

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 43 (2003)

Artikel: "...was die Methode der >12-Ton-Komposition< alles zeitigt..." : Anton
Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924-1935

Autor: Wörner, Felix

Kapitel: III: Anton Weberns Streichtrio op. 20 : ein Meisterwerk des Übergangs

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858796>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

III. Anton Weberns *Streichtrio* op. 20: Ein Meisterwerk des Übergangs

*Das zweisätzige Streichtrio op. 20,
eines der Meisterstücke der neuen Musik*¹

1. Kontrastierende Deutungsmodelle als Problemaufriß: Expressionistische versus klassizistische Tendenzen in Weberns *Streichtrio* op. 20

Mit der Komposition seines *Streichtrios* op. 20 gelang es Webern 1926/27, seine im vorausgehenden Kapitel dargestellten ersten Beiträge zur zwölftönigen Instrumentalmusik weiterzuentwickeln und in eine komplex organisierte Formstruktur zu integrieren. Damit zählt Weberns *Streichtrio* neben den Kompositionen Schönbergs mit zu den ersten abgeschlossenen Zwölftonwerken von bedeutendem künstlerischem Anspruch.² Über eine angemessene Bewertung der Partitur in Hinblick auf Weberns weitere Entwicklung gehen die Meinungen jedoch auseinander: Einige Autoren betonen den Aspekt des »Durchbruchs« auf dem Weg zur großen instrumentalen Form, andere beurteilen das *Streichtrio* nur als ein Werk des Übergangs, quasi als einen Zwischenschritt in Richtung auf Weberns reifen Zwölftonstil. Meines Erachtens erfaßt

1 Theodor W. Adorno, »Berg und Webern«, in: *Vermischte Schriften II*, Frankfurt a. M. 1986 (Gesammelte Schriften, Bd. 20, 2), S. 782–792, Zitat S. 791. Die in den Gesammelten Schriften publizierte deutsche Fassung des Textes folgt einem Typoskript, das sich im Nachlaß Alban Berg, ÖNB, Musiksammlung befindet. Bis Mitte der 1980er Jahre war nur die englische Übersetzung des Essays, der unter dem Titel »Berg and Webern – Schönberg's Heirs« in: *MM*, Bd. 8/2 (1931), S. 29–38 erschienen ist, bekannt. Diese Fassung ist heute auch in den *Musikalischen Schriften V*, Frankfurt a. M. 1984 (Gesammelte Schriften, Bd. 18), S. 446–455 greifbar.

2 Berücksichtigt man in der Chronologie nur die Instrumentalwerke, so ergibt sich folgendes Bild: Schönberg hatte bis 1927 seine *Fünf Stücke für Klavier* op. 23 (1920/23), seine *Suite für Klavier* op. 25 (1921–23) und das *Bläserquintett* op. 26 (1923/24) veröffentlicht; seine *Suite* op. 29 entstand 1924–26 und das 3. *Streichquartett* op. 30 1927 (beide Werke waren Webern zum Zeitpunkt seiner Beschäftigung mit dem *Streichtrio* nicht bekannt); Alban Berg arbeitete an der *Lyrischen Suite* für Streichquartett 1925/26 (Uraufführung Wien 1927).

jedoch keine der beiden Positionen die differenzierte Struktur des Werkes in adäquater Weise; die künstlerische Bedeutung der Partitur und ihre Stellung in Weberns kompositorischer Entwicklung erschließt sich nur im Anschluß an eine analytische Betrachtung, die zwölftontechnische Verfahrensweisen, Satztechniken und formale Gestaltung miteinander in Beziehung setzt.

Über die Entstehung des Werkes sind wir nur durch einige verstreute Briefzitate Weberns unterrichtet. Eine erste Erwähnung findet sich in einem Brief an Schönberg vom 23.8.1926; etwa fünf Wochen später, am 26.9.1926, schrieb Webern an Berg: »Ich bin auch andauernd und fest bei der Arbeit. Jetzt arbeite ich an der Durchführung des 1. Satzes meines Streichtrios. Es thut mir sehr wohl, wieder längere Strecken von Musik schreiben zu können, wenn mir auch die Sache viel Überlegung kostet.«³ Trotz des offenbar nur langsamen Fortgangs der Arbeit zeigte sich Webern in einem etwa gleichzeitig verfaßten Brief an Hertzka optimistisch, das Werk in wenigen Monaten abschließen zu können.⁴ Die Annahme, daß es sich bei dieser ehrgeizigen Zeitvorgabe auch um Zweckoptimismus gegenüber seinem Verleger handelte, den er im selben Schreiben um Geld bat, ist mehr als plausibel. Die Arbeit am zuerst komponierten Satz des *Streichtrios*, der in der veröffentlichten Fassung entgegen Weberns ursprünglicher Absicht an zweiter Stelle steht, zog sich jedenfalls bis weit ins Jahr 1927 hin, und erst am 28. Februar teilte Webern Schönberg mit: »Ich habe vor Kurzem den ersten Satz meines Streichtrios fertiggestellt. Nun mußte ich die Arbeit unterbrechen, um mich für meine Konzerte im März vorzubereiten.«⁵ Über die Wiederaufnahme der Kompositionstätigkeit berichtete Webern schließlich am 6.4.1927.⁶ Die Arbeit am nächsten Satz schritt schneller voran und dauerte nur bis Ende Juni. Doch erst am 24.8.1927 zog Webern einen endgültigen Schlußstrich unter sein op. 20, als er die Skizzen zu einem geplanten dritten Satz verwarf. Gleichzeitig schrieb er an Berg:

Mein Trio ist fertig. Es hat doch nur 2 Sätze. Was ich Dir neulich schon andeutete, ist also eingetroffen. Es war mir schwer von dem geplanten 3. Satze mich zu trennen. Aber es konnte nicht anders sein. Der langsame Satz ist der erste, der

3 Die Briefstelle ist nach der Wiedergabe in dem Aufsatz Regina Buschs, »Über die Musik Anton Weberns«, in: *ÖMZ* 36/9 (1981), S. 470–482, hier S. 470, zitiert. Sinngemäß findet sich diese Passage auch bei Moldenhauer, *Webern*, S. 488.

4 Vgl. Moldenhauer, *Webern*, S. 266.

5 Webern an Schönberg am 28.2.1927, zitiert nach den sich im Arnold Schönberg Center, Wien befindenden Kopien der Originalbriefe.

6 »Nun habe ich wieder Ruhe u. wende mich meiner Arbeit zu: dem Streichtrio, von dem ich Dir schon berichtet habe u. dessen I. Satz fertig ist«, Webern an Schönberg am 6.4.1927.

rasche, den ich Dir schon einmal gezeigt habe, der zweite; und nach diesem (er mußte natürlich auch der letzte werden) kann nichts mehr kommen. Und voraus konnte eben auch nichts anderes kommen als eben dieser langsame Satz. [...]
So ist mein Trio zwar wieder kein umfangreiches opus geworden, aber es enthält doch wieder ausgedehntere Sätze, richtig symphonischer Art.⁷

Weberns Bericht an Berg, die Arbeit am *Streichtrio* falle ihm nicht leicht, läßt erahnen, wie mühsam sich der Kompositionsprozeß dargestellt haben muß. Daß die Skizzen zu den beiden veröffentlichten Sätzen des Werkes nicht überliefert sind, gehört mit zu den größten Verlusten, die die Webern-Philologie zu beklagen hat.⁸ Die philologische Situation verkompliziert sich durch den Umstand, daß sich das Autograph des *Streichtrios* op. 20, in dem nach einem Bericht Moldenhauers viele handschriftliche Änderungen eingetragen sind,⁹ in einer Privatsammlung in Basel befindet und der Forschung derzeit nicht zugänglich ist.¹⁰ Von dem Skizzenmaterial zum *Streichtrio* sind nur fünf Seiten mit Entwürfen zum verworfenen dritten Satz erhalten, die sich im Skizzenbuch I befinden.¹¹ Als einzige weitere Primärquelle sind die Reihentabellen zum *Streichtrio* zu erwähnen, die sich in der PSS Basel befinden. Aus der philologischen Situation ergibt sich, daß bei der Beschäftigung mit dem *Streichtrio* op. 20 eine grundsätzlich andere Strategie verfolgt werden muß als bei der Erörterung der älteren instrumentalen Zwölftonstücke im vorhergehenden Kapitel, da hier keine Erkenntnisse, die unmittelbar aus Beobachtungen des Kompositionsprozesses resultieren, in die Überlegungen einbezogen werden können.

Im Gegensatz zu den um 1925 entstandenen Fragmenten und posthum veröffentlichten Instrumentalsätzen hat das *Streichtrio* op. 20 durch

7 Webern an Berg am 24.8.1927, zitiert nach Busch, »Über die Musik von Anton Webern«, S. 470.

8 Ich halte es für möglich, daß Webern, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausschließlich mit Skizzenbüchern arbeitete, infolge der zügigen Publikation des Werkes eine weitere Aufbewahrung des Materials nicht für notwendig erachtete.

9 Moldenhauer, *Webern*, S. 609, Fußnote 11. Über die Natur der Änderungen macht Moldenhauer keine Angaben. Es ist jedoch eher unwahrscheinlich, daß Webern in einer mit Tinte geschriebenen Reinschrift Eingriffe vorgenommen hat, die nachhaltig in die diastematische Struktur eingreifen. Vermutlich betreffen die Korrekturen die »sekundäre Bezeichnung« des Notentextes, die sich, wie bereits oben, S. 68 erwähnt, für Webern sehr mühevoll gestaltet zu haben scheint. Über die Differenzen zwischen den nicht überlieferten Skizzen und der Reinschrift sind ohnehin keine Aussagen mehr möglich.

10 Diese Angaben Moldenhauers über den Verbleib des Autographs wurden mir freundlicherweise von Herrn Dr. Felix Meyer, Basel, bestätigt.

11 Diese Blätter sind in dem von Moldenhauer herausgegebenen Band *Anton von Webern: Sketches (1926–1945)*, New York 1968, Plate 4–8 reproduziert.

mehrere Aufführungen durch Mitglieder des Kolisch- bzw. Amar-Quartetts und infolge der sofortigen Publikation der Partitur bei der Universal Edition früh eine intensive Rezeption erfahren, von der sich einige wichtige Spuren erhalten haben.¹² Mit dem folgenden gedrängten und notwendigerweise unvollständigen Überblick über einige Reaktionen auf das Stück soll hervorgehoben werden, daß entscheidende Fragestellungen, deren Beantwortung bis heute für die Einschätzung der Partitur relevant sind, bereits in den ersten konstruktiven Kommentaren zu dem Werk zumindest indirekt thematisiert worden sind und damit wesentliche Argumente der Diskussion vorgeprägt haben.¹³ Zentral sind hier zunächst diejenigen Äußerungen, die aus dem Schönbergkreis und dessen Umfeld hervorgegangen sind. Der positive Tenor von Schönberg selbst läßt sich nur indirekt aus einem Antwortschreiben Weberns erschließen.¹⁴ Weberns überschwengliche Replik spiegelt zwar Schönbergs Zustimmung unmittelbar wider, läßt jedoch weder Rückschlüsse auf diejenigen Punkte zu, die Schönberg in seinem Schreiben angesprochen haben könnte, noch auf die Intensität seiner Auseinandersetzung mit dem Stück. Anders stellt sich die Situation für Bergs Rezeption von Weberns *Streichtrio* dar.¹⁵ »Du siehst, ich habe mir Dein wundervolles Trio – dieses Werk, das [] voll der Wunder ist – [schon] etwas näher angesehen. Ist es mir doch eine solche Wonne, in die Werkstatt eines Meisters zu blicken[...]<«¹⁶. Regina Busch hat anhand der eigenhändigen Einträge Bergs in sein Exemplar der Partitur des *Streichtrios* untersucht, wie und mit welcher

12 Die Partitur des *Streichtrios* erschien am 19.11.1927. Über die Publikationsgeschichte informiert Regina Busch in ihrem Artikel »Wie Berg die richtige Reihe fand«, in: *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern II*, München 1984, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, S. 365–387, bes. S. 385 ff.

13 Das Publikum reagierte bei ersten Aufführungen des *Streichtrios* mit Unverständnis, so daß das Werk auch als Skandalstück in die Literatur einging. So sprach Webern in einem Brief an Schönberg über die Aufführung des Stückes bei IGNM-Fest in Siena von einem »ganz richtigen, großen Skandal« (Moldenhauer, *Webern*, S. 292), und bei einer Aufführung in London erhob sich der Cellist mit den Worten »I cannot play this thing!« und verließ das Podium (vgl. Moldenhauer, *Webern*, S. 458).

14 Bekanntermaßen haben sich von der Korrespondenz zwischen Webern und Schönberg vorwiegend Briefe des Jüngeren erhalten. In seinem Brief vom 1.4.1928 schreibt Webern an Schönberg: »Ich bin sehr glücklich über das, was Du mir über mein Trio geschrieben hast.«

15 Dieser Komplex wurde von Regina Busch in ihrem bereits erwähnten Aufsatz »Wie Berg die richtige Reihe fand« umfassend aufgearbeitet. Meine Darstellung folgt an dieser Stelle ihrem Text in den wesentlichen Punkten.

16 Berg an Webern (Briefentwurf aus dem Berg-Nachlaß), zitiert nach Busch, »Wie Berg die richtige Reihe fand«, S. 366.

Intention er an das Werk herangegangen ist. Als ein Resultat seiner Analyse gelang es Berg, wie er Webern – wohl nicht ganz ohne Stolz – berichtete, die Originalreihe des Stückes herauszufinden. Bei seinen analytischen Überlegungen ging es Berg allerdings um mehr, als nur die zugrundeliegende Zwölftonreihe des Stückes zu rekonstruieren. Tatsächlich versuchte er, wie einige erhaltene analytische Aufzeichnungen in seinem Nachlaß beweisen, zu ergründen, wie Webern »es gemacht hat«, und beschäftigte sich daher eingehend mit den reihentechnischen Aspekten der Partitur. Allerdings geben diese Notizen keinen genauen Aufschluß darüber, wie Berg seine Befunde interpretiert hat oder auf welche Merkmale sich seine ästhetische Beurteilung des Stückes gründete.

Die Formulierung und Begründung einer maßgeblichen ästhetischen Bewertung, die in beredter Weise vorgetragen und in gewisser Hinsicht für eine Einschätzung innerhalb des Schönbergkreises authentisch ist, gelang im Falle des *Streichtrios* am überzeugendsten Theodor W. Adorno.¹⁷ Seine Bemerkungen zu Weberns op. 20 sind über eine Vielzahl von Aufsätzen verstreut. Emphatische Zustimmung drückt Adorno erstmals öffentlich in einigen Zeilen des Essays »Berg and Webern – Schönberg's Heirs« aus (vgl. dazu oben das Motto dieses Abschnitts). Aus dem Kontext des Zitats geht eindeutig hervor, daß Adorno in diesem Werk sein kompositorisches Ideal verwirklicht sah, das er kurz zuvor in die Worte »Konstruktion aus Phantasie in Freiheit«¹⁸ gefaßt hatte. Auch im ersten Hauptkapitel »Schönberg und der Fortschritt« in der *Philosophie der neuen Musik* hat Adornos frühes Urteil über Weberns *Streichtrio* Bestand. Nach seinen dort vorgetragenen scharfen, gegen die Zwölftontechnik gerichteten Attacken, die sich an dem konstatierten dialektischen Umschlag der Zwölftontechnik in Unfreiheit entzünden, vermag Adorno in dem Abschnitt »Die Komponisten« über Weberns op. 20 zu sagen:

Seine [Weberns] ersten Zwölftonstücke, zumal das Streichtrio, sind bis heute wohl die gelungensten Experimente, die Auswendigkeit der Reihenvorschriften

17 Zieht man den engen, ja freundschaftlichen Austausch, den Adorno in dieser Zeit mit Berg pflegte und der bekanntermaßen weit über ein konventionelles Lehrer-Schüler-Verhältnis hinausging, in Betracht, so ist ein Einfluß Bergs auf Adornos Beurteilung von Weberns *Streichtrio* naheliegend. Dokumentarisch läßt sich diese Vermutung jedoch nicht erhärten.

18 Theodor W. Adorno: »Die stabilisierte Musik«, in: *Musikalische Schriften V*, Frankfurt a. M. 1984 (Gesammelte Schriften, Bd. 18), S. 721–728, hier S. 723. In diesem Aufsatz aus dem Jahr 1928 schließt Adorno die Zwölftonmusik Schönbergs, Bergs und Weberns ausdrücklich aus dem Umfeld der negativ charakterisierten »stabilisierten Musik«, zu der er Klassizismus und Folklorismus zählt, aus (vgl. ibd., S. 725).

in die konkrete musikalische Struktur aufzulösen, ohne diese Struktur traditionalistisch zu versetzen oder durch Rückgriffe zu substituieren.¹⁹

Dieses Zitat verdeutlicht, daß Adorno Weberns *Streichtrio* als ein Werk begreift, das noch weitgehend im musikalischen Expressionismus verwurzelt ist. Adorno äußert diesen Gedanken an zumindest einer Stelle seiner Schriften explizit, wenn er in dem Abschnitt »Zwölftontechnik« in seinen »Neunzehn Beiträgen zur neuen Musik« schreibt:

Webern hat sie [die Zwölftontechnik] zunächst auf seine aus dem Expressionismus kommende Setzweise angewandt (Streichtrio), ist dann aber zu einer merkwürdigen Simplifizierung seines Stils gelangt, bei der die Reihenbeziehungen als solche zum musikalischen Hauptereignis werden (Klaviervariationen, Streichquartett).²⁰

Eine nähere Erläuterung seiner Einschätzung – etwa durch konkrete analytische Ausführungen – bleibt er allerdings an allen erwähnten Referenzstellen schuldig. Unklar bleibt daher, wie er Weberns doch unübersehbaren Rückgriff auf traditionelle Formmodelle im *Streichtrio* interpretiert.²¹ Indem Adorno diesen Komplex ausblendet, vermeidet er es, sich einem Thema widmen zu müssen, das die Diskussion von Weberns Zwölftonwerk stark geprägt hat und paradoxerweise in dem *Streichtrio* eine besondere Zuspitzung erfährt. Es geht um das Verhältnis von reihentechnischen Prinzipien (»Reihenvorschriften«) und kompositorischer Struktur einerseits sowie der Bedeutung und Funktion älterer Formmodelle in Weberns Zwölftonwerk andererseits.²²

19 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 105.

20 Vgl. Theodor W. Adorno, »Neunzehn Thesen über neue Musik« [1942], in: *Musikalische Schriften V*, Frankfurt a. M. 1984 (Gesammelte Schriften, Bd. 18), S. 57–87, Zitat S. 66. Wolfgang Lessing hat jüngst gezeigt, daß Adorno den Begriff »Expressionismus« erst seit den 1940er Jahren explizit auf die freiatonale Musik bezogen hat; in den 1920er Jahren vermeidet er wohl als Folge seiner harschen Kritik an der Kunstrichtung des literarischen Expressionismus diesen Begriff völlig (vgl. Wolfgang Lessing, *Die Hindemith-Rezeption Theodor W. Adornos*, Mainz 1999, bes. den Abschnitt »Rationalisierung der technischen Mittel und isolierter Subjektivismus«, S. 74–86).

21 Gutwillige Kritiker könnten Adorno hier zumindest »Betriebsblindheit« unterstellen und argumentieren, er verwechsle eine historisch-kritische Bewertung mit dem Ideal seiner eigenen kompositorischen (und philosophischen) Grundüberzeugung.

22 Adornos Ekloge auf das *Streichtrio* steigert sich sogar nochmals in seinem späten Text »Anton von Webern« aus dem Jahr 1958/59, wenn er formuliert: »Das Streichtrio op. 20, [...]: wohl die Höhe seines Werkes überhaupt. Es realisiert vollends seine Idee«, in: Theodor W. Adorno, »Anton von Webern« [1959], in: *Klangfiguren*, S. 110–125, hier S. 120.

Überblickt man die zeitgenössischen Kommentare, so wird deutlich, daß Adornos Auffassung auch im Kreis der Zweiten Wiener Schule nicht uneingeschränkt geteilt wurde und mit abweichenden Interpretationen konkurrieren mußte.²³ Eine Position, die mit Adornos Ausführungen zum *Streichtrio* weitgehend unvereinbar ist, bezog Erwin Stein schon in seinen einleitenden Bemerkungen zu Partiturausgabe von 1927.²⁴ In diesem kurzen einführenden Kommentar beschreibt Stein die Formkonzeption der Sätze des *Streichtrios* als einen Rückgriff auf klassische Formmodelle und interpretiert den ersten Satz als »typische Rondoform des langsamen Satzes«, während er den zweiten als einen »Sonatensatz« deutet.²⁵ In einer Formübersicht des ersten Satzes, die in Tabelle 3.1 unter Hinzufügung der Reihenformdisposition wiedergegeben ist, ordnet Stein die einzelnen Abschnitte der Sätze den entsprechenden Formteilen zu. Gleichzeitig engt er die Relevanz des präsentierten Formschemas insofern ein, als Weberns spezifische Kompositionstechnik zu einer kontinuierlichen Variation der Motive und Themen und somit zu einer permanenten Veränderung in der Oberflächenstruktur der Komposition führe. Dieses Verfahren schränkt Steins Ansicht nach z. B. die Bedeutung des Begriffs »Reprise« ein, als darunter »also keine genaue, sondern eine weitgehend variierte Wiederholung des Themas zu verstehen«²⁶ sei. Trotz dieser Relativierung interpretiert er den sich an klassische Formen anlehrenden architektonischen Grundriß der Sätze als das entscheidende neue Merkmal des Stückes. Bemerkenswerterweise fügt sich diese zentrale Aussage seiner Interpretation in dasjenige Deutungsmuster ein, welches er bereits 1924 in seinem wegweisenden Aufsatz »Neue Formprinzipien«

23 Daß Adornos publizierte Interpretationen schon in den 1920er Jahren besonders Schönbergs Kritik hervorriefen und mehrfach Anlaß zu Mißverständnissen boten, ist bekannt. Diese Irritationen illustriert auch der Briefwechsel zwischen Adorno und Berg. Vgl. dazu Theodor W. Adorno; Alban Berg. *Briefwechsel 1925–1935*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 1997 (Adorno, Theodor W.: Briefe und Briefwechsel, Bd. 2).

24 Laut Regina Busch erhielt Stein die Partitur am 7.11.1927 und verfaßte die Einleitung in kürzester Zeit, so daß sie am 19. November erscheinen konnte (vgl. Busch, »Wie Berg die richtige Reihe fand«, S. 386). Moldenhauer vertritt die Ansicht, Stein habe seine analytischen Bemerkungen »ohne Zweifel in Zusammenarbeit mit dem Komponisten« (Moldenhauer, *Webern*, S. 290) erarbeitet. Für diese Behauptung gibt es allerdings keinen Beleg. Unabhängig davon, wie man den Austausch zwischen Stein und Webern einschätzt, bleibt die zentrale Fragestellung, ob Stein mit seinem Deutungsmuster den entscheidenden Interpretationsansatz liefert.

25 »Der Bau der Sätze entspricht klassischen Formen«, vgl. Erwin Stein, Vorwort in der Ausgabe der Taschenpartitur des *Streichtrios op. 20*, W. Ph. V. 175 U.E. 8998, ohne Seitenangabe.

26 Ibidem.

programmatisch entfaltet hatte.²⁷ In diesem Essay folgt Stein mit seinen einleitenden Bemerkungen zum Verlauf der Musikgeschichte zunächst dem in der Zweiten Wiener Schule etablierten historiographischen Modell und führt den eminenten Entwicklungsschub in der neuen Musik auf die Krise der Tonalität zurück. Mit Blick auf die jüngere Vergangenheit konstatiert Stein verschiedene Strategien, mit Hilfe derer die Komponisten versuchten, die formbildende und konstruktive Kraft der Tonalität zu ersetzen.²⁸ In diesem Zusammenhang verweist er auf diejenigen Experimente, die zu »Stücken aphoristischen Charakters« und der »Polytonalität«²⁹ geführt haben. Ausführlicher geht er anschließend auf die sich bereits 1924 in Schönbergs Kompositionen abzeichnende Tendenz ein, in zwölftontechnischen Werken an traditionelle Formmodelle anzuknüpfen. Prinzipiell beurteilt er den künstlerischen Wert dieses Verfahrens positiv, relativiert jedoch dessen Entwicklungspotential für die Zwölftontechnik:

Aussichtsreicher muß es erscheinen, wenn die neuen Mittel auf die alten Formtypen angewendet werden. Ob sie auf Dauer dem Stil entsprechen, ist vielleicht fraglich. [...] Wie gesagt, es ist fraglich, ob die alten Formtypen den Bedingungen der Zwölftonreihe entsprechen. Was auf dem übersichtlichen Terrain der Tonalität möglich war, wird mit den neuen Mitteln nicht durchwegs erfüllt werden können. Dazu sind sie im Verhältnis zu den Mitteln der Tonalität zu stark und zu schwach, zu stark in ihrer klanglichen Wirkung, zu schwach in ihrer konstruktiven – vorläufig wenigstens.³⁰

Natürlich erschöpfen sich die »neuen Formprinzipien« für Stein nicht allein in den hier hervorgehobenen formalen Merkmalen. Wie er an gleicher Stelle erläutert, wirken sich in der Zwölftontechnik ebenfalls das kontrapunktische, polyphone Prinzip³¹ und diejenigen kompositionstechnischen Möglichkeiten, die aus den Transformationsverfahren Umkehrung, Krebs und Krebs

27 Stein, »Neue Formprinzipien«, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924), S. 286–303. Steins Essay entstand mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit in enger Abstimmung mit Schönberg und gilt als das erste Dokument, in dem der Versuch unternommen wird, die Prinzipien der Zwölftontechnik einem breiteren Publikum zu erläutern.

28 »Die Tonalität war eines der stärksten die Form organisierenden Mittel. Ein Ersatz für sie ist noch nicht gefunden. Die neuen Tonkombinationen haben die Kraft, neue große Formen zu erzeugen, noch nicht bewähren können. Sie sind erst zu kurze Zeit in Gebrauch, ihre Funktionsmöglichkeiten und Wertverhältnisse sind noch nicht ausprobiert. So kam es auf dem Gebiet der Form zu einer Reihe von Übergangserscheinungen«, zitiert nach Stein, »Neue Formprinzipien«, S. 288.

29 Ibidem, S. 288.

30 Ibidem, S. 288 und S. 289.

31 Ibidem, S. 289 und S. 292.

Tabelle 3.1: Formübersicht op. 20, 1. Satz

Formübersicht Stein	Takt	Reihenformen	Länge	Dynamik
Einleitung (♩ = ca. 42)	1–3	R4–P4	18 ♩	<i>pp – ppp</i>
Hauptthema, dreiteilig	4–21			
1. Teil (4–10)		I4–RI9–R4– RI11–I2–RI8	34 ♩	<i>p – dim.</i>
Mittelteil (10–15)		R3–R7–I8–P0–P7	17 ♩	<i>p/pp (ruhig → verlöschend)</i>
Wiederholung des 1. Teiles (16–21)		I4–RI9–R4– RI11–I2–RI8–R3	31 ♩	<i>pp/p verlöschend</i>
Seitensatz (♩ = ca. 84)	22–31	I10–P5–RI6–I2– P6–P8–R8	25½ ♩	<i>pp/p fließend, äußerst zart</i>
Wiederholung des Seitensatzes	31–40	I10–P5–RI6–I2– P6–P8–R8	24½ ♩	<i>p → sf/f (→ lebhaft)</i>
Reprise der Einleitung	41–43	R4–P4	5½ ♩	<i>pp – ppp</i>
Reprise des Hauptthemas (♩ = 84)	44–65			
1. Teil (44–51)		I4–RI9–R4– RI11–I2–RI8	34 ♩	<i>pp/p</i>
Mittelteil (51–56)		R3–R7–I8–P0–P7	14 ♩	<i>p → f (lebhaft)</i>
Wiederholung des 1. Teiles (57–65)		I4–RI9–R4– RI11–I2–RI8–P4	36 ♩	<i>f/p – pp (sehr bewegt → leicht und ruhig)</i>

der Umkehrung der originalen Zwölftonreihe sowie deren Transpositionen entstehen, konstruktiv aus.³²

Vergleicht man die Position, die Stein 1924 in seinem Aufsatz »Neue Formprinzipien« formulierte, mit seiner wenige Jahre später verfaßten Einführung zu Weberns op. 20, so fällt in dem späteren Text die Zurücknahme seiner Skepsis gegenüber den konstruktiven Eigenschaften der Zwölftontechnik auf. Die von ihm konstatierte prominente Funktion »alter

32 Ibidem, S. 291 f. Stein illustriert seine Darstellung im zweiten Teil seines Aufsatzes anhand von Schönbergs ersten Zwölftonwerken, den Opera 23 bis 25.

Formtypen« in Weberns *Streichtrio* könnte bei Stein auf einen starken Einfluß Schönbergs hindeuten, der seine Ideen von den Möglichkeiten der Zwölftontechnik zweifellos entscheidend geprägt hat. Erst in einem einige Jahre später publizierten Text weist Stein explizit auch auf die für Adornos Einschätzung des Stückes maßgebliche expressionistische Haltung als tragendes Merkmal für die Gestaltung von Weberns *Streichtrio* hin, wenn er schreibt:

[...] Wieder auf eine kurze Formel gebracht, kann von der Symphonie und von den anderen neueren Zwölftonwerken Weberns (Streichtrio op. 20 und Saxophonquartett op. 22) ausgesagt werden: geistiger Zusammenhang im Dienste expressiver Klanggestaltung.³³

Mit dem kurzen Resümee der Ausführungen Adornos und Steins stehen am Ausgangspunkt der weiteren Diskussion die prononcierten Standpunkte zweier einflußreicher Autoren, die sich im engeren Umfeld der Zweiten Wiener Schule bewegt haben. Die Diskussion ihrer Texte verdeutlicht, daß die Interpretationen von Weberns *Streichtrio* von zwei unterschiedlichen Kompositionshaltungen und Formkonzeptionen ausgehen und sie infolgedessen in der Partitur völlig verschiedene Charakteristika hervorheben. Stein schließt in dem Vorwort zur Partiturausgabe weitgehend an die in seinem früheren Aufsatz »Neue Formprinzipien« entwickelte Problemstellung an, nach der Mitte der 1920er Jahre die Suche nach konstruktiven Mitteln zur Schaffung der großen Form das entscheidende Moment im Denken der Komponisten der Zweiten Wiener Schule war. Adorno betont hingegen mit seinem Interpretationsansatz eine Kontinuität der Tonsprache des *Streichtrios* zu Weberns freiatonalen und expressionistisch geprägten Werken, wobei die technisch bedingten Erfordernisse der Zwölftontechnik seiner Ansicht nach vollkommen integriert sind.³⁴ Mit diesen beiden Positionen sind nicht nur

33 Willi Reich, »Weberns Musik«, in: 23. *Eine Wiener Musikzeitschrift* 14 (Februar 1934), S. 5–8, Zitat S. 7 (im Original gesperrt).

34 Die gegensätzlichen Ansätze Adornos und Steins hätten zweifellos Stoff für eine ausgedehnte Kontroverse geboten. Meines Wissens wurde eine solche Diskussion zwischen den beiden nie öffentlich ausgefochten. Eine Nachwirkung zeigt sich allenfalls, wenn Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* bemerkt: »Unbewiesen ist die seit Erwin Steins programmatischem Aufsatz von 1924 immer wieder nachgebetete Behauptung, daß in freier Atonalität keine großen Instrumentalformen möglich seien. [...] Die Zwölftontechnik richtet nicht einfach das Material her, daß es endlich zu den großen Formen sich schickt«, zitiert nach: Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 93. Adornos Ausführungen sind allerdings – und das steht einem Vermittlungsversuch der Positionen Steins und Adornos zunächst im Wege – von einem wesentlich differenzierteren Formbegriff getragen, den er in seinen Grundzügen in der entsprechenden Passage in der *Philosophie der neuen Musik* entfaltet (vgl. ibd., S. 93 ff.).

zwei historisch relevante Kommentare zu Weberns *Streichtrio* aus der Entstehungszeit des Werkes in die Untersuchung eingeführt, sondern gleichzeitig zwei Haltungen bezeichnet, die seither wie zwei Achsen eines Koordinatensystems die Extrempunkte des Deutungsspielraums festgelegt haben. Die meisten der späteren Interpretationen nähern sich tendenziell entweder an diejenige Traditionslinie an, die Adorno eröffnet hat, oder können in die Nachfolge Steins eingeordnet werden.³⁵ Da der Interpretationsansatz Steins eine breitere Rezeption erfahren hat, die sich wie ein roter Faden in der Webernforschung verfolgen läßt, soll zunächst die Nachwirkung seiner Position anhand einiger ausgewählter Autoren skizziert werden.

Wie anhand zahlreicher Beispiele belegt werden kann, finden sich die meisten Kommentare zu Weberns op. 20 nur im Rahmen von Gesamtdarstellungen. Dabei wird in der Regel – implizit oder explizit – direkt auf Steins Forminterpretation Bezug genommen. Eine umfassend angelegte Untersuchung der Rezeption seiner Interpretation könnte sich daher weitgehend darauf beschränken, das jeweilige Verhältnis zwischen Steins Entwurf und den einzelnen späteren Deutungen zu thematisieren, ohne die Abhängigkeiten der verschiedenen Kommentare untereinander reflektieren zu müssen. In unserem Zusammenhang sind jedoch nur diejenigen Interpretationen, die Steins Formanalyse kritisch aufnehmen bzw. um neue Aspekte erweitern und damit in der Wirkungsgeschichte eine neue Perspektive eröffnet haben, relevant. Daher bleiben an dieser Stelle diejenigen zahlreichen älteren Studien, die – wie sich rückblickend erkennen läßt – nur eine punktuelle Resonanz im Diskurs ausgelöst haben, unberücksichtigt.³⁶ Statt dessen konzentriere ich mich auf zwei aktuellere Beiträge zur Webernforschung, nämlich die Arbeiten von Kathryn Bailey und Regina Busch.

35 Eine Ausnahme stellen einige Beiträge aus dem anglo-amerikanischen Raum wie die Ansätze Smalleys, Haimos und Meads dar, die sich in ihren Analysen auf die formbildende Funktion zwölftontechnischer Verfahrensweisen konzentrieren. Die Chancen und Probleme dieser Interpretationen diskutiere ich in diesem Kapitel im Abschnitt 2.2 »Interpretationsmodell I: Zwölftontechnik als Kompensationsmodell«.

36 Als ein Beispiel für einen solchen Diskussionbeitrag sei an dieser Stelle exemplarisch auf Walter Kolneder, *Anton Webern. Genesis und Metamorphose eines Stils*, Wien 1974 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. 19), verwiesen. Kolneder entfaltet seine entwicklungsgeschichtlich geprägte Darstellung ganz im Zeichen der klassischen Biographik nach dem Muster »Leben und Werk«, wobei allen Kompositionen Weberns eine kurze Besprechung gewidmet ist. Seine summarischen Bemerkungen zum *Streichtrio* op. 20 knüpfen grundsätzlich an Steins Formplan an, der Kolneders Darstellung beigegeben ist. Vollständig klammert der Autor in diesem Zusammenhang jedoch Verweise auf Weberns Rezeption klassischer Formmodelle oder eine sich an diese Beobachtung anschließende Reflexion aus.

Bailey eröffnet ihre Studie *The twelve-note music of Anton Webern* mit einer Positionsbestimmung, durch die sie ihren analytischen Ansatz und die ihre Untersuchung leitende Fragestellung insbesondere von denjenigen analytischen Strömungen, in deren Gefolge Weberns Zwölftonwerke aus der Perspektive des Serialismus der 1950er Jahre interpretiert wurden, kritisch abgrenzt.³⁷ Ähnlich skeptisch bewertet sie die analytischen Anstrengungen, die im Anschluß an die theoretischen Entwürfe von Milton Babbitt, David Lewin und Allen Forte mit dem Ziel eines besseren Verständnisses der diastematischen Organisation in Weberns Zwölftonwerken unternommen worden sind.³⁸ Für ihr eigenes Projekt formuliert sie als Programm, Weberns Neuinterpretation (»reinterpretation«) traditioneller Formen als einen historisch entscheidenden Aspekt seines Komponierens angemessen in die Analyse und Interpretation einzubringen.³⁹ Unter Berücksichtigung technischer Aspekte der Zwölftonkomposition ergeben sich für Bailey daher drei Strukturebenen, die Weberns Zwölftonwerke bestimmen und die analytisch angegangen werden müssen: Reihenstruktur, Kanonstruktur und Formstruktur.⁴⁰ Bezüglich der Untersuchung der formalen Ebene der Stücke weist Bailey bereits in ihrer Einführung auf grundsätzliche Schwierigkeiten hin, die sich bei dem Versuch ergeben, die Funktion klassischer, essentiell durch ihren tonalen harmonischen Verlauf geprägter Formmodelle für Weberns Zwölftonwerke zu bestimmen.⁴¹ Obwohl Bailey somit schon im konzeptionellen Teil ihrer Untersuchung einen Ausblick auf einige fundamentale Problemstellungen gibt, werden ihre weiteren Überlegungen zu diesem Thema im Verlauf des Buches der Komplexität der Fragestellung kaum gerecht. Eine grundsätzliche Diskussion der Problematik findet bei Bailey nur sporadisch statt, und ein Versuch einer Einbettung ihrer vereinzelt Bemerkungen in größere Zusammenhänge, die z. B. Fragen nach der Rolle von Klassizität bei Webern einschließen müßten, fehlt völlig. Diese prinzipiellen Defizite werden auch bei der Besprechung des *Streichtrios* evident. Ohne explizit auf Steins Interpretation zu verweisen, schlägt sich die Nähe ihres Ansatzes in

37 Vgl. Bailey, *Twelve-note music*, S. 3f.

38 Bailey verweist hier pauschal auf die Forschungen von Martha M. Hyde und Christopher F. Hasty, vgl. Bailey, *Twelve-note music*, S. 3.

39 »I consider his reinterpretation of familiar formal structures to have been one of his most significant contributions to the history of atonal music«, Bailey, *Twelve-note music*, S. 3.

40 Vgl. Bailey, *Twelve-note music*, S. 6.

41 »It is my intention to examine the ways in which he preserves these forms [die Formen des 18. und 19. Jahrhunderts] and their essential arguments within a system whose imperatives would seem, on the face of things, inimical in many respects to those of tradition«, Bailey, *Twelve-note music*, S. 3.

der weitgehenden Kongruenz ihrer Forminterpretationen nieder. Steins Formübersicht in der Ausgabe der Taschenpartitur und Baileys architektonischer Formaufriß des *Streichtrios* stimmen bis auf geringfügige Modifikationen überein.⁴² In der ausführlichen Beschreibung der Komposition betont Bailey einseitig alle Merkmale, die eine Verbindung von op. 20/II zur klassischen Sonaten- bzw. von op. 20/I zu einer modifizierten Rondoform begründen, und vertritt die These, daß Webern besonders im zweiten Satz des *Streichtrios* den Versuch unternommen habe, das gewählte Formmodell, eine Sonatensatzform, so streng wie möglich zu realisieren.⁴³ Zur Stützung ihrer Interpretation weist Bailey ebenso wie bereits – allerdings unausgesprochen – Stein der Disposition der Zwölftonreihenformen die entscheidende formkonstitutive Funktion zu und argumentiert beispielsweise hinsichtlich des Sonatensatzes mit der Identität der Reihenabläufe in den analogen Abschnitten Exposition und Reprise, mit der zu diesen Formteilen kontrastierenden Auswahl der Reihenformen im »Überleitungsabschnitt« und mit der exklusiven Verwendung bestimmter Reihenformen entweder im Haupt- oder im Seitensatz. Darüber hinaus verweist Bailey als ein Indiz für eine Anlehnung an die tonalen Verhältnisse der klassischen Sonatenform in diesem Satz auf den Umstand, daß Webern die Auswahl der Reihenformen in der Reprise nach Takt 136 im Vergleich zur Exposition um eine Quarte bzw. Quinte transponiert. Aus diesen Beobachtungen leitet sie die Schlußfolgerung ab, daß Webern in seinem *Streichtrio* eine naive Übertragung eines klassisch geprägten Sonatenformmodells auf die formale Organisation eines Zwölftonwerkes angestrebt habe.⁴⁴ Obwohl Bailey wie erwähnt zumindest mit pauschalen Bemerkungen auf die Schwierigkeiten hinweist, die eine Gestaltung tonaler Formen mit den musiksprachlichen Mitteln der Zwölftontechnik nach sich zieht, ignoriert sie die weitergehende

42 Vgl. zu op. 20/I das Formschema in Bailey, *Twelve-note music*, S. 239; zum zweiten Satz des *Streichtrios* ibd., S. 163.

43 »The Op. 20 movement [op. 20/II] is, as might be predicted in view of its position as the first among the twelve-note works to be written in sonata form, the simplest and most traditional, adhering to the classical format in a literal way that would not occur again«, Bailey, *Twelve-note music*, S. 155.

44 »This tonal analogy is rather naive and its validity questionable; subsequent methods of compensating for the absent tonic/dominant tension basic to traditional structures are more elegant and probably more legitimate within an atonal system than is this attempt somewhat slavishly to recreate the old motions«, Bailey, *Twelve-note music*, S. 156. Bailey faßt ihre Beobachtungen schließlich dahingehend zusammen, daß in der Partitur des *Streichtrios* ein starker Einfluß von Beethovens Werken aus seiner mittleren Periode auf Weberns Denken nachweisbar sei, vgl. Bailey, *Twelve-note music*, S. 162.

Frage, welche Konsequenzen Webern aus dieser kompositorischen Herausforderung gezogen hat. Weder der Umstand, daß die Analogie zwischen klassischen Formmodellen und der Formdisposition der Sätze des *Streichtrios* nicht vollständig aufgeht, noch die Tatsache, daß die analysierte Großform kaum perceptibel ist,⁴⁵ lösen bei Bailey eine weitergehende Reflexion über die nähere Funktion des architektonischen Grundrisses im *Streichtrio* aus. Die Schieflage in ihrer Bestimmung der Ausgangsproblematik, auf die sie mit einem unreflektierten Nachweis klassisch geprägter Formmodelle in Weberns Zwölftonwerk antwortet, schlägt natürlich auf ihre abschließende Interpretation des Stückes durch. Ironischerweise macht sie schließlich Webern für die Defizite ihrer eigenen Ergebnisse verantwortlich: Seine »naive« Applikation eines fixen Formmodells führt ihrer Ansicht nach zu der problematischen formalen Anlage des *Streichtrios*.

Regina Busch ist in mehreren Aufsätzen auf verschiedene Aspekte von Weberns Zwölftonwerk eingegangen und hat dabei ebenfalls das Thema der Formkonzepte angesprochen. Busch greift zunächst Weberns eigene Hinweise, die er während der Arbeit an seinen Opera 20, 21, 22 und 28 bezüglich der formalen Anlage der langsamen Sätze dieser Kompositionen gegeben hat, auf. An mehreren Stellen interpretiert Webern diese als »Adagioformen« und rekurriert damit auf eine im Schönbergkreis etablierte Formauffassung einer dreiteiligen Form mit kontrastierendem Mittelteil.⁴⁶ In ihren weiteren Überlegungen knüpft Busch dann an ein weiteres Argument an. Unter Hinweis auf Weberns Vorträge *Der Weg zur Neuen Musik* vertritt sie die Auffassung, daß Webern keinesfalls in schematisierender oder simplifizierender Weise auf die »alten Formen« zurückgegriffen habe.⁴⁷ Vielmehr habe sein Versuch, sich an der Tradition zu orientieren, auch unter dem Eindruck der weitgehenden Auflösung traditioneller Formmodelle seit der Spätromantik gestanden, und daher sei davon auszugehen, daß er in seinen Werken an die aktuelle Formproblematik, wie sie an Werken wie

45 Bemerkungen, die auf die Schwierigkeit hinweisen, in Weberns *Streichtrio* die formale Organisation der Sätze beim Hören wahrzunehmen, gehen zumindest bis auf Adorno und Stravinsky zurück und werden von verschiedenen Autoren wie z. B. Smalley und Kolneder wiederaufgenommen. Auch Bailey weist auf dieses Phänomen hin (Bailey, *Twelve-note music*, S. 155f.), löst ihre Beobachtung aber nicht produktiv ein.

46 Schönberg behandelt in *Fundamentals of Musical Composition* die ABA-Form des langsamen Satzes unter der Rubrik »The Rondo Forms« (vgl. ders., *Fundamentals of Musical Composition*, hrsg. von Gerald Strang unter Mitarbeit von Leonard Stein, London 1967, S. 190ff.).

47 Busch, »Über die Musik von Anton Webern«, S. 474.

Mahlers 9. *Sinfonie* (1908/09) und Schönbergs *Kammersinfonie* op. 9 (1906) abzulesen sei, anschließe. Bedauerlicherweise verfolgt Busch in ihrem Essay diese Überlegungen in ihren analytischen Darlegungen nicht konsequent weiter, sondern beschränkt sich auf die Darstellung zahlreicher Einzelbeobachtungen zu den oben genannten Werken Weberns. Obwohl Busch mit ihrem Interpretationsansatz die Traditionslinie von Stein fortsetzt, indem sie Weberns *Streichtrio* auch auf denkbare Anknüpfungspunkte historischer Formmodelle hin untersucht, distanziert sie sich gleichzeitig von Steins Vorgehensweise insofern, als daß sie ihren Untersuchungen einen wesentlich differenzierteren Formbegriff zugrunde legt. Den von Bailey immer wieder herangezogenen schematischen Formmodellen erteilt Busch damit eine klare Absage. Dennoch bleibt in ihrer Konzeption weitgehend unklar, wie das Verhältnis zwischen so verschiedenen Aspekten wie dem unverkennbaren Einfluß traditioneller Formideen auf Weberns Komponieren, dem Einfluß des aktuellen Standes der musikalischen Formauffassung und der von ihr angesprochenen Problematik des Verhältnisses von Tonalität und Zwölftontechnik in bezug auf die Gestaltung der Werke zu denken ist.

Damit wird die Aporie deutlich, die bereits den Ansatz Steins durchzieht und die auch in den differenzierteren Überlegungen Buschs noch nachwirkt. Die Widersprüche, die Steins Darstellung zugrunde liegen und die von keinem der Autoren, die sein Interpretationsmodell aufgegriffen haben, gelöst worden sind, gründen auf der impliziten Annahme, die großformale Disposition der Reihenformen in Weberns *Streichtrio* sei wenngleich nicht das alleinige, so doch das entscheidende formkonstitutive Merkmal des Stückes. Infolge dieser Grundsatzentscheidung wertet Stein die Anordnung der Reihenformen, aus der sich eine Analogie im Grundriß der Sätze zwischen einzelnen Abschnitten des *Streichtrios* und klassischen Formmodellen erkennen läßt, zu den formal bestimmenden Kriterien auf. Die konkrete Funktion, die diese Anordnung der Reihenformen für den Aufbau und die Organisation der Sätze tatsächlich haben, d. h. inwieweit sie formkonstitutiv sind, bleibt in seiner Argumentation jedoch unreflektiert. Aus dieser Schlußfolgerung ergibt sich, daß die Frage nach der Funktion der traditionellen Formmuster in Weberns *Streichtrio* neu gestellt und beantwortet werden muß. Dabei scheint es mir sinnvoll zu sein, die festgefahrene Diskussion um die Validität klassischer Formmodelle für Weberns Zwölftonwerke durch die Einführung einiger methodologischer Reflexionen, die aus der Rezeptionsästhetischen Forschung entlehnt sind, anzustoßen.

Der Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauß hat bereits in den frühen 1970er Jahren, kurze Zeit nach seinem epochalen Plädoyer für eine rezeptionsgeschichtlich orientierte Geschichtsschreibung in seiner Konstanzer

Antrittsvorlesung »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«⁴⁸, versucht, diesen ersten essayistischen Entwurf methodologisch abzusichern und auszubauen. Als zentrales Problem des Themas stand für ihn dabei immer wieder die Frage im Vordergrund, wie das Verhältnis von Tradition und Gegenwart aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive zu bestimmen sei. Jauß hat diese komplizierte Problematik von unterschiedlichen Seiten aus beleuchtet und in mehreren Ansätzen verschiedene, sich teilweise ergänzende Lösungsvorschläge ausgearbeitet. Um einen Ausweg aus der Aporie zu finden, in die wir oben bei dem Versuch, die Bedeutung klassischer (traditioneller) Formmodelle für Webers Zwölftonwerke näher zu bestimmen, geraten sind, können einige Gedanken von Jauß, die er unter dem Stichwort »Tradition und Selektion« entwickelt hat, weiterhelfen.⁴⁹

Künstlerische Produktion reagiert nach Jauß unvermeidlich auf ungebrochene Traditionen, wobei tendenziell immer entweder eine affirmative, d. h. eine etablierte Traditionslinie fortschreibende, oder eine sich von den Vorgaben der Tradition distanzierende Tendenz dominiert. Darüber hinaus kommt es im Vorgang der künstlerischen Produktion in bestimmten geschichtlichen Momenten zu Rückgriffen auf ältere, abgebrochene Traditionslinien, die neu entdeckt bzw. wieder aufgegriffen werden. Um diesen Vorgang angemessen zu beschreiben, führt Jauß den Begriff »Aktualisierung« in die Diskussion ein.⁵⁰ »Aktualisierung« bezeichnet in seiner Konzeption weder die »naive Modernisierung, die einem gegenwärtigen Geschmack zuliebe ein altes Sujet nur in ein modernes Gewand steckt«⁵¹, noch »die dezidierte, alles ›Dazwischen‹ negierende Wahl einer paradigmatischen Vergangenheit zur Legitimation gegenwärtigen Neubeginns«⁵². Vielmehr zeichnet sich der Prozeß der Aktualisierung in der künstlerischen Produktion »durch eine bewußt vollzogene (und thematisierbare!) Vermittlung zwischen vergangener und gegenwärtiger Bedeutung«⁵³ aus. Gleichzeitig vermag nur diese Vermittlung zwischen zwei Zeit- oder Bedeutungsebenen das jüngere Kunstwerk

48 Hans Robert Jauß, »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: ders., *Literaturwissenschaft als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, S. 144–207.

49 Die entsprechenden Passagen finden sich in: Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1982, S. 704–752. Das Kapitel ist ein Wiederabdruck seines Aufsatzes »Racines und Goethes ›Iphigenie‹ – Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsgeschichtlichen Methode«, in: *Neue Hefte für Philosophie* 4 (1973), S. 1–46.

50 Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 745.

51 Ibidem, S. 745.

52 Ibidem, S. 745.

53 Ibidem, S. 745 f.

zu legitimieren. Daß der Rezeptionsprozeß dabei das Wesen bzw. die Vorgaben älterer Werke bzw. Traditionen nur selektiv berücksichtigt, deutet Jauß nicht als defizitäre Hypothek, sondern als Chance, Partikel der Überlieferung aus einem historischen Kontext herauszulösen und unter Vermeidung historisierender Züge in ein neues Umfeld zu integrieren.⁵⁴

Die Ähnlichkeit zwischen dem von Jauß formulierten rezeptionsästhetischen Aspekt der »Aktualisierung«, der einen künstlerischen Produktionsprozeß mitbestimmen kann, und den Vorgaben, unter denen Webern nach 1925 erstmals einen deutlichen Rückgriff auf klassische Formmodelle vollzog, ist unmittelbar evident. Aus dieser Perspektive scheint es berechtigt zu sein, die Frage nach der Art von Weberns Rezeption klassischer Formen im *Streichtrio* op. 20, oder in der Terminologie von Jauß, die Frage nach der Weise der Aktualisierung, neu zu stellen. Dabei ist entscheidend, das rezeptionsästhetische Prinzip der Selektion hervorzuheben und zu klären, wie sich die Vermittlung zwischen Tradition und Neuformulierung in Weberns *Streichtrio* manifestiert. Berücksichtigt man bei der Interpretation, daß die Auswahl einiger Momente aus den Traditionsbeständen ästhetisch legitim ist, so vermeidet man gleichzeitig die Widersprüche, die sich bei den diskutierten älteren Versuchen der Forminterpretationen einstellten, und eröffnet darüber hinaus ein völlig neues Verständnis für die Formkonzeption des Werkes. Bevor die Frage nach der Selektion beantwortet werden kann, muß allerdings geklärt werden, welche generellen kompositionstechnischen Konsequenzen die Zwölftonmethode nach sich zog und somit auch, welche Kriterien der Aktualisierung für Webern maßgeblich waren. Dieser Ansatz ist gleichzeitig geeignet, die genauere Bestimmung der historischen Verfaßtheit des *Streichtrios* vorzubereiten.

An dieser Stelle muß ein weiterer Aspekt der Problematik aufgegriffen werden, der sich aus dem spezifischen geschichtlichen Ort des *Streichtrios* innerhalb von Weberns Œuvre ergibt. Wie im Verlauf der Besprechung derjenigen Instrumentalstücke, die dem *Streichtrio* unmittelbar vorausgehen, deutlich geworden ist, kreist sein kompositorisches Denken um 1925 nicht ausschließlich um kompositionstechnische Aspekte, die sich unmittelbar aus der Anwendung der Zwölftontechnik ergeben. Mit der systematischeren

54 Vgl. dazu auch den Kommentar zu einer vergleichbaren Denkfigur von Gadamer in *Wahrheit und Methode*, S. 171 ff. An dieser Stelle konfrontiert Gadamer die rekonstruierende Vorgehensweise der Hermeneutik Schleiermachers mit der Hegelschen Aussage, der geschichtliche Geist bestehe in der denkenden Vermittlung mit dem gegenwärtigen Leben. Gadamer charakterisiert diese beiden Positionen mit den Begriffen »Rekonstruktion« bzw. »Integration«.

Ausfaltung der diastematischen Organisation durch zwölftontechnische Prinzipien nähert sich Webern gleichzeitig einer neuen Haltung an, durch die ein expressionistischer Zug in seinen Kompositionen nicht eliminiert, aber doch zugunsten einer sich verändernden ästhetischen Position allmählich abgeschwächt wird. Unter seinen Zeitgenossen war es Erwin Stein, der diese Tendenz im Zusammenhang um die Problematik der großen Form angedeutet hat. Ohne es konkret auf den Begriff zu bringen, interpretiert er Weberns *Streichtrio* als ein Werk, in dem durch die Anlehnung an traditionelle Formmodelle klassizistische Tendenzen deutlich nachweisbar sind. Allerdings argumentiert Stein, wie oben gezeigt wurde, von einer Position aus, die er an den frühen Zwölftonwerken Schönbergs entwickelt hatte und die daher nur bedingt auf Webern übertragbar ist. Die Grenzen seiner Interpretation werden spätestens in dem Moment sichtbar, in dem die Rezeptionsästhetische Denkfigur der Aktualisierung ins Spiel gebracht wird. ›Expressionismus‹ und ›Klassizismus‹, die, soweit es sich aus den Positionen, die sich an Adorno bzw. Stein anschließen, ergibt, als Gegenbegriffe verstanden wurden, verlieren dann plötzlich ihr kontradiktorisches Potential. Insofern erweist es sich als problematisch, weiterhin an der häufig vertretenen Auffassung festzuhalten, das *Streichtrio* markiere in Weberns Œuvre gleichsam eine paradigmatische Wende vom Expressionismus zum Klassizismus. Statt dessen scheint es angemessener zu sein, die dichte Vernetzung expressionistischer und klassizistischer Tendenzen im *Streichtrio* op. 20 als gleichermaßen individualitätsstiftendes wie wesentliches Merkmal der Partitur zu betonen und in ihrer Struktur näher zu beschreiben. Die verschiedenen Facetten dieser Überlegungen werde ich im folgenden nach einer vorbereitenden Erörterung einiger zwölftontechnischer Aspekte anhand des ersten Satzes des *Streichtrios* illustrieren und näher ausführen.

2. Zwölftontechnische Verfahren

Hinsichtlich der in Weberns *Streichtrio* op. 20 zu beobachtenden zwölftontechnischen Verfahrensweisen finden sich in der Sekundärliteratur zahlreiche marginale Kommentare und verstreute Bemerkungen. Auf einige Autoren, die – mehr oder weniger erfolgreich – versucht haben, über eine isolierte kompositionstechnische Untersuchung hinaus ihre Werkinterpretation in einen größeren historischen und kompositionsästhetischen Zusammenhang

einzubetten, wurde bereits im ersten Abschnitt dieses Kapitels näher eingegangen. Dagegen wird in stärker kompositionstechnisch ausgerichteten und häufig systematisch angelegten Studien zur Musik der Zweiten Wiener Schule Weberns *Streichtrio* in der Regel nur zur Demonstration ausgewählter technischer Aspekte herangezogen.⁵⁵ Eine umfassendere Reflexion über das Verhältnis zwischen Reihenstruktur, Reihendisposition und der formalen und satztechnischen Anlage der Komposition, die sich im Zusammenhang mit den Untersuchungen zu Weberns um 1924/25 entstandenen instrumentalen Zwölftonwerken als außerordentlich wichtig für ein angemessenes Verständnis erwiesen hatte, erfolgt in den vorliegenden Studien nicht.⁵⁶ Zu dem im wissenschaftlichen Diskurs kontrovers diskutierten Problem, ob und auf welche Weise die Struktur der zugrundeliegenden Zwölftonreihe die Reihendisposition und damit möglicherweise gleichzeitig die formale Organisation der Partitur einer Zwölftonkomposition (mit)bestimmt, äußern sich in bezug auf Weberns *Streichtrio* nur George Perle⁵⁷, Roger Smalley⁵⁸, Ethan Haimo⁵⁹ und Andrew Mead⁶⁰ in kürzeren Beiträgen. Mit Ausnahme von Perle gehen die genannten Forscher von der Überzeugung aus, daß die formale Anlage des *Streichtrios* nur ungenügend mit einem rein äußerlichen Rückgriff auf traditionelle Formmodelle erklärt werden kann, der sich in einer abstrakten Abfolge der Zwölftonreihenformen manifestiert. Positioniert man die formale Organisation des *Streichtrios* jedoch außerhalb des Geltungsbereichs dessen, was Erwin Ratz als »funktionelle Formenlehre«⁶¹ bezeichnet hat, so müssen, da man in Hinblick auf die Anlage von Weberns op. 20 kaum glaubhaft von einem musikalischen »stream of consciousness« sprechen kann, in der Partitur grundsätzlich andere, dem zwölftontechnischen Verfahren adäquate, formale Strategien realisiert sein.

55 So z. B. in George Perle, *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, London 1962.

56 Diese Behauptung bezieht sich auf die Webern-Literatur. In bezug auf Schönbergs Zwölftonwerke vgl. hingegen, um nur ein jüngeres Beispiel zu nennen, die Untersuchung von Anton Föörster, *Reihe und Form. Analytische Studie zu Arnold Schönbergs Bläserquintett op. 26*, Sinzheim 1999.

57 George Perle, »Webern's Twelve-Tone Sketches«, in: *MQ* 57/1 (1971), S. 1–25.

58 Roger Smalley, »Webern's Sketches (III)«, in: *Tempo* 114 (1975), S. 14–22.

59 Ethan Haimo, »Secondary and Disjunct Order-Position Relationships in Webern's Op. 20«, in: *PNM* 24/2 (1986), S. 406–419.

60 Andrew Mead, »Webern, Tradition, and ›Composing with Twelve Tones ...‹«, in: *MTS* 15/2 (1993), S. 173–204.

61 Vgl. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 8.

In den Mittelpunkt der Überlegungen der oben genannten Autoren rückt daher folgerichtig der Versuch, mögliche alternative und für das ganze Stück gültige Organisationsprinzipien nachzuweisen. Dabei folgen sie einem theoretischen Ansatz, den Milton Babbitt etabliert hat und der von der Prämisse ausgeht, daß die maßgeblichen formalen Organisationsprinzipien von Zwölftonkompositionen ausschließlich aus der jeweiligen individuellen Struktur der zugrundeliegenden Zwölftonreihe und dem darauf aufbauenden Zwölftonsystem abgeleitet werden können. So hat Smalley nicht nur die Originalreihe von Weberns *Streichtrio* untersucht und ihre strukturellen Eigenschaften verbindlich beschrieben, sondern auch die sich aus ihrer Struktur ergebenden Konsequenzen für das Zwölftonsystem des *Streichtrios* erläutert. Sein theoretisches Konzept illustriert er anhand des unvollendeten dritten Satzes des *Streichtrios*. Haimo und Mead, die die theoretischen Voraussetzungen Smalleys in ihren Arbeiten weiterentwickeln und differenzieren, analysieren den ersten respektive den zweiten Satz des Werkes. Die Arbeiten werden durch das ihnen gemeinsame Moment vergleichbar, wesentliche Charakteristiken in Anlage und Ausgestaltung der Partitur von dem zugrundeliegenden verbindlichen Zwölftonsystem abzuleiten, dem eine der Tonalität zumindest annähernd vergleichbare Ordnungsfunktion zugesprochen wird. Ich fasse daher ihre Analysen, die ich weiter unten genauer auf ihren theoretischen Hintergrund und ihre Funktionsweise sowie auf ihre Problematik hin untersuche, unter der Rubrik »Zwölftontechnik als Kompensationsstrategie« zusammen. Anschließend werde ich dann ein konkurrierendes Interpretationsmodell vorstellen, das durch eine eigene Analyse des ersten Satzes des *Streichtrios* op. 20 erläutert wird. Hierbei rücken verschiedene Aspekte von Weberns individuellem Umgang mit der Zwölftonreihe in den Mittelpunkt; die Ergebnisse ziehen eine Neubewertung der Studien von Smalley, Haimo und Mead nach sich. Meine Beobachtungen führen zu dem Schluß, daß Weberns Umgang mit der Zwölftonreihe im *Streichtrio* nicht auf strikt systematischen Grundsätzen beruht, sondern daß er die aus der Pluralität der Anwendungsmöglichkeiten resultierende satztechnische Vielfalt ganz bewußt als ein wesentliches Gestaltungsmoment des Werkes begriff. Gleichzeitig eröffnet die sorgfältige Analyse die Möglichkeit, Kontinuitäts- und Entwicklungslinien von den um 1924/25 entstandenen instrumentalen Zwölftonwerken zum *Streichtrio* sichtbar zu machen. Aus dieser Erkenntnis leiten sich wiederum Konsequenzen für die Bewertung der oben diskutierten Einflüsse expressionistischer bzw. klassizistischer Tendenzen auf das Werk ab.

2.1 Reihenstruktur und Reihendisposition

Webern arbeitete bei der Komposition seines *Streichtrios* op. 20 erstmals mit einer alle 48 Reihenformen umfassenden Reihentabelle; die Form der Originalreihe ist seit ihrer Beschreibung durch Friedrich Wildgans in der musikwissenschaftlichen Literatur bekannt.⁶² Eine neuere Transkription sämtlicher Reihentabellen Weberns einschließlich einer minutiösen Quellenbeschreibung und Kommentierung hat Bailey 1996 veröffentlicht.⁶³ Darüber hinaus liegt eine kurze Besprechung der Reihentabelle von Weberns *Streichtrio* op. 20 einschließlich einer faksimilierten Wiedergabe der dritten und letzten Seite dieser Quelle seitens Regina Buschs vor.⁶⁴ Mehrere Versuche, den Aufbau der Reihentabellen sämtlicher Zwölftonwerke Weberns auf ein einheitliches Organisationsprinzip zurückzuführen, blieben bislang ohne klares Ergebnis. Dennoch lassen sich bei einer vergleichenden Betrachtung der Reihentabellen Identitäten oder weitgehende Ähnlichkeiten zahlreicher Merkmale, wie etwa hinsichtlich der Abfolge und Paarbildung von Reihentranspositionen, der Positionierung der Tritonustransposition etc. feststellen. Die sich abzeichnenden Muster treten allerdings nicht konsistent auf und können gelegentlich sogar miteinander in Konflikt geraten.⁶⁵ Eine Beziehung zwischen der jeweiligen Anlage der Reihentabellen und der Disposition der Reihenformen in den jeweiligen Kompositionen schließt Bailey in ihrer Zusammenfassung grundsätzlich aus.⁶⁶ Diese Schlußfolgerung überrascht wenig, wenn man bedenkt, daß Webern seine Reihentabellen als ein praktisches Hilfsmittel für den Kompositionsprozeß und nicht als eine wie auch immer geartete Vorstrukturierung des Materials konzipierte. Bei der Anlage der Reihentabellen verfolgte er vermutlich ausschließlich das Ziel, während der Arbeit eine ideale Orientierung über die 48 Reihenformen zu haben, und versuchte nicht, sie nach einem logisch

62 Vgl. Friedrich Wildgans, *Anton Webern. Eine Studie*, Tübingen 1967, S. 134.

63 Bailey, »Webern's row tables«, bes. S. 182–184. Bereits 1966 hat Luigi Rognoni die Reihentabellen des *Streichtrios* beschrieben und teilweise veröffentlicht (vgl. ders., *Expressionism and Dodecaphony*, S. 361 f.); vgl. außerdem den Abdruck in Roger Smalleys Artikel »Webern's Sketches (III)«, S. 14–22.

64 Vgl. Regina Busch, »Einige Bemerkungen zur Zwölftonkomposition bei Schönberg, Berg und Webern«, in: *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik«*, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann unter Mitarbeit von Matthias Schmidt, Wien 1996 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd. 3), S. 114–136, bes. S. 122 ff.

65 Vgl. dazu auch Bailey, »Webern's row tables«, S. 206 f.

66 Vgl. Bailey, *ibd.*, S. 208.

schlüssigen oder an eine Systematik gebundenen Prinzip anzuordnen.⁶⁷ Die Organisation der Reihentabellen beruht vorwiegend auf Gewohnheiten, die sich Webern in den ersten Jahren der Beschäftigung mit der Zwölftontechnik angeeignet hatte (und die beispielsweise von den Präferenzen Schönbergs und Bergs durchaus abweichen). Diese in einem gewissen Rahmen flexiblen Konventionen lassen bei der Anordnung der Reihenformen Raum für Entscheidungen, die Webern von Fall zu Fall traf und deren Gründe sich weitgehend einer Rekonstruktion entziehen. Erwähnenswert erscheint mir in diesem Zusammenhang die Beobachtung, daß Webern, je vertrauter er mit der Gestaltung der Reihentabellen und der Zwölftontechnik als kompositorischem Verfahren wurde, umso sparsamer seine zusätzlichen Einzeichnungen in den Reihentabellen gestaltete. Insofern zeichnet sich die Reihentabelle für das *Streichtrio* noch durch ihre geradezu peniblen Auszeichnungen aus. Neben der Numerierung vermerkt Webern hier im Gegensatz zu den späteren Reihentabellen nicht nur die jeweilige Reihenform (»U«, »Kr«, »U Kr«), sondern trägt durchgängig auch die Unterteilung der Reihenformen in Dreitongruppen (Bögen über den Reihentönen 1–3, 4–6 usw.) und Tetrachorde (vertikal gestrichelte Linien) ein. Ob die in der Reihentabelle eingezeichneten regelmäßigen Segmentierungen der Reihenformen für den Kompositionsprozeß signifikant sind, kann jedoch erst weiter unten geprüft werden.

Webern fertigte für sein *Streichtrio* op. 20 nicht nur eine vollständige Reihentabelle an, sondern verwendete in den beiden veröffentlichten Sätzen insgesamt 44 der 48 Reihenformen. Damit zieht Webern in diesem Werk erstmals eine große Anzahl verschiedener Reihenformen in der Komposition heran. Um zu prüfen, inwieweit dieser Umstand als ein Hinweis auf ein grundsätzlich erweitertes Reihenverständnis Weberns zu werten ist, soll zunächst die Reihenstruktur und das Potential der daraus resultierenden Beziehungen zwischen allen 48 Reihenformen erörtert werden. Damit wird die Voraussetzung für eine genauere Untersuchung von Weberns Umgang mit den Reihenformen und für einen Rekonstruktionsversuch seiner Auffassung von der Funktion der Reihenformen im *Streichtrio* geschaffen.

Auf die Ähnlichkeit zwischen der Zwölftonreihe des *Streichtrio-Fragments* M. 273 und der des *Streichtrios* op. 20 ist bereits hingewiesen worden. Tatsächlich kann die Struktur von beiden Zwölftonreihen als eine Folge von

67 Webern komponierte, wie auch ein bekanntes Photo aus dem Jahr 1930 zeigt, am Klavier (vgl. die Wiedergabe bei Bailey, »Webern's row tables«, S. 175). Dabei stand das Skizzenbuch auf dem Notenpult; darüber waren die Blätter mit der Reihentabelle fixiert, so daß Webern diese ständig im Blick hatte.

sechs Zweitongruppen, die jeweils der Intervallklasse 1 angehören, beschrieben werden.⁶⁸ Dies wirkt sich in mehrfacher Hinsicht auf Korrespondenzbeziehungen innerhalb der Gesamtheit der Reihenformen aus. Wie bei der Besprechung der Zwölftonreihe des *Streichtrio-Fragments* M. 273 bereits begründet wurde, teilen sich aufgrund der Reihenstruktur die 48 Reihenformen in zwei exklusive, gleich große Gruppen von je 24 Reihenformen auf. Innerhalb jeder dieser beiden Gruppen bestehen zwischen allen 24 Reihenformen folgende Ähnlichkeitsbeziehungen: Jede beliebige Reihenform setzt sich aus sechs Zweitongruppen zusammen, die jeweils tonidentisch in jeder Reihenform der ihr zugehörigen Gruppe – und nur in dieser – vorkommen. Die Abfolge der beiden Töne in den einzelnen Zweitongruppen ist allerdings ebenso variabel wie die Position jeder Zweitongruppe innerhalb der verschiedenen Reihenformen.

op. 20: P0

op. 20: P1

Gruppe I

Zweitongruppen:

as-g, d-cis, fis-f, a-b, es-e, c-h

zugeordnete Reihenformen:

P0, P2, P4, P6, P8, P10

R0, R2, R4, R6, R8, R10

I1, I3, I5, I7, I9, I11

RI1, RI3, RI5, RI7, RI9, RI11

Gruppe II

Zweitongruppen:

a-as, es-d, g-fis, b-h, e-f, cis-c

zugeordnete Reihenformen:

P1, P3, P5, P7, P9, P11

R1, R3, R5, R7, R9, R11

I0, I2, I4, I6, I8, I10

RI0, RI2, RI4, RI6, RI8, RI10

Notenbeispiel 3.1: Anton Webern, *Streichtrio* op. 20, Zwölftonreihe P0 und P1

68 Dies ist das fundamentale Strukturprinzip für die Zwölftonreihe des *Streichtrios* op. 20, während für den Aufbau der Reihe des *Streichtrio-Fragments* M. 273 die Tetrachordstruktur die entscheidende Rolle spielt. In struktureller Hinsicht sind die Zweitongruppen dabei kein primäres Konstruktionselement, sondern ein Resultat der Tetrachordanordnung.

Die Anlage der Zwölftonreihe des *Streichtrios* mit ihrer Reihung von Tonpaaren der Intervallklasse 1 hat gleichzeitig Auswirkungen auf ihre Tetrachord- und Hexachordstruktur. In einer Zwölftonreihe mit oben beschriebener Struktur resultiert aus der Zusammenfassung von zwei benachbarten Zweitonpaaren der Intervallklasse 1 notwendigerweise ein Tetrachord, das dem pc-set $[0, 1, 2, 3]$ (4-1), $[0, 1, 4, 5]$ (4-7) oder $[0, 1, 6, 7]$ (4-9) angehört. Da sich kein chromatischer Skalenausschnitt in der Zwölftonreihe findet, verteilen sich die Tetrachorde der Reihentöne 1-4, 5-8 und 9-12 auf die pc-sets $[0, 1, 4, 5]$ (4-7) und $[0, 1, 6, 7]$ (4-9) (vgl. Notenbeispiel 3.1). Daß die Tetrachorde der betreffenden Reihenausschnitte aller 48 Reihenformen nur zwei verschiedenen pc-sets zugeordnet werden können, führt wiederum zu Invarianzbeziehungen zwischen den Reihenformen. So bestehen die Reihen $P(x)$, $P(x+6)$, $I(x+3)$, $I(x+9)$ und deren Krebsformen aus je drei unterschiedlichen Tetrachorden, deren ungeordneter Tonvorrat jeweils identisch ist. Berücksichtigt man zusätzlich die Tetrachorde der Reihensegmente der Reihentöne 3-6 und 7-10, die ebenfalls Vertreter eines der pc-sets (4-7) oder (4-9) sind, so ergeben sich weitere Invarianzbeziehungen zwischen Reihensegmenten verschiedener Reihenformen. Aus der Anlage der Originalreihe resultiert unter den 48 Reihenformen eine vergleichbar limitierte Hexachordstruktur der Reihensegmente 1-6 bzw. 7-12. Da die Reihentöne 1-6 nicht zu einem Ausschnitt der chromatischen Skala angeordnet werden können (das hieße, daß die Reihe aus zwei strukturell identischen Hexachorden des pc-set $[0, 1, 2, 3, 4, 5]$ (6-1) bestände), fügen sich die sechstönigen Reihensegmente, die sich aus je drei der oben beschriebenen Zweitongruppen bilden, entweder zu einem Hexachord des pc-set $[0, 1, 2, 3, 6, 7]$ (6-5) (= Gruppe I) oder zu einem Hexachord des pc-set $[0, 1, 4, 5, 8, 9]$ (6-20) (= Gruppe II) (vgl. Notenbeispiel 3.1). Vergleichbare Restriktionen lassen sich auch bei der Trichordstruktur der von Webern in der Reihentabelle markierten Reihensegmente 1-3, 4-6, 7-9 und 10-12 aufzeigen. Jede Reihenform setzt sich aus jeweils zwei Dreitongruppen des pc-sets $[0, 1, 5]$ (3-4) bzw. des pc-sets $[0, 1, 6]$ (3-5), deren Abfolge alterniert, zusammen. Auch aus dieser Eigenschaft leiten sich weitere Invarianzbeziehungen zwischen den Reihenformen ab.

Als wesentliches Merkmal der Zwölftonreihe des *Streichtrios* kann somit festgehalten werden, daß die Gesamtheit der zwei-, drei- und viertönigen Reihensegmente der 48 Reihenformen einer sehr geringen Zahl von unterschiedlichen pc-sets zugeordnet werden kann. Anders ausgedrückt: Zwischen den 48 Reihenformen findet sich ein besonders hoher Grad von Invarianzbeziehungen, eine Eigenschaft, die ein hohes Integrationspotential zwischen den Reihenformen bereitstellt. Damit ist eine Qualität der Zwölftonreihe grob umrissen. Der nächste Schritt in der Analyse ist es, festzustellen,

welche Konsequenzen Webern in seinem *Streichtrio* op. 20 aus den strukturellen Eigenschaften der Zwölftonreihe zieht und auf welcher Ebene diese Komponente bei der Zwölftonkomposition zum Tragen kommt. Diesem Aspekt wird jedoch an dieser Stelle ein kurzer Überblick über die Reihendisposition des *Streichtrios* vorausgeschickt.

Eine vollständige Beschreibung der Abfolge der Reihenformen im *Streichtrio* op. 20 und der Verteilung der einzelnen Reihentöne in der Komposition findet sich in einem Appendix von Baileys Buch *The twelve-note music of Anton Webern*.⁶⁹ Ich beziehe mich im folgenden auf die dort wiedergegebenen Reihenschemata, die auf der Originalreihe, d. h. der ersten Reihe des zweiten Satzes, aufbauen, und verwende ausschließlich Baileys Bezeichnungen der Reihenformen. Um eine leichtere Orientierung über den ersten Satz zu ermöglichen, verweise ich auf die Eintragung der Reihenanalyse in der Reproduktion der Partitur des ersten Satzes des *Streichtrios* im Anhang S. 280–286. Damit die deutsch- und englischsprachige Literatur problemlos nebeneinander benutzt werden kann, füge ich im Anhang S. 278 f. eine Kongruenztabelle der unterschiedlichen Bezeichnungen der Reihenformen an. In diese Tabelle ist die Reihenformennumerierung Weberns, die er in seine Reihentabelle (und üblicherweise auch in den Skizzen) eingetragen hat, ebenfalls aufgenommen (P0=Oas=I).

In beiden Sätzen des *Streichtrios* entspricht die Reihendisposition auf übergeordneter Ebene der großformalen Abschnittsbildung. Diese Handhabung der Reihenformen ist – wie bereits erwähnt – immer wieder als rein äußerliche Anlehnung an klassische Formmodelle kritisiert worden. Ob die Reihenformendisposition eine weitere, genuin musikalische Funktion hat und ob die Reihenauswahl innerhalb der einzelnen Abschnitte einem übergeordneten Prinzip folgt, werde ich noch später erörtern. Im ersten Satz realisiert Webern den vollständigen Ablauf aller 53 Reihendurchläufe in der Blocksatztechnik, wobei er insgesamt achtzehn verschiedene Reihenformen verwendet. Auf lokaler Ebene konstruiert Webern in diesem Satz nur punktuell Reihenanschlüsse, indem er zwei Reihen, deren End- bzw. Anfangssegment tonidentisch sind, miteinander verbindet.⁷⁰ Ein besonderer Fall liegt

69 Bailey, *Twelve-note music*, S. 337, S. 345 und S. 356–359.

70 Besonders in seinen späten Zwölftonwerken baut Webern diese Technik systematisch aus und verknüpft so eine größere Anzahl von Reihenformen, die in einem identischen Transpositionsverhältnis zueinander stehen, zu geschlossenen Reihenketten, die ganze Abschnitte ausfüllen (vgl. z. B. sein *Streichquartett* op. 28/I, Takt 1 ff. mit der Reihengestaltung P6–P2–P10–P6; die Reihenenden bzw. -anfänge überschneiden sich dabei um jeweils vier Reihentöne).

bei der Verknüpfung von zwei Reihenformen der Relation $P(x) - R(x)$ (bzw. $R[x] - P[x]$) oder $I(x) - RI(x)$ (bzw. $RI[x] - I[x]$) vor, da diese Reihenformen per definitionem diastematisch identische Reihenenden aufweisen. Webern nutzt diese Eigenschaft z.B. in den ersten drei Takten des ersten Satzes aus, indem er auf die Reihenform R4 die Reihenform P4 folgen läßt und dabei die Reihentöne (11–12) bzw. (1–2) zusammenzieht.⁷¹ Bei der Rückleitung zur Reprise (T. 40 f.) macht Webern erneut von dieser Technik Gebrauch. Hier assoziiert er die Reihenformen R8 (11–12) und R4 (1–2) (=Va es–e) miteinander und verknüpft die beiden End- bzw. Anfangstöne zu einer Figur. Das für den ersten Satz des *Streichtrios* typische Verfahren zur Bildung von Reihen-Folgen beruht jedoch nicht auf der Verknüpfung benachbarter Reihenformen durch identische Reihenenden. Statt dessen überwiegen Reihenanschlüsse, bei denen entweder zwei Reihen sukzessiv, d.h. ohne eine direkte simultane Verknüpfung aufeinanderfolgen (z.B. T. 3/4: P4–I4; T. 7/8: R4–RI4 etc.) oder bei denen End- bzw. Anfangston zweier Reihen simultan erklingend auf verschiedene Stimmen verteilt sind (z.B. T. 5: I4 [12] – RI9 [1] [d–a]; T. 6: RI9 [12] – R4 [1/2] [f–es–e]). Im zweiten Satz des *Streichtrios* setzt Webern neben der oben beschriebenen Blocksatztechnik folgende weitere Verfahren ein: (a) In der Einleitung »Sehr getragen und ausdrucksvoll« (T. 1–8) ordnet Webern jeder Stimme ein vollständiges Tetrachord der jeweiligen Reihenform zu. Diese Technik erinnert an die Reihengestaltung, die Webern bereits in dem *Streichtrio-Fragment* M. 273 erprobt hatte.⁷² (b) An mehreren Stellen im zweiten Satz verwendet Webern simultan zwei Reihenformen. Dabei ist die Tendenz zu beobachten, daß eine Reihenform linear präsentiert und vorwiegend einer Stimme zugeordnet ist, während die andere Reihenform sich auf die beiden übrigen Stimmen verteilt.⁷³ Hinweise auf die Auswahlkriterien, die Webern jeweils zur Wahl einer bestimmten Reihenform veranlaßt haben, können aus der allgemeinen Beschreibung dieser Techniken zur Reihenverknüpfung im *Streichtrio* nicht abgeleitet werden. Zur Klärung der Frage, welche Kriterien für Webern bei der Wahl der Reihenformen im *Streichtrio* ausschlaggebend waren und wie die reziproke Verbindung zwischen Reihenformen und Satztechniken aufzufassen ist, sollen zwei kontrastierende Interpretationsmodelle gegeneinander gestellt werden. Die theoretischen Voraussetzungen und die Grenzen einer

71 Zu einer ausführliche Analyse dieser Takte vgl. unten S. 179 ff.

72 Siehe dazu auch den Abschnitt »Imitations- und Kanontechniken«, S. 194 ff.

73 So z. B. op. 20/II, T. 41 ff., wo die VI die Reihe P9 ausführt und in Va und Vc in der gleichen Zeit zweimal die Reihe RI8 gespielt wird.

analytischen Applikation des zuerst diskutierten, von mir »Kompensationsmodell« genannten Entwurfs, mit dem die Anordnung der Reihenformen durch ein übergeordnetes, verbindliches Konzept zu begründen versucht wird, werden im nachfolgenden Abschnitt untersucht. Mit einem alternativen Interpretationsansatz werden im Kapitel 2.3 »Interpretationsmodell II: Satztechnischer Pluralismus in op. 20/I« unmittelbare Konsequenzen aus den beobachteten Defiziten der ersten Lesart gezogen. Im Gegensatz zum systematischen Ansatz des Kompensationsmodells geht das zweite Interpretationsmodell davon aus, daß sich Weberns Umgang mit der Zwölftontechnik im *Streichtrio* nicht ausschließlich durch reihentechnische Aspekte erklären läßt. Die kompositionstechnischen Möglichkeiten und Zwänge der Zwölftontechnik erweisen sich aus dieser Perspektive dezidiert als nur ein einflußreicher Faktor in der Partitur, der von weiteren strukturell wesentlichen Momenten ergänzt wird.

2.2 Interpretationsmodell I:

Zwölftontechnik als Kompensationsmodell

2.2.1 Theoretische Entwürfe

Schönberg hat im Rückblick mehrfach auf den Umstand hingewiesen, daß für ihn die erste erfolgreiche Anwendung und Formulierung seiner *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* den Abschluß eines langjährigen Experimentierens bedeutet hat. Explizit formulierte er im Jahr 1934 in seinem berühmten Aufsatz »Komposition mit zwölf Tönen«:

Nach vielen erfolglosen Versuchen in einem Zeitraum von annähernd zwölf Jahren legte ich den Grund zu einem neuen musikalischen Konstruktionsverfahren, das geeignet schien, jene strukturellen Differenzierungen zu ersetzen, für die früher die tonalen Harmonien gesorgt hatten.⁷⁴

Aus dieser Perspektive wird die *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* in erster Linie als ein Verfahren gedeutet, das die durch die Krise der harmonischen Tonalität zunächst geschwächten und in der Phase der freien Atonalität schließlich verlorengegangenen formbildenden Tendenzen der Harmonie kompensiert. Das Tonsystem der harmonischen

74 Arnold Schönberg, »Komposition mit zwölf Tönen«, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976 (Gesammelte Schriften I), S. 105–137, hier S. 109f.

Tonalität und das Zwölftonsystem beruhen jedoch auf grundsätzlich verschiedenen konstruktiven Voraussetzungen, die sich in einer unterschiedlichen Struktur und Wertigkeit ihres Tonvorrates niederschlagen, so daß strukturelle Differenzierungen auf der Ebene der Harmonik in tonalen Kompositionen und Zwölftonwerken nicht mit vergleichbaren Mitteln realisiert werden können. Während die abgestuften Relationen zwischen den unterschiedlichen Tonartenbereichen im Tonsystem der Dur-Moll Tonalität zumindest innerhalb einzelner historischer Perioden relativ stabil ausgeprägt waren und damit den Komponisten auf der Ebene der Harmonik eindeutige Bezugspunkte zur Verfügung standen, die einen wesentlichen Anteil an der Konstitution einer musikalischen Logik und der Ausbildung komplexer Formen hatten, stellt das Zwölftonsystem eine vergleichbare Hierarchisierung mit allgemeingültigem Anspruch nicht a priori zur Verfügung. Wie Schönberg selbst betont hat, war die Entfaltung des konstruktiven Potentials der Zwölftonmethode ein längerer Prozeß, in dessen Verlauf sich verschiedene inhärente Möglichkeiten des Verfahrens erst allmählich herauskristallisierten:

Bei den ersten Werken, in denen ich die Methode anwandte, war ich noch nicht überzeugt, daß der ausschließliche Gebrauch einer Reihe nicht in Monotonie enden würde. Würde sie das Hervorbringen einer ausreichenden Anzahl charakteristisch differenzierter Themen, Phrasen, Motive, Sätze und anderer Formen erlauben? Zu jener Zeit benutzte ich komplizierte Mittel, um die Mannigfaltigkeit zu sichern. Aber bald entdeckte ich, daß meine Furcht unbegründet war; [...] ⁷⁵

Schönberg bezieht sich mit den in diesem Zitat angesprochenen »komplizierte[n] Mittel[n]« vermutlich auf die kontrapunktischen Verfahrensweisen in seinen ersten Zwölftonkompositionen, mittels deren er Differenzierung und Zusammenhang anstrebte.⁷⁶ Weitgehend offen läßt er in diesem Aufsatz und an anderen Stellen in seinen Schriften die Frage, welche Kriterien für ihn bei der Reihenauswahl entscheidend waren und welche konkrete strukturelle Funktion der Zwölftonreihendisposition in seinen einzelnen Werken zugeordnet ist. Pauschalisierend empfiehlt Schönberg in dem betreffenden Text nur, die Reihenformen so zu wählen, daß Oktavverdoppelungen vermieden werden, und führt weiter aus, daß »besonders die Transpositionen [...],

⁷⁵ Ibidem, S. 116.

⁷⁶ Die bei Schönberg etwa gleichzeitig mit dem Übergang zur Zwölftontechnik auftretenden Anleihen bei den klassizistischen Strömungen der 1920er Jahre spielen für die formale Gestaltung dieser Werke natürlich eine nicht zu unterschätzende Rolle. Diese stilistischen Tendenzen gründen jedoch nicht auf technische Belange der Zwölftontechnik und sollen daher für den Moment ausgeklammert bleiben.

wie die Modulationen in früheren Stilen, dazu [dienen], Nebengedanken zu bilden«⁷⁷. Darüber hinaus finden sich vereinzelte Bemerkungen Schönbergs zu einem Verfahren, mit denen er das Vorhandensein harmonischer Ebenen in seinen Zwölftonwerken andeutet und das nach Milton Babbitt in der Literatur als »hexachordal combinatoriality« bezeichnet wird. Insgesamt bettet Schönberg seine Ausführungen samt der gegebenen Beispiele aber weder in eine differenzierte historische Perspektive ein, noch bietet er den Entwurf eines zwingenden theoretischen Modells an.⁷⁸

Anfang der 1950er Jahre begann in den USA eine Gruppe junger Komponisten und Musiktheoretiker, die Partituren der Zweiten Wiener Schule und insbesondere Schönbergs Kompositionen auf die Anwendung spezifischer zwölftontechnischer Verfahrensweisen hin zu analysieren. Es gelang ihnen, eine große Anzahl unterschiedlicher Techniken nachzuweisen, mit denen Schönberg strukturelle Differenzierungen auf verschiedenen Ebenen der Komposition angestrebt und realisiert hat. Das Erkenntnisinteresse der einflußreichen Protagonisten dieser Gruppe richtete sich jedoch weniger auf das Ziel, umfassende historisch-analytische Einsichten über Schönbergs Musik zutage zu fördern, sondern war von dem Bestreben gekennzeichnet, das ungeheuer reiche konstruktive Potential des Zwölftonsystems zu entschlüsseln und systematisch zu erfassen. Das Relationspotential der 48 Reihenformen, aus dem der Komponist eine Hierarchisierung der Reihenformen ableiten kann, ergibt sich in struktureller Hinsicht aus der dem Stück zugrundeliegenden Originalreihe.⁷⁹ Der Komponist und Theoretiker Milton Babbitt formulierte in einer Reihe grundlegender Aufsätze, die bis heute in der amerikanischen Musiktheorie von größtem Einfluß sind, erstmals wichtige Prinzipien zur Erfassung des konstruktiven Relationspotentials des Zwölftonsystems.⁸⁰ Seine theoretischen Arbeiten konzentrieren sich

77 Schönberg, »Komposition mit zwölf Tönen«, S. 119.

78 Die mangelnde Bereitschaft Schönbergs, sich theoretisch mit der Zwölftontechnik auseinanderzusetzen bzw. seine Gedanken in gültiger Form zu fixieren, ist in Anbetracht seiner intensiven Beschäftigung mit verschiedenen Bereichen tonaler Musiktheorie tatsächlich bemerkenswert.

79 Die Bestimmung dieses Relationspotentials gestaltet sich schwieriger, wenn der Komponist sich innerhalb eines Stücks nicht auf eine einzige Zwölftonreihe, von der alle anderen Reihenformen abgeleitet sind, beschränkt. Dieser Fall trifft jedoch auf keine von Weberns Kompositionen zu.

80 Vgl. insbesondere Milton Babbitt, »Some Aspects of Twelve-Tone Composition«, in: *The Score and IMA Magazine*, 12 (1955), S. 53–61; ders., »Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants«, in: *MQ* 46 (1960), S. 246–259 und ders., »Set Structure as a Compositional Determinant«, in: *Perspectives on Contemporary Music Theory*, hrsg. von Benjamin Boretz und Edward T. Cone, New York 1972, S. 129–147.

dabei auf das Problem, Beschreibungsverfahren zu entwickeln, mittels deren die Auswirkungen bestimmter Charakteristika einer Zwölftonreihe auf die Assoziations- bzw. Dissoziationspotentiale zwischen den 48 Reihenformen umfassend dargestellt werden können. Aus dem Assoziationspotential einer bestimmten Zwölftonreihe und ihrer Ableitungen ergeben sich gleichzeitig verschiedene Merkmale, die zur Klassenbildung der Reihenformen herangezogen werden können. Zu den wichtigsten Kriterien gehören Invarianzbeziehungen, die sich aus dem identischen Tongehalt oder dem identischen Intervallgehalt zwischen ausgewählten Reihensegmenten verschiedener Reihenformen ergeben. Ein weiteres von Babbitt erstmals umfassend beschriebenes Verfahren zur Assoziation verschiedener Reihenformen sind die verschiedenen Typen der sogenannten »hexachordal combinatoriality«, ein Verfahren, das im Gegensatz zu Schönberg für Weberns Komponieren keine Rolle gespielt hat.

In der Generation nach Babbitt haben sich prominente Vertreter der amerikanischen Musiktheorie darum bemüht, die Anstöße der von Babbitt und David Lewin vorgetragenen Ideen weiterzuentwickeln, die theoretischen Grundlagen des Zwölftonsystems umfassender darzustellen und die vorhandenen Beschreibungsverfahren auch der freiatonalen Musiksprache weiter zu differenzieren.⁸¹ Die detaillierte theoretische Durchdringung der wesentlichen Aspekte des Zwölftonsystems hat inzwischen sowohl zur Diskussion zahlreicher spezifischer und äußerst spezieller Fragestellungen als auch gleichzeitig zu erneuten Versuchen geführt, umfassende theoretische Systematisierungen zu entwerfen.⁸² Dabei ist eine Tendenz zur Verselbständigung in der Theoriebildung zu beobachten, in deren Folge eine relevante Rückkopplung der theoretischen Entwürfe an eine Interpretation der Werke, und seien es auch nur diejenigen des etablierten Kanons, innerhalb dieser Forschungsrichtung bisweilen in nur noch unzulänglicher Weise geleistet wird.

81 Ein Meilenstein in der Entwicklung der amerikanischen Musiktheorie ist das bereits zuvor erwähnte Buch Allen Fortes, *The Structure of Atonal Music*, New Haven 1973; genannt werden müssen aber auch Arbeiten von Mead, Starr und anderen. Einen Überblick über die verschiedenen Ausdifferenzierungen innerhalb dieser Forschungsrichtung in Amerika bis 1988 gibt Andrew Mead in seinem Beitrag »The State of Research in Twelve-Tone Music«, in: *MTS* 11 (1989), S. 40–44.

82 So z. B. David Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Yale 1987 und Robert D. Morris, *Composition with pitch-classes: a theory of compositional design*, New Haven 1987. Eine neue Perspektive für die »pitch-class set theory« hat darüber hinaus Allen Forte mit seinem Artikel »Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species«, in: *JMT* 32/2 (1988), S. 187–271 eröffnet.

Einen relativen Gegenpol zu dieser Strömung bilden die Arbeiten derjenigen Musikwissenschaftler, die einen Ansatz historisch-analytischer Prägung pflegen und versuchen, Teilergebnisse der theoretischen Systementwürfe in ihre Fragestellungen zu integrieren. In der jüngeren Forschungsgeschichte wurde z. B. darüber gestritten, in welchem Umfang Schönberg in seinen Zwölftonwerken kompositorische Strategien umgesetzt hat, die auf eine Realisierung von ausschließlich aus den strukturellen Eigenschaften des Zwölftonsystems abgeleiteten Formprinzipien abzielen. Wie verschiedene Autoren in diesem Zusammenhang demonstriert haben, setzt Schönbergs Beschäftigung mit den Prinzipien der hexachordal combinatoriality bereits Mitte der 1920er Jahre ein; dieses Verfahren baute er innerhalb kurzer Zeit zu einer funktionierenden Kompositionstechnik aus.⁸³ Damit war es Schönberg möglich, aufgrund der Reihenformendisposition relativ geschlossene harmonische Felder innerhalb eines Stückes zu erzeugen. Die Umsetzung der Prinzipien der hexachordal combinatoriality besagt allerdings an sich nur wenig über die Intentionen und die Tragweite dieses Konzepts für die formale Anlage eines Satzes. Prinzipiell ist eine Umsetzung des Relationspotentials des Zwölftonsystems – unabhängig davon, ob es auf Invarianzbeziehungen zwischen Tongruppen bestimmter Reihenformen oder auf dem Prinzip der hexachordal combinatoriality beruht – in der Partitur auf lokaler und globaler Ebene möglich. Während eine Untersuchung der lokalen Ebene sich darauf beschränkt, diejenigen Kriterien herauszuarbeiten, die die unmittelbare Abfolge der Reihenformen innerhalb einer Passage eines Stückes bestimmen, konzentriert sich die Analyse der globalen Ebene auf die Rekonstruktion möglicher kompositorischer Strategien, die die Reihenauswahl in bezug auf den Gesamtverlauf der Komposition beeinflussen. Entgegen der etablierten Ansicht, daß die formale Gestaltung von Schönbergs Zwölftonkompositionen maßgeblich durch traditionelle Formmodelle gesteuert wird, haben Martha Hyde und Andrew Mead unter dem Stichwort »large scale strategies« die These vorgetragen, daß aus dem Zwölftonsystem abgeleitete Strukturprinzipien wie die hexachordal combinatoriality unabhängig von der gleichzeitigen Anlehnung des architektonischen Aufbaus an klassische Formmodelle einen erheblichen Einfluß auf die Konstruktion einer zwölftonharmonischen Ebene und damit auf den übergeordneten Ablauf eines Satzes bzw.

83 Vgl. Ethan Haimo, »Redating Schoenberg's Passacaglia for Orchestra«, in: *JAMS* 40 (1987), S. 471–494.

des ganzen Werkes haben.⁸⁴ Obwohl sowohl ihr konzeptioneller Ansatz als auch besonders die Einzelheiten ihrer Untersuchungsergebnisse in der musikwissenschaftlichen Diskussion nicht unumstritten geblieben sind,⁸⁵ so wird doch inzwischen weitgehend akzeptiert, daß Schönberg schon früh sehr bewußt nach Wegen gesucht hat, aus der Reihentechnik strukturelle Prinzipien zur Formung »harmonischer Regionen«⁸⁶ in seinen Werken abzuleiten. Kontrovers diskutiert wird allerdings die Beurteilung des Phänomens, d. h. die Frage, ob diese harmonischen Regionen an sich eine tragende formkonstitutive Rolle spielen und wie sie gegebenenfalls diese Funktion ausüben oder ob die Formkonzeption der Werke dieser Zeit letztlich nicht doch stärker von traditionellen Modellen bestimmt wird.

Die Diskussion um eine angemessene Interpretation von Schönbergs zwölftontechnischen Verfahren hat das Thema auch in der Webernforschung auf die Agenda gebracht. Dabei haben Musikwissenschaftler wie Haimo, Mead oder Catherine Nolan⁸⁷ im Sinne der oben skizzierten Interpretation von Zwölftontechnik als Kompensationsstrategie versucht, die Reihendispositionen in Weberns Partituren mit systematischen Konzepten zu erklären, auch wenn sich Weberns Techniken in bestimmter Hinsicht grundsätzlich von denen Schönbergs unterscheiden. Die Ausgangspositionen der wissenschaftlichen Kontroverse sind jedoch vergleichbar: Auf der einen Seite stehen die bereits genannten Vertreter einer Argumentationskette, mit der die Selbstinterpretation Weberns, ausgehend von seinem berühmten Wort »Über die Formen der Klassiker sind wir nicht hinaus«⁸⁸, festgeschrieben und zur analytischen Richtlinie erklärt wird. Eine formbildende Funktion traditioneller Modelle in seinen Zwölftonwerken wird allerdings grundsätzlich in Frage gestellt, wenn versucht wird, Weberns Umgang mit

84 Vgl. Andrew Mead, »Large-Scale Strategy in Schoenberg's Twelve-Tone Music«, in: *PNM* 24 (1985), S. 120–157.

85 So hat z. B. Silvina Milstein in ihrer Studie *Arnold Schönberg: notes, sets, forms*, Cambridge 1992 (*Music in the twentieth century*), das von Hyde entwickelte Konzept einer reinen Zwölftonharmonik in Frage gestellt und statt dessen Argumente für ein kontinuierliches Fortdauern verschiedener, aus der Sprache der harmonischen Tonalität übernommener Prinzipien in zwölftontechnischen Werken vorgetragen.

86 Schönberg entwickelt den Begriff »Region« für das System der harmonischen Tonalität im Sinne verwandter Teile einer Tonart, die wie selbständige Tonarten in einem Stück ausgeführt sind (vgl. die Darstellung bei Schönberg, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, S. 19 ff.).

87 Vgl. Catherine Nolan, »Structural levels and twelve-tone music: a revisionist analysis of the second movement of Webern's Piano Variations op. 27«, in: *JMT* 39/1 (1995), S. 47–76.

88 Webern, *Vorträge*, S. 37.

Zwölftonreihenformen mit besonderen Eigenschaften des Zwölftonsystems bzw. mit seinem individuellen Verständnis des Zwölftonsystems zu begründen. Während die Grenzen des Interpretationsansatzes, der sich in hohem Maß auf Weberns Selbstinterpretation stützt und die klassischen Formmodelle als konstitutives Element betrachtet, in bezug auf Weberns *Streichtrio* op. 20 im ersten Teil des Kapitels bereits dargelegt worden sind, soll im folgenden Abschnitt »Interpretationsansätze« unter Berücksichtigung bereits vorliegender analytischer Annäherungen an das *Streichtrio* näher auf die Chancen und Probleme einer Deutung, die dem Konzept Zwölftontechnik als Kompensationsstrategie folgt, eingegangen werden.

2.2.2 Interpretationsansätze

Das Verhältnis der einzelnen Reihenformen zueinander innerhalb des Zwölftonsystems kann neutral durch die Vermessung ihrer Distanzen beschrieben werden. Dabei impliziert der von Carl Dahlhaus auf die einzelnen Intervalle der Zwölftonreihe angewandte und auf die Transpositionen und Ableitungsformen der Originalreihe übertragbare Begriff der Distanz, der als ein Gegenbegriff zum Intervallkonzept der direkten oder indirekten Konsonanz und Dissonanz geprägt wurde, ein (gleichberechtigtes) Nebeneinander aller 48 Reihenformen.⁸⁹ Innerhalb eines so konzipierten Systems gibt es zunächst keine allgemeingültigen, ja kaum maßgebliche werk- oder satzübergreifende Referenzpunkte mehr; die Reihenformen ähneln den Maschen eines Fischer-netzes, die alle gleich groß und auf kein Zentrum zugeordnet sind. Bei einer solchen Auffassung zeigt sich das Zwölftonsystem im Vergleich mit dem Tonsystem der harmonischen Tonalität jedoch in wesentlichen Belangen defizitär. Während im System der harmonischen Tonalität eine spezifische Qualität jedes einzelnen Tons – wie auch jeder einzelnen Tonart – in Relation zum Grundton bereits angelegt ist und in der Komposition ausgefaltet wird, stehen sich die 48 Reihenformen innerhalb eines Zwölftonsystems, das nach oben dargestellten Grundsätzen funktioniert, zwar in unterschiedlichen

89 »Es scheint, als schrumpfe in der Dodekaphonie das diatonisch-chromatisch-enharmonische System der Tonbeziehungen zu einer 12-Stufigkeit, in der Intervalle als bloße Distanzen statt als direkte oder indirekte Konsonanzen wahrgenommen werden sollen. Doch ist die ›Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen‹ (A. Schönberg) eine Methode, deren musikalischer Sinn nicht eindeutig, sondern variabel ist; neben Werken, in denen eine Quinte nichts als eine Summe von sieben Halbtönen darstellt, stehen andere, in denen sie eine einfache und unmittelbare Tonbeziehung stiftet«, Zitat nach Carl Dahlhaus, Art. »Tonsystem«, *MGG* Bd. 13, Sp. 533–547, hier Sp. 546.

Distanzverhältnissen, aber dennoch in qualitativer Hinsicht zunächst vollkommen neutral gegenüber.⁹⁰ Damit stellt sich in letzter Konsequenz die Frage nach der Leistungsfähigkeit, ja sogar nach der Legitimität des Zwölftonsystems. Begreift man die Zwölftontechnik nämlich als eine Kompensationsstrategie, mit der Schönberg den Verlust der formbildenden Tendenzen der Harmonie ausgleichen wollte, so funktioniert diese in Analogie zur harmonischen Tonalität nur, wenn innerhalb der Gesamtheit der Reihenformen eine sinnvolle Abstufung erkennbar wird, aus der auch Konsequenzen für die formale Anlage einer Komposition gezogen werden können. Gleichzeitig treten die möglichen formkonstituierenden Momente nur in Kraft, wenn das verfügbare konstruktive Potential des Zwölftonsystems durch individuelle kompositionstechnische Maßnahmen im Werk entfaltet wird. Es gibt eine Reihe von Hinweisen, daß sich auch Webern dieser Problematik bewußt war und als Lösungsansatz eine Funktionalisierung der Reihenformen angestrebt hat. Die Überlegungen, die Webern bezüglich dieser Thematik in seinem Vortragszyklus *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen* geäußert hat, sind relativ oberflächlich und eher als ein Versuch aufzufassen, allgemeine Hinweise auf die Problematik zu exponieren, als diese erschöpfend zu behandeln. Im Anschluß an eine kurze Charakterisierung der Bedeutung von Symmetrie und Regelmäßigkeit sowie des Intervalls der verminderten Quinte, der »Mitte der Oktave«, für das Komponieren mit den Mitteln der Zwölftonmethode führt Webern weiter aus:

Im übrigen wird gearbeitet wie bisher. Die Reihe in der ursprünglichen Form und Tonhöhe gewinnt eine Stellung analog der »Haupttonart« der früheren Musik; die »Reprise« wird naturgemäß zu ihr zurückkehren. Wir schließen »im gleichen Ton«! – Ganz bewußt wird diese Analogie zu früheren Gestaltungen gepflegt, und so wird es wieder möglich, zu größeren Formen überzugehen.⁹¹

An dieser Stelle seiner Vorträge erwähnt Webern erstmals das Konzept einer Funktionalisierung der Reihenformen, das in Analogie zum Tonartenbewußtsein des Zeitalters der harmonischen Tonalität aufgefaßt werden soll. Auf die mögliche Ausgestaltung des Konzepts unter den besonderen Bedingungen

90 Die Charakterisierung des Systems der harmonischen Tonalität ist an dieser Stelle natürlich bis aufs äußerste verkürzt. So gehört es nicht zuletzt zu den künstlerischen Finessen, von der inhärenten Möglichkeit des tonalen Systems, durch die Harmonik funktionale Ambiguitäten zu erzeugen, Gebrauch zu machen und deren Potential in einer Komposition artifizuell auszugestalten. Voraussetzung dieser Kunstgriffe ist jedoch eine prinzipielle Eindeutigkeit innerhalb des tonalen Systems.

91 Webern, *Vorträge*, S. 58.

des Zwölftonsystems, die sich nicht in einer nicht näher beschriebenen Analogie erschöpfen kann, sondern auf eine je individuell gestaltete und gestaltende Hierarchisierung der 48 Reihenformen hinauslaufen muß, geht Webern allerdings ebensowenig ein wie auf die Tragweite einer solchen Konzeption. Ein Blick auf die Kompositionen scheint daher der einzige Weg zu sein, Weberns Auffassung zwölftontechnischer Verfahrensweisen um 1926/27 präziser zu rekonstruieren.

Daß Webern bereits im Frühjahr 1925 ein – allerdings noch rudimentäres – Konzept für eine Lösungsstrategie des angesprochenen Problems zu entwickeln versuchte, ist bereits bei der Besprechung der Reihentabelle und der formalen Anlage seines *Streichtrio-Fragments* M. 273 sichtbar geworden.⁹² Die Wahl seiner Bezeichnung für die Originalreihe als »Tonika« und für die Tritonustransposition als »Dominante« in der Reihentabelle des *Streichtrio-Fragments* darf daher auch nur bedingt als eine rein begriffliche Anleihe bei den Sprachregelungen, die für das Tonsystem der harmonischen Tonalität Gültigkeit besaßen, gewertet werden. Vielmehr gibt die Benutzung dieser Terminologie darüber hinaus einen versteckten Hinweis auf die von Webern und den anderen Komponisten der Zweiten Wiener Schule erkannte Notwendigkeit, die Reihenformen des Zwölftonsystems in ein jeweils neu zu erzeugendes Geflecht von Funktionsbeziehungen einzugliedern, um sie in einem qualitativen Verhältnis zueinander kompositorisch ausbeuten zu können. Da – wie oben erörtert wurde – das Zwölftonsystem per se keine dem System der harmonischen Tonalität vergleichbare allgemeingültige und ausdifferenzierte Qualifizierung der Reihenformen bereitstellt, wird an dieser Stelle ein analytisches Problem deutlich, das verschiedene Lösungsansätze provoziert hat. Ein von den Arbeiten Babbitts beeinflusstes Verfahren besteht darin, das spezifische Relationspotential des Zwölftonsystems eines Werkes zu beschreiben und die jeweilige Komposition anschließend auf die Umsetzung der Möglichkeiten hin zu analysieren. Aus dieser Vorgehensweise können allerdings, wie am Beispiel des *Streichtrios* deutlich werden wird, durchaus kontrastierende Ergebnisse resultieren.

An diesem Punkt der Überlegungen erscheint es mir sinnvoll, in Hinblick auf das *Streichtrio* op. 20 die Frage aufzugreifen, ob Webern mit der Disposition der Reihenformen das bereits beschriebene hohe Invarianzpotential der Zwölftonreihe so in der Partitur umsetzt, daß eine systematische, formkonstituierende Auswahl erkennbar wird. Für eine überzeugende Erörterung dieses Themenkomplexes bleibt entscheidend, ob Webern bei der Auswahl

92 Vgl. oben den Abschnitt II.2.1, »*Streichtrio-Fragment* M. 273«.

der Reihenformen über die situative Konstellation des musikalischen Satzes hinaus einer Systematik folgt, die aus den Merkmalen des Reihenpotentials entwickelt ist. Zu diesem Problemkreis liegen in bezug auf Weberns *Streichtrio* in der musikwissenschaftlichen Literatur mehrere kontroverse Studien vor. Die wichtigsten Positionen haben Perle, Smalley, Haimo und Mead bezogen, deren Stellungnahmen in der Reihenfolge der Publikationsdaten kurz referiert werden sollen.

Alle vier Musikwissenschaftler stimmen in ihrer Analyse der Reihenstruktur und dem daraus abzuleitenden Relationspotential innerhalb des Zwölftonsystems weitgehend überein.⁹³ Zu fundamental unterschiedlichen Bewertungen kommen sie allerdings in ihrer Beurteilung, inwieweit Webern dieses Relationspotential in seiner Partitur gezielt als strukturbildendes Mittel einsetzt. Der Autor des ältesten Beitrags, George Perle, vertritt in seinem Urteil über die strukturelle Funktion des Relationspotentials der Zwölftonreihenformen in Weberns *Streichtrio* die skeptischste Position. In seinem Aufsatz »Webern's Twelve-Tone Sketches« legte er die erste sorgfältige Untersuchung des Assoziationspotentials, das sich (theoretisch) aus der Struktur der Reihe von op. 20 ableiten läßt, vor.⁹⁴ Bei der Bewertung der Umsetzung dieses Potentials in der Partitur zieht er allerdings ein – aus der Sicht eines Theoretikers – ausgesprochen ernüchterndes Fazit. Seiner Ansicht nach läßt sich in der Partitur des *Streichtrios* weder die Auswirkung der Invarianzbeziehungen der Zwölftonreihenformen auf die großformale Anlage des Stückes erkennen noch auf lokaler Ebene, d. h. durch signifikante Assoziationen unmittelbar benachbarter Reihen, eine systematische Umsetzung des Potentials nachweisen.⁹⁵

93 Die einzelnen Beschreibungen decken sich inhaltlich mit meinen Ausführungen auf S. 156f.

94 Perle, »Webern's Twelve-Tone Sketches«, bes. S. 8–10.

95 »Interrelations among the forty-eight row forms can provide a structural groundwork that can function as an analogue, more or less, of that on which the classical models of the Trio were based, but in the Trio this does not yet occur. The segmental invariants merely serve as a means of immediate and casual association among the two-, three-, and four-note motives into which the row is partitioned among the three instruments«, Perle, »Webern's Twelve-Tone Sketches«, S. 10. Zweifellos spiegelt sich in Perles Diagnose auch seine generell skeptische Haltung bezüglich der Relevanz und Leistungsfähigkeit theoretisch konzipierter Systementwürfe bei der Analyse der Musik der Zweiten Wiener Schule wider. Diese seine gesamte Denkweise prägende Einstellung formuliert und begründet Perle explizit in seinem 1990 publizierten Aufsatz »Pitch-Class set analysis: An Evaluation«, in: *JM* 8/2 (1990), S. 151–172.

Smalleys Überlegungen zu Weberns Kompositionstechniken sind wie Perles Studie eine Reaktion auf Moldenhauers Veröffentlichung einer Auswahl von faksimilierten Skizzen von Weberns unvollendeten Zwölftonkompositionen. Seine Ausführungen zur musikalischen Gestaltung und zur Reihenstruktur des *Streichtrios* entwickelt und illustriert er daher ausschließlich anhand einer von ihm angefertigten 31taktigen »Reinschrift«⁹⁶ des unvollendeten dritten Satzes des Werkes.⁹⁷ Ob seine Schlußfolgerungen auch auf die veröffentlichten Sätze des *Streichtrios* übertragbar sind, läßt Smalley offen. Nach einigen Bemerkungen zur Satztechnik, zur rhythmisch-metrischen Gestaltung und zur (mutmaßlichen) geplanten großformalen Anlage des unvollendeten Satzes erörtert er das Problem, inwieweit die individuellen Merkmale des Zwölftonsystems des *Streichtrios* die formale Struktur des unvollendeten Satzes bestimmen. Er stützt sich bei seiner Analyse ausschließlich auf die mögliche Zuordnung jeder einzelnen Zwölftonreihenform des *Streichtrios* zu einer der beiden zuvor eingeführten möglichen Gruppentypen, in die die 48 Reihenformen aufgeteilt werden können, und kommt zu dem überraschenden Ergebnis, daß Webern ab Takt 8 des Fragments, d. h. nach dem ersten Einschnitt, relativ konsistent innerhalb jedes weiteren Formabschnittes Reihenformen auswählt, die überwiegend einem Gruppentyp angehören.⁹⁸ Der analytische Befund Smalleys legt die Annahme nahe, Webern habe mit der formalen Anlage des unvollendeten dritten Satzes seines *Streichtrios* eine Konstruktionsidee wiederaufgenommen, die bereits in seinem *Streichtrio-Fragment* M. 273 angelegt war. Wie oben gezeigt wurde, setzt Webern in dieser frühen Zwölftonkomposition die einzigen beiden verwendeten Reihenformen jeweils exklusiv in einem der beiden Formteile ein und zielt damit durch ein reihentechnisches Verfahren auf eine Kontrastwirkung innerhalb der großformalen Anlage ab. Folgt man den Ausführungen Smalleys, so werden eindeutige Analogien zwischen den beiden Sätzen erkennbar, obwohl Webern in seinem späteren Werk im Gegensatz zum *Streichtrio-Fragment* M. 273 nicht mit einer einzigen, sondern mit einer großen Anzahl strukturell identischer Reihenformen arbeitet. Die Kategorisierung der Reihenformen erfolgt im *Streichtrio* zwar nach einem ähnlichen Prinzip; dieses wirkt sich aber in der Komposition auf einer abstrakteren Ebene aus.

96 Wie aus einem Vergleich von Verlaufsskizze und autographischer Reinschrift eines jeden beliebigen Werkes Weberns ersichtlich ist, stimmt die überlieferte Skizzenfassung nie genau mit der Endfassung überein und läßt daher nur bedingt Rückschlüsse auf die (mutmaßliche) Gestalt der Endfassung zu.

97 Die Reinschrift ist publiziert in Smalley, »Webern's Sketches (III)«, S. 16f.

98 Vgl. Smalley, »Webern's Sketches (III)«, S. 21.

Unterzieht man Smalleys Ausführungen einer genaueren Prüfung, so ergeben sich jedoch einige Ungereimtheiten, die seine Schlußfolgerungen insgesamt unterminieren. Seine tabellarische Auflistung der Zuordnung der Reihenformen zu den zwei Gruppen I und II erweist sich als durch mehrere Druckfehler geschönt.⁹⁹ Daher kann man nicht mehr von einer *ausschließlichen* Zuordnung der Reihenformen eines Typs zu den einzelnen Formteilen, sondern nur noch von einer überwiegenden Bevorzugung sprechen.¹⁰⁰ Diese faktischen Inkorrektheiten scheinen mir allerdings noch eher verzeihlich zu sein als sein Versäumnis, der Frage nachzugehen, wie sich die verschiedenen Satzbilder der einzelnen Formteile auf die Auswahl der Reihenformen niedergeschlagen haben könnten. Damit weicht Smalley einer Klärung des Problems aus, ob die Disposition der Reihenformen in sich selbst begründet ist oder ob sie möglicherweise als ein Resultat anderer konstitutiver kompositorischer Faktoren interpretiert werden muß.

Sowohl Andrew Mead als auch Ethan Haimo vertreten demgegenüber Positionen, in denen der Reihenstruktur eine Schlüsselfunktion für die strukturelle Anlage einzelner Sätze zugewiesen wird. Als Illustration für einen solchen stärker theoretisch orientierten Entwurf, der einige generelle Aspekte des Potentials von Invarianzbeziehungen und des Problems der Reihensegmentierung in Zwölftonkompositionen auszuloten versucht, konzentriere ich mich auf eine Untersuchung Haimos zum ersten Satz von Weberns *Streichtrio*. Darin verweist der Autor nur am Rande auf diejenigen Schwierigkeiten, die sich aus der Thematik für einen umfassenden Theorieentwurf zur Zwölftonanalyse ergeben. Schwerpunkt seiner Studie sind die Themenkomplexe der musikalischen Progression, der Entwicklung und der Formbildung in Zwölftonkompositionen.¹⁰¹ Als theoretische Voraussetzung für alle weiteren Überlegungen führt Haimo die in der vorliegenden Arbeit im Zusammenhang mit der Analyse des *Satzes für Streichtrio* M. 278 erläuterte Differenzierung von »primary order-position relationship«, »secondary order-position relationship« und »disjunct order-position relationship« ein.¹⁰² Für eine analytische Anwendung dieser Kategorien

99 Die Reihe R6 gehört dem Reihentyp I und nicht, wie Smalley behauptet, dem Reihentyp II an, und R9 ist ein Vertreter des Typs II, nicht des Typs I (vgl. Smalley, »Webern's Sketches (III)«, Fig. 7, S. 21).

100 Vgl. hingegen Smalley: »It transpires that, apart from the first seven bars, each of the major sections uses exclusively dyads from one group [...]«, in: ders., »Webern's Sketches (III)«, S. 21.

101 »issues relating to progression, development and form in twelve-tone music«, Haimo, »Secondary and Disjunct Order-Position Relationships«, S. 407.

102 Vgl. Haimo, ibd., S. 407 f. Zur Erläuterung der Begriffe vgl. oben, S. 104, Fußnote 89.

findet Haimo im ersten Satz von Weberns *Streichtrio* op. 20 aus folgenden drei Gründen ideale Bedingungen vor: (1) Webern operiert mit nur einer Zwölftonreihe (d. h., es stehen maximal 48 Reihenformen zur Verfügung), (2) die 48 Reihenformen unterteilen sich in Hinblick auf ihre Zweitonstruktur in zwei exklusive, gleich große Gruppen, und (3) Webern verwendet im ersten Satz des *Streichtrios* an keiner Stelle mehrere Reihenformen gleichzeitig; außerdem wird jede der einzelnen Reihenformen entsprechend der Abfolge der zwölf Reihentöne präsentiert. Diese Voraussetzungen erweisen sich als ideal für die Demonstration eines theoretischen Konzeptes, mittels dessen Haimo nicht nur eine angemessene Interpretation der strukturellen Anlage des Satzes vorzulegen beabsichtigt, sondern das auch den Schlüssel zu einer adäquaten perzeptiven Rezeption bereithalten soll. Nach Haimos Verständnis sind die beiden Reihenformenkategorien I und II mit harmonischen Ebenen vergleichbar, und ein Wechsel von einer Ebene zur anderen bedarf – ähnlich wie eine Modulation in tonaler Musik – einer Vermittlung. Diese vermittelnde Instanz entsteht dabei vorwiegend durch Tongruppen vom Typ der »secondary order-position relationship«. ¹⁰³ Dieses von Haimo beschriebene Kompositionsverfahren garantiert seiner Ansicht nach einen Fortgang der Musik im Sinne einer musikalischen Logik, die aus dem Potential der Zwölftontechnik abgeleitet ist und ihm entspricht. Darüber hinaus soll sein Interpretationsentwurf Möglichkeiten aufzeigen, mit den Mitteln der Zwölftontechnik konstruierte architektonische Formzusammenhänge ¹⁰⁴ plausibel zu analysieren. Das Ergebnis seiner Forminterpretation stimmt dabei weitgehend mit den sich an klassischen Formmodellen orientierenden Interpretationen überein. Übergänge zwischen den beiden Gruppentypen der Reihenformen finden sich nach Haimo auf diejenigen Stellen konzentriert, an denen auch nach Kriterien der traditionellen Formanalyse Zäsuren festzustellen sind. Ähnlich wie bei den Ausführungen Smalleys hält allerdings Haimos Formdiagramm, das er aus der Kategorisierung der Reihenformen ableitet, einer kritischen Überprüfung nur bedingt stand und erforderte eine weitere Differenzierung. Insgesamt bewertet Haimo den ersten Satz von Weberns *Streichtrio* als einen wesentlichen Beitrag aus der frühen Phase der Zwölftontechnik zum Problem der musikalischen Form. Darüber hinaus sei dieser Satz, so resümiert der Autor, ein Beleg für Weberns Absicht, die Gesamtheit der Intervall- und Tonbeziehungen in der Partitur

103 Vgl. Haimo, ibd., S. 410.

104 Haimo spricht von »large-scale form«, vgl. Haimo, ibd., S. 414.

zu kontrollieren.¹⁰⁵ Diese Ausführungen fordern zu kritischen Anmerkungen heraus, die im letzten Teil des Kapitels erneut aufgenommen und ausgeführt werden sollen. Die Argumentation baut nämlich auf der subjektiven und nicht unproblematischen Prämisse auf, daß die Einteilung der 48 Reihenformen in zwei Gruppen das entscheidende und für diesen Satz verbindliche Klassifikationskriterium ist. Dabei stützt Haimo seine Interpretation der Partitur mit dem Hinweis, daß der Übergang von einem Reihentyp zum anderen auch für den Hörer wahrnehmbar sei.¹⁰⁶ Diese Behauptung dürfte dem tatsächlichen Sachverhalt jedoch nicht gerecht werden. Die abstrakten Tonbeziehungen der Zwölftonreihe sind nämlich nicht nur infolge der Blocksatztechnik und durch unterschiedliche Registerverteilung und individuelle Artikulation verschleiert. Gleichzeitig wird ihre mögliche Wahrnehmung auch durch den ständig wechselnden motivischen Kontext stark eingeschränkt. Diese Bedenken führen zu der Schlußfolgerung, daß Haimo in seinem Essay eher an einer Projektion eines innovativen theoretischen Konzeptes auf eine Partitur interessiert ist, als an dem Ziel, eine der vorliegenden Partitur angemessene Lesart zu entwickeln.

Die Versuche Smalleys und Haimos, aus der denkbaren Kategorisierung der 48 Reihenformen in zwei Gruppen ein systematisches Prinzip zu deduzieren mit dem Anspruch, den maßgeblichen Leitfaden für die Auswahl der Reihenformen bereitzustellen, überzeugen kaum. So versagt Haimos theoretisches Modell trotz seiner intelligenten Argumentation bei dem Versuch einer Applikation. Besonders seine Schlußfolgerung, die zwei Gruppen von Reihenformen bildeten kontrastierende zwölftonharmonische Ebenen aus, läßt sich mit Anlage und Ausgestaltung des ersten Satzes des *Streichtrios* nicht schlüssig begründen. Damit erweist sich ungeachtet der faktischen Irrtümer in den besprochenen Reihenanalysen die gesamte Konzeption des gewählten Ansatzes als fragwürdig. Die Analyse der Reihenformendisposition des *Streichtrios* vor dem Hintergrund einer – theoretisch durchaus plausiblen – Unterteilung der 48 Reihenformen in zwei Gruppen scheint mir entgegen Haimos Interpretation eher zu verdeutlichen, daß Webern einem diesem Konzept vergleichbaren Leitfaden bei der Ausarbeitung dieser Partitur – unabhängig von der hypothetischen Frage, ob er sich über die mögliche Klassifikation klar war oder nicht – nicht gefolgt ist. Ein weiterer kritisch zu betrachtender

105 »We see in this movement clear evidence of Webern's concern for the total interval and pitch class control of the surface«, Haimo, ibd., S. 418.

106 »Although primary, secondary and disjunct o. r.'s are all formed from the same material, pitches and intervals, strict ordering makes possible perceptual differentiation between the types«, Haimo, ibd., S. 408.

Punkt in Haimos Deutung ist, daß mit dem Modell nicht sinnfällig dargelegt werden kann, welche Momente für Webern bei der konkreten Wahl einer Reihenform ausschlaggebend waren. Aufgrund einer weitgehenden Reduktion eines so komplexen Partiturbildes wie dem des *Streichtrios* auf die bloße Abfolge von Reihenformen erliegt Haimo der Gefahr, solche Merkmale zu übersehen, die einerseits für die Wahl der Reihenformen und andererseits für die Ausgestaltung der Partitur – und damit auch für die musikalische Substanz – bestimmend sind.

Diese Kritik verweist uns zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen zurück. Wenn übergeordnete Prinzipien, die im Sinne eines systematischen Verständnisses zwölftontechnischer Verfahren als kompositorischer Leitfaden für das *Streichtrio* eine nur untergeordnete Funktion besitzen oder sogar ganz ausscheiden, und auch die Anlehnung an traditionelle Formmodelle keine hinreichende Erklärung für die detaillierte Zwölftonorganisation des Stückes liefern, so kann nur eine andere, alternative oder substantiell ergänzende Interpretation den entstandenen Erklärungsbedarf decken. Unter Einbeziehung weiterer Aspekte soll daher unter dem Stichwort »Satztechnischer Pluralismus« im folgenden Abschnitt der Versuch unternommen werden, eine alternative Lesart der Partitur vorzulegen.

2.3 Interpretationsmodell II:

Satztechnischer Pluralismus in op. 20/I

Daß Webern die Zwölftontechnik zu dem Zeitpunkt, an dem er an seinem *Streichtrio* op. 20 arbeitete, nur begrenzt als eine Kompensationsstrategie aufgefaßt hat, mittels deren er durch die Disposition der Reihenformen zwölftonharmonische Ebenen als strukturelle Komponenten in die Komposition eingeführt hat, wurde anhand der kritischen Überprüfung der vorliegenden Interpretationsansätze erkennbar. Das folgende als Alternative konzipierte Interpretationsmodell zieht aus dieser Feststellung Konsequenzen und geht nicht von einem geschlossenen theoretischen Entwurf aus, sondern untersucht in einer Reihe von Einzelanalysen ausgewählter Passagen des *Streichtrios* die wechselnde Relation von Zwölftonreihenstruktur, Reihendisposition und Satztechnik sowie die Funktion weiterer tragender Aspekte des Tonsatzes unter den Bedingungen der Zwölftontechnik. Dabei konzentriere ich mich in den Analysen auf den ersten Satz des Werkes. Obwohl der langsame Kopfsatz weniger komplex als der zweite Satz angelegt ist, setzt Webern dort die Mehrzahl der für diese Partitur wesentlichen Satztechniken ein, so daß

die Beobachtungen prinzipiell auf den zweiten Satz des Stückes übertragbar sind. Fallweise werde ich zur Demonstration einzelner Aspekte jedoch auch auf Passagen aus dem zweiten Satz bzw. aus dem unvollendeten dritten Satz des *Streichtrios* zurückgreifen. Die gewählte Vorgehensweise, die zunächst scheinbar unverbindlich einzelne Kriterien thematisiert, versucht dem Umstand Rechnung zu tragen, daß Webern in einzelnen Passagen des Werkes mit sehr unterschiedlichen Mitteln arbeitet. Die Untersuchung beginnt mit einer Bestandsaufnahme und idealtypischen Kategorisierung der verschiedenen Satzbilder von op. 20/I. Anschließend werden verschiedene Aspekte von Weberns Kompositionspraxis anhand ausgewählter Stellen analysiert. Zentrale Bedeutung nehmen dabei der Zusammenhang zwischen der Disposition der Reihenformen und verschiedenen Satztechniken sowie die Frage nach der strukturellen Funktion des Registers und nach dem Umgang Weberns mit einzelnen Tongruppen unter den noch zu erörternden Rubriken »Konstellation« und »Disposition« ein. Die Analyse der Funktionen von Artikulation und Dynamik runden das thematische Feld ab. Im Verlauf der Analyse und in der abschließenden Zusammenfassung werden die einzelnen Momente dann so einander zugeordnet, daß sich ihre integrierende bzw. kontrastbildende Funktion für die Anlage der Komposition herauskristallisiert. Einzelne Rückblenden auf die beiden im vorherigen Kapitel analysierten Kompositionen für die Besetzung Violine, Viola und Violoncello aus dem Jahr 1925 sollen darüber hinaus verdeutlichen, daß Webern in seinem *Streichtrio* op. 20 auch hinsichtlich zwölftontechnischer Aspekte bereits Erprobtes wieder aufnimmt, gleichzeitig aber auch variiert und in einem neuen Kontext andere Lösungen erarbeitet.

(1) Dreistimmige Satzbilder

Bei der Besprechung des *Streichtrio-Fragments* M. 273 und des *Satzes für Streichtrio* M. 278 hatte sich die Fragestellung, wie das Verhältnis von Zwölftonreihenstruktur, Zwölftontechnik und Satztechnik zu bestimmen sei, für die Entschlüsselung maßgeblicher kompositorischer Ideen der Stücke als zentral erwiesen. Schon ein flüchtiger Blick auf die Partitur des *Streichtrios* zeigt, daß Webern in dieser vergleichsweise weiträumig disponierten Partitur sehr unterschiedliche Satzbilder verwendet. Diese Beobachtung gibt einen ersten Hinweis auf ein flexibler gestaltetes Verhältnis von Zwölftonreihe, Zwölftontechnik und Satztechnik, das in seiner Ausführung durch die folgende kurze Übersicht näher bestimmt wird.

Im Gegensatz zu den beiden früheren Stücken arbeitet Webern in seinem *Streichtrio* mit einer wechselnden Gewichtung der drei Stimmen. Die

entstehenden Satzbilder sind individuell als Resultat mannigfacher Konstellationen von musikalischen Ereignissen interpretierbar. Drei verschiedene Ausprägungen des dreistimmigen Satzes können im *Streichtrio* idealtypisch unterschieden werden.

(1) Im Kopfsatz gestaltet Webern im ersten Abschnitt nach der langsamen Einleitung (T. 4 ff.) die Mittelstimme zunächst eindeutig als Hauptstimme, zu der sich die Außenstimmen vorwiegend als Begleitung verhalten. Kriterien für diese Bestimmung sind einerseits die geschlossene Führung der Mittelstimme mit einer Betonung des Haupttons *c* (vgl. dazu unten, S. 186) und andererseits die Häufung von isolierten Zweitongruppen der Intervallklasse 1 in den Nebenstimmen, die eine Begleitfunktion nahelegen. Allerdings werden auch die Außenstimmen durch Teilhabe am thematischen Material und durch weitere Korrespondenzen in das Satzbild eingebunden. So wird die Figur der Tonrepetition, die durch alle Stimmen wandert, in der Violine exponiert (T. 5), das Cello übernimmt dann in Takt 6 für einen Moment die thematische Führung, und in Takt 8 tritt die Violine im Satzbild hervor.¹⁰⁷ Ähnliche Satzbilder, die auf einer hierarchischen Abstufung der Stimmen beruhen, sind z. B. auch in den Abschnitten Takt 16–18 und 22–28 zu beobachten. Die kurze Beschreibung der Takte 4–10 läßt jedoch auch erkennen, daß eine idealtypische Situation der Stimmenrelation ›Hauptstimme + zwei Nebenstimmen‹ innerhalb eines Abschnitts häufig zugunsten einer gleichgewichtigeren Partizipation aller Stimmen am Satz relativiert wird.¹⁰⁸

(2) Der unter Punkt (1) besprochenen Gewichtung der Stimmen stehen verschiedene Satzbilder gegenüber, die auf einer (wiederum idealtypischen) Gleichberechtigung aller drei Stimmen beruhen. Zwei kontrastierende Ausprägungen dieses Typus treten im *Streichtrio* prominent hervor.

(a) An vielen Stellen im ersten Satz des *Streichtrios* setzt sich der Stimmverband aus relativ kurzen Partikeln zusammen, die teils simultan, teils sukzessiv in den drei Stimmen erklingen. Beispiele für diese Satzbilder sind sowohl die langsame Einleitung des ersten Satzes (T. 1–3), als auch die Passagen Takt 11 ff., Takt 19 ff. und Takt 38 ff. Die einzelnen Tongruppen treten in immer neue Konstellationen zueinander; gleichzeitig resultiert aus der

107 An dieser Stelle liegen die oben beschriebenen Begleitfiguren in der Viola und im Violoncello; gleichzeitig wandert der Zentralton *c* in die Violine.

108 Webern verwendet bezeichnenderweise im Gegensatz zu Schönberg den Begriff der Haupt- und Nebenstimmen in der Partitur nicht.

strukturellen Ähnlichkeit der einzelnen Partikel ein dichtes Beziehungsnetz im musikalischen Satz. Außerdem ist faktisch an vielen Stellen eine Reduktion des dreistimmigen Satzes auf eine reale Zweistimmigkeit zwischen permanent wechselnden Stimmkombinationen zu beobachten.

- (b) Eine linear betonte Stimmführung, die im zweiten Satz des *Streichtrios* generell stärker als im ersten Satz zu beobachten ist, führt im Idealfall ebenfalls zu einer Gleichberechtigung der drei Stimmen. Als Beispiel soll hier die langsame Einleitung des zweiten Satzes genannt werden, in der, um die thematisch unabhängige Mittelstimme gruppiert, die beiden Außenstimmen freiimitatorisch geführt werden.

In der Partitur des *Streichtrios* gibt es darüber hinaus viele Passagen, die nicht eindeutig unter die unterschiedlichen Satzbilder des *Streichtrios* ansatzweise ordnenden idealtypischen Kategorien der Stimmgewichtung subsumiert werden können. Dies bestätigt die These, daß Webern in dem Werk keine eindeutig fixierte Relation zwischen Reihenstruktur und Satzbild angestrebt hat. Im Gegensatz zu seinen Sätzen für Streichtrio aus dem Jahr 1925 erzeugt er im *Streichtrio* op. 20 aus einer festgelegten Reihenstruktur eine große Zahl verschiedener Konstellationen und Satzbilder in der Dreistimmigkeit. Weitere Detailanalysen, in denen verschiedene strukturelle Aspekte beleuchtet werden, sollen zur Klärung von Weberns konzeptionellem Verständnis der Zwölftontechnik, wie es in der Partitur des *Streichtrios* zu Tage tritt, beitragen.

(2) Reihenformen und Satztechniken

Wie hat der Mensch die 48 Formen im Kopf? Wie kommt es, daß er jetzt Nr. 7 und dann Nr. 45 nimmt, jetzt einen Krebs, dann eine Umkehrung? – Das ist natürlich Sache der Reflexion und des Nachdenkens. Ich weiß, wie ich weiter erfinde und wie es weitergeht, und dann suche ich mir den Platz, wo ich es unterbringe.¹⁰⁹

In der letzten Stunde seines ersten Vorlesungszyklusses *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen* spricht Webern in der zitierten kurzen Passage ein Problem an, das bei der Beschäftigung mit der Zwölftontechnik und der Analyse von Zwölftonwerken immer wieder in den Mittelpunkt der Überlegungen rückt. Nach welchen Kriterien wählt ein Komponist während des Kompositionsprozesses aus den 48 Reihenformen aus? Welche Abhängigkeiten zwischen den bereits niedergeschriebenen Teilen der Partitur, der konkreten Passage

¹⁰⁹ Webern, *Vorträge*, S. 60.

und der Struktur des Zwölftonsystems beeinflussen seine Entscheidungen? Wie begründet sind seine einzelnen Entscheidungen und welcher Stellenwert ist einem irrationalen Moment, das man auch künstlerische Freiheit nennen kann, zuzumessen? Weberns Antworten auf diese Fragen sind unbestimmt; sein allgemeiner Hinweis auf die Rolle der Reflexion und des Nachdenkens sollte den Analytiker allerdings ermutigen, den gestellten Fragen weiter nachzugehen. Denn Webern schließt an dieser Stelle kategorisch aus, daß er sich bei der Auswahl der Reihenformen von ausschließlich arbiträren Momenten leiten ließe (womit sich eine weitere Erörterung möglicher Begründungen erübrigen würde). Vielmehr betont er den Einfluß der konkreten kompositorischen Situation auf seine jeweilige Entscheidung; damit bestätigt sich die im vorausgehenden Abschnitt herausgearbeitete These, daß die qualitative Bestimmung einzelner Reihenformen und daraus resultierende Auswahlkriterien im *Streichtrio* zwar begründet, aber nicht durch ein geschlossenes theoretisches System bedingt sind. An einigen ausgewählten Stellen des ersten Satzes des *Streichtrios* sollen die oben angerissenen Fragen beispielhaft diskutiert und zumindest punktuell maßgebliche Auswahlkriterien bestimmt werden.

Der Introduktionscharakter der ersten drei Takte des Kopfsatzes manifestiert sich durch eine zwingende Merkmalskonfiguration, die bereits in der Sekundärliteratur kommentiert worden ist. Die vereinzelt eintretenden hoch individualisierten Töne bzw. Tonpaare, die in kaum erfaßbarer Weise in die unregelmäßige metrisch-rhythmische Struktur eingebunden sind, und die Verdichtung des Tonsatzes zur Mitte des dreitaktigen Abschnitts bei gleichzeitiger dynamischer Zurücknahme ins »ppp« haben zur Assoziation dieses Beginns mit dem Klangbild von Weberns freiatonalen Instrumentalwerken, insbesondere der *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9, geführt.¹¹⁰ Die einzelnen Ereignisse verfestigen sich in diesen drei Takten nie zu einer faßlichen, klar umrissenen Gestalt, und der Charakter der Musik kann – einer Einleitung entsprechend – als suchend und fließend umschrieben werden. Durch die Wahl der Reihenformen R4–P4 erzeugt Webern eine spiegelsymmetrische Tonfolge, die durch die Satzanlage, insbesondere durch identische Registerwahl, Dynamik und Artikulation zu einem Palindrom ausgestaltet

110 So Busch, »Über die Musik von Anton Webern«, S. 471 f. Busch arbeitet in ihrer vergleichenden Betrachtung des Beginns des *Streichtrios* mit der *V. Bagatelle* aber insbesondere die Differenzen zwischen beiden Stücken heraus und resümiert: »[...] es hat gewissermaßen ein kategorialer Sprung stattgefunden, der aber nicht allein die Ebene des »Materials« betrifft.«, Busch, *ibd.*, S. 471.

wird.¹¹¹ Die Wahrnehmung dieser Struktur wird hier, wie an vielen ähnlich konzipierten Stellen bei Webern, durch die rhythmische Umwertung der Vorschlagsfiguren von kurz-lang zu lang-kurz in der zweiten Hälfte des Palindroms erschwert.¹¹² Von den zahlreichen Aspekten der Gestaltung dieser drei Takte, die zum Gegenstand einer Interpretation gemacht werden könnten, soll an dieser Stelle nur die Frage nach den Auswahlkriterien für die Reihendisposition des Satzbeginns herausgegriffen werden.

Seit der Mitteilung der Originalreihe durch Wildgans im Jahre 1966 ist bekannt, daß die Originalreihe des *Streichtrios* zu Beginn des zweiten Satzes exponiert wird, so wie es auch die Chronologie des Kompositionsprozesses nahelegt.¹¹³ Dieser Umstand provoziert die Frage, wie das Transpositionsverhältnis der Reihenformen zwischen zweitem und erstem Satz zu deuten ist. Die bisherigen Interpretationsansätze standen vor dem doppelten Problem, daß sie (a) wie bereits diskutiert häufig ein Konzept einer (auch satzübergreifend verbindlichen) Zwölftontonalität postulierten, dessen Existenz und Funktionsweise nicht eindeutig geklärt ist, und daß (b) die Abfolge der einzelnen Sätze im *Streichtrio* zunächst umgekehrt geplant war und der jetzige erste Satz von Webern daher als ein langsamer Mittelsatz konzipiert wurde, dem er erst nach Abbruch der Arbeit am fragmentarisch gebliebenen dritten Satz seine endgültige Position zuordnete. Da diese grundsätzlichen Schwierigkeiten nie angemessen gelöst wurden, bleiben auch die bislang vorgelegten Interpretationen unbefriedigend. Daher möchte ich ein alternatives Erklärungsmodell vorschlagen, das bei der Beantwortung der Frage, nach welchen Kriterien Webern die erste Reihenform des Satzes bestimmte, diese Schwierigkeiten umschifft, indem es die Wahl der eröffnenden Reihenform R4 ausschließlich auf die interne Struktur der ersten drei Takte zurückführt. Aus diesem Erklärungsmodell ergibt sich indirekt die Schlußfolgerung, daß Webern die Reihendisposition des ersten Satzes im *Streichtrio* unabhängig und ohne Rücksicht auf das sich ergebende Transpositionsverhältnis zum vorhergehenden bzw. nachfolgenden Satz konzipierte und daher die Versuche, die Relation der Reihenformen des Beginns beider Sätze in Analogie zu tonalen Verhältnissen in mehrsätzigen Werken zu erklären, von einem grundsätzlich schiefen Ansatz ausgehen.

111 In der kompositorischen Praxis leitet Webern aus dieser Struktur der Reihendisposition nicht notwendigerweise eine satztechnische Anlage in Form eines Palindroms ab; vgl. z. B. die Ausführung der Reihendisposition P8–R8 in op. 20/I, T. 29/30.

112 Der gleiche Vorgang ist z. B. auch im ersten Satz der *Symphonie* op. 21 zu beobachten, wo die spiegelsymmetrische Achse in Takt 34/35 liegt.

113 Wildgans, *Anton Webern*, S. 134.

Wenn die These zutrifft, daß Webern die Reihendisposition des Beginns des ersten Satzes des *Streichtrios* weder willkürlich vorgenommen hat, noch die Relation zwischen erstem und zweitem Satz eine entscheidende Rolle spielt, so muß die Frage gestellt werden, welche charakteristische Eigenschaft bzw. Eigenschaftskombination des Tonsatzes der ersten drei Takte nur mit der Reihendisposition R4–P4 realisierbar ist. Die in Takt 1 f. prominent auskomponierten Zweitongruppen der Intervallklasse 1 (R4 [1–2], [3–4], [5–6] und [7–8]) gehören zu den grundlegenden Charakteristika der Zwölftonreihe des *Streichtrios* und finden sich in dieser oder ähnlicher Form in allen 48 Reihenformen. Die Analyse konzentriert sich daher auf die strukturelle Anlage des Umkehrungspunktes des Palindroms. Zwei Momente lassen sich dabei bestimmen, die Hinweise auf die die Passage bestimmenden kompositorischen Ideen erlauben. Zum einen gehört das letzte Tetrachord der Reihe R4 (9–12) (*f–fis–h–c*) dem pc-set [0, 1, 6, 7] an. Nur diese Tetrachordstruktur ermöglicht Webern im musikalischen Satz die Verschränkung zweier Tritonusintervalle (Intervallklasse 6), die simultan in Geige und Bratsche (*f–h*)¹¹⁴ und sukzessiv im Violoncello (*fis–c*) ausgeführt werden. Zum anderen markiert der Ton *c*, gleichzeitig letzter Reihenton der Reihenform R4 und erster Reihenton der Reihe P4 den Umkehrungspunkt des Palindroms, der motivisch durch die Repetitionsfigur akzentuiert wird. Darüber hinaus hebt Webern die Bedeutung dieses Tons durch mehrere satz- und klangtechnische Merkmale, die nur mit dem Ton *c* realisierbar sind, hervor. Das *C* ist der tiefste Ton, der dem Streichtrio-Ensemble zur Verfügung steht, und markiert damit an diesem wichtigen Punkt die unterste Grenze des gesamten Tonraums. Gleichzeitig ist diesem Ton, der im pizzicato auf der leeren *C*-Saite des Violoncellos artikuliert wird, eine im Kontext der Passage herausragend obertonreiche, helle Klangfarbe eigen, wodurch seine Bedeutung zusätzlich betont wird.¹¹⁵ Bewertet man die doppelte Tritonusbeziehung in Takt 2 und die herausgehobene Stellung des letzten Reihentones *c* als das charakteristische Moment des Beginns und damit als maßgebliche kompositorische Leitidee der drei Einleitungstakte (was durch die Anlage

114 Dieser stehende Tritonusklang ist eine der wenigen Stellen im ersten Satz des *Streichtrios*, an der die Dauer eines Reihentons über das Ende der Reihen hinausragt und erst mit dem folgenden Eintritt des gleichen Tons zu Ende geht.

115 Die Obertöne werden im ersten Satz des *Streichtrios* durch die Spielanweisung »mit Dämpfer« insgesamt reduziert, so daß die Töne des Violoncellos nicht wie strahlende Klangpunkte wahrgenommen werden. Wie fast immer bei Webern handelt es sich auch an dieser Stelle um Abstufungen, die im Mikrobereich und nicht im Makrobereich anzusiedeln sind. Entscheidend ist jedoch die Intention, nicht die Plakativität.

des Tonsatzes plausibel erscheint), so reduziert sich die mögliche Auswahl auf die Reihenformen Nr. 46 (*es-e-as-g-d-cis-a-b-f-fis-h-c*) und Nr. 48 (*a-gis-e-f-b-h-es-d-g-fis-cis-c*).¹¹⁶ Ein strukturelles Detail der Reihenform Nr. 48 begründet schließlich, warum Webern der Reihenform Nr. 46 bei der Komposition des Beginns des *Streichtrios* den Vorzug gab. Das letzte Tetrachord der Reihenform Nr. 48 lautet *g-fis-cis-c* (anstelle der Töne *f-fis-h-c* der verwendeten Reihenform Nr. 46). In der Reihenform Nr. 48 würde *g* als neunter Reihenton den Ton *f* ersetzen und damit einerseits der helleren Klangfarbe des Tons *c* stark ähneln;¹¹⁷ andererseits entstünde zwischen dem Baßton *c* und dem Halteton *g* in der Violine über die Entfernung von zweieinhalb Oktaven eine offene Quinte über dem Baßton. Dieses Intervall wird aber in Weberns Kompositionen seit der Zeit der freien Atonalität in Simultanklängen häufig zugunsten des Komplementärintervalls der Quart im Satz vermieden.¹¹⁸ Darüber hinaus würden sich die Positionen der Flageolettnoten, die als wesentliches klangliches Prinzip der Einleitung gewertet werden müssen, signifikant verändern. Weberns Entscheidung für die den ersten Satz des *Streichtrios* eröffnende Reihenform R4 läßt sich also mit einer geschlossenen Argumentationskette, die ausschließlich auf die Relation zwischen der strukturellen Anlage der Reihenformen und der spezifischen satztechnischen Situation der Passage rekurriert, begründen.¹¹⁹ Der entscheidende Punkt seiner kompositorischen Vorstellung war allerdings, wie sich aus der Argumentation ergibt, nicht die Wahl des ersten Tons des Satzes, sondern die Bestimmung des Tons *c* als Schlußton der ersten Reihenform einschließlich der satztechnischen Gestaltung des Umkehrungspunktes in Takt 2. Damit entfällt die Notwendigkeit, eine überzeugende Beziehung zwischen der Reihenform zu Beginn des ersten Satzes und der Reihendisposition des zweiten Satzes zur Erklärung von Weberns spezifischer Reihenauswahl rekonstruieren zu müssen. Vielmehr gewinnt das Argument, Webern habe die Anlage der Reihendisposition des ersten Satzes unabhängig von dem schon komponierten zweiten Satz entworfen, an Gewicht. Konstruktive

116 Das letzte Tetrachord der Reihenformen Nr. 27 (*es-e-a-b-f-fis-d-des-as-g-h-c*) und Nr. 33 (*a-gis-dis-d-g-fis-b-h-e-f-des-c*), die ebenfalls mit dem Ton *c* enden, gehört dem pc-set [0, 1, 5, 6] an.

117 Dies begründet sich im Resonanzverhalten der Violine.

118 Allerdings gibt es gerade im ersten Satz des *Streichtrios* nach dem Einleitungsabschnitt eine auffallende Häufung von Quintklängen; vgl. z. B. T. 4, viertes Achtel, T. 6, zweites Achtel, T. 7, viertes Achtel.

119 Es ist bezeichnend, daß in der Rückleitung T. 41 f. trotz der gleichen Sequenz der Reihenformen R4-P4 die charakteristischen Merkmale der Einleitung nicht mehr wiederholt werden.

Bezüge zwischen den Sätzen im Sinne eines komponierten Zyklus sind damit zumindest auf der Ebene der Zwölftontonalität auszuschließen.

Die Möglichkeit der eindeutigen Herleitung der Reihendisposition aus der Anlage des Tonsatzes, wie sie sich in der langsamen Einleitung des ersten Satzes eröffnete, bleibt auch in Weberns *Streichtrio* ein für die musikalische Analyse seltener Idealfall. Weberns Bevorzugung der Blocksatztechnik bietet ihm in Verbindung mit der kleingliedrigen Struktur der Zwölftonreihe in diesem Stück die Möglichkeit, die Reihenformen sehr flexibel im musikalischen Satz zu verwenden. Daher ist es z. B. unmöglich, im Abschnitt Takt 4 ff. eine zwingende Relationsbeziehung zwischen Reihendisposition und Satzbild nachzuweisen. Die weiter unten ausführlich erörterten konstruktiven Techniken wie die Hierarchisierung der Stimmen und die Dominanz eines Zentraltons, die Webern in diesem Abschnitt einsetzt, können dabei weitgehend unabhängig von der Reihendisposition realisiert werden. Ein engeres Zusammenspiel zwischen Satztechnik und Reihenauswahl ist erst wieder im Abschnitt Takt 11 ff. erkennbar. In diesem Abschnitt fixiert Webern sowohl das Register der Töne als auch die Zuordnung der einzelnen Töne zu einem Instrument. Gleichzeitig zeigt die Reihenanalyse, daß den einzelnen Stimmen mehrfach größere Reihenausschnitte zugeordnet sind (T. 11: Va R7 [1–4], Vc R7 [5–8]; T. 13: Va I8 [4–8], Vc I8 [10–12]; T. 14: Va P0 [12]+P7 [1–2]; T. 15: Vc P7 [5–8], Va P7 [9–12]).¹²⁰ Die Technik, die Töne exklusiv auf die einzelnen Stimmen zu übertragen und diesen gleichzeitig größere geschlossene Reihensegmente zuzuweisen, schränkt Weberns Entscheidungsfreiheit bei der Auswahl der Reihenformen massiv ein, da das Tonrepertoire der einzelnen Stimmen und die Töne der jeweiligen Reihensegmente übereinstimmen müssen. Darüber hinaus hat das Verfahren nachhaltige Konsequenzen für das Satzbild, da während des Ablaufes eines Reihensegments in einer Stimme – die strikte Abfolge der Reihentöne vorausgesetzt – die anderen beiden Stimmen fixiert sind, d. h. entweder auf einem Halteton verweilen oder pausieren.

Die exemplarische Analyse verdeutlicht den engen Konnex zwischen der Anlage des musikalischen Satzes und der Auswahl der Reihenformen in einigen Passagen des Stückes. Die demonstrierten Relationen grenzen in der Regel die Auswahlmöglichkeiten des Komponisten bei der Disposition der Reihenformen ein; andere Momente ergänzen die analysierten Aspekte und vervollständigen die individuelle kompositorische Situation.

¹²⁰ Zweitensegmente sind in dieser Auflistung nicht erfaßt.

(3) Strukturelle Funktionen des Registers

Zu den Momenten der Partitur, die Webern während des Kompositionsprozesses einer sorgfältigen Ausarbeitung unterzieht und die sich, wie bereits ein kursorischer Blick in seine Skizzenbücher bestätigt, bis zu einer endgültigen Festlegung häufig über mehrere Versionen hin erstrecken, gehört die Fixierung des Registers. Offenbar sind für Webern bei der Plazierung einzelner Töne im musikalischen Raum auch, aber nicht ausschließlich klangfarbliche Aspekte maßgeblich. Bereits in seinen freiatonalen Werken kann immer wieder eine strategische Setzung einzelner Töne nachgewiesen werden, die eine strukturell tragende Funktion innerhalb der Satzanlage erfüllen.¹²¹ Auf eine vergleichbare Zielsetzung Weberns war bei der Besprechung des *Kinderstückes* M. 267 hingewiesen worden, in dem eine sukzessive Ausdehnung des Tonraums bei gleichzeitiger Fixierung des Registers eines Reihentons demonstriert werden konnte. Auch im *Streichtrio* op. 20 verwendet Webern die Registrierung einzelner Töne bzw. Tongruppen auf unterschiedliche Weise als strukturbildenden Faktor. In einer groben Einteilung lassen sich die Verfahrensweisen in folgende vier Kategorien gliedern: (1) die lockere Verbindung kürzerer Tongruppen durch gleiche Registerzuordnung, (2) die Bindung eines Einzeltons innerhalb eines Abschnitts an ein ausgewähltes Register, (3) die Fixierung des Registers für alle Töne innerhalb eines ganzen Abschnitts und (4) als eine nachdrückliche variative Technik die vollständige Veränderung des Registers zwischen analogen Formabschnitten.

ad (1):

Das Verfahren, kürzere Tongruppen durch Registerbindung aufeinander zu beziehen, öffnet eine relativ weite Spannbreite unterschiedlich dichter Assoziationsgrade, die im Extremfall von identischer Wiederholung bis zu entfernter Anspielung reichen können. Über das Beziehungsverhältnis entscheidet dabei nicht das fixierte Register allein, sondern insbesondere die zeitliche Nähe und der Grad der strukturellen Identität der zu vergleichenden Tongruppen. Webern benutzt diese Technik bevorzugt an den Übergängen zwischen Formteilen, wo die differenzierte Abstufung zwischen einzelnen Tongruppen auch mit einem Entwicklungsprozeß in der Musik korrespondieren

121 Felix Meyer und Anne Shreffler haben z. B. darauf hingewiesen, daß die Registrierung des Tons *es* in Weberns erstem der *Vier Stücke für Geige und Klavier* op. 7 die zu beobachtende »large-scale contraction of textural space« im Verlauf des Stückes hervorhebt (vgl. Meyer und Shreffler, »Performance and revision«, bes. S. 152).

kann. Einige Beispiele aus dem ersten Satz des *Streichtrios* sollen das Verfahren illustrieren: Die beiden Zweitongruppen in Takt 4f. (Vl *cis-d* und Vlc *fis-g*) nehmen Elemente aus der langsamen Einleitung auf und schaffen so zwischen den beiden Formteilen einen Zusammenhang. Die Violinfigur steht im selben Register wie die Zweitongruppe in Takt 3, und die Figur im Violoncello bezieht sich auf die selben Töne in Takt 2f., die in der langsamen Einleitung jedoch in keiner deutlichen Beziehung stehen. Während besonders die Wiederholung der Zweitongruppe in der Violine als eine bewußte Wiederaufnahme interpretiert werden kann, wird die Wahrnehmbarkeit der Verknüpfungen (und damit ihre Integrationskraft) mit wachsender Distanz schwächer. So ist die Frage, ob es sich z.B. bei der rhythmisch ähnlichen und lagenidentischen Präsentation der Reihentöne R4 (3–6) in Takt 1 bzw. Takt 7 um einen expliziten Bezug oder um eine entfernte Anspielung handelt, kaum zu entscheiden.¹²²

In den in Anlage und Funktion vergleichbaren Abschnitten Takt 20/21 bzw. Takt 40f., die als am Ende eines Formabschnittes stehende Auflösungsfelder charakterisiert werden können, garantiert nicht zuletzt die Fixierung des Registers minimalen Zusammenhalt.¹²³ Mit der Gestaltung von Takt 40f. versucht Webern, der formalen Doppeldeutigkeit der Passage gerecht zu werden. Einerseits handelt es sich formal um einen Rückleitungsabschnitt im klassischen Sinn, den Webern durch die Reduktion des Tonsatzes auf einzelne Zweitongruppen gestaltet.¹²⁴ Andererseits beginnt bereits in Takt 41 in reihentechnischer Hinsicht die Reprise der Einleitung (vgl. das Formschema Tabelle 3.1). Webern markiert diese Zäsur durch äußersten Kontrast; gleichzeitig führt er die Gestaltungsprinzipien der Rückleitung bis zur Wiederaufnahme des *Tempo I* in Takt 44 fort und trägt somit der veränderten Funktion des ursprünglichen Einleitungsabschnittes Rechnung.

122 Noch schwieriger ist die Situation in den Takten 22 ff. einzuschätzen. Webern wiederholt die zentralen Töne *fis-g-a-f* der Vl in Takt 25 ff. im selben Register, verändert aber neben ihrer rhythmischen Gestalt auch ihre Abfolge zu *g-fis-(gis)-a-f*.

123 Vgl. z.B. T. 20f. *a-gis*: Vc I2 (7/8); Vl RI8 (3/4); T. 21 R3 (7/8); *b-h*: T. 19 I2 (1/2); RI8 (9/10); R3 (11–12).

124 Dieses Verfahren entspricht dem von Schönberg bezeichneten Prozeß der Liquidation (»Liquidation consists in gradually eliminating characteristic features, until only uncharacteristic ones remain, which no longer demand a continuation«, zitiert nach Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, S. 58f.).

ad (2):

Die Technik, mittels der Fixierung eines Tons auf ein ausgewähltes Register einen strukturellen Zusammenhang innerhalb eines größeren Abschnitts zu schaffen, kann exemplarisch an den Takten 4–10 des *Streichtrios* demonstriert werden.¹²⁵ Der Einsatzton *c'* der Viola gewinnt innerhalb dieser sieben Takte eine deutliche Dominanz. Das insgesamt sechsmalige Auftreten des Tons *c* erfolgt viermal hintereinander im selben Register (T. 4, T. 6, T. 7 und T. 8). Aufgrund seiner langen Notenwerte und seiner prominenten Position im Kontext des Satzes kann der Ton *c* an vier Stellen als Hauptton bezeichnet werden (T. 4, T. 6, T. 8, T. 10). Damit entsteht in diesem Abschnitt zumindest andeutungsweise eine Konstante, die im Zusammenspiel mit anderen Faktoren eine integrative Funktion ausübt.

ad (3):

Eine besondere Technik setzt Webern in den Takten 10–15 und an der analogen Stelle Takt 51–56 ein. Innerhalb des gesamten Abschnittes fixiert er alle zwölf Töne in einem bestimmten Register. Betont wird diese Statik im Klangraum durch die Ähnlichkeiten in den einzelnen Motivgruppen, die fast alle auf der rhythmischen Grundform ›ein Sechzehntel + zwei Zweiunddreißigstel‹ basieren. Die Kontrastwirkung des Abschnitts resultiert nicht zuletzt aus der auffallenden Geschlossenheit der Stelle.¹²⁶

ad (4):

Kontrast schafft Webern zwischen analogen Formteilen, indem er es vollständig vermeidet, identische Töne auf gleicher Tonhöhe zu präsentieren (vgl. z. B. die Takte 4–10 mit den Takten 16–21). Diese Registerwechsel werden zusätzlich durch weitere variative Momente, wie eine veränderte Instrumentation, unterstützt.

Wie die kurze Übersicht über den Umgang mit der Registrierung der Töne im ersten Satz des *Streichtrios* zeigt, bedient sich Webern auf dichtem Raum mehrerer unterschiedlicher Techniken. Bemerkenswert ist an dem Verfahren, daß die angesprochenen Prinzipien der Registerbindung innerhalb eines bestimmten Formteils relativ strikt eingehalten werden, sich aber über die jeweiligen Abschnitte hinaus keine satzbestimmende Strategie, die mit

125 Es handelt sich hier prinzipiell um die gleiche Technik, die schon bei der Besprechung des *Kinderstücks* M. 267 beschrieben worden ist.

126 Vgl. zu einer Beschreibung dieser Technik auch Bailey, *Twelve-note music*, S. 41 f.

den im ersten der *Vier Stücke für Violine und Klavier* op. 7 oder dem *Kinderstück* M. 267 erprobten Verfahren vergleichbar wäre, erkennen lassen. Das Register hat im ersten Satz des *Streichtrios* im Gegensatz zu den oben erwähnten älteren Kompositionen keine die formale Architektur des Stückes unterstützende Funktion, sondern wirkt nur innerhalb klar abgegrenzter Abschnitte integrierend bzw. kontrastbildend. Dabei soll die einseitige Hervorhebung der Registerfixierung in der Analyse nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Variation der Registrierung ein die vorgetragenen Beobachtungen ergänzendes und fast allgegenwärtiges Merkmal der Kompositionstechnik ist.

(4) *Konstellation und Disposition*

Erwin Steins Idee, die Beschaffenheit des Tonsatzes von Weberns *Streichtrio* op. 20 mit dem Blick durch ein Kaleidoskop zu vergleichen, enthält implizit auch einen Hinweis auf eine sich in Weberns Zwölftonwerken anbahnende Veränderung der Tonsprache gegenüber seinen freiatonalen Kompositionen. Die Bilder, die ein Betrachter beim Blick durch das Kaleidoskop wahrnimmt, sind das Ergebnis von immer neuen Anordnungen einer endlichen Zahl von Partikeln. Einzeleindrücke konstituieren sich also aus einem begrenzten Material, das in unendlich vielen Konstellationen zusammentritt. Die Übertragung dieses Bildes auf Weberns Partitur scheint mir weniger in dem wohl auch von Stein nicht intendierten Sinn angemessen zu sein, daß – zumindest nach dem ursprünglichen Verständnis Schönbergs – der Komponist beim Arbeiten mit der Zwölftontechnik über eine endliche Zahl von Reihenformen verfügt. Der entscheidende Hinweis, den der von Stein gewählte Vergleich bereitstellt, lenkt die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Tatsache, daß Webern in seinem *Streichtrio* op. 20 mit Tongruppen arbeitet, die in ihrer Gestalt, insbesondere auch durch ihre rhythmische Anlage und häufig unabhängig von ihrer diastematischen Struktur, eine relativ enge Verwandtschaft zueinander aufweisen. Gleichzeitig gehört es in dieser Periode zu Weberns Kompositionsstil, die sich anbietenden Assoziationsmöglichkeiten zwischen ähnlichen Partikeln immer wieder durch metrische Disposition, eine unterschiedliche Kontextualisierung oder auch durch variative Veränderungen der Partikel selbst zu brechen. Im Gegensatz zu anderen Autoren vertrete ich die Ansicht, daß der Tonsatz in op. 20/I als eine selbstreferentielle Anordnung beschrieben werden kann, deren Zusammenhalt aus sich heraus und nicht unter Rückgriff auf traditionelle syntaktische Modelle entsteht. Zur Illustration dieser These sollen die Takte 4–10 des ersten Satzes exemplarisch untersucht werden. Anschließend betrachte ich den strategischen Einsatz einzelner Tongruppen. In den gewählten zwei Beispielen

soll illustriert werden, daß in der Partitur des *Streichtrios* zumindest einzelne Tongruppen ihren musikalischen Sinn nicht ausschließlich aus dem unmittelbaren Kontext beziehen, sondern ihr Einsatz auf eine Funktionalisierung innerhalb des Gesamtablaufs des Satzes abzielt.

Die Versuche, die Organisation der Takte 4 ff. in Anlehnung an traditionelle syntaktische Muster zu erklären, haben zu gegensätzlichen Ergebnissen geführt. Bailey interpretiert die »Melodie« [melody] als »single phrase, extended«¹²⁷, wobei sie weder den genauen Verlauf der »Melodie« dieser Passage nachzeichnet noch eine analytische Präzisierung des Begriffs der »einen erweiterten Phrase« vornimmt. Busch hat demgegenüber die entsprechende Stelle als periodische Struktur aufgefaßt, wobei die Wiederaufnahme des Initialintervalls *c-es* in der selben Oktavlage bei ähnlichem Rhythmus in der Viola (T. 4f. bzw. T. 6) die Grenze des Vordersatzes und den Beginn des Nachsatzes markieren soll.¹²⁸ Beide Autorinnen rekurren in ihren Interpretationen auf traditionelle syntaktische Modelle, deren Validität für Weberns kompositorisches Denken um 1926/27 jedoch nicht a priori feststeht. Daher möchte ich im folgenden Weberns Umgang mit den einzelnen Tongruppen, die durch ihre Struktur und ihre Kontextualisierung als (unabhängige) Einheiten gedacht werden können, in den Vordergrund der Betrachtung rücken und im Gegensatz zu anderen Autoren zunächst auf den (nicht unproblematischen) Rückbezug auf eine an Modellen orientierte, festgefügte strukturbildende Syntax verzichten. Bei der Untersuchung der rhythmisch-metrischen Struktur einzelner Tongruppen entsteht für die Analyse die Schwierigkeit, daß das rhythmisch-metrische Gefüge im *Streichtrio* nicht auf dem Akzentstufentakt und damit nicht auf einer kontinuierlichen Grundstruktur, wie sie z. B. Thrasybulos Georgiades anhand seiner Überlegungen zum Taktbegriff der Wiener Klassiker entwickelt hat, aufbaut. Vielmehr bildet Weberns Musik eine metrische Struktur aus, die sich nur gelegentlich zu einem abstrakten Taktmetrum konform verhält. An anderen Stellen wird der notierte metrische Rahmen außer Kraft gesetzt, indem sich die metrischen Schwerpunkte unabhängig von der Vorzeichnung des Taktmetrums ausschließlich aus der Konstellation der einzelnen Partikeln ableiten.¹²⁹ Der Begriff der Diskontinuität, den Georgiades als Stilmerkmal

127 Bailey, *Twelve-note music*, S. 239.

128 Vgl. Busch, »Über die Musik Anton Weberns«, S. 471.

129 Webern zieht um 1927 nur einmal für seine Notationspraxis Konsequenzen aus diesem Verfahren und notiert in dem fragmentarischen dritten Satz des *Streichtrios* in den Takten 1–8 die Stimmen in drei verschiedenen Grundmetren.

der Musik der Wiener Klassik bestimmte und der aus dem Konflikt zwischen einem etablierten Taktgerüst und dessen konkreter kompositorischer Ausfüllung hervorgeht, gewinnt also bei Webern – sofern man überhaupt darauf zurückgreift – eine völlig andere Bedeutung. Diskontinuität meint hier ein Fortschreiten, das nicht gegen eine quasi präexistente metrische Kontinuität gerichtet ist, sondern eine rhythmisch-metrische Disposition, die von dem Taktmetrum emanzipiert ist und ihren Sinn primär aus sich selbst bezieht. Die nuanciert abgestuften metrischen Schwerpunkte resultieren in Weberns Musik an diesen Stellen aus dem Rhythmus der Stimmen und dem unmittelbaren musikalischen Kontext. Wesentliche Bedeutung gewinnt außerdem die Artikulation und die Dynamik, die Webern ebenfalls gezielt zur Schwerpunktbildung einsetzt.¹³⁰

In der Passage Takt 4 ff. ist die erste Gestalt, die mehrere Stimmen durchläuft, die rhythmisch markante Figur der Sechzehntelrepetition (VI T. 5).¹³¹ Im Mittelpunkt der hier zu behandelnden Fragestellung steht zunächst die rhythmisch-metrische Disposition. Die Figur wird als niedertaktiges Element eingeführt. Obwohl beim nächsten Auftreten (Va T. 6) die Figur erneut auf dem Taktschwerpunkt liegt, wird die metrische Qualität bereits an dieser Stelle durch den Kontext unterminiert. Mit dem Ton *es* im Violoncello (T. 6) verwandelt sich das Motiv unverwechselbar in eine auftaktige Figur (ebenso VI T. 6 und T. 8). Die Begleitfiguren in der Violine (*a-gis*; *fis-g* und *d-es*) und im Violoncello (*d-cis* und *gis-a*) in den Takten 9/10 zeigen Korrespondenzen sowohl zu den besprochenen Repetitionsmotiven als auch zu dem ab Takt 7 im Violoncello verstärkt auftretenden zweitönigen Begleitmotiv der Intervallklasse 1 (auch Va T. 8).¹³² Obwohl die Fünfttonfigur im Violoncello in Takt 9 als Vermittlung zwischen beiden Strukturen gedeutet werden könnte, scheint mir Webern mit seiner Vorgehensweise nicht an die Prinzipien der klassischen motivisch-thematischen Arbeit anzuknüpfen. Webern versucht an dieser Stelle im Umgang mit einzelnen Partikeln kaum, eine logische Entwicklung aufzubauen. Sein Verfahren charakterisiert sich vielmehr durch ein subtiles Spiel mit unterschiedlichen Assoziationspotentialen. Dadurch kreiert

130 Die differenziertesten Überlegungen zu diesem Fragenkomplex finden sich bei Christopher F. Hasty, *Meter as Rhythm*, Oxford 1997. In exemplarischen Analysen des ersten Satzes des *Quartetts* op. 22 und der Skizzen zum unvollendeten dritten Satz desselben Werkes diskutiert Hasty die Vielschichtigkeit der rhythmisch-metrischen Verhältnisse in den ausgewählten Partituren (vgl. *ibid.*, S. 257–275).

131 Dieses Motiv ist ein Rückgriff auf den Umkehrungspunkt im Vc T. 2.

132 Intervalle der Intervallklasse 1 genießen schon aufgrund der Reihenstruktur des *Streichtrios* einen überproportionalen Anteil an der Intervallbildung.

Webern im *Streichtrio* einen strukturell vernetzten, aber gleichzeitig vielschichtigen und hochflexiblen Tonsatz. (Die Beobachtungen lassen sich problemlos erweitern; so ist z. B. eine weitere klare Beziehung zwischen der rhythmischen Anlage der Violinstimme T. 7 und T. 8 erkennbar.) Mit dieser gerafften (und notwendigerweise unvollständigen) Übersicht über signifikante rhythmische Beziehungen in den Takten 4–10, deren Ergebnisse prinzipiell auf die anderen Abschnitte des Stückes übertragbar sind, wird erkennbar, daß Webern in seinem *Streichtrio* op. 20 stärker als in seinen früheren freiatonalen Werken Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen einzelnen Tongruppen mittels ihrer rhythmischen Verfaßtheit herausarbeitet. Durch teilweise von der rhythmischen Anlage des Tonsatzes unabhängigen und teilweise mit ihr übereinstimmenden diastematischen Korrespondenzen intensiviert Webern die Beziehungen im Satz weiter. Gleichzeitig verdichtet er im ersten Satz des *Streichtrios* die häufig subtil angedeuteten Relationen zwischen Tongruppen in zwei Fällen zu strukturell tragenden Repetitionen, die damit eine neue Qualität gewinnen. Zur Untermauerung dieser Behauptung soll zunächst der Abschnitt Takt 51 ff. und anschließend die Verwendung der in Takt 5 etablierten Dreitonfigur *es–h–b* (Va T. 5: I4 [6–8]) untersucht werden.

(1) Die Takte 51–56 bilden den Mittelteil der veränderten Wiederholung des ersten Formteils. Analog zu den Takten 10 ff. folgt Webern in den Takten 51 ff. bei veränderter Zuordnung der einzelnen Töne zu den Stimmen dem Prinzip der Registerbindung und gestaltet den Abschnitt darüber hinaus mit verwandtem Motivmaterial. Trotz dieser offensichtlichen Ähnlichkeiten unterscheidet sich das Satzbild und der musikalische Charakter der Passage Takt 51 ff. signifikant von dem entsprechenden Abschnitt des ersten Formteils. Die beiden alternierenden Oberstimmen bildet Webern aus dem Material repetierte Zweiunddreißigstel und Sechzehntel; ab Takt 54 kommt es im Zuge einer Intensivierung in Violine und Viola zu einer Beschränkung auf Zweiunddreißigstel. Die jeweiligen Einsätze der Stimmen sind mit einem *sforzato piano* bzw. *forte* markiert. Weitgehend unabhängig von diesem Oberstimmenverlauf bewegt sich der Baß.¹³³ Ostinatoartig wiederholt die Cellostimme viermal ein Zweitonmotiv *a–b*, wobei dem langen Notenwert des Tons *a* zwei Zweiunddreißigstel-Töne *b* in hoher Oktave angehängt sind.¹³⁴

133 Die Interdependenz zwischen der Ausgestaltung des musikalischen Satzes und der gewählten Reihenform ist in dieser Passage zu dem Abschnitt T. 10 ff. analog. Die Reihenform beeinflusst insbesondere Einsatzort und Länge des Baßtons *a*.

134 Allerdings darf auch die rhythmische Verwandtschaft der Baßfigur (lang-kurz-kurz) mit dem Material der Oberstimmen nicht übersehen werden.

Selbständigkeit demonstriert die Baßstimme auch in Dynamik (p) und Charakter (zart). Erst in Takt 56 unterstützt der Baß die Steigerung mit Einsatzmarkierungen (sfp) und einem crescendo. Die sich an diese Beschreibung anschließende Frage nach der Funktion der ostinatoartigen Baßgestaltung soll für einen Moment zurückgestellt werden.

(2) Der formale Aufbau des gesamten Satzes wird durch die strategische Verwendung einer Dreitonfigur unterstrichen, die Webern an strukturell entscheidenden Stellen prominent so positioniert, daß sie eine Orientierungsfunktion ausübt. Es handelt sich um die Reihentöne I4 (6–8) an den Stellen (a) der Viola T. 5, (b) der Violine T. 16, (c) im Violoncello T. 44 und (d) in der Viola T. 57 sowie (e) in Tritonustransposition im Violoncello T. 32 (I10 [6–8]).¹³⁵ Ungewöhnlich an der Verwendung dieses Dreitonmotivs ist erstens die rhythmische Ähnlichkeit, die über die prinzipiellen Ähnlichkeitsbeziehungen der betreffenden Passagen hinausgeht (die Stellen [a] und [b] sind identisch, [c] bis [e] weichen nur unwesentlich von der Setzung in Takt 5 ab), und zweitens das Auftreten dieser Figur an formalen Schlüsselstellen. Dazu zählt insbesondere die Wiederaufnahme im kontrastierenden Mittelteil in Tritonustransposition (e), wobei an dieser Stelle das Gewicht der Figur durch die nachfolgende rhythmisch identische Umkehrungsimitation in der Violine (VI T. 33: I10 [10/11] + P5 [1]) noch erhöht wird. Am stärksten verschleiert verwendet Webern das Motiv bei der Wiederaufnahme des ersten Formteils Takt 44f. Dafür sind wahrscheinlich ökonomische Überlegungen ausschlaggebend, da Webern in Takt 57 (d) mit dem Motiv den emotionalen (und auch dynamischen) Höhepunkt des Satzes markiert. Verschiedene, in den bisherigen Interpretationen nicht berücksichtigte Kriterien stellen eindeutige Argumente für diese Lesart des Satzverlaufs bereit. Webern hat in diesem Satz zwei dramatische Steigerungsabschnitte komponiert, die sich deutlich von den anderen Passagen abheben. Eine erste Steigerung am Ende des Mittelteils ab Takt 38 (lebhaft), die sich schon einige Takte zuvor durch vermehrt auftretende Sforzati und die an dieser Stelle erstmals eingesetzte Vorschlagfigur einer kleinen Sekunde vorbereitet, führt zwar zu einem dynamischen Höhepunkt. Dieser wird jedoch von einem kontinuierlichen Ausdünnen des Satzes ab Takt 40 konterkariert, mit dem Webern den (dynamisch unvermittelt vollzogenen) Übergang in die Reprise (T. 41) vorbereitet. Wie bereits kurz angedeutet wurde, kontrastiert im Vergleich mit

135 Im Gegensatz zu Bailey und Busch verstehe ich das Dreitonmotiv als selbständige Einheit. Diese Auffassung begründet sich sowohl in der Struktur der Takte 4f. als auch im Auftreten des Motivs in einem neuen Kontext in Takt 32f.

der entsprechenden Passage im ersten Formteil ab Takt 51 der Charakter der Musik. Während Webern ab Takt 10 das Tempo als »ruhig« charakterisiert¹³⁶, die Dynamik ins piano und pianissimo zurücknimmt und ab Takt 14 nicht nur ein »dim.«, sondern die Anweisung »verlöschend« hinzufügt, wählt er ab Takt 52 eine wesentlich lautere Dynamik, charakterisiert Tempo und Charakter als »lebhaft« und steigert in Takt 56 die Musik durch ein *accelerando* bis zu dem Höhepunkt Takt 57 »sehr bewegt« ins forte bzw. fortissimo, an dem zum letzten Mal das Dreitonmotiv *es-h-b* (mit gedehntem Auftakt) solistisch in der Viola erklingt. Die Entspannung tritt – vorbereitet durch ein kurzes *ritardando* – in Takt 58 (»leicht und ruhig«) ein. Die Erkenntnis, daß der Spannungsbogen des Stückes eindeutig auf den letzten Wiedereintritt der Hauptmelodie zielt, vermag gleichzeitig die oben zurückgestellte Frage nach der Funktion des Baßostinatos der Takte 52 ff. zu erhellen. Der Funktion eines Orgelpunktes innerhalb eines Rückleitungsabschnittes in einer klassischen Form entsprechend nutzt Webern in den Takten 52 ff. die Baßfigur, und insbesondere das Insistieren auf dem Ton *a*, weniger als Integrationsmittel innerhalb eines Abschnitts als vielmehr zur Dehnung und betonten Spannungssteigerung bis zum Eintritt der Auflösung. Allerdings – und das ist wiederum bezeichnend für Weberns Kompositionspraxis dieser Zeit – wird das Beharren des Basses durch die Umkehrung der dynamischen Verhältnisse und durch die lebhaften Oberstimmen fast überdeckt. Da – im Gegensatz zum »Stehen auf der Dominante« im Zeitalter der harmonischen Tonalität – diese Auflösung keine harmonische Qualität hat, wird auch verständlich, warum Webern erst an dieser Stelle die Wiederholung des ersten Gedankens so stark herausarbeitet, daß sie einer langerwarteten Wiederaufnahme entspricht. Im Unterschied zu Ostinatobildungen in seinen freiatonalen Werken ist dieser Abschnitt in den übergeordneten Verlauf des Stückes funktional eingebunden und dient zur Vorbereitung des nachdrücklich betonten Eintritts des Hauptmotivs. Durch die Gestaltung dieses Moments, insbesondere durch den gezielten Einsatz des Dreitonmotivs in Takt 57, wird erkennbar, daß Webern sehr reflektiert mit den Mitteln der Zwölftontechnik arbeitet und durch die Satztechnik eine funktionale Differenzierung einzelner Abschnitte anstrebt.

136 Vgl. die Spielanweisung T. 10.

(5) Artikulation und Dynamik

Zu den Gemeinplätzen in der Forschungsliteratur gehört die Auffassung, daß es Weberns oberstes Ziel war, in seinen Zwölftonwerken die Klarheit der Struktur auf allen Ebenen der Komposition zu verwirklichen. Daß diese Position für das 1926/27 entstandene *Streichtrio* unhaltbar ist, haben die bisherigen Ausführungen bereits deutlich werden lassen. Die Betrachtung von Weberns Umgang mit Dynamik und Artikulation im ersten Satz von op. 20 soll diese Beobachtungen weiter vertiefen.

Die Partitur des *Streichtrios* weist in allen Stimmen eine sorgfältige und umfassende Auszeichnung mit dynamischen Angaben auf. Bis auf wenige Ausnahmen kennzeichnet Webern jeden einzelnen Einsatz mit dynamischen Eintragungen, selbst dann, wenn deren Abstufungen minimal sind. Diese Differenzierungen und die fast allgegenwärtigen Crescendo- und Decrescendo-Gabeln bzw. diminuendo-Anweisungen bewirken nicht nur eine Individualisierung der einzelnen Tongruppen, sondern führen zu einem ständigen Hervor- und Zurücktreten der jeweiligen Instrumente im dreistimmigen Satz. Durch diese in der Notation zumindest andeutungsweise festgehaltenen, sehr genau ausgehörten Veränderungen auf kleinstem Raum drückt Webern also nicht nur die für sein musikalisches Denken außerordentlich wichtige Gestaltung der musikalischen Phrasierung aus, sondern erzeugt im verhältnismäßig engen Klangspektrum dreier Streichinstrumente eine kontinuierliche Bewegung. Darüber hinaus unterstützt Webern wie bereits gezeigt die strategische Anlage der beiden Höhepunkte des Satzes durch die Dynamik, der dadurch ebenfalls auf der Ebene der formalen Disposition eine funktionale Komponente zugewiesen wird. Die Untersuchung der dynamischen Verhältnisse des Stückes bleibt jedoch ohne einen Bezug auf die weiteren notierten Artikulationsanweisungen unvollständig.¹³⁷ In der Genauigkeit der Spielanweisungen unterscheidet sich Weberns Praxis im *Streichtrio* nicht von derjenigen in seinen freiatonalen Instrumentalstücken. Dabei unterstreicht er mit den gewählten Mitteln der Klangerzeugung, zu denen neben den klassischen Spieltechniken wie »arco« und »pizzicato« auch »flageolett«, »glissandi«¹³⁸ und die Spielanweisung »am Steg« treten, sowohl die individuelle Formung jedes Tons als auch die formale Organisation des Stückes. Insbesondere die Spielanweisung »am Steg« in den Takten 31 und 43, die neben einer

137 Zu den Artikulationsanweisungen zähle ich hier auch Arten der Klangerzeugung, d. h. »arco«, »pizzicato«, »flageolett« etc.

138 So Va T. 12 und VI T. 64.

weiteren dynamischen Reduzierung (beide Stellen sind bereits im piano pianissimo zu spielen) auch eine Erhöhung des Geräuschanteils am Klang nach sich zieht, fällt jeweils mit dem Ende eines Formteils zusammen.

Zwei kontrastierende Momente lassen sich demzufolge in der Anwendung von Artikulation und Dynamik im ersten Satz des *Streichtrios* beobachten. Eine entscheidende Rolle bei der Verwendung der Parameter Artikulation und Dynamik spielt weiterhin der Aspekt der Individuation, den Webern als tragendes Konzept aus der Kompositionspraxis seiner freiatonalen Phase übernimmt. Allerdings richtet sich die Tendenz der Individuation nicht mehr wie zuvor vorwiegend auf den isolierten Einzelton, sondern bezieht sich auf zusammenhängende Tongruppen. Die zweite zu beobachtende Tendenz, die der Individuation partiell entgegengerichtet ist und die eine Integrationsfunktion ausübt, zeigt sich in der strategisch ausgerichteten Anlage des dynamischen Ablaufs. Mit der Dynamik (und teilweise mit der Artikulation) unterstützt Webern an den formal wichtigen Punkten des Stückes die architektonische Formanlage. Auf der Ebene der dynamischen und artikulatorischen Gestaltung spielen also Überlegungen eine Rolle, die über die kompositorische Situation des unmittelbaren Kontextes hinausreichen. Die schon zuvor im Zusammenhang mit der Untersuchung der Diastematik eingeführte Differenzierung zwischen einer lokalen und einer globalen Ebene erweist sich auch für die nähere Funktionsbestimmung von Dynamik und Artikulation als sinnvoll.

(6) *Imitation und Kanontechnik*

Im Kopfsatz seiner *Symphonie* op. 21 realisierte Webern mit der konsequent durchgeführten kanonischen Anlage – er selbst sprach in einem Brief an Schönberg von einem »unendlichen Canon«¹³⁹ – ein satztechnisches Prinzip, das nachfolgend sowohl für sein kompositorisches Schaffen als auch für seine theoretischen Reflexionen eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt hat. Als Satztechnik stellen kanonische bzw. imitatorische Verfahrensweisen jedoch kein Novum in seinem Werk dar; bekanntermaßen hat sich Webern mehrfach und in verschiedenen Schaffensperioden mit Kanontechniken auseinandergesetzt. Von einigen Studienwerken abgesehen beginnt diese Beschäftigung mit seiner tonalen Komposition *Entflieht auf leichten Kähnen* für Chor a capella op. 2 und erfährt nach langer

139 Webern an Schönberg am 13.7.1928.

Unterbrechung etwa fünfzehn Jahre später mit seinen freiatonalen *Fünf Canons auf lateinische Texte* op. 16 (1923/24) eine Wiederbelebung. Zu Recht sind diese Stücke vor dem Hintergrund von Weberns – zunächst wenig erfolgreichen – Annäherungen an die Zwölftontechnik besprochen worden, wobei der Nachweis eines durch die Chronologie nahegelegten kausalen Zusammenhanges bzw. eines von Webern reflektierten Bezuges zwischen seinen Schwierigkeiten in der Anwendung zwölftontechnischer Prinzipien und einem Ausweichen auf die Kanontechnik in seinem op. 16 bislang nicht geglückt ist.¹⁴⁰ Unabhängig davon zeigen mehrere Briefe an Schönberg, wie brennend Weberns Interesse in dieser Zeit an dessen theoretischen Arbeiten zu Kontrapunkt und Kanon war. Entgegen dem Eindruck, der durch seine veröffentlichten Werke mit Opusnummer entsteht, blendete Webern zwischen dem Abschluß der *Fünf Canons* op. 16 und seiner fünf Jahre später komponierten *Symphonie* op. 21 Imitation und Kanon als satztechnisches Verfahren auch in seinen zwischenzeitlich entstandenen Kompositionen nicht völlig aus, sondern erprobte in seinen zwölftönigen Instrumentalwerken bzw. -fragmenten zumindest punktuell die Anwendungsmöglichkeiten und die Tragweite dieser Techniken. Wie ich anhand seiner Fragmente für Klavier M. 280 gezeigt habe, beschäftigte sich Webern im Verlauf der unterschiedlichen Konzeptionsentwürfe des Beginns dieses Stückes auch mit der Möglichkeit, Stimmeinsätze und den Verbund der beiden Einzelstimmen durch imitatorische Felder herauszuarbeiten bzw. zu stärken. Deutlichere Spuren polyphonen Denkens finden sich in Form von lokal begrenzten rhythmischen Kanons und Imitationsfeldern in seinem *Streichtrio* op. 20. So wird z. B. im Mittelteil des Kopfsatzes der Beginn des zweiten Abschnittes durch die Wiederaufnahme des Hauptmotivs in Takt 32/33 mit einer kurzen rhythmischen Umkehrungsimitation zwischen Violoncello und Violine markiert. Eine völlig andere Gestalt und Funktion weist Webern in der Einleitung des zweiten Satzes und in dem Fragment des dritten Satzes der Imitationstechnik zu. Einige analytische Bemerkungen zu diesen beiden Abschnitten sollen die Betrachtung zu den satztechnischen Verfahren in Weberns *Streichtrio* abrunden.

140 Shreffler, die die Entstehung von Weberns op. 16 unter der Rubrik »delaying tactics« besprochen hat, vermeidet als erste Autorin die Suggestion eines zwingenden Zusammenhanges zwischen den *Fünf Canons* und der späteren Entwicklung zwölftontechnischer Prinzipien und beschränkt sich auf Hinweise bezüglich der Ähnlichkeit einiger kompositorischer Verfahren in den *Fünf Canons* und Weberns späteren Zwölftonwerken (vgl. Shreffler, »Vocal Origins«, S. 301 ff.).

Zur diastematischen Grundlage der neuntaktigen langsamen Einleitung («Sehr getragen und ausdrucksvoll») des zweiten Satzes seines *Streichtrios* wählt Webern die Abfolge der Reihenformen P0–I9–R5–I6–RI3–P11–P1 (vgl. die Eintragungen der Reihenformen in der Partitur im Anhang S. 287). Ähnlich wie in seinem *Streichtrio-Fragment* M. 273 teilt Webern die Reihenformen in diesem Abschnitt in drei vollständige Tetrachorde auf, die hier allerdings durchgehend an dieselbe Stimme gebunden sind (Tetrachord I [Reihentöne 1–4] liegt jeweils in der Oberstimme, Tetrachord II [Reihentöne 5–8] in der Mittelstimme und Tetrachord III [Reihentöne 9–12] in der Unterstimme). Die drei Tetrachorde sind strukturell nicht identisch;¹⁴¹ aufgrund der Reihenstruktur entsteht bei dieser Anordnung jedoch in allen Stimmen eine Folge von Tonpaaren der Intervallklasse 1.¹⁴² An der strukturellen Anlage des Satzes mit einer Mittelstimme, die sich durch individuelle Gestaltung, längere Notenwerte und fehlende Tonrepetitionen als Hauptstimme ausweist, und den Außenstimmen als begleitenden Nebenstimmen hält Webern in dem ganzen Abschnitt fest. Bis in die zweite Hälfte des Taktes 8 differenziert Webern darüber hinaus Hauptstimme und Nebenstimmen durch die rhythmische Gestaltung; die Außenstimmen werden im Gegensatz zur Mittelstimme in Triolen geführt.¹⁴³ Gleichzeitig verdichtet Webern den satztechnischen Bezug der Außenstimmen durch rhythmische Imitation, die sich nach Takt 5 in lockere rhythmische Korrespondenzen auflöst. Bis zu diesem Punkt folgt die Unterstimme in unregelmäßigen Einsatzabständen der Violine; über die rhythmische Imitation hinaus sind die beiden Stimmen durch deutliche Kontrastbildungen in Artikulation und Dynamik sowie durch Gegenbewegung aufeinander bezogen.

Ein ähnliches Satzbild realisierte Webern in den Skizzen zum unvollendeten dritten Satz des *Streichtrios*. Roger Smalley hat aus den Skizzen eine Übertragung angefertigt, die sich auf die mutmaßlich am weitesten fortgeschrittene Formulierung einer Passage, eines Taktes oder einer Tongruppe

141 Ein Tetrachord gehört zum pc-set [0, 1, 6, 7] (4–9) und zwei Tetrachorde zum pc-set [0, 1, 4, 5] (4–7).

142 Ein konstitutives Prinzip für die Auswahl der Reihendisposition ist in diesem Abschnitt nicht erkennbar; die Intention, einen Ausgleich zwischen Variabilität und Assoziationen in der diastematischen Struktur zu schaffen, dürfte allerdings im Einzelfall ein hinreichendes Kriterium sein.

143 Das Verfahren, zwei Stimmen in verschiedenen rhythmischen Mustern gegeneinander ablaufen zu lassen, erprobte Webern wie gezeigt bereits in seinem *Satz für Streichtrio* M. 278, wobei er in diesem Stück eine wesentlich engere Verschränkung zwischen Diastematik und Rhythmus verwirklicht hat.

stützt.¹⁴⁴ Diese Rekonstruktion kann den Anspruch erheben, eine substantielle Annäherung an eine abschließende Version wiederzugeben, da die sorgfältige Auszeichnung des Fragmentes ein starkes Indiz dafür ist, daß Webern in den komponierten Passagen seine Intentionen relativ weitgehend verwirklicht hat. In den ersten sieben Takten des Fragmentes, die sich in ihrer rhythmisch-metrischen Gestaltung von dem Folgenden unterscheiden, führt Webern die begleitenden Stimmen in strenger rhythmischer Imitation; die Unterstimme folgt der Oberstimme im Einsatzabstand eines Achtels. Webern stärkt den Zusammenhalt der Außenstimmen im Vergleich mit dem in der Einleitung zum zweiten Satz des *Streichtrios* angewendeten Verfahren durch den – zumindest stellenweisen – Einschluß der Parameter Dynamik und Artikulation in die Imitation; vereinzelt bindet Webern sogar das Profil der melodischen Linie in die Imitation ein. Auch nach dem Einschnitt in Takt 7/8 führt Webern in dem Fragment die Begleitstimmen über weite Strecken imitatorisch. Bei einem Einsatzabstand von einem Sechzehntel wechseln sich in Takt 8 ff. Viola und Violoncello in der Einsatzfolge der rhythmisch immer gleichen zweitönigen Begleitfiguren ab; das gleiche Prinzip nimmt Webern nach einer kurzen Suspendierung in Takt 12/13 ab Takt 14 (VI/Va) wieder auf.¹⁴⁵

Die Besprechung dieser beiden Ausschnitte aus op. 20 verdeutlicht, daß Imitationstechniken und Kanonstrukturen in Weberns Zwölftonwerk auch vor der *Symphonie* op. 21 über ständig präsente, punktuelle (und teilweise variierte) Wiederaufnahmen kurzer Tongruppen hinaus eine Rolle gespielt haben. Bemerkenswert scheint mir dabei in Hinblick auf die übergeordnete Fragestellung besonders der Beginn des zweiten Satzes von op. 20 zu sein. Ein Blick auf die Partitur vermittelt den Eindruck, als habe Webern alles unternommen, die Imitationen zwischen den Außenstimmen weitgehend zu verbergen. Obwohl über die rhythmische Imitation hinaus die Stimmen durch dynamische Kontraste und Gegensätze in der Artikulation aufeinander bezogen sind, rückt die individuelle Gestaltung jeder einzelnen Stimme stärker in das Zentrum der Wahrnehmung als die Teilhabe der einzelnen Einsätze an einem größeren satztechnischen Zusammenhang. In dieser Passage wird

144 Smalley hat seine Rekonstruktion in seinem Artikel »Webern's Sketches (III)«, S. 16f. veröffentlicht. Auf seine Überlegungen bezüglich der mutmaßlichen formalen Anlage des Satzes kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

145 Ab T. 18 werden die Stimmen bis T. 26 zunehmend gleichberechtigt. Dabei löst Webern die Imitationsstruktur weitgehend auf und tendiert zu einer Fixierung einzelner Töne auf ein bestimmtes Register bzw. Instrument; dieses Verfahren war im Zusammenhang mit op. 20/I diskutiert worden (vgl. oben S. 184 ff.).

erneut Weberns nachdrückliches Bestreben erkennbar, die offene Anlage des Tonsatzes und eine flexible Gestaltung einzelner Töne und Tongruppen (noch) nicht einer eher integrativen Gestaltung des Tonsatzes unterzuordnen. Das Herausarbeiten struktureller Bezüge zwischen einzelnen Stimmen tritt erst in einigen Passagen des unvollendeten dritten Satzes in den Vordergrund und wird dabei durch eine durchsichtigere Anlage des gesamten Tonsatzes gestützt. Aus den diskutierten Passagen, die für das *Streichtrio* und damit für die Zeit um 1926/27 repräsentativ sind, wird deutlich, daß Kanontechnik und Imitationsprinzip, denen auch nach Weberns eigenem Verständnis in seinen späteren Zwölftonwerken für die Ausbildung von Faßlichkeit und Zusammenhang eine wesentliche Funktion zukam, zu diesem Zeitpunkt offenbar noch einer anderen Musikauffassung untergeordnet werden.

3. Weberns Kompositionsästhetik im *Streichtrio* op. 20

Die kontrastierenden zeitgenössischen Interpretationen von Weberns *Streichtrio* op. 20 durch Theodor W. Adorno und Erwin Stein bildeten den Ausgangspunkt meiner Untersuchung. Mit Ausnahme der von den Arbeiten Milton Babbitts beeinflussten Beiträge amerikanischer Musiktheoretiker, die eine eigenständige Interpretationsrichtung etabliert haben, werden in allen späteren Kommentaren zum *Streichtrio* wesentliche Aspekte von den Deutungsansätzen Steins oder Adornos wieder aufgenommen. Als zentraler Gegenstand der wissenschaftlichen Diskussion hat sich dabei die Bestimmung der Funktion traditioneller Formmodelle für die Anlage und Gestaltung des Werkes herauskristallisiert. Daß Webern die Disposition der Reihenformen in Analogie zu traditionellen Formmodellen angelegt hat, habe ich in meiner Analyse im Gegensatz zu Stein nur als einen von mehreren relevanten Momenten für die Anlage des Stückes bestimmt. Zwar beeinflußt die durch den Höreindruck nicht wahrnehmbare Abfolge der Reihenformen nach meiner Überzeugung den Grundriß des Werkes mit, übt aber isoliert betrachtet kaum eine konkret bestimmbare oder gar entscheidende formkonstitutive Funktion aus. Der ästhetische Eindruck einer relativen Geschlossenheit der einzelnen Abschnitte im *Streichtrio* verdankt sich weniger einer dem Hörer verborgen bleibenden Disposition der Reihenformen als vielmehr – wie oben gezeigt wurde – den satztechnischen Verfahrensweisen. Die schwachen Spuren klassizistischer Einflüsse, die durch die Analogien des

so geschaffenen formalen Grundrisses zu einer »typischen Rondoform des langsamen Satzes«¹⁴⁶ (Stein) im ersten Satz von Weberns *Streichtrio* erkennbar sind, können mit guten Gründen als Zeichen von Weberns Bemühen gelesen werden, trotz des sich abschwächenden Einflusses Schönbergs einzelne Aspekte von dessen kompositorischen Vorgaben, d. h. seiner vor 1926 abgeschlossenen Zwölftonwerke, aufzunehmen und in die eigene künstlerische Arbeit zu integrieren.¹⁴⁷ Viele Besprechungen des *Streichtrios*, die die durch Steins Lesart eröffnete Traditionslinie fortsetzen, kränken jedoch an einer einseitigen und wenig reflektierten Betonung dieser isoliert wahrgenommenen klassizistischen Momente der Partitur. Ein Vergleich mit der Konzeption und Ausführung von Schönbergs etwa gleichzeitig entstandenem *3. Streichquartett* op. 30 (1927) läßt erkennen, daß in Weberns *Streichtrio* klassizistische Einflüsse vergleichsweise schwach ausgeprägt sind. Während nämlich, wie bereits Carl Dahlhaus angemerkt hat, z. B. im Kopfsatz von Schönbergs op. 30 trotz des Wegfalls der tonalen Ebene Sonatenformelemente allein durch motivisch-thematische Disposition »überdeutlich« gegenwärtig sind,¹⁴⁸ verzichtet Webern in seinem *Streichtrio* auf eine so nachhaltige Ausprägung traditioneller Formstrukturen mit ähnlichen Mitteln. Diese Feststellung bezieht sich nicht nur auf die bereits von Stein angemerkte, durch variative Verfahren verschleierte Wiederaufnahme einzelner motivischer Elemente an formalen Schlüsselstellen, sondern betrifft auch die syntaktische Struktur des ersten Satzes. Obwohl z. B. im musikalischen Satz einzelne, rhythmisch klar umrissene Figuren durch Wiederholung prominent werden und damit quasi motivische Funktion erlangen¹⁴⁹ und gleichzeitig – wie gezeigt wurde – verschiedene Passagen durch Liquidationsprozesse bzw. durch eine ostinato-ähnliche Anlage mit sich an überlieferte Satztechniken anlehnenden Mitteln

146 Stein, Vorwort in der Ausgabe der Taschenpartitur, W. Ph. V. 175 U.E. 8998.

147 Grundlegende Bemerkungen zu Schönbergs Klassizismus bietet immer noch der Artikel von Rudolf Stephan, »Schönberg und der Klassizismus«, in: *Bericht über den Internationalen Kongreß Berlin 1974*, Kassel etc. 1980, S. 3–11, Wiederabdruck in: ders.: *Vom musikalischen Denken*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz 1985, S. 146–154.

148 So Carl Dahlhaus in *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 93 ff. Allerdings verkürzt Dahlhaus mit seiner Deutung, in der er Elemente der Sonatenform einseitig hervorhebt und damit Schönbergs eigener Interpretation widerspricht, unübersehbar den musikalischen Sachverhalt. Eine etwas andere Akzentuierung findet sich schließlich in dem späteren Beitrag von Dahlhaus, »Arnold Schönberg, Drittes Streichquartett, op. 30«, in: *Melos* 50 (1988), S. 23–53.

149 Das Verfahren, Mehrtongruppen durch identische rhythmische Gestaltung zu vereinheitlichen, erprobte Webern – allerdings ohne motivische Funktion – wie gezeigt bereits in seinem *Satz für Streichtrio* M. 278.

die Funktion klassischer Vorbereitungs- bzw. Überleitungsabschnitte übernehmen, ist eine eindeutige Orientierung der musikalischen Sprache des *Streichtrios* an der Idee der klassischen Phrasenstruktur oder traditioneller syntaktischer Elemente insgesamt nicht erkennbar. Statt dessen prägen die Partitur neben den erwähnten punktuellen Verweisen auf klassizistische Konzepte Phänomene, die einen starken Einfluß der Kompositionsästhetik aus Weberns freiatonaler bzw. expressionistischer Periode verraten.

In der Analyse des *Streichtrios* habe ich auf zahlreiche Verfahrensweisen hingewiesen, die Webern in vergleichbarer Form bereits in seinen frühen zwölftönigen Instrumentalwerken in den Jahren 1924/25 verwendet hat und die, wie an gegebener Stelle erörtert wurde, bis in die Zeit der freien Atonalität zurückverfolgt werden können. Trotz dieser Kontinuität, die in einigen Momenten von Weberns kompositionstechnischem Vorgehen bemerkbar wird und Rückschlüsse auf seine kompositionsästhetische Haltung zuläßt, ist im *Streichtrio* zu beobachten, daß Webern damit beginnt, ältere kompositionstechnische Verfahren einem veränderten (zwölftontechnischen) Kontext anzupassen und ihnen damit eine ausgeprägtere integrative Funktion als in seinen früheren Stücken abgewinnt. Ohne auf ein identifizierbares singuläres syntaktisches oder formales Modell, das als Leitidee und Orientierungspunkt fungierte, zu rekurrieren, gelingt es Webern, verschiedene Ereignisse auf unterschiedlichen Ebenen im Tonsatz aufeinander zu beziehen. Dabei entfalten Techniken wie die Ausbildung eines Zentraltons, die zeitweilige Registerbindung von Tönen und die vielfältigen, trotz individueller Ausgestaltung häufig erkennbaren Assoziationsverfahren zwischen Einzeltönen und Tongruppen, die ich im vorangegangenen Abschnitt erläutert habe, ihre zusammenhangsstiftende oder auch kontrastschaffende Funktion nicht per se, sondern aufgrund ihrer Verwendung innerhalb eines spezifischen Kontextes. Genau dieses Moment, daß nämlich im *Streichtrio* trotz einzelner Anleihen an klassizistische Verfahrensweisen die Funktion des einzelnen Tons bzw. des einzelnen musikalischen Ereignisses nicht in einer eindeutigen Relation zu einer übergeordneten, identifizierbaren syntaktischen oder formalen Idee aufgeht, sondern sich die musikalische Bedeutung und Funktion weitgehend aus dem unmittelbaren und jeweils neu zu schaffenden Kontext erschließt, bezeichnet wohl die entscheidende Differenz zu Schönbergs als klassizistisch zu charakterisierender Konzeption aus derselben Zeit. Die Konkretion des dreistimmigen Satzes resultiert im *Streichtrio* aus der Konstellation der einzelnen Tongruppen, für deren Anordnung wiederum – wie oben demonstriert wurde – in wechselnder Abhängigkeit und Verflechtung eine Kombination satztechnischer, zwölftontechnischer und expressiver Momente maßgeblich ist. Die Vielschichtigkeit der Musik ist eine Konsequenz dieser dichten

und doch gleichzeitig offenen Relation der einzelnen Elemente; gleichzeitig ergibt sich aus der häufig mehrdeutigen Struktur ein breiter Spielraum für die analytische Interpretation. Um diese Aspekte in Weberns *Streichtrio* abschließend charakterisieren und interpretieren zu können, soll an dieser Stelle das bereits eingeführte rezeptionsästhetische Konzept von Aktualisierung und Selektion wiederaufgenommen und in Hinblick auf die skizzierte Problematik konkretisiert werden.

Eine reduktionistische Interpretation des *Streichtrios*, die sich allein auf traditionelle Formmodelle stützt und eine unkritische Adaption derselben unterstellt, schließt unvermeidbar eine fest umrissene, da durch die Tradition vermittelte Funktionalisierung der verschiedenen Teile in bezug auf das Ganze ein, die mir den von Webern im *Streichtrio* verfolgten Intentionen nicht gerecht zu werden scheint. Dennoch muß das *Streichtrio* auch unter den Vorzeichen von Weberns Bemühen verstanden werden, eine große Form, d. h. eine ausdifferenzierte und hierarchisch gegliederte Form, zu komponieren. Diese Zielsetzung realisiert Webern im *Streichtrio*, indem er seine individuelle Tonsprache einerseits den technischen Erfordernissen der Zwölftontechnik anpaßt und andererseits einzelne Momente traditioneller formbildender Verfahren unter den neuen Bedingungen adaptiert. Die Vielschichtigkeit der Partitur ist das Resultat der Verschmelzung verschiedener Aspekte. Folgt man diesem Interpretationsansatz, so gelingt es, die Funktionsweise der einzelnen Momente innerhalb des individuellen Kontextes angemessen zu verstehen. Die Abschnittsbildungen innerhalb der großformalen Anlage und die Zwölftonreihendisposition sind in op. 20/I in Analogie zueinander konzipiert; die Wahl der Zwölftonreihenformen allein übt jedoch keine formkonstitutive Funktion aus. Formbildend wirken im *Streichtrio* statt dessen Weberns Beschränkung auf einzelne Satztechniken innerhalb einzelner Abschnitte, wodurch übergeordnete Kontraste und Analogien zwischen den Abschnitten erzeugt werden, sowie die vereinzelt Rückgriffe auf traditionelle Gestaltungstechniken wie z. B. Liquidationsprozesse im Rückleitungsabschnitt und Ostinatotechniken. Diese Verfahren, die durch die variierte Wiederaufnahme einzelner motivischer Gestalten an formalen Schlüsselstellen ergänzt werden, bilden den Außenhalt der »ausgedehntere[n] Sätze, richtig symphonischer Art«¹⁵⁰. Die erwähnten Strategien tragen zur formalen Differenzierung bei und verhindern gleichzeitig einen Zerfall des Satzes in einzelne, unverbunden aneinandergereihte Abschnitte. In diesem Moment

150 Webern an Berg am 24.8.1927.

sehe ich den entscheidenden qualitativen Schritt von den Instrumentalstücken der Jahre 1924/25 zur Konzeption des *Streichtrios* op. 20. Wie in Kapitel II gezeigt wurde, erprobte Webern in seinen ersten zwölftontechnischen Instrumentalstücken verschiedene Applikationen der Zwölftontechnik, an denen er jeweils innerhalb eines Stückes festhielt. Gleichzeitig erwies es sich als unmöglich, mit den angewendeten Techniken eine deutlich ausdifferenzierte und in sich hierarchisch gegliederte Form zu realisieren.¹⁵¹ Dies gelingt Webern erst in seinem *Streichtrio*, in dem er eine komplexe Formanlage mit seiner individuellen Tonsprache verknüpft. Durch den Verlust der tonalen Ebenen, für die die Zwölftontechnik kaum als gleichwertiger Ersatz fungieren kann, erweist sich die Adaption traditioneller Formmodelle jedoch als problematisch. Wenn das unmittelbare Anknüpfen an ältere, geschichtlich tradierte Modelle scheitert, muß ihre Umsetzung, sofern überhaupt auf sie zurückgegriffen wird, neu gedacht werden. Diese Annahme bestätigt sich weniger in der Umsetzung eines abstrakten architektonischen Formablaufs als vielmehr in Weberns Umgang mit formalen Gestaltungsprinzipien. So dient im ersten Satz des *Streichtrios* das Auflösungsfeld am Ende des Mittelteils (Takt 40 ff.) als Über- und Rückleitung; die Wiederaufnahme des ersten Teils in Takt 44 beginnt jedoch so verhalten und zurückgenommen, daß ein Reprisegefühl nicht entsteht und die Formabschnitte ineinander überzugehen scheinen. Vergleichsweise gebrochen erscheint auch die Funktion des Ostinatos im Violoncello in den Takten 52–56 vor dem Höhepunkt des Satzes in Takt 57; einerseits bindet das Insistieren in der Unterstimme auf dem Ton *a* den ganzen Abschnitt zusammen und könnte als Spannungsaufbau auf einen Zielpunkt hin gedeutet werden, andererseits weist Webern dieser Stimme durch Dynamik und Artikulation im dreistimmigen Satz eine untergeordnete Funktion zu. Die Funktion des Tons *a* respektive des gesamten Teils, die durch die Wiederaufnahme in diesem Abschnitt entfernt an ein »Stehen auf der Dominante« vor dem Eintritt der Reprise in der klassischen Sonatenform erinnert, wird von Webern durch die Ausführung in signifikanter Weise durchkreuzt. Der Umgang mit diesen beiden Formprinzipien ist für Weberns Auffassung traditioneller Formprinzipien im *Streichtrio* bezeichnend. Sowohl Satztechniken, die in der klassisch-romantischen Periode funktional eindeutig bestimmt waren als auch die großformale Disposition üben eine Orientierungsfunktion aus. Gleichzeitig wird die Überlieferung gebrochen, oder, nach

151 Daß die große Form zu diesem Zeitpunkt möglicherweise auch nicht seiner kompositorischen Intention entsprach, habe ich bereits oben dargelegt. Trotzdem ist der Hinweis berechtigt: Allein mit den um 1925 eingesetzten Mitteln wäre eine formale Differenzierung wie die im *Streichtrio* nicht möglich gewesen.

Jauß, »aktualisiert«; funktionale Bindungen und klare formale Anlage werden kompositorisch überformt und zugunsten einer vielschichtigen und ambivalenten Struktur aufgehoben. Diese zuerst im *Streichtrio* praktizierte selektive Aktualisierung traditioneller Verfahrensweisen eröffnete Webern im Umgang mit der Zwölftontechnik neue und weitreichende Perspektiven.

Daß sowohl zwölftontechnische Verfahrensweisen als auch der Rückgriff auf traditionelle Formmodelle einen Einfluß auf die Kompositionen ausüben, ist bereits ausführlich erörtert worden. Gleichzeitig gewinnt für die abschließende Interpretation von Weberns *Streichtrio* ein weiterer Aspekt eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Wie ich anhand der Besprechung zahlreicher Passagen demonstriert habe, hält Webern bei der Gestaltung der Partitur an Kompositionstechniken fest, deren Gebrauch prinzipiell bis in seine freiatonalen Kompositionen zurückverfolgt werden kann und die über rein satztechnische Elemente hinaus die Ausdrucksebene des Stückes wesentlich bestimmen. Diese Beobachtung legt die Vermutung nahe, daß Weberns Tonsprache in seinem *Streichtrio* substantiell durch eine ästhetische Haltung beeinflusst wurde, die bis in die Phase seiner als expressionistisch bezeichneten Musikauffassung zurückreicht.¹⁵² Tatsächlich zeigt auch der Gestus der Musik in vielen Momenten eine Wesensverwandtschaft mit Weberns expressionistischen Partituren, und sowohl die so minutiöse wie kontrastreiche Ausgestaltung der Artikulation als auch die Wahl der Spielanweisungen (»zart«, »sehr zart«, »äußerst zart«, »lebhaft«, »sehr getragen und ausdrucksvoll« [op. 20/II; Takt 1], »verlöschend« usf.) weisen auf Kontinuitäten in seiner Klangästhetik, aber auch auf ein – zumindest partielles – Festhalten an etablierten musikästhetischen Grundpositionen hin. Diese nur bedingt am Notentext zu fixierenden Intentionen musikalischen Ausdrucks finden eine Entsprechung in der beschriebenen hochflexiblen Gestaltung des Tonsatzes. Wie ich mit den Analysen demonstriert habe, lockert Webern im ersten Satz seines *Streichtrios* durch den Gebrauch der Blocksatztechnik, die eine flexible Verteilung der Töne im musikalischen Satz ermöglicht, die durch die Zwölftonreihe entstehende diastematische Bindung. Der Grundanspruch einer weitgehenden Freiheit in der Gestaltung des Tonsatzes zeigt sich ebenfalls in der Einleitung

152 Diese Interpretation steht quer zu fast allen Äußerungen über das Stück. Selbst George Perle, der Weberns Umgang mit den Zwölftonreihen im *Streichtrio* meiner Ansicht nach am zutreffendsten beschrieben hat, ordnet das *Streichtrio* eindeutig einer klassischen Ästhetik zu (»The texture, rhythm, phraseology, and every other stylistic element remain as personal [...] as ever, but they are now projected via a »classical« and objective formal scheme, that represents the composer's final and definitive break with the »expressionist« rhetoric of nonserial atonality.«, Perle, »Webern's Twelve-Tone Sketches«, S. 8).

zum zweiten Satz des Stückes, in dem das Prinzip der rhythmischen Imitation in den Außenstimmen nicht nur punktuell suspendiert wird, sondern durch konkrete Spielanweisung, Artikulation und Dynamik generell relativiert und weitgehend in den Hintergrund geschoben wird. Aus der sich abzeichnenden verstärkten Ausbildung rhythmisch geprägter Gestalten in der Partitur, die sich nicht zuletzt durch die Wiederholung einzelner rhythmischer Partikel im Tonsatz emanzipieren, leitet Webern in seinem *Streichtrio* im Vergleich zu der Handhabung in seinen späteren Zwölftonwerken noch keine wesentliche konstitutive Funktion ab. Grundlage von Weberns Komponieren bleibt im *Streichtrio* trotz der Einbindung der Einzelabschnitte in eine übergeordnete formale Anlage die Sinnstiftung, die der hochindividualisierte Ton bzw. die hochindividualisierte Tongruppe unmittelbar aus dem Zusammenspiel mit seinem Kontext bezieht. Bei den verschiedenen Maßnahmen zur Ausdehnung der Form geht Webern von dieser Grundhaltung aus; durch die Integration aus traditionellen Verfahren entlehnter und neu gehandhabter Elemente entsteht eine Dialektik, die im *Streichtrio* im Vergleich zu seinen freiatonalen Kompositionen zu einer veränderten, aber noch zu keiner grundsätzlich neuen Situation geführt hat. Diese Feststellung ist jedoch eine Momentaufnahme. Die Dynamik der Entwicklung führt Webern nach 1927 einerseits zu einer konsequenten Durchführung neuer Verfahrensweisen, wie sie in seiner *Symphonie* op. 21 zum Ausdruck kommt. Darüber hinaus bemüht sich Webern in vielen seiner folgenden Zwölftonwerke verstärkt um die aktualisierte Interpretation traditioneller Formmodelle. Zahlreiche Untersuchungen haben diesen Aspekt ins Zentrum gerückt und ihn auch in Verbindung mit Weberns Goetherezeption und der damit einhergehenden verstärkten Neuorientierung seiner ästhetischen Grundhaltung thematisiert. Doch auch das erstmals in der *Symphonie* op. 21 realisierte Konzept bedeutet meiner Ansicht nach nur partiell einen Neuanatz für Weberns Komponieren. Wie ich in den abschließenden Kapiteln dieser Arbeit entwickeln werde, realisiert Webern neben den streng organisierenden Verfahrensweisen auch nach Abschluß seiner *Symphonie* op. 21 immer wieder kompositorische Möglichkeiten, deren Ziel es offenbar ist, durch eine flexiblere Gestaltung des Tonsatzes der Ebene des musikalischen Ausdrucks größeren Freiraum zu verschaffen. Damit hält er auch in der Zwölftonmusik einerseits an der lyrischen Grundhaltung seines Komponierens und damit an einer Kategorie, mit der er selbst einmal sein eigenes Schaffen charakterisiert hat, fest.¹⁵³ Andererseits lassen sich Momente dieser Haltung auch

153 Webern an Herzka am 6.12.1927: »Wohl weiß ich, daß mein Werk rein geschäftlich noch immer äußerst wenig bedeutet. Aber das liegt wohl auch in seiner bis heute fast ausschließlich lyrischen Natur [...]«, zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 276.

auf Einflüsse aus der Zeit des musikalischen Expressionismus zurückführen. Die These, daß trotz der Transformationen, die seine Tonsprache zwischen 1925 und 1935 durchlaufen hat, zumindest einige seiner späteren Werke von einer Grundhaltung getragen sind, die direkt auf seine Periode des musikalischen Expressionismus zurückgeht, wird am Beispiel des zweiten Satzes des *Quartetts* op. 22 und der Kantate *Das Augenlicht* op. 26 in den Schlußkapiteln weiter ausgeführt.

Das Quartett für Violine, Klarinette, Fagott und Kontrabaß, op. 22, ist ein Werk, das in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden ist. Es ist ein Werk, das in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden ist. Es ist ein Werk, das in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden ist.

Mit dem zweiten Satz des Quartetts op. 22 beginnt in Webern ein Werk, das eine Folge von Kompositionen darstellt, die hinsichtlich der Behandlung der Zeitstruktur in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden sind. Diese Kompositionen sind in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden. Sie sind in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden. Sie sind in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden.

1. Webern, Arnold, op. 22, 1933.
2. Die zweite Präsentation der Zeitstruktur in der ersten Hälfte der 1930er Jahre ist das Quartett op. 22/II, das in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden ist. Es ist ein Werk, das in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden ist. Es ist ein Werk, das in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden ist.
3. Es gibt eine Reihe von Werken, die in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden sind. Diese Werke sind in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden. Sie sind in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden.
4. Die Kompositionen von Webern in der ersten Hälfte der 1930er Jahre sind in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden. Sie sind in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden. Sie sind in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden.

