

Zweites Streichquartett

Am 9. März 1907 schloss Schönberg laut Skizzenbuch das Chorwerk *Friede auf Erden* ab. Noch am selben Tag begann er mit Entwürfen zu seinem *Zweiten Streichquartett* opus 10, das sowohl in Passagen, die einen eindeutigen Bezug auf eine Grundtonart vermissen lassen, als auch hinsichtlich der Ergänzung der zweiten Hälfte des Instrumentalwerkes durch eine solistische Singstimme einen dezidiert neuen Weg geht. Allerdings sind beide Neuerungen nicht eigentlich revolutionär. Schon in Liszts späten Klavierwerken, in Regers Violinkonzert op. 101 und in Skrjabin's Orchesterwerk *Prométhée*, um nur die bekanntesten Beispiele zu nennen, hat ja die dur/moll-tonale Harmonik keine vorrangige Ordnungskraft mehr. Umgekehrt hat die Rolle, die die Sopranstimme im dritten und vierten Satz von Schönbergs opus 10 spielt, einen ersten Vorläufer in Beethovens *Neunter Sinfonie*, die im Finale mit der Einbeziehung von Gesangssolisten und Chor ganz ähnlich mit einer Tradition brach, derzufolge sinfonische Werke *per definitionem* rein instrumental zu sein hatten. Mahler folgte Beethoven, indem er Vokalsolisten und Chöre in vier seiner Sinfonien einbezog. In die Kammermusik waren gesungene Texte allerdings bis zum Jahr 1907 noch nie eingedrungen.

Beide Neuerungen verdienen jedoch auch aus werkimmanenter Sicht eine Differenzierung. Den von zeitgenössischem Kritikern abschätzig als "atonal" bezeichneten Passagen stehen thematische Abschnitte gegenüber, die – wie zu zeigen sein wird – nicht nur vertikal mit Dreiklängen und erweiterten Terzenschichtungen harmonisiert sind, sondern auch horizontal eine Bewegung von einem Zentralton weg und zu diesem zurück beschreiben. Und die beiden Gedichte von Stefan George, die Schönberg hier in vokal-instrumentaler Form ausdeutet, sind ein modernes Pendant zu der allegorischen Freude mit ihrem Heiligtum im Elysion der griechischen Mythologie, die zu Beginn von Schillers *Hymne* besungen wird: "Litanei" endet mit der Anrufung einer überirdischen Glück verheißenden höheren Kraft, "Entrückung" beschwört die mystische Dimension der Freude. Der zweite Satz in Schönbergs Quartett dagegen kontrastiert diese esoterischen Sehnsüchte ironisch verfremdend mit "O du lieber Augustin". Das über die Grenzen Wiens hinaus bekannte Volkslied erklingt als instrumentales Zitat direkt nach dem 'gelehrten' Einschub einer doppelfugenartigen Passage und fordert augenzwinkernd dazu auf, das Leben im Hier und Jetzt durch Gelassenheit, Humor und das Vertrauen auf ein wenig profanes Glück zu meistern.

Vergleicht man dieses Werk mit dem *Ersten Streichquartett* opus 7 von 1904-05 und mit der *Kammersymphonie* opus 9 von 1906, so zeigen sich Gemeinsamkeiten. Erneut durchschreitet die Musik die vier Charaktere einer klassischen zyklischen Komposition: ein *Allegro ma non troppo* in Sonatensatzform, ein Scherzo mit interpoliertem Trio, einen langsamen Satz und ein Finale. Hier wie dort ist ein die 'Grundtonart' andeutender Rahmen gewahrt.¹ Im Gegensatz zu den zwei vorangegangenen Kammermusikwerken gibt Schönberg nun jedoch die durchkomponierte Form der "Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit" auf. Hinsichtlich der thematischen Gestaltung und des Zusammenhanges im Werkganzen findet er einen bestechenden Kompromiss, der die unerschwellige Zweiteilung seines ersten Quartetts – dort erzeugt durch die Verbindung von fermaten-gedehnter Generalpause nach dem zweiten Satz und der Verknüpfung des dritten und vierten Satzes durch zwei neue Themen – mit den Mitteln der Besetzungsänderung reproduziert, dabei jedoch eine thematisch definierte innere Fortentwicklung aufrecht erhält.

Die beiden Gedichte von Stefan George (1868-1933), mit denen die Sopranstimme im dritten und vierten Satz zu den vier Streichern hinzutritt, entstammen dem zyklischen Gedichtband *Der siebente Ring*, der etwa um die Zeit, als Schönberg mit der Komposition des *Zweiten Streichquartetts* begann, im Druck erschien. In diesem Zyklus wendet sich der Dichter vom bis dahin gepflegten Symbolismus und Ästhetizismus ab und Inhalten zu, die religiöse und weltanschauliche Themen in den Vordergrund stellen. Die esoterische Seite dieser Haltung äußert sich augenfällig in der betonten Verwendung der Zahl 7: Der Zyklus besteht aus sieben Gruppen von Gedichten, die konzentrisch um die Trauer- und Dankgebete der zentralen vierten Gruppe kreisen. Die Zahl der Gedichte in jeder Gruppe beträgt ein Vielfaches von 7. Als Vorbild für diese "Ringe" dient Dantes *Divina commedia*, deren deutscher Nachdichtung George seit dem Jahr 1900 einen großen Teil seiner Zeit und schöpferischen Energie gewidmet hat. Sowohl Dantes aus sieben Kreisen gebildetes Paradies als auch seine Verbindung von visionärer Zeitkritik und transzendentaler Hoffnung inspiriert George. Die beiden Terzinengedichte "Widerchrist" und "Entrückung" können als Hommage an das große Vorbild aufgefasst werden.

¹Die Tonart fis-Moll bestimmt im 1. Satz das Hauptthema, den Beginn der wiederholten Hauptthema-Verarbeitung, den ersten Haltepunkt in der Reprise sowie die Coda. Im 2. Satz changieren Teile des Trios zwischen Fis phrygisch und fis-Moll/Fis-Dur. Im Finale endet die erste Gesangszeile in fis-Moll, das Finale-Thema ist harmonisiert mit Fis-Dur und Cis-Dur-Septakkorden, und die Coda kreist ganz um fis-Moll/Dur.

“Entrückung” ist das letzte Gedicht der zentralen Gruppe, die unter dem Titelwort “Maximin” Gedichte versammelt, in denen George den Tod eines zum “Heilsbringer” stilisierten jungen Freundes betrauert, der an seinem 16. Geburtstag einer Meningitis erlegen war. “Litanei” ist eines der Gedichte des nachfolgenden Abschnitts, “Traumdunkel”, in denen der Dichter die Trauer über den Tod des früh Verstorbenen fortsetzt. Indem Schönberg für sein opus 10 die Reihenfolge der Gedichte umkehrt, wird “Litanei” zur religiösen Bitte um Beistand in den Bedrückungen des Lebens und um Teilhabe am himmlischen Glück; “Entrückung” folgt dann als Erlösung in Antwort auf diese Bitte. Das Wort “Entrückung” darf dabei in seiner Doppelbedeutung von real-physischer Ablösung und mystischer Erhebung verstanden werden. Wenn Schönberg seinen Weg zur Lösung der tonalen Fesseln als eine “Emanzipation von der Schwerkraft” bezeichnet, mag er die von George beschworene “Luft von anderem Planeten” als ein Analogon der tonalen Befreiung empfunden haben, die er zwar in diesem Werk noch nicht vollständig verwirklicht, für die er jedoch (in “Litanei”) um höheren Beistand bittet.

Bei den zwei Gedichten handelt es sich demnach weder um nachträgliche Zusätze zu einem instrumental vollständigen Streichquartett noch um Texte, die jeweils nur den Satz betreffen, in dem sie erklingen. In seinem Hoffen und ästhetischen Anspruch reflektiert dieser Doppeltext vielmehr das musikalische Denken Schönbergs zur Zeit seiner Arbeit an diesem Kammermusikwerk sowie am folgenden Zyklus von George-Liedern. Eine kurze Darstellung der Gedichte soll daher der musikalischen Analyse vorangestellt werden.

Das Titelwort “Litanei” bezieht sich auf eine liturgische Form: eine Folge von Bitten, die – oft unter Wiederholung derselben Bitte mit anderen Worten – in meditativem Rhythmus rezitiert wird. In seinem *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges* schreibt Ernst Morwitz, dieses Gedicht sei “der Versuch, einen neuzeitlichen Choral zu dichten, eine Aufgabe, die als Wiederbelebung einer alten, nur durch echte Frömmigkeit zu füllenden Sonderform der Dichtung jeden Künstler unablässig anzieht”. Das Gedicht umfasst acht Doppelzeilen oder Couplets. Jedes Couplet besteht, wie die typografische Gliederung des Dichters mittels Einzug betont, aus vier Halbzeilen mit je zwei Hebungen. Metrisch weicht nur die abschließende Halbzeile durch eine starke Endung vom Schema der anderen ab. Diese betonten Endungen sind allerdings zusätzlich durch inhaltsschwere, durchwegs einsilbige Substantive (Haus, Qual, Arm, Brot, Mund, Licht, Schrei, Glück) hervorgehoben. Die schwachen Endungen der ersten bis dritten

Litanei

Tief ist die trauer,
die mich umdüstert,
Ein tret ich wieder,
Herr! in dein haus . . .

Lang war die reise,
matt sind die glieder,
Leer sind die schreine,
voll nur die qual.

Durstende zunge
darbt nach dem weine.
Hart war gestritten,
starr ist mein arm.

Gönne die ruhe
schwankenden schritten,
Hungrigem gaume
bröckle dein brot

Schwach ist mein atem
rufend dem traume,
Hohl sind die hände,
fiebernd der mund.

Leih deine kühle,
lösche die brände,
Tilge das hoffen,
sende das licht

Gluten im herzen
lodern noch offen,
Innerst im grunde
wacht noch ein schrei . . .

Töte das sehnen,
schließe die wunde!
Nimm mir die Liebe,
gib mir dein glück!

Halbzeile aller Couplets dagegen enthalten ausnahmslos das unbetonte "e", den tonlosesten aller im Deutschen vorkommenden Vokale. So ergibt sich für jedes Couplet dieses Gedichtes dasselbe metrische Muster:

— u u — u | — u u — u || — u u — u | — u u — .

Das Reimschema ist ebenso ungewöhnlich wie streng: Die dritte Halbzeile des ersten Couplets findet ein Echo in der zweiten Halbzeile der zweiten Strophe, und so fort durch das ganze Gedicht. Diese Form erinnert an einen vielstufigen Brunnen, in dem das Wasser von einer Schale in die nächst tiefer liegende weiterfließt.

Das Eröffnungscouplet führt das lyrische Ich ein, seine Stimmung und seine Entscheidung, zur Religion der Kindheit zurückzukehren. Im weiteren Verlauf berührt der Text vier Zeitebenen: vergangene Erfahrungen (lange Reise, leere Altäre, anhaltende Qual, harter Streit), den jetzigen körperlichen Zustand (matte Glieder, starrer Arm, schwacher Atem, leere Hände, Fieber, physisch/metaphysischer Hunger und Durst), die Emotionen der Sorge um mangelnde Gelassenheit in der Zukunft (Glut/Brand/Lodern, Hoffen, Schrei, Sehnen, Liebe) und die Bitten um göttlichen Beistand (Brot und Wein, Ruhe, Kühle, Licht, Heilung und himmlisches Glück). Die ausdrücklichen Bitten um Gottes Eingreifen beginnen in Couplet IV (gönne, bröckle), konzentrieren sich dann jedoch auf die Couplets VI (leih, lösche, tilge, sende) und VIII (töte, schließe, nimm, gib).

“Entrückung” ist das letzte der 21 Gedichte, in denen George seine Gefühle zum Tod eines Knaben schildert, der ihm – wie Dante seine viel besungene Beatrice und Shakespeare sein namenloser “jüngerer Freund” – als Wegbereiter eines neuen, echten und intellektuell unverstellten Kunstverständnisses erschien. Ernst Morwitz beschreibt in dem schon erwähnten

Kommentar zum Werk Stefan Georges, dass der Dichter diesen Jugendlichen “als Verkörperung einer von ihm erträumten und durch solchen Traum geschaffenen neuen Jugend sah. Dadurch wurde Maximin zum ersten Bewohner einer vom Dichter erschaffenen Welt, die bisher nur im Sehnen des Dichters bestanden hatte, und mit Maximin zusammen fand er Einlass in den neuen Bereich, wie Dante von Beatrice in neu erschlossene Räume geführt wurde.”

Der Bezug auf Dante zeigt sich auch in der Form. Das Gedicht besteht, wie die *Göttliche Komödie*, ausschließlich aus Terzinen. Alle Zeilen sind jambische Pentameter mit weiblich-unbetonter Endung. Die Außenzeilen jeder der acht Strophen

sind durch Endreime verknüpft; zudem sind je zwei Terzinen durch den Reim ihrer Mittelzeile verklammert. Als Ergebnis entstehen vier Doppelterzinen mit dem Reimschema

a b a | c b c ||
 d e d | f e f ||
 g h g | i h i ||
 k l k | m l m .

Das Gedicht beschreibt eine mystische Erfahrung, in der der Dichter zum Seher und Verkünder einer höheren Wahrheit wird, zum Priester der Kunst, der durch Weihehandlung eine Auflösung ins All-Eine, eine neue kosmische Dimension erlebt. Die ungeahnte Höhe erlaubt ihm eine Sicht, in der er sich als tönende, funkelnde Facette des Heiligen erkennt.

Entrückung

Ich fühle luft von anderem planeten.
 Mir blassen durch das dunkel die gesichter,
 Die freundlich eben noch sich zu mir drehten.

Und bäum und wege die ich liebte fahlen
 Dass ich sie kaum mehr kenne und du lichter
 Geliebter schatten – rufer meiner qualen –

Bist nun erloschen ganz in tiefern gluten
 Um nach dem taumel streitenden getobes
 Mit einem frommen schauer anzumuten.

Ich löse mich in tönen, kreisend, webend,
 Ungründigen danks und unbenamten lobes
 Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.

Mich überfährt ein ungestümes wehen
 Im rausch der weihe wo inbrünstige schreie
 In staub geworf'ner beterrinnen flehen:

Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen
 In einer sonnerfüllten klaren freie
 Die nur umfängt auf fernsten bergesschlüpfen.

Der boden schüttert weiß und weich wie molke . . .
 Ich steige über schluchten ungeheuer.
 Ich fühle wie ich über letzter wolke

In einem meer kristallnen glanzes schwimme --
 Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer,
 Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

Schönbergs *Zweites Quartett (fis-Moll)* für zwei Violinen, Viola, Violoncello und eine Sopranstimme opus 10 schreitet auf einem vergleichbaren Weg in eine neue Dimension voran. Das Tonmaterial der Themen, das im Kopfsatz noch deutlich erkennbare Bezüge zu harmonischen Stufen in der Grundtonart fis-Moll erkennen lässt und im Scherzo das wiederholt in den Kopfsatz eingestreute d-Moll aufgreift, wird zunehmend freier, bis das zweite Finale-Thema schließlich auf jeglichen Rahmen verzichtet, der eine Ankerung andeuten könnte, und seine Kontur vollständig aus einem sechstönigen chromatischen Cluster ableitet. Dieser "Emanzipation von der Schwerkraft" wirkt Schönberg im Bereich des Materials entgegen. Dazu entwirft er eine Satzfolge, die eine subtil austarierte Balance zwischen neu eingeführten Komponenten und Weiterentwicklung bietet.

Der erste Satz ist mit Exposition (T. 1-89), Durchführung (T. 90-145), Reprise (T. 146-201) und Coda (T. 201-233) als Sonatensatzform angelegt. Das Hauptthema beginnt mit [a, a'] in sanftem fis-Moll, integriert zwar zu Beginn des nächsten Zweitaktters einen übermäßigen Dreiklang, bleibt jedoch erkennbar auf die Grundtonart bezogen. Umso unerwarteter wirkt ein harmoniefremder Teilphrasenschluss, der mit einem unbegleiteten *c* der Violine I überrascht, das durch fallende Sexten in den tiefen Instrumenten zur Terz von As-Dur mutiert und dann, auf einem bis zu sechsstimmigem *c* crescendo, den Vordersatz zum von Schönberg zu dieser Zeit so geschätzten Siebentakter ergänzt.

Streichquartett II: Das Hauptthema des Kopfsatzes

Der Nachsatz des Themas setzt in a-Moll ein, wird aber schon mitten im dritten Takt dessen, was sich zunächst wie [a, a', a''] gebärdet, ebenfalls durch einen harmoniefremden Teilphrasenschluss ergänzt – hier, indem Schönberg ein mehroktaviges *a* zur Terz eines F-Dur-Dreiklanges umdefiniert. Erst die Bassfortschreitung des Cellos nach *cis* bringt die Musik zurück in den Bereich um fis-Moll.

Als Seitenthema hat Schönberg sich eine (in seiner eigenen Analyse nicht erwähnte) Besonderheit erlaubt: Das Thema erklingt in zwei auf raffinierte Weise miteinander verwandten Versionen. Beide setzen auf der fis-Moll-Quint *cis* ein; beide sind reich an den aus Schönbergs vorangegangenen Kammermusikwerken vertrauten Vorhalt-Auflösung-Paaren; und beide werden unmittelbar nach ihrer Einführung in einem Instrument von einem anderen mit nur minimaler Modifikation imitiert. In der Exposition sind die beiden Versionen durch eine in d-Moll beginnende und dann nach fis-Moll zurückkehrende erste Verarbeitung des Hauptthemas getrennt.² Die Durchführung wird von der zweiten Version des Seitenthemas beherrscht, während Reprise und Coda vor allem die erste Version beteiligen.

Streichquartett II: Die zwei Versionen des Kopfsatz-Seitenthemas

Die im Hauptthema eingeführte Idee eines unterbrechenden oder überlappenden Phrasenschlusses mit abweichender Aussageabsicht spielt auch in Version 2 des Seitenthemas eine Rolle. Den letzten zwei Takten des Geigeneinsatzes und den ersten drei der Cello-Imitation stellt die zweite Violine eine Figur gegenüber, die in vielfachen Abwandlungen das ganze Quartett durchziehen wird. Sie ist charakterisiert durch ihren Rhythmus und ihre Intervallstruktur – einen (tonal vagen) 5/8-Auftakt gefolgt von einem (Tonalität suggerierenden) “Seufzer”. Zum abschließenden Taktpaar der Imitation nimmt die Figur dann die Gestalt an, die als Motiv 1 eine eigenständige thematische Komponente im Kopfsatz bildet, im langsamen Satz zitiert wird und nicht zuletzt auch drei weiteren Motiven des Werkes als Vorbild und Ausgangspunkt dient.

Streichquartett II:
Das unabhängige Motiv 1
im Kopfsatz

²Seitenthema Version 1 in Viola: T. 12-21, imitiert in Violine I: T. 24-33; Hauptthema-Verarbeitung: T. 33-43; Seitenthema Version 2 in Violine I: T. 43-51, imitiert im Cello T. 52-59.

Streichquartett II:
Das Schlussgruppenthema



Erst nachdem dieses Motiv eine erste Verarbeitung erfahren hat, führt Schönberg eine Schlussgruppe ein, deren prominentestes Segment mit seinen sequenzierten und imitierten Quintfällen ebenfalls Nachfolger in anderen Sätzen des Werkes finden wird. Auch dieses Segment wird nach einer Ergänzung zum Siebentakter transponiert wiederholt. Die Exposition endet mit Ritardando und homophon-hemiolischem Abschluss.

Die Durchführung beginnt quasi unentschlossen: eine *pp am Steg* zu spielende Hauptthema-Verarbeitung mündet nach einer Fortspinnung über Liegeklänge in eine Variante des homophon-hemiolischen Abschlusses, als benötige dieser eine Bekräftigung, bevor die Exposition wirklich enden kann. Auch die Hauptthema-Verarbeitung wird im Stimmtausch wiederholt. Erst dann beginnt ein Wechselspiel von Seitenthema 2 und Motiv 1, wobei beide die originale Form und die Umkehrung in bis zu vierstimmigen Engführungen gegeneinanderstellen und allerlei Abspaltungen zulassen.

Die Reprise beginnt in einem F-Dur-Dreiklang, doch die horizontale Weiterführung schafft sogleich andere Tatsachen: Das mit der Terz einsetzende Hauptthema steht im original rhythmisierten Viola-Einsatz in a-Moll, im augmentierten Cello-Einsatz in d- und in dessen Teilsequenz in fis-Moll. Der harmoniefremde Phrasenabschluss, der hier erst auf eine interpolierte M1-Engführung folgt, führt über fallende Sexten und einen homophonen Einschub überzeugend zur Grundtonart fis-Moll zurück. So kann das erste Seitenthema im Cello in der ursprünglichen Tonart erklingen.³ Eine Engführung aus Varianten und Fortspinnungen des Hauptthemakopfes leitet mit zunehmend langsameren Gegenüberstellungen diverser Themensegmente⁴ zur Coda über. Diese setzt das Spiel mit thematischen Teilmotiven fort,⁵ qualifiziert sich jedoch durch die betonte Rückkehr nach fis-Moll.

Streichquartett II: Satzübergreifend verarbeitete Seitenthemasegmente



³Vordersatz T. 160-169 ≈ T. 12-21, Nachsatz T. 169-178 ≈ 24-33.

⁴Vgl. T. 192-194 Cello: Hauptthema [b], dazu Viola Seitenthema [a], T. 196-197 Violinen Seitenthema [a], Viola: Seitenthema [a] Umkehrung, Cello: Seitenthema [d] (auch 198-199).

⁵T. 218-222 Engführung M1 + Seitenthema [d] Umkehrung, T. 223-229 M1 Liquidation.

Im “Sehr rasch” überschriebenen zweiten Satz wahrt Schönberg, wie auch in den vorausgehenden Kammermusikwerken, die traditionelle Abfolge A B A' (Scherzo – Trio – Scherzo-Reprise). Stärker noch als in den Vorläufern entsteht jedoch hier der Eindruck, dass sich die Form des Satzes aus der Verarbeitung der thematischen Komponenten ergibt und nicht umgekehrt diese einer vorgegebenen Struktur angepasst werden. Unmittelbar auffällig ist, dass Schönberg uns im Ungewissen darüber lässt, was genau die “thematischen Charaktere” sind, von denen er in seinem Formüberblick (in *Stil und Gedanke*) spricht. Erst die Entwicklung zeigt, was im Einzelnen gemeint ist.

Der Satz beginnt mit einem $9\frac{1}{2}$ -taktigen rhythmisierten Orgelpunkt im Cello auf *d*. Zusammen mit dem \flat -Vorzeichen legt dies einen tonalen Bezug des Satzes nahe. Ein betontes *d* ist auch nach der Fermaten-Zäsur auf dem ersten Schlag von T. 20 zu hören. Indem der Ton zudem in T. 24 als ungetrübte Oktave wiederkehrt, rahmt er das wiederholte Zitat des ersten “thematischen Charakters” ein. Ein d-Moll-Dreiklang eint in T. 35-36 die vier Instrumente zu Beginn einer ausführlichen Verarbeitung des zweiten “thematischen Charakters”. Da ein weiterer d-Moll-Dreiklang in Violine II, Viola und Cello in T. 65 und 67 den Anfangston *fis* der lyrischen Variante des dritten “thematischen Charakters” dur/moll-zwiespältig ankert und der Scherzo-Abschnitt in T. 85-97 nach einer Gegenüberstellung des rhythmisierten Orgelpunkttones *d* mit dem ersten Charakter in einem Unisono-*d* endet, kann man ohne Zögern von einem Scherzo “in d-Moll” sprechen.



Streichquartett II: Scherzo

Der erste “thematische Charakter”



Der Beginn des rhythmisierten Orgelpunktes und der melodisch daraus entwickelte zweite “thematische Charakter”



Der dritte “thematische Charakter”



und seine lyrische Variante

Motiv 2, der Kern des zweiten “thematischen Charakters”



Die oben abgedruckten Komponenten bestimmen das Scherzo in einer Weise, die an ein spielerisch gedrehtes Kaleidoskop erinnert. Mit Ausnahme der lyrischen Variante des dritten werden alle Charaktere in den ersten 19 Takten eingeführt⁶ – *pp* bzw. (der dritte Charakter) sogar *ppp*. Dabei geht Motiv 2 der Komponente, deren Kern es später bildet, um vier Takte voraus. Die fallende übermäßige Quint, die diese Komponente abrundet, erweitert Schönberg im Lauf des Satzes wiederholt mit Sequenzen fallender Sexten – Echos der fallenden Sexten, die im Kopfsatz als harmoniefremder Teilphrasenabschluss den Hauptthema-Vordersatz ergänzen. Die auffälligsten Verarbeitungen erlebt Motiv 2 mit Umkehrungen (ab T. 49), Diminutionen (ab T. 54) und Krebsläufen (ab T. 61), der in seiner Grundgestalt flüchtig und ein wenig verhuscht klingende erste “thematische Charakter” mit einer Gegenüberstellung zweier beruhigter aber unterschiedlich rhythmisierter und artikulierter Varianten (ab T. 80). Die Textur im Scherzo wechselt immer wieder und umfasst alle Nuancen zwischen vierstimmiger Polyphonie einerseits (mit Engführungen und kontrapunktischen Gegenüberstellungen) und monodischen Abschnitten andererseits (mit homophoner Begleitung einer melodischen Solostimme).

Im Trio (T. 98-194) deuten die zwei Kreuzvorzeichen eine Wendung nach D-Dur an, doch changiert die Musik zunächst zwischen Fis phrygisch und fis-Moll/Dur. Die thematischen Komponenten des Kontrastabschnittes werden auf engstem Raum vorgestellt: In den ersten 6½ Takten fällt eine Arabeske der ersten Geige, gebildet aus sequenzierten 7-Ton-Gruppen, die zwischen Quartolen und Triolen alternieren, von *fis6* über zweieinhalb Oktaven nach *cis4*. Sie wird vom Cello kontrapunktiert mit einem ruhigen Aufstieg durch die Fis-Dur-Tonleiter mit Mollsext. Als Ergänzung erklingt eine 5½-taktige homophone Phrase, die durch eine Kette halbtaktiger Synkopen das Metrum ins Stolpern zu bringen scheint. Der variierten Wiederholung der Kombination folgt nach einer Generalpause das, was innerhalb eines Scherzosatzes als ‘gelehrter Einschub’ überraschen muss: eine Doppelfuge, deren Subjekte – der Beginn der Arabeske mit neuer Ergänzung und deren Kontrapunkt mit variiertem Schluss – vielerlei Varianten, Umkehrungen und Engführungen durchlaufen. Diese Doppelfuge ist mit 42 Takten fast zweimal so umfangreich wie die ihr vorangehende zweifache Präsentation der Grundkomponenten mit 25 Takten.

⁶Auch eine entfernte Verwandte dieser lyrischen Variante lässt sich in den ersten Takten ausmachen, und zwar in T. 7-8: Violine I als Gegenstimme zur Imitation des ersten “thematischen Charakters”. Berücksichtigt man diese modifizierte Form, so gilt auch für diese Komponente, dass der Grundform eine Ableitungsform vorausgeschickt wird.

Damit sind Schönbergs Überraschungen jedoch noch nicht ausgeschöpft. Kaum ist die Doppelfuge nach einer großen Steigerung und einem kurzen, stark bremsenden Unisono zum Abschluss gekommen, da erklingt eine der Besonderheiten, für die dieses Schönberg-Quartett berühmt ist: Ein Teilzitat des bekannten Volksliedes “O du lieber Augustin”. Die zweite Geige spielt die vier Anfangstakte, als sehr leiser neuer Kontrapunkt der lyrischen Variante des dritten “thematischen Charakters” aus dem Scherzo und über einem Walzerbass im Cello, der sich nicht entscheiden kann, ob er die D-Dur Melodie stützen oder querständig in Frage stellen soll. Die Viola setzt mit dem nachfolgenden Viertakter des Liedes bereits überlappend zum Schlusstakt der ersten Zeile, so dass sie die wortlose Version von “alles ist hin” beendet, einen Takt bevor das Cello sich zum nächsten *a-d-d* bequemt. So stehen sich eine 3+3-taktige thematische Komponente, ein zum Siebentakter gestauchter Liedanfang und ein achttaktiger Walzerbass gegenüber: oberflächlich betrachtet scheint wirklich “alles hin” zu sein. Doch tatsächlich verband Schönberg mit dem gerade zum Zeitpunkt seiner Arbeit an diesem Quartett geehrten Wiener Volksmusiker eher Hoffnung als Fatalismus, wollte er doch genau so wenig wie dieser akzeptieren, schon mit Mitte 30 für tot zu gelten.⁷

Während das Cello noch länger bei seiner simplen Walzerbegleitung bleibt, leitet die Rückkehr eines der Scherzo-Charaktere eine vielfältige Erinnerung an vorangegangene Themen ein: Die letzten 17 Takte vor dem Wiedereinsetzen des Scherzo-Materials zitieren drei der vier Teilmotive aus dem zweifachen Seitenthema des Kopfsatzes.⁸

⁷Markus Augustin (1643-1685) war ein Wiener Dudelsackpfeifer und Volkssänger, der an allen denkbaren Orten der Stadt auftrat und aufgrund seines Optimismus und seiner stets guten Laune weithin beliebt war. 1679, als die Pest in Wien wütete, soll er der Legende nach einen abendlichen Rausch am Straßenrand ausgeschlafen haben. Die Pestknechte, die die Toten von den Straßen einsammelten, hielten ihn für ein Pestopfer und warfen ihn zusammen mit vielen anderen Leichen in ein offenes Massengrab. Obwohl Augustin viele Stunden in der Pestgrube lag, bis er am nächsten Morgen herauskriechen konnte, erkrankte er selbst nicht. Er spielte noch viele Jahre in den Gasthäusern, besang dabei immer wieder sein Erlebnis mit der Pest und machte den Menschen so Zuversicht. “Der liebe Augustin” wurde zum Sinnbild der Überzeugung, dass man mit Humor auch das Schlimmste überstehen kann. Am Eingang des Griechenbeisls am Wiener Fleischmarkt, wo er oft auftrat, findet sich heute eine Gedenkplatte, die den lieben Augustin darstellt. An der Stelle im heutigen 7. Wiener Bezirk, wo im 17. Jahrhundert die Pestgrube war – dem heutigen Augustinplatz – wurde im selben Jahr, als Schönberg sein zweites Streichquartett komponierte, der “Augustin-Brunnen” mit einem Standbild des Sängers errichtet.

⁸Siehe Violine II ab T. 178: [c + ½ d] im Rhythmus von “O du lieber Au-”, Violine I ab T. 180: [c + ½ d] näher am originalen Rhythmus; Violine I ab T. 187 [a, a], Viola + Cello ab T. 188: [b], ab T. 191: [b].

Nach diesem Rückgriff auf Material aus dem Kopfsatz kann es wenig verwundern, dass der Beginn der Scherzo-Reprise tonal ungewöhnlich ausfällt. In den ersten acht Takten behält Schönberg die zwei Kreuz-Vorzeichen bei und legt mit dem Basston *fis* im Cello ein Verharren in der ambivalenten Triotonart nahe. Anlässlich der "Korrektur" der Vorzeichen in T. 203 bringt die erste Violine einen der "thematischen Charaktere" im ursprünglichen d-Moll in Erinnerung, wird dabei jedoch von den übrigen Streichern mit dem übermäßigen Dreiklang *cis-f-a* in Frage gestellt. Erst anlässlich der Rückkehr der lyrischen Variante des dritten "thematischen Charakters" in T. 219 ist der Dur/Moll-Anker wiederhergestellt. Reines d-Moll erklingt (fast verschämt erst auf dem zweiten Schlag) zur Wiederkehr des ersten Charakters in T. 238, ein den Taktbeginn betonendes *d* im Cello nicht vor T. 250. Indem Schönberg der weitgehend unisono gehaltenen abschließenden Stretta zuletzt einen Ausschnitt aus dem rhythmisierten Orgelpunktton auf *d* unterlegt, verleiht er diesem Satz jedoch einen trotz abenteuerlicher Ausweichungen sehr soliden tonalen Halt.

In den als "Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit" durchkomponierten Werken opus 7 und opus 9 schickt Schönberg dem dritten (langsamen) Satz einen Abschnitt voraus, der nach Art einer Durchführung vor allem Komponenten des Kopfsatzes in Erinnerung bringt. In opus 10, wo die Sätze getrennt aufeinander folgen, verschmilzt er diese beiden Funktionen: Der mit "Litanei" überschriebene Satz dient zugleich als Adagio des Werkes und als Weiterverarbeitung früheren thematischen Materials. Dafür wählt Schönberg eine Form, die er als "Thema mit fünf Variationen, Coda und Nachspiel" beschreibt.

Die Art, wie Schönberg den Sopran, der sich an diesem Satz mit dem Gedicht von Stefan George beteiligt, in den Aufbau des Satzes einbezieht, zeigt eine raffinierte Balance zwischen Regelmäßigkeit und Symmetrie einerseits und kleinen Freiheiten andererseits. Das Thema und jede seiner fünf Variationen umfassen je etwa – aber nie ganz genau – acht Takte. Die Singstimme tritt in der zweiten Hälfte der ersten Variation hinzu, also nach *zwölf* instrumentalischen Takten. Am Ende des Satzes überlässt sie den Streichern allein die letzten *acht* Takte des 12-taktigen "Nachspiels". Der Abschnitt, den der Komponist selbst als "Thema" beschreibt, führt vier der fünf thematischen Komponenten ein: Im Vordersatz (T. 0₃-4₂) verknüpft die Viola eine Variante des Kopfsatz-Hauptthemas mit einer erweiterten Form von Motiv 2 aus dem Scherzo, wobei sie anfangs von enggeführten Einsätzen des Seitenthema-Segmentes [a] kontrapunktiert wird. Der Nachsatz vereint Violine II und Cello zu einer sehr ruhigen Version des ersten unabhängigen Motivs (vgl. M1 in I: T. 58-59 mit III: T. 4₃-9₁).

Streichquartett II: Das 'Thema' des "Litanei"-Satzes

Die fünfte thematische Komponente entwickelt Schönberg aus dem Seitenthema-Segment [b] (mit fallendem Dreiklang statt fallender Quint). Die ganze Phrase, die der Sopran im Nachsatz der 1. Variation der rhythmisierten Variante von M1 gegenüberstellt, kehrt nur dreimal wieder:

Streichquartett II: Die fünfte thematische Komponente der "Litanei"

Der tonale Bezugspunkt dieses Satzes ist es-Moll, die Paralleltonart zu Ges- oder (enharmonisch) Fis-Dur. Diese Grundtonart ist im Rahmen des "Themas" noch gut spürbar: Es beginnt mit einem es-Moll-Dreiklang und schließt mit einer vom Dominantton *b* gerahmten Phrase. Auch der Einsatz des Soprans unterstreicht einen Takt lang den es-Moll-Dreiklang, und dies wiederholt sich, wann immer Hauptthema und Seitenthema-Segment [b] aufeinandertreffen. Ein es-Moll-Dreiklang erklingt auch zu Beginn der ausführlichen Coda, stützt das Wort "licht" und bestimmt die Eröffnung des Nachspieles. Der Klang wird zudem über dem langen Dominantorgelpunkt im Cello immer wieder berührt und schließlich am Ende der großen finalen Steigerung triumphierend bestätigt.

Die fünf Variationen entsprechen jeweils einem Couplet. Dabei macht die Textverteilung eine wesentliche Entwicklung durch: Setzt Schönberg in Variation I jeweils eine Halbzeile pro Takt, wobei jedem schweren Taktteil eine Hebung im poetischen Metrum entspricht, so wird die Zuordnung von Text zu Musik zunehmend freier. Die musikalische Verarbeitung und ihre Entsprechung zum Inhalt der Strophen sind faszinierend:

- In Var. 1 (T. 8₃-17₁) ist der Vordersatz lediglich uninstrumentiert.⁹ Im Nachsatz führt die Singstimme die poetische Stimmung ein: Das lyrische Ich, niedergedrückt von Trauer und Düsternis, kehrt nach vorangegangener Loslösung zu Gott zurück.
- In Var. 2 (T. 16₃-24₄) gibt der Text eine Zusammenfassung des Erlebten als Erfahrung der Ermüdung und Entmutigung. Die beiden äußeren Halbzeilen sind thematisch bestimmt und dabei gedehnt. Die Gestaltung der M1-Variante in der Violine I, die jeden Ton (oft mehrfach) wiederholt und mit einem "Seufzer"-Vorhalt verzögert, vermittelt eindrücklich die Mattigkeit der Glieder und die Enttäuschung darüber, die Altäre leer gefunden zu haben".¹⁰
- In Var. 3 + 4 (T. 24₃-33₁, 33-40₂) beschreibt das lyrische Ich den jetzigen Zustand, beherrscht von Hunger und Durst, Verunsicherung und Starrheit, Sehnsucht nach Brot und Wein sowie Ruhe. Das vielfach gespaltene *b* in Violine I und Cello und das am Steg tremolierte M2 können lautmalerisch als Nachbeben der "Qual" gehört werden, die mit einem langen Ton vom Ende des 2. Couplets in die 3. Variation hineinreicht. In der 4. Variation unterstreicht die dichte Verzahnung des Seufzers von Seitenthema-Segment [a] das Flehen nach Ruhe.¹¹
- In Var. 5 (T. 40₂-49₁) beschreibt die Stimme den Tiefpunkt der Krankheit an Leib und Seele: schwachen Atem und Fieber bei "leeren Händen". Die thematischen Komponenten sind infolge von

⁹Hauptthema: Violine I. Seitenthema [a]: Engführung Violine II mit Viola. M2: Violine I. M1: Cello rhythmisiert. Phrase aus Seitenthema [b]-Variante: Sopran (teilw. mit Violinen).

¹⁰Hauptthema: Violine II. Seitenthema [a]: Engführung Viola (punktiert/verdoppelt) mit Sopran (verlängert). M2: Engführung Cello (original) mit Viola (Umkehrung); beide mit langer Fortspinnung/Verdichtung. M1: Violine I mit Vorhalten und Tonwiederholungen. Phrase aus Seitenthema [b]-Variante: Violine II, tremolierend, mit Brückentönen.

¹¹(Var. 3) Hauptthema: Sopran Kopf mit Oktavsprung ("nur die Qual" = Ende 2. Couplet), Viola Fortsetzung, in Engführung mit variierten Fragmenten in den anderen Streichern. M1: Parallele Viola + Cello. Seitenthema [a]: Cello mit eingeschobenem Hauptthemakopf, ohne Engführung. M2: Viola Kopf, Cello Fortsetzung in Ecktönen, dazu erneut Viola Kopf. Hauptthema: Sopran zweifache Variante; dazu M1: tremolierte, lange Engführung der Violinen (wobei die Anfangstöne der Einsätze – *b-fis-c-a-d-c* – ihrerseits M1 ergeben). Phrase aus Seitenthema [b]-Variante mit Binnenauslassungen: Cello, Fortsetzung Violine I. (Var. 4) Hauptthemakopf, verschleiert: Engführung Violine II/Viola, später Schluss: Cello. Seitenthema [a]: Engführung Cello/Violine I, dann Violine II/I, dann Viola/Violine I. M2: Viola. M1: Engführung Cello/Violine II punktiert mit jambischer Tonwiederholung. Phrase aus Seitenthema [b]-Variante: Sopran, verschleiert, mit Binnen-/Endauslassungen.

- ‘fieberndem’ Wechselnotentremolo (in M1) und Oktavbrechung mit Brückenton (in Seitenthema [a]) kaum noch zu erkennen.¹²
- Die Coda (T. 49-65₂) fasst den größten Teil der drei verbliebenen Couplets zusammen. Thema ist hier die Sorge um die Seele. Die Couplets 6 und 7 sind wieder so vertont, dass jede Halbzeile einen Takt einnimmt. Eindrucksvoll in diesem ausgedehntesten Abschnitt ist vor allem, dass die Singstimme hier noch einmal konzentriert vier der fünf thematischen Komponenten abschreitet: M2 (“tilge das hoffen”), M1 (“gluten im herzen” / “lodern noch offen”), M1 (“innerst”), Seitenthema [a] (“grunde wacht” / “schrei ... Töte”), Seitenthema [b] in der ursprünglichen Form ohne Brückenton (“das sehnen”).¹³
 - Die letzten zwölf Takte (T. 65₂-76) sind als “Nachspiel” aus der Coda ausgegrenzt. Dies ergibt sich nicht nur aus Schönbergs Erläuterung in *Stil und Gedanke*, sondern vor allem aus der Dynamik: Nach drei machtvollen, jeweils in *fff* gipfelnden Crescendi und dem extremsten Intervall des Satzes, einem Fall der Sopranstimme über mehr als zwei Oktaven von *c6* nach *h3* zu dem Wort “liebe”, zieht Schönberg die Intensität von der äußeren Dramatik ab und in die Sphäre intimer Gefühle und Gebete. Die letzte Halbzeile des Gedichtes, metrisch frei und “sehr zurückhaltend” zu singen, ist ganz dem Zitat der am Ende der Coda noch fehlenden ersten thematischen Komponente vorbehalten: “gib mir dein glück” erklingt zu einer Variante des Hauptthemakopfes.¹⁴

¹²M1: Engführung der Violinen, in drei Tonpaaren tremoliert. Hauptthemakopf: Cello. M1-Schluss: Engführung Cello mit Viola. M2: Viola mit zwei Sequenzen. Seitenthema [a]: Parallele Sopran + Violinen mit Oktavversetzung und Brückenton, dann mehrfache Engführung Cello/Violine I. M2: Violine II/Viola Engführungskette, in drei Tonpaaren tremoliert. M1: Engführung Viola/Violine II. (In Variation 5 fehlt die Seitenthema [b]-Variante.)

¹³Seitenthema [b]-Variante: Engführung Viola mit Cello, tremoliert, dann original Violine II. Seitenthema [a]: Violine II; später diminuiert. M1: Cello. M2: Parallele Sopran + Violine I + Viola. Seitenthema [b]-Variante: Engführung Viola mit Cello, tremoliert, dann original Violine I. M1: Sopran dann Engführung Sopran mit Cello tremoliert, mit Violine II, mit Sopran Umkehrung etc. Seitenthema [a]: Violine I, später Violine I + Viola, Sopran, Sopran. Seitenthema [b]: Variante Violinen parallel, original Sopran. M1: Cello mit freien Sequenzen. M2: Violine II + Viola parallel. Seitenthema [b]-Variante: Violinen parallel. M1: Cello, freie Fortspinnungen. Seitenthema [b]-Variante: Viola. (In der Coda fehlt das Hauptthema.)

¹⁴Hauptthemakopf: Sopran, variiert. Seitenthema [a]: Violine I, gedehnt und verdoppelt. M1: Cello. Seitenthema [b]-Variante: Engführung Viola/Violine II/ Cello. (Im Nachspiel fehlt M2.)

Durch die Durchdringung mit Komponenten aus Kopfsatz und Scherzo, die insbesondere in den Instrumentalstimmen fast lückenlos ausfällt, erfüllt dieser langsame Satz die Bedingung einer thematischen Durchführung innerhalb eines zyklischen Werkes. Mit dem Einsatz emotional ausdrucksstarker Gesten in einzelnen Varianten zur Ausdeutung poetischer Nuancen verleiht Schönberg der Musik zugleich eine hermeneutische Dimension. Die formale Gliederung, die Entwicklung des Materials in den Variationen sowie die Raffung des Textes und die musikdynamische Steigerung in der Coda unterstreichen die poetische Botschaft. Mit den Worten schreitet auch die Musik vom Bericht über Klagen zur Dramatik angstvollen Flehens fort, bevor sie im Nachspiel mit der Bitte um himmlisches Glück in quasi-religiöser Ruhe ausschwingt.

Der "Entrückung" überschriebene vierte Satz, der mit über 10 Minuten Spielzeit länger ist als jeder der drei vorangehenden Sätze, klingt auch aufgrund seines langsamen Tempos wie ein Gegenentwurf zum beschwingt-fröhlichen Rondo oder Finale, das traditionell den Abschluss einer vier-sätzigen zyklischen Komposition bildet. Berühmt ist hier unter anderem

Streichquartett II:
Motiv 3



der Beginn des 20taktigen instrumentalen Vorspiels, in dem Schönberg die poetisch beschworene "Luft von anderem Planeten" lautmalerisch hörbar zu machen scheint. Die Streicher setzen mit einem in die Höhe strebenden Imitationsgeflecht auf der Basis eines achttönigen Motivs (M3) ein. Die *ppp mit Dämpfer* zu spielende Folge präsentiert dem Ohr zwei unterschwellige Linien: einen Quintaufstieg der Ausgangstöne,¹⁵ der nach einem Innehalten in der Höhe erst in den beiden tieferen und später erneut in allen Instrumenten durch einen Quintabstieg beantwortet wird,¹⁶ und chromatische Viertonzüge mit Oktavversetzung, die durch metrisch analog platzierte Seufzerpaare gebildet werden.¹⁷ Adorno urteilt dazu: "Die instrumentale Einleitung dieser 'Entrückung' tönt wahrhaft, als wäre Musik aller Fesseln ledig geworden und dränge über ungeheure Abgründe hinweg zu jenem anderen Planeten, den das Gedicht beschwört."¹⁸

¹⁵M3 in T. 0₄-1₄: Cello von *gis*, Viola von *dis*, Violine II von *b = ais*, Violine I von *f*.

¹⁶Innehalten T. 2, Violinen, mit wiederholter Teilfigur. Abstieg T. 3 Viola/Cello verschränkte Quintfälle, verwandt mit dem Schlussgruppenthema des Kopfsatzes. T. 4 Violinen Ganztonabstieg der Teilfigur. T. 5-6 alle Streicher mit Teilfiguren und verzahnten Quintfällen.

¹⁷Vgl. T. 0₄-1₄: *g-fis, f-e; d-cis, c-h; a-gis, g-fis; e-dis, d-cis*.

¹⁸Th. W. Adorno: *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft* (München: dtv, 1963), S. 160.

Während die inhaltliche Aussage von Georges "Entrückung" sich dem Komponisten offenbar als ein seinem eigenen Weg verwandtes Streben empfahl, scheint seine Vertonung die äußere Form des Gedichtes vergessen machen zu wollen. Rhythmische Kürzungen oder Dehnungen verschleiern sowohl Georges sorgfältiges Reimschema als auch das jambische Metrum. So wird z. B. die Eröffnungszeile (u – u – u – u – u – u) durch die Vertonung zu – – – – u u u u u – u.

Für den Bau des Satzes wählt Schönberg eine modifizierte Sonatensatzform mit polyphonen Abschnitten:

- | | |
|-------------------------------------|---|
| Exposition | mit den Terzinen I-IV, die beschreiben, wie sich der nach mystischer Erfahrung Dürstende von irdischen Gewohnheiten und Beschränkungen zu lösen beginnt; |
| T. 21-67 ₁ | |
| Durchführung | mit den Terzinen V-VIIIa, in denen der nun befreite Suchende die ersten spirituellen Erfahrungen macht; |
| T. 65 ₂ -93 ₁ | |
| Reprise | mit den Schlusszeilen der Terzine VIII, in denen das lyrische Ich in immer größere Höhen steigt und sich schließlich als Manifestation sinnlich erfahrbarer Facetten des Heiligen begreift. |
| T. 91-119 | |

Das instrumentale Vorspiel wird nicht nur durch ein ebenfalls non-vokales 37-taktiges Nachspiel ergänzt, sondern außerdem durch drei kurze Zwischenspiele in der Durchführung. Insgesamt ertönen 70 der 156 Takte, also knapp die Hälfte des Satzes, ohne Beteiligung der Singstimme.

Die Terzinen sind in Schönbergs Vertonung von ganz unterschiedlicher Länge: Die abschließende (VIII) ist mehr als fünfmal so lang wie die ihr vorangehende (VII).¹⁹ Wie schon der Schönberg-Herausgeber Christian Martin Schmidt in seinem Aufsatz zu diesem Werk unterstreicht, erkennt Schönberg die vier Zeilen des Gedichtes, die mit dem Subjektpronomen beginnen – "Ich fühle luft von anderem planeten", "Ich löse mich in tönen" und "Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer / ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme" – als Kernsätze der prophetischen Aussage und setzt sie "in geradezu hymnischem Ton",²⁰ in ruhiger Bewegung über akkordischen Begleitklängen. Damit erzeugt er einen neuen Instrumentierungseindruck:

¹⁹T. 21-35 (I), T. 36-42 (II), T. 42-51 (III), T. 52-66 (IV), T. 74-81 (V), T. 85-89 (VI), T. 92-96 (VII), T. 96-119 (VIII) – ein Verhältnis von 15 : 6½ : 9 : 15 : 7½ : 5 : 4½ : 23½.

²⁰Christian Martin Schmidt: "II. Streichquartett op. 10" in: Gerold W. Gruber (Hrsg.), *Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke* (Laaber: Laaber-Verlag, 2002), Band I, S. 141.

Wurde im dritten Satz das Streichquartett durch eine Singstimme ergänzt, so stehen sich in den zentralen Phrasen des vierten Satzes ein Duett aus Sopran und *violino obbligato* und ein Streichtrio als Continuo gegenüber (vgl. T. 21ff, T. 51ff, T. 100ff). Innerhalb der musikalischen Form platziert Schönberg die Terzinen mit Subjektpronomen an Anfang und Ende der Exposition sowie an den Beginn der Reprise und hebt sie dabei hervor, indem er sie den im Finale neu hinzukommenden thematischen Kompo-

Streichquartett II:
Motiv 4, verwandt mit M2

nenten zuordnet. Die Anfangsworte fasst er in ein viertöniges Motiv (M4), das dem Kopf von Motiv 2 in Krebsumkehrung entspricht. Zu “von anderem Planeten” erklingt eine variierte Sequenz des Motivs. Die Abfolge von Grundform und Sequenz – tiefer oder höher, jeweils in anderem Abstand – bleibt ein Kennzeichen des Motivs bei jeder Wiederkehr im Sopran und auch in den Cello-Zitaten (vgl. Terzine VI und VIII). Die obligate Gegenstimme der ersten Violine setzt bereits vor Motiv 4 ein und reicht bis in der Mitte der Sequenz.²¹ Ihr Rhythmus (♩ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪) und ihre stark chromatische Tonkontur (*gis-g-a-f-es-ges-d-cis*; in Kombination mit der Singstimme entsteht ein elftöniges Aggregat, dem nur das *h* fehlt) bleiben nahezu unverändert, sowohl in dem Kettenzitat, das in T. 88-91 / 93-97 die Terzinen VI und VII verbindet, als auch in der prominenten Reprise zur abschließenden Erwähnung der “heiligen Stimme”.²²

Die zweite thematische Komponente, die dem Finalsatz vorbehalten ist und zu den Worten “Ich löse mich in tönen” eintritt, ist chromatisch dichter als alles bisher Gehörte: Ihr sechstöniges Grundsegment [a] ist aus dem Cluster *a-ais-h-c-cis-d* gebildet, vier weitere Töne der Halbtonskala, *e-dis* und *fis-g*, singt der Sopran gleich anschließend zu “kreisend, webend” [b], und mit den beiden verbleibenden (*eis, gis*) schließt die zweite Zeile der Terzine (zu “lobes”). Neben dieser übergreifenden Zwölfkönnigkeit ist die Komponente zudem dadurch ungewöhnlich, dass die erneut als Duettpartnerin eingesetzte Violine I zwar das Segment [a] unisono verdoppelt,

²¹Die Entscheidung, welcher der Stimmen hier das “Motiv” und welche dessen “kontrapunktische Gegenstimme” enthält, lässt sich allein an deren Stellung in der Reprise ablesen. Beide Komponenten sind ansonsten gleich gewichtet.

²²Eng verbunden mit diesem Komponentenpaar ist der Dreiklang auf *d*, der anstelle der Terz (oder, wie im Nachspiel, zusätzlich zu dieser) ein krönendes hohes *gis* trägt. Vgl. T. 21, 110, 140, 152.

dem Sopran-Segment [b] dagegen eine eigene Figur [c] entgegenstellt, die dann in der Reprise anstelle von [b] aufgegriffen wird,²³ und mit [d] ein Segment hinzufügt, die im Nachspiel eine wichtige Rolle erhält.²⁴ Die Reprise eröffnet mit einer Gegenüberstellung der beiden thematischen Figuren des Finale: Der Sopran singt die Zeile “Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer” zu Motiv 4 mit zwei Sequenzen, während die Obligatopartnerin (anfangs unterstützt von der zweiten Violine) ihre zur zweiten thematischen Komponente entwickelte Gegenstimme zitiert und erweitert. Schönberg verwirklicht hiermit eines seiner ausdrücklichen kompositorischen Ziele: “die Kunst, Tongestalten zu erfinden, die sich selbst begleiten können” (*Stil und Gedanke*, S. 253).

Streichquartett II: Zweite thematische Figur und Kontrapunkt im Finale

Ich lö - se mich in tö - - nen, krei - send, we - bend

Die Fortsetzung der Reprise vertont die einzige verbleibende Gedichtzeile. Schönberg dehnt die “heilige Stimme” auf sieben Takte – oder sogar auf neun, wenn das Nachschwingen des Begleitmaterials in den Streichern mitgezählt wird. Dieses umfasst eine Gegenstimmenvariante von Motiv 4 in Violine I über Arpeggiowellen in Violine II und vierstimmig tremolierten Akkorden in Viola und Cello. Der Bass dieser Akkorde bildet eine Augmentation von Motiv 4, gefolgt von einer verkürzten Sequenz.

Die Coda beginnt, wie schon erwähnt, mit [d], dem Segment, das die Violine I zum Ausklang der zweiten thematischen Figur entwickelt hat und das hier mit insgesamt sechs Einsätzen durch alle Streicher wandert. Der viertaktige Cello-Orgelpunkt auf *fis* weicht noch einmal für sechs Takte einem Dominantbass, bevor die zweite Violine ein letztes Mal an Motiv 4 erinnert, das sie nach zwei aufsteigenden und beschleunigenden Sequenzen an die erste Violine weitergibt. “Verlangsamend”, “sehr zart” und “immer mehr verrinnend” verklingt der Satz – und mit ihm das Quartett – über

²³Vgl. T. 100-103: [a] Violinen in Oktaven, T. 100-105: [c] Engführung Violine I / Viola.

²⁴Vgl. [d]: T. 120-121 Viola, T. 122-123 Violine I, T. 124-127 Verarbeitung Cello / Viola.

einem reinen, siebenstimmigen Fis-Dur-Dreiklang. “Mit diesem Finale”, so Chr. M. Schmidt, “kündet Schönberg als Subjekt und als Komponist von der erhofften Befreiung [...] und zugleich von dem künstlerisch ‘neuen Weg’, den er einzuschlagen gewillt war.”²⁵

Die Abfolge der vier Sätze lässt sich als der sich wandelnde Blick auf das künstlerische Objekt ‘Streichquartett’ lesen. Der Kopfsatz präsentiert eine Musik, die zwar in ihrer Struktur und harmonischen Gestaltung keineswegs konventionell ist, jedoch mühelos als Spätling einer Tradition erkennbar bleibt. Dem zweiten Satz gibt die Abfolge Scherzo-Trio-Scherzo eine vertraute äußere Form. Auch die kurze Erinnerung an Komponenten des Kopfsatzmaterials mag man nach Kenntnis früherer Kammermusikwerke Schönbergs erwarten. Doch überrascht die strenge Doppelfuge und – vielleicht noch mehr – das unmittelbar darauf folgende Volksliedzitat vom “lieben Augustin” mit seiner ironisch verfremdeten Populärharmonik. Bei der Andeutung der Vergeblichkeit allen Mühens in der Aussage, es sei ja doch “alles hin”, bleibt die Musik jedoch noch wortlos. Dies ändert sich im dritten Satz. Der Sprung in eine andere Gattung, der durch den Eintritt einer Singstimme und die Hinzufügung eines anspruchsvollen Gedichtes entsteht, wird auf der musikalischen Ebene abgefedert durch die fast ausschließliche Verwendung thematischer Bestandteile aus Kopfsatz und Scherzo. Auf der poetischen Ebene erleichtert Schönbergs Kongruenz jeder achttaktigen Variation mit einem der Couplets aus Georges “Litanei” den Zugang zum Text. Im vierten Satz jedoch geht der Komponist noch einen Schritt weiter. Hier herrschen thematische Figuren, die mit denen der vorangegangenen Sätze nur rudimentär verwandt sind (M4 = M2-Kopf in Krebsumkehrung) und zudem in elf- oder sogar zwölfstimmige Aggregate eingebettet erklingen. Die Wandlung vom Streichquartettsatz über die Kombination eines Instrumentalensembles mit einem Sopran zur Gegenüberstellung und Verschränkung eines Duets von Singstimme und *violino obbligato* mit einem Streichtrio erlaubt immer neue Perspektiven der Textur und Instrumentierung. Dabei durchschreiten die vier Sätze den Weg von der “absoluten” Musik über den überraschenden Einbruch eines programmatischen Elementes zur strophischen Vertonung einer “Litanei”, um schließlich auch darüber hinaus zu reichen – mit einer Musik, die den ihr zugrunde gelegten Text nicht nur trägt, sondern dessen implizite Aussage unter Einbeziehung aller Parameter auslotet und beleuchtet.

²⁵Christian Martin Schmidt: “II. Streichquartett op. 10”, S. 141.