

Drei Klavierstücke

Die *Drei Klavierstücke* opus 11, mit denen Schönberg das für ihn schöpferisch so entscheidende Jahr 1909 beginnt, kartografieren wie im Zeitraffer den Weg, den der Komponist in den darauffolgenden fünf Jahren gehen wird. Während das erste Stück noch Gemeinsamkeiten mit der Ton- und Gestensprache der *Georgelieder* opus 15 aufweist, geht das zweite mit seinen Ostinatofiguren bereits neue Wege. Dem dritten Stück schließlich, das Pierre Boulez 1958 als rhapsodisch in der Art eines sehr freien Rezitativs charakterisieren wird, bescheinigt Anton Webern schon 1912 in der Schönberg gewidmeten Festschrift (S. 41) ein "Durchbrechen der Fesseln":

Hier gibt Schönberg auch die motivische Arbeit auf. Es wird kein Motiv weiterentwickelt, höchstens eine kurze Tonfolge unmittelbar wiederholt. Einmal aufgestellt, drückt das Thema alles aus, was es zu sagen hat; es muss wieder Neues kommen.

Das Klavierstück opus 11 Nr. 1 ist eines der am häufigsten analysierten Werke der neueren Musikkultur. In seiner Freiburger Dissertation von 1967 bietet Reinhold Brinkmann eine Kurzübersicht über die 25 Analysen, die seiner eigenen minutiösen Auseinandersetzung mit diesem Stück vorausgehen.² Eine Zusammenschau der zahlreichen Versuche, die 64-taktige Entwicklung einer traditionellen Form zuzuordnen, zeigt vor allem, dass Schönberg sich weitgehend von überlieferten Strukturmodellen emanzipiert hat. Viele Formmodelle eignen sich als ungefähre Bezugspunkt für dieses Stück, doch keines passt wirklich: Man kann den Bauplan wie Leichtentritt in seiner *Musikalischen Formenlehre* von 1927 als kontrapunktisch konzipierte Strophenform mit meist achttaktigen Einheiten deuten³ (ganz ähnlich hatte Schönberg ja bereits den dritten Satz seines *Zweiten Streichquartetts* angelegt), oder wie Rufer 1965 als Liedform in 16-taktigen Abschnitten,⁴ aber auch als dreiteilige Liedform oder entfernten Verwandten der Sonatensatzform.

²Vgl. Brinkmanns "Literaturbericht" in der gestrafften Neuauflage seiner Dissertation, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg* (Stuttgart: Steiner: 2000), S. 40-60, mit Bezug zu Studien von Rudolf Réti, Carlo Somigli, Eduard Erdmann, Else C. Kraus, Hugo Leichtentritt, Edwin von der Nüll, Julius Hijman, Anton Webern, Theodor W. Adorno, Hans Mersmann, A. Koperberg-van Wermeskerken, René Leibowitz, Erich Forneberg, Josef Rufer, Carl Dahlhaus, George Perle, Glenn Gould, Eduard Steuermann, Olav Gurvin, Pierre Boulez, Wolfgang Rogge, Clytus Gottwald, Peter Pohlmann, Dieter Schnebel und Philip Friedheim.

³T. 1-8, 9-16, 16-24, 25-33, 34-41, 42-50, 50-64.

⁴T. 1-16 = A, 16-33 = A', 34-50 = B, 50-64 = A" (A' verlängert, A" entsprechend gekürzt).

Interessanter als eine Zuordnung zu oder Abgrenzung von vorgegebenen Strukturmodellen erscheint eine Beschreibung der Gesten, die das Stück tonal, melodisch und expressiv charakterisieren. Auffallend sind die extremen Gegensätze in Dynamik und Tempo. Nachdem sich die Takte 1-7 in mäßigen Achteln und Vierteln und nur lokal aufschwellendem *piano* bewegt haben, gefolgt von *ritardando* (T. 8) und *langsamer* (T. 9-11), zieht sich der folgende Takt mit *viel schneller* verlangten 32steln – also in Notenwerten, die mehr als viermal so rasch sind wie die Achtel in T. 4-7 – in ein *ppp* zurück, das mit dem linken Pedal zusätzlich abgedämpft wird. Wenig später folgt auf die vom unwirklichen Nachhall eines Flageolett-klanges⁵ gestützten Seufzer eine kurze Wiederherstellung der anfänglichen

Drei Klavierstücke opus 11, Nr. 1: Das thematische Material

⁵Dies ist Schönbergs Bezeichnung. Es handelt sich genau genommen nicht wie bei Bläsern und Streichern um die Erzeugung einer Obertonschwingung aus einem Fundamentalton, deren Resultat dann Teil einer Melodie wird. Vielmehr erzeugen stumm niedergedrückte Tasten einen sehr zarten Mitklang: Ihre so von Dämpferfilzen befreiten Saiten schwingen passiv, sobald dieselben Töne in der tieferen Oktave relativ kräftig angeschlagen werden.

ausdrucksvollen *piano*-Dynamik, sodann abrupt und *sehr langsam* ein kräftiges *forte*. Ähnlich starke Kontraste setzen sich durch das ganze Stück fort. So werden in T. 19-24 zwei als Teile einer 3stimmigen polyphonen Einheit angelegte Gesten von der dritten durch den dreifach wiederholten Gegensatz *f/p* abgesetzt; in T. 42-44 betrifft ein zweifacher *f/pp*-Kontrast sowohl die vertikale als auch die horizontale Ebene, und in T. 47-52 folgt auf eine zunächst alle Stimmen einbeziehende Steigerung von *pp* über *f* nach *ff* nach nur zwei Vierteln ein plötzlicher Einbruch zurück ins *pp*.

Das thematische Material ist mit drei Komponenten und insgesamt sechs Gesten überraschend überschaubar. Aus diesen bildet Schönberg fast das gesamte polyphone Gewebe. Intervallisch, rhythmisch und metrisch unterscheiden sie sich in sehr konsequenter Weise. Das Eröffnungsmotiv [a] ist mit drei Takten am umfangreichsten. Der monodische Satz mit einer Hauptstimme im Diskant und zwei nachschlagenden Begleitakkorden macht dieses Motiv besonders einprägsam. Brinkmann betont, dass es sich um eine Dreitongeste mit variierter Sequenz handelt: $h-gis-g \approx a-f-e$. Das ist tonlich korrekt, wird jedoch dadurch verschleiert, dass Schönberg nicht nur die Terz vergrößert, deren Zielton verdoppelt und die Dauer jedes Tones modifiziert, sondern zudem die Metrik grundlegend verändert. Innerhalb des auftaktig beginnenden siebentönigen Motivs fallen die beiden längeren Noten *g* und *f* auf Taktschwerpunkte, was wesentlich zur Solidität des Motivs beiträgt. Der Diskant lässt sich somit als eine durch Tontausch generierte Variante der absteigenden Linie $h-a-gis-g-f-e$ hören. Auf deren Rahmenintervall nimmt Schönberg in der Folge auch tatsächlich mehrfach Bezug: Die Komponente [b] setzt in ihrer Oberstimmengeste mit *e* ein, die Mittelstimme spielt einen chromatischen Doppelschlag um *h*, und auch die vertikal dritte Stimme zielt auf *h*. Das als Quinttransposition der Eröffnungsgeste auf *fis* einsetzende Motiv [a'] würde bei intervallgetreuer Imitation ($fis-dis-d-e-c/c-h$) auf *h* schließen, und sogar die dritte Geste des Stückes, die als irrlichternde Arabeske in T. 12 für einen jähen Kontrast sorgt, beginnt mit *h* und endet mit dessen Quint *fis*.

Die Begleitakkorde von [a] unterstreichen die metrische Struktur, stehen den tonalen Bezügen jedoch fremd gegenüber. Lassen sich die Töne in Alt- und Tenorlage noch der Welt des Soprans zuordnen, so etablieren die Basstöne eine eigene Wirklichkeit: *ges* und *b* nehmen als Terz und Quint heimlich bereits den alternativen Zentralton *es* voraus, den Schönberg bis zu seinem nachdrücklichen Auftreten im Bass von T. 12 ausspart.

Das Motiv [a] und seine erste Variante [a'] mit der beschriebenen Intervallvergrößerung erklingen 16mal, häufig in Gruppen von zwei oder

drei Einsätzen.⁶ Begleitklänge wie zu Beginn unterlegt Schönberg nur den ersten drei Manifestationen. Die drei Einsätze der Engführung in T. 25-28 lässt er noch mit dem Intervall der großen Sept, das in T. 2/3 in der linken Hand Teil des nachschlagenden Klanges war, einsetzen. Danach jedoch herrscht bis zur coda-artigen Dreiergruppe ab T. 58 ein streng polyphoner Satz, in dem die Idee von Stützklingen keinen Raum hat.

Das zweite Motiv ist schon bei seinem ersten Auftritt dreistimmig polyphon. Auch präsentiert es dreimal verschobene Gegenüberstellungen seiner drei Gesten und unterläuft dabei jedwede Taktvorstellung. Der Zielton der jambisch konzipierten Zweitongeste [b1] fällt nur einmal auf den schweren Schlag, den [b2], eine Umspielung des absteigenden Tonschrittes *c-h*, und [b3], ein chromatisch um den Leitton zu *h* ergänzter aufsteigender Durdreiklang, ganz vermeiden. Der darunter liegende Pedalton *gis* wird enharmonisch als *as* und damit als Teil einer die Takte 1-12 zusammenfassenden Basslinie *ges-b-as—*, *ges-g-es* gehört. Die drei Gesten werden in T. 19-24 variiert. Zudem wird [b1] ohne variierte Wiederholungen in T. 38 und mit Wiederholung im Bass von T. 56-58 aufgegriffen, während [b3] in T. 54 als Kontrapunkt zu [a] wiederkehrt.

⁶Die erste Dreiergruppe umfasst die Einsätze in T. 1-3, 9-11 und 16-18. Synkopisch mit der letzten Achtel in T. 16 beginnend greift Schönberg [a] auf, staucht jedoch den Rhythmus und biegt den abschließenden Seufzer wieder in seine ursprünglich fallende Richtung um.

- In T. 25-28, bildet eine Variante, die den eröffnenden Terzfall durch eine vorgeschobene zusätzliche Terz zum übermäßigen Dreiklang erweitert, eine dreistimmige Engführung. In einem Einzeleinsatz in T. 30-32 ist die synkopisch einsetzende Kontur durch Stimmtausch vom Diskant zur Mittelstimme und durch einen Zweioktavensprung zerrissen. Am Schluss des Abschnitts wird sie zudem mit einer freien Teilsequenz im oktavierten Bass ergänzt.

- In T. 34-36, 36-38 und 42-44 erklingen das Motiv und zwei neue Varianten in einer den hier beginnenden Abschnitt charakterisierenden schönbergschen Form dreistimmiger Homophonie: Das Motiv, rhythmisch verändert durch Reduktion des Seufzers auf einen einfachen Schlussston, tönt als Großterzparallele in der verdoppelten Oberstimme. 'Darunter und davor' bewegt sich eine weitere, synkopisch antizipierende Parallele in Form auftaktiger 16tel, im Abstand einer kleinen None zum oberen Ton der folgenden Terz. Die zwei neuen Varianten übernehmen denselben Rhythmus bei freier Behandlung der melodischen Linie.

- In T. 46-48, 50-52 und 53-55 verbindet Schönberg drei wieder einstimmig gesetzte Versionen: Zunächst zitiert die Unterstimme die um den Seufzervorhalt verkürzte Originalform synkopisch nachschlagend, diesmal zudem rhythmisch geglättet, so dass für Hörer erstmals die sequenzierende Anlage des Motivs in den Vordergrund tritt. Dann folgt im Höhepunkt des einzigen längeren Crescendos der Diskant in sehr hoher Lage, und zuletzt eine Oktavparallele der Ursprungsfassung, verändert nur in der Rhythmik des Seufzers.

- Für T. 58-60 und 62-63 transponiert Schönberg das Motiv und seinen ersten Begleitklang eine große Sext tiefer. Der fünftaktige Liegeklang nimmt sodann die Quinttransposition von T. 60-62 auf. Der abschließende Seufzer endet in *es*, dem alternativen Zentralton.

Die dritte Komponente des Stückes durchbricht den bisher ruhigen Eindruck in mehrfacher Hinsicht. Unvorhersehbar heftig beschleunigt und dabei ins kaum Hörbare gedämpft, zuckt hier eine Linie in die Höhe und fällt dann über viereinhalb Oktaven. Damit weitet Schönberg den zuvor geöffneten Tonraum um eine große None nach oben und eine Oktave nach unten. Die beiden Gesten [c1] und [c2] führen dabei zwei neue Intervallfolgen ein: [c1] die Kombination aus augmentierter Quartenschichtung und übermäßigem Dreiklang, ergänzt um den Ton, der den übermäßigen Dreiklang zum Mollquartsextakkord 'korrigiert',⁷ [c2] die durch Oktavversetzung gespreizte Chromatik. Segmente von [c1] werden an drei weiteren, ebenfalls stark beschleunigten Stellen in Erinnerung gerufen;⁸ die oktavversetzte Chromatik liegt der Basslinie in T. 35-38 sowie in variiert Form der gesamten Textur in T. 40 und der Basslinie in T. 42-45 zugrunde.

Einige sekundäre Ableitungen entdeckt man erst auf den zweiten Blick, doch sind auch sie entscheidend für das Gesamtverständnis. In T. 13-14 entwickelt sich der Bass aus dem Beginn von T. 12, indem er die ersten vier an der Figur beteiligten Töne rückläufig ordnet und dabei innerhalb der neuen Gestalt und ihren drei Wiederholungen einen Ton nach dem anderen chromatisch erhöht. Dieser Vorgang wird in T. 49₃-50₂ in Form von oktavversetzten Blockakkorden wiederholt. Die Diskantttöne in T. 13 und 49₃-50₂ präsentieren eine zweifache Transposition der Töne aus dem auftaktlosen Rumpf von [a], wobei die Linie der aus [c2] vertrauten Oktavversetzung unterworfen ist.⁹ T. 29 kehrt notengetreu in T. 48₃-49₂ wieder, und noch im Abschlussakkord zitiert Schönberg – kurz und abgerissen aber doch betont – zum im Bass ausklingenden alternativen Zentralton *es* die übrigen Töne der augmentierten Quartenschichtung aus [c1].

Viel deutlicher als [b] mit seinen drei polyphon unabhängigen Gesten stellen somit die zwei Segmente von [c] ein Gegengewicht zum thematisch führenden Motiv [a] und seiner Omnipräsenz in 16 Versionen dar. Damit unterstreicht Schönberg zugleich die harmonische Bipolarität von *e/h* und *es*. Diese ist zwar in der Exposition des Materials in der Basslinie bereits indirekt angelegt, manifestiert sich jedoch erst relativ spät und durchzieht danach unterschwellig das ganze Stück.

⁷Als "augmentierte Quartenschichtung" bezeichne ich die vertikalen Kombinationen von Quart und Tritonus, hier: Tritonus/Quart/Tritonus *es-a-d-gis*. Der übermäßige Dreiklang *gis-c-e* wird durch das hohe *cis* zum Molldreiklang (*gis-[c]-e-cis*) 'korrigiert'.

⁸Vgl. T. 28-29₁, T. 39 und T. 50-52.

⁹Vgl. T. 2-3 *g-a-f-e* mit T. 13 *es-f-d-cis*, *g-a-fis-f*.

Das zentrale zweite Klavierstück innerhalb des opus 11 soll, wie der Pianist Eduard Steuermann nach einem Vorspiel bei Schönberg berichtet,¹⁰ als ‘langsamer Satz’ des dreiteiligen Zyklus fungieren. Dies ist aus der Tempobezeichnung allein nicht ersichtlich. Zwar weist das 12/8-Metrum auf einen kleineren Grundwert, doch verschleiert das identische Adjektiv in der Überschriftenfolge “Mäßige ♩”, “Mäßige ♩”, “Bewegte ♩” die gewünschte starke Beruhigung von den Vierteln des ersten zu den Achteln des zweiten Stückes. Das Streben nach Ruhe erklärt jedoch das auffälligste Merkmal dieses Stückes: die immer wieder aufgegriffene Bassterz, die als metrisch ambivalentes Wechselnoten-Ostinato oder Orgelpunktfundament verschiedener Akkorde die Hälfte des Stückes bestimmt.¹¹

Das tonale Zentrum *d* als Grundton der dominierenden Terz wird von seinen beiden chromatischen Nachbarn herausgefordert – eine Anordnung, die Schönberg auch in *Verklärte Nacht*, Teil I der *Gurre-Lieder*, dem Schlussabschnitt von *Pelleas und Melisande* und der Exposition des Ersten Streichquartetts wählt. Das hier im tiefen Register angesiedelte eröffnende Motiv [a] kreist über der nachdrücklichen Bassterz um das Tonpaar *des-es*.

Drei Klavierstücke opus 11, Nr. 2: Motiv [a]

Das akkordisch konzipierte zweite Motiv stellt in [b1] zunächst *d* (im D-Dur-Dreiklang) und *es* (im Es-Dur-Dreiklang) vertikal gegeneinander. Sofort danach bringt [b2] – mit *cis* beginnend, auf *es* zielend und von *d-f* beantwortet – wieder alle drei Töne zusammen.

¹⁰Nach Gunther Schuller: “A Conversation with Steuermann”. In: C. Steuermann et al. (Hrsg.): *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1989), S. 183.

¹¹Die Wechselbewegung, die dem vierteiligen 12/8-Takt ein sechsfaches Terzenpaar unterlegt, erklingt in T. 1-4, 5-9 und 14-15 mit *d-f*, in T. 20-24 mit *ges-b* und in T. 26-28 mit *dis-fis*. Als Orgelpunkt bestimmt die Terz *d-f* zudem die Takte 29-30, 33-34, 38, 50-53 und 63, bevor sich in T. 54-62 die Wechselbewegung mit *d-f* neu etabliert. Insgesamt gründen 34 der 66 Takte ganz oder größtenteils in einer Terz im Bass, davon 27 auf *d-f*.

Drei Klavierstücke opus 11, Nr. 2: Motiv [b]

Das *fließender* gewünschte viertaktige [c], das den Mittelteil eröffnet, beginnt in der Oberstimme als enharmonisch notierte und metrisch zurecht gerückte Diskant-Transposition des ersten Segmentes von Motiv [a]. Das konkurrierende *des/cis* umrahmt zudem den Abstieg der Altstimme im ersten Takt und ankert den zweiten als Bassorgelpunkt. Dann jedoch wendet Schönberg sich anderen tonalen Regionen zu. Auch der Bezug zum Zentralton *d* wird nur im ersten Zweitakter noch indirekt aufrecht erhalten, u.a. durch einen wiederholt aufgesuchten unbetonten ‘Grundierungston’ der Linie und einen melodischen Zielton.

Drei Klavierstücke opus 11, Nr. 2.: Motiv [c]

Einzig in Motiv [d], in dem die Terz *d-f* als Orgelpunktbasis der synkopierten Bassakkorde fungiert, sowie in dessen verschiedenen Entwicklungen und in der gegenläufigen Arpeggiogeste [e] (*pppp*, mit Dämpfung) spielen die beiden Nachbartöne keine Rolle. Doch in der Ergänzung holt Schönberg die Gegenüberstellung umso eindringlicher nach.

Opus 11/2: Motiv [d],
Arpeggio-Geste [e]
und Ergänzung

Zwei weitere kompositorische Merkmale tragen zum verträumten Gesamteindruck des Stückes bei: die häufige Wiederaufnahme der thematischen Komponenten und das über lange Strecken ambivalente Metrum. Besonders in den motivischen Entwicklungen und Einschüben wechseln Dreiachtel- mit Viertel- und Halbenotenschlägen, oft horizontal innerhalb eines Taktes sowie im vertikalen Gegenüber. Weniger als ein Drittel der Takte kommt ganz ohne Synkopen aus. Gleichzeitig ist die Form des Stückes sehr unspektakulär. Drastische Tempowechsel sind nicht vorgesehen, die traditionelle dreiteilige Liedform wirkt beruhigend vertraut, und A' ruft alle Komponenten tongetreu in Erinnerung.

A	B	A'
T. 1-4 [a]	T. 15-19 [c]	T. 54-58 [a] + Entwicklg.
T. 4-5 [b1] [b2]	T. 20-24 [c] entwickelt	T. 59-61 [c] konzentriert
T. 5-9 [b2] entw.	T. 25-28 [b] entwickelt	T. 61-62 [b2]
T. 9-11 [b1] entw.	C	T. 63-64 [d]
T. 11-13 Einschub 1	T. 29-32 [d] + Einschub 2	T. 65 [e]
T. 13-15 [a]	T. 33-37 [d'] + Einschub 3	T. 65-66 [b1] [b2] +
	T. 38-39 [d''], [e], Ergänzung	
	T. 39-47 Durchführung	
	T. 48-49 [e] entwickelt	
	T. 50-55 [d''']	

Wie die tabellarische Übersicht zeigt, wird das thematische Material nur an wenigen Stellen durch neutrale Fortspinnungen erweitert (“+”) oder durch kontrastierende Segmente unterbrochen (“Einschub”). Der Einschub, der im Abschnitt A dem rahmend wiederkehrenden [a] vorangeht, besteht aus homophonen 4- bis 6-stimmigen Akkorden, die als zweite Hälfte eines kräftigen Crescendos beginnen und die Dynamik über *forte* hinaus steigern. Hemiolisch, voll zwölfmäßig und *poco stringendo* trotz Nachdrucks auf jedem der fünf Akkorde, stellt dieser Einschub seiner Umgebung einen nicht um Integration bemühten Kontrast gegenüber, der durch eine Fermate über dem Höhepunkt und eine weitere Fermate über der anschließenden Pause von der Rückkehr zum thematischen Material abgetrennt ist. In der palindromisch entsprechenden Erweiterung im Anschluss an das [a], das den Abschnitt A' eröffnet, spielt Schönberg dagegen ritardierend mit Teilsequenzen. Zu Beginn von Abschnitt C wird Motiv [d] zweimal durch Einschübe unterbrochen. Der erste schwebt, *etwas flüchtiger* und *pp*, über vier rhythmisch und metrisch identischen Bassarpeggien; der zweite ‘singt’ ein ausdrucksvolles Rezitativ über einem gut dreitaktigen Liegeklang.


Eingebettet zwischen das dritte, rudimentäre [d]-Segment und das vierte, stark verlängerte [d]-Segment am Ende des Kontrastabschnittes erklingt




eine andere Art von 'Einschub'. Es handelt sich um eine Durchführung, die an der Innenseite der [d]-Segmente von zwei Versionen des flüsternden, gegenläufigen Arpeggios umrahmt wird.¹² Schönberg bildet diese Durchführung wie für eine Sonatenhauptsatzform aus drei Segmenten: einem thematischen Segment, einem eine einzelne Komponente zunehmend virtuos entwickelnden und einem spielerisch brillanten Höhepunktsegment mit Rückleitung. Im thematischen Segment umgibt er die drei ersten, unterschiedlich transponierten Takte von [c] mit drei Versionen von [b2]. Im crescendozierenden zweiten Segment spaltet er die Intervalle von [b2] horizontal, fügt eine abrundende Oktave hinzu und führt die so entstandene 6/16-Figur in der Rechten, anfangs im Kanon mit derselben, zwei Oktaven und einen Halbton tiefer einsetzenden Figur in der Linken, chromatisch aufsteigend und am Ende verkürzt und sich verdichtend aufwärts. Den Zielpunkt bildet der *ff* angeschlagene Anfangsakkord von [b1]. Das Segment [b1] wird sodann unter chromatisch fallenden Trillerketten des Diskants zunächst zweimal in Quartschritten sequenziert und dann noch dreimal in weiter zunehmender Intensität wiederholt. Indem Schönberg sich das Tempo dieser zweiten Hälfte der Durchführung – dem Höhepunkt des B-Abschnitts sowie des ganzen Stückes – zunehmend breiter und die 32stel-Rückleitung sogar *non legato* wünscht, erzielt er ein in diesem träumerischen Stück doch wieder ganz unerwartetes Ausmaß an Expressivität, bevor er mit einer Reprise aller fünf Motive schließt.

Das dritte der Klavierstücke opus 11 ist um einiges später entstanden als die beiden ersten, nur wenige Tage vor dem abschließenden fünften der *Orchesterstücke* op. 16¹³ und in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu *Erwartung*. Das Monodram gilt als Schönbergs einziges konsequent nicht-thematisches Werk. Die Radikalität einer Freiheit von allem Vorgegebenen, das Nichtwiederaufgreifen alles motivisch oder strukturell Gesagten erwies sich ihm schon wenig später als eine Beschränkung eigener Art. Zunächst jedoch schien diese Kompositionsweise ganz neue Möglichkeiten zu versprechen. Die thematische Aussage sollte ihren Vorrang einbüßen zugunsten des unmittelbaren Ausdrucks, dessen ganze Kraft sich durch die Verbindung von Intensität mit oft extremer Kürze entfaltet. In diesem Kontext gilt opus 11/3 als erste genuin expressionistische Komposition.

¹²Vgl. für die Durchführung T. 39₁₁-48₁, für das rahmende [e] die längere Form in T. 39₂₋₆ und die dreifache, zum Schluss mehrfach augmentierte Kurzform in T. 48₂-49₁₂.

¹³Schönbergs Datierung am Schluss der ersten vollständigen Niederschrift bzw. Reinschrift jedes Stückes dokumentiert die Entstehung der beiden Zyklen in drei zeitlichen Blöcken: 19./22.2.1909: op. 11/1 + 2; 23.5.-17.7.1909: op. 16/1-4, 7./11.8.1909: op. 11/3 + op. 16/5.

Das Stück zeichnet sich durch stark kontrastierende Elemente aus. Die 35 Takte im 6/8-Metrum decken mit zwanzig Tempoangaben auf beiden Seiten des Grundtempos "Bewegte  die Spanne über *etwas langsamer*, *langsamer*, *mäßig*, *viel langsamer* und *breit* bis *breiter* und über *etwas rascher*, *rascher*, *viel rascher*, *beschleunigt*, und *drängend* bis *sehr rasch* ab. Die Dynamik bietet unvermittelte Gegensätze wie *p fff pp* (T. 5-6), *fff pp pppp* (T. 16), *fff ppp* (T. 21-22) etc.. Zahlreiche Generalpausen in Dauern von 1/16 bis 6/16 gliedern den Klangfluss in Partikel die, wie Brinkmann nach einem entsprechenden Experiment berichtet (S. 122-127), besonders in der Mitte des Stückes prinzipiell austauschbar sind.

Und doch gibt es Wiederaufnahmen und Erinnerbares. In T. 0-7, dem ersten Segment des ersten Abschnitts, setzt die linke Hand ein mit einem Oktavengang im rhythmisch eingängigen Muster . Der Beginn des von *ff* aus crescendoierenden Aufschwungs der Rechten kehrt in der höheren Oktave beim zweiten Aufschwung wieder, und auch den *sf* markierten Zielklang greift Schönberg später in der hinzugetretenen Mittelschicht akzentuiert auf. In T. 2₅-3₅ spielt die Rechte eine komplexe Figur von 13/32-Umfang gefolgt von ihrer kaum variierten Wiederholung, während der Bass sich nur in der enharmonischen Notation unterscheidet. Das Endglied dieses Segmentes bildet ein dreistimmiges Unisono in tiefer Lage, dessen fallender Tritonus in augmentiertem Rhythmus sequenziert wird (*fis-c* = , *dis-a* = ). Beide Tritoni werden auftaktig angesprungen, der erste von einem schrillen achttönigen Akkord im hohen Register, der zweite von dessen zehntöniger Erweiterung.

Der Nachweis solcher gut wiedererkennbarer Tongruppen, Akkorde oder Rhythmen ließe sich fortsetzen. Mal erklingen (wie in T. 11₅-13₄) frei sequenzierte rhythmische Figuren der Linken unter einer im Metrum schwingenden, entspannten Kontur der Rechten; ein andermal wird (wie im *sehr rasch*, *ffff* markierten Höhepunkt in T. 30) ein gegenläufiges Arpeggio in verdichteter aber gestisch gleicher Form ergänzt, oder es deutet sich eine Coda an mit einer dreifach wiederholten, dabei von *ff* bis *pppp* verklingenden und zuletzt vergrößerten Geste aus aufeinander zu stürzenden Dreitongruppen. Kurze ausdrucksvolle Kantilenen (z.B. T. 11-13, 24-25) und orchestrale Gebärden (T. 8-9, 19-20) stehen zwischen Liegetonflächen (T. 6, 17-18) und teilrhythmisierten Trillern (T. 28-29).

Da Schönberg alle Anzeichen von Tonalität und Harmonik vermeidet, erzeugt er den Eindruck einer Folge kurzer Momente, deren jeder für sich nach maximalem Ausdruck strebt. Damit überbietet dieses Stück mit seiner expressionistischen Intensität seine beiden Vorgänger im Zyklus trotz deren motivischer Durchformung.