

Zwölftonreihenstruktur und satztechnische Disposition : Überlegungen zu Anton Webers Streichtriosätzen M. 273 und M. 278

Autor(en): **Wörner, Felix**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **20 (2000)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835248>

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.

Zwölftonreihenstruktur und satztechnische Disposition: Überlegungen zu Anton Weberns Streichtriosätzen M. 273 und M. 278¹

Felix Wörner

Mit nachdrücklich apologetischer Diktion charakterisierte Theodor W. Adorno in seinem 1929 veröffentlichten Aufsatz *Zur Zwölftontechnik* Anton Weberns *Streichtrio* op. 20 als ein «schmählich unverstandenes Meisterwerk der Neuen Musik»². Die musikwissenschaftliche Forschung hat seither durch zahlreiche analytische Untersuchungen und mit durchaus kontrastierenden Interpretationsansätzen versucht, zu einem tieferen Verständnis von Weberns *Streichtrio* zu gelangen. Dabei wurde überraschenderweise das 1926/27 entstandene Werk fast immer isoliert betrachtet. Die beiden von Webern im Frühjahr bzw. Herbst 1925 komponierten Stücke für dieselbe Besetzung, nämlich das *Streichtrio-Fragment* M. 273³ und der *Satz für Streichtrio* M. 278, wurden hingegen in der Forschungsliteratur kaum in die Diskussion einbezogen oder kurzerhand zu «Vorstudien» degradiert.⁴ Dieses so etablierte wie stereotype Urteil scheint dabei weniger durch wissenschaftliche Unter-

- 1 Der Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den ich im Rahmen der 80. Jahreshauptversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft in Luzern gehalten habe. Ausdrücklich danke ich der Paul Sacher Stiftung für ein Forschungsstipendium, durch das mir die Durchführung der notwendigen wissenschaftlichen Studien ermöglicht wurde. Der Abdruck der Übertragungen aus Quellen der Sammlung Anton Webern der Paul Sacher Stiftung erfolgt mit freundlicher Genehmigung. Eine ausführliche Diskussion des hier exponierten Materials innerhalb eines breiteren Kontextes bleibt meiner Dissertation vorbehalten, die z. Zt. an der Universität Basel entsteht.
- 2 Theodor W. Adorno, *Zur Zwölftontechnik*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 18 (Musikalische Schriften V), Frankfurt a. M. 1984, S. 363–369; hier S. 368.
- 3 Hans Moldenhauer bezeichnet in seinem Werkverzeichnis das Stück M. 273 als «Streichtrio-Satz» (vgl. Anm. 4). Um den fragmentarischen Charakter des Stückes zum Ausdruck zu bringen, bevorzuge ich hier und im folgenden die Bezeichnung «Streichtrio-Fragment» M. 273.
- 4 So z. B. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich und Freiburg i. Br. 1980, S. 284; auch Hubert Unverricht formuliert in seinem Essay *Traditionelles in neuer Struktur. Zu Weberns Streichtrio op. 20*, in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Bernd Edelmann u. Manfred Hermann Schmid, (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 51), Tutzing 1995, S. 377–385 eine ähnliche Auffassung. Zu berücksichtigen ist allerdings auch, dass die Skizzen des *Streichtrio-Fragments* M. 273 der Forschung bis Mitte der 1980er Jahre nicht zugänglich waren.

suchungsergebnisse als vielmehr durch eine schriftliche Äusserung Weberns begründet zu sein. 1926, während der Arbeit an seinem *Streichtrio* op. 20, liess er Schönberg wissen, er hoffe, diesmal mit seinem Streichtrio «über den Berg zu kommen»⁵, und scheint damit implizit die Resultate seiner kompositorischen Auseinandersetzung mit derselben Besetzung aus dem Vorjahr, und insbesondere seinen vollendeten *Satz für Streichtrio* M. 278, als gescheiterte Versuche zu verwerfen. Wie weiter unten ausgeführt wird, gibt es aufgrund des philologischen Befundes jedoch triftige Gründe für die Annahme, dass Webern unmittelbar nach Abschluss der Komposition des *Satzes für Streichtrio* M. 278 das Stück als ein gelungenes und abgeschlossenes Werk beurteilt hat und es mit seiner späteren, an Schönberg gerichteten Bemerkung erst im Nachhinein für obsolet erklären wollte.

Unabhängig von dem ästhetischen Urteil kommt den Streichtrioentwürfen des Jahres 1925 für die Untersuchung von Weberns Aneignung der Zwölftontechnik eine herausragende Bedeutung zu. Die ersten Experimente mit der neuen Kompositionstechnik lassen sich in Weberns Skizzen mit Unterbrechungen seit Sommer 1922 im Bereich der Vokalmusik verfolgen;⁶ als sein frühestes instrumentales Zwölftonwerk gilt das bekannte *Kinderstück* M. 267 aus dem Jahr 1924. Neben einigen kurzen Stücken und Fragmenten für Klavier⁷ und weiteren Skizzen, die keinem bestimmten Werk zugeordnet werden können, stellen die beiden Entwürfe für Streichtrio aus dem Jahr 1925 aufgrund ihres Umfangs und der Qualität ihrer Ausarbeitung die ambitioniertesten Projekte im Bereich von Weberns früher instrumentaler Zwölftonmusik dar. Für den Historiker handelt es sich daher keineswegs um beliebige kompositorische Fingerübungen oder zu vernachlässigende «Vorstudien» für ein grösseres Werk, sondern zweifellos um faszinierende Dokumente eigenen Rechts, die Einblicke in die zumindest mittelbar durch die Adaption der Zwölftontechnik ausgelösten kompositionstechnischen und kompositionsästhetischen Entwicklungsprozesse bei Webern im unmittelbaren zeitlichen Vorfeld der Komposition seines *Streichtrios* op. 20 geben.

Wie bereits angedeutet, hat sich Webern seit 1925 während einer längeren Zeitspanne mit bemerkenswerter Hartnäckigkeit der Streichtriobesetzung zugewandt. Schon ein flüchtiger Blick auf die betreffenden Stücke zeigt,

5 «Ich bin unentwegt an der Arbeit. Das Trio geht zwar sehr langsam, aber ich hoffe bestimmt, diesmal 'über den Berg' damit zu kommen», Webern an Schönberg am 26. August 1926, zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 288.

6 Vgl. z. B. Anne C. Shreffler, «Mein Weg geht jetzt vorüber»: *The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition*, in: *JAMS* XLVII (Summer 1994), S. 275–339, bes. S. 288 ff.

7 Insbesondere das *Kinderstück* M. 266 (1924) und die *Klavierstücke* M. 277 und M. 280 (beide 1925).

dass Webern – im Unterschied zu der weitgehend auf barocke Satztypen bzw. das Charakterstück des 19. Jahrhunderts bezogenen Anlage seines etwa zeitgleich projektierten, jedoch bald aufgegebenen Zyklus kleinerer Kinderstücke für Klavier⁸ – in seinen Streichtrioentwürfen keineswegs versuchte, an etablierte Satzmodelle anzuschliessen oder an eine ohnehin nur schwach ausgeprägte und wenig zwingende Gattungstradition anzuknüpfen. Denn weder Werke des klassischen Kanons noch die Streichtrios von Max Reger⁹ – die Webern gekannt hat – oder das 1924 abgeschlossene erste Streichtrio op. 34 von Paul Hindemith haben – sieht man von der nie auszuschliessenden, jedoch kaum überprüfbaren Möglichkeit einer Inspiration im weiteren Sinne ab – einen nachweisbaren Einfluss auf die Gestaltung der Streichtriosätze; die Tradition, die Webern in seinen Vorträgen zur Neuen Musik zu einer massgeblichen Instanz seines kompositorischen Selbstverständnisses erhebt,¹⁰ stellt in diesen frühen Zwölftonstücken für ihn noch keine Modelle bereit, mit denen er sich kompositorisch – sei es affirmativ oder negativ dialektisch – auseinandersetzte. Es liegt daher die Annahme nahe, dass der mehrfache Rückgriff auf die gleiche Besetzung ursprünglich in einer spezifischen kompositorischen Problemstellung begründet liegt, die in einem engen Zusammenhang mit dem für Webern auch 1925 noch nicht abgeschlossenen Prozess der Aneignung der Zwölftontechnik steht. Diese These soll im ersten Teil des Essays untersucht und anhand einiger analytischer Bemerkungen zu dem *Streichtrio-Fragment* M. 273 und dem *Satz für Streichtrio* M. 278 ausgeführt werden. Im Mittelpunkt des Interesses steht dabei die wechselseitige Bezogenheit zwischen der individuellen Zwölftonreihenform und der konzeptionellen Anlage des musikalischen Satzes, eine Interdependenz, die sich insbesondere durch eine Untersuchung des Kompositionsprozesses anhand des vorhandenen Skizzenmaterials aufzeigen lässt. Dass Weberns kompositorische Ideen im betreffenden Zeitraum nicht

8 Wie bereits Hans Moldenhauer mitteilt umfasst die in Weberns Skizzen notierte Auflistung möglicher Satztypen für den geplanten Klavierzyklus «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 (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Anton Webern).

9 Max Reger, *Trio* für Violine, Viola und Bratsche c-Moll op. 77b (1904) und *Trio* für Violine, Bratsche und Violoncello d-Moll op. 141b (1915).

10 In Weberns berühmtem Zitat «über die Formen der Klassiker sind wir nicht hinaus» (Anton von Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. v. Willi Reich, Wien 1960, S. 37) manifestiert sich exemplarisch sein ausgeprägtes Traditionsbewusstsein. Inwiefern Webern ein Anknüpfen an traditionelle Formen in seinen Zwölftonkompositionen tatsächlich hat realisieren können, kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

nur im Zusammenhang mit zwölftontechnischen Problemen um rein kompositionstechnische und strukturelle Fragen des Tonsatzes kreisten, sondern sich auch Belege für eine musikästhetische Neuorientierung in den Quellen der Streichtriosätze finden lassen, werde ich anschliessend anhand eines kursorischen Vergleichs der ersten Niederschrift seines *Satzes für Streichtrio* M. 278 mit der autographen Reinschrift des Stückes demonstrieren.

I. Der dreistimmige Satz als kompositorische Problemstellung

Zu den wenigen Quellen aus den 1920er Jahren, in denen der Versuch gemacht wird, wesentliche Grundsätze der «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» schriftlich zu fixieren, gehört ein vermutlich zu privaten Zwecken angefertigtes 13seitiges Typoskript eines nicht identifizierten Autors, das sich im Nachlass Alban Bergs befindet.¹¹ Wie Rudolf Stephan in der Einleitung zur Edition dieses Textes ausgeführt hat, kann der Verfasser mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit dem engeren Kreis der Zweiten Wiener Schule zugeordnet werden; gleichzeitig schliesst Stephan wohl zu Recht die Autorschaft Alban Bergs oder Anton Weberns aus.¹² In gedrängter Form werden in den Aufzeichnungen grundsätzliche und im Wiener Umfeld vermutlich allgemein diskutierte Probleme der Zwölftontechnik skizziert.¹³ Tatsächlich gibt eine Passage des

11 Die Quelle befindet sich in der ÖNB, Musiksammlung, Signatur 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. v. Franz Grasberger u. Rudolf Stephan [= Alban Berg Studien Bd. 1], Wien 1980, Katalognummer 312).

12 Rudolf Stephan, *Ein frühes Dokument zur Entstehung der Zwölftonkomposition*, in: Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985, hrsg. v. Gerhard Allroggen u. Detlef Altenburg, Kassel 1986, S. 296–302. Neil Boynton hat jüngst die Auffassung geäußert, das Manuskript gehe auf Aufzeichnungen zurück, die ein nicht identifizierter Autor im Anschluss an Vorträge, die Berg 1932 in der Wiener Urania gehalten habe, notiert habe (vgl. Neil Boynton, *A Webern Bibliography*, in: *Webern Studies*, hrsg. v. Kathryn Bailey, Cambridge 1996, S. 298–362, hier S. 305).

13 Diese Einschätzung wird z. B. durch einen Vergleich des Textes mit dem 1924 veröffentlichten, grundlegenden Aufsatz *Neue Formprinzipien* Erwin Steins gestützt, über den der unbekannte Autor inhaltlich nicht hinausgeht. Martina Sichardt weist auf die Ähnlichkeit der hier beschriebenen Kompositionsprinzipien mit dem Entstehungsprozess von Schönbergs 1921 entstandenem *Präludium* aus seiner *Suite* op. 25 hin, ein Satz, den Schönberg als seine erste Zwölftonkomposition bezeichnet hat, und nimmt an, dass Schönberg selbst den Text verfasst hat. Eine nähere Begründung für diese Zuweisung gibt sie allerdings nicht (vgl. Martina Sichardt, *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, Mainz 1990, S. 72 f.).

Textes für die Rekonstruktion der Kompositionsprinzipien von Weberns *Streichtrio-Fragment* M. 273 einen wichtigen, ja entscheidenden Hinweis:

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.

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.¹⁴

Unabhängig von der Frage, wie der Begriff «Grundgestalt» im gegebenen Zusammenhang genau aufzufassen ist,¹⁵ sind die Aussagen des Textes zum Verhältnis zwischen Zwölftonreihe und mehrstimmigem Satz für eine Untersuchung von Weberns Streichtriosätzen von erheblicher Relevanz. Besondere Bedeutung kommt dabei der Idee der Komplementarität der Stimmen zu. Betrachten wir zunächst, welche Schritte Webern zur endgültigen Konzeption des Beginns seines *Streichtrio-Fragments* M. 273 und zur Fixierung der Zwölftonreihe geführt haben.

Das Skizzenmaterial dieses Fragments, das sich in der Sammlung *Anton Webern* der Paul Sacher Stiftung befindet, scheint vollständig erhalten zu sein;¹⁶ der Kompositionsprozess lässt sich jedenfalls lückenlos dokumentieren. Den Ausgangspunkt für die Entstehung der Zwölftonreihe bildet ein zwölftöniger melodischer Gedanke, den Webern in zwei verschiedenen Formulierungen notiert hat (vgl. Beispiel 1, oberste Akkolade).¹⁷ Die Widersprüchlichkeit der Angaben, die sich auf diesen melodischen Gedanken be-

14 Rudolf Stephan, *Ein frühes Dokument*, S. 298 f.

15 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. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1974, S. 69 ff; Wiederabdruck in: Rudolf Stephan, *Vom musikalischen Denken*, hrsg. v. Rainer Damm u. Andreas Traub, Mainz 1985, S. 138–145. Eine umfassendere begriffsgeschichtliche Untersuchung dokumentiert Michael Beichte in seinem Eintrag *Grundgestalt* im HmT (1983).

16 Paul Sacher Stiftung, Sammlung Anton Webern, Film-Nr. 103, Aufnahmen 834–841. Auf eine detaillierte Beschreibung des Skizzenkonvolutes wird im gegebenen Zusammenhang verzichtet.

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

ziehen, belegt, dass Webern im Moment der ersten Inspiration weder Besetzung noch Gattung eindeutig fixiert hatte. Auf zwei Systemen notiert, die mit Violin- und Bassschlüssel bezeichnet sind, vermerkt Webern gleichzeitig «Geige» und «arco». Der Tonraum des nachfolgenden Einfalls mit dem tiefsten Ton *f* überschreitet den Ambitus der Geige jedoch um einen Ganzton nach unten. Auf demselben Skizzenblatt schreibt Webern dann im vierten System eine Zwölftonreihe nieder, die in Tonfolge und Tonhöhe (!) mit dem darüberstehenden melodischen Gedanken identisch ist.¹⁸

Die Untersuchung der Intervallklassen der Reihe weist eine deutliche Bevorzugung der Intervallklasse 1 (insgesamt 8 x) und der Intervallklasse 6 (insgesamt 2 x) auf (vgl. dazu auch die Zusammenstellung der Intervallklassen in der Tabelle, S. 290). Weberns offensichtlicher Versuch, Intervallketten der Intervallklasse 1 zu bilden, wirkt sich insbesondere auf die Tetrachordstruktur der Reihe aus. Notiert man die Struktur der drei Tetrachorde als pitch-class sets, so ist die Anordnung der drei ersten Elemente [0, 1, 2, X] jeweils identisch.¹⁹ Obwohl sich diese Reihenstruktur in den Kontext anderer, zeitgleich entstandener Reihen Weberns problemlos einfügen lässt, findet sich in dem Konvolut zum *Streichtrio-Fragment* keine Skizze, in der er versucht, diese Reihe in einen Kompositionsentwurf umzusetzen. Stattdessen vollzieht Webern an dieser Stelle des Kompositionsprozesses einen konzeptionellen Schritt und leitet aus der bereits im ersten Reihenentwurf angedeuteten, aber noch nicht erfolgreich umgesetzten Idee, der Zwölftonreihe eine identische Tetrachordstruktur zugrunde zu legen, einen für die Entstehung der Streichtriosätze des Jahres 1925 zentralen kompositorischen Einfall ab. Aus der vermutlich anschliessend niedergeschriebenen Passage, den ersten zwei Takten des Fragments der ersten Niederschrift (Verlaufsskizze I), kann mit einiger Sicherheit abgeleitet werden, dass Weberns Überlegungen an diesem Punkt des Kompositionsprozesses

18 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 in engem Zusammenhang mit vokalen Einfällen stehen. Vgl. zu diesem Komplex auch Shreffler, *Vocal Origins*, S. 316.

19 Eine eingehendere Analyse der Reihenstruktur lässt weitere Vermutungen über das intendierte Bauprinzip der Reihe zu. Offensichtlich versuchte Webern, die Intervallfolge der Reihentöne 1–4 ausgehend vom fünften Reihenton *es* zu wiederholen. Die Wahl des fünften Reihentones *es* erklärt sich dabei durch den Tritonusabstand zum vorhergehenden vierten Reihenton *a*. Nach dem siebten Reihenton *f* musste Webern dieses Konstruktionsprinzip aufgeben, da andernfalls auf den Ton *f* der bereits zuvor verwendete Ton *fis* gefolgt wäre. Stattdessen verwendet Webern an dieser Stelle erneut den Tritonus und lässt auf *f h* folgen. Die Reihenfolge der fehlenden vier Reihentöne *b-d-cis-c* bestimmt sich dann offenbar nach dem Prinzip der möglichst häufigen Verwendung der Intervallklasse 1.

Beispiel 1

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

Anton Webern, Skizze zum *Streichtrio-Fragment* M. 273;
 PSS, Film 103; Aufnahme 841, (Teilübertragung; die Eintragungen der Intervallklassen und pc-sets sind Hinzufügungen.)

eine neue Richtung einschlugen und sich zum ersten Mal um die Frage drehten, welche Struktur die Tetrachorde einer Zwölftonreihe besitzen müssen, um in einem dreistimmigen Satz vertikal miteinander kombinierbar zu sein.²⁰

In den ersten beiden Takten der Verlaufsskizze I (vgl. Beispiel 2, Takt 1 und 2a) kombiniert Webern drei identisch gebaute Tetrachorde (Vl: *g-fis-cis-d*; Va: *e-f-c-h*; Vc: *gis-a-e-es*), die Vertreter des pc-sets [0, 1, 5, 6] (4–8) sind, miteinander. Als weitere Folge der Struktur der Tetrachorde ergibt sich,

Beispiel 2

The image shows a musical score for a string trio fragment. It consists of three staves (Violin I, Violin II, and Viola) with handwritten annotations. Above the staves, there are pc-set diagrams: [0, 1, 5, 6] for the first two staves and [0, 1, 6, 7] for the third staff. The score is divided into measures: Takt 1, 2a (gestrichen), 2b, and 3. Below the staves, there are vertical arrows pointing to specific notes, with pc-set diagrams [0, 1, 4] and [0, 2, 5] associated with them. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p), articulation (pizz), and accidentals.

Streichtrio-Fragment M. 273; Verlaufsskizze I, Blatt 1 (Ausschnitt).
PSS, Sammlung Anton Webern, Film 103, Aufnahme 838.

20 Die neue Kompositionsidee, die drei Tetrachorde der Zwölftonreihe auf einen dreistimmigen Satz zu verteilen, macht hier einen neuen Reihenentwurf notwendig, da nur das letzte der vier Trichorde des ersten Reihenentwurfs, die bei einer vertikalen Kombination der Tetrachorde des ersten Reihenentwurfs entstehen (d. h. die Reihentöne 4-8-12; *a-h-c*, als pc-set [0, 1, 3] (3-2)), die für Weberns Tonsprache charakteristische Kleinsekundstruktur aufweist. Gleichzeitig käme es beim ersten Trichord der Reihentöne 1-5-9 (*fis-es-b*) zu einem tonalen (!) «es-Moll» Klang.

Beispiel 3



pc-set: [0, 1, 5, 6] (4–8)

Fragment der Zwölftonreihe M. 273 nach Verlaufsskizze I, Takt 1+2a.
PSS, Sammlung Anton Webern, Film 103, Aufnahme 841 (Ausschnitt)

Beispiel 4



pc-set: [0, 1, 6, 7] (4–9)

Endfassung der Zwölftonreihe M. 273 nach Verlaufsskizze I, Takt 1+2b.
PSS, Sammlung Anton Webern, Film 103, Aufnahme 840 («Reihen zum
Streichtrio»)

dass die dabei entstehenden vier vertikalen Zusammenklänge ebenfalls nur einem, nämlich dem pc-set [0, 1, 4] (3–3), angehören (vgl. Beispiel 2). Offenbar erst bei dem anschliessenden Versuch, aus diesem Entwurf des Kompositionsbeginns eine Zwölftonreihe zu abstrahieren (Beispiel 3), realisierte Webern, dass es in den niedergeschriebenen Takten 1 und 2a der Verlaufsskizze I zur Wiederholung des Tons *e* bei gleichzeitiger Auslassung des Tons *b* kommt.²¹ Daraufhin veränderte Webern den zweiten Takt (d. h. Takt 2a) des dreistimmigen Partiturentwurfs unter Beibehaltung der Bewegungsrichtung der Intervallschritte so, dass innerhalb der ersten zwei Takte

21 Die Übertragung des Kompositionsbeginns in eine Zwölftonreihe auf dem erstem Blatt des Konvoluts (vgl. Beispiel 3 «Reihenskizzenfragment») bricht nach dem achten Ton ab; der nicht mehr ausgeführte neunte Ton wäre erneut der bereits an siebenter Stelle gebrachte Ton *e* gewesen. Webern übernimmt hier wie im vorherigen Reihentwurf die melodischen Elemente der Komposition in der originalen Tonhöhe. Die Reihentöne 1–4 entsprechen der Oberstimme des Entwurfs (Verlaufsskizze I), 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 bringen.

ein vollständiges chromatisches Feld erklingt.²² Die drei in jeder Stimme erklingenden neuen Tetrachorde der Takte 1 und 2b (vgl. Beispiel 2) 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 gemeinsame Zugehörigkeit der vertikalen Zusammenklänge zu einem einzigen pc-set; auf die beiden unveränderten 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).²³ Aus dieser, nun definitiven Version des Beginns des *Streichtrio-Fragments* formt Webern die dem Stück zugrundeliegende Zwölftonreihe (vgl. Beispiel 4), die, mit einigen abgeleiteten Reihenformen, auf dem mit der Bemerkung «Reihen zum Streichtrio» versehenen Blatt des Skizzenkonvoluts niedergeschrieben ist.²⁴

Ähnlich wie in der ersten Version der Reihe findet hier eine direkte Übernahme einzelner Tetrachorde aus der Kompositionsskizze (Verlaufsskizze 1) in die Zwölftonreihe statt. Tetrachord 1 der definitiven Zwölftonreihe entspricht der Oberstimme, Tetrachord 2 in seiner Tonfolge (aber nicht Tonlage) der Mittelstimme, und Tetrachord 3 in der Tonfolge der Unterstimme; gleichzeitig ist die Oberstimme Takt 3 f. mit Tetrachord 3 ton- und lagenidentisch.²⁵ Die Ausarbeitung der Reihe, die dem *Streichtrio-Fragment* zugrundeliegt, 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 dem ersten, aus einem melodischen Gestus abgeleiteten Zwölftonreihenent-

22 Die Streichung des Taktes 2a deutet Webern nach seiner Gewohnheit durch eine Einkreisung der betreffenden Stelle an.

23 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] resultiert. Eine Korrektur des Tons *e* in 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 sich in der Mittelstimme die Folge der Intervallklassen von 1-5-1 zu 1-6-1 verändert.

24 PSS, Sammlung Anton Webern, Film 103, Aufnahme 840. Eine Reproduktion des Originals dieses Skizzenblatts einschliesslich einer Übertragung ist bei Shreffler, *Vocal Origins*, S. 317 f., veröffentlicht.

25 Webern war sich, wie die hier nicht wiedergegebene verworfene Zwölftonreihe im obersten System auf Skizzenblatt «Reihen zum Streichtrio» beweist, über die endgültige Anordnung der Tetrachorde allerdings nicht sofort im klaren.

wurf (Beispiel 1), und dem Zwölftonreihenfragment von Beispiel 2, Takte 1+2a, bzw. Beispiel 3, ungeachtet der Tatsache, dass die Tonstruktur in diesem Entwurf noch defizitär ist und erst im korrigierten Entwurf des Kompositionsbeginns (Beispiel 2, Takte 1 + 2b), der am Endpunkt der Entwicklung steht, alle zwölf Töne verwendet werden. Neben dem melodischen Einfall als Ausgangspunkt des Kompositionsprozesses spielt also bei der Formulierung der Zwölftonreihe die Komplementarität der Tetrachorde eine entscheidende Rolle, und für die Einschätzung der Bedeutung des Fragmentes im Kontext der frühen Zwölftonwerke ist es nicht unwesentlich zu erwähnen, dass Webern an der linearen Zuordnung der vollständigen, als Einheit aufgefassten Tetrachorde zu den einzelnen Stimmen in der gesamten Ausführung strikt festgehalten hat. Im Ergebnis hat Webern hier erstmals eine Reihe entworfen, deren Aufbau aus der Kombination mehrerer gleichstrukturierter Tetrachorde (subsets) hervorgeht.

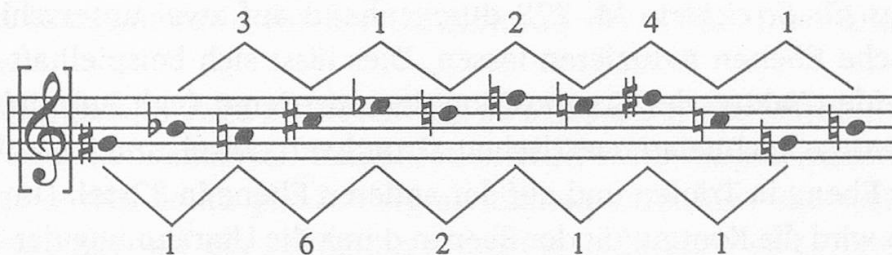
Beispiel 5a



Intervallklassen: 2 1 4 2 1 3 1 2 6 5 4

Zwölftonreihe des *Satzes für Streichtrio* M. 278

Beispiel 5b



Zwölftonreihe des *Satzes für Streichtrio* M. 278.

Eingezeichnet sind die Intervallklassen zwischen den Tönen «n» und «n+2».

In vergleichenden Betrachtungen von Weberns Zwölftonreihen wird in der Forschungsliteratur häufig mit den Kategorien «systematisch» bzw. «unsystematisch» gearbeitet.²⁶ Aufgrund der regelmässigen Struktur wird z. B. die soeben diskutierte Reihe des *Streichtrio-Fragments* M. 273, die auch als eine sechsfache Folge von Zweitongruppen der Intervallklasse 1 interpretiert werden kann, der Kategorie «systematisch» zugeordnet, während die dem *Satz für Streichtrio* M. 278 zugrundeliegende Zwölftonreihe (Beispiel 5) dieser Einteilung zufolge trotz der klar erkennbaren Dreitongruppenstruktur weniger klar disponiert erscheint und daher tendenziell als «unsystematisch» charakterisiert werden muss.²⁷ Tatsächlich weist die Reihe des späteren Stückes eine grössere Anzahl von unterschiedlichen Intervallen auf, die auf den ersten Blick ohne ein erkennbares verbindliches Ordnungsprinzip angeordnet sind. Dennoch verfehlt eine nach den oben genannten Kriterien vorgenommene Kategorisierung ein wesentliches strukturelles Moment, da die Gestalt der Zwölftonreihe auch im *Satz für Streichtrio* M. 278 untrennbar und – wie gezeigt werden soll – durchaus mit einem systematischen Zug mit der Anlage des musikalischen Satzes verknüpft ist.

Webern arbeitet in seinem *Satz für Streichtrio* M. 278 ausschliesslich mit der Originalform der zugrundeliegenden Zwölftonreihe, die im Verlauf des 24taktigen Stückes insgesamt 36 Mal erklingt. Bis auf wenige, für die Analyse nicht relevante Ausnahmen, bei denen es sich vermutlich um Versehen handelt, hält Webern die durch die Reihe festgelegte Abfolge der Töne in der Komposition strikt ein. Hinter der im Vergleich mit dem *Streichtrio-Fragment* M. 273 zunächst erratisch erscheinenden Verteilung der Reihentöne auf die drei Stimmen lässt sich allerdings ein kompositorisches Prinzip erkennen, das dem gesamten Stück zugrunde liegt. Das angewendete Verfahren erschliesst sich durch die Beobachtung, dass sich die drei Stimmen des *Satzes für Streichtrio* M. 278 durchgehend auf zwei unterschiedliche rhythmische Ebenen reduzieren lassen. Dies lässt sich beispielhaft an den ersten beiden Takten der Komposition demonstrieren (vgl. Beispiel 6).

Den vorgezeichneten metrischen Grundwert 16tel unterteilt Webern auf einer Ebene in Triolen und auf der anderen Ebene in 32stel. (Im Notenbeispiel 6 wird die Kontinuität der Ebenen durch die Umrahmung der Triolen-

26 Diese Kategorisierung legt z. B. Kathryn Bailey ihrer Diskussion von Weberns Zwölftonreihen zugrunde; vgl. Kathryn Bailey, *The twelve-note music of Anton Webern. Old forms in a new language* (= Music in the Twentieth Century Bd. 2), Cambridge 1991, S. 13 ff.

27 Klar erkennbar ist, dass Webern zunächst die Intervallfolge der ersten Dreitongruppe ausgehend vom Ton *cis* wiederholt. Anschliessend gibt er dieses Prinzip – vermutlich wegen der drohenden Tonwiederholungen – auf.

Beispiel 6

Ruhig fließend (♩ = ca 52)

Satz für Streichtrio M. 278, letzte Fassung, Takt 1–2 (U.E. 13019. Grundlage der – allerdings fehlerhaften – Ausgabe ist die autographe Reinschrift des Satzes für Streichtrio M. 278. Die Quelle befindet sich in der PSS, Sammlung Anton Webern, Film 103, Aufnahme 80–83. Nach dem Autograph ist der Ton *h* im Vc in Takt 1 in *b* zu verbessern).

einheiten in den jeweiligen Stimmen verdeutlicht). Auf die verschiedenen Stimmen verteilt und von kurzen Pausen durchbrochen, laufen diese beiden rhythmischen Stränge simultan ab. Aus diesem Gestaltungsprinzip zieht Webern Konsequenzen für die Distribution der Reihentöne und für den Tonsatz:

1. Das gleichzeitige Eintreten von zwei, in der Zwölftonreihe (notwendigerweise) benachbarten Reihentönen wird stark eingeschränkt, und im Tonsatz werden damit gleichzeitig als Einheit aufzufassende vertikale Zusammenklänge auf ein Minimum reduziert zugunsten einer linear dominierten Stimmführung dreier gleichberechtigter Stimmen.²⁸

2. Innerhalb der einzelnen Stimmen folgen äusserst selten zwei oder mehrere benachbarte Reihentöne aufeinander.

28 Im mittleren Drittel des Stückes kommt es zu einer generellen Verdichtung des Tonsatzes und damit zu einer Zunahme von simultan eintretenden Reihentönen. Das oben beschriebene Prinzip bleibt jedoch davon unberührt.

Der zweite Befund bietet einen wichtigen Aspekt für die Erklärung der Gestaltung der Zwölftonreihe. Analysiert man die Intervallstruktur der einzelnen Stimmen in der Partitur, so wird deutlich, dass Webern – ähnlich wie z. B. im *Streichtrio-Fragment* M. 273 – auch im *Satz für Streichtrio* M. 278 bevorzugt mit Intervallen der Intervallklasse 1 operiert. Diese Intervallklasse steht ihm aufgrund der Reihenstruktur jedoch insbesondere dann zur Verfügung, wenn er in der Komposition nicht benachbarte Reihentöne aufeinander folgen lässt. Damit wird ein satztechnisches Prinzip, nämlich die wechselseitige Bezogenheit zweier rhythmischer Ebenen, die Bedingung der Möglichkeit, bestimmte Intervallklassen innerhalb einzelner Stimmen in der Komposition zu realisieren. Diese Schlussfolgerung bestätigt sich, wenn man die Intervallstruktur derjenigen Töne der Zwölftonreihe, die jeweils durch einen Zwischenton voneinander getrennt sind, untersucht. Wie Beispiel 5b und die vergleichende Auflistung der Intervallklassen der Zwölftonreihen in der Tabelle demonstrieren, ist die Zahl der Intervalle der Intervallklasse 1 von Reihentönen, die durch je einen Reihenton voneinander getrennt sind, signifikant höher als diejenige der unmittelbar aufeinanderfolgenden Reihentöne.

Tabelle der Intervallklassen

Intervallklassen	1	2	3	4	5	6
M. 273						
(erster Entwurf; Beisp. 1)	8	–	–	1	–	2
(Endfassung; Beisp. 4)	6	1	–	1	1	2
M. 278						
(direkt; Beisp. 5a)	3	3	1	2	1	1
(indirekt; Beisp. 5b)	5 (7*)	2	1	1	–	1

* 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.

Der scheinbar «chaotisch» organisierten Zwölftonreihe des *Satzes für Streichtrio* liegt ein folgerichtiges und systematisches Gestaltungsprinzip zugrunde, das allerdings nur dann erkennbar wird, wenn man den Zusammenhang zwischen der Struktur der Zwölftonreihe und der des musikalischen Satzes

begreift. Die Tatsache, dass Webern in den Skizzen zum *Satz für Streichtrio* keine separaten Entwürfe für die Konstruktion der Zwölftonreihe niedergeschrieben hat, könnte sogar die These nahelegen, dass in diesem Fall die spezifische Konstruktion des Tonsatzes den wesentlichen kompositorischen Einfall abgegeben hat und die Zwölftonreihe keine Voraussetzung, sondern vielmehr das Ergebnis der Ausarbeitung des Werkanfangs war.

II. Erste Niederschrift und autographe Reinschrift des Satzes für Streichtrio M. 278: Indizien für einen kompositionsästhetischen Umbruch

In meinen Ausführungen habe ich mich bisher ausschliesslich auf die Relation von dreistimmigem Satz und Zwölftonreihe in Weberns Entwürfen für Streichtrio aus dem Jahr 1925 konzentriert. Andere interessante und für das Verständnis der Stücke wichtige Aspekte wie z. B. die Frage nach der formalen Anlage der Sätze oder nach der konkreten Gestaltung der Stimmen, ohne die jeder Kommentar zu den Werken unvollständig bleibt, müssen an dieser Stelle ausgeklammert bleiben, da ihre Erörterung den Rahmen dieses Essays sprengen würde. Ich möchte im folgenden nur noch einen weiteren Punkt skizzieren, der nachdrücklich illustriert, dass Weberns kompositorische Ideen um 1925 neben der angedeuteten Bewältigung kompositionstechnischer Probleme, die mit der «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» zusammenhängen, auch um Fragen einer musikästhetischen Neuorientierung kreisten. Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass in Weberns ersten Zwölftonwerken eine deutliche Nähe zu seinen freiatonalen Partituren spürbar ist. Das bis zur *Symphonie* op. 21 (1927/28) weitgehende Fehlen von kanonischen und symmetrischen Bildungen, die im allgemeinen mit Weberns persönlichem Zwölftonstil assoziiert werden, ist dabei nur eine offensichtliche Differenz zwischen seinen frühen und späten Zwölftonwerken. Etwa zeitgleich mit der Adaption der Zwölftontechnik lässt sich bei Webern die Ausbildung einer neuen Klangästhetik beobachten, die nachfolgend alle Bereiche seines Schaffens tangiert. Die neue Klangvorstellung spiegelt sich sowohl in den Revisionen seiner freiatonalen Werke, die er anlässlich der Publikation der Stücke durch die Universal Edition vorgenommen hat,²⁹ als auch in Bearbeitungen anderer Komponisten wie z. B. in seiner berühmten Instrumentation des *Ricercare*

29 Vgl. dazu insbesondere den Aufsatz von Felix Meyer und Anne Shreffler, *Weberns revisions: some analytical implications*, in: *MusA* 12/3 (1993), S. 355–379.

Johann Sebastian Bachs (1934/35) wider. Nicht zuletzt beeinflussen diese neuen Ausdrucksmöglichkeiten auch die Ausarbeitung seiner neuen Kompositionen. Dabei dürfte die fortdauernde Motivation für diese Neuorientierung, deren Leitidee Webern 1928 im Zusammenhang mit der Bearbeitung seiner Orchesterstücke op. 6 als die Fähigkeit, «Alles viel einfacher sagen zu können»³⁰, beschrieben hat, auf die Kombination mehrerer Faktoren zurückzuführen sein. Neben den allgemeinen Veränderungen des musikgeschichtlichen Kontextes in den 1920er Jahren haben mit Sicherheit Erfahrungen, die Webern bei seinen Bearbeitungen symphonischer Werke für Kammerensemble im Rahmen seiner Tätigkeit für den *Verein für musikalische Privataufführungen* gemacht hat, sowie seine umfangreiche Dirigiertätigkeit in diesem Zeitabschnitt eine wichtige Rolle bei dieser Entwicklung gespielt.

Das Abrücken von einer expressionistischen Klangästhetik kann in Weberns kompositorischer Entwicklung nur als ein langwieriger und komplexer Prozess beschrieben werden, dessen Stationen nicht notwendigerweise auf einer linearen Zeitschiene verortet werden können. Symptomatisch für die Situation der 1920er Jahre ist vielmehr die Möglichkeit eines fast gleichzeitigen Nebeneinanders kontrastierender Realisierungsvorschläge eines Stückes, wie die Gegenüberstellung der ersten Niederschrift (Verlaufsskizze) und der vermutlich unmittelbar anschliessend niedergeschriebenen autographen Reinschrift des *Satzes für Streichtrio* zeigt. Die erste Niederschrift des *Satzes für Streichtrio* M. 278 umfasst drei Seiten in Weberns erstem Skizzenbuch³¹ und zeigt die typischen Charakteristika einer Verlaufsskizze. Webern notiert einzelne Abschnitte von durchschnittlich ein bis drei Takten Länge in unmittelbarer Folge in verschiedenen Formulierungen, wobei im allgemeinen die jeweils spätere Version eine Differenzierung bzw. Revision der vorherigen darstellt. Die diastematischen und rhythmischen Komponenten des Tonsatzes sind als Skelett der Komposition in der Verlaufsskizze weitgehend fixiert, während die Ausarbeitung der Dynamik, Artikulation und Spieltechnik einem späteren Arbeitsgang vorbehalten bleibt.³² Entgegen seiner generellen Arbeitsweise notiert Webern zu Beginn des *Satzes für Streichtrio* M. 278 allerdings sehr detailliert alle Parameter der Komposition; vermutlich wollte er so die ästhetische Grundhaltung des Stückes im Hinblick auf die

30 «Nun fällt alles Extravagante [...]. Jetzt kann ich Alles viel einfacher darstellen. [...]», Webern an Schönberg am 20. August 1928, zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 113.

31 Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehman Collection, Skizzenbuch I, S. 12–14.

32 Allerdings sind im Einzelfall auch immer wieder signifikante Veränderungen auf der diastematischen bzw. rhythmischen Ebene zwischen Verlaufsskizze und Reinschrift zu beobachten.

spätere Ausarbeitung fixieren. Eine vergleichende Betrachtung der Übertragung des ersten Taktes des ersten Entwurfs, der Verlaufsskizze aus Weberns erstem Skizzenbuch (Beispiel 7) mit der publizierten Fassung, die auf die autographe Reinschrift zurückgeht (Beispiel 6), macht einige signifikante Unterschiede beider Versionen unmittelbar evident.

Beispiel 7

Ruhig fließend (♩ = $\frac{3}{4}$) rit. ...

1

f *pp*

pizz. *am Steg* *arco*

sf *pp* *5*

sf *pp*

Satz für Streichtrio M. 278, Verlaufsskizze, Beginn;
Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehman
Collection, (Webern Skizzenbuch I), S. 12

In der Verlaufsskizze markieren sforzati die einzelnen Einsätze der Stimmen, und es kommt zu starken dynamischen Kontrasten. Das Klangspektrum der Streichinstrumente ist durch die schon in Takt 1 zweifach auftretende Spielanweisung «am Steg», die sich in der publizierten Fassung nur vereinzelt in Takt 1 und noch einmal am Schluss des Satzes in Takt 21 jeweils in der Bratsche findet, und darüber hinaus durch Flageolettöne in der Violine wesentlich erweitert. Die wenigen notierten Artikulationsanweisungen in der Verlaufsskizze lassen die Annahme plausibel erscheinen, dass Weberns ursprüngliches künstlerisches Konzept wesentlich stärker wechselnde Klangfarben und Klangverfremdungen als ein charakteristisches Element der Komposition vorsah. Die später gestrichene Anweisung «rit.» am Ende des ersten Taktes ist darüber hinaus ein Indiz dafür, dass in der frühen Fassung das Ende der ersten Zwölftonreihe ähnlich wie der Abschluss des ersten

Zwölftonfeldes in vielen freiatonalen Kompositionen durch eine Zäsur markiert werden sollte. Diese wenigen Bemerkungen deuten an, dass Webern zunächst beabsichtigte, jeden Einsatz im Stück als ein individuelles Ereignis herauszuarbeiten, und dabei ganz bewusst Artikulation, Dynamik und Klangfarbe als Gestaltungsmittel einsetzte. Das Ergebnis rückt die frühe Fassung in die Nähe seiner expressionistischen Klangästhetik, während es Webern in der autographen Reinschrift zu gelingen scheint, im Sinne des später formulierten Ideals «Alles viel einfacher» zu sagen.

III. Ausblick und Schluss

Mit dem zweisätzigen *Streichtrio* op. 20³³ setzte Webern einen Schlussstrich unter seine kompositorische Auseinandersetzung mit dem dreistimmigen Satz. In dem «unverstandenen Meisterwerk» überbot er seine früheren Arbeiten für dieselbe Besetzung und realisierte erstmals erfolgreich mit den Mitteln der Zwölftontechnik eine grosse musikalische Form. Die Voraussetzungen dafür liegen zweifellos in einem qualitativen Sprung gegenüber seinen Kompositionen aus dem Jahr 1925. Dieser lässt sich jedoch kaum allein mit der höheren Anzahl der eingesetzten Ableitungen der Zwölftonreihe im *Streichtrio* op. 20 oder mit der nie zuvor zu beobachtenden Orientierung an den klassischen Formmodellen der Sonate bzw. der Rondoform, die sich in der Disposition der Zwölftonreihenformen widerspiegeln, begründen. Während nämlich Webern – wie oben dargestellt – in seinem *Streichtrio-Fragment* M. 273 und seinem *Satz für Streichtrio* M. 278 ein den gesamten Ablauf des jeweiligen Stücks dominierendes kompositorisches Konzept konsequent entfaltet, gelingt ihm in seinem *Streichtrio* op. 20 durch einen vielseitigen und flexiblen Umgang mit der Zwölftonreihe die Integration zahlreicher, unterschiedlicher Satzbilder in eine geschlossene Form. Diese Satzbilder knüpfen teilweise an die in den früheren Werken erprobten Modelle an, belegen aber in der Mehrzahl Weberns Suche nach weiteren neuen Möglichkeiten. Nur der Versuch, jedes der für die Streichtriobesetzung komponierten Stücke zunächst als eigenständigen Kompositionsentwurf zu interpretieren, wird der historischen Situation um 1925 gerecht und ermöglicht zur selben Zeit die Rekonstruktion derjenigen spezifischen kompositorischen Problemstellung, auf die Webern in den einzelnen Stücken mit einem je individuellen Lösungsvorschlag reagierte. Zwischen den Kompositionen wird damit aufgrund ihres ähnlichen Ausgangspunktes gleichzeitig

33 Einen begonnenen dritten Satz liess Webern bekanntermassen unvollendet.

ein verbindender Konnex sichtbar, der es sinnvoll erscheinen lässt, Weberns Werke bzw. Entwürfe für dreistimmige Streicherbesetzung über alle individuellen Unterschiede hinweg auf einer übergeordneten Ebene als einen in sich begründeten Streichtriokomplex zu begreifen.

