

Quartett d-Moll

Dass das 1904-05 entstandene *Quartett (d-Moll) für 2 Violinen, Viola und Violoncello* op. 7 von der Forschung vor allem in Hinblick auf seine raffinierte Form diskutiert wird, geht auf den Aufsatz zurück, den Anton Webern für die dem verehrten Lehrer gewidmete und 1912 veröffentlichte Festschrift verfasst hat. In diesem analytischen Überblick schreibt Webern:

Im ersten Streichquartett verschmilzt Schönberg die einzelnen Satzformen des klassischen Quartetts zu einem einzigen großen Satze, dessen Mitte eine große Durchführung einnimmt. Sie ist das innere Band dieser Verschmelzung. Vor ihr stehen der einem Hauptsonatensatze entsprechende Teil mit einem langen Fugato zwischen Hauptthema und Seitensatz und das Scherzo (mit Trio); nach ihr die Reprise des Hauptthemas, der an diese sich anschließende Adagioteil, die Wiederholung des Seitensatzes und endlich ein Rondo-Finale, dessen Themen Umbildungen solcher der vorhergehenden Teile sind.²

Analytiker des späten 20. Jahrhunderts, bahnbrechend unter ihnen vor allem Heinrich Helge Hattesen und Walter Frisch,³ argumentieren für eine Einbettung der *viersätzigen Sonatenform* (mit schnellem Kopfsatz, Scherzo, langsamem Satz und rondoartigen Schlusssatz) in eine durchkomponierte Anlage, die gewisse Züge der *Sonatenhauptsatzform* (der meist als Allegro angelegten Satzform mit den Grundbausteinen Exposition, Durchführung, Reprise) enthält. Orientierung für diesen Ansatz liefert Carl Dahlhaus mit seinen Ausführungen zur „Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“.⁴ Während Webern den Vorrang der übergeordneten *Sonatenhauptsatzform* betont, heben Hattesen, Frisch und alle, die deren Ergebnisse fortspinnen, die Eigenheit der vier Sätze innerhalb des Ganzen hervor. Entscheidend für

²Anton von Webern: „Schönbergs Musik“. In: *Arnold Schönberg, mit Beiträgen von Alban Berg u.a.* (München: Piper, 1912), S. 22-48 [30].

³H. H. Hattesen: *Emanzipation durch Aneignung. Untersuchungen zu den frühen Streichquartetten Arnold Schönbergs* (Kassel: Bärenreiter, 1990), und W. Frisch: *The Early Works of Arnold Schoenberg* (Berkeley, CA: University of California Press, 1993).

⁴Diese Form nahm ihren Ausgang von der mehrgliedrig einsätzigen sinfonischen Dichtung, in der die Abfolge [Einleitung]–Hauptthema–Seitentema–Durchführung–Reprise–[Coda] gleichzeitig als [Einleitung]–Kopfsatz–langsamer Satz–Scherzo–Finale–[Coda] fungiert. Vgl. Carl Dahlhaus, „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven; Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte; Texte zur Instrumentalmusik* [Gesammelte Schriften VI], zuerst erschienen in *Die Musikforschung* 41 (1988), S. 202-213.

Weberns Interpretation ist die Tatsache, dass das Werk als Ganzes dem Aufbau einer Sonatenhauptsatzform entspricht; in diese müssen sich die auf andere Satztypen verweisenden Materialien einpassen. Für spätere Analytiker dagegen liefert die Sonatenhauptsatzform den äußeren Rahmen, in dessen Innerem sich höchst interessante Charaktere verwirklichen.

Nach Weberns Einschätzung besteht Schönbergs Streichquartett aus

- einer Exposition mit 199 Takten
(bis zum Ende von Partiturziffer A),
- einer umfangreichen Durchführung mit eingebettetem Scherzo von insgesamt 709 Takten
(mit den Abschnitten B + C + D, E + F + G, H + ½I),
- einer Reprise, die “durch das zwischen Hauptthema und Seitensatz eingebettete Adagio ausgedehnt” ist, von 213 Takten
(mit der Fortsetzung von I und den Abschnitten K + L)
- und einer Coda mit eingebettetem Rondo von 199 Takten
(mit den Abschnitten M + N + O).

Dagegen unterstreicht der alternative Ansatz nach Hattesen/Frisch die große Zweiteilung im Zentrum des Werkes, die Schönberg auf vierfache Weise erzeugt: mit einer langen Generalpause, dem einstimmigen Verklingen des Cellos davor und der allein einsetzenden Violine danach sowie zwei neuen Themen, die die folgenden Sätze miteinander verknüpfen und gegenüber den beiden ersten Sätzen neu charakterisieren.

vor A, 96 Takte	Hauptthema, Grundtonart d-Moll
A, 103 Takte	Fugato + Seitensatz
B, 101 Takte	erste Durchführung
C + D, 65 + 33 Takte	Schein-Reprise (Hth. auf <i>cis</i> , sehr rasch)
E, 133 Takte	Scherzo
F, 141 Takte	Trio
G, 111 Takte	Scherzo Reprise
H + ½ I, 88 + 37 Takte	zweite Durchführung
I weiter, 43 Takte	Reprise Teil I (Hth. auf <i>d</i> , Erstes Zeitmaß)

Generalpause mit Fermate (“sehr lange Haltung”)

⅔ K, 51 Takte	Adagio Rahmenabschnitt A
K Fortsetzung, 28 Takte	Adagio Kontrastabschnitt B
½ L, 51 Takte	Adagio Abschnitt A' (mit B)
L Fortsetzung, 40 Takte	Reprise Teil II (Fugato, Seitensatz etc.)
M, 25 + 22 + 12 Takte	Rondo Refrain/Couplet 1/Refrain
N, 67 + 22 Takte	Rondo Couplet 2/Refrain
O, 51 Takte	Coda

Schließlich deutet die alternative Lesart implizit noch einen Aspekt an, der nirgends theoretisch untermauert zu sein scheint: Exposition, Allegro-Durchführung, Reprise 1, Scherzo, Reprise 2, Adagio, Reprise 3, Rondo und Coda lassen sich genauso gut als ein großes Rondo auffassen, in dem Exposition, Reprisen und Coda als Refrains fungieren, Scherzo, Adagio und Rondo dagegen als Couplets. Da diese drei "Sätze" ja ähnlich wie die Allegro-Durchführung mit zahlreichen Varianten des begrenzten thematischen Materials durchsetzt sind und die Allegro-Durchführung wie die "Sätze" durch große Tempoabweichungen von der sie umgebenden Musik abgesetzt wirkt, ist auch dieser dritte Ansatz in sich durchaus stimmig:

Exposition (bis Ende A, 199 Takte)	Refrain 1
Allegro-Durchführung (B, 101 Takte)	Couplet 1
erste Reprise (C + D, 98 Takte)	Refrain 2
Scherzo / Trio / Scherzo (E + F + G, 385 Takte)	Couplet 2
zweite Reprise (H + I, 168 Takte)	Refrain 3
Adagio (K + ½ L, 130 Takte)	Couplet 3
dritte Reprise (L weiter, 40 T.)	Refrain 4
Rondo (M + N, 148 Takte)	Couplet 4
Coda (O, 51 Takte)	Coda

Doch nicht nur in die größere Dimension lassen sich Sonatensatzform und Rondo spiegeln. Hattesen zeigt, dass Schönberg die Hauptthema-Exposition als Sonatensatz im Kleinen angelegt hat.⁵ Die fünf Einsätze auf den Tonstufen *d*, *es*, *cis*, *d* und *a* kann man deuten als "kleine Exposition" (Einsatz in Violine I auf dem Grundton), "kleine Durchführung" (Einsatz im Cello auf dem oberen chromatischen Nachbarton + Verarbeitung der dem Hauptthema zugeordneten Motive + Hauptthema-Engführung mit Cello-Beginn auf dem unteren chromatischen Nachbarton), "kleine Reprise" (erneuter Einsatz in Violine I auf dem Grundton) und "Coda" (augmentierter Einsatz im Cello auf der Dominante + sechs Einsätze in rhythmisierter Diminution + Liquidation, Beruhigung und Abschluss auf dem Grundton *d*). Umgekehrt lässt sich der ans Fugato anschließende Abschnitt als Miniatur-Sonatenrondo hören, mit einer chromatisch dichten lyrischen Phrase als Refrain, dem diatonischen Seitensatz (s.u.) in den Couplets und kontrapunktischer Verarbeitung beider in zwei Durchführungen.⁶

⁵Heinrich Helge Hattesen, *op. cit.*, S. 221-222.

⁶Refrain von *g* (T. 153), Couplet 1a (T. 157), Refrain von *fis* (T. 159), Couplet 2 (T. 163); Durchführung I mit Gegenüberstellung und Refrain-Engführung (T. 167-188); Refrain von *g* (T. 188), Couplet 1b (T. 192), Durchführg. II (T. 200-212), Refrain-Liquidation (T. 213-232). Diese Form als Ganze erfährt ihre eigene Reprise mit Refrain (T. 1082), Couplet (T. 1096), Refrain (T. 1088), Couplet (T. 1092), Durchführung (T. 1096) und Refrain (T. 1104).

Mindestens ebenso interessant wie Schönbergs raffinierte Spiegelungen traditioneller Formschemata ins Große des Gesamtwerkes und ins Kleine einzelner Teilabschnitte ist seine “entwickelnde Variation” der thematischen Komponenten. Neben den nur lokal (im jeweiligen “Satz” oder der dazugehörigen “Hälfte” des Quartetts) wirkenden Motiven wird das Werk vor allem von sechs thematischen Komponenten bestimmt. Bei einer dieser Komponenten handelt es sich um eine absteigende Linie in vielfachen Varianten und insofern um ein Emblem fast grenzenloser Freiheit. Vier weitere Komponenten sind Themen im klassischen Sinn, und die letzte präsentiert das Material eines Fugato, eine komplexe Einheit aus Subjekt und Kontrasubjekt und damit ein Emblem strikter kompositorischer Planung.

Die absteigende Linie klingt mal chromatisch, mal diatonisch, mit oder ohne Abstrungtöne, und immer wieder anders rhythmisiert:

Streichquartett in d: Die absteigende Linie in einigen ihrer vielen Varianten

The image displays six musical staves, each representing a different variation of a descending line. The staves are numbered as follows:

- Staff 1: Measure 7, Bass clef, labeled "aus dem Kopfsatz (Hauptthema-Gruppe)".
- Staff 2: Measure 8, Treble clef, labeled "aus dem Kopfsatz (Hauptthema-Gruppe)".
- Staff 3: Measure 159, Treble clef, labeled "aus dem Kopfsatz (Seitensatz-Gruppe)".
- Staff 4: Measure 438, Treble clef, labeled "aus dem Scherzo".
- Staff 5: Measure 554, Treble clef, labeled "aus dem Trio".
- Staff 6: Measure 756, Treble clef, labeled "aus dem dritten Scherzo-Abschnitt".

Die vier Themen geben sich tonal vergleichsweise versöhnlich. Meist als Ganzes, zumindest jedoch in jeder Hälfte sind sie durch eine mit zusätzlichen Leit- und/oder Durchgangstönen angereicherte Skala geankert. Das erste Thema ist in d-Moll gehalten, mit *gis* als Leitton zur Quint. Das

zweite Thema beginnt mit seinem ersten Segment in C-Dur, verschiebt sich aber später kurzfristig um einen Tritonus nach Ges-Dur. Das Cello kadenziert nachdrücklich nach D, doch die Violinen lösen ihren 6-5-Vorhalt nicht zur reinen sondern zur übermäßigen Quint auf. Und während das vierstimmige Zusammenspiel der Streicher im Verlauf des Werkes fast alle denkbaren Texturen durchläuft, unterscheiden sich die Themen zum Zeitpunkt ihrer Einführung auch im Satz voneinander. So treten die ersten zwei Themen mit Begleitlinien auf, die in vielen weiteren Einsätzen ihre eigenen Wandlungen entwickeln, wobei vor allem je eine linear konzipierte Zweitstimme Konstanz beweist. Diese liegt bevorzugt im Cello, wenn die erste Geige das Thema vorträgt, und umgekehrt. Der schlichte schrittweise Duktus dieser Nebenstimme stützt die Punktierungen im Hauptthema, das romanzenartige Wiegen im Seitensatz und die Synkopen in beiden.

Streichquartett in d: Die zwei Themen des Kopfsatzes

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system, titled 'Hauptthema' (1), features a first violin staff with a melody marked *mf* and a cello/bass staff with a bass line marked *p*. The second system, titled 'Seitensatz' (167), features a first violin staff with a melody marked *p* and a cello/bass staff with a bass line marked *mp*. The second system also includes a 'coll' 8va' marking for the first violin.

Die Muster, die Schönberg mit Auftritten des ersten Themas jenseits des Kopfsatzes erzeugt, sind ebenfalls faszinierend. Die "zweite Durchführung", die auf Scherzo-Trio-Scherzo folgt, zeichnet mit einer Variante der ersten Themenhälfte eine Vergrößerung der 'Doppelschlagfigur des Ankers' aus der Kopfsatz-Exposition nach: Wird dort der eröffnende d-Moll-Einsatz von den nachbarlichen Halbtönen *es* und *cis* aus imitiert, bevor das Thema zur Grundtonart zurückkehrt, so ist es hier ein eröffnender Violineneinsatz im subdominantischen g-Moll, dem (in etwas größerem Abstand als zuvor)

Imitationen auf den nachbarlichen Ganztönen *a* und *f* folgen, bevor auch dieser Abschnitt kurz nach d-Moll einschwenkt. Wirklich re-etabliert ist die Grundtonart jedoch erst mit der "zweiten Reprise", die mit einem oktavierten d-Moll-Einsatz des Hauptthemas und einer Augmentation der ersten Themenhälfte auf der Dominante die entsprechenden Schritte aus der "ersten Reprise" wiederholt.⁷ Im Adagio-Kontrasteil (T. 1015-1017) spielt die Bratsche das erste Hauptthema-Segment in einer kurzen Kadenz wie in verhaltener Meditation vor dem Hintergrund eines Liegetonklanges. Eine noch freiere, aber durch Rhythmik und Gestik gut erkennbare Variante aus der Umkehrung erklingt gegen Ende des Adagios (T. 1068-1076) in Parallelen, die zunächst die beiden tieferen, dann die beiden mittleren Streicher spielen. Auch in der folgenden Teilreprise bleibt Schönberg bei einem einzelnen Einsatz eines variiert umgekehrten Segmentes. In das "Finale" schleichen sich diverse Abwandlungen des Hauptthema-Kopfes ein, ohne dort jedoch formbestimmend zu werden. Erst in der Coda kann eine nahe Verwandte des fast vollständigen d-Moll-Einsatzes in der ersten Violine die Aufmerksamkeit wieder ganz auf sich lenken. Nach Teilwiederholungen und Abspaltungen erreicht Schönberg mit einem letzten, in der Kontur nun allerdings ganz freien d-Moll-Einsatz im Cello die Orgelpunkt-Quinte, die das Werk beschließt.

Wie schon anlässlich des "Miniatur-Rondos" erwähnt wird der Seitensatz, bevor er mit einer klassisch wirkenden Linie im 6/4-Takt seine volle Ausdehnung erreicht, in einer homorhythmischen Vorform angekündigt, in der die beiden Dreitonzüge des Themenkopfes auf Halbenoten-Triolen verlangsamt und einzeln betont sind (T. 157-158 und 163-164). Unmittelbar nach der Einführung durch die vom Cello begleitete zweite Violine und einer "dominantischen Antwort" durch die von der ersten Violine gestützte Bratsche erfährt dieses romantische Thema etliche Verarbeitungen, die viele der in polyphoner Musik geläufigen Transformationen durchlaufen: Engführung, Parallele, Diminution, Umkehrung sowie eine heftig und sehr rasch gewünschte Tremoloversion des Themenkopfes. In der Kopfsatz-Reprise zitiert Schönberg die gestauchte Vorform und eine verkürzte Form der Romanzenkontur. Diese wird vor allem in dem auf das Adagio folgenden dritten Reprisesabschnitt ausführlich von allen Seiten beleuchtet. Im zweiten Couplet des Rondos, wo Schönberg mit einem Einzeleinsatz und einer zweistimmigen Engführung die Abfolge aus der Kopfsatz-Exposition subdominantisch nachbildet (T. 1228-1241₁ ≈ T. 167-176₁), erlebt der Seitensatz sogar eine eigene Reprise.

⁷Vgl. diese beiden Reprises-Abschnitte: T. 909-914 ≈ T. 65-70, T. 922-927₁ ≈ T. 78-84₁.

Das dritte Thema, entscheidende Komponente in Adagio und Finale, tritt nach der Generalpause im Zentrum des Werkes auf. Es setzt quasi-polyphon unbegleitet ein, lässt aber später auch homophone Texturen zu.

Streichquartett in d: Das dritte Thema in seinen zwei Erscheinungsformen

3. Thema

(mit Dämpfer)
Adagio: Rahmen-Thema

Rondo: Refrain-Thema

Thema 4 bestimmt den Kontrast im Adagio sowie die Couplets im Rondo und entspricht damit der Stellung des Seitensatzes zum ersten Thema.

Streichquartett in d: Das vierte Thema in zwei Erscheinungsformen

4. Thema

Adagio: Kontrastthema

Rondo: Couplet-Thema

Den dritten Abschnitt des langsamen Satzes, der in vielen Analysen verkürzt als Abschnitt A' bezeichnet wird und damit nur die einmalige Wiederkehr des dritten Themas betont, bestreiten beide Themen gemeinsam: Auf eine kontrapunktische Gegenüberstellung folgen zwei Takte, in denen das dritte Thema aufgrund seines größeren Umfangs weiterklingt und sogar die zweite Violine nach Beendigung ihres Thema-4-Beitrags zu einer Oktavparallele heranzieht. Dann jedoch übernimmt das vierte Thema die Führung, indem es in den verbleibenden Takten (T. 1035-1053) mit 2 + 1½ Einsätzen einen Rahmen um vier Teilzitate des zweiten Themas bildet. Indem Schönberg den beiden erst in der zweiten Hälfte des Werkes hinzutretenden Themen auch im Rondo-Finale die führenden Rollen zuweist,

gleicht er den 'Nachholbedarf', den sie für ihre Entfaltung gegenüber den beiden ersten haben, geschickt aus. Das dritte Thema, im Adagio in a-Moll harmonisiert (mit *dis* als Leitton zur Quint und chromatischer Durchgangsnote *as/gis* ganz am Schluss), ertönt im Refrain des Rondos in einem chromatisch durchsetzten A-Dur – der Dominante der Grundtonart, die sich jedoch nirgends in die Tonika auflöst. Die ersten Segmente bleiben der Vorlage aus dem Adagio treu und passen sich nur rhythmisch dem neuen Metrum an, Segment [c] beginnt in einfacher Diminution, weicht dann jedoch auch tonlich ab, und Segment [d] ist gänzlich neu. Das vierte Thema, das sich im Adagio als eine lydische Melodie auf *e* mit hochalterierter Sext präsentiert, eröffnet das erste Couplet des Rondos zwischen E-Dur und e-Moll schwankend, bevor es sich für die dorische Skala entscheidet. In seiner Textur differiert das vierte Thema von allen anderen: Es erklingt zunächst über einem Bass-Orgelpunkt und akkordisch bestimmten Triolen, erweist sich jedoch später als so angelegt, dass es mit jedem der drei anderen Themen in kontrapunktisches Gegenüber treten kann:

Streichquartett in d: Thema 4 in kontrapunktischer Gegenüberstellung

The image displays three systems of musical notation for a string quartet, illustrating thematic counterpoint. Each system consists of two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings and tempo indications.

- System 1 (Measures 1100-1147):** Shows the 4th and 2nd themes. The key signature is two flats (B-flat, E-flat), and the time signature is 6/4. The music is marked *p* (piano).
- System 2 (Measures 1147-1247):** Shows the 4th and 1st themes. The key signature changes to two sharps (F-sharp, C-sharp), and the time signature remains 6/4. The music is marked *sfz* (sforzando).
- System 3 (Measures 1247-1300):** Shows the 3rd and 4th themes. The key signature remains two sharps, and the time signature is 6/4. The music is marked *ff* (fortissimo). A *Viola coll' 8va* part is indicated with a dashed line.

Die emotionale Charakteristik der vier Themen ist so ausgeprägt, dass sie durch alle Verwandlungen hindurch erhalten bleibt. Dies ist bemerkenswert, insofern die Themen im Verlauf des Werkes einem breiten Spektrum an Tempo- und Lautstärkengraden ausgesetzt sind sowie einer immer wieder unterschiedlichen Begleitstimmen-Atmosphäre, die gegen Schluss sogar die unmittelbare Konkurrenz anderer Themen einschließt. Das Hauptthema mit seiner ausgeprägten Rhythmik, dessen größte Notenwerte zehn- bzw. zwölfmal so lang sind wie die kürzesten, gibt sich auch in Umkehrungen und Verkleinerungen seiner ursprünglich 1½-oktavigen Aufschwünge stets leidenschaftlich. Das zweite Thema, das durch einen entspannten 6/4-Duktus und wiederholte diatonische Dreitonzüge charakterisiert ist, klingt in jeder Umgebung weich und innig. Das dritte Thema wirkt dank seiner Kleingliederung und der Verwendung von Seufzermotiven und anderen ausdrucksmäßig verwandten Gesten nicht nur im Adagio schmerzlich, sondern überraschenderweise auch im Refrain des finalen Rondos. Das sangliche vierte Thema schließlich, wie das zweite im sanft wiegenden 6/4-Metrum entworfen, beeinflusst jedwede Umgebung mit seiner ruhig beseelten Ausstrahlung.

Die tonal ambitionierteste Komponente des thematischen Materials im Streichquartett opus 7 ist das kontrapunktisch angelegte Paar aus Fugato-Subjekt und -Kontrasubjekt. Wie Hattesen und Frisch anhand von Schönbergs Skizzen gut nachvollziehbar erläutern, handelt es sich dabei um eine späte Entwicklung aus einem ursprünglich tonalen Entwurf.⁸ Im Verlauf des Quartetts begegnet uns jedoch als erstes das hochgradig chromatische späte Entwicklungsstadium. Das Subjekt ist beinahe dodekaphon: es enthält elf der zwölf Halbtöne mit nur einer Wiederaufnahme. In Form des Subjektkopfes kündigt es sich ab T. 85 an, wo den ersten fünf der sechs rhythmisiert diminuierten Hauptthemenkopf-Segmente ein synkopiert einsetzendes, langsam fallendes Tritonusintervall angefügt ist. Eine zunehmend dichter werdende Verzahnung aus weiteren fünfzehn synkopiert fallenden Tritoni tritt in den Schlusstakten des Hauptthema-Abschnittes immer mehr in den Vordergrund und bereitet so den Einsatz des Subjektes vor, dessen erstes Segment dieses Intervall mit zwei aufsteigenden Halbtonschritten ergänzt (S-a). Das zweite Segment ist eine diminuierte und entwickelte Variante des ersten (S-a'). Das dritte Segment, eine von Synkopen durchzogene Wechselnotenfigur, endet überraschend mit einer Rückkehr zum Grundton *d* (S-b).

⁸Heinrich Helge Hattesen: *op. cit.*, S. 234-40; Walter Frisch: *op. cit.*, S. 201-207.

Dem zweiten und dritten Segment steht ein Kontrasubjekt gegenüber, in dem der Aufstieg *c-des-d*, jetzt als *c-cis-d* notiert und anders rhythmisiert, "sehr ausdrucksvoll" von einem Quartaufsprung als Kopf und einer Zackenfigur aus Quint und kleiner None als Schluss umrahmt wird. Jedem Einsatz des Kontrasubjektes folgt in immer identischem Abstand zur synkopisch endenden Zackenfigur der nächste Subjekteinsatz, eine große Terz höher als zuvor. Aufgrund der unterschiedlichen Ausdehnung der beiden Komponenten verschiebt sich jedesmal deren vertikale Gegenüberstellung, was Schönberg Gelegenheit zu allerlei diminuierten oder fragmentierten Einschüben gibt.

Streichquartett in d: Die Komponenten des Fugato

Fugato-Komponenten

p sehr ausdrucksvoll (etc.)

Aus den Beiträgen dieser beiden kontrapunktischen Partner entwickelt Schönberg eine Vielfalt weiteren Materials. Herausragend ist zunächst vor allem eine chromatische Abwandlung aus dem Subjekt-Endglied (S-b') als lyrische Phrase, die gleich im Anschluss an das Fugato im oben erwähnten Miniatur-Rondo als Refrain fungiert und später vor allem im Adagio und in Teilen des Finale aktiv wird. Während das Fugato-Subjekt als Ganzes auf den Kopfsatz beschränkt bleibt, bestimmt diese lyrische Variante des Endliedes ganze Abschnitte des Werkes.⁹

Streichquartett in d: Die Abwandlung des Subjekt-Endgliedes

⁹Vgl. dazu im "Kopfsatz" (mit Vorbereitung) T. 148-275, 350-358 und 377-379, im Adagio T. 965-971, 989-992 und 1082-1111 und im Finale T. 1131-1135, 1178-1180 und 1231-41.

Die beiden anderen überregional wirksamen Ableitungen aus dem Fugatomaterial sind die Zackenfigur des Kontrasubjektes als typisches Durchführungselement und eine große Anzahl diatonischer und metrisch einfacher, unterschiedlich freier Varianten des ganzen Kontrasubjektes – prominent unter ihnen die Themen von Scherzo und Trio.

Streichquartett in d: Die Varianten des Kontrasubjektes

98
KS

398
E
Scherzo Hauptthema

448
Scherzo Kontrastthema

575
Triotheema

Das Kontrasubjekt mit seiner charakteristischen Chromatik und kleinen None erklingt 24mal im Fugato sowie weitere 14mal in Durchführung und Reprise des Kopfsatzes. Scherzo und Trio präsentieren drei harmonisch traditionellere Varianten mit diatonischem Beginn und Oktavsprung, doch auch hier zieht bald wieder die kleine None ein. Eine rhythmisch erneut abgewandelte, ebenfalls diatonische Variante und ihre Umkehrung geben dem zweiten Couplet des Rondos sein Gesicht. Erst kurz bevor das Werk ausklingt stellt Schönberg die ursprüngliche Intervallstruktur des Kontrasubjektes wieder her und verdichtet sie zu einer vierstimmigen Engführung mit zwei originalen und zwei (verkürzten) Umkehrungs-Einsätzen.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die lyrische Phrase, die Schönberg aus dem dritten Segment des Fugato-Subjektes ableitet, trägt mit insgesamt 40 Einsätzen einen wesentlichen Aspekt der Stimmung bei. Als noch entscheidender für den Gesamteindruck des Werkes erweist sich aber das Kontrasubjekt, das mit überwältigenden 76 Versionen seiner vollständigen oder erweiterten Form und zahlreichen zusätzlichen Einwüfen des Zackensegmentes die Wirkung aller anderen Komponenten in den Schatten stellt.

Es überrascht kaum, dass Schönberg seiner Intention auch dann treu bleibt, wenn es darum geht, die beiden aus dem Fugato gewonnenen Ableitungen auszusparen: Im Scherzo fehlt die lyrische Phrase ganz; im Adagio dagegen findet sich keine Spur des ausdrucksstarken Kontrasubjektes.

Im Kontext der Sonatensatzform des Quartetts bezeichnet Schönberg das Fugato als "Überleitung". Dies hat in Analysen, die die Terminologie des Komponisten übernehmen, häufig dazu geführt, dass dieses Material abgewertet und als etwas eher Nebensächliches behandelt wird. Tatsächlich sorgen die beiden zentralen Ableitungsformen jedoch ganz entscheidend für die Nuance, die das Streichquartett in vielen einzelnen Momenten aus dem Umfeld spätromantisch erweiterter Tonalität heraushebt.

Ein weiterer Aspekt im Entwicklungsgang dieses Quartettes betrifft den Prozess zunehmender Materialdichte. Zu Beginn der Komposition folgen die Komponenten einander entspannt und in klarer Abgrenzung, wobei allerdings die ihnen zugewiesenen Abschnitte eine stete Verkürzung erkennen lassen: Das Hauptthema mit seinen lokalen Motiven stellt sich in einem Raum vor, der sich über ganze 96 Takte erstreckt; das erste Fugato umfasst mit 60 Takten weniger als zwei Drittel dieses Raumes, der Seitensatz mit den dazugehörigen Motiven mit nur noch 43 Takten nicht einmal die Hälfte. In den folgenden Abschnitten, wo es nicht um die Einführung neuen Materials geht, wird dieser Prozess zur Unterbrechung in der Mitte des Werkes hin momentan umgekehrt durch Eigenheiten der Textur, die für einen Eindruck abnehmender Intensität sorgen: In der Allegro-Reprise sorgt eine Unisono-Variante des Hauptthemas für momentane Entspannung des kontrapunktischen Satzes; am Ende des Kopfsatzes und zu Beginn des Scherzos erzielen zwei ausgedehnte homorhythmische Passagen einen ähnlichen Effekt. Und schließlich erklingt vor dem Übergang vom Scherzo zum Trio eine Kombination all dieser Gestaltungsmittel: Einem längeren Bass-Orgelpunkt folgt eine Unisono-Passage und wenig später ein homorhythmischer Abschluss. Sowohl die Einleitung des Trios als auch später die Einleitung zur Scherzo-Reprise setzen einstimmig ein und suggerieren damit innerhalb der durchkomponierten Großform jeweils eine Art Neubeginn.

In der zweiten Hälfte des Quartetts greift Schönberg den Verdichtungsprozess des thematischen Materials dort auf, wo er ihn in der ersten Hälfte unterbrochen hatte: Das dritte Thema herrscht allein, ohne dass ihm neu hinzutretendes Material die Aufmerksamkeit stehlen könnte, über 48 Takte – die Hälfte des Raumes, der zu Beginn des Werkes dem Hauptthema zugemessen war, und etwa vergleichbar mit dem des Seitensatzes.

Dem vierten Thema stehen für seine Entfaltung nur noch 28 Takte zur Verfügung. Auf unisono-Passagen, homorhythmische Einschübe oder andere Elemente, die für eine momentane Entspannung sorgen könnten, greift Schönberg in der zweiten Hälfte seines Quartetts kein einziges Mal zurück. Stattdessen nimmt die vertikale Komplexität stetig weiter zu: Während die Präsentation des dritten Themas zweimal durch eine Erinnerung an die aus dem Fugato-Subjekt entwickelte lyrische Phrase unterbrochen wird, muss sich das vierte Thema sogar gefallen lassen, dass sowohl das Hauptthema mit einem *ad libitum*-Einwurf als auch später der Seitensatz in sein Revier eindringen.

Dieser Beschleunigung im Ablauf der thematischen Anreicherung entspricht die oben zuletzt dargelegte Einführung von Gegenüberstellungen der vier Themen. Angesichts der Tatsache, dass Schönberg praktisch jede Note – sogar jede Wendung der nicht prominent gehörten Nebenstimmen – aus einem kleinen Vorrat thematischer Vorgaben entwickelt, stellt man erstaunt fest, dass er die unmittelbare polyphone ‘Konkurrenz’ der führenden Komponenten bis weit in das Adagio hinein auf die absteigende Linie und die aus dem Fugato gewonnenen Ableitungen beschränkt. Erst zu Beginn des dritten Adagio-Abschnitts deutet eine kurze Gegenüberstellung des dritten und vierten Themas erstmals an, dass die vier großen Themen zueinander in kontrapunktische Beziehung treten könnten. In der zwischen Adagio und Rondo eingeschobenen Reprise-Passage unternimmt der Seitensatz erste gemeinsame Auftritte: nicht nur wie schon zuvor mit einem der sekundären Motive, sondern dazu mit einer Hauptthema-Variante (T. 1092-1095); und wenig später nicht nur wie früher mit der lyrischen Phrase, sondern zudem mit dem vierten Thema (T. 1100-1105).

Wenn im ersten Couplet des Rondos der Anfang des Hauptthemas dem zuletzt eingeführten vierten Thema gegenübersteht und im abschließenden Refrain eine Oktavparallele des vierten Themas erneut – diesmal ausführlich und sogar in polymetrischer Gegenüberstellung von 6/4 und C – mit dem dritten Thema in Wettstreit tritt, erreicht die thematische Verdichtung ihren Höhepunkt. Dies bestätigt Schönberg auch dynamisch und agogisch: Das 35-taktige Crescendo, das in T. 1226 “etwas bewegter” als das zuvor geltende “etwas rascher” beginnen soll, wird nach “steigernd” und “weiter steigernd” zum Einsatz der letzten Themengegenüberstellung recht plötzlich auf das Grundzeitmaß zurückgestaucht. Das inzwischen erreichte *ff*, durch den siebenstimmigen Satz und ein weiteres Ritardando zu kaum mehr zu überbietender Spannung intensiviert, bricht zwölf Takte später nach einem *fff* < plötzlich ein.

Es folgt, "viel langsamer", ein Pianissimo in verfremdeter Tonfarbe "am Steg" und mit Tremolo in allen Instrumenten. Erst nach der Rückkehr zum natürlichen Streicherklang und einer nicht mehr nur flüsternden Dynamik löst sich der Eindruck der Statik zugunsten einer modulierenden Rückleitung zur Grundtonart, in der nun die Coda einsetzen kann.

Schönbergs Begriff der "entwickelnden Variation" erweist sich mit diesem Quartett in seiner gleichzeitigen Verwirklichung auf den Ebenen der Form, der Themen und der Materialdichte als geradezu überwältigend vielschichtig.