *Satz für Streichtrio* M. 278 hintereinander, wobei an den Rändern der aufeinanderfolgenden Reihen punktuell Überlappungen auftreten.⁸⁶ In der letzten Fassung werden die einzelnen Reihendurchläufe kaum durch satztechnische Mittel oder die Phrasierung voneinander getrennt. Das im *Satz für Streichtrio* zu beobachtende Kompositionsverfahren, bei dem die Verteilung der einzelnen Töne bzw. Reihensegmente der Zwölftonreihe nicht an einzelne Stimmenfortschreitungen gebunden wird, hat zur Folge, daß der Intervallgehalt der Reihe nie in signifikanter Weise als melodische Grundsubstanz aufgefaßt wird. Tatsächlich bildet schon der lineare Vortrag eines Reihensegments von drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Reihentönen in dem *Satz für Streichtrio* eine Ausnahme.⁸⁷ Statt dessen kann infolge der Verteilung der aufeinanderfolgenden Reihentöne auf unterschiedliche Register und auf verschiedene Instrumente eine immense Streuung der Reihentöne innerhalb des musikalischen Satzes beobachtet werden. In der Komposition gewährleistet die Reihe daher zwar die zeitlich gebundene Abfolge (im Sinne der Einsatzfolge) der zwölf chromatischen Töne gemäß ihrer festgelegten Struktur, ohne daß jedoch die Materialvorordnung der Zwölftonreihe einen zwingenden oder wesentlichen Einfluß auf die motivische Ausgestaltung des Stückes hätte.

84 Vgl. z. B. das oben besprochene *Kinderstück* M. 267.

85 Die Ordnungsprinzipien Vollständigkeit des Reihenablaufs und korrekte Abfolge der Reihentöne wird von Webern bis auf wenige Ausnahmen, die vermutlich auf ein Versehen zurückzuführen sind, streng eingehalten.

86 Diese Überlagerungen beschränken sich in der Regel auf zwei Reihentöne, so z. B. T. 4, VI *h* (= 12. Reihenton) erklingt simultan mit *gis* (Vc; 1. Reihenton der nachfolgenden Reihe).

87 Die Reihentöne 1–2–3 treten z. B. nur an zwei Stellen als lineare Gruppe innerhalb einer Stimme auf: T. 7, Vc, Note 3, 4, 5 und T. 21, VI, Note 1, 2, 3. Daß die einzelnen Töne in weit entfernten Registern plaziert werden und damit eine Identität zwischen beiden Gruppen verschleiert wird, entspricht ebenfalls Weberns Kompositionsprinzip in diesem Satz.

Anders ausgedrückt: Durch das Verfahren der Blocksatztechnik ergibt sich eine Zurücknahme des Intervallgehalts der Reihe, wie er sich durch unmittelbar benachbarte Töne in der Grundreihe konstituiert, zugunsten neuer, kompositorisch gefügter Intervallfolgen. Die Ausgestaltung der Oberfläche der Komposition, das Schaffen von Bezügen zwischen einzelnen Tönen durch die Bildung von musikalisch sinnvollen Gestalten, liegt bei dieser Arbeitsweise fast ausschließlich in der Hand des Komponisten und ist nur indirekt durch die Intervallstruktur der Reihe eingeschränkt. Daher kann davon ausgegangen werden, daß eine in abstracto durchgeführte Strukturanalyse der dem Satz zugrundeliegenden Zwölftonreihe nur bedingt Aufschluß über die kompositorische Gestaltung der Oberfläche der Komposition gibt. Eine Interpretation der Reihenstruktur muß vielmehr in den Kontext von Weberns satztechnischen Gestaltungsprinzipien gestellt werden.

Wendet man sich nach dieser kurzen Zusammenfassung der reihentechnischen Prinzipien in Weberns *Satz für Streichtrio* M. 278 nun der konkreten kompositorischen Gestaltung des Satzes zu, so fällt bei einer allgemeinen Betrachtung zunächst der Gestus der Musik auf, der deutlich an die früheren freiatonalen Kompositionen Weberns erinnert. Der Charakter des Stückes wird durch die ständig wechselnde, teils sukzessive, teils simultane Verknüpfung zahlreicher Zwei-, Drei- und Mehrtongruppen bestimmt; Einzeltöne treten erst in der zweiten Hälfte des Stückes vermehrt auf. Die kleinsten musikalischen Sinneinheiten innerhalb einer Stimme sind jeweils durch Pausen von der vorherigen bzw. nachfolgenden Einheit abgesetzt. Infolge dieses Gliederungsprinzips sind die einzelnen Einheiten in fast allen Fällen problemlos bestimmbar. Jede dieser Einzelgruppen erscheint durch sorgfältig ausgearbeitete Phrasierung, dynamische Gestaltung und Artikulation individualisiert. Um nähere Aufschlüsse über die Strukturprinzipien der vorliegenden Partitur zu erhalten, werde ich zunächst diejenigen Prinzipien herausarbeiten, auf denen der diastematische Gehalt bzw. der Intervallgehalt einzelner ausgewählter Klassen von musikalischen Sinneinheiten innerhalb des Stückes aufgebaut sind.

Eine Zusammenstellung aller linear auftretenden Zweitongruppen der Komposition zeigt, daß es sich bei dem konstitutiven Intervall dieser Gruppe in der überwiegenden Anzahl aller Fälle um eine kleine None oder große Septime bzw. ein durch Oktaversetzung vergrößertes Intervall der Intervallklasse 1 handelt.⁸⁸ Wirft man noch einen Blick auf das Verhältnis dieser

88 Zum Beispiel finden sich in den Takten 1–4 des Stückes insgesamt zehn entsprechende Zweitongruppen; nur ein Intervall (T. 4, Va, *cis–es*) steht als große None (Intervallklasse 2) außerhalb dieser Kategorie.

Zweitongruppen zur Zwölftonreihe, so fällt auf, daß in den Takten 1–4 bei fünf Reihendurchläufen nur zwei von den insgesamt zehn Zweitongruppen aus direkt benachbarten Reihentönen gebildet sind (Takt 4, Va *cis–es* und Takt 4, Vc *f–e*), wobei die Figur der Viola, die eine große None bildet, noch nicht einmal zur Kategorie der bevorzugten Intervallklasse gehört. Damit bestätigt sich die Beobachtung, daß Webern die durch die Reihenordnung zur Verfügung stehenden Segmente der Zwölftonreihe nicht bevorzugt – immerhin stellt die Reihenstruktur drei mögliche Zweitongruppen der betreffenden Intervallklasse bereit (Töne 2–3 [*b–a*]; Töne 5–6 [*es–d*] und Töne 7–8 [*f–e*]). Überproportional stark vertreten sind hingegen Zweitongruppen, die in der Terminologie Ethan Haimos als »secondary order-position relationship« zu klassifizieren sind, d. h. Tongruppen, die aus zwei nicht benachbarten Reihentönen gebildet werden.⁸⁹ Wie weiter unten näher ausgeführt wird, erklärt sich dieser Befund aus einem für das Stück spezifischen Zusammenwirken zwischen Reihenstruktur und metrisch-rhythmischer Gestaltung.

Eine weitere, zahlenmäßig prominent vertretene und für den Bau des Stückes wichtige musikalische Sinneinheit bilden diejenigen Dreitongruppen, die innerhalb einer Stimme durch Pausen von ihrer Umgebung isoliert sind und gleichzeitig eine ähnliche bzw. identische rhythmische Struktur aufweisen, nämlich die Folge Pause (in der Regel auf schwerer Taktzeit) gefolgt von drei Tönen gleicher Länge (32stel oder 64stel).⁹⁰ Die insgesamt 34 Tongruppen, die in diese Kategorie einzuordnen sind, sind in einer Tabelle im Anhang (S. 277) aufgeführt. Sie verteilen sich gleichmäßig auf die drei

89 Ethan Haimo hat in einer Studie die drei möglichen Arten der Umsetzung von Reihentönen in Tonfolgen, die bei der Blocksatztechnik auftreten können, in die Kategorien (1) »primary order-position relationship«, d. h. benachbarte Reihentöne werden auch in der Komposition in direkte Beziehung gesetzt, (2) »secondary order-position relationship«, d. h., nicht benachbarte Reihentöne werden in der Komposition zu benachbarten Tönen innerhalb einer musikalischen Einheit, und (3) »disjunct order-position relationship«, d. h. Töne aus benachbarten Reihen werden in musikalischen Einheiten miteinander verknüpft, unterteilt. Alle drei Möglichkeiten finden in Weberns *Satz für Streichtrio* M. 278 Verwendung. Da in dieser Partitur nur die Originalreihe verwendet wird, kann Haimos dritte Kategorie (disjunct order-position relationship) jedoch unter Kategorie 2 subsumiert werden. Vgl. zu diesem Komplex Ethan Haimo, »Secondary and Disjunct Order-Position Relationships in Webern's Op. 20«, *PNM* 24/2 (1986), S. 406–419; bes. S. 407f.

90 Bis Takt 5 überwiegen 32stel als kleinste rhythmische Einheit, danach kommt es zu einer allgemeinen Verdichtung des Satzes und einer Beschleunigung des kleinsten Wertes auf 64stel. Mit der allmählichen Ausdünnung des Satzes ab Takt 20/21 – eine kompositorische Maßnahme, die offenbar die Schlußbildung des Stückes vorbereitet – wird auch das Tempo zurückgenommen, und die 64stel Werte werden durch 32stel ersetzt.

SATZ

für Streichtrio

Anton Webern, op. post.

Ruhig fließend (♩ = ca 52)

The image shows the first four measures of a string trio by Anton Webern. The score is written for Violine (Violin), Viola, and Violoncello (Cello). The tempo is 'Ruhig fließend' (Calmly flowing) with a metronome marking of approximately 52 quarter notes per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by its brevity and intricate rhythmic patterns.

Violine (Violin): Measures 1-4. Measure 1 starts with a first finger triplet (1, 1#, 3) on a quarter note, followed by a half note (7) and a quarter note (11). Measure 2 begins with a second finger triplet (2, 5, 8) on a quarter note, followed by a half note (10) and a quarter note (1). Measure 3 starts with a first finger triplet (1, 3, 4) on a quarter note, followed by a half note (6) and a quarter note (2). Measure 4 begins with a first finger triplet (1, 3, 4) on a quarter note, followed by a half note (2) and a quarter note (4). Dynamics range from *pp* to *p*.

Viola: Measures 1-4. Measure 1 starts with a pizzicato (pizz.) quarter note (2), followed by a half note (4) and a quarter note (6). Measure 2 begins with a pizzicato quarter note (10), followed by a half note (12) and a quarter note (1). Measure 3 starts with a pizzicato quarter note (4), followed by a half note (11) and a quarter note (2). Measure 4 begins with a pizzicato quarter note (6), followed by a half note (5) and a quarter note (7). Dynamics range from *pp* to *p*. Includes the instruction 'am Steg' (at the bridge) in measure 2.

Violoncello (Cello): Measures 1-4. Measure 1 starts with a pizzicato quarter note (5), followed by a half note (8) and a quarter note (2). Measure 2 begins with a pizzicato quarter note (7), followed by a half note (9) and a quarter note (3). Measure 3 starts with a pizzicato quarter note (5), followed by a half note (7) and a quarter note (9). Measure 4 begins with a pizzicato quarter note (6), followed by a half note (5) and a quarter note (7). Dynamics range from *pp* to *p*. Includes the instruction 'arco' (arco) in measure 2.

Notenbeispiel 2.11: Anton Webern, Satz für Streichtrio M. 278, Partitur Takt 1-4 (U.E. 13019)

Stimmen des Satzes und weisen ein breite Variabilität in Artikulation, Phrasierung und Dynamik auf. Darüber hinaus unterscheiden sie sich in ihrer Gestalt durch die vier möglichen Bewegungsmuster steigend – fallend; fallend – steigend; steigend – steigend und fallend – fallend; von diesen treten die ersten beiden Kategorien am häufigsten auf. Mit den Beobachtungen übereinstimmend, die wir bei der Untersuchung der Zweitongruppen des Stückes festgehalten haben, repräsentieren die Gruppen selten ein geschlossenes Segment der Zwölfertonreihe.⁹¹ Ein Vergleich der Zusammensetzung der Dreitongruppen zeigt außerdem, daß nur wenige Gruppen innerhalb der 24 Takte des Stückes mehrfach auftreten.⁹² Webern arbeitet in diesem Stück offenbar mit zwei Prinzipien, um den kompositorischen Grundsatz der »Nichtwiederholung« einzelner Einheiten realisieren zu können. Erstens verändert er durch wechselnde Wahl der Reihentöne den diastematischen Gehalt der Dreitongruppen ständig, so daß identische Gruppen fast vollständig vermieden werden. Außerdem stehen diese wenigen Gruppen zumeist so weit voneinander entfernt, daß ihre Identität nicht mehr wahrnehmbar ist bzw. an den entsprechenden Stellen ein durch Wiederholung strukturbildendes Verfahren nicht erkannt werden kann. Zweitens erreicht Webern durch permanente Variation der konkreten Gestaltung, daß die Erscheinungsformen der Gruppen stark voneinander abweichen und folglich auch eventuelle identische oder ähnliche Gruppenformen mit einem veränderten musikalischen »Gesicht« in der Komposition auftreten.⁹³

91 Zu den wenigen Ausnahmen zählen Nr. 5 (Reihentöne 5–6–7), Nr. 10 (Reihentöne 1–2–3), Nr. 19 (7-8-9) und Nr. 22 (7-8-9). Insgesamt handelt es sich um 4 von 34 untersuchten Elementen. Reihensegmente von vier oder mehr Tönen treten im *Satz für Streichtrio* an keiner Stelle auf, sind jedoch auch bei der angewendeten Kompositionstechnik (»Blocksatztechnik«) insofern schlecht realisierbar, da sie zu einem deutlichen Hervortreten einer Stimme führen.

92 Am häufigsten findet sich die Gruppe der Reihentöne [3–5–8], die insgesamt fünfmal erscheint (in der Tabelle ausgewiesen als Nr. 7, 14, 27, 28, 30), damit aber gleichzeitig eine Ausnahme darstellt. Weitere Angaben finden sich im Anhang, S. 277.

93 Diese Kompositionsprinzipien werden nur an zwei Stellen, Takt 12 (*Vc f–e–fis*, anschließend gleiche Gruppe in der *Va* ebenfalls aufsteigend, wenngleich *arco* und in anderer Oktavlage, allerdings bei identischer Gestalt und ähnlicher Dynamik) und Takt 16 (*Vc a–es–e*, anschließend *VI*, ebenfalls in identischer Gestalt, aber gegensätzlicher Artikulation und Dynamik), durchbrochen. An beiden Stellen sind die betreffenden Dreitongruppen jedoch in einen dichten Satz eingebettet und werden daher, trotz der Nähe, nicht als Imitationen hörbar: auch kann in beiden Fällen eine übergeordnete strukturelle Bedeutung nicht erkannt werden. Ob es sich um bewußte oder zufällige Identitäten handelt, kann nicht entschieden werden.

Obwohl diese erste Betrachtung der ausgewählten Dreitongruppen den Befund einer hohen Variabilität in der kompositorischen Ausprägung zutage fördert, können gleichzeitig strukturelle Ähnlichkeiten zwischen den Tongruppen nachgewiesen werden. Eines der Auswahlkriterien für die untersuchten Gruppen war ihre rhythmisch-metrische Gestalt (s. o.); wengleich einige vom Schema leicht abweichende Gruppen ebenfalls in die Menge der untersuchten Dreitongruppen aufgenommen wurden und andere Dreitongruppen im Stück vorkommen, die eine abweichende rhythmisch-metrische Struktur zeigen, kann der Gestalt »Pause gefolgt von drei Tönen gleicher Dauer« allein aufgrund ihrer Häufung eine konstitutive Funktion in Weberns *Satz für Streichtrio* zugesprochen werden. Neben dieser rhythmisch-metrischen Identität zeigt auch eine pc-set-Analyse entscheidende Ähnlichkeiten im Intervallgehalt der untersuchten 34 Gruppen. 32 der 34 Gruppen gehören einem pc-set an, das die Struktur $[0, 1, x]$ aufweist (9x pc-set $[0, 1, 2]$ (3–1); 6x pc-set $[0, 1, 3]$ (3–2); 6x pc-set $[0, 1, 4]$ (3–3); 3x pc-set $[0, 1, 5]$ (3–4) und 8x pc-set $[0, 1, 6]$ (3–5)). Damit bestätigt sich auch bei den Dreitongruppen die schon bei den Zweitongruppen ausgemachte bevorzugte Bauform mit dem Intervall einer großen Septime bzw. einer kleinen None als strukturell relevant. Mit insgesamt nur dreimaligem, gleichmäßig gestreutem Auftreten weicht allein das pc-set (3–4) von der Verteilung ab; dies begründet sich aus dem Intervallgehalt, der mit einer Quinte bzw. Quarte ein stark tonal geprägtes Intervall mit sich führt und daher nach Möglichkeit vermieden wird. Die jeweils nur einfach vertretenen pc-sets (3–6) und (3–12) können als Ganztonfolge (3–6) bzw. als Großterzfolge (3–12) angeordnet werden und zeigen zwar keine tonalen Tendenzen, weichen aber von dem offenbar wirksamen Prinzip ab, in jeder linearen Dreitonfolge ein Intervall der Intervallklasse 1 zu integrieren.

Die Untersuchung einzelner, wengleich prominent vertretener Gruppen im *Satz für Streichtrio* erhellt zwar die Bauweise einzelner Partikel des Stückes und gibt punktuell Aufschluß über Weberns Umgang mit der Originalreihe, stößt aber an Grenzen, wenn sich die Frage nach übergeordneten Strukturprinzipien des Satzes stellt. Da motivähnliche kleinere musikalische Einheiten oder Phrasierungen, die den musikalischen Verlauf deutlich gliedern, fehlen, entsteht zunächst der Eindruck, die Musik fließe ohne klare Struktur vor sich hin.⁹⁴ Das stetige Weiterströmen des Satzes verdankt sich jedoch nicht nur einem negativ bestimmbareren Prinzip, d. h. dem Fehlen

94 Die einzige Zäsur mit formaler Funktion ist, wie oben erwähnt, durch das Ritardando Takt 12/13 angezeigt.

klarer Phrasierungseinheiten, sondern beruht auch auf einem kompositorischen Kunstgriff, den Webern in dem *Satz für Streichtrio* konsequenter anwendet als in jedem früheren Stück. Dieses Gestaltungsprinzip soll exemplarisch anhand der ersten Takte der Komposition erläutert werden.

Von Beginn an arbeitet Webern in dem *Satz für Streichtrio* mit zwei sich überlagernden rhythmisch-metrischen Ebenen, die quasi ohne Unterbrechung während des ganzen Stückes fortgeführt werden. Eine dieser Ebenen ist durch geradtaktige metrische Einheiten charakterisiert (insbesondere 32stel und 64stel Figuren), die zweite Ebene wird durch triolische Einheiten geprägt. Dieses zunächst schematische Verfahren gewinnt eine hohe Flexibilität durch die permanent wechselnde Verteilung der beiden gegensätzlichen Ebenen auf die drei Stimmen des Satzes. Der durch die Vorzeichnung 4/16tel gegebene metrische Rahmen bleibt im ganzen Stück bestehen, obwohl seine ordnende Kraft durch die weitgehende Vermeidung von Schwerpunktbildungen auf den schweren Taktzeiten und durch eine ständig wechselnde, unvorhersehbare Ausfüllung der einzelnen Takte relativiert wird.⁹⁵ Neben der besonderen rhythmisch-metrischen Beschaffenheit des Satzes, die zum individuellen Charakter des Stückes maßgeblich beiträgt, zieht Webern aus diesem Verfahren einen weiteren Nutzen, der sich besonders bei der Blocksatztechnik bemerkbar macht. Bei weitgehender Vermeidung von simultan eintretenden vertikalen Zusammenklängen (die in diesem Stück immer aus direkt benachbarten Reihentönen bestanden) ermöglichen es die zwei rhythmischen Ebenen, in dichter Sequenz eine höhere Anzahl von einzeln eintretenden Tönen innerhalb eines Zeitabschnittes unterzubringen, die jeweils, als Folge der zwei Ebenen, metrisch leicht verschoben sind.⁹⁶ Über dieses quantitative Moment hinaus kann jedoch auch ein qualitatives Merkmal dieses Konstruktionsprinzips nachgewiesen werden, das sich bei einem erneuten Blick auf die Struktur der zugrundeliegenden Zwölftonreihe erschließt. Wie oben erläutert wurde, unterscheidet sich die Bauweise

95 Betrachtet man die ersten vier Takte des Stückes, so findet sich der erste deutlich ausgeprägte Niedertakt erst in Takt 4 (Ansteuerung des *f* durch die Auftaktfigur in der VI bei gleichzeitiger, auch durch die Dynamik gestützte Schwerpunktbildung auf der Schlagzeit in der Va). Trotz der – auch im weiteren Verlauf des Stückes zu beobachtenden – weitgehenden Vermeidung der schweren Taktzeiten wird das metrische Gerüst des 4/16tel Taktes auf subtile Weise kompositorisch gestützt. Zu diesen Maßnahmen zählt u. a. die oben diskutierte Dreitonfigur, die mit ihrer auftaktigen Prägung die Taktmetrik zumindest indirekt stützt.

96 Die Anzahl der simultan eintretenden Reihentöne erhöht sich ab Takt 7, wenn es zu einer spürbaren Verdichtung des Satzes kommt. Bis zu diesem Punkt ist das Stück über weite Strecken latent zweistimmig organisiert.

der Zwölftonreihe des *Satzes für Streichtrio* M. 278 von der Reihe des *Streichtrio-Fragments* M. 273 und der Reihe des *Streichtrios* op. 20 durch die geringe Anzahl der durch unmittelbar angrenzende Reihentöne entstehenden Intervalle der Intervallklasse 1. Gleichzeitig wurde betont, daß die Struktur dieser Reihe die Bildung einer hohen Zahl von Intervallen der Intervallklasse 1, die der Kategorie der »secondary order-position relationship« zugeordnet werden können, ermöglicht. Die Realisierung dieses Potentials wird durch die spezifische rhythmisch-metrische Anlage der Partitur gezielt gefördert. Exemplarisch dafür steht der Reihenablauf am Beginn des Stückes: Die Reihentöne 1–2–3 (*gis–b–a*) [schematisch $x, x+1, x+2$] werden auf die beiden rhythmisch-metrischen Ebenen des Satzes verteilt, so daß die Reihentöne 1 und 3 [x und $x+2$] auf der triolischen rhythmisch-metrischen Ebene zu einer Gruppe miteinander verbunden werden, während der Reihenton 2 [$x+1$] auf der geraden rhythmisch-metrischen Ebene erklingt (und in Takt 1 den Einsatz der zweiten Stimme markiert). Nach demselben Konstruktionsprinzip werden die Reihentöne 4–6 (bei Umkehrung der rhythmisch-metrischen Ebenen) sowie die Reihentöne 7–9 und 10–12 verteilt. (Der simultane Einsatz der Reihentöne 7 und 8 sowie 11 und 12 in dem betreffenden Abschnitt [Takt 1] ändert nichts an dem übergeordneten Ziel, durch die Verbindung nicht unmittelbar benachbarter Reihentöne [7/9 und 10/12] Tonfolgen der Intervallklasse 1 zu schaffen.) Das beschriebene Bauprinzip läßt sich – teilweise in leicht modifizierter Form – im gesamten Stück nachweisen. Es gehört zu den konstitutiven Konstruktionsideen des *Satzes für Streichtrio* M. 278. Gleichzeitig liefert diese Analyse eine Erklärung für die besondere Anlage der zugrundeliegenden Zwölftonreihe. Die analytischen Ergebnisse ermöglichen einen neuen Zugang zu der schon eingangs angeschnittenen, jedoch als unbeantwortbar zurückgestellten Frage nach der Entstehung der Reihe. Aufgrund des analytischen Befundes, daß nämlich das gesamte Stück auf einem bestimmten satztechnischen Prinzip aufbaut, dem sich die Reihenstruktur anpaßt, scheint mir die Annahme plausibel zu sein, daß der Entwurf des Kompositionsbeginns die Substanz des musikalischen Einfalls ausmacht und die Reihenstruktur als sekundäres Moment unmittelbar daraus hervorgeht. Betrachtet man die Quellenlage unter diesen Vorgaben, ist es tatsächlich wahrscheinlich, daß Webern die Reihe des *Satzes für Streichtrio* nie separat skizziert hat (und somit keine Reihenskizzen verloren gegangen sind), sondern diese direkt aus der Formulierung des Beginns des Stückes abgeleitet hat. Dieses Ergebnis macht erneut deutlich, wie wesentlich die Relation zwischen einem den musikalischen Satz bestimmenden Konstruktionsprinzip und den strukturellen Eigenschaften der zugrundeliegenden Zwölftonreihe für das Verständnis einer Zwölftonkomposition ist.

Die Analyse der beispielhaft herausgegriffenen Zwei- und Dreitongruppen sowie die Untersuchung der zwei parallel geführten rhythmisch-metrischen Ebenen hat gezeigt, daß der Tonsatz im *Satz für Streichtrio* M. 278 trotz eines höchstmöglichen Grades von Variabilität der verschiedenen Elemente von unterschiedlichen strukturbildenden Maßnahmen kontrolliert wird. Die wenigen nachweisbaren Bezüge zwischen einzelnen Tongruppen wie die bereits erwähnte »Imitation« Takt 11/12 oder die singuläre Einführung einer Umkehrungsfigur⁹⁷ bleiben peripher und strukturell bedeutungslos.⁹⁸ Sowohl das von Beginn an etablierte rhythmisch-metrische Gerüst des Stückes als auch der häufige Rückgriff auf strukturell verwandte Motivpartikel und die Fixierung der Abfolge der Töne durch die (vorgegebene) Reihenstruktur stellen einen Rahmen bereit, der in jedem Moment kompositorisch neu ausgefüllt werden muß. Webern erzeugt innerhalb dieser für das gesamte Stück gültig gesetzten und analytisch beschreibbaren übergeordneten Rahmenbedingungen permanent neue Konstellationen innerhalb des Satzbildes (a) durch die Bildung neuer musikalischer Einheiten infolge wechselnder Zusammenstellung von Reihentönen zu autonomen Tongruppen, (b) durch die konsequent variierte Darstellung singulär auftretender identischer Tonfolgen innerhalb einer Stimme⁹⁹ (c) durch variierende Gestaltung strukturell identisch gebauter Tongruppen und (d) durch ständig neue Kontextualisierung infolge permanent wechselnder Anordnung einzelner Tongruppen.¹⁰⁰ Diese Strategien fördern den Eindruck einer sich von Moment zu Moment fortentwickelnden Musik, deren Ablauf durch die oben beschriebenen Setzungen gebunden ist. Dabei ist festzustellen, daß die erwähnten Rahmenbedingungen des Satzes durch die Ausführung nie im Sinne eines Konfliktpotentials kompositorisch in Frage gestellt werden. Obwohl das Stück als eine zweiteilige Form analysiert werden muß, die sich durch die formale Zäsur in

97 Die Figur *es-e-c* (T. 2, VI) wird direkt anschließend in Umkehrung von der Va übernommen (T. 2, *g-h-b*).

98 Die Beispiele könnten durch wenige weitere Stellen ergänzt werden, wie z. B. die Wiederholung der Figur *c-h*, VI, Takt 20 in Takt 23 bei gleichem Baßton, identischer Artikulation, Oktavlage und Dynamik. Doch auch an dieser Stelle wird die Wiederholung durch den veränderten Kontext relativiert.

99 Vgl. z. B. die Tonfolge in Takt 2/3, VI: (*es*)-[*e-c-gis-a-cis*]-[*e-c-gis-a-cis*]. Die einmalige Wiederholung des Reihenausschnitts wird durch die völlig unterschiedliche »Realisation« verschleiert.

100 Hierzu gehört auch die intrikate Verteilung der einzelnen Tongruppen zwischen den beiden rhythmisch-metrischen Ebenen. Dadurch wird die kompositorische Gestaltung der rhythmisch-metrischen Organisation des Satzes innerhalb des vorgegebenen Rahmens ständig variiert und eine Schematisierung des Ablaufs auch auf dieser Ebene verhindert.

Takt 12/13 manifestiert, markiert durch das »rit.---a tempo« und durch die Einführung eines neuen motivischen Elements, der Figur der Tonwiederholung in der Viola in Takt 13 ff., bleiben traditionelle formbildenden Signale wie z. B. eine Wiederaufnahme des Beginns im Sinne einer Reprisesstruktur aus. Ein differenzierterer Beschreibungsversuch des formalen Ablaufs des Satzes könnte allenfalls die ab Takt 7 zu beobachtende Verdichtung und Beschleunigung (vermehrtes Auftreten der 64stel Figuren, Verdichtung des Satzbildes und damit einhergehende Beschleunigung des Reihendurchlaufs) der Musik berücksichtigen, die ab Takt 18/19 wieder zurückgenommen wird. Dieses Beschreibungsmodell verdeutlicht gleichzeitig, daß die Anlage des *Satzes für Streichtrio* M. 278 keinem architektonisch geprägten Formmodell folgt,¹⁰¹ sondern eher als eine Folge verschiedener Phasen begriffen werden muß, durch die keine hierarchische Gliederung zwischen einzelnen Formteilen etabliert wird. Vergleichbare formale Dispositionen, die mit Hilfe traditioneller Formmodelle nicht adäquat beschrieben werden können, prägen bereits zahlreiche freiatonale Instrumentalstücke Weberns.¹⁰² Als eine Zwischenbilanz kann damit festgehalten werden, daß sich Webern um 1925 trotz der Zwölftontechnik prinzipiell an einem Formaufbau orientiert, der dem seiner freiatonalen Instrumentalwerke nahesteht.

(2) Vergleiche der Fassungen

Neben der autographen Reinschrift des *Satzes für Streichtrio* M. 278 existiert, wie bereits zuvor erwähnt, als weitere Primärquelle eine Erste Niederschrift (Quelle A). Diese Verlaufsskizze dokumentiert nicht nur den Kompositionsprozeß des Werkes und ermöglicht aufschlußreiche Einblicke in einige Entscheidungen, die Webern während der Arbeit an dem Stück traf, sondern belegt auch nachhaltig, daß der Komponist in der autographen Reinschrift bestimmte Aspekte der Komposition modifizierte. In bezug auf das später

101 Zum »architektonischen Formmodell« vgl. Carl Dahlhaus, »Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform«, in: *AfMw* 35 (1978), S. 155–177, bes. S. 160f. Daß das architektonische Formmodell auf eine Denkform des 18. Jahrhunderts zurückgeht und schon im 19. Jahrhundert durch ein organisches Formprinzip überlagert worden ist, dispensiert jedoch nicht von der Fragestellung, ob mit den neuen formalen Möglichkeiten, die die Zwölftontechnik bereitstellen sollte, auch ein älteres Formprinzip kompositorisch restituiert wurde.

102 Hier ist insbesondere an Phänomene wie eine Bogenform, die Markierung des Mittelpunkts einer Komposition, der Überlagerung von Formteilen etc. gedacht. Die äußerste Individualisierung der Stücke führt auch zu unterschiedlichen Realisierungen ähnlicher Prinzipien und erschwert die Vergleichbarkeit der Phänomene.

entstandene Autograph kann daher mit einem gewissen Recht von einer alternativen Fassung gesprochen werden, aus deren Konzeption auch Hinweise auf die zugrundeliegende ästhetische Haltung hervorgehen.

Die Erste Niederschrift des *Satzes für Streichtrio* M. 278 steht auf den Seiten 12–14 des ersten Skizzenbuchs.¹⁰³ Auf Seite 12 ist in der Mitte des obersten Systems die Originalreihe des Stückes in enger Lage und ohne Schlüsselvorzeichnung¹⁰⁴ notiert; ein Titeleintrag fehlt ebenso wie eine Bezeichnung der Instrumentalstimmen. Weberns Anweisung »Ruhig fließend Sechzehntel =« bestätigt seine Entscheidung für das Grundmetrum 4/16tel und revidiert die in den beiden Oberstimmen nach der Schlüsselung eingetragene Angabe 2/8tel. Die Niederschrift beginnt auf Seite 12^v (Takte 1–10), setzt sich auf Seite 13^r fort (Takte 11–18), springt dann zu Seite 12 zurück, wo in den untersten vier Systemen eine endgültige Version von Takt 18 und eine erste Fassung von Takt 19 notiert sind, und endet auf Seite 14^v mit der Niederschrift der Takte 19 bis 24. Nach dem Doppelstrich (Takt 24) hat Webern die Datierung »Sonntag, 9. VIII. 1925« eingetragen. Die Quelle selbst zeigt die charakteristische Arbeitsweise Weberns, eine Komposition in kurzen Abschnitten voranzutreiben. Im Unterschied zu seinen Liedkompositionen, in denen häufig die Singstimme über eine gewisse Strecke (in der Regel einer Textzeile) zunächst allein notiert und dann die Begleitung hinzugefügt wird, entwickelt Webern in dieser Partitur den Satz kontinuierlich in allen Stimmen. Dieses Verfahren reflektiert hier Zwänge, die mit der Blocksatztechnik einhergehen. Anders als in Kompositionen, in denen mehrere Reihen unabhängig voneinander gleichzeitig ablaufen, zieht die Blocksatztechnik einen nicht suspendierbaren und so engen Bezug aller Stimmen nach sich, daß sich auch während des Kompositionsprozesses ein (vorläufiges) Herauslösen einer Stimme aus dem Satz verbietet.¹⁰⁵ Da Webern den

103 Die Paginierung des Skizzenbuchs ist in Weberns Hand.

104 Das Fehlen der Schlüsselung der Zwölftonreihe kann dahingehend interpretiert werden, daß Webern die Tonfolge als Materialordnung und als Gedächtnisstütze, aber nicht als melodischen Gedanken aufgefaßt hat. Hier bestätigt sich tendenziell die Weiterentwicklung seines kompositorischen Denkens, die sich seit längerem abgezeichnet hatte. Allerdings notierte er z. B. noch 1924 die elftönige Reihe des nicht vollendeten *Kinderstücks* M. 266 geschlüsselt und in der Lage, in der sie zu Beginn der Komposition erscheint (vgl. die Wiedergabe bei Shreffler, »Vocal Origins«, S. 311). Ein ähnliches Verfahren war ebenfalls bei dem *Streichtrio-Fragment* M. 273 zu beobachten.

105 Damit soll nicht suggeriert werden, es gäbe z. B. in den kanonischen Zwölftonwerken Weberns einen solchen Bezug zwischen den Stimmen nicht. Die Situation ist jedoch anders, sobald der Komponist – wie im Kanon – den Satz von einer Gerüststimme aus konstruiert und damit eine horizontale Linie als Ausgangspunkt relativ fest fixiert ist. Einige derjenigen Probleme, die sich aus dieser satztechnischen Situation ergeben können, erläutert Markus

Beginn der Komposition ohne substantielle Korrekturen auf Seite 12 niedergeschrieben hat, kann vermutet werden, daß die für die Ausführungen des Satzes konstitutiven kompositorischen Entscheidungen, d. h. die oben diskutierte Satzkonstruktion mit den zwei rhythmisch-metrischen Ebenen und – damit in Verbindung stehend – die diastematische Struktur des Beginns, bereits vor der im ersten Skizzenbuch niedergelegten schriftlichen Fixierung des Anfangs getroffen worden waren.¹⁰⁶ Neben den im nachfolgenden Abschnitt »Formale Anlage« diskutierten Korrekturen, die jeweils längere Passagen betreffen, findet sich in der Ersten Niederschrift eine Fülle von alternativen Formulierungen, die häufig die Lage einzelner Töne oder die genaue rhythmische Form einer kurzen Figur betreffen. Uneinheitlich präsentiert sich die Erste Niederschrift in Hinblick auf die dynamischen Auszeichnungen. Während in einigen Takten die dynamischen Anweisungen peinlich genau und in einer anscheinend für definitiv erachteten Form notiert sind (vgl. z. B. Takt 1, Takt 9), bleibt an vielen anderen Stellen diese Ebene ausgeklammert (z. B. Takt 11 ff.).¹⁰⁷ Aus der Fülle der Informationen, die eine differenzierte Betrachtung der Ersten Niederschrift zu Tage fördert, sollen an dieser Stelle nur zwei Aspekte ausgewählt und exemplarisch dargestellt werden: (a) Korrekturen, die Rückschlüsse auf die Genese der formalen Anlage des Stückes geben und (b) Eingriffe, die konzeptionelle Modifikationen zwischen der Ersten Niederschrift und der autographen Reinschrift belegen.

(a) Formale Anlage

Bereits in den einführenden Bemerkungen zum *Satz für Streichtrio* habe ich darauf hingewiesen, daß in der Mitte des Stückes (Takt 12/13) eine deutliche Zäsur erkennbar ist, die eine großformale Gliederung des Werkes in zwei Teile gerechtfertigt erscheinen läßt. Diesen für die Gesamtkonzeption des Stückes überaus wichtigen Einschnitt hat Webern nicht von Beginn an

Weber in seiner Skizzenstudie des VI. Satzes von Weberns *II. Kantate* (Markus Weber, »Der Schaffensprozess im VI. Satz aus Anton Weberns Zweiter Kantate op. 31«, S. 99–156).

106 Ausdrücklich möchte ich hier nochmals auf die Möglichkeit hinweisen, daß Webern den Kompositionsbeginn auf nicht erhaltenen separaten Notenblättern skizziert haben könnte: Das Fehlen solcher Skizzen schließt einen Arbeitsgang, der zeitlich vor den überlieferten Zeugnissen stattgefunden haben könnte, nicht aus.

107 Im allgemeinen behält Webern die dynamische Gestaltung dem letzten Arbeitsgang vor, die scheinbar endgültigen Auszeichnungen z. B. in Takt 1 der Quelle A werden in der autographen Reinschrift (Quelle B) zum Teil einer Revision unterzogen.

geplant. Die Erste Niederschrift läßt vielmehr erkennen, daß die entsprechende Stelle erst nach mehrfachen und tiefgreifenden Korrekturen ihre endgültige Gestalt erhielt. Auf Seite 13 des ersten Skizzenbuchs sind in der ersten Akkolade (Systeme 2–4) die Takte 11, 12 und 13 (nur erstes Sechzehntel) in einem Zug und ohne weitere Korrekturen ausgeführt. Dieses Bild einer scheinbar mühelosen Niederschrift ändert sich in der zweiten Akkolade auf dieser Seite (Systeme 7–9) schlagartig. In einem ersten Durchgang komponierte Webern in der zweiten Akkolade die Fortsetzung von Takt 13 und daran unmittelbar anschließend die Takte 14 und 15; der Beginn des Taktes 16 schließt sich in der folgenden dritten Akkolade an. Dabei unterschlug er versehentlich bei der Setzung der Taktstriche in der zweiten Akkolade den Beginn von Takt 13 (erstes Sechzehntel), der bereits in der obersten Akkolade auf dieser Seite einsetzt. In einer ersten Korrektur versuchte Webern daher, die Taktstriche in der zweiten Akkolade jeweils um ein Sechzehntel vorzuziehen (also nach links zu verschieben). Dieser Korrekturgang wurde jedoch nicht abgeschlossen: Die Korrektur ist in Takt 14 regelgerecht ausgeführt,¹⁰⁸ die Taktgrenze von Takt 15 steht in Form einer gestrichelten Linie hinsichtlich der korrigierten Version an der richtigen Stelle, wobei die alte Taktzahl nicht ausgestrichen und eine neue »15« noch ein Sechzehntel vor dem gestrichelten Taktstrich eingetragen wurde.¹⁰⁹ Die Takt 16 betreffende Korrektur, die sich am Ende von Takt 15 befinden müßte, fehlt jedoch. Es kann daher angenommen werden, daß Webern beim Versuch einer neuen Taktgliederung des Abschnitts aufgrund der rhythmisch-metrischen Verhältnisse auf unüberwindliche Probleme gestoßen ist oder aber einen neuen Einfall verfolgen wollte, so daß er in einem zweiten Korrekturgang das Notierte ab Takt 14, 2. Hälfte eliminierte und sich für eine Neuformulierung der Passage in der darunterliegenden Akkolade entschied. In dieser zweiten Fassung der Takte 14f. korrigierte Webern die erste Fassung jedoch nicht in Hinblick auf die Taktsetzung, sondern komponierte den Abschnitt völlig neu, wobei nun – im Gegensatz zu der ersten Fassung – das Motiv der Tonrepetition, das in Takt 13, noch vor dem emendierten Abschnitt, neu eingeführt worden war, kompositorisch entfaltet und bis Takt 17 verwendet wird. Dieselbe Figur war in der Analyse bereits als ein zum ersten Formteil kontrastierendes und damit die zweiteilige Form stützendes Moment interpretiert worden. Der Kompositionsprozeß verrät nun,

108 Die alte Taktzahl 14 ist gestrichen, der Taktstrich möglicherweise durch Radierung weitgehend eliminiert und an der korrekten Stelle mit Taktzahl notiert.

109 An dieser Stelle ist eine punktierte senkrechte Linie erkennbar, die offenbar eine Taktgrenze markieren sollte.

daß Webern erst durch die (nachträgliche) Gestaltung der Passage ab Takt 14 sein vermutlich ursprüngliches Formkonzept von einem relativ offenen Verlauf des Stückes zugunsten einer stärker strukturierten, zwei (kontrastierende) Teile andeutenden Form aufgegeben hat. Aufgrund dieses Quellenbefundes in der Ersten Niederschrift kann also die These aufgestellt werden, daß Webern seine Formkonzeption des *Satzes für Streichtrio* M. 278 während der Arbeit am Stück entwickelt und diese erst in einem späten Stadium der Komposition durch die Integration struktureller Momente in den Satz, wie sie in der Ausprägung kontrastierender Formteile zum Ausdruck kommt, gefestigt hat.¹¹⁰ Der Blick in die Quellen gibt zu erkennen, daß Webern das Stück vermutlich nicht von Beginn an als eine zweiteilige Form disponierte, sondern entlarvt diese formale Gliederung als ein Resultat des Kompositionsprozesses. Damit wird auch deutlich, daß Webern 1925 noch weit von seiner späteren Formauffassung entfernt war, aufgrund derer er traditionelle Formmodelle der Klassik und Romantik reaktivierte und mit den Mitteln der Zwölftontechnik zu realisieren suchte.

Durch die Untersuchung eines weiteren Abschnitts der Ersten Niederschrift sollen zusätzliche Belege für die These gesammelt werden, daß Weberns Formauffassung während der Arbeit an dem *Satz für Streichtrio* M. 278 zunächst noch einer Konzeption verhaftet war, die sich aus der Phase der freien Atonalität herleitet. In bezug auf die Tonsprache der freien Atonalität beschreibt Webern in seinen Vorträgen in einem Kontext, in dem er die geschichtliche Notwendigkeit der »Erfindung« der Zwölftonmethode darzulegen versucht, folgende Situation:

Mit einem Wort: es bildete sich eine Gesetzmäßigkeit heraus: Bevor nicht alle zwölf Töne drangekommen sind, darf keiner von ihnen wiederkommen. Das Wichtigste ist, daß das Stück – der Gedanke – das Thema – durch die einmalige Abwicklung der zwölf Töne einen Einschnitt bekommen hat.¹¹¹

Weberns expliziter Hinweis auf einen musikalischen Einschnitt nach dem Eintritt des zwölften Tons läßt sich für seine freiatonalen Werke in angemessener Weise zwar nicht als eine verbindliche Regel, aber als eine häufig

110 Diese Auffassung wäre weiter zu stützen, wenn demonstriert werden könnte, daß der Eintrag »rit. -- a tempo« in der Ersten Niederschrift später hinzugefügt worden ist. Obwohl die Reproduktion auf dem Mikrofilm keine endgültigen Aussagen zuläßt, scheint mir der Eintrag mit einer dickeren Feder als die Noten vorgenommen zu sein. Dieser Feder entsprechen die »vi -- de« Anweisungen (z. B. T. 18) und möglicherweise die mit Lineal gezogenen Ausstreichungen und könnten somit auf einen späten, abschließenden Arbeitsgang hinweisen.

111 Webern, *Vorträge*, S. 55.

verifizierbare Tendenz interpretieren. Interessanterweise kann in der Ersten Niederschrift des *Satzes für Streichtrio* M. 278 ein Versuch Weberns, das Ende des ersten Durchlaufs der Zwölftonreihe kompositorisch zu markieren, nachgewiesen werden.

Notenbeispiel 2.12: Anton Webern, *Satz für Streichtrio* M. 278, Quelle A, Takt 1 (Pierpont Morgan Library, New York)

Der Abschluß des ersten Reihendurchlaufs ist mit dem vierten Sechzehntel im ersten Takt erreicht (VI, $g = 11$. Reihenton; Va, $h = 12$. Reihenton), eine Stelle, die weder durch einen Bruch im Satzbild, dem Ende einer musikalischen Phrase oder dem Einsatz eines neuen Gedankens gekennzeichnet ist. Obwohl der erste Reihendurchlauf in bezug auf die Gesamtform mit keiner Einleitung oder Themenexposition einhergeht, markiert Webern in der Ersten Niederschrift die entsprechende Stelle durch ein eingezeichnetes Ritardando und kennzeichnet so das Ende einer musikalischen Sinn-einheit.¹¹² Dieser Eintrag und die dahinterstehende Kompositionshaltung verraten nicht nur eine bemerkenswerte Nähe zu dem in dem obigen Zitat beschriebenen Verfahren, das in der freien Atonalität zur Anwendung kam, sondern könnte möglicherweise auch darauf hindeuten, daß Webern zunächst eine schmal dimensionierte Komposition ins Auge gefaßt hatte,

112 Daß die Figur in der Va in der Ersten Niederschrift als Quintole konzipiert ist (in der Reinschrift wird die Quintole durch Triolen ersetzt), besitzt in diesem Zusammenhang keine Relevanz.

in der der Abschluß des ersten Reihendurchlaufs tatsächlich als ein sinnvolles, die Form strukturierendes Moment hätte aufgefaßt werden können. In der autographen Reinschrift (Quelle B) ist der Eintrag des *Ritardandos* dann ersatzlos weggelassen.

(b) Erste Niederschrift und autographe Reinschrift

Der musikalische Sinn von Weberns äußerst differenzierter Ausgestaltung jedes Details in seinen Partituren erschöpft sich nicht in der schlichten Verdeutlichung eines sich in der diastematisch-rhythmischen Anordnung des Tonmaterials bereits manifestierenden Ausdruckes, sondern ist in höchstem Maße selbst ein integraler Bestandteil des musikalischen Gedankens. Die Quellen zeigen, daß Webern die als »sekundäre Parameter« bezeichneten Ebenen der Komposition gelegentlich gleichzeitig mit der Ersten Niederschrift notierte, dynamische Gestaltung, Phrasierung und Artikulation in der Regel aber erst in einem späten Stadium des Kompositionsprozesses fixierte und auf dem Weg zu einer definitiven Festlegung immer wieder verschiedene, auch kontrastierende Möglichkeiten ausarbeitete. Gerade das Verhältnis zwischen Erster Niederschrift und autographe Reinschrift des *Satzes für Streichtrio* läßt dabei erkennen, daß eine Beschreibung von Weberns Arbeitsprozeß als sukzessive Annäherung an ein fest umrissenes, in der kompositorischen Vorstellung präfiguriertes Ideal an dem tatsächlichen Sachverhalt vorbeigeht.

Wie zuvor angedeutet wurde, zeigt die Erste Niederschrift des *Satzes für Streichtrio* verschiedene Stadien der Ausarbeitung. Während der Beginn (Takt 1) vollständig ausformuliert ist und dynamische und spieltechnische Anweisungen einschließt, beschränkt sich die Niederschrift ab Takt 2 mit wenigen Ausnahmen auf eine Verlaufsskizze, die Diastematik, Rhythmus und meistens Phrasierung (z. B. Phrasierungsbögen, »pizz.«-/»arco«-Anweisung), nicht aber durchgehend dynamische Bezeichnung oder weitere Ausführungsanweisungen festlegt. Einzig wenige »sf«-Zeichen im Notentext und – ganz verstreut – Crescendo-/Decrescendo-Gabeln geben präzisierende Hinweise auf Weberns Vorstellung von einer musikalischen Realisation des Satzes. Offensichtlich genügte Webern eine detaillierte Niederschrift des Beginns, um den Charakter des Stückes festzulegen und damit die notwendige Differenzierung des Tonsatzes in einem zweiten Arbeitsgang problemlos vornehmen zu können. Dieses Verfahren erscheint um so plausibler, als die Komposition, wie oben festgestellt wurde, einen auffallend einheitlichen Gestus zeigt.

Bei dem *Satz für Streichtrio* M. 278 können die Differenzen, die ein Vergleich der Ersten Niederschrift mit der autographen Reinschrift in Hinblick

auf die Ausgestaltung des Tonsatzes zutage fördert, jedoch nicht als periphere Modifikationen gewertet werden. Sie betreffen vielmehr die Substanz des Werkes und lassen Spekulationen über gegenläufige Tendenzen von Weberns Kompositionsästhetik zu. Diese Überlegungen lassen sich anhand des ersten Taktes des Stückes illustrieren.

In der Ersten Niederschrift werden die Einsätze der ersten drei Tongruppen (VI, Va, Vc) durch ein »sf« nachdrücklich prononciert; die nächsten beiden Einsätze (VI, Va) kontrastieren dazu in Dynamik (»p«; »pp«) und Klangfarbe (»am Steg«) (vgl. Notenbeispiel 2.12). Der letzte Einsatz in Takt 1 im Violoncello faßt die Gegensätze quasi zusammen (»sf pp«). Wesentlich verändert präsentiert sich die entsprechende Stelle in der autographen Reinschrift: Für das ganze Stück schreibt Webern jetzt »con sordino« vor und eliminiert gleichzeitig die hervorgehobenen Einsätze der ersten drei Gruppen in Takt 1 sowie die Anweisung »am Steg« in der Violine (vgl. Notenbeispiel 2.11). Die erhalten gebliebenen minimalen dynamischen Differenzierungen in der autographen Reinschrift zwischen »p« und »pp« ebnen die drastischen Ausdrucksgegensätze, die den Beginn des Stückes in der Ersten Niederschrift kennzeichneten, ein. Mit seinem Vorgehen relativiert Webern die Reliefstruktur des Stückes und hebt die starke Gewichtung jeder einzelnen musikalischen Sinneinheit sowie die Binnengliederung des ersten Taktes zugunsten einer glatteren Oberflächenstruktur auf. Diese Interpretation läßt sich tendenziell mit den wenigen weiteren Stellen, an denen Webern in der Ersten Niederschrift differenzierte Spielanweisungen notiert hat, stützen. Auffallend ist dabei der vollständige Verzicht auf die Ausdrucksbezeichnung »espress.«, die sich in der Ersten Niederschrift in Takt 5 (Vc) und in Takt 7 (Vc) findet, sowie auf weitere, in der Ersten Niederschrift notierte »sf«- und »am Steg«-Einträge. In der autographen Reinschrift gewinnt offensichtlich das Bestreben, einen geschlossenen Klang zu formen, der ohne Brüche immer weiterfließt, über eine frühere ästhetische Vorstellung Oberhand, in der kontrastierende Charaktere der sich auf einer Mikroebene abspielenden Einzelereignisse eher nebeneinandergesetzt als vollständig in den Gesamttablauf integriert wurden. Die Veränderungen, die Webern zwischen der Ersten Niederschrift und der autographen Reinschrift vornimmt, erweisen sich somit als wesentliche Eingriffe in die Konzeption des Stückes, die die ursprüngliche Disparität der musikalischen Sinneinheiten an der Klangoberfläche zurücknimmt und eine weniger kleingliederige Struktur favorisiert. Über die analytisch-technischen Beobachtungen hinaus bleibt zu fragen, inwiefern sich hierbei ein ästhetischer Positionswechsel andeutet, der den expressionistischen Impetus, der sich in der Ersten Niederschrift des *Satzes für Streichtrio* durch die deutlich stärker individualisierten Elemente und den

greifbaren zentrifugalen Tendenzen im musikalischen Satz manifestiert, in der autographen Reinschrift durch eine noch im Werden begriffene und nicht deutlich bestimmte Ästhetik ablöst.

3. »Fragmentarisches«: Skizzenbuch 1, S. 15–17

Unmittelbar im Anschluß an die Komposition des *Satzes für Streichtrio* M. 278 zeichnete Webern im Skizzenbuch 1 auf den Seiten 15–17 mehrere Ideen zu Instrumentalstücken auf, von denen keine über das Anfangsstadium hinaus fortgeführt wurde. Diese kompositorischen Entwürfe mündeten schließlich wenige Wochen später, im September 1925, in die Wiederaufnahme seiner Arbeit an den *Drei Liedern* op. 18 und führten somit zu einer vorläufigen Zurückstellung weiterer Instrumentalprojekte. Von den im Skizzenbuch 1 erhaltenen Entwürfen dieses Zeitraums nennt Moldenhauer in seinem Werkverzeichnis nur zwei Fragmente, den *Satz für Streichquartett* M. 279¹¹³ und das *Klavierstück* M. 280, welches ebenfalls Ende August 1925 entstanden sein muß.¹¹⁴ Diese beiden Entwürfe sowie die nicht im Moldenhauer-Verzeichnis aufgeführten Fragmente und Zwölftonreihen auf Seite 16 des Skizzenbuchs 1 dokumentieren Weberns fortwährendes Bemühen, Eigenschaften der Zwölftonreihe, Satztechnik und musikalische Syntax angemessen und sinnvoll aufeinander zu beziehen. Der fragmentarische und teilweise experimentelle Charakter dieser Quellen hat in der Vergangenheit offenbar ihre wahre Bedeutung verschleiert. Sie sind keine Gelegenheits- oder Verlegenheitsstudien, sondern wichtige Schritte auf Weberns Weg, eine neue, auch in der Instrumentalmusik tragfähige Formkonzeption für die Zwölftonmusik zu entwickeln.

113 Die Datierung »Mödling, 24. August 1925« zu Beginn der Niederschrift stammt von Webern.

114 Diese Datierung geht auf Moldenhauer zurück und beruht auf der Abfolge der Aufzeichnungen im Skizzenbuch 1.

3.1 Satz für Streichquartett M. 279

Bei dem unmittelbar auf den *Satz für Streichtrio* M. 278 folgenden Eintrag im Skizzenbuch 1¹¹⁵ handelt es sich um den neuntaktigen *Satz für Streichquartett* M. 279. Neben der eine Seite umfassenden Niederschrift im Skizzenbuch 1 existieren keine weiteren Skizzen des auf den 24.8.1925 datierten Fragments. Schriftliche Aufzeichnungen oder andere Quellen, die konkrete Hinweise auf die Intentionen, die Webern mit diesem Projekt verfolgte, geben könnten, sind nicht bekannt. Auch Moldenhauer, der gewöhnlich wort- und materialreich auf die biographischen und entstehungsgeschichtlichen Hintergründe von Weberns Werken eingeht, erwähnt das Fragment nur beiläufig, ohne nähere Angaben zum Entstehungskontext oder zur musikalischen Faktur des Satzes zu machen.¹¹⁶ Der vollständige Mangel zusätzlicher Informationen über das Stück erschwert eine definitive Einordnung des Fragments, das in mehrfacher Hinsicht quer zu den unmittelbar vorausgehenden Kompositionen Weberns steht. Die neuntaktige Niederschrift muß als ein singuläres Experiment verstanden werden, das weder eine neue Stoßrichtung in Weberns Denken andeutet noch weitere Konsequenzen nach sich zog. Zwei Charakteristika des Entwurfs sind für diese Einschätzung entscheidend: Einerseits ein Verzicht auf die Zwölftontechnik als kompositorisches (zusammenhangbildendes) Mittel und andererseits eine für diesen Zeitabschnitt ungewöhnliche Gliederung, die sich eindeutig an dem formalen Muster einer konventionellen Periodenstruktur orientiert.

Die Quelle (vgl. Notenbeispiel 2.13) zeigt die Niederschrift des Fragmentes ohne größere Korrekturen (nur Takt 8 ist gestrichen und in modifizierter und erweiterter Form erneut ausgeführt). Satzbezeichnung, Tempo- und Besetzungsangaben fehlen. Dennoch ist der Schriftduktus klar und geht über das Niveau einer flüchtigen Skizze hinaus, auch wenn die Ausführung auf nicht ganz so große Sorgfalt schließen läßt, wie sie erfahrungsgemäß eine autographe Reinschrift in Weberns Hand aufweist. Grundsätzliche Angaben über Artikulation sind ebenso wie Angaben zur Dynamik vorhanden.

Webern greift bei der Organisation des Ablaufs der Töne in seinem *Satz für Streichquartett* M. 279 anscheinend auf Prinzipien zurück, die er in der Periode der freien Atonalität ausgebildet hat. Die ersten zwölf Töne des Stückes ergeben ein »aggregate«, d. h. ein vollständiges chromatisches Feld. Die darauf folgenden zwei Töne (Takt 2, *gis* und *a*) sind mit den ersten beiden

115 Webern, Skizzenbuch 1, S. 15.

116 Moldenhauer, *Webern*, S. 283f.

Tönen des Stückes identisch. Obwohl sich somit der Anschluß eines weiteren, identisch geordneten vollständigen chromatischen Feldes anzudeuten scheint, wird diese Erwartung nicht eingelöst: Der Ton *fis* fehlt bis zur Wiederaufnahme des Beginns in Takt 5; darüber hinaus kommt es zu einigen Tonwiederholungen. Ähnlich wie in den Werken aus der Periode der freien Atonalität arbeitet Webern in diesem Entwurf mit nur annähernd vollständigen chromatischen Feldern, ohne eine völlig gleichmäßige Verteilung der Tonhöhenklassen anzustreben. Nicht weniger ungewöhnlich als die diastematische Organisation ist für eine Partitur Weberns aus dem Jahr 1925 das Satzbild und die formale Gestaltung. Thematische Hauptstimme und (homophon geführte) Begleitung sind klar geschieden und prägen den Duktus eines Menuetts im 3/4tel Takt (über)deutlich aus.¹¹⁷ Das Formmodell, eine neuntaktige Periode mit einer ans Schematische grenzend deutlichen ›Vordersatz – Nachsatz‹-Struktur, ist eindeutig zu identifizieren. Der Nachsatz in Takt 5 nimmt den Beginn von Takt 1 thematisch und harmonisch auf¹¹⁸ und weitet den Abschluß der Periode um einen Takt.¹¹⁹ Auch der rhythmisch-metrische Duktus des Stückes imitiert den Tonfall einer klassischen Periodenform so deutlich, daß der Verzicht auf die tonale Spannung für das Verständnis der syntaktischen Gliederung nicht ins Gewicht fällt. Trotz der Verwendung der freiatonalen Tonsprache und der daraus resultierenden Zusammenklänge sind in einigen Passagen Stimmführungsprinzipien zu beobachten, die ebenfalls aus der tonalen Musiksprache entlehnt sind. Dazu zählt insbesondere die Gegenbewegung zwischen der Hauptstimme und den parallel geführten Begleitstimmen in Takt 1 und Takt 2 (resp. Takt 5 und Takt 6).

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß Webern bei dem Entwurf des *Satzes für Streichquartett M. 279* das Arbeiten mit der Zwölftontechnik aufgab und mit frei geordneten, unvollständigen chromatischen Feldern arbeitete. Weiterhin ist die völlige Abkehr von denjenigen Kompositionsprinzipien zu beobachten, die für den zeitlich vorangehenden *Satz für Streichtrio* konstitutiv waren. Weberns Versuch, in der Musiksprache der freien Atonalität eine (erweiterte) neuntaktige Periode zu komponieren, kommt zu diesem

117 Webern zeichnet nur den 3/4tel Takt vor. Das Stück hat weder Angaben zur Instrumentalbesetzung noch Tempo- oder Charakterbezeichnung.

118 Die geringfügige Variation durch die Umschichtung der Stimmen und die Variation der Figur in Takt 3 bzw. Takt 7 bewahrt nur vor allzugroßem Schematismus.

119 Die ursprüngliche, aber dann gestrichene Version von Takt 8 ist mit Takt 4, dem Schluß des Vordersatzes, noch fast identisch; erst in der zweiten Fassung des Schlusses kommt es zu einer Dehnung des musikalischen Materials auf zwei Takte.

24.VIII.1925

The image shows a musical score for a string quartet, specifically Anton Webern's *Quartett-Fragment M. 279*. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 3/4 time and G major. The first system (measures 1-6) features a complex rhythmic pattern with various articulations: *sf* (sforzando) in measure 1, *pizz.* (pizzicato) in measures 2, 4, and 6, and *arco* (arco) in measures 3 and 5. The second system (measures 7-9) continues with *arco* and *sf* in measure 7, *pizz.* in measure 8, and *ppp* (pianissimo) in measure 9. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *sf* (sforzando) throughout.

Notenbeispiel 2.13: Anton Webern, *Quartett-Fragment M. 279*, Skizzenbuch 1, Seite 15 (Pierpont Morgan Library, New York)

Zeitpunkt insgesamt überraschend und ist für diesen Zeitabschnitt in keiner Weise repräsentativ. Der *Satz für Streichquartett M. 279* kann möglicherweise als ein Experiment gewertet werden, das Webern mit der Intention unternahm, die nachdrücklichen formalen Probleme, wie sie sich im *Satz für Streichtrio M. 278* ergeben hatten, mit einem Rückgriff auf klassizistische Elemente in Satztechnik und Formanlage zu lösen. Dieses Erklärungsmodell bietet jedoch keinen Hinweis darauf, aus welchem Grund Webern in diesem Stück von der Zwölftontechnik Abstand nahm.

3.2 Skizzenbuch 1, S. 16 und S. 17 (*Satz für Klavier* M. 280)

Während der *Satz für Streichquartett* M. 279 eine musikalisch geschlossene, vollständige Phrase darstellt, arbeitete Webern den musikalischen Gedanken auf der nachfolgenden Seite 16 im ersten Skizzenbuch nicht über einen Entwurf hinaus aus. Rückschlüsse auf die zeitliche Abfolge der Niederschrift ergeben sich aus der Einteilung der Seite. Vermutlich notierte Webern zunächst im obersten System eine Zwölftonreihe, aus der heraus er eine mehrtaktige, einstimmige melodische Phrase entwickelte. Die begrenzten Variationsmöglichkeiten der gewählten Reihe führten dann zu einer mehrfachen Revision ihrer Gestalt, die ohne konkretes Ergebnis abgebrochen wurde (vgl. die Wiedergabe der Seite 16 im Notenbeispiel 2.14).

Die Zwölftonreihe im obersten System der Seite setzt sich bis auf drei Ausnahmen aus steigenden Kleinsekundschritten zusammen und ähnelt somit in ihrer Konzeption einer konventionellen chromatischen Skala. Nur durch die Intervalle *c-gis* am Anfang, das Intervall *b-cis* zwischen dem vierten und fünften Reihenton und das Schlußintervall *g-h* erhält die Zwölftonreihe eine minimale Kontur und ein breiteres Intervallrepertoire. Gleichzeitig fällt die Unterteilung der Reihe in drei Tetrachorde auf, wobei sich der erste und der dritte Tetrachord jeweils aus zwei Halbtonschritten und einer großen Terz zusammensetzen. Ausgehend von diesem Reihentwurf zeichnet Webern einen mehrtaktigen melodischen Gedanken auf, den er achtzehn Töne weit, d. h. mit eineinhalb Reihendurchläufen, entfaltet. Das Ergebnis zeigt – als unmittelbare Konsequenz der zugrundeliegenden Zwölftonreihe – eine relativ monotone Folge fallender großer Septimen und steigender kleiner Nonen, die durch die Rhythmisierung einen fanfarenartigen Charakter erhält. Dieses musikalisch wenig attraktive Ergebnis, das Webern offenbar auch für nicht wesentlich entwicklungsfähig hielt, veranlaßte ihn zu einer Überarbeitung der Zwölftonreihe und zur Erprobung anderer struktureller Bauprinzipien.

Schon eine oberflächliche Betrachtung der Reihenskizzen im Notenbeispiel 2.14 macht deutlich, daß Webern zunächst die Absicht verfolgte, die Zwölftonreihe in zwei ähnlich gebaute Hexachorde zu gliedern. Zur Realisierung dieser Konstruktionsidee gab er den umfangreichen chromatischen Skalenausschnitt der Ausgangsreihe, der kompositorisch ohnehin wenig Variationsmöglichkeiten bot, auf. Statt dessen experimentierte Webern im folgenden mit Möglichkeiten, das zweite Hexachord mit einer Transpositionsform des ersten Tetrachords der Zwölftonreihe (*c-gis-a-b*) beginnen zu lassen. Eine Lösung dieser Problemstellung erwies sich jedoch als schwierig;

25211142
Anton Webern, Skizzenbuch I, Nr. 250

The image displays seven staves of musical notation, labeled [I] through [VII].
- Staff [I]: A single melodic line with notes and rests.
- Staff [II]: A single melodic line with notes and rests, including a circled note.
- Staff [III]: A single melodic line with notes and rests, including a circled note.
- Staff [IV]: A single melodic line with notes and rests.
- Staff [V]: A single melodic line with notes and rests, including a circled note.
- Staff [VI]: A single melodic line with notes and rests.
- Staff [VII]: A single melodic line with notes and rests.

Notenbeispiel 2.14: Anton Webern, Skizzenbuch I, Seite 16, Teilübertragung
(Pierpont Morgan Library, New York)

und die Skizzen belegen, daß Webern in einem für ihn typischen Verfahren den Beginn des zweiten Hexachords zunächst auf zahlreichen Transpositionsstufen niederschrieb, um verschiedene Versionen vor Augen zu haben (I: *es-h-c-cis*; II: *f-cis* [ursprünglich wohl *e-c*] *-d-es*; IV: *fis-d-es-e*). Während Reihe I infolge der Verdoppelung des Tones *c* nicht brauchbar ist (und aus dem gleichen Grund eine Transposition des Tetrachords auf den Ton *e* ausscheidet), stellen die Reihen II und IV prinzipiell mögliche Zwölftonreihen dar. Weberns Korrekturen zeigen allerdings an, daß er sich bei keiner dieser Reihen zu einer endgültigen Fixierung der Reihentöne 5/6 bzw. 11/12 entschließen konnte. Erst ab dem siebten Versuch zog Webern auch Modifikationen des Anfangstetrachords der Reihe in Betracht, womit er eine seiner ursprünglichen konstruktiven Vorgaben veränderte. In Reihe VII wird der Versuch, die Reihentöne 1–4 und 7–10 parallel zu konstruieren, zugunsten einer Betonung der Trichordstruktur aufgegeben. Die vier Trichorde der Reihe VII können als Varianten der ersten Dreitongruppe beschrieben werden, da ihr struktureller Aufbau (ein Intervall der Intervallklasse 4 bzw. 5 plus ein Intervall der Intervallklasse 1) ähnlich ist. In den folgenden Entwürfen, die zumeist ausgestrichen sind, kehrt Webern zwar zum Leitgedanken der parallel gebauten Hexachorde zurück, arbeitet aber mit einer neuen Form des ersten Hexachords. Allerdings wird keiner der Versuche über einen ersten Entwurf hinaus fortgeführt.

Die Niederschrift zahlreicher Reihenskizzen auf Seite 16 des ersten Skizzenbuchs, die mit keinem substantiellen kompositorischen Entwurf in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen, spricht dafür, daß Webern sich an diesem Punkt zunächst nur mit verschiedenen Konstruktionsmustern beschäftigte bzw. eine gedanklich (abstrakt) projektierte Reihenstruktur ausarbeitete, ohne bereits eine definitive weitere kompositorische Entfaltung dieser Reihenentwürfe im Auge gehabt zu haben. Nach dieser These, die sich mit Beobachtungen an den sich unmittelbar anschließenden Skizzen auf Seite 17 des Skizzenbuchs 1 erhärtet, bestand für Webern in diesem Fall kein notwendiger oder a priori festgesetzter Konnex zwischen den auf den strukturellen Gegebenheiten beruhenden inhärenten kompositorischen Entfaltungsmöglichkeiten einer ausformulierten Zwölftonreihe und ihrer letztendlichen Realisierung. Mit dieser Interpretation soll nicht behauptet werden, Webern sei bei der Ausarbeitung einer Zwölftonreihe über ihre verschiedenen Eigenschaften im unklaren gewesen. Die tatsächliche Ausfaltung und Umsetzung dieser Eigenschaften in einer Partitur scheint jedoch eng an den spezifischen Kompositionsprozeß geknüpft gewesen zu sein, über den Webern graduell in einer Art »Trial-and-error«-Verfahren eine Entscheidung über die Anlage und Satztechnik eines Stückes herbeiführte.

Auf Seite 17 des Skizzenbuchs 1 lassen sich Skizzen für zwei verschiedene Projekte unterscheiden. In der linken oberen Ecke der Seite notierte Webern im 3.–5. System eine marginale, eintaktige Skizze zu einem Streichtrio, deren zugehörige Zwölftonreihe im obersten System der Seite aufgeschrieben ist. Der minimale Umfang des Fragments, der nicht einmal einen vollständigen Reihenablauf umfaßt, erlaubt kaum eine aufschlußreiche Analyse, zumal keine Zusammenhänge mit den verschiedenen Streichtrioprojekten desselben Zeitraums hergestellt werden können.

Von großem Wert für das Verständnis der Entwicklung von Weberns Auffassung der Zwölftontechnik sind hingegen die umfangreicheren Skizzen zu dem *Satz für Klavier* M. 280, die den Rest der Seite 17 einnehmen. Im 3. und 4. System, rechts von dem erwähnten Streichtriotakt, notierte Webern eine Zwölftonreihe mit den Formen Krebs, Umkehrung und Krebs der Umkehrung, die Grundlage für das Klavierstück ist.

Notenbeispiel 2.15: Anton Webern, *Satz für Klavier* M. 280, Zwölftonreihe. Skizzenbuch 1, Seite 17 (Pierpont Morgan Library, New York)

Mit der Zwölftonreihe des *Satzes für Klavier* M. 280 gelingt es Webern, diejenigen Strukturmerkmale, die schon bei seinen Reihenentwürfen auf Seite 16 eine wesentliche Rolle spielten, restlos umzusetzen. Der Doppelstrich nach dem sechsten Reihenton im Autograph betont den zweiteiligen Aufbau der Reihe. Das erste Tetrachord der zweiten Reihenhälfte (d. h. die Reihentöne 7–10) ist eine Transposition des ersten Tetrachords der Reihe um ein Tritonusintervall. Gleichzeitig greift Webern auf einen charakteristischen Zug des ersten Reihenentwurfs auf Seite 16 zurück, wenn er das zweite Tetrachord der Reihe als einen chromatischen Skalenausschnitt konstruiert. Die Reihe kann darüber hinaus als eine Folge von sechs Kleinsekundpaaren beschrieben werden – eine Konstruktionsweise, die Webern bereits zuvor (z. B. in dem *Streichtrio-Fragment* M. 273) angewendet hatte und erneut bei der Reihe seines *Streichtrios* op. 20 einsetzte. Damit zeigt diese Zwölftonreihe trotz ihrer spezifischen Merkmale eine innere Verwandtschaft zu einigen weiteren Reihen

aus derselben Schaffensperiode. Bemerkenswert an der Reihe ist weiterhin, daß Webern die gegebene Möglichkeit einer vollständig parallelen Konstruktion der beiden Hexachorde nicht realisiert (Hexachord II wäre eine Transposition des Hexachords I im Tritonusabstand, wenn die Reihentöne 11/12 [$b-a$] oder 5/6 [$es-e$] vertauscht wären).¹²⁰

Der Rest der Seite 17 wird von fünf kurzen Fragmenten gefüllt, die Weberns Versuche belegen, die entworfene Zwölftonreihe auf verschiedene und teilweise bislang nicht erprobte Weise zu handhaben. Dabei kreisen seine Gedanken um unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten der Takte 1–3, die mehrfache und umfassende Neuformulierungen erfahren. Die letzte und längste Fassung des unvollendeten Stückes, die im unteren Drittel des Blattes notiert ist, umfaßt zehn Takte. Den musikalischen Gestus und Charakter des Fragments legt Webern bereits in der ersten Fassung fest und verändert sie in keiner der folgenden Versionen. Bestimmende Merkmale des Satzes sind der Dreiertakt (3/4tel; letzte Fassung 3/8tel) und lineare Zweistimmigkeit; auch die Gestalt des Themenkopfs wird in der ersten Skizze festgelegt und nicht substantiell modifiziert. Die Eingriffe in die Satztechnik, die Webern im Verlauf des Kompositionsprozesses vornimmt, müssen im Kontext der Reihentechniken analysiert werden. Die insgesamt fünf Versionen werden zunächst überblicksartig besprochen.

1. Fassung (System 7/8, linke Hälfte von Seite 17)

Webern verteilt in der Ersten Niederschrift seines musikalischen Gedankens die Töne des ersten vollständigen Reihenablaufs auf beide Stimmen, d. h. sowohl als thematische Hauptstimme (rechte Hand) als auch als Begleitfigur (linke Hand, Reihentöne 7–9). Der imitatorische Einsatz des Themenkopfs in der Unteroktave in Takt 3 (linke Hand) fällt mit dem Beginn des zweiten Reihendurchlaufs zusammen.

120 Das pc-set der Hexachorde I und II, [0, 1, 4, 5, 8, 9] (6–20), zeigt außerdem an, daß die Reihe »all-combinatorial« ist, eine Eigenschaft, über die nur insgesamt sechs aller möglichen, aus zwei nach ihren pc-sets identischen Hexachorden gebaute Reihen verfügen. Da Webern in dem Stück keine Transpositionen der Reihe verwendet, kann er diese Eigenschaft nicht entfalten.

7./8. System links

7./8. System rechts

11./12. System

14./15. System

Musical notation for systems 14 and 15. System 14 consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a common time signature. System 15 consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *f*.

17. bis 20. System (Fortsetzung 14./15. System)

Musical notation for systems 16, 17, 18, 19, and 20. System 16 is a single staff with a treble clef. System 17 consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. System 18 consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. System 19 consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. System 20 consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *pp*.

Notenbeispiel 2.16: Anton Webern, Skizzenbuch 1, Seite 17; Fassungen 1–5
(Pierpont Morgan Library, New York)

2. Fassung (System 7/8, rechte Hälfte von Seite 17)

Abweichend von der ersten Fassung ordnet Webern in dieser Skizze die Hexachorde I und II der Zwölftonreihe ausschließlich Ober- bzw. Unterstimme des zweistimmigen Satzes zu.¹²¹ Beide Hexachorde werden sowohl in Originalgestalt als auch in Krebsform eingesetzt.¹²² Der imitatorische Einsatz der linken Hand (Fassung 1, Takt 3) wird vorgezogen und in Takt 3 durch eine freie Begleitstimme ersetzt.

3. Fassung (System 11/12)

Webern übernimmt in dieser Fassung die Takte 1/2 aus der vorherigen Version, die er sorgfältiger bezeichnet. Der Abschluß der Krebsform von Hexachord II fällt mit einer formalen Zäsur zusammen, die Webern, zusätzlich zu den satztechnischen Mitteln (Wiederholung der Vorschlagsfigur *c-h*, Solo der linken Hand), durch eine »rit. ... tempo« Anweisung unterstreicht.¹²³ Mit Wiederaufnahme des Tempos I beginnt, wie an der Satztechnik zu beobachten ist, ein Überleitungsabschnitt, der über die Periode zweier Reihenabläufe (»O« und »K«) bis zum Abbruch der Skizze in Takt 5 ausgeführt ist. Die gleichmäßig verlaufenden Sechzehntelfigurationen dieses Abschnitts erinnern an ein barockes Satzbild.

4. Fassung (System 14/15)

In dieser Skizze formuliert Webern die Begleitfigur der linken Hand unter Verwendung des Tonmaterials des Hexachord II so um, daß die Imitationsfigur des Kopfmotivs, hier um ein Tritonusintervall transponiert, stärker hervortritt. Der Einsatz der linken Hand wird thematisch gefaßt, während die Idee der Imitation zwischen rechter und linker Hand – allerdings unter anderen Vorzeichen – schon in der ersten Fassung vorhanden war. Die in Fassung 3 deutlich herausgearbeitete Zäsur am Ende des thematischen Abschnitts

121 In den Fassungen zwei bis vier ist das Kopfmotiv der ersten Fassung, (T. 1), jeweils zu ergänzen.

122 Die Krebsform des Hexachords I der Originalreihe entspricht natürlich dem Hexachord II der Krebsreihe. Da Webern in diesem Stück jedoch mit vollständigen Hexachorden, die auf die Stimmen verteilt sind, arbeitet, orientiere ich mich bei der Benennung des Tonmaterials an Hexachordformen und nicht an Reihenformen.

123 In einer vergleichbaren, einen formalen Einschnitt betonenden Funktion verwendete Webern das Ritardando auch in der ersten Niederschrift seines *Satzes für Streichtrio* M. 278 (vgl. oben S. 116).

wird in Fassung 4 zugunsten eines weicherem Übergangs modifiziert. Die Spielfiguren des neuen Abschnitts, die nicht ausgeführt sind, beginnen in dieser Fassung mit der Umkehrung der Reihe.

5. Fassung (System 14/15 und System 17–20)

Die fünfte und letzte Fassung des Stückes entwickelt verschiedene Momente der vorherigen Fassungen weiter. Die rhythmische Gestalt des Kopfmotivs wird differenzierter gefaßt (zwei 32stel + vier 16tel) und im zweiten Takt in der Unterstimme imitiert. Die Fortsetzung kann als Fortspinnung des exponierten Materials charakterisiert werden, wobei beide zumeist alternierenden Stimmen gleichberechtigt sind. Die Verteilung der Reihentöne entspricht zunächst derjenigen von Fassung 4, d. h. auf die erste »O«-Reihe folgt eine »U«-Reihe, wobei die jeweiligen Hexachorde I und II bei getrennter Verteilung auf Ober- und Unterstimme zunächst in der Originalform und dann in der Krebsform durchlaufen werden. Webern beendet die Phrase mit einer neuen Verteilung der Reihen: Ab Takt 7 folgt auf den Vortrag der »O«-Reihe in der Oberstimme die »K«-Reihe, deren Töne, quasi als abschließende, kadenzierende Zusammenfassung des Abschnitts, alternierend auf Ober- und Unterstimme, die in Synkopen fortschreiten, verteilt werden. Webern hat diese Möglichkeit des Schließens in einer weiteren Korrektur der Takte 8–10 aufgegeben und durch eine offene Phrase ersetzt. In beiden Versionen schließt die Phrase, bedingt durch die Wahl der Reihenform, »harmonisch« geschlossen mit dem Ton *h*.¹²⁴

In den fünf ausgeschriebenen Fassungen kreist Weberns kompositorisches Denken immer stärker um die Problematik, wie die spezifischen Eigenschaften der Reihe, insbesondere die Ähnlichkeitsbeziehung der beiden Hexachorde, in den musikalischen Satz eingebracht werden können. Wesentliche Stationen auf diesem Weg sind (a) seine Entscheidung, die Hexachorde geschlossen der Ober- bzw. Unterstimme zuzuordnen,¹²⁵ und (b) der Versuch, den Zusammenhang zwischen beiden Stimmen durch Imitationsfelder zu stärken. In der letzten Fassung wird der Bezug zwischen Hexachorden und

124 An einer Stelle des Fragments, Takt 6, kommt es zu einer spiegelsymmetrischen Bildung in der Unterstimme (*gis-a-c-cis* | *cis-c-a-gis*), die nach rhythmischer Beschaffenheit und Tonlage korrekt ausgeführt ist. Weberns kompositorische Vorstellung war also schon in einem frühen Stadium der Zwölftontechnik von solchen Möglichkeiten mitgeprägt, die hier allerdings erst eine untergeordnete Rolle spielen.

125 Mit der Technik, geschlossene Reihenausschnitte auf einzelne Stimmen zu übertragen, greift Webern auf seine Erfahrungen im *Streichtrio-Fragment* M. 273 zurück.

Satzanlage zusätzlich durch den Umstand gestärkt, daß wichtige melodische Zäsuren mit den Hexachordgrenzen zusammenfallen. Webern hebt in der abschließenden Phrase (T. 8 ff.) die Zuordnung zwischen Hexachordstruktur der Reihe und Ober- bzw. Unterstimme auf. Damit versuchte er offenbar, eine deutlichere Schlußwirkung zu erzielen. Über die Gründe, die Webern zum Abbruch der Arbeit an diesem Stück bewogen haben, kann auch in diesem Fall nur spekuliert werden. Soweit aus den Skizzen zu urteilen ist, hatte das Stück das Potential, zu einer umfangreicheren Form ausgedehnt zu werden.

* * *

Die Diskussion der in den Jahren 1924 und 1925 entstandenen Instrumentalwerke und -skizzen Weberns ermöglicht somit einen ersten Einblick in seinen Umgang mit zwölftontechnischen Verfahrensweisen und läßt wichtige kompositorische Leitideen erkennen. Ein zentraler Gedanke bei seinen unterschiedlichen Ansätzen, eigene Wege im weiten Feld der Zugangsmöglichkeiten zur Zwölftonmusik zu erkunden, richtet sich offenbar darauf, in jedem Stück eine spezifische Relation zwischen Zwölftonreihenstruktur und Satztechnik zu entwickeln. Die zentrale Stellung dieses Aspektes in seinem kompositorischen Denken zeigt der Kompositionsprozeß des *Fragmentes für Streichtrio* M. 273 und des *Satzes für Streichtrio* M. 278 in besonderer Deutlichkeit; er hat darüber hinaus aber auch in den Skizzen für Klavier M. 280 seine Spuren hinterlassen. Doch die Charakteristika dieser Werke erschöpfen sich nicht allein in der Umsetzung zwölftontechnischer Prinzipien, d. h. der Konstellation von Reihenstruktur, Reihendisposition, Segmentierung und Satztechnik. Neben diesen mit der Übernahme der Zwölftontechnik neu eintretenden Herausforderungen hält Webern in den besprochenen Werken noch an zahlreichen Momenten fest, die seine musikalische Sprache der freien Atonalität prägen. Dazu zählen ein Komponieren, das eher mit diastematischen Konfigurationen als mit thematischen Gestalten arbeitet, und ein immer wieder durchschimmernder expressiver Gestus der Musik. Darüber hinaus ist bemerkenswert, wie Webern, obgleich durch die Zwölftontechnik gewährleistet sein soll, daß »alle Töne das gleiche Recht haben«¹²⁶, auf verschiedene Weise versucht, durch die intendierte Hervorhebung von einzelnen Tönen bzw. von Tongruppen formale Abläufe in den Kompositionen

126 Webern, *Vorträge*, S. 56.

zu organisieren. Besonders das im *Kinderstück* M. 267 nachgewiesene Verfahren, den Verlauf des Stückes an die strategische Ausfüllung des Tonraumes zu koppeln, weist dabei auf etablierte Verfahren aus der freien Atonalität zurück. Aber auch der insgesamt wohl als problematisch zu wertende Versuch, im *Fragment für Streichtrio* eine formale Zweiteiligkeit durch die ausschließliche Verwendung zweier kontrastierender Reihenformen zu stützen, arbeitet weniger mit der Intervallstruktur der Reihenformen als vielmehr mit der kontrastierenden Diastematik der Tetrachorde der beiden ausgewählten Reihenformen. Diese Beobachtungen legen die Schlußfolgerung nahe, daß Webern um 1925 strukturelle Aspekte seiner Kompositionen eher durch eine Hierarchisierung einzelner Töne als durch die strategische Verwendung der Intervallstruktur der Reihe zu realisieren versuchte. Dieses Verfahren, das das Potenzial der Reihentechnik kaum ausschöpft und sich spätestens bei der Konstruktion ausgedehnterer und differenzierterer Formen als unzureichend erweist, ist deutlich erkennbar seinem aus der freien Atonalität stammenden kompositorischen Denken verpflichtet. Daneben zeigt – zumindest punktuell – auch Weberns Auszeichnung der Partituren einen fortdauernden Einfluß einer sich nur langsam verändernden älteren ästhetischen Haltung. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß sich in den Jahren 1924 und 1925 in Weberns Instrumentalmusik Kontinuität und vorausweisende Tendenzen durchdringen. Die von Webern in diesem Zeitabschnitt erarbeiteten Lösungsansätze der genannten Problemfelder in seinen Instrumentalkompositionen sind gleichzeitig richtungweisend und noch begrenzt, gehen aber in jedem Fall in ihrer Bedeutung über reine Studien hinaus und münden in Weberns *Streichtrio* op. 20 in neue Kompositionsstrategien.

