

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: IV: "...welche Zusammenhänge sich da ergeben..." : der zweite Satz
des Quartetts op. 22

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: 10.02.2026

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

IV. »... welche Zusammenhänge sich da ergeben ...«: Der zweite Satz des *Quartetts* op. 22

ein Quartett für Geige, Klarinette, Saxophon (Tenor) u. Klavier. Mehr denn je freue ich mich darüber, was die Methode der »12 Ton-Komp.« alles zeitigt, wirklich ganz von selbst (quasi); welche Zusammenhänge sich da ergeben, wie sich formell (in der Gestaltung) alles so leicht fügt u.s.w.¹

Mit dem zweiten Satz des *Quartetts* op. 22 beginnt in Weberns Œuvre eine lose Folge von Kompositionen, die hinsichtlich der Handhabung der Zwölftontechnik trotz des beibehaltenen Prinzips einer »linearen« Präsentation der Reihenformen² dem scheinbar mit der *Symphonie* op. 21 etablierten Zwölftonstil widersprechen. Es verwundert daher nicht, daß etwa Kathryn Baileys Ausführungen zu diesen Kompositionen – es handelt sich neben op. 22/II um die *Lieder* op. 23 und op. 25 sowie die Kantate *Das Augenlicht* op. 26 – von argumentativen Schwierigkeiten geprägt sind, die betreffenden Stücke plausibel in den ihrer Darstellung zugrundeliegenden stringenten, »logischen« Entwicklungsgang von Weberns Zwölftontechnik einzupassen.³ So deutet sie z. B. die in op. 22/II zu beobachtende freiere Organisation der Reihenabläufe als ästhetisch begründete Reaktion des Komponisten auf die in der *Symphonie* op. 21 angewandten strikten reihentechnischen Ordnungsprinzipien.⁴ Dieses Erklärungsmodell, das die reihentechnischen Aspekte von op. 22/II primär als Relativierung charakteristischer Züge der unmittelbar vorangegangenen

1 Webern an Berg am 8.8.1929.

2 Die lineare Präsentation der Reihenformen unterbricht Webern in op. 22/II zugunsten der älteren Blocksatztechnik nur in den Takten 86–122 und 178–184. Für eine detaillierte Reihenformenanalyse des Satzes verweise ich auf Bailey, *Twelve-note music*, S. 366–371.

3 So argumentiert Bailey an einer Stelle: »The undisciplined row distribution in these works [op. 22/II, op. 23, op. 25 und op. 26] would seem to indicate a desire to explore a freer manner of composing with rows, but if these aberrations are to be seen as indicative of a change in attitude the chronology of the works is anomalous«, vgl. Bailey, *Twelve-note music*, S. 48.

4 »The Symphony stands with the Op. 28 String Quartet as the most tightly organized and thoroughly controlled of all his music, while the rondo [op. 22/II] joins *Das Augenlicht* as the most amorphous. Op. 22/ii would seem to be a reaction to the meticulous order of the just-finished Op. 21: extreme has given rise to extreme«, vgl. Bailey, *Twelve-note music*, S. 242.

Komposition auszuweisen sucht und das Bailey auch bei ihrer Interpretation der reihentechnisch freieren Gestaltung der im zeitlichen Kontext des *Konzertes* op. 24 entstandenen *Lieder* op. 23 und op. 25 heranzieht, beruht auf einer Position, bei der die von Webern in seinem Spätwerk bevorzugt verwendeten Techniken wie die kanonische und symmetrische Organisation des Tonsatzes quasi als Idealtypus gesetzt werden, an dem sich analytische Fragestellung und Bewertung der Befunde ausrichten. Eine überzeugende Begründung, warum Webern auch nach Abschluß seiner *Symphonie* op. 21 in einigen Stücken zwölftontechnische Verfahrensweisen verwendet, die sich zunächst ganz allgemein durch einen vergleichsweise freien Umgang mit den Reihenformen charakterisieren lassen, liefert Bailey meines Erachtens mit ihrem Interpretationsansatz jedoch nicht.

In meinen Überlegungen gehe ich von der Prämisse aus, daß Webern um 1928 über ein breites Spektrum zwölftontechnischer Verfahrensweisen souverän verfügen konnte. Daher kann die spezifische Umsetzung von kompositions- und zwölftontechnischen Prinzipien in den betreffenden Stücken in ihrer Funktion nur plausibel erklärt werden, wenn man das seit Leibowitz weithin akzeptierte Interpretationsmodell, daß sich mit der *Symphonie* op. 21 ein Paradigmenwechsel in Weberns kompositorischem Denken vollzogen habe, in seiner Bedeutung relativiert. Vielmehr muß auch für den Zeitraum nach 1928 ein noch andauernder Einfluß älterer kompositionstechnischer Prinzipien in Verbindung mit der Nachwirkung einer nur scheinbar vollständig aufgegebenen Ästhetik in Weberns Schaffen angenommen werden. Das zeitliche Nebeneinander unterschiedlicher Gestaltungsprinzipien weist meines Erachtens auf das Vorhandensein verschiedener konkurrierender Werkkonzeptionen hin; ein Umstand, der als Indiz für einen noch nicht abgeschlossenen Prozeß der kompositionstechnischen und -ästhetischen Neuorientierung Weberns gedeutet werden kann. Die Komposition der *Symphonie* op. 21 markiert in Weberns Entwicklung zwar einen entscheidenden Schritt und in gewisser Hinsicht einen Einschnitt, aber noch keine radikale Neuorientierung oder einen absoluten Bruch mit seinem älteren kompositorischen Denken. Daher ist es sinnvoll zu prüfen, inwieweit sich in Weberns kompositorischer Haltung, wie sie z. B. in op. 22/II erkennbar wird, eine Kontinuität zu früheren Werken, insbesondere zum *Streichtrio* op. 20, aufzeigen läßt. Dabei muß berücksichtigt werden, daß die älteren ästhetischen Ideen in diesem Zeitraum immer stärker unter den Einfluß einer neuen Haltung geraten, folglich ein kontinuierlicher Transformations- und Auflösungsprozeß stattfindet. Infolgedessen verblassen in Weberns Kompositionen diejenigen Erscheinungen, die sich direkt bzw. indirekt auf Vorstellungen aus dem musikalischen Expressionismus zurückverfolgen lassen. Mit größerem

zeitlichem Abstand und mit einer zunehmenden inneren Distanzierung des Komponisten von dem emphatischen Subjektivitätsideal der expressionistischen Ästhetik erfahren die älteren Impulse eine immer schwächere Ausprägung und werden schließlich von Webern entweder vollständig aufgegeben oder in neue musikalische Phänomene überführt.

In den vorliegenden Interpretationen des zweiten Satzes des *Quartetts* op. 22 wird in der Regel mit einer Evaluation von Weberns eigenen Äußerungen zur Anlage des Satzes begonnen, und weitere Überlegungen werden im Horizont dieser Selbstdeutungen entwickelt. Zwei Quellen erhalten bei diesem Vorgehen ein besonderes Gewicht: zum einen Weberns Beschreibung der inhaltlichen Dimension des Satzes, die sich aus einer während der Konzeptionsphase des Stückes in den Skizzen notierten lockeren Zuweisung von einzelnen Formabschnitten zu bestimmten Orten und Personen erschließen läßt,⁵ und zum anderen eine durch Willi Reich überlieferte Äußerung des Komponisten, nach der op. 22/II formal ganz analog dem Scherzo von Beethovens *Klaviersonate* op. 14 Nr. 2 gebaut sei.⁶ Mit der Praxis, musikalische Einfälle bzw. die formale Disposition eines Werkes in seiner Vorstellung mit außermusikalischen, insbesondere auf privaten Erlebnissen und Erinnerungen beruhenden Eindrücken in Verbindung zu bringen, nimmt Webern bei dem vorläufigen Konzeptionsentwurf von op. 22 noch einmal eine Gewohnheit auf, die – allerdings in unterschiedlichen Funktionen – seit seinen frühesten Kompositionen in seinem Schaffensprozeß und für die inhaltliche Dimension einzelner Stücke immer wieder eine wesentliche Rolle gespielt hat.⁷ Die von Joachim Noller vorgetragene Interpretation der

5 Vgl. weiter unten die Faksimileabbildung der Seite 54 des Skizzenbuches I, Faksimile 4.1 (auch in Webern, *Sketches (1926–1945)*, Plate 12). Wichtige Stationen der Entwicklung des Kompositionsprojektes referiert Moldenhauer in seiner Webernbiographie, wo auch die von Webern auf Seite 54 des Skizzenbuches I niedergeschriebenen außermusikalischen Assoziationen in einer Übertragung veröffentlicht sind (vgl. Moldenhauer, *Webern*, S. 382f.). Donna Levern Lynn hat in einer schlüssigen Argumentation dafür plädiert, daß Webern seine Bemerkungen zum Programm und zur Formkonzeption des Satzes erst im Verlauf der frühen Konzeptionsphase des Stückes aufgezeichnet hat; die Notizen auf Seite 54 des Skizzenbuches I sind somit vermutlich erst mit der endgültigen Gattungszuordnung vervollständigt worden (vgl. dazu Lynn, *Genesis*, S. 254f.).

6 Vgl. Willi Reich im Nachwort von Webern, *Vorträge*, S. 62.

7 Daß sich Webern vor dem Ersten Weltkrieg in seiner Auffassung von der Funktion von Programmen in geistiger Verwandtschaft zu Gustav Mahler befand, hat Joachim Noller herausgestellt. In Weberns hier zur Diskussion gestellten Zwölftonwerken unterscheiden sich die Programme – die nur für wenige Werke nachweisbar sind – jedoch nicht nur inhaltlich von denen seines Frühwerkes. Wie Noller darlegt, muß den späteren Programmen weniger eine persönlich-private als vielmehr eine allgemein-metaphysische Funktion und Bedeutung

»Bedeutungsstrukturen« dieser späten, vorwiegend »alpinen Programme« weist darauf hin, daß aufgrund ihrer Funktion jeder Versuch einer konkreten analytischen Einlösung des intendierten Gehaltes oder einer Übertragung auf die formale Disposition in der Partitur zum Scheitern verurteilt sein muß, da nach Weberns Auffassung »die assoziative, sozusagen außermusikalische Ebene in die Komposition hineingenommen werden soll«⁸ und somit bruchlos mit der musikalischen Gesamtkonzeption verschmilzt. Während eine Berücksichtigung der programmatischen Ebene für eine hermeneutische Aufschließung des intendierten Gehaltes dennoch eine Bereicherung sein kann,⁹ lassen sich aus Weberns Notizen jedoch keine direkten Hinweise für eine Interpretation der kompositionstechnischen bzw. formalen Aspekte des Werkes ableiten. So verwundert es nicht, daß z. B. Bailey, die irrigerweise in Hinblick auf op. 22/II von einer wesentlich konkreteren Programmkonzeption Weberns ausgeht und seine Anmerkungen auf eine geplante Abfolge struktureller Ereignisse reduziert, tatsächlich keine plausible Relation zwischen seinem schriftlich skizzierten Formtentwurf des Satzes und den musikalischen Sachverhalten der Partitur aufzuzeigen vermag.¹⁰

Zu ähnlich unbefriedigenden Ergebnissen haben Baileys und Lynns Versuche geführt, die Webern zugeschriebenen Äußerungen hinsichtlich einer Analogie der formalen Disposition zwischen op. 22/II und dem Scherzo aus Beethovens *Klaviersonate* op. 14 Nr. 2 zu konkretisieren. Da die Aussage Weberns nur indirekt durch Reich überliefert ist, muß der Inhalt schon allein aus diesem Grunde kritisch bewertet werden.¹¹ Darüber hinaus

zugeschrieben werden: »Die Programme von op. 22 (Quartett), 24 und 28 (Streichquartett) sind Begriffskonstellationen, in denen sich alles Menschliche, aber auch alles Geistige auf die Natur bezieht, und Natur ist in der Musikanschauung des späten Webern ein lebendig-wirksames Gesetz.« (Joachim Noller, »Bedeutungsstrukturen. Zu Anton Weberns »alpinen« Programmen«, in: *NZfM* 151/9 [1990], S. 12–18, Zitat S. 16). An die konkreten sinnlichen Eindrücke (Alpenflora, Orte, etc.), die Webern in den Projektentwürfen stichwortartig festgehalten hat, hat er offenbar geschlossene Assoziationsketten geknüpft, die letztendlich in die Vorstellung metaphysischer Gehalte übergehen (vgl. zu diesem Komplex auch die weiterführende Studie von Johnson, *Transformation of Nature*).

8 Noller, »Bedeutungsstrukturen«, S. 17.

9 Vgl. hierzu die Arbeit von Johnson, *Transformation of Nature*, und in dem hier angesprochenen Zusammenhang bes. Kapitel 5 »Ideal landscapes. The serial works Op. 20–Op. 31 (1926–1943)«, S. 167–211.

10 Vgl. Bailey, *Twelve-note music*, S. 243.

11 Aus der Formulierung Reichs (»machte er [Webern] [...] die Bemerkung, daß er eben während des Analysierens [von Beethovens Scherzo aus op. 14 Nr. 2] festgestellt hätte, daß der zweite Satz seines Quartetts [op. 22] formal ganz analog gebaut sei wie das Scherzo Beethovens«, so Reich in: Webern, *Vorträge*, S. 62) geht eindeutig hervor, daß Webern die Analogie zwischen den Stücken erst im nachhinein festgestellt hat und somit Beethovens

wäre als Voraussetzung einer schlüssigen Deutung zunächst zu klären, auf welche strukturellen Momente der beiden Kompositionen Webern die von ihm erwähnte formale Analogie zu beziehen suchte. Mit dieser Fragestellung, die auch die Problematik einer Relation zwischen klassisch-romantischer Formtradition und formalen Gestaltungsmöglichkeiten mit den Mitteln der Zwölftontechnik berührt, rücken erneut dieselben Aspekte von Selektion und Aktualisierung der Tradition ins Blickfeld, die ich bereits im Zusammenhang mit Weberns *Streichtrio* op. 20 diskutiert habe. In Hinblick auf op. 22/II verschärfen sich diese Schwierigkeiten durch mehrere Faktoren. Erstens bezieht sich Webern – nimmt man die ihm zugeschriebene Aussage ernst – hier nicht auf eine allgemeine Formidee, sondern auf die spezifische Formanlage eines bestimmten Werkes. Dadurch verringert sich der Interpretationsspielraum drastisch. Zweitens ist es schwierig, die Grenzen der einzelnen Formabschnitte in op. 22/II eindeutig zu bestimmen. Der großformale Aufriß des Satzes lehnt sich zwar eindeutig an das Schema der dreiteiligen Liedform bzw. Rondoform »ABA C ABA« an. Im Gegensatz zur Ausführung des formalen Grundrisses im Kopfsatz des *Streichtrios* op. 20 kongruieren in op. 22/II jedoch die durch satztechnische Kontraste, durch motivische Arbeit und durch die Reihenformendisposition angedeuteten Abschnittsbildungen nicht vollständig miteinander.¹² Gleichzeitig vermeidet Webern in op. 22/II

Satz für den Kompositionsprozeß kein Modellcharakter zugeschrieben werden kann. Die Datierung des Zitates auf den Zeitraum zwischen 1936 und 1938 könnte auch darauf hinweisen, daß seine Aussage als Reflex auf seine sich in dieser Phase stärker abzeichnende Orientierung an Modellen der klassisch-romantischen Formtradition interpretiert werden muß und damit nur bedingt Rückschlüsse auf Weberns ursprüngliche Intentionen zuläßt.

12 Johnson klammert die Ambiguitäten der formalen Disposition aus und bietet folgende Gliederung an: A (1–32), B (33–68), A (69–92) – C (93–127) – A (128–151), B (152–179), A (180–192) (vgl. Johnson, *Transformation of Nature*, S. 200). Dabei orientiert er sich offenbar primär an den vorgezeichneten Tempowechseln. Einen differenzierteren Formaufriß unter Berücksichtigung der konkurrierenden Ebenen der Reihenformendisposition und der satztechnischen Anlage gibt Bailey, *Twelve-note music*, S. 244ff. und S. 347ff. (A [1–32] B [33–64] A' [64–93] C [93–121] [Codetta (122–131)] A'' [132–153] B' [153–182] Coda [182–192]). Von Baileys Interpretation weicht das Formschema bei Lynn, *Genesis*, S. 258 nur unwesentlich ab; weitere Interpretationen des formalen Aufbaus des Satzes bei Leland Smith, »Composition and Precomposition in the Music of Webern«, in: *Anton von Webern. Perspektiven*, S. 86–101, bes. S. 99f. und Brian Fennelly, »Structure and Process in Webern's Opus 22«, in: *The Music Theory* 10 (1966), S. 301–329, bes. S. 316. Inge Kovács hat meines Erachtens zu Recht darauf hingewiesen, daß sich ein einziges, in jeder Hinsicht befriedigendes Formschema nicht aufstellen läßt. Vielmehr weise, so Kovács, der Satz verschiedene Ebenen der Gliederung auf, die, zum Teil selbst verschleiert, sich nicht deckungsgleich zueinander verhalten (vgl. Inge Kovács, *Anton Weberns Quartett für Geige, Klarinette,*

weitgehend eine Wiederaufnahme von thematischem Material an formalen Schnittstellen und verschleiert die vereinzelt Rückgriffe durch variative Verfahren bzw. rückt sie durch die Neugestaltung des Kontextes in den Hintergrund.¹³ Insgesamt zeichnet sich die formale Anlage von op. 22/II durch eine relativ offene und gleichzeitig komplexe Struktur aus, die nicht nur an sich schwierig zu bewerten ist, sondern – entgegen Weberns Aussagen – wohl auch nicht auf ein konkretes Modell zurückgeführt werden kann.

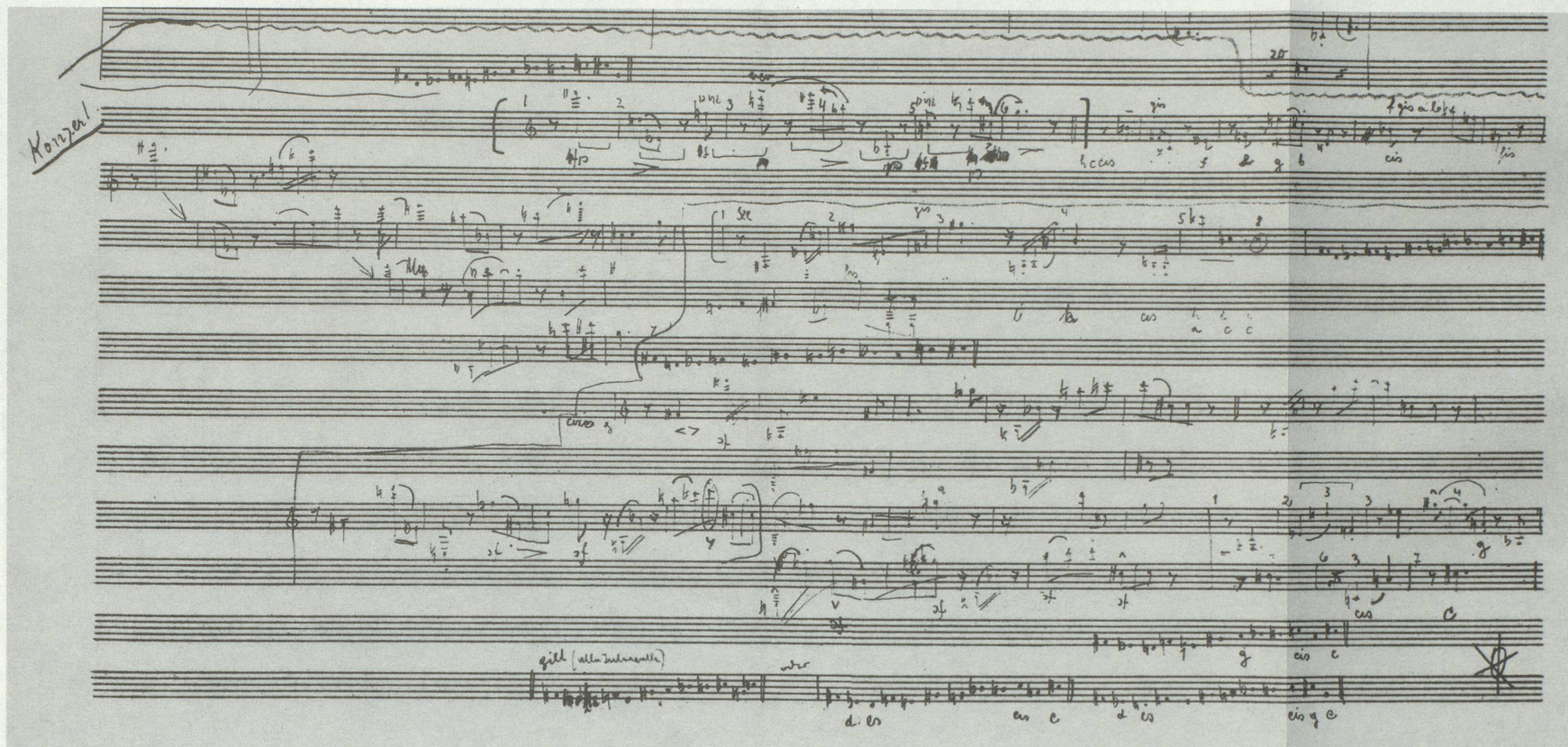
Während Baileys Ausführungen insgesamt wenig zu einem vertieften Verständnis der Komposition beitragen, bildet eine detaillierte Beschreibung und Erläuterung des Kompositionsprozesses anhand der Skizzen den Mittelpunkt von Lynns Ausführungen.¹⁴ Sie bewertet diejenige Art der Motivverknüpfung, die sie im zweiten Satz des *Quartetts* op. 22 nachweist, als einen neu erworbenen kompositionstechnischen Aspekt und gleichzeitig als den von Webern im Zuge der Ausbildung seiner individuellen Handhabung der Zwölftontechnik abschließend vollzogenen, wesentlichen Entwicklungsschritt.¹⁵ Dabei führt nach Lynn ein neuer Umgang mit motivischem Material, der sich ihrer Ansicht nach auch in Weberns gleichzeitig entstandenen

Tenorsaxophon und Klavier, Magisterarbeit (maschr.), Universität Freiburg i.Br. 1992, S. 39). Konsequenterweise verzichtet sie in ihrer Arbeit darauf, ein eigenes Formschema zu präsentieren und zeigt statt dessen mit ihrer Analyse, wie sich die von ihr ausgemachten unterschiedlichen Ebenen ›Charakter‹, ›Reihentechnik‹ und ›motivisch-thematische Arbeit‹ zueinander verhalten.

- 13 Illustriert sei dies anhand des Beginns des A-Teils in Takt 128f. (zur Forminterpretation vgl. Johnsons Bestimmung in der vorhergehenden Fußnote): in Takt 128 schreibt Webern »tempo I« vor; die originalen Reihenformen des Anfangs, P0 und RI0, klappern nach und treten erst in Takt 129 ein. Analytisch ist an dieser Stelle ein Rückgriff auf das Material des Beginns zweifelsfrei nachweisbar; die nachhaltigen Eingriffe Weberns (dichteres Satzbild durch Engführung, die Bildung neuer motivischer Elemente) gehen über die in op. 20/I besprochenen variativen Prinzipien hinaus und verhindern an dieser formalen Schlüsselstelle, daß der Beginn des neuen Formteils wahrgenommen wird.

- 14 Vgl. Lynn, *Genesis*, S. 246–349.

- 15 »In composing Op. 22/2, Webern took the last major step in establishing the characteristics of his mature twelve-tone style. Beyond the abstract contents of the Songs, Opp. 17–19, and the symmetrical forms of Op. 21, Webern developed in Op. 22/2 a technique of motivic connection that affected every aspect of his compositional process: from his construction of a row, to the manner in which he wove various rows together, to his realization of the formal design of a work.«, Lynn, *Genesis*, S. 247. Eine Analyse der motivisch-thematischen Arbeit in op. 22/II bietet auch Kovács, *Weberns Quartett*, bes. S. 43–63. – Problematisch erscheint mir auch die Schlußfolgerung Walter Kurt Kreyszigs, der argumentiert, Weberns flexiblem Umgang mit der Reihendisposition im zweiten Satz des Stückes läge primär die Absicht zugrunde, das *b-a-c-h*-Motiv deutlich herauszuheben (vgl. Walter Kurt Kreyszig, »Das BACH-Motiv als Grundlage für Symmetriebildungen in Anton Weberns Quartett für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier opus 22 (1928–30)«, in: *Musiktheorie* 4 (1988), S. 247–268, bes. S. 263).



Faksimile 4.2: Anton Webern, Skizzenbuch I, Seite 53, Teilabbildung (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung)

Bearbeitungen seiner *Fünf Sätze* op. 5 für Streichorchester (1929) und in der zweiten Fassung seiner *Sechs Stücke* op. 6 (1928) manifestiert, zu einer Stärkung des Zusammenhanges in der Vertikalen und ergänzt die die Horizontale betonenden Techniken der symmetrischen Formanlage, die Webern in seiner *Symphonie* op. 21 umfassend realisiert hatte.¹⁶

Obwohl somit verschiedene Aspekte des zweiten Satzes von Weberns *Quartett* op. 22 wie Kompositionsprozeß, Reihenformendisposition, Anlage der Großform oder Motivstruktur untersucht worden sind, führen die vorliegenden Ergebnisse meiner Ansicht nach zu keiner überzeugenden Gesamtinterpretation des Stückes. Problematisch scheint mir insbesondere, daß aus den Detailbeobachtungen kaum eine plausible Begründung eines charakteristischen Merkmals des Satzes, nämlich der lockeren Struktur der Satzanlage und des für Webern »untypischen« Umgangs mit der Zwölftonreihe, entwickelt wurden. Die Handhabung der Zwölftonreihe und die disparate Außenseite der Komposition führen unvermeidlich auf die Ausgangsfrage meiner Überlegungen zurück, ob nämlich die Relevanz der von Webern in seinen *Vorträgen* immer wieder hervorgehobenen künstlerischen Leitideen, zu denen das Ideal des größtmöglichen Zusammenhanges und höchster Faßlichkeit von musikalischen Gedanken zählen, nicht nur in Hinblick auf sein vor 1928 entstandenes Zwölftonwerk, sondern auch in bezug auf zumindest einige seiner später entstandenen Kompositionen wie z. B. op. 22/II zu hinterfragen wäre.

Im folgenden werde ich daher diejenigen Argumentationsmuster, die die bisherige Diskussion zu op. 22/II dominiert haben, durchbrechen und alternative Lesarten der Partitur entwickeln. Wie das Zitat am Anfang dieses Kapitels aus einem Brief Weberns an Berg belegt, stellte der Komponist im August 1929 seine kompositorische Arbeit an op. 22/II unter das Stichwort »Zusammenhang«. Der in Weberns Poetik wichtige Begriff des »musikalischen Zusammenhanges«, der bekanntlich auch im Denken Schönbergs eine zentrale Rolle spielt,¹⁷ bleibt jedoch sowohl in der zitierten Briefstelle

16 Vgl. Lynn, *Genesis*, S. 344ff. Meiner Ansicht nach erfaßt Lynn aufgrund der Akzentuierung der motivischen Bezüge nur einen Teilaspekt der satztechnischen Anlage des *Quartetts*; ihre Interpretation wird daher weder der Komplexität des Satzes noch seiner Stellung innerhalb von Weberns *Ceuvre* vollständig gerecht.

17 Die Stellung des Begriffs »Zusammenhang« erfährt in Schönbergs Konzeption einer Kompositionstheorie eine nachhaltige Veränderung. Zahlreiche theoretische Entwürfe belegen, daß bis etwa 1923 »Zusammenhang« der zentrale Begriff in Schönbergs theoretischem Denken war. Vermutlich führten Implikationen der Zwölftontechnik Schönberg zu einer neuen Konzeption, in der er »Zusammenhang« zugunsten der Idee einer »musikalischen Logik« aufgab. Auf diesen Vorgang weist Schönberg in seinem kurzen Text »Zu meinem

als auch an anderen Belegstellen inhaltlich unpräzise und erweist sich spätestens, sobald man die von Webern in verschiedenen Kontexten unter diesem Begriff subsumierten unterschiedlichen musikalischen Phänomene nebeneinanderstellt, als ein Sammelbegriff, dessen jeweilige konkrete Dimension nur durch analytische Reflexionen an der einzelnen Partitur faßbar gemacht werden kann.¹⁸ In seinen *Vorträgen* erläutert Webern an einer Stelle seine Auffassung von der Bedeutung von »Zusammenhang« in einer Komposition in einem umfassenden Sinn: »Zusammenhang ist ganz allgemein: eine möglichst große Beziehung der Teile untereinander herbeizuführen.«¹⁹ Wie auch Schönberg ausführte, können sinntragende Beziehungen prinzipiell durch so unterschiedliche Relationen wie Identität (etwa durch Wiederholung), Ähnlichkeit oder Kontrast geschaffen werden.²⁰ Webern verbindet mit den genannten Relationsmöglichkeiten in seinen *Vorträgen* jedoch eine Wertigkeit; vermutlich auch unter dem Einfluß seiner Goetherezeption gewinnt das Ziel, möglichst viele und »innige« Zusammenhänge in einer Komposition zu verwirklichen, immer höhere Priorität. Wie Webern an gleicher Stelle am Beispiel der *Symphonie* ausführt, ermöglichen die kompositionstechnischen Mittel Kanon und Krebs einen besonders engen Zusammenhang zwischen den Stimmen.²¹ Die Leitfrage für die Analyse des zweiten

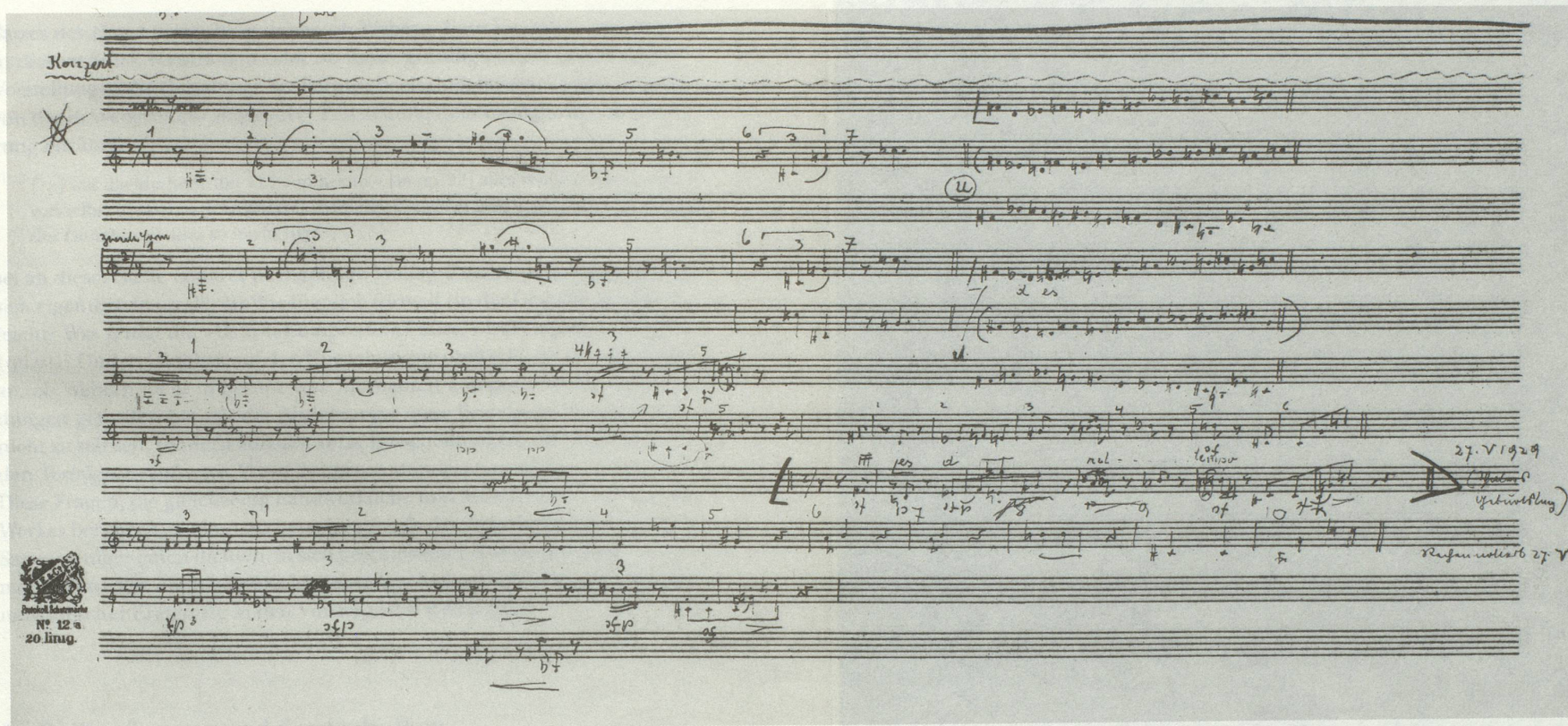
fünfzigsten Geburtstag« hin: »Neuer sind höchstens einige Entdeckungen, die mich zwingen, das ursprünglich unter dem Titel ›Die Lehre vom musikalischen Zusammenhang‹ geplante kleinere Werk nunmehr unter dem anspruchsvolleren: ›die Gesetze der musikalischen Komposition‹ zu verfassen, und ebenso anstelle eines einfachen Kontrapunktlehrbuches, mir eine ›Theorie der mehrstimmigen (kontrapunktischen) Komposition‹ aufzugeben; und schließlich noch der Plan einer Schrift ›Gesetz der Komposition mit zwölf Tönen‹.«, Arnold Schönberg, »Zu meinem fünfzigsten Geburtstag«, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (Aug./Sept. 1924), Sonderheft Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924, S. 269–270, Zitat S. 269f. Vgl. dazu auch den einführenden Kommentar von Severine Neff in dem Band *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form by Arnold Schoenberg*, hrsg. und mit einer Einführung von Severine Neff, Lincoln und London 1994, S. 52ff. Auch Webern erwähnt in seinen *Vorträgen* Schönbergs frühere Absicht, ein Buch mit dem Titel *Vom Zusammenhang in der Musik* zu schreiben (vgl. Webern, *Vorträge*, S. 19).

- 18 Daß Weberns Intentionen seinen Gebrauch des Begriffes bestimmen, macht auch indirekt die Verwendung in seinen *Vorträgen* deutlich: Die gegenwärtige kompositionsgeschichtliche Entwicklung zielt seiner Ansicht nach darauf ab, den musikalischen Zusammenhang in Zwölftonwerken »inniger«, »tiefer«, »größer« zu gestalten; andererseits bemerkt er pauschalisierend, die Zwölftontechnik sei (offenbar weitgehend unabhängig von ihrer konkreten Anwendung) »die Schaffung eines Mittels, größtmöglichen Zusammenhang in der Musik auszudrücken« (Webern, *Vorträge*, S. 45).

19 Webern, *Vorträge*, S. 45.

20 Vgl. dazu meine Darstellung in der Einleitung dieser Arbeit, S. 36.

21 Vgl. Webern, *Vorträge*, S. 60.



Mit der letzten Länge beginnt es sich zu ändern. Die ersten drei Takte sind noch in der alten Form, aber ab dem vierten Takt beginnt die Veränderung. Die ersten drei Takte sind noch in der alten Form, aber ab dem vierten Takt beginnt die Veränderung. Die ersten drei Takte sind noch in der alten Form, aber ab dem vierten Takt beginnt die Veränderung.

Faksimile 4.3: Anton Webern, Skizzenbuch I, Seite 56, Teilabbildung (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung)

Satzes des *Quartetts* op. 22 ist daher, ob Webern diese Intention tatsächlich in diesem Stück verwirklicht oder ob hintergründig andere poetologische Vorstellungen die Gestaltung der Partitur beeinflusst haben. Unbeeindruckt von der in Weberns fast suggestiver Feststellung mitschwingenden Begeisterung darüber,

[...] was die Methode der »12 Ton-Komp.« [in op. 22] alles zeitigt, wirklich ganz von selbst (quasi); welche Zusammenhänge sich da ergeben, wie sich formell (in der Gestaltung) alles so leicht fügt²²,

sei an dieser Stelle konkret nachgefragt: Welche Zusammenhänge ergeben sich eigentlich in op. 22/II? Wie fügt sich formell (in der Gestaltung) alles so leicht? Was zeitigt die »12 Ton-Komposition« alles, wirklich ganz von selbst (quasi)? Und in Hinblick auf den Entstehungsprozeß schließt sich die Frage an, ob Webern nicht in bestimmten Momenten kompositorische Entscheidungen getroffen hat mit der Absicht, eine enge Beziehung im Satzgefüge nicht zu stärken, sondern aufzulockern; Entscheidungen, die somit seine in den *Vorträgen* geäußerten Vorstellungen zumindest partiell konterkarieren. Diese Fragen, die gleichzeitig handwerkliche und ästhetische Momente des Werkes berühren, sind um so berechtigter, als der ästhetische Eindruck des Satzes weniger einen dichten, in sich geschlossenen Zusammenhang als vielmehr primär die Pluralität verschiedener, nur locker aufeinander bezogener musikalischer Ereignisse in den Vordergrund treten läßt.

1. Reihenformen und Satztechniken

Mit 192 Takten Länge handelt es sich bei op. 22/II um den umfangreichsten Satz, den Webern mit den Mitteln der Zwölftontechnik komponiert hat. Bemerkenswerterweise stützt Webern trotz dieser Ausdehnung den Zusammenhalt nur bedingt durch eine formale Binnengliederung.²³ Aus der weitgehenden Aufgabe bzw. Lockerung eines übergeordneten, für den ganzen Satz oder zumindest für einzelne Abschnitte bindenden satztechnischen Prinzips oder zwölftontechnischen Verfahrens resultiert eine relativ freie Reihenformendisposition und satztechnische Vielfalt auch innerhalb

22 Webern an Berg am 8.8.1929.

23 Vgl. S. 211, Fußnote 12.

einzelner Abschnitte. Dabei arbeitet Webern allerdings in den verschiedenen Formabschnitten mit einer begrenzten Anzahl von Reihenformen, die zudem miteinander in enger Beziehung stehen. So kommen im Formabschnitt A die Reihenformen P0, I0, R0, RI0 (T. 1–19) sowie P6, R6, I6 und RI6 (T. 20–32) zum Einsatz. Im Gegensatz zur Verfahrensweise in op. 20/I gestaltet er in op. 22/II die Reprisen des Formteils A zwar mit denselben Reihenformen, variiert aber die Reihenformendisposition. Imitationen und Palindrome sind zwar punktuell zu beobachten; diese werden aber absichtlich verschleiert oder durchbrochen und sind relativ frei gestaltet. Ähnlich wie in seinem *Streichtrio* op. 20 vermeidet Webern in op. 22/II somit satztechnische Prinzipien, mittels derer wesentliche Parameter des Tonsatzes fixiert werden, und ersetzt diese durch Satztechniken, die zwischen einzelnen Tongruppen (»Motiven«) und größeren musikalischen Einheiten primär auf Assoziationen basierende Zusammenhänge herstellen. Wie ich anhand einzelner Beispiele genauer zeigen werde, stellen diese Verfahrensweisen jedoch nur bedingt ein Integrationspotential bereit. Auch die von Lynn für op. 22/II als entscheidend bezeichnete Technik der motivischen Verknüpfung stiftet in ihrer spezifischen Verwendungsweise keinen zwingenden Zusammenhang, sondern entfaltet allenfalls eine lokal begrenzte Wirkung. Dabei ist bemerkenswert, daß Webern das sich durch die Wahl bestimmter Reihenformen anbietende reihentechnische Invarianzpotential kompositorisch nur marginal ausbeutet. Auch aus diesem Grund übt die Zwölftontechnik an sich in diesem Satz nur eine eingeschränkte integrative Funktion aus. Sowohl bei der Organisation einzelner Abschnitte als auch bei der formalen Disposition des ganzen Satzes wendet Webern statt dessen Verfahrensweisen an, die zu einer Auflösung oder Verschleierung eines engen Bezuges der Stimmen bzw. zu einer unklaren Abschnittsbildung führen. Die Anlage des Tonsatzes zeichnet sich in op. 22/II also weniger durch konsequent durchgeführte satztechnische Prinzipien aus, sondern beruht auf wechselnden Relationen zwischen verschiedenen Momenten, die vorzugsweise mit den Kategorien »Assoziation« und »Kontrast« beschrieben werden können. Trotz unterschiedlicher integrativer Momente, die nie vollständig außer Kraft gesetzt sind, muß daher die Musik von op. 22/II als »locker gefügt« charakterisiert werden.

Diese Interpretation wird durch eine Analyse des Skizzenmaterials weiter gestärkt. So läßt sich am Entstehungsprozeß des Satzbeginns demonstrieren, daß Webern im Unterschied zur Endfassung zunächst eine völlig andere, die Einzelereignisse stärker in den Gesamtzusammenhang integrierende Satzstruktur angestrebt hat. In diesem Zusammenhang darf der Umstand, daß Webern in einem späteren Arbeitsgang an verschiedenen Stellen den

ursprünglich sehr dichten Zusammenhalt der einzelnen Stimmen verunklarte, indem er in den Skizzenentwürfen angelegte symmetrische Strukturen aufgelöst hat, besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. Wie ich am Beispiel des Beginns zeigen werde, verfolgte Webern bei späteren Formulierungen des Satzanfangs offenbar die Strategie, bestimmte syntaktische Strukturen, die häufig in einen engen Konnex mit zwölftontechnischen Verfahrensweisen gebracht werden, zugunsten einer stärker assoziativ orientierten Organisation zurückzunehmen. Mit der Konzentration auf diese und ähnliche Phänomene, die nach Bailey in op. 22/II zu »chaotischen« Reihenverfügungen führen, akzentuiere ich bewußt eine Ebene der Partitur, die mit den konstruktiven Prinzipien der *Symphonie* op. 21 am stärksten kontrastiert. In meiner Darstellung beschränke ich mich neben der Untersuchung des Satzbeginns, d. h. des Formteils A (Takt 1–32), auf Ausschnitte aus dem Mittelteil C (Takt 89–110). Die ausgewählten Stellen repräsentieren Tendenzen, die den ganzen Satz prägen, und können daher trotz einer je anderen Konkretisierung im Sinne eines *pars pro toto* verstanden werden.

1.1 Aufgegebene Strategien: Palindrom- und Kanonstrukturen in den frühen Skizzen zu op. 22/II

In der Konzeptionsphase des *Quartetts* op. 22 plante Webern zunächst die Komposition eines Konzerts für Geige, Klarinette, Horn, Klavier und Streichorchester »im Sinne einiger Brandenburgischer Konzerte von Bach«²⁴. Wie sich anhand der Datierungen in den Skizzen nachweisen läßt, verzögerte sich eine zügige Fortsetzung des Projektes mehrfach. Nach längeren Unterbrechungen, während derer Webern u. a. seinen nie vollendeten *Satz für Quartett* M. 304 in Angriff nahm, kam es schließlich zu einer grundlegenden Neuorientierung, die eine Reduktion der entstehenden Partitur auf vier Instrumente und damit eine Veränderung der Gattungszugehörigkeit des im Entstehen begriffenen Werkes nach sich zog.²⁵ Obwohl Weberns in einem vergleichsweise fortgeschrittenen Arbeitsstadium gefaßter Entschluß, Gattung und Besetzung der Komposition noch zu revidieren, die weitere Arbeit nachhaltig beeinflußt haben dürfte, liegen die im Rahmen meiner

24 Webern an Hertzka am 19.9.1928, zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 382.

25 Zu den einzelnen Stationen des Projektes vgl. die Darstellung bei Moldenhauer, *Webern*, S. 382 ff. sowie die akkurate Deskription des Skizzenmaterials bei Lynn, *Genesis*, S. 262 bis S. 349.

Fragestellung zu besprechenden Korrekturen zeitlich vor seiner endgültigen Entscheidung über Gattung und Besetzung und können somit weitgehend unabhängig von denjenigen Aspekten, die den Gattungskomplex betreffen, behandelt werden. Daher werde ich die diesbezüglichen Sachverhalte weitgehend ausklammern und mich auf ausgewählte Passagen des umfangreichen Skizzenmaterials beschränken.²⁶

Anhaltspunkte für die Einschätzung, welche Möglichkeiten der Schaffung von Zusammenhang Webern in op. 22/II zunächst verfolgt hat, lassen sich durch eine Untersuchung der vor der Unterbrechung des Kompositionsprozesses durch den *Satz für Streichquartett* M. 304 niedergeschriebenen Skizzen auf den Seiten 53–64 des Skizzenbuchs I zusammentragen.²⁷ Weberns früheste Reihenentwürfe zum *Quartett* op. 22 sind auf den 6.5.1929 datiert;²⁸ gut drei Wochen später, am 31.5.1929, notiert er eine mit »gilt« bezeichnete Version des Beginns, die in Grundzügen in die Endfassung des zweiten Satzes übernommen wurde.²⁹ In diesem Zeitraum vollzieht sich ein Schaffensprozeß, der durch zahlreiche Formulierungen der Zwölftonreihe und durch verschiedene melodische Entwürfe sowie Einfälle zu möglichen Begleitstrukturen gekennzeichnet ist. Wie an früheren Zwölftonwerken Weberns zu beobachten war, stehen auch hier die Arbeit an der führenden melodischen Linie, die in diesem Stadium der Komposition der Solovioline zugeordnet ist, und die Konstruktion der Zwölftonreihe in einem wechselseitigen Bezug.³⁰ An dieser Stelle möchte ich mich jedoch nicht

26 Das gesamte Skizzenmaterial zu op. 22/II umfaßt folgende Seiten: Skizzenbuch I, S. 53–64, S. 69–78 und weitere zwölf in das Skizzenbuch I eingelegte beidseitig beschriebene separate Blätter sowie Skizzenbuch II, S. 2–4 (Abschlußdatum ist der 12.4.1930).

27 Die Seiten 54–56 des Skizzenbuchs I sind in Webern, *Sketches (1926–1945)*, Plate 12–14 reproduziert; vgl. auch Faksimile 4.1 und 4.3 in diesem Kapitel.

28 Vgl. Faksimile 4.1, 7. System v. o.

29 Vgl. Skb. I, S. 57 u. Hf. Zu diesem Zeitpunkt plant Webern das Stück noch für eine Konzertbesetzung mit den Soloinstrumenten Geige, Klarinette, Horn und Klavier. Eine Reinschrift des Beginns für die endgültige Quartettbesetzung Geige, Klarinette, Saxophon und Klavier findet sich auf S. 70 des Skb.s I. Diese Version weicht insbesondere im Grundmetrum (Reinschrift 1/4, Druckfassung 1/2) und in der Instrumentation (z. B. trägt in der Reinschrift allein die Klar den Reihenzug P0, T. 1–7 vor; in der Druckfassung verteilt Webern diese Linie auf Sax und Kl) sowie punktuell in Dynamik und Register von der Druckfassung ab; eine autographe Reinschrift, die als Vorlage für die Druckfassung gedient haben muß, befindet sich in der PML, Robert Owen Lehman Collection, New York.

30 Lynn konstatiert in den Reihenentwürfen eine Tendenz zu einer Erhöhung der Anzahl verschiedener Intervallklassen (Lynn, *Genesis*, S. 264); tatsächlich hat Webern auf S. 53 unten bei der Niederschrift der endgültigen Reihe *fis-es-d-f-e-gis-a-b-h-cis-g-c* ausdrücklich bemerkt »alle Intervalle«. Mir scheint diese Entwicklung jedoch auch in den verschiedenen melodischen Entwürfen an sich begründet zu sein; daher kann hier kaum von dem

auf die Veränderungen des diastematischen Aufbaus der Zwölftonreihe konzentrieren, da die Konstitution von Zusammenhang in diesen frühen melodischen Entwürfen nicht auf Invarianzbeziehungen, die durch eine Segmentierung der Reihe entstehen, oder vergleichbaren Ordnungsstrukturen, die durch die Zwölftonreihe vorgegeben sind, beruht.³¹ Der Verlauf des Kompositionsprozesses verrät statt dessen in diesem Stadium der Entstehung die allmähliche Konkretisierung der Idee, den Zusammenhang innerhalb der melodischen Hauptstimme primär durch eine symmetrische Anlage des musikalischen Gedankens sicherzustellen.

Bereits im ersten achttaktigen melodischen Entwurf (Skb. I, S. 54, 9. System v. o.)³² läßt Webern die Zwölftonreihe *fis-d-es-f-e-gis-a-b-h-c-cis-g* zweimal hintereinander vollständig ablaufen, wobei er jegliche Zäsur am Übergangspunkt vom ersten zum zweiten Reihendurchlauf vermeidet (vgl. Faksimile 4.1). Darüber hinaus schließt er mittels einer veränderten Registerverteilung und der Bildung neuer Sinneinheiten durch Phrasierung und Artikulation in der zweiten Hälfte des melodischen Gedankens jeden expliziten Bezug auf den ersten Reihendurchlauf weitgehend aus. In der folgenden Formulierung (Skb. I, S. 54, 10. System v. o.) modifiziert Webern die melodische Linie durch punktuelle Eingriffe in Taktmetrik und Notenlängen, ohne die Physiognomie des ersten Entwurfs grundlegend zu verändern. Einen qualitativ neuen Schritt vollzieht er erst mit der nächsten Niederschrift (Skb. I, S. 54, 12. System v. o.). Die Reihentöne 11 und 12 des ersten Reihendurchlaufs faßt Webern mit den Reihentönen 1 und 2 des zweiten Reihendurchlaufs zu einer in Achteln vorgetragenen und unter einem Bindebogen stehenden Einheit zusammen (vgl. ibd., Takt 5). Gleichzeitig positioniert er diese Viertongruppe in dieser Version genau in der Mitte der neuntaktigen Phrase. Weitere Maßnahmen stärken die Beziehungen zwischen den Tongruppen der beiden Reihendurchläufe. Die Reihentöne 1–8 des zweiten Reihendurchlaufs setzt Webern im selben Register wie die entsprechenden Töne der ersten Hälfte des Gedankens; die ganze Phrase schließt hier mit einer absteigenden Intervallfolge der letzten vier Töne. Die folgenden, von dieser Version ausgehenden Korrekturen sind weitere Schritte in Richtung

einigen bestimmenden Kalkül gesprochen werden. Bemerkenswert ist, daß Webern noch in der letzten Niederschrift der endgültigen Reihe über die definitive Abfolge der Töne unsicher war (vgl. z. B. Faksimile 4.2, wo Webern die Reihentöne zwei und drei, *d* und *es*, noch einmal vertauscht).

31 Eine Besprechung der Zwölftonreihenstruktur findet sich u. a. bei Bailey, *Twelve-note music*, S. 19f.

32 Vgl. Faksimile 4.1.

auf das sich allmählich herauskristallisierende Ziel, in diesem melodischen Gedanken eine diastematische Wiederholungsstruktur mit einem rhythmischen Palindrom zu koppeln (vgl. Skb. I, S. 54, 13. und 14. System v.o.).³³ Im 15. System realisiert Webern abschließend diese Intention: Sowohl die Wiederholung der Zwölftonreihe in identischer Registrierung als auch das rhythmische Palindrom sind in dieser Version konsequent ausgeführt; durchbrochen wird dieses zweiteilige Gliederungsprinzip durch Abweichungen in der Artikulation, der Dynamik und der Phrasierung. Webern projiziert in diesem Entwurf über die bereits diskutierte zweiteilige diastematisch-rhythmische Anlage eine dreiteilige Phrasenstruktur, deren Einheiten je drei Takte lang sind. Die erste Zäsur in Takt 3/4 (nach sieben Reihentönen) ist durch die »rit....tempo«-Anweisung hervorgehoben.³⁴ Der Binnenteil unterscheidet sich von den Außenabschnitten durch größere Geschlossenheit (keine Pausen), den dynamischen Höhepunkt (*f*) und die größere Dichte (zehn Reihentöne im Vergleich zu sieben Reihentönen). Der Beginn des dritten Abschnitts in Takt 7 ist durch die Wiederholung des Taktes 3 und eine dynamische Öffnung markiert.

Die Folge der Entwürfe des ersten, zunächst rein melodisch formulierten Gedankens läßt sich bis zu diesem Punkt als ein Versuch beschreiben, eine immer deutlicher artikulierte und doch mehrdeutige Gliederung des Abschnittes anzustreben. Der Ausgangspunkt kann als ein Entwurf in musikalischer Prosa bezeichnet werden, in dem keine interne Strukturierung unmittelbar erkennbar wird. Durch Veränderungen in Registrierung und rhythmischer Struktur etabliert Webern eine zweiteilige Gliederung; durch Agogik und Dynamik stellt er eine gleichzeitig vorhandene dreiteilige Struktur heraus. Das reiche, wenngleich vieldeutige Beziehungsnetz schafft in dieser Version engen Zusammenhang zwischen den einzelnen Tongruppen; mit anderen Worten: der musikalische Gedanke ist durch die Bezüge zwischen den einzelnen Tongruppen dicht gefügt.

In Verbindung mit der zuletzt beschriebenen, vorläufig akzeptierten Version skizziert Webern links unten auf Seite 54 zu dem melodischen Gedanken die Umrisse einer Begleitstruktur (vgl. Faksimile 4.1). Diesen Ansatz führt er an dieser Stelle nicht weiter aus, sondern notiert statt dessen weitere Reihenformen und Alternativen zu der melodischen Linie. Die Idee des rhyth-

33 Das rhythmische Palindrom ist natürlich eine Wiederaufnahme des satztechnischen Modells, das Webern im zweiten Satz seiner *Symphonie* op. 21 bereits verwirklicht hatte.

34 Die momentane Überlegung Weberns, den Reihenton *b* (1. Ton T. 4) durch den Ton *c* zu ersetzen (vgl. Faksimile 4.1), hätte die interne Gliederung durch die Tritonusopposition *fis* (erster Reihenton) – *c* (Beginn der zweiten Phrase) nachdrücklich verstärkt.

mischen Palindroms bestimmt auch die Gestaltung der folgenden Ausführung des Beginns auf Seite 53 des Skizzenbuches I (vgl. Faksimile 4.2). Zum ersten Mal reduziert Webern hier den Umfang des melodischen Gedankens auf nur einen Reihendurchlauf der Grundreihe; die Achse des rhythmischen Palindroms liegt zwischen den Reihentönen *gis* und *a*. Noch stärker als bei den früheren Entwürfen verschleiert Webern dieses strukturelle Moment durch die Ausgestaltung der Phrase. Die Vorläufigkeit auch dieser Skizze beweisen die zahlreichen Alternativen, die Webern auf der unteren Hälfte dieser Seite niederschreibt und die sowohl rhythmisch-metrische als auch melodische Korrekturen umfassen (vgl. Faksimile 4.2). Drei weitere, von den bisherigen Entwürfen unabhängige melodische Gedanken skizziert Webern schließlich in mehreren Formulierungen auf der unteren Hälfte von Seite 56 (vgl. Faksimile 4.3).³⁵ Neben neuem motivischem Material wie dem auftaktigen Triolenmotiv und der Verwendung von Vorschlagsfiguren ist die rhythmische Reduktion auf Achtel und die Bevorzugung der engen Lage bemerkenswert.³⁶ Mit dieser Vereinfachung der Gestaltung geht eine Revision der strukturellen Anlage einher. Die Melodielinie wird in den zuletzt beschriebenen Entwürfen weder von einem rhythmischen Palindrom noch von einer diastematischen Wiederholungsstruktur gesteuert. Die frühere Komplexität der Melodieführung mit ihren vielfältigen internen Bezügen wird hier durch eine überraschende Simplizität ersetzt, die offenbar mit dem unvermittelten Verzicht auf ein übergeordnetes Strukturmodell in Zusammenhang steht.

Auf Seite 58 des Skizzenbuches I entwirft Webern zu der vorläufigen Endfassung der Melodie, die er in dieser Version der Klarinette zuordnet, schließlich eine Begleitstimme aus den im Krebsverhältnis stehenden Reihenformen vier und drei.³⁷ Der rhythmische Umkehrungspunkt des Palindroms, das die Achtelnoten der Begleitung (ohne Berücksichtigung der Vorschlagsnoten) ausprägen, fällt nicht mit dem Schnittpunkt der beiden Reihenformen zusammen; rhythmische und diastematische Struktur sind in dieser Version also nicht deckungsgleich. Auf derselben Seite des Skizzenbuches versucht Webern in einer weiteren Fassung, den Bezug zwischen Klarinettenstimme und Begleitung zu stärken, indem er diastematisch identische Tongruppen

35 Das gesamte Skizzenblatt ist reproduziert in Webern, *Sketches (1926–1945)*, Plate 14.

36 Die Oktavlage der Töne in den Skizzen entspricht hier weitgehend der Oktavlage der Töne in den korrespondierenden Entwürfen der Zwölftonreihen.

37 Dieser Entwurf ist auf den 28.5.1929 datiert. Zwischen der Melodielinie und der auf diesem Blatt weiter unten skizzierten Begleitung konzipiert Webern fünf rhythmische Modelle für die Hauptstimme, die er jedoch verwirft und die in den weiteren Fassungen keine Spuren hinterlassen haben.

zwischen den Stimmen durch verwandte Motivstrukturen unterstreicht.³⁸ Im weiteren Verlauf des Kompositionsprozesses skizziert Webern auf Seite 57 des Skizzenbuches I zunächst weitere Entwürfe der Begleitung; dieser Arbeitsschritt mündet in eine Niederschrift der Takte 1–7, die Webern mit dem Prädikat »gilt« auszeichnet und die nur unwesentlich modifiziert noch einmal auf Seite 70 des Skizzenbuches I in Reinschrift für die endgültige Quartettbesetzung niedergeschrieben wird.

An dieser Stelle kann bereits eine Zwischenbilanz der Ergebnisse der Analyse gezogen werden. In der ersten Arbeitsphase, in der Webern die Zwölftonreihe und die ersten sieben Takte des Stückes erarbeitet, bestimmen zwei gegenläufige Tendenzen den Verlauf des Kompositionsprozesses. Zunächst deutet die Abfolge der Skizzen die Intention Weberns an, die einzelnen Partikel der melodischen Linie durch ein immer dichteres Beziehungsnetz in einen engen Zusammenhang zu bringen, wobei ein übergeordnetes strukturelles Prinzip (Schaffung von Bezügen durch Palindrom bzw. Wiederholung) zur Anwendung kommt. Ab Seite 56 gibt Webern den bis dahin verfolgten Leitgedanken der größtmöglichen Integration auf und komponiert einen melodischen Beginn, der seine Kohärenz aus einem zwingenden melodischen Gestus bezieht. Ein ähnlicher Prozeß läßt sich bei der Ausarbeitung der Begleitung der Takte 1–7 beobachten. Auch hier gestaltet Webern zunächst ein rhythmisches Palindrom, das er dann schrittweise aufgibt, bevor er schließlich in einem weiteren Schritt die motivischen Beziehungen zwischen den Stimmen lockert.³⁹ Das an diesem Punkt etablierte Satzbild verändert sich in der folgenden Ausführung der ersten neunzehn Takte des Satzes nicht. Die weiteren Aspekte der Gestaltung des Abschnitts insbesondere in Hinblick auf das Verhältnis von Reihentechnik und Satztechnik werde ich im Abschnitt 1.2 *Reihe – Motiv – Syntax: Die Druckfassung des ersten Formteils* untersuchen.

38 Webern hebt z. B. das Vorschlagsmotiv $b-a/a-b$ am Umkehrungspunkt deutlich hervor.

39 Ein ähnlicher Prozeß spielt sich in den Skizzen zu dem unvollendeten *Quartett* M. 304, an denen Webern zwischen dem 27. und 30.6.1929 arbeitete, ab (vgl. Skizzenbuch I, S. 65, 66 und 68; diese Seiten sind reproduziert in Webern, *Sketches (1926–1945)*, Plate 15–17). Der erste melodische Gedanke ist in Form eines Palindroms gestaltet (vgl. Webern, *Sketches (1926–1945)*, Plate 15, 5. System v. o.). Webern verkürzt dann das »Thema« des Variationsatzes auf die Länge eines Reihendurchlaufs; in den weiteren Skizzen des Fragments, das nach sieben Takten abbricht (auf Seite 68 des Skb.s I ist in einem ersten Entwurf nur die Melodielinie von den Takten 8–14 skizziert), beschäftigt sich Webern mit der Ausarbeitung einer zweistimmigen Begleitung der Takte 1–7, die aus zwei parallel geführten Reihenzügen besteht.

Der erste Formteil A wird durch die Takte 20–32, die sich in ihrer Anlage durch mehrere Momente von den Takten 1–19 unterscheiden, vervollständigt. Das Tempo des gesamten Abschnitts ist geringfügig zurückgenommen (Halbe = ca. 96 gegenüber Halbe = ca. 108); zudem arbeitet Webern ausschließlich mit den Reihenformen P6, R6, I6 und RI6.⁴⁰ Aufgrund der Tatsache, daß in der Grundreihe Anfangs- und Endton einen Tritonus voneinander entfernt sind (*fis*–*c*), resultieren bei der Transposition der Reihenformen »X–0« um sechs Halbtonschritte ausschließlich Reihenformen, die ebenfalls die Anfangs- bzw. Endtöne *c* und *fis* besitzen; dieses charakteristische Moment ist also allen verwendeten Reihenformen bis Takt 32 gemeinsam. Weiterhin gibt Webern nach Takt 19 die strikte Trennung in der Verteilung der Reihenzüge zwischen Klavier und Melodieinstrumenten auf.⁴¹ Charakteristisch für die Takte 19 ff. sind freie Imitationen zwischen den einzelnen Stimmen. Um die Funktion dieses Moments in der Endfassung genauer zu verstehen, werde ich zunächst den Kompositionsprozeß dieses Abschnitts, wie ihn die Seiten 60–62 und 64 des Skizzenbuches I dokumentieren, untersuchen.

Im Anschluß an die Reinschrift der Takte 1–19 für die ursprünglich geplante Gattung »Concerto grosso« auf Seite 60 notiert Webern »Orchester / Celli / XIII o. XV / Canon / mit erster Geige«. Damit ist die satztechnische Intention für den folgenden Abschnitt klar umrissen. In den ersten Skizzen auf Seite 62 des Skizzenbuches I entwickelt Webern mit den Reihenformen XIII (=P6) und XV (=I6) eine vierstimmige Kanonstruktur. Dabei faßt er die Tetrachorde der Reihenformen als geschlossene Einheiten auf: jede Viertongruppe wird in den zahlreichen Formulierungen als Sechzehntelfigur einer Stimme zugeordnet und in einer anderen Stimme von dem entsprechenden Tetrachord der anderen Reihenform imitiert (z. B. folgt auf XIII [1–4] XV [1–4] usw.). In den über zehn Entwürfen, von denen keiner mehr als sechzehn Noten umfaßt, variiert Webern Einsatzabstand, -folge und Oktavlage und verändert neben den vertikalen Zusammenklängen auch die Gestalt der einzelnen Viertongruppen so, daß sich entweder ein Doppelkanon in Gegenbewegung oder ein vierstimmiger Kanon ergibt. Die den Formulierungen auf Seite 62 zugrundeliegende kompositorische Idee entwickelt Webern im nächsten Arbeitsschritt in verschiedene Richtungen weiter. Obwohl er weiterhin eine kanonische Stimmführung anstrebt, versucht er, auf Seite 61 die vier Reihenformen III / XIII / 33 / 35 zu koordinieren. Im Unterschied zu den

40 Webern setzt die Reihenformen in diesem Abschnitt in folgender Anzahl ein: 2xP6, 1xR6, 2xI6 und 1xRI6.

41 Mit Ausnahme des ersten Reihenzuges I6, VI, Takt 20–23 partizipieren sowohl das Klavier als auch die Melodieinstrumente an allen weiteren Reihenzügen.

Entwürfen auf Seite 62 werden die Stimmeinsätze nun individuell gestaltet, so daß die zunächst noch sehr gleichmäßige Klangfläche stärker an Kontur gewinnt. Alternativ zu der imitatorischen Satzanlage erprobt Webern auf derselben Seite Möglichkeiten, aus mehreren mehrtönigen Reihensegmenten eine Akkordfolge zu komponieren. Wie in der nächsten längeren Skizze der Takte 20 ff. auf Seite 64 zu erkennen ist, sollten diese beiden Satztechniken in diesem Abschnitt einerseits dem Streichorchester (Imitation – tutti) und andererseits einer Solobesetzung (u. a. Kl – homophone Setzweise) zugeordnet werden. Beide Gruppen stehen sich in dieser Skizze im Stile eines Concerto grossos als alternierende Klangkörper gegenüber. Mit dem Wechsel der Besetzung und damit der Gattung bei der Wiederaufnahme der Arbeit an op. 22 gibt Webern die alternierende Gegenüberstellung kontrastierender Satztechniken auf. Auf den Skizzenseiten 70/69/72, auf denen er die endgültige Fassung der Takte 20–32 erarbeitet, beginnt er erneut, mit mehreren Reihenformen (Reihenformen XIII–XVI) in den Melodieinstrumenten einen Kanon in Gegenbewegung auszuarbeiten. Bereits in der zweiten Akkolade auf Seite 69 wird durch die individuelle Gestaltung der Stimmen diese Kanonstruktur immer stärker aufgelockert. Somit verdeutlichen die Skizzen, daß Webern seinen ersten satztechnischen Einfall – die vierstimmige kanonische Anlage – im Verlauf des Kompositionsprozesses zwar Schritt für Schritt in Richtung einer freieren Handhabung transformiert. Doch bleibt der Einfluß des Kanons als satztechnisches Modell selbst in der Endfassung noch im Hintergrund spürbar.

Obwohl das ursprüngliche Gattungskonzept in den besprochenen Skizzen der Takte 20 ff. nicht ohne Einfluß auf die satztechnische Ausführung geblieben ist, kann Weberns Umgang mit den Imitationstechniken weitgehend unabhängig von Besetzung und Formanlage interpretiert werden. Auffallend ist, daß Webern seinen Entschluß, diesen Abschnitt als Kanon zu konzipieren, in den Skizzen zunächst explizit formuliert, in der Realisation jedoch diese Intention schrittweise modifiziert. Dabei lassen die Skizzen nicht erkennen, daß ihn kompositionstechnische Schwierigkeiten zu einer Revision des Vorhabens veranlaßt hätten. Vielmehr wird eine Parallelität zu dem Kompositionsprozeß der Takte 1–19 sichtbar: Auch in diesem Abschnitt entwickelt Webern zunächst verschiedene Anfänge mit dem Ziel, einen sehr geschlossenen und dichten satztechnischen Zusammenhang zu realisieren, bevor er diese Absicht zumindest teilweise aufgibt. Die in den Takten 20 ff. zu beobachtende Verschleierung der kanonischen Struktur durch die Individualisierung der Stimmen hat ebenfalls eine Lockerung der Beziehungen im Tonsatz zur Folge.

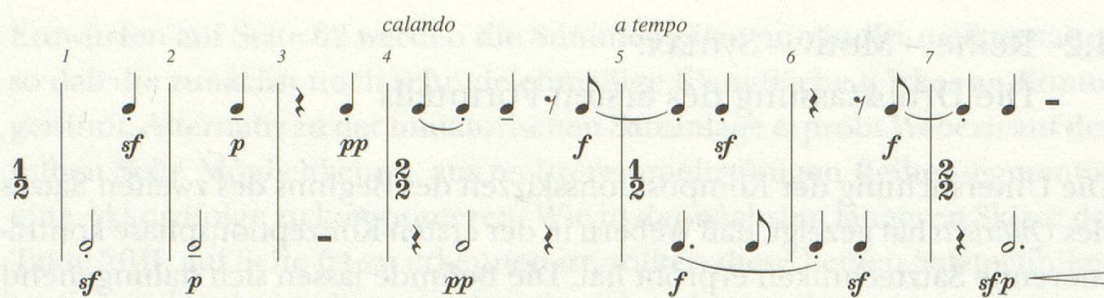
1.2 Reihe – Motiv – Syntax:

Die Druckfassung des ersten Formteils

Die Untersuchung der Kompositionsskizzen des Beginns des zweiten Satzes des *Quartetts* hat gezeigt, daß Webern in der ersten Konzeptionsphase kontrastierende Satztechniken erprobt hat. Die Befunde lassen sich dahingehend interpretieren, daß für seine Entscheidung, an der zuletzt eingeschlagenen Strategie festzuhalten, die Absicht ausschlaggebend war, das Verhältnis von Reihen- und Satztechnik relativ frei zu gestalten. Durch den Verzicht auf weitgehend bindende satztechnische Prinzipien, wie sie durch strikt ausgeführte Kanons oder Palindrome gegeben sind, bestimmt sich das Verhältnis zwischen Reihe, Motivik und syntaktischer Anlage, sprich: die Organisation des Tonsatzes, individuell. Daher möchte ich im nächsten Schritt die reihentechnischen und syntaktischen Verhältnisse des ersten Formteils des Satzes genauer in Augenschein nehmen.

Das Organisationsprinzip der Takte 1 ff. entzieht sich durch eine gewisse Hermetik einem unmittelbaren Verständnis. Die kurzen, über die Stimmen verteilten Tongruppen scheinen dem ersten Eindruck nach in ihrer individuellen Gestalt relativ isoliert zu sein und ohne einen zwingenden Bezug aufeinander zu folgen. Durch die Reihenanalyse erschließt sich – abgesehen von dem vereinheitlichenden Zug des gleichbleibenden Satzbildes – ein erstes integratives Moment der Takte 1–19. Webern beschränkt sich in diesem Abschnitt auf die vier untransponierten Reihenformen P0, R0, I0 und RI0. Im Klavier laufen die Reihenformen RI0/R0/P0/RI0 und I0 nacheinander ab; in den Melodieinstrumenten folgen auf die Reihenform P0 (Klar und Sax) simultan die Reihenformen I0 (VI) und RI0 (Klar und Sax) sowie R0 (VI) und P0 (Klar und Sax).

Zugang zu einem näheren Verständnis der Organisation des Satzes eröffnet eine detaillierte satztechnische Analyse der ersten Abschnitte. Die erste Phrase, die von Takt 1 bis Takt 7 reicht und im folgenden mit »a« bezeichnet wird, beginnt und endet mit dem Tritonusklang der Töne *c-fis*, den ersten bzw. letzten beiden Reihentönen der Reihenformen RI0 und P0; mit demselben Klang schließt Webern den ersten Großabschnitt des Formteils A in Takt 19 ab. Der Abschnitt »a« gliedert sich in zwei Teile; der Übergang wird durch die »calando ... a tempo«-Anweisung und den dynamischen Kontrast zwischen den Takten 1–4 (*p*) und den Takten 5–7 (*f*) verdeutlicht. Beide Teile lassen sich in zwei weitere Taktgruppen unterteilen, so daß sich die Gliederung der gesamten Phrase in einem rhythmischen Schema folgendermaßen darstellen läßt:



Notenbeispiel 4.1: Anton Webern, *Quartett* op. 22/II, rhythmisches Schema
Takt 1–7

Entscheidendes Kriterium dieser Gliederung, die meiner Ansicht nach einen Einfluß der traditionellen Kategorien Vordersatz und Nachsatz verrät, ist die besondere syntaktische Organisation des Abschnitts. Diese baut primär auf der rhythmisch-metrischen Verfaßtheit der Taktgruppen auf. Wie in der schematischen Darstellung deutlich zu erkennen ist, sind die Takte 1/2 und die Takte 5/6 durch rhythmisch-metrische Korrespondenzen miteinander verknüpft. Obwohl in den Takten 5/6 durch die charakteristische Figur des Achtelauftaktes eine neue rhythmische Gestalt etabliert wird, bleibt hier hintergründig das in den Takten 1/2 geprägte metrische Schema in Kraft. Die jeweils den Vorder- bzw. Nachsatz abschließenden Takte 3/4 bzw. Takt 7 entsprechen sich ebenfalls in ihren metrischen Strukturen.⁴² Durch die auffällige Stauchung in Takt 7 wird die schlußbildende Wirkung verstärkt. Gleichzeitig öffnet Webern an dieser Stelle die Phrase mittels eines crescendos auf dem Halteton *fis* der Violine und durch den vorgezogenen Einsatz des zum nächsten Abschnitt zählenden Reihenzuges R0 (Kl) und bereitet so den folgenden Abschnitt vor.

Reihentechnische, rhythmische und satztechnische Momente weisen auf eine weitere Zäsur in Takt 11/12 hin. An diesem Punkt beginnen im Klavier und zwischen Saxophon und Klarinette alternierend zwei ›P0‹-Reihenzüge. Motivisch greifen die Blasinstrumente in Takt 12f. auf Takt 1–4 zurück (*ges–es* und *d–fals* Tonpaare in gleicher Lage), während die doppel-punktierte halbe Note *dis* in der Violine (Takt 11) eine mit dem Ton *fis* in Takt 7 vergleichbare Funktion ausübt. Markiert wird der Übergang in Takt 11 darüber hinaus durch den Umkehrungspunkt der R0/P0-Reihen im Klavier (Takt 11, drittes Viertel *ges*), da die Reihentöne 7–12 der Reihe R0 in

42 Neben der Auftaktigkeit insbesondere die Betonung der leichten zweiten Zählzeit durch den Einsatz einer zweiten Stimme (Kl, T. 4 bzw. Vl, T. 7).

derselben Oktavlage wie dieselben, nur in umgekehrter Reihenfolge erklingenden Töne 1–6 der Reihe P0 plazierte sind. Allerdings wirken diese Korrespondenzen durch äußerst verschiedene motivische Umsetzungen allenfalls im Hintergrund. Charakteristisch für die Gestaltung dieses Abschnitts sind außerdem die ungenauen rhythmischen Imitationen derselben Reihenausschnitte im Abstand von einem Viertel zwischen Klavier und Bläsern.⁴³ Weitere Beziehungen zwischen den Stimmen entstehen in dieser Passage insbesondere durch die Wiederholung von unterschiedlichen Reihenzügen angehörenden Einzeltönen bzw. von Zweitongruppen in derselben Oktavlage. Auch mit diesem Mittel strebt Webern offenbar unter Ausnutzung der Invarianzbeziehungen der Reihenformen eine engere Verknüpfung der Stimmen an.

Im abschließenden Teil ›a'‹, den Takten 12–19, greift Webern nicht nur auf die bereits erwähnten motivischen Elemente vom Beginn der ersten Phrase (1–4) zurück. In den Takten 15–17 entspricht der Rhythmus der melodischen Linie der Violine zudem demjenigen der Blasinstrumente in den Takten 5–7. Dieses korrespondierende Moment zwischen den beiden Abschnitten ist jedoch kaum wahrnehmbar, da die rhythmische Identität nicht durch weitere Entsprechungen in der Artikulation, in der Diastematik – z. B. durch die (mögliche) Wahl desselben Reihenausschnitts – oder zumindest in der Physiognomie der melodischen Linie gestützt wird.⁴⁴ Daß über die rhythmische Identität hinaus die melodischen Linien von Takt 5 ff. bzw. 15 ff. in einem funktional analogen Abschnitt plazierte sind, nämlich in der zweiten Hälfte des Abschnitts ›a‹ bzw. des Abschnitts ›a'‹, erschließt sich ebenfalls nur durch eine Analyse der Partitur. Verdeckt wird diese Analogie insbesondere durch die völlig neue Gestaltung des Kontextes, in dem die melodische Linie in Takt 15 ff. angesiedelt ist, und durch den Umstand, daß mit der absteigenden Linie der Violine in Takt 17 ff. der Abschnitt ›a'‹ durch eine quasi kadenzielle, die Schlußwirkung verstärkende Figur im Vergleich zu Takt 5 ff. erweitert wird.

Für Weberns Handhabung der Zwölftontechnik in diesem Satz kann der hier diskutierte erste Abschnitt als exemplarisch angesehen werden. Die erwähnten Korrespondenzen zwischen einzelnen Partikeln betreffen immer nur Teilmomente des Tonsatzes und zeigen häufig keinen signifikanten Bezug zur reihentechnischen Gestaltung. Die syntaktische Organisation

43 Takt 7 ff.: Kl, R0 (1–3) → Sax, RI0 (1–3); Kl, R0 (4–6) → Klar, RI0 (4–6); Kl, R0 (7–12) → Sax, RI0 (7–11).

44 Dies trifft zu, obwohl im Tonvorrat der beiden Ausschnitte vier Töne (*cis*, *a*, *b*, *h*) identisch sind.

der Abschnitte, die – wie die Analyse gezeigt hat – in den Takten 1–19 durchaus planvoll angelegt ist, bleibt trotz der zahlreichen Assoziationen, Anspielungen und Korrespondenzen auf verschiedenen Ebenen unter der Oberfläche verborgen und stiftet damit kaum einen Beitrag zur Faßlichkeit des Satzes. Ein ähnliches Fazit muß auch in Bezug auf die formale Anlage gezogen werden. Obwohl der intendierte dreiteilige Aufbau ›a–b–a'‹ der Takte 1–19 durch verschiedene Hinweise herausgestellt wird, unterläuft Webern eine eindeutige Abschnittsbildung durch kontrastierende Maßnahmen. Dazu zählen insbesondere die Verschränkung der Abschnitte durch ihre Überlappung und die Verschleierung der Zäsuren durch die Überblendung der entscheidenden Zeichen mit anderem Material.⁴⁵ Auch die ausgeglichenen Dimensionen des ›a‹- und ›a'‹-Teiles (›a‹ = 9 Halbe, ›a'‹ = 9 Halbe), die den kürzeren ›b‹-Teil (5 Halbe) umschließen, lassen die 19 Takte nicht als einen dreiteilig konzipierten, ausbalancierten Formteil erscheinen. Im Mittelpunkt steht vielmehr der Prozeß einer Intensivierung, dem auch die vereinzelte Wiederaufnahme motivischer Elemente des ›a‹-Teils ab Takt 12 ff. unterworfen werden.⁴⁶

Der zweite Abschnitt des A-Teils (Takt 20–32) basiert satztechnisch auf dem Prinzip der Imitation. Wie ich weiter oben gezeigt habe, lassen die Skizzen eine generelle Tendenz erkennen, im Verlauf des Kompositionsprozesses die imitatorischen Bezüge zwischen den Stimmen immer freier zu handhaben. Die Analyse der Druckfassung bestätigt diese Beobachtung. Beleuchtet man die Konstruktion des Abschnitts aus der Perspektive der Reihentechnik, so läßt sie sich dahingehend beschreiben, daß Webern durchgängig verschiedenen Stimmen zugeordnete, jeweils gleich große Segmente der im Umkehrungsverhältnis stehenden Reihenformen P6/I6 bzw. R6/RI6 aufeinander bezieht.⁴⁷ Das Umkehrungsverhältnis der imitatorisch aneinander

45 Als Beispiel sei nur noch einmal der Beginn des ›a'‹-Teiles erwähnt, bei dem der thematische Rückgriff auf die Takte 1 ff. durch den Kontext völlig überlagert wird.

46 Kovács mißt in ihrer Deutung der Takte 1–19 der klassischen Syntax eine weit größere Bedeutung zu und interpretiert das »Hauptthema des Satzes«, die Takte 1–19, unter expliziter Anlehnung an die »Formterminologie der Schönbergsschule« (Kovács, *Weberns Quartett*, S. 43) als ›Vordersatz-Nachsatz-Struktur. Dabei gliedert sie sowohl Vordersatz (T. 1 bis 11) als auch Nachsatz (T. 12–19) in jeweils drei »Phasen« (VS: V1 = T. 1–4; V2 = T. 5–7; V3 [V1+V2] = T. 8–11); (NS: N1 = T. 12–14; N2 = T. 15–17; N3 = T. 18–19); vgl. dazu Kovács, *Weberns Quartett*, S. 43–45. Die Differenz zwischen meiner und Kovács' Deutung der Funktion der Takte 8–12 ist meiner Ansicht nach ein weiteres Argument für die inhärente syntaktische Ambiguität dieses Abschnitts.

47 Takt 20–29: Klar P6 (2–6) – VI I6 (2–6); Kl P6 (7–12) – VI I6 (7–12); Klar R6 (2–6) – Sax RI6 (2–6); Kl R6 (7–11) – Kl RI6 (7–11); VI P6 (1–3) – Klar I6 (1–3); Kl P6 (4–8) – Kl I6 (4–8); Sax P6 (9–12) – Kl I6 (9–12).

gekoppelten Reihenformen bildet Webern bis auf wenige Ausnahmen kompositorisch durch die Wahl des Registers und die realen Intervallverhältnisse ab. Infolge einer punktuellen Registerbindung derselben Töne zwischen imitierenden Stimmen erscheinen in diesem Abschnitt mehrfach diastematisch identische Zweitongruppen.⁴⁸ Dabei schaffen diese Identitäten quasi motivische Bezüge, die den Zusammenhalt zwischen den Stimmen stützen. Die Tonwiederholungen treten besonders prominent zwischen den Kopftönen der Stimmeinsätze auf, und zwar auch zwischen Einsätzen, die nicht imitatorisch aufeinander bezogen sind. Gleichzeitig ist eine starke, dem satztechnischen Imitationsprinzip widersprechende Tendenz zu beobachten, die Selbständigkeit der Stimmen herauszuarbeiten. Artikulation und Dynamik der jeweils imitierenden Stimme werden im Bezug zum »Dux« permanent variiert. Darüber hinaus verändert Webern in der imitierenden Stimme punktuell den Rhythmus sowie häufig Zahl und Position der Vorschlagsnoten. Auch der Einsatzabstand zwischen der führenden und der imitierenden Stimme ist innerhalb des Abschnittes nicht fixiert. Mit diesen Maßnahmen unterläuft Webern die integrative Funktion des Imitationsprinzips. Dieses wird zwar nicht suspendiert, aber zugunsten einer größeren Selbständigkeit der Stimmen relativiert. Das Verfahren in den Takten 20 ff. kann als ungenaue Imitation beschrieben werden, und ähnliche satztechnische Phänomene finden sich bereits in Weberns freiatonalen Kompositionen immer wieder. Bei diesem Vergleich muß man allerdings im Auge behalten, daß die Ausgangspositionen in den freiatonalen Werken einerseits und in der hier diskutierten Passage des *Quartetts* op. 22 andererseits sich grundsätzlich voneinander unterscheiden. Während im ersten Fall durch die ungenaue Imitation einzelne Tongruppen, die in einer komplexen und hochflexiblen satztechnischen Situation eine immer neue Realisierung erfahren, stärker aufeinander bezogen werden und so einerseits vielschichtige Assoziationen erzeugt werden und andererseits der satztechnische Zusammenhalt gestärkt wird, lockert Webern in op. 22/II das zunächst intendierte strenge satztechnische Prinzip der Imitation durch Individualisierung der Einzelstimmen auf.

Bei dem Versuch, die beschriebenen Phänomene miteinander in Beziehung zu bringen wird deutlich, daß Webern im zweiten Satz des *Quartetts* op. 22 ältere und neuere kompositorische Erfahrungen verknüpft und den Versuch unternimmt, diese zu synthetisieren. Grundsätzlich erscheint die Struktur in op. 22/II als das Ergebnis der Vermittlung zwischen einem strengen satztechnischen Prinzip (Imitation bzw. Palindrom) und dem

48 Zum Beispiel T. 20 *a-gis* → T. 23 *a-gis*; T. 20 *dis-e* → T. 21 *dis-e*; T. 21 *b-d* → T. 21 f. *d-b* usf.

kompositorischen Ideal von Variation und Individualisierung. Die Analyse der Kompositionsskizzen hat verdeutlicht, daß sich Webern in beiden Abschnitten des A-Teils zunächst an übergeordneten satztechnischen bzw. syntaktischen Prinzipien orientierte. Im weiteren Verlauf der Arbeit relativiert sich der Einfluß dieser Prinzipien, ohne je vollständig aufgehoben zu sein. Sowohl in dem letztendlich stärker an homophonen Prinzipien ausgerichteten ersten Teil (Takt 1–19) als auch in dem dem Satzmodell der Imitation folgenden zweiten Abschnitt des A-Teils (Takt 20–32) gewinnen im weiteren Fortgang des Kompositionsprozesses Individualisierungstendenzen an Bedeutung. Infolgedessen verlieren die ursprünglich gewählten Prinzipien einen Teil ihrer Ordnungs- und Orientierungsfunktion; der von Webern offenbar zunächst mittels bestimmter kompositionstechnischer Verfahren angestrebte dichte Zusammenhang im musikalischen Satz wird zugunsten einer lockereren Fügung der einzelnen Momente zurückgenommen. Dabei bleibt in der Partitur eine Spannung zwischen integrierenden und individualisierenden Prinzipien spürbar. Im Ergebnis entsteht ein Satzbild von kleingliedriger Struktur, dessen einzelne Teilmomente wie Motivik, Imitationsprinzip und die Relation von Reihenstruktur und musikalischem Satz stärker assoziativ als – wie z. B. in der *Symphonie* op. 21 – durch zwingend organisierte satztechnische Verfahrensweisen aufeinander bezogen sind. Diese Schlußfolgerung, die ich hier aufgrund der vorgetragenden Beobachtungen zu den ersten 32 Takten des Satzes ziehe, gilt prinzipiell für alle weiteren Abschnitte, unabhängig von ihrer Anlage und Ausgestaltung im Detail, und bestätigt sich auch in demjenigen Teilabschnitt, in dem Webern die vermutlich stärkste integrative Wirkung realisiert, nämlich im Mittelteil des Satzes (Takt 89–110). Dieser als »sehr ruhig« bezeichnete Abschnitt ist in Dynamik und Dichte stark zurückgenommen. Reihentechnisch zeigt die Passage auffallende Ähnlichkeiten mit den Abschnitten Takt 11–15 bzw. Takt 51–55 im ersten Satz des *Streichtrios* op. 20. In beiden Passagen disponiert Webern die Reihentöne nach den Grundsätzen der Blocksatztechnik und fixiert dieselben Töne innerhalb des gesamten Abschnitts weitgehend im selben Instrument und Register. Ähnlich wie in der vergleichbaren Passage des *Streichtrios* sind im Mittelteil des *Quartetts* somit die Wahl der Reihenformen und die Motivik aufeinander bezogen. Da die Anzahl der Motive in diesem Abschnitt limitiert ist, wirkt der Satz insgesamt einheitlicher.⁴⁹ Doch Webern greift

49 Der Stillstand der motivischen Variation bleibt dabei auf diesen Abschnitt begrenzt; ab Takt 110 entwickelt Webern z. B. das »BACH«-Motiv, indem er es zunächst transponiert (T. 110) und dann – in originaler Tonhöhe – in neuer Artikulation verwendet (vgl. Kl, T. 113/114; Vl, T. 117/118; Kl, T. 120).

in diesem Abschnitt neben Registerbindung und motivischer Übereinstimmung zu einem weiteren Organisationsprinzip, dem Palindrom. Allerdings ist diese Struktur, wie sich an der Abfolge der Motive erkennen läßt, nicht konsequent durchgeführt. Vielmehr realisiert Webern den Ablauf des Palindroms nach dem Umkehrungspunkt in Takt 101 in den Stimmen Violine, Klarinette und Saxophon sowie Klavier weitgehend unabhängig voneinander. Diese Feststellung betrifft primär die rhythmisch-metrische Disposition; Dynamik und Artikulation werden in der zweiten Hälfte des Palindroms allerdings ebenfalls vereinzelt variiert.

* * *

Weberns Mitteilung an Alban Berg, die quasi problemlose Schaffung von Zusammenhang durch zwölftontechnische Verfahrensweisen sei eine seiner entscheidenden Kompositionserfahrungen bei der Arbeit an der Partitur des *Quartetts* op. 22 gewesen, habe ich zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen zum zweiten Satz des Stückes genommen. Sofern man Weberns Äußerung über die Funktion von Zusammenhang nicht ausschließlich unter eine ästhetische Kategorie, deren Wirkung mit Mitteln einer primär kompositionstechnischen Analyse nur in seltenen Fällen plausibel eingelöst werden kann, subsumiert, stellt sich unausweichlich die Frage, mit welchen kompositionstechnischen Maßnahmen und mit welcher Konsequenz Webern in diesem Stück Zusammenhänge, d. h. sinnvolle Beziehungen innerhalb des musikalischen Satzes, tatsächlich realisiert hat. Wie ich bereits in Verbindung mit der Analyse des *Streichtrios* op. 20 gezeigt habe, stellt allein die Verwendung zwölftontechnischer Verfahrensweisen kein hinreichendes kompositionstechnisches Mittel zur Schaffung von Zusammenhängen, die ästhetisch zu überzeugen vermögen, bereit. Vielmehr prägen neben der möglichen Umsetzung genuin reihentechnischer Eigenschaften erst der Umgang mit Motivik, Satztechnik, Phrasierung etc. sowie das Zusammenspiel dieser Elemente musikalisch relevante Zusammenhänge auf eine je individuelle Weise aus.

Für die Struktur von op. 22/II sind sowohl hinsichtlich des formalen Aufbaus als auch in bezug auf die Gestaltung der einzelnen Abschnitte verschiedene Aspekte charakteristisch; diese lassen in ihrer Gesamtheit nicht nur Aussagen über die individuelle Beschaffenheit des Satzes zu, sondern ermöglichen auch eine überzeugende Eingliederung des Werkes in Weberns Œuvre. Die großformale Anlage ähnelt, wie bereits zuvor angedeutet, äußerlich der Organisation des ersten Satzes des *Streichtrios* op. 20. In op. 22/II

verschleiert Webern allerdings die formale Gliederung, die er in op. 20/I primär aufgrund kontrastierender Satzbilder verdeutlicht hatte, stärker; darüber hinaus greift er im Gegensatz zu op. 20 in op. 22/II zur Funktionalisierung bestimmter Abschnitte nicht auf klassische Satztechniken wie Ostinato, Auflösungsfelder etc. zurück. Die Analyse des Kompositionsprozesses und einzelner Passagen der abgeschlossenen Partitur hat gezeigt, daß während der Entstehung des Stückes Webern zwischen zwei kontrastierenden Kompositionsprinzipien, nämlich der konsequenten Ausfaltung strikter satztechnischer Prinzipien und der Tendenz zu einer möglichst hohen Individualisierung der einzelnen Ereignisse, zu vermitteln suchte. Zwei bekannte Verfahren repräsentieren für Webern dabei offenbar eine bevorzugte Möglichkeit, enge Bezüge innerhalb des Stimmverbundes herzustellen: einerseits die symmetrische Formung einer Phrase oder eines Abschnittes und andererseits imitierende Satztechniken. Jeweils eines dieser beiden Verfahren bildet in den analysierten Abschnitten zumindest vorübergehend den zentralen Orientierungspunkt für Weberns kompositorische Überlegungen. Entscheidend für die Interpretation des Satzes ist jedoch der Umstand, daß Webern von der zunächst offenbar beabsichtigten konsequenten Applikation dieser satztechnischen Prinzipien, die im Tonsatz sowohl horizontal als auch vertikal engste Bezüge zwischen bzw. innerhalb der Stimmen nach sich zieht, im Verlauf des Kompositionsprozesses abrückt. In späteren Skizzen bzw. in der Druckfassung des Satzes gibt er diese Prinzipien als Gestaltungsgrundlage entweder ganz auf oder relativiert sie zugunsten einer stärkeren Individualisierung der Einzelstimmen. Das Abrücken von einer kompositionstechnischen Systematik auf der Ebene der Satztechnik findet eine entsprechende Ergänzung in seinem Umgang mit den Reihenformen. Weder disponiert Webern – wie in op. 20/I – die Reihenformen in funktional einander entsprechenden Abschnitten auf vergleichbare Weise,⁵⁰ noch läßt sich eine verbindliche Korrespondenz zwischen der Motivik des Stückes und der Segmentierung der Zwölftonreihen feststellen. Die Sistierung verbindlicher struktureller Prinzipien und die Entscheidung für eine individuelle Gestaltung der Tongruppen führt darüber hinaus zu der Konsequenz, daß die Oberfläche des musikalischen Satzes vielfältig und daher der Zusammenhalt weniger dicht ist. Dieser Befund erhärtet sich durch die Beobachtung, daß Webern in den besprochenen Abschnitten des *Quartetts* weniger deutlich als im *Streichtrio* zwischen Haupt- und Nebenstimmen differenziert. Im

50 Ein intendierter Bezug der Abschnitte wird allein durch die Beschränkung auf dieselben Reihenformen sichtbar.

gesamten ersten Teil – also sowohl in dem stärker homophon als auch in dem imitierend angelegten Abschnitt – sind die Stimmen prinzipiell gleichberechtigt. Bedingt durch die Individualisierung basieren die Relationen zwischen den Stimmen mit wenigen Ausnahmen nicht auf Identitäten, sondern vielmehr auf Assoziationen, die auf verschiedenen Ebenen angesiedelt sind. Damit eröffnet sich ein relativ offenes und flexibel interpretierbares Netz von Beziehungen, die nur hintergründig von satztechnischen Verfahren bzw. syntaktischen Einheiten gestützt werden. Daß die Funktion des motivischen Materials wesentlich von der Kontextualisierung⁵¹ im musikalischen Satz abhängig ist, entspricht demjenigen Verfahren, das sich bereits für das Verständnis der Konstruktion des Tonsatzes im ersten Satz des *Streichtrios* als entscheidend erwiesen hatte. Durch die angesprochenen Punkte wird in der Struktur des zweiten Satzes des *Quartetts* eine Kontinuität sichtbar, die auf Weberns frühe instrumentale Zwölftonwerke zurückverweist und die umso bemerkenswerter erscheint, als daß sie sich aus Weberns erst im Verlauf des Kompositionsprozesses getroffenen Entscheidung gegen ein übergeordnetes Organisationsprinzip des musikalischen Satzes ergibt.

Allerdings wird diese beschriebene Kontinuitätslinie zu Weberns ersten Zwölftonwerken gleichzeitig durch eine nachhaltige und auch in op. 22/II erkennbare Veränderung in Weberns Tonsprache, die sich spätestens mit der *Symphonie* op. 21 abzuzeichnen beginnt, gebrochen. Damit meine ich das Phänomen der »Abstraktion«, das vielfach als ein charakteristisches Merkmal von Weberns spätem Zwölftonwerk beschrieben worden ist. Wie bereits ein flüchtiger Blick auf die Partitur des zweiten Satzes des *Quartetts* erkennen läßt, wirkt der Tonsatz z. B. im Vergleich zum *Streichtrio* weniger dicht. Dafür ist sowohl die Physiognomie der individuellen Motivgestalten als auch die weniger komplexe rhythmische Verflechtung der Stimmen verantwortlich. Außerdem – und hier setzt sich eine Tendenz fort, die ich bereits anhand der frühen Zwölftonwerke thematisiert habe – verwendet Webern in diesem Satz Artikulation und Dynamik wesentlich undifferenzierter als noch im *Streichtrio*. Dies betrifft weniger die Auszeichnungen an sich, die auch im *Quartett* von Webern sehr sorgfältig gehandhabt werden. Auffallend ist vielmehr ein signifikantes Zurücktreten von unvermittelten extremen Umschlägen in der Dynamik sowie das Vermeiden von Spieltechniken, die zu einer spezifischen Klangverfärbung des Tons beitragen und die Webern z. B. in den Werken des Streichtrioskompleses noch sehr bewußt und zum Teil mit der

51 Vgl. dazu auch Christopher F. Hasty in »Composition and Context in Twelve-Note Music of Anton Webern«, *MusA* 7/3 (1988), S. 281–312.

Intention, strukturelle Momente zu verdeutlichen, eingesetzt hat. Die neue Entwicklung reflektierte auch Webern, der in einem an Alban Berg während der Arbeit an diesem Satz geschriebenen Brief formuliert hat: »Ich machte die Entdeckung, dass mir im Grunde die Instrumente immer gleichgiltiger werden.«⁵² Wie eine genauere Betrachtung der Partitur bestätigt, setzt Webern in diesem Satz die Idiomatik der verschiedenen Instrumente, aber auch die spezifischen Klangfärbungen, die sich z. B. bei der Klarinette durch ihre verschiedenen Register ergeben, kaum gezielt ein und relativiert somit eine Struktur- und Ausdrucksebene, die noch in seinem *Streichtrio* wesentlich war. Genau hier wird die Differenz zu seinen vor der *Symphonie* entstandenen Werken evident, eine Differenz, die tatsächlich einen neuen Ton in seiner musikalischen Sprache markiert. Dennoch verbinden sich im zweiten Satz des *Quartetts* Momente, die als Zeichen neuer kompositorischer Ideen Weberns gelesen werden müssen, mit Zügen, die nur als Fortsetzung einer älteren Haltung verständlich sind.

52 Webern an Berg am 3.9.1929.