

Yuta Asai (Köln)

Anton Weberns Streichquartett-Satz M 228 (1917) Zur Kompositionsproblematik größerer Formen in der freien Atonalität¹

I

In den Jahren von 1915 bis 1926 beschäftigte sich Anton Webern fast ausschließlich mit Vokalwerken. Dies war hauptsächlich durch jene kompositorische Krise bedingt, die durch die Preisgabe der Tonalität hervorgerufen wurde und es unmöglich erscheinen ließ, „Stücke von komplizierter Organisation oder großer Länge zu komponieren“.² Wie sein Lehrer Arnold Schönberg versuchte Webern, diese Probleme zunächst unter Zuhilfenahme des Liedtextes als tragfähiges Mittel zu bewältigen, bis er schließlich in der „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ neue Möglichkeiten erkannte.³ Auffällig an dieser Schaffensperiode ist, dass Webern eine Vielzahl von Skizzen hinterließ. So wird ab etwa 1914 die Quellenlage, wenn auch nicht geschlossen überliefert, deutlich umfangreicher. Hierbei handelt es sich nicht nur um Werkstattmaterialien für Werke mit Opuszahlen, sondern auch um eine Fülle unvollendeter Projekte, die sich von kurzen Ansätzen bis zu vollständigen Skizzierungen erstrecken.⁴ In historiographischer Hinsicht fallen die fragmentarisch gebliebenen Werke schon deshalb ins Gewicht, weil gerade die vermutlich unsystematisch entstandenen Fragmente quantitativ einen großen Teil von Weberns Schaffen ausmachen und mithin den experimentellen Charakter dieser Schaffensperiode hervorheben. Demnach scheint Webern, indem er seine noch in nur vagen Umrissen vorstellbaren Ideen zu Papier brachte, um deren Geltung sozusagen komponierend zu erproben, sich auf die Suche nach neuen Tonsprachen begeben zu haben, und so dürfte bei ihm gerade in dieser Zeit ein beträchtlicher kompositionstechnisch-ästhetischer Wandel erfolgt sein, der in Weberns umfassenden Revisionen einiger vor 1914 entstandener Werke seinen Niederschlag findet.⁵

- 1 Der vorliegende Text basiert auf einem Referat beim Kolloquium *Musik der Gegenwart*, das im Sommersemester 2016 an der Universität zu Köln stattfand. Ich möchte an dieser Stelle Christoph von Blumröder, der meine Forschung in vielerlei Hinsicht unterstützt hat, herzlich danken. Dank gebührt auch der Paul Sacher Stiftung, die mir Materialeinsicht gewährte, mit ihren stets hilfsbereiten Mitarbeitern/innen, insbesondere Sabine Hänggi-Stampfli. Ganz besonders danke ich zwei Mitarbeitern der Anton Webern Gesamtausgabe, namentlich Thomas Ahrend, der meine Arbeit sorgfältig kommentierte und mir manchen kritischen Rat zukommen ließ, und Simon Obert, der meine Fragen immer freundlich wie entgegenkommend beantwortete.
- 2 Arnold Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen“, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt 1976, S. 74.
- 3 Rückblickend hat Webern diese Situation wie folgt beschrieben: „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 [...]“. Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 57.
- 4 Vgl. hierzu das Werkverzeichnis in Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980, S. 639ff.
- 5 Felix Meyer und Anne C. Shreffler geben einen umfassenden Überblick über Weberns Revisionen, weisen dabei darauf hin, dass diese hauptsächlich an Weberns kompositionstechnisch-ästhetischem

Es ist wiederholt bemerkt worden, dass diese experimentell anmutenden Versuche grundsätzlich im Bereich der Lieder stattfanden.⁶ Gerade deshalb fällt es ins Auge, dass Webern in den Jahren von 1917 bis 1918 versuchte, Streichquartette zu komponieren, und dass sich dementsprechend vier Streichquartett-Fragmente M 226, 228–230 erhalten haben. Unter den bisher in der Webern-Literatur weitgehend unberücksichtigt gebliebenen Fragmenten verdient nicht zuletzt der *Streichquartett-Satz* M 228 eine besondere Aufmerksamkeit. Denn das Werk umfasst mehr als 50 Takte und bildet somit eines der längsten Fragmente. Darüber hinaus weist es zahlreiche Korrekturen bzw. Ausarbeitungen auf, was bei Webern in dieser Zeit eher selten zu beobachten ist.⁷ So lässt sich mutmaßen, dass sich in diesem Werk eine intensive Auseinandersetzung mit der ausgedehnten Form widerspiegelt. Daher soll im Folgenden die Problematik einer größeren Form bei Webern kurz skizziert werden, um dann auf das Fragment *Streichquartett-Satz* M 228 näher einzugehen.

II

Weberns Bemühen um längere Stücke dürfte wohl auf Anregungen durch Schönberg zurückgehen.⁸ So ist bereits 1913 aus einigen Briefen an Schönberg eine geänderte Haltung Weberns gegenüber seinem aphoristischen Stil zu ersehen. Am 6. November 1913 teilte Webern Schönberg mit: „Jetzt bin ich wieder an der Arbeit mit meinem Cyklus von Orchesterstücken. Ich bin jetzt zum VIII[.] gekommen. Es bilden sich mir jetzt wieder verhältnismäßig längere Sätze.“⁹ Dann schrieb er am 24. des gleichen Monats: „Mich geniert

Wandel nach dem Ersten Weltkrieg lagen. Vgl. Meyer, „Im Zeichen der Reduktion. Quellenkritische und analytische Bemerkungen zu Anton Weberns Rilke-Liedern op. 8“, in: *Quellenstudien I. Gustav Mahler – Igor Strawinsky – Anton Webern – Frank Martin*, hrsg. von Hans Oesch, Winterthur 1991, S. 53–100; Meyer und Shreffler, „Rewriting history. Webern's revisions of his early works“, in: *Revista de Musicologia* 16/6 (1993), S. 3754–3765; Meyer und Shreffler, „Webern's Revisions. Some Analytical Implications“, in: *Music Analysis* 12/3 (1993), S. 355–379. Zu diesem Thema vgl. auch Reinhold Brinkmanns Pionierarbeiten, „Die George-Lieder 1908/9 und 1919/23. Ein Kapitel Webern-Philologie“, in: *Beiträge 1972/73*, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1973, S. 40–50; „Ein Webern-Manuskript in Berlin“, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ernst Hertrich und Hans Schneider, Tutzing 1985, S. 63–71; „Anton Webern. Eine Situationsbeschreibung“, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993, S. 273–286.

- 6 Brinkmann schrieb etwa, dass „diese Versuche in 3 Gattungs-Bereichen stattfinden, wobei dem Lied mit Kammerensemble eine besondere Stellung zukommt“. Brinkmann, „Anton Webern. Eine Situationsbeschreibung“, S. 276.
- 7 Falls Webern seinen Entwurf nicht bis zu Ende skizziert hatte, beließ er ihn gewöhnlich einfach im fragmentarischen Zustand – statt das einmal Geschriebene auszuarbeiten bzw. zu verbessern –, um dann erneut eine komplett andere Idee zu erproben. Dies wird vor allem durch die Tatsache bezeugt, dass Webern in dieser Zeit häufig mehrere verschiedene Skizzierungen des Anfangs eines Liedes anfertigte. Vgl. hierzu vor allem Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse. Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*, New York 1994, S. 133–153.
- 8 Es ist anzunehmen, dass Schönberg, der sich selbst vom aphoristischen Stil abkehrte, Alban Berg und Webern zur Komposition längerer Stücke anregte. Zu diesem Thema vgl. etwa Simon Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2008, S. 151ff.
- 9 Die Briefe von Webern an Schönberg sind online zugänglich über <<http://www.schoenberg.at/index.php/de/archiv/briefe>>, 01.07.2016. Im Folgenden wird die Korrespondenz zwischen Schönberg und Webern immer nach dem digitalen Faksimile zitiert. Moldenhauer zitierte übrigens den Brief nicht korrekt: „Ich bin jetzt zum VII [sic!] gekommen.“ Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 176. Webern

auch schon diese Kürze meiner Quartettstücke. Meine Orchesterstücke sind viel länger. Ich werde bald damit zu Ende sein. 9 Stück werden[']s sein. Ich kann es nicht mehr erwarten, sie Dir zu zeigen. Ich glaube, daß da viel mehr herausgekommen ist.“¹⁰ Trotz dieser Aussagen fielen alle seiner 1913 bis 1914 entstandenen Werke wieder sehr kurz aus, weshalb er sich verpflichtet sah, die Kürze seiner Kompositionen Schönberg gegenüber zu verteidigen: „Ich schicke Dir gleichzeitig eine Abschrift des zuletzt (noch in Wien) von mir Geschriebenen: Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier. Ich bitte Dich, nicht unwillig zu sein darüber, daß es wieder etwas so kurzes geworden ist. Ich möchte Dir sagen, wieso das gekommen ist[,] und versuchen, mich dadurch zu rechtfertigen.“¹¹ Diesem Anschreiben geht ein Brief vom 26. Mai 1914 voran, in dem Webern an Schönberg schrieb: „Ich werde jetzt eine größere Sache für Cello u. Klavier schreiben[,] Das hat zunächst einen äußeren Anlaß. Mein Vater bat mich darum. Er hört gern Cello. Mir wird aber sein Wunsch jetzt zum Anlaß[,] endlich wieder einen Weg zu längeren Sätzen zu finden.“ Webern hat zwar die hier genannte Komposition für Cello und Klavier nicht vollendet, aber diese *Cello-Sonate* M 202,¹² die er bis zu Ende (41 Takte) skizziert hat, bestätigt, dass Webern tatsächlich längere Stücke zu schreiben versuchte. Darüber hinaus wurde bereits von Anne C. Shreffler nachgewiesen, dass er das Vorhaben – wenn auch durch seinen Militärdienst in den Jahren 1915 bis 1916 unterbrochen – im Bereich der Vokalwerke weiterhin fortsetzte.¹³ Daher sind auch die genannten vier Streichquartett-Fragmente M 226, 228–230 als Weiterführung derartiger Versuche seit 1913 anzusehen.¹⁴

Zum *Streichquartett-Satz* M 228 sind drei Skizzenblätter überliefert. Der Quellenstand lässt sich wie folgt darstellen:

komponierte in den Jahren 1911 und 1913 insgesamt achtzehn Orchesterstücke, von denen fünf zu *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 vereint wurden. Auch weitere fünf Stücke wurden posthum als *Orchestra Pieces* (1913), hrsg. von Friedrich Cerha, New York 1971, veröffentlicht.

- 10 Die genannten Quartettstücke sind *Drei Stücke für Streichquartett (mit Gesang)*, von denen das erste und das dritte Stück später die Rahmensätze von *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 darstellen sollten. Das Gesangstück *Schmerz, immer blick nach oben* M 179 bleibt immer noch unveröffentlicht.
- 11 Brief Weberns an Schönberg vom 16. Juli 1914.
- 12 Das Werk wurde posthum als *Cello Sonata* (1914), hrsg. von Friedrich Cerha, New York 1970, veröffentlicht. Zu den Quellen sowie dem Status dieser Komposition vgl. Nikolaus Urbanek, „Was ist eine musikphilologische Frage?“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Weimar 2013, S. 147–183, bes. S. 162ff.
- 13 Vor allem zwischen 1915 und 1917 entstanden manche Lied-Torsos, die bei der Vollendung verhältnismäßig lang ausgefallen wären. Vgl. hierzu Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse*. S. 87ff.
- 14 An dieser Stelle sei die Quellenlage der Streichquartett-Fragmente M 226, 229 und 230 kurz erwähnt. Zu diesen Fragmenten ist jeweils nur ein Skizzenblatt überliefert. M 226 ist mit der Datierung „Klagenfurt 1917“ versehen und könnte auf einen Brief von Webern an Schönberg vom 13. Juni 1917 bezogen werden. Dort heißt es nämlich: „Ich begann ein Streichquartett. Ich komme immer wieder auf das zurück.“ M 229 ist mit „1917 o. 1918“ bezeichnet, M 230 trägt das Datum „5. VII. 1918 Mödling“. Andererseits hat sich kein zwischen 1919 und 1924 entstandenes Streichquartett-Fragment erhalten, obgleich Webern noch 1922 an Berg schrieb über seine „Idee, ein Quartett zu schreiben (das seit ziemlich lange schon)“. Zitiert nach Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 244.

	Inhalt	Bemerkung
Blatt 1 ^r	Verlaufsskizze 1	von Webern datiert: „ <u>Ende Jänner 1917</u> <u>Wien</u> “
Blatt 1 ^v	Separatskizze ¹⁵	
Blatt 2 ^r	Verlaufsskizze 2	von Webern datiert: „1918“ [1917?]
Blatt 2 ^v	unbeschriftet	
Blatt 3 ^r	Verlaufsskizze 3	[1917?]
Blatt 3 ^v	unbeschriftet	

Tabelle 1: Skizzenkonvolut zum *Streichquartett-Satz M 228* (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung)

Wie gewöhnlich skizzierte Webern den Entwurf mit Bleistift und in der Regel nach der Taktfolge. Die Skizzen auf Blatt 1^r sind mit „Ende Jänner 1917 | Wien“ beschriftet. Demgegenüber sind die Skizzen auf Blatt 2^r auf „1918“ datiert, deren Fortsetzung sich auf Blatt 3^r findet. Diese Skizzen sind unten vollständig wiedergegeben (*Beispiel 1–3*).¹⁶

Auf den ersten Blick könnten diese Datierungen von Weberns Hand zwei zeitlich auseinanderliegende Arbeitsphasen vermuten lassen.¹⁷ Zu beachten ist jedoch, dass es sich hierbei um nachträgliche Datierungen handelt, die Webern erst in einer späteren Zeit aus seinen Erinnerungen vorgenommen hat, so dass falsche Datierungen nicht von vornherein auszuschließen sind.¹⁸ Und dies ist tatsächlich bei dem *Streichquartett-Satz M 228* der Fall, denn trotz der Datierung von Blatt 2^r auf „1918“ spricht einiges dafür, dass das gesamte Fragment bereits 1917 entstanden sein mag, worauf vor allem die Korrekturspuren auf Blatt 1^r hinweisen.¹⁹ Die Skizzen auf Blatt 1^r umfassen Takt 1 bis 16, diejenigen auf Blatt 2^r Takt 1 bis 34 (in der vorliegenden Abhandlung werden gestrichene Takte immer mitgezählt). Hierbei handelt es sich in den beiden Skizzen bis Takt 16 im Ganzen genommen um ein und denselben Tonsatz. So hat Webern den Takt 15 auf Blatt 1^r und den Takt 17 auf Blatt 2^r mit „①“ bezeichnet, vermutlich um den Zusammenhang der beiden Skizzen zu veranschaulichen. Auffallend ist zunächst, dass die Skizzen auf Blatt 1^r artikulatorisch wie dynamisch relativ detailliert notiert sind, während in denjenigen auf Blatt 2^r bis zur Stelle der Numme-

15 Die Verso-Seite des ersten Blattes enthält drei Akkoladen. Die erste Akkolade bezieht sich vielleicht auf Takt 42ff. Ob die zweite Akkolade die Fortsetzung der ersten darstellt, ist nicht geklärt. Die dritte Akkolade entspricht dagegen offensichtlich der Takte 43ff. Aus Platzgründen ist auf die Wiedergabe der Seite verzichtet.

16 Blatt 1^r ist am linken und unteren Rand beschnitten (hoch ca. 29.0×18.5 cm, 24-zeilig). Bei Blatt 2^r und Blatt 3^r handelt es sich dagegen um zwei am oberen Rand beschnittene Papiere (quer ca. 22.1×32.5 cm, 24-zeilig und hoch ca. 28.9×18.3 cm, 24-zeilig). Der besseren Übersicht halber ist bei der Wiedergabe die Platzierung der Skizzen auf Blatt 1^r nicht berücksichtigt. Die einzelnen Systeme verteilen sich wie folgt (Taktzahlen in „{}“ bezeichnen gestrichene Takte):

Bl. 1^r System 1–4/6–9/11–14/16–19/20–23; T. 1–4/5–7/8–10/11–13/14, {15–16}.

Bl. 2^r System 3–6/9–12/15–18/21–24; T. 1–9/10–14, {15–16}, 17–18/19–21, {22–26}/{27–28} (leerer Takt), 29–34.

Bl. 3^r System 2–5/7–10/12–15/17–20/21–24; T. 35–37/{38–39}/40–43/44–47/48–52.

17 So sind auch Moldenhauers Vermutung und Datierung auf 1917/18. Vgl. Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 252 und 661.

18 Webern datierte bis 1928 in der Regel nur diejenigen Skizzen, die bis zum Schlusstakt geschrieben wurden. Ungenaue Datierungen wie „1917“ oder „Mödling Herbst 1918“ stammen aus einer späteren Zeit. Shreffler vermutet, dass solche nachträglichen Datierungen entweder Mitte der 1920er Jahre oder in den frühen 1930er Jahren erfolgt sein mögen. Vgl. Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse*, S. 48f.

19 Der Verfasser dankt Thomas Ahrend sehr herzlich für diesen Hinweis.

Ende Jänner 1917
Wien

[7] *tempo*

[13]

Beispiel 1: Streichquartett-Satz M 228, Blatt 1^r (Transkription)

rierung „①“, abgesehen von den ersten 6 Takt, fast alle Bezeichnungen fehlen. Darüber hinaus wird beim genaueren Hinsehen erkennbar, dass die Skizzen auf Blatt 1^r ante correcturam in der Regel den Zustand von Blatt 2^r darstellen. So ist z. B. der eingekreiste Ton d^1 in Takt 12 auf Blatt 1^r bereits auf Blatt 2^r zu finden.²⁰ Auch b der zweiten Geige und e der Bratsche in Takt 14 auf Blatt 2^r sind auf Blatt 1^r zu a bzw. f korrigiert, oder aber die Töne von Bratsche und Cello in Takt 7 sind auf Blatt 1^r nach den Pfeilen in Blatt 2^r vertauscht. Angesichts dieser Tatsachen wäre es plausibel, die Niederschrift auf Blatt 1^r chronologisch nach derjenigen auf Blatt 2^r anzunehmen. So ließen sich auch die detailliertere Dynamik

²⁰ Webern umkreiste gewöhnlich Stellen, die zu streichen bzw. zu korrigieren waren.

Sanft bewegt (♩ =

rit ----- *tempo*

Beispiel 2: Streichquartett-Satz M 228, Blatt 2^f (Transkription)

②

[35] 8 ~~~~~

[38]

[40] Canon

[44]

[48] (A)

Beispiel 3: Streichquartett-Satz M 228, Blatt 3^r (Transkription)

und Artikulation auf Blatt 1^r als Ausarbeitung der Aufzeichnung auf Blatt 2^r verstehen. Dann wäre der Vorgang insgesamt folgendermaßen zu beschreiben: Erst werden die Takte 1 bis 16 auf Blatt 2^r skizziert, danach werden sie auf Blatt 1^r erneut niedergeschrieben und ausgearbeitet. Anhand dieser Niederschrift auf Blatt 1^r werden dann die noch differenzierteren, artikulatorischen wie dynamischen Bezeichnungen in den Takten 1 bis 6 auf Blatt 2^r zusätzlich notiert. Wann Blatt 2^r mit der Tempobezeichnung „Sanft bewegt“ versehen wird, muss allerdings offen bleiben. Die Skizzen ab der Nummerierung „①“, also ab Takt 17, werden erst danach niedergeschrieben. Diese Vermutung unterstützt auch die relativ deutliche Schreibspur auf Blatt 1^r, die in Weberns Skizzen eher selten zu beobachten, aber unter der Voraussetzung leicht erklärbar ist, dass es sich hierbei um die Ausarbeitung eines bereits vorhandenen Tonsatzes handelt. Demgegenüber erscheint die Schreibspur auf Blatt 2^r bis zur Nummerierung „①“ sehr flüchtig, wird dann aber einigermaßen klarer, was eine Unterbrechung im Schreibfluss an dieser Stelle bezeugt.

Da aber diese Annahme des Vorgangs voraussetzt, dass eine der Datierungen Weberns falsch ist, stellt sich die Frage, welche von beiden korrekt ist. Zumindest plausibler erscheint aufgrund der genaueren Angabe mit Monat „Ende Jänner“ die Datierung auf 1917. Darüber hinaus erwähnte Webern in einem Brief an Schönberg vom 1. Januar 1917 seinen Plan eines Quartettes, daher ist der Brief indirekt auf das Fragment beziehbar; dort heißt es nämlich: „Ja, ich denke unausgesetzt daran, endlich wieder zu komponieren. Und ich vermute auch, daß ich jetzt dazukommen werde.“ An einer anderen Stelle heißt es: „[A]ber jetzt denke ich wohl sehr an eine Zeit der Sammlung, des Komponierens, (Ich denke an ein Quartett.) und des Beisammenseins mit Dir.“²¹ So lässt sich mutmaßen, dass es sich bei *Streichquartett-Satz M 228* um einen Versuch des in dem Brief erwähnten kompositorischen Vorhabens handelt.²²

Übrigens mag der von Hans und Rosaleen Moldenhauer auf 1914 datierte *Streichquartett-Satz M 208*²³ möglicherweise auch Anfang 1917 entstanden sein: Diese Skizzen finden sich auf einem am oberen Rand beschnittenen Notenpapier (quer ca. 29.0×36.8 cm, 24-zeilig), und das Blatt 1 zu *Streichquartett-Satz M 228* (hoch ca. 29.0×18.5 cm, 24-zeilig) ist am linken und unteren Rand beschnitten. Die beiden Papiere sind gleicher Art. Darüber hinaus decken sich mit großer Wahrscheinlichkeit die zwei Abrisskanten oben und unten. So ist anzunehmen, dass Webern die beiden Skizzenblätter durch die Teilung eines 48-zeiligen Notenpapiers gewonnen hat. Daher kann zumindest argumentiert werden, dass die beiden Fragmente in zeitlicher Nähe entstanden sind, worauf später noch einmal zurückzukommen sein wird.²⁴

Nun soll im Folgenden *Streichquartett-Satz M 228* ausführlich analysiert werden. Zuerst werden die Takte 1 bis 16 untersucht, wobei die Skizzen auf Blatt 1^r post correcturam zur

21 Moldenhauer zitierte diesen Brief irrtümlicherweise wie folgt: „Ja, ich denke unausgesetzt daran, endlich wieder zu komponieren. Ich habe Ideen für ein Quartett.“ Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 198. Der letzte Satz ist im Original nicht zu finden.

22 Die Datierung von Blatt 2^r auf 1918 ist zwar nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen. Aber die folgenden Überlegungen gehen davon aus, dass das gesamte Fragment bereits 1917 entstanden ist.

23 Vgl. Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 660.

24 Selbstverständlich ist nicht ganz auszuschließen, dass Webern die Papiere nicht kontinuierlich benutzt hat. Shinichiro Okabe hat aber berichtet, dass dies bei Webern selten der Fall gewesen sein dürfte. Vgl. Okabe, „The Webern sketches 1914 to 1925. A new chronology based on a comprehensive survey“, in: *Tradition and its future in music. Report of Symposium of the International Musicological Society 1990 Osaka*, hrsq. von Yoshihiko Tokumaru, Tokyo 1991, S. 122.

Analyse herangezogen werden. Dann werden die Skizzen ab Takt 17 ergründet. Dieses Verfahren ist durch die Beobachtung gerechtfertigt, dass einerseits die Takte 1 bis 16 einen mehr oder weniger geschlossenen Formteil darstellen (was bereits die Ausarbeitung dieser Takte naheliegend erscheinen lässt) und dass andererseits ab Takt 17 eine wesentlich andere Satzstruktur zu erkennen ist. Die so aufgezeigten Einzelergebnisse werden dann in Beziehung zueinander gebracht, um schließlich die Frage zu beantworten, wie Webern ein längeres Stück im Bereich der Instrumentalwerke zu realisieren versuchte.

III

Zunächst muss aber dahingestellt bleiben, ob Webern eine bestimmte musikalische Form des ganzen Stückes wie z. B. eine A-B-A Form vorschwebte. Demgegenüber scheint festzustehen, dass Webern die ersten 6 Takte als Ausgangspunkt der Komposition gestaltete. Bereits dieser Sechstakter offenbart in mancher Hinsicht einen kompositionstechnischen Wandel, der dem bisherigen Schaffen Weberns – wie z. B. *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 – gegenüber scheinbar rückschrittlich wirkt:

1. Klare Hierarchisierung der Stimmen sowie daraus resultierende homophone Faktur: Die erste Geige stellt die Hauptstimme schlechthin dar, die dreimal vom Zusammenklang der anderen Instrumente begleitet wird. An den anderen Stellen pausiert die Begleitung. Die Melodie ist also hier Hauptsache, die Begleitung ist ihr untergeordnet.

2. Unterdrückung verfremdeter Klänge: Das Fragment kennt keine sorgfältige „Individualisierung des Einzeltons“²⁵ mittels farblicher Differenzierung, wie es exemplarisch bei Opera 9 und 10 der Fall war.²⁶ Zwar tritt ein Flageolett-Klang schon im ersten Takt in Erscheinung, seine Wirkung bleibt allerdings eher marginal, da er aufgrund der markanten Hauptstimme der ersten Geige im Hintergrund bleibt. Die erste Geige wird ihrerseits immer mit dem Bogen gespielt. In den ganzen Skizzen finden sich zudem nur wenige Stellen, wo geräuschhafte Klänge erzeugt werden.

3. Geschlossenheit des Satzes: Der Sechstakter besteht aus drei Phrasen, die jeweils durch eine Pause voneinander abgesetzt sind. Trotz der Aufspaltungen und Intervallsprünge der melodischen Gestalt ist der Satz als ausgewogen zu bezeichnen, denn die Melodie weist einen deutlichen (aber etwas jähren) Höhepunkt in Takt 3/4 auf, der vom nachschlagenden Akkord hervorgehoben wird. Diese Spannung wird dann aber von der dritten, bogenförmigen und somit in sich ruhenden Phrase ausbalanciert, wobei dieser letzten Phrase aufgrund ihres langsam abfallenden Gestus eine gewisse schließende Wirkung zukommt, die durch ein *Ritardando* ab Takt 5 bekräftigt wird. Der Sechstakter ist demnach in sich geschlossen, hat daher – wie gezeigt werden wird – einen thematischen Charakter.

25 Hans Oesch, „Weberns erste Bagatelle“, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Nobert Miller, Laaber 1988, S. 699.

26 Die außerordentliche Bedeutung der Klangfarben in diesen Werken wurde bisher wiederholt hervorgehoben. In Bezug auf die *Sechs Bagatellen* op. 9 schrieb Webern selbst an Berg am 23. Mai 1913, dass die „Mischungen und Wechsel der verschiedenen Strichmöglichkeiten (collegno, Steg, naturale usw.)“ „nichts äußerliches, sekundäres“ darstellten. Zitiert nach *Die Streichquartette der Wiener Schule. Schönberg, Berg, Webern. Eine Dokumentation*, hrsg. von Ursula von Rauchhaupt, Hamburg 1971, S. 124.

4. Tonales Zentrum f : Der Ton f ist in der Hauptstimme satztechnisch hervorgehoben, und zwar einerseits als Kulminationspunkt in Takt 3/4, andererseits als die Melodie abschließender Ton in Takt 6. Die beiden Töne beanspruchen hierbei die längste Tondauer ($2\frac{1}{2}$ Viertel bzw. 2 Viertel). Der relativ lange Anfangston c^1 wäre demnach als Dominante von f zu deuten. Und tatsächlich wäre die melodische Gestalt – abgesehen von ihrem Oktavregister – skalenmäßig auf einen Grundton f zu beziehen ($c-b-a-ges-f-des-c-e-d-as-f$), wobei ihre skalenfremden Töne entweder als chromatischer Vorhalt (ces statt b , ges und des) oder als Mollelement (as) aufzufassen wären. Auch die zwei begleitenden Akkorde entsprechen teilweise der tonalen Orientiertheit der melodischen Gestalt. Sie fügen sich nämlich mit den von ihnen getragenen Melodietönen jeweils zu einem viertönigen Klang zusammen:



Beispiel 4: Akkord in Takt 3 und 5

Wollte man die zwei oberen Klangteile ($g^1-d^2-f^2$ und $g-b-e^2$) im funktionalen Sinne auffassen, dann wäre die Klangfolge als s^7-D^7 in F-Dur zu beschreiben. Der jeweilige Basston (es^1 bzw. H) steht dagegen zu einem Ton des oberen Klangteils im Abstand einer (oktavierten) kleinen Sekunde und wirkt somit der tonalen Deutung entgegen.

Es wurde bereits von Anne C. Shreffler und Felix Meyer festgestellt, dass Weberns Revisionen seiner vor 1914 entstandenen Werke manche Gemeinsamkeiten miteinander aufweisen und mithin einen kompositionstechnisch-ästhetischen Wandel widerspiegeln.²⁷ Hierzu zählen unter anderem die Verdeutlichung des Formverlaufs sowie der Satzstruktur und die Zurücknahme des Geräuschfaktors zugunsten präziser Darstellung des Tonhöhenverlaufs. Shreffler hat ferner festgestellt, dass Webern sich in manchen Lied-Fragmenten aus dem Jahr 1917 – häufig in Verbindung mit Ostinatotechnik – gewissermaßen tonal orientierte.²⁸ So fügen sich bereits die oben beschriebenen ersten 6 Takte in Weberns kompositorische Situation um 1917 ein – ein Stadium, das sich allerdings in den in die Opuszählung aufgenommenen Werken nicht so deutlich abzeichnet. Interessant ist ferner, dass der Sechstakter mit seiner einfachen homophonen Struktur sowie stark tonalen Orientiertheit dem Anfang des ersten Stückes von Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11 kompositionstechnisch sehr ähnelt.²⁹ (Im Übrigen haben auch die Skizzen ab Takt 17, wie sich zeigen wird, gewisse Ähnlichkeit mit dem dritten Stück aus dem Opus 11.)

Auf diesen Sechstakter folgt dann im ursprünglichen Tempo ein weiterer Abschnitt. In Takt 7 gelangt die erste Geige im jähen Auffahren von es^1 zu gis^2 und überschreitet so den ersten Höhepunkt in Takt 3 um eine Sekunde, wobei die geräuschhaften Effekte in den Unterstimmen immer noch im Hintergrund stehen. Auch ab Takt 8 bleibt weiterhin die erste

27 Vgl. Anm. 5.

28 Vgl. Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse*, S. 110–132.

29 Zu *Drei Klavierstücke* op. 11 vgl. vor allem Brinkmanns hervorragende Arbeit, *Arnold Schönberg. Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg. 2., durchgesehene Auflage mit einem neuen Vorwort*, Stuttgart 2000, bes. S. 62ff.

Geige die Hauptstimme. Allerdings herrscht von dort an „die Tendenz der kleinen Note“³⁰ vor: Die Begleitung wird zunehmend selbständiger, so dass fast auf jede Achtel ein Impuls-Anschlag erfolgt. Für die so angelegte Steigerung ist auch eine motivisch-thematische Arbeit verantwortlich. Denn dort kommen die in den ersten 6 Takten erhaltenen Intervalle „kleine Sekunde“ und „kleine bzw. große Terz“ (einschließlich ihrer Umkehrung und Oktavversetzung) miteinander kombiniert zur Verwendung. Und dies tritt im Kulminationspunkt in Takt 10 besonders zu Tage: Die Tonfolge der ersten Geige c^3-b^2 bezieht sich hier direkt auf den ersten Höhepunkt in Takt 3, indem sie dessen Sekundfall-Motiv ges^2-f^2 aufnimmt. Auffallend ist hierbei, dass eine polytonale Struktur diesen Kulminationspunkt unterstreicht (Takt 9 bis 11):

The image shows a musical score for three instruments: Violin (H-Dur), Viola (C-Dur), and Cello. The score covers measures 9, 10, and 11. The Violin part starts with a half note G4, followed by quarter notes F#4, E4, D4, and C4. The Viola part starts with a half note C3, followed by quarter notes B2, A2, G2, and F2. The Cello part starts with a half note C2, followed by quarter notes B1, A1, G1, and F1. The key signatures are H-Dur for Violin and C-Dur for Viola and Cello.

Beispiel 5: 2. Geige, Bratsche und Cello in Takt 9–11

Die Stimme der zweiten Geige beginnt und endet mit b , auf die ihre Tonfolge zu beziehen ist, wobei der vorletzte Ton d^1 (auf die gleiche Weise wie der ebenso vorletzte Ton as^1 in Takt 5) als kleine Terz aufgefasst werden kann. Die Tonfolge des Cellos ist demgegenüber als F-Dur zu klassifizieren; der Ton f auf der Eins des Taktes 10 hat hier mit 2 Vierteln den längsten Notenwert. Auch die Bratschenstimme ist – zumindest teilweise – als C-Dur-Tonfolge zu deuten. Bemerkenswert ist hierbei, dass die drei sich überlagernden tonalen Bereiche zueinander im Abstand einer kleinen Sekunde bzw. eines Tritonus stehen – Intervalle, die bei Weberns Akkordbildungen eine maßgebliche Rolle spielen. Auch an anderen Stellen sind weitere tonale Elemente zu erkennen. In Takt 13 nämlich bringt ein verminderter Dreiklang ($Fis-c-a$) den Steigerungsprozess ab Takt 8 zum Stillstand, dann schließt in Takt 15 ein viertöniger Akkord, der aus Sexte und Terz ($c-as$ und $b-d^1$) besteht, diesen Abschnitt ab. Das folgende Notat ist aber durchgestrichen.

Wie erwähnt hat Webern vermutlich den Abschnitt Takt 1 bis 16 zunächst auf Blatt 2^f entworfen, ohne dabei artikulatorische wie dynamische Bezeichnungen zu notieren, um ihn dann erneut auf Blatt 1^r niederzuschreiben und auszuarbeiten. Daraus lässt sich zugleich darauf schließen, dass es sich in diesem Abschnitt um einen geschlossenen Formteil handelt. Und die Analyse hat diese Vermutung tatsächlich nachgewiesen. Wesentlich erscheint hierbei aber weniger die Akkordzäsur in Takt 15, als vielmehr die Beobachtung, dass die ersten

30 Zu diesem Begriff vgl. etwa Schönberg, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition. Ins Deutsche übertragen von Rudolf Kolisch*, hrsg. von Rudolf Stephan, Wien 1979, S. 25. Dort heißt es: „Die kleinen Noten in jedem Abschnitt eines Stückes, selbst in einem Motiv oder einer Motivform, üben einen Einfluß auf die Fortsetzung aus, der mit der Beschleunigung eines fallenden Körpers verglichen werden kann: je länger die Bewegung andauert, desto schneller wird sie. Wenn also am Anfang nur eine Sechzehntelnote angewendet wird, so wird bald eine größere Anzahl davon erscheinen, die oft zu durchgehenden Sechzehntelpassagen anwächst. Es bedarf besonderer Aufmerksamkeit, diese ‚Tendenz der kleinen Noten‘ in Schranken zu halten.“

6 Takte mit ihrer festen Prägung als Thema im herkömmlichen Sinne fungieren, aus dem die Weiterentwicklung (Takt 7 bis 15) erwächst, wobei die bisher beschriebenen tonalen Elemente sich gewissermaßen als formbildend erweisen, da sie stets an formal wichtigen Stellen auftreten (im Hauptthema, dem Höhepunkt in Takt 10 und am Ende des Abschnittes). Dieser Abschnitt stellt sich somit als Thema mit Entwicklung heraus – ein formaler Aufbau, der in tradierten Formenlehren zum Typ eines Hauptsatzes gehören würde.

An dieser Stelle soll nochmals kurz auf die Frage der Datierung von *Streichquartett-Satz* M 208 zurückgekommen werden. Moldenhauers Datierung auf 1914 beruht auf der Annahme, dass das Fragment „stilistisch durchaus einer früheren Periode angehören könnte“³¹. Doch der mutmaßliche stilistische Rückschritt ist, wie sich erwiesen hat, gerade ein wesentliches Merkmal von *Streichquartett-Satz* M 228, was die Vermutung wiederum unterstützt, dass die beiden Fragmente in zeitlicher Nähe entstanden. Das Fragment *Streichquartett-Satz* M 208 umfasst 17 Takte, weist auch eine gewisse tonale Färbung auf, die hier aber mit Ostinatotechnik verbunden ist:

Beispiel 6: *Streichquartett-Satz* M 208, Systeme 6–9, Takt 9–17 (Transkription)

So wiederholt ab Takt 7 die zweite Geige die Terz-Tonfolge g^1-b^1 , die ständig unison mit der Tritonus-Tonfolge $as-d^1$ der Bratsche erscheint. Wie bereits erwähnt hat Shreffler konstatiert, dass Webern in manchen Fragmenten aus dem Jahr 1917 eine Ostinatotechnik erprobte, die nicht selten einen tonalen Charakter aufweist, „[b]y stressing certain pitches, sometimes to the point of creating tonal centres“.³² So erscheint die oben vom Verfasser unternommene Datierung auf Anfang 1917 auch inhaltlich gerechtfertigt. Da zudem auch das Fragment, wie der *Streichquartett-Satz* M 228, im 3/4 Takt komponiert ist, ist es gut möglich, dass die beiden Fragmente in direktem Zusammenhang niedergeschrieben wurden.

IV

Webern hat die Takte 17 bis 34 fortgesetzt auf Blatt 2^r skizziert. Die Skizzen ab Takt 35 finden sich dagegen auf Blatt 3^r. Der Zusammenhang der beiden Skizzen ist klar erkennbar, denn Webern hat den letzten Takt auf Blatt 2^r und den ersten Takt auf Blatt 3^r mit der weiteren Nummerierung „②“ bezeichnet (Siehe *Beispiel 2* und *3*). Der letzte Takt auf Blatt 3^r ist ferner mit „(A)“ markiert, wovon später noch die Rede sein wird. Auch die Skizzen ab Takt 17 sind artikulatorisch wie dynamisch relativ detailliert notiert, weisen allerdings manche

31 Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 252.

32 Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse*, S. 112.

Korrekturen bzw. Streichungen auf. So sind auch auf Blatt 1^v separate Skizzen zu finden, die sich vermutlich auf die Takte 42ff. beziehen.³³

Ein wesentliches Charakteristikum der Skizzen ab Takt 17 besteht darin, dass es sich hier um eine vollkommen andere Satzstruktur als bisher handelt: Während in Takt 1 bis 16 von einem Entwicklungsprozess im tradierten Sinne die Rede sein konnte, tritt ab Takt 17 ein anderes kompositorisches Prinzip vorrangig in Erscheinung, und zwar die Gegenüberstellung von verschiedenen Satztypen. Die Takte 17ff. sind reich an Unterteilungen. Sie sind nämlich – meist entweder durch eine Akkord- bzw. Pausenzäsur oder durch ein auskomponiertes Ritardando mittels Triolen – in manche kleinere Abschnitte zu unterteilen; dabei unterliegen diese Unterabschnitte einem ständigen Wechsel der Charaktere. Diese kompositorischen Verfahren sind demnach gewissermaßen mit denjenigen in Schönbergs drittem Klavierstück aus dem Opus 11 vergleichbar, dessen Besonderheit Reinhold Brinkmann wie folgt umschrieben hat: „Jede Satzzone ist in ihrer Individualität zu erfassen, als einmaliger Fall.“³⁴ Die folgende Tabelle mag die Gestaltungsweise sowie die Verschiedenheit der Unterabschnitte veranschaulichen:³⁵

Abschnitt	A	B	C	D	E	F
Takt	17–21	29–30	31–34	34–36	36–37, 40	40–51
Dauer (relativ)	15 Viertel	6 Viertel	9 Viertel	5 Viertel	5 Viertel	36 Viertel
Spieltechnik	pizz. Flag. tr.		tr. pizz.	pizz.		
Dynamik	<i>f ppp pp sf f</i>	<i>ff</i>	<i>f p sf f</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>p pp</i>

Tabelle 2: Übersicht der Unterabschnitte

Charakteristisch für die Unterabschnitte ist die Komprimiertheit ihrer Ausdrucksgehalte. Fast alle Unterabschnitte beanspruchen nicht mehr als 3 Takte. Ihre Gedrängtheit würde zudem infolge häufiger Sechzehntelbewegungen noch verstärkt wahrgenommen, so dass, im Ganzen genommen, der Eindruck „viel schneller“ fast zwangsläufig entstünde. Darüber hinaus ist jeder Unterabschnitt gegenüber dem vorangehenden strukturell (und teilweise auch spieltechnisch) auf die verschiedenste Weise beschaffen: In Abschnitt A treten zum ersten Mal geräuschhafte Effekte in den Vordergrund (Takt 20), in diesem Abschnitt gibt es keine Unterschiede mehr zwischen Haupt- und Nebenstimmen. Demgegenüber werden in Abschnitt B die erste und die zweite Geige bemerkenswerterweise in Oktaven geführt.³⁶ In Abschnitt C wird ein fünftöniges Sechzehntel-Motiv kanonisch in den oberen drei Stimmen eingeführt. Daran schließt sich Abschnitt D an, wo diesmal die zweite Geige und die Bratsche in Oktaven geführt werden usw. Zwar treten auch in diesen Abschnitten noch die Intervalle „kleine Sekunde“ bzw. „Terz“ vorherrschend auf, so dass sich daraus subkutane Beziehungen zu ergeben scheinen. Ganz entscheidend ist hier jedoch, dass die Unterabschnitte – satztechnisch wie strukturell jeweils verschiedenartig beschaffen – sich gegenüberstehen, wobei allerdings die Sechzentelbewegung, die beinahe ständig erscheint, quasi ostinatoartig diese für sich stehenden Unterabschnitte bis zu einem gewissen Grad zusammenhält. Diese

33 Vgl. Anm. 15.

34 Brinkmann, *Arnold Schönberg. Drei Klavierstücke op. 11*, S. 111.

35 Der Verfasser folgt hier gewissermaßen der von Brinkmann der Analyse von Schönbergs op. 11/3 vorangestellten Tabelle. Vgl. ebd., S. 110f.

36 Zwar treten auch in *Sechs Bagatellen* op. 9 ausnahmsweise einige Tonverdoppelungen auf. Diese erfolgen allerdings kaum auffällig. Zu diesem Thema vgl. Regina Busch, „Oktaven in Weberns Bagatellen“, in: *Dissonance 27* (1991), S. 10–12.

Konstruktionsverfahren dürften sich direkt auf diejenigen Schönbergs um 1910 zurückführen lassen. Webern hat bereits 1912 zu Schönbergs Musik Folgendes bemerkt:

Zum dritten Stück aus op. 11:

„Es wird kein Motiv weiterentwickelt, höchstens eine kurze Tonfolge unmittelbar wiederholt. [...] es muss wieder neues kommen.“³⁷

Zu *Erwartung* op. 17:

„Es ist darin mit aller überlieferten Architektonik gebrochen; immer folgt Neues von jähster Veränderung des Ausdrucks.“³⁸

Auch im Vortrag aus dem Jahr 1937 formulierte er rückblickend:

„Als wir die Tonalität allmählich aufgaben, da kam die Idee auf: Wir wollen nicht wiederholen, es soll immer etwas Neues kommen!“³⁹

Diese Bemerkungen lassen sich ohne weiteres auf die oben skizzierten kompositorischen Verfahren Weberns übertragen: In diesen Unterabschnitten folgt nämlich immer „Neues von jähster Veränderung des Ausdrucks“, wobei „kein Motiv weiterentwickelt“ wird, auch wenn einige charakteristische Intervalle wiederholt zur Verwendung kommen.

Unverkennbar sind gleichwohl einige direkte Bezugnahmen auf das Hauptthema, was zugleich einen wesentlichen Unterschied zu Schönberg ausmacht.

Takt 1-6
VI. I

Takt 31ff.
Vc.

Takt 34ff.
VI. II
Va.

Takt 36ff.
VI. I

The image shows four staves of musical notation. The first staff is for Violin I (VI. I) in 3/4 time, measures 1-6. The second staff is for Cello (Vc.) in 3/4 time, measures 31ff. The third staff is for Violin II (VI. II) in 3/4 time, measures 34ff. The fourth staff is for Violin I (VI. I) in 3/4 time, measures 36ff. Arrows point from the first staff to the second, third, and fourth staves, indicating melodic relationships between the instruments.

Beispiel 7

So stellt die Cellostimme in Takt 31ff. ($c^1-h-b^1-a-ges^1-f^1$) eine teils um eine Oktav transponierte, allerdings rhythmisch fast getreue Wiederholung der Melodie in Takt 1 bis 4 dar. Auch die oktavverdoppelte Tonfolge von zweiter Geige und Bratsche in Takt 34ff. bezieht sich offensichtlich auf die Takte 4 bis 6 des Hauptthemas ($cis/des-c-e-d-as-f$), wobei aller-

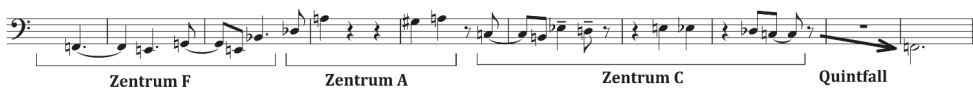
37 Webern, „Schönbergs Musik“, in: *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg [u. a.]*, München 1912, S. 41

38 Ebd., S. 45

39 Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, S. 60.

dings der letzte Ton f^1 bzw. f^2 im Gegensatz zum Takt 6 verdeckt erscheint. Außerdem ist die melodische Gestalt in Takt 36/37 eine oktavversetzte Variante der Bratschenstimme in Takt 6. So können die Unterabschnitte C bis E insgesamt auf das Hauptthema bezogen werden. Dies bedeutet zugleich, dass Takt 31 eine starke formale Zäsur darstellt, so dass die Takte 29 bis 30 als Halbschluss davor betrachtet werden können.

Auf diese Varianten des Hauptthemas folgt dann der letzte Abschnitt F. Auffallend ist zunächst, dass er mit einer Länge von 12 Takten bedeutend ausgedehnter ist als die vorangehenden Unterabschnitte, wobei das Tempo sich aufgrund seiner überwiegend akkordischen Faktur sowie längeren Notenwerten sehr verlangsamt. Darüber hinaus wird Abschnitt F dynamisch bis zu *pp* zurückgenommen und setzt sich so auch im Lautstärkebereich von den anderen Unterabschnitten ab. Bezeichnend für ihn ist ferner, dass in ihm ein weiteres tonales Element zu erkennen ist:



Beispiel 8: Cello in Takt 42–51

Die Bassstimme beginnt hier mit einem übergebundenen Ton F und umkreist ihn eine Weile ($F-E-G-E$). Nachdem sie dann a umkreist hat, gelangt sie in Takt 47 zu einem dominantischen Ton c , auf den die weitere Tonfolge ($c-H-es-d-e-es-des-c$) zu beziehen ist, wobei die chromatisch abfallende Linie ($e-es-des-c$) den letzten Ton c als Ziel erscheinen lässt. Dann kehrt der Zielton c über einen kadenzartigen Quintfall zum Anfangston F zurück. Auf diese Weise ist die ganze Tonfolge der Bassstimme auf einen Grundton f zu beziehen. Bemerkenswert ist hierbei, dass der Akkord, der auf dem letzten Basston F aufgebaut ist und diesen Abschnitt abschließt, als F-Dur-Akkord mit hinzugefügter kleiner Sexte aufgefasst werden kann und somit das tonale Zentrum f am Ende noch einmal bestätigt. (Will man den Ton der Bratsche als c lesen, dann entsteht sogar ein reiner F-Dur-Akkord.) So bildet in Abschnitt F das tonale Zentrum f ein harmonisches Gerüst, auch wenn die oberen drei Stimmen dieser tonalen Tendenz entgegenwirken. Nach Abschnitt F ist aber das Fragment abgebrochen, und es sind keine weiteren Skizzen überliefert.

Nun sei abschließend auf die Frage näher eingegangen, welche musikalische Form Webern in diesem Fragment zu verwirklichen versuchte. Aufschlussreich ist hierbei, dass Webern das Zeichen „(A)“ oberhalb des letzten Taktstrichs aufgezeichnet hat. Was damit gemeint war (oder ob damit überhaupt etwas gemeint war), lässt sich zwar nicht mit Sicherheit klären, anzunehmen ist aber, dass es sich bei den ganzen Skizzen um einen geschlossenen Formteil – wie z. B. den A-Teil einer A-B-A Form – handelt und Webern, um dies zu veranschaulichen, das Ende der Skizzen mit „(A)“ bezeichnet hat. Dafür spricht vor allem der gerade erörterte Abschnitt F, der aufgrund der genannten Besonderheiten als Schlusssatz zu fungieren scheint und nach dem das Fragment abgebrochen ist. Zudem können die Abschnitte C bis E, die eine Variante des Hauptthemas darstellen, als Einheit betrachtet werden, wobei sie insgesamt gegenüber den Takten 1 bis 15 locker gefügt sind, basieren sie doch mehr auf Aneinanderreihung als auf Entwicklung. Die Abschnitte A und B erscheinen demnach überleitend. So könnte man die Takte 1 bis 51 als eine Folge von Haupt- und Seitensatz bzw. Variationen mit Schlusssatz auffassen, wollte man sie im Sinne einer funktionalen Formenlehre begreifen. Dies ließe sich schematisch wie folgt darstellen:

	Hauptsatz		Überleitung	Seitensatzgruppe	Schlussatz
	Hauptthema	Entwicklung	Abschnitt A, B	C–E (Var. 1–3)	F
Takt	1–6	7–15	17–20, 28, 29	31–37, 40	40–51
Zentrum	<i>f</i>	<i>c, f, b</i>			<i>f</i>

Tabelle 3: Mögliche Formübersicht

Bemerkenswert ist hierbei, dass sowohl das Hauptthema als auch Abschnitt F, wie sich bereits erwiesen hat, insgesamt auf einen Grundton *f* zu beziehen sind, so dass Abschnitt F auch als Rückführung zum tonalen Zentrum *f* angesehen werden könnte. Darüber hinaus stellt die erste Geige in den beiden letzten Takten die Tonfolge *c-b* zweimal dar, mit der gerade der erste Takt des gesamten Fragments beginnt. Aus den genannten Gründen erschiene es plausibel, wenn sich eine Reprise bzw. eine Durchführung an Abschnitt F direkt anschliesse. Selbstverständlich kommt dabei die Frage auf, ob man von der Annahme ausgehen darf, dass Webern sich in dem Fragment noch an das traditionelle Formdenken hielt und ob die Benennung als Reprise bzw. Durchführung somit überhaupt gerechtfertigt wäre. (Dies ließe sich natürlich bei einem fragmentarischen Werk letztendlich nicht klären.) Von größerer Relevanz ist aber, dass das Hauptthema und der letzte Abschnitt F durch die melodische wie tonale Entsprechung miteinander verknüpft sind und dieser aufgrund dessen schließender Wirkung die Takte 1 bis 51 als geschlossenen Formteil erscheinen lässt. So ist Weberns Formidee bereits in diesem Stadium einigermaßen nachvollziehbar. Dennoch lässt sich nur schwer beantworten, warum Webern die Skizzen, die sich schon über mehr als 50 Takte erstrecken, abgebrochen hat. Da es sich in den Skizzen um einen geschlossenen Formteil handeln dürfte, könnte es sein, dass Webern sich gerade dort mit Schwierigkeiten konfrontiert sah, wo ein neuer Formteil eingeführt werden sollte.

V

Das Fragment *Streichquartett-Satz M 228* belegt eine intensive Auseinandersetzung Weberns mit der ausgedehnten Form im Bereich der Instrumentalwerke. Die vorliegende Analyse hat aufgezeigt, welche kompositorischen Mittel Webern dafür eingesetzt hat: Die Takte 1 bis 6 sind als Hauptthema gestaltet, das den weiteren Verlauf der Komposition wesentlich ausprägt. So erweisen sich die Takte 7 bis 15 als Weiterentwicklung des Themas, die Takte 31 bis 40 als dessen Variationen. Hinzu treten tonale Elemente, die gewissermaßen formbildend wirken, indem sie stets an formal wichtigen Stellen erscheinen. Damit zeigt sich Weberns Formstrategie in dem Fragment relativ deutlich. Nennenswert sind hierbei die Einflüsse von Schönbergs Werken um 1910, und zwar nicht zuletzt der *Drei Klavierstücke* op. 11 – einem der jüngsten Instrumentalwerke Schönbergs, das Webern kannte. Das Hauptthema gemahnt nämlich in seinem Aufbau stark an die ersten 3 Takte von op. 11/1, während die Gestaltungsweise ab Takt 16 derjenigen von op. 11/3 ähnelt. Gleichwohl erschöpft sich Weberns Versuch nicht in bloßer Nachahmung. Er versuchte also die zwei verschiedenen Satzprinzipien, die sich bereits bei Schönberg bewährt haben, miteinander zu kombinieren, um eine größere Form zu kreieren. (Webern hat übrigens zum Opus 11 bemerkt: „Jedes

dieser Stücke ist kurz.⁴⁰⁾ Das Fragment bestätigt also nachdrücklich die folgende Aussage Schönbergs:

„Ich hatte schon an die Möglichkeit gedacht, daß ich überhaupt nie wieder komponiere. Es schien viele Gründe dafür zu geben. Die Hartnäckigkeit, mit der mir meine Schüler auf den Fersen sind, indem sie zu überbieten trachten, was ich biete, bringt mich in Gefahr, ihr Nachahmer zu werden, und hindert mich, dort ruhig auszubauen, wo ich eben stehe. Sie bringen gleich alles zur zehnten Potenz erhoben.“⁴¹

Webern hat zwar die kompositorische Arbeit preisgegeben und kein Instrumentalwerk bis zur Übernahme der Zwölftontechnik vollendet, aber der *Streichquartett-Satz M 228* zeigt deutlich, wie er „zu überbieten“ versuchte, was Schönberg bot, um aus seinem aphoristischen Stil auszubrechen und schließlich sein eigenes Kompositionssystem zu finden.⁴² Es muss allerdings noch untersucht werden, welcher kompositorischen Strategien Webern sich in den anderen fragmentarischen Werken dieser Zeit bediente und welche Stellung der *Streichquartett-Satz M 228* in seinem Schaffen überhaupt einnimmt. Erst dann wäre Weberns kompositorischer Werdegang, der durch die Werke mit Opuszahlen nur begrenzt beleuchtet werden kann, in philologisch wie historiographisch angemessener Weise zu beschreiben.

40 Webern, „Schönbergs Musik“, S. 41.

41 Schönberg am 15. Februar 1912. Zitiert nach *Arnold Schönberg. Berliner Tagebuch. Mit einer Hommage à Schönberg vom Herausgeber Josef Rufer*, hrsg. von Josef Rufer, Frankfurt am Main 1974, S. 33f.

42 Zu komplexen Beziehungen zwischen Schönberg und Webern vgl. Felix Wörner, „‘Nachahmung‘ und ‚Überbietung‘ durch Webern. Aspekte einer komplexen Interaktion“, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hrsg. von Andreas Meyer und Ullrich Scheideler, S. 189–220.