

Schönbergs Fragment *Ein Stelldichein*

Rainer Boestfleisch

Das 1905 komponierte Kammermusikfragment *Ein Stelldichein*, ein Klavierquintett, stellt die letzte Auseinandersetzung Schönbergs mit der Tradition der Symphonischen Dichtung dar. Durch seine gemischte Besetzung (Oboe, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier) ergeben sich reizvolle Klangwirkungen, die bereits auf spätere Werke der freien Atonalität hinweisen. Hier seien die 1913 bis 1916 komponierten vier Orchesterlieder op. 22 genannt. Dominic Schweiger weist auf eine ähnliche Besetzung in Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21 als ein Hinweis auf die Zukunft hin, jedoch ergeben sich, abgesehen vom ebenfalls hohen Differenzierungsgrad der Farben, zwischen den beiden zeitlich weit auseinanderliegenden Werken sonst keinerlei Berührungspunkte.¹ Wenngleich das Fragment nicht das erste Kammermusikwerk Schönbergs ist, welches eine gemischte Besetzung aufweist,² so ist es doch das erste Werk einer Besetzung mit je zwei Bläsern, Streichern und Klavier.

Die Verwendung eines Textes von Richard Dehmel, der für das Frühschaffen Schönbergs eine eminente Bedeutung besaß,³ weist auf ein weiteres wichtiges Kammermusikwerk, auf das Streichsextett *Verklärte Nacht* op. 4 von 1899 hin, jedoch ergeben sich zwischen beiden Werken wenig Berührungspunkte: So erreicht das Fragment bei Weitem nicht die satztechnische Komplexität des Sextetts, gleichwohl geht es, bedingt durch die wesentlich spätere Entstehungszeit, harmonisch-klanglich weit über dieses hinaus.

Als Quelle des Fragments ist im II. Skizzenbuch von 1905/1906 (Arnold Schönberg Center Wien) eine teilweise fragmentarische erste Niederschrift erhalten (Querformat; 37,2 mal 19,4 cm). Diese ist auf den Seiten 74–77, 84, 73, 85–86 notiert. Dies entspricht SK 135–138,

¹ Dominic Schweiger, „Ein Stelldichein“, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, 2 Bde., hrsg. von Gerold W. Gruber, Laaber, 2002, Bd. 2, S. 369 f.

² Ich nenne hier das frühe, wohl vor 1897 entstandene Klarinettenquintett in d-Moll. Vgl. Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Abteilung IV, Reihe B, Bd. 22: *Kammermusik I. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, hrsg. von Dorothee Schubel, Mainz 2000, S. 315 ff. Siehe auch Rainer Boestfleisch, *Arnold Schönbergs frühe Kammermusik*, Frankfurt a. M. 1990, S. 231 ff. Vgl. auch das aus dem gleichen Zeitraum stammende Fragment *Ein Harfenklang*, Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 94.

³ Noch 1912 korrespondierte Schönberg mit Dehmel wegen der Planung eines Oratoriums, das Schönberg aber dann zwischen 1912 und 1914 als Symphonie für Soli, Chor und Orchester entwarf, wobei Teile daraus dann in das 1917 begonnene Oratorium-Fragment *Die Jakobsleiter* eingingen. Vgl. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, S. 101 ff.

145, 134, 146, 147, wobei auf den Seiten 75 (SK 136) und 73 (SK 134) jeweils eine, auf der Seite 85 (SK146) zwei Skizzen, also insgesamt lediglich vier Skizzen hinzugefügt werden.⁴ Ferner existiert eine siebenseitige Partiturreinschrift des ersten, neunzig Takte umfassenden langsamen Teils (Hochformat 34,3 mal 25,7 cm, U158–U164, Arnold Schönberg Center Wien). Zwischen der ersten Niederschrift, welche am 21. Oktober 1905 begonnen wurde, und der Reinschrift gibt es kaum Abweichungen. Das Werk erschien 1980 in Wien als Partitur (Philharmonia, Nr. 493), wobei die vorhandenen ersten 44 Takte des schnellen Hauptsatzes, dessen Takte 100–111 und 131–134 nur fragmentarisch ausgeführt sind, von dem Komponisten Friedrich Cerha ergänzt wurden. Die Partiturreinschrift des Fragments wurde jüngst im Rahmen der Schönberg-Gesamtausgabe veröffentlicht.⁵

Rezeption und erste Aufführungen

Eine erste Aufführung, welche der Uraufführung entspricht, fand am 11. März 1966 durch das Ensemble *Die Reihe* unter Friedrich Cerha im Wiener Konzerthaus statt.⁶ Des weiteren sind zwei Londoner Aufführungen belegt. Die erste davon war eine britische Premiere in der Hayward Gallery am 5. Juli 1973. Diese war Teil eines Konzerts, welches wiederum das Ensemble *Die Reihe* unter der Leitung von Friedrich Cerha gab.⁷ Die zweite Aufführung betreffend, wurden an elf Tagen (vom 26. Oktober bis 16. November 1973) durch die *London Sinfonietta* unter David Atherton sämtliche Kammermusikwerke der Komponisten Schönberg und Gerhard aufgeführt. Darunter war, neben verschiedenen Arrangements Schönbergs (Johann Strauss' *Kaiserwalzer*, *Lagunenwalzer*, Arrangement von Schuberts *Ständchen*, *Funiculi–Funicula*) und groß angelegten Werken wie der ersten Kammer-sinfonie op. 9, dem Zyklus *Pierrot Lunaire* op. 21 und einigen der damals noch nicht publizierten Werke wie das frühe Lied für Tenor und Streichquartett *Es ist ein Flüstern in der Nacht* aus der Arnold Schönberg–Hans Nachod Collection, auch das Fragment *Ein Stelldichein*.⁸ Dabei wurde nur die durch die Partiturreinschrift gesicherte langsame Einleitung gespielt.⁹ Ähnliches kann auch bei der Wiener Uraufführung angenommen werden.

⁴ Die erste Skizze bezieht sich auf den ersten Seitengedanken im Violoncello, T. 21–25, die zweite auf eine Variante des Hauptthemas des Hauptteils, Oboe, T. 112/113, die dritte auf die Takte 118 ff. im Klavier, welche in leicht veränderter Form der ersten Niederschrift unmittelbar folgen. Die vierte Skizze, Oboe, betrifft das Seitenthema des Hauptsatzes T. 121/122. Eine weitere, auf einem separaten Blatt (SK 133) notierte Skizze rechts oben (zwei Systeme) bezieht sich auf eine Variante des Seitenthemas der langsamen Einleitung, Violoncello, T. 112–116.

⁵ Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Abteilung VI, Reihe A, Bd. 23: *Kammermusik II*, Mainz 2012, S. 223–231.

⁶ Vgl. Schweiger, „Ein Stelldichein“, S. 369.

⁷ Vgl. Calum McDonald, „A Schoenberg Fragment“, in: *Tempo* 106 (1973), S. 60.

⁸ Vgl. Malcom McDonald, „Schoenberg Gerhard Series“, in: *Tempo* 107 (1973), S. 28–31.

⁹ Vgl. ebd., S. 28, Anm. 1.

Analyse des Textes

Als poetische Vorlage nahm Schönberg ein frühes Gedicht Richard Dehmels aus der Sammlung *Weib und Welt* (Berlin 1896, S. 21 f.)¹⁰, der er auch den Text zum Streichsextett *Verklärte Nacht* entnommen hatte. Das Gedicht, in dem sich narrative und deskriptive Elemente die Waage halten, besteht aus drei Strophen. Die kontemplative erste Strophe beschreibt einen statischen Zustand: das Glück der Liebenden, die sich unter einer Trauerbuche treffen. Dabei sind die poetischen Beschreibungen „die dumpfe Luft“, „die Trauerbuche“, „die Blumendünste des Holunders“ als Metaphern für den Tod zu verstehen. Diese bereiten auf die Katastrophe in der zweiten Strophe vor, welche den Selbstmord der Geliebten zum Gegenstand hat. Dabei steht die Beschreibung der Verzweiflung des Mannes im Vordergrund. Die dritte Strophe, welche die tote Geliebte, eingebettet in eine „graue Natur“, beschreibt, knüpft in ihrer kontemplativen Zustandsbeschreibung wieder an die erste Strophe an; ihr kommt die Funktion eines Epilogs zu.

Schönberg versucht, ähnlich dem Fragment *Frühlings Tod* von 1898, ganz im Sinne der Symphonischen Dichtung Liszts die übergeordnete poetische Idee, in diesem Fall die Idee der Trauer und des Todes und damit den Stimmungsgehalt des Textes in der Musik einzufangen: So läßt sich sehr klar die erste Strophe der langsamen Einleitung und die Zweite dem Beginn des Hauptsatzes zuordnen, der allerdings nicht weiter auskomponiert worden ist. Gleichwohl wird die Verzweiflung des Mannes durch das scharf markierte Hauptthema (T. 91–97), durch häufige Tremoli (Klarinette, Klavier, T. 122 ff., später in Violine und Violoncello, T. 117 ff.) und durch die Tempovorschrift („Sehr rasch, heftig“) sehr einprägsam dargestellt. Die nicht mehr komponierte dritte Strophe könnte einem ruhigen, epilogartigen Schlußabschnitt zugeordnet werden. So könnte Schönberg für die Komposition eine dreiteilige Anlage vorgeschwebt haben: Einem langsamen Einleitungsteil folgt ein schneller Sonatensatz, der in eine ausgedehnte ruhige Coda mündet.

Die Annahme eines Sonatensatzes ergibt sich daraus, dass in den vorhandenen ersten 44 Takten des Hauptsatzes kontrastierende Themen im Sinne einer Exposition aufeinanderfolgen. Für die weitere formale Konzeption des Fragments allerdings eine Überblendung von Elementen der klassischen vier Sätze der Sinfonie mit einem übergeordneten Sonatensatz annehmen zu wollen, wie es in den großen Werken opp. 5, 7 und 9 der Fall ist, erscheint angesichts der Kürze des Fragments und des Textes wenig plausibel.¹¹ Die irrige Annahme Calum McDonalds, das Stück bestehe aus einem langsamen Hauptsatz mit einer kurzen Coda, gründet sich wohl auf die damalige Aufführung des Werkes.¹² Gleichwohl ist eine definitive Aussage über die geplante formale Konzeption des Quintetts angesichts seiner fragmentarischen Fassung und dem Fehlen weiterer Skizzen und Unterlagen Schönbergs, die hierüber hätten Auskunft geben können, nicht möglich.

¹⁰ Vgl. auch das Vorwort zur Philharmonia-Partitur Nr. 493, hrsg. von Rudolf Stephan, Wien 1980, S. II.

¹¹ Vgl. Schweiger, „Ein Stelldichein“, S. 370.

¹² Vgl. McDonald, „A Schoenberg fragment“, S. 60.

Motivisch-thematische Beziehungen

Das Fragment weist ein dichtes Netz an motivischen Beziehungen auf. Allerdings fehlt ihm die satztechnische, kontrapunktische Dichte und Komplexität des Streichquartetts op. 7, das im zeitlichen Umfeld des Quintetts entstand und dessen Schlußteil sich in seiner Aufspaltung der Stimmen an den Orchestersatz anlehnt.¹³ Charakteristisch für das Fragment ist ein transparent gehaltenener, gut durchhörbarer Satz, bei dem kontrapunktische Techniken (Fugato, Kanon) außer der Imitation, welche häufiger verwendet wird, vermieden werden. Im Vordergrund steht neben der motivisch-thematischen Arbeit die Differenzierung der Klangfarbe, bedingt durch die abwechslungsreiche Besetzung: das Mischen der Farben durch die Kombination von Streichern und Holzbläsern unter Einbeziehung des Klaviers und die Differenzierung der Harmonik, welche teilweise bereits die Grenzen der Tonalität erreicht.

Die langsame Einleitung gliedert sich in vier thematisch und satztechnisch deutlich voneinander abgesetzte Abschnitte. Entscheidend ist ein dreieinhalbtaktiges Motto des Klaviers, mit dem der Satz und damit Abschnitt I (T. 1–21) eröffnet wird: Aus diesem werden sämtliche Themen der langsamen Einleitung und des Hauptsatzes durch entwickelnde Variation abgeleitet.¹⁴ (Notenbeispiel 1). Das folgende Hauptthema (Klarinette, T. 4–11) entwickelt den Beginn des Mottos (T. 1/2) zu einer breit angelegten, ruhig strömenden Melodie weiter (Notenbeispiel 2). Durch die ausgehaltenen Terzklänge in Violine und Violoncello entsteht ein statisches Klangbild, das vollkommen der Zustandsbeschreibung des Textbeginns entspricht.

Sehr langsam

The image shows a musical score for five instruments: Oboe, Clarinet in B, Violin, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Sehr langsam'. The piano part has a section labeled 'Motto' with a bracket over measures 1 and 2. The clarinet part has a section labeled '1. Thema' with a bracket over measures 3 and 4. The piano part is marked 'pp' and the violin/cello parts are marked 'ppp'.

Notenbeispiel 1: Arnold Schönberg, *Ein Stelldichein*, für Oboe, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (1905), Takte 1–4

¹³ Vgl. dort T. 1285–1320.

¹⁴ Eine Ausnahme bildet hier lediglich das aus zwei Sechzehnteln und einer Achtel bestehende Motiv der Takte 124 ff.

The image shows two systems of musical notation for Schönberg's 'Ein Stelldichein'. The first system covers measures 5-8, and the second system covers measure 10. The instruments are Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Kl.(B)), Violin (Vl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Klav.). The piano part is the most active, with dynamics ranging from p to pp. The strings play in unison, and the Oboe enters in measure 10.

Notenbeispiel 2: Schönberg, *Ein Stelldichein*, Takte 5–8

Ab Takt 8 wird der weitere Verlauf des Hauptgedankens mit immer neuen Varianten des Mottos kombiniert: zunächst im Klavier (T. 8 mit Auftakt), gefolgt von einer Imitation der im Unisono geführten Violine und Violoncello. Auch bei der erweiterten Aufnahme des Hauptthemas durch die Oboe (T. 12–21) wird dieses Prinzip beibehalten. Das Klavier beherrscht den ersten Abschnitt motivisch insofern, als es nach der Exposition des Mottos ausschließlich Varianten dieses Gedankens entwickelt.

Abschnitt II (T. 21–57) kontrastiert mit dem ersten insofern, als das Klavier nun durchgehend in eine reine Begleitfunktion zurückfällt. Ferner erscheint der Satz durch eine konsequenter lineare Ausarbeitung der Einzelstimme, namentlich in den Takten 21–34, dichter. Der Abschnitt wird durch das weit ausschwingende zweite Thema im Cello (T. 21 ff.) eröffnet (Notenbeispiel 3), welches wiederum aus dem Kopfmotiv des Mottos entwickelt wird.

Notenbeispiel 3: Schönberg, *Ein Stelldichein*, Takte 20–29

Dies wird ab Takt 25 durch Klarinette und Violine, die im Einklang, somit parallel geführt werden, imitiert, wobei die Oboe in Takt 28 mit dem Schlußmotiv des Themas einsetzt. In Takt 31–33 kommt es zu einer Imitation des Beginns des Mottos in der Folge Oboe, Klarinette, Violine. In den Takten 35–41 wird durch die Klarinette eine Variante des Hauptthemas eingeführt, wobei Motive seines originalen Nachsatzes in der Violine (T. 39), im Violoncello (T. 44/45) und unmit-

telbar anschließend durch Imitation von Oboe und Violine (T. 44–46) zitiert werden. Im Rahmen einer zwölftaktigen Überleitung zum dritten Abschnitt, deren erste fünf Takte (T. 46–50) funktionsharmonisch nicht mehr deutbar sind, erscheint ab Takt 48 das Seitenthema wiederum im Unisono durch Oboe und Violoncello. Es folgt ab Takt 52 eine nachsatzartige Variante dieses Themas durch die Violine, begleitet von rhythmisch bewegten Figuren der Klarinette und des Klaviers, ehe in Takt 56/57 bewegte Sechzehntel-Arpeggien beider Instrumente zu Abschnitt III (T. 58–76) überleiten.

Dieser Abschnitt exponiert ein drittes Thema (Klarinette, T. 58–61), das wiederum aus dem Kopfmotiv des Mottos abgeleitet ist (Notenbeispiel 4). Dessen Nachsatz (T. 61) ist direkt dem zweiten Takt des Hauptgedankens (Klarinette, T. 5) entnommen.

The image shows a musical score for Schönberg's 'Ein Stelldichein', measures 58-62. The score is for Oboe (Ob.), Clarinet in B (Kl. (B)), Violin (VI.), Violoncello (Vc.), and Piano (Klav.). The title '3. Thema' is centered above the first system, and the measure number '60' is above the second system. The first system (measures 58-61) features the main theme in the Clarinet, with dynamics 'p' and 'sehr ausdrucksvoll'. The second system (measures 61-62) shows the continuation of the theme, with dynamics 'p' and 'mf'.

Notenbeispiel 4: Schönberg, *Ein Stelldichein*, Takte 58–62

Wichtig ist, dass das Klavier in den Takten 58–62 und 69–76 nur vordergründig eine begleitende Funktion übernimmt; es wird gleichzeitig voll in das motivische Geschehen eingebunden: So nimmt es in Takt 58 das Achtel-Kopfmotiv des Themas in der Mittelstimme vorweg. Ähnlich auch in Takt 60: Hier wird im Violoncello und im Klavier wiederum im Unisono der Beginn des Nachsatzes des dritten Themas vorweggenommen, der ja erst in Takt 61 erscheint und in den Takten 61/62 durch beide Instrumente in erweiterter Form formuliert wird.

Ab Takt 63 kommt es zu einer sequenzartigen Weiterführung des Kopfmotivs des Themas in der Violine, ehe ab Takt 68 das zweite Thema in Oboe und Klarinette *colla parte* wieder aufgenommen wird, kontrapunktiert durch eine Variante des Nachsatzes des dritten Themas in der Oberstimme des Klaviers in sequenzhafter Fortspinnung. Dass die Technik der Imitation im Dienste einer Konzentration der motivischen Arbeit in diesem Werk eine nicht unerhebliche Rolle spielt, zeigen die Takte 73–77: Hier wird eine Variante des Nachsatzes des dritten Themas im Violoncello wiederum sequenzhaft fortgesponnen, wobei sich zwischen dem Cello und dem Klavier eine strenge Imitation im Einklang ergibt (Notenbeispiel 5). Diese Variante entspricht wiederum dem zweiten Takt des Hauptthemas (Klarinette, T. 5). Der Gedanke in den Takten 72–75 (Klarinette) ist aus dem zweiten Thema abgeleitet.

Notenbeispiel 5: Schönberg, *Ein Stelldichein*, Takte 71–77

Dem Abschnitt IV (T. 77–90) kommt die Funktion der Überleitung zum Beginn des Hauptsatzes zu. Hier wird ab Takt 79 der Sechzehntel- Halbe-Rhythmus des Beginns des Hauptthemas des schnellen Satzes in Oboe und Klarinette exponiert und ab Takt 82 frei weitergeführt. In den Takten 86–90 gewinnt die Überleitung *stretta*-artigen Charakter: Es erscheint das Kopfmotiv des dritten Themas in gesteigerter Form und im Fortissimo in den vier Instrumenten (Oboe, Klari-

nette, Violine, Violoncello) im Wechsel mit dem rhythmisch komplementär angelegten Motiv im Klavier in sequenzhafter Fortspinnung und im Unisono, ehe nach einer höchsten dynamischen Steigerung (*fff*) und satztechnischen Verdichtung (T. 89/90) der Hauptgedanke des schnellen Satzes („Sehr rasch, heftig“) erreicht wird.

Die große Bedeutung des Mottos in dieser langsamen Einleitung äußert sich nicht nur darin, dass sämtliche Themen aus ihm entwickelt werden. Es erscheint auch als formale Gliederungsmarke, da es nicht nur den Satz einleitet und den gesamten ersten Abschnitt motivisch beherrscht, sondern auch, in nunmehr vollständig ausgearbeiteter Form, am Ende des Abschnitts erscheint. Ebenso trennt es die Abschnitte III und IV, indem es den vierten Abschnitt einleitet (T. 77–81, wiederum im Klavier). Dadurch, dass den ersten drei Abschnitten, die als Hauptabschnitte zu gelten haben, jeweils eigenständige Themen zugeordnet werden, gewinnt die langsame Einleitung die Bedeutung einer Exposition, die jeweils von durchführungsartigen Partien unterbrochen wird (T. 35–48 und 68–76). So könnte Schönberg, der formalen und inhaltlichen Disposition des Textes entsprechend und als Präzisierung der zuvor genannten Disposition, als Schlußteil eine Reprise der expositionsartigen langsamen Einleitung geplant haben. Da bereits die (vorhandenen) ersten 44 Takte des Hauptsatzes eine enge motivische Verknüpfung mit der Einleitung zeigen, entstünde so gleichzeitig ein großer übergeordneter Sonatensatz, jedoch ohne die Integration der klassischen vier Sätze: langsame Einleitung (Exposition), schneller Hauptsatz in Sonatenform („Durchführung“), Reprise der Einleitung.

Harmonik

Harmonisch ist das Werk im Rahmen einer stark erweiterten Tonalität gehalten, die teilweise bis an ihre Grenzen geführt wird. Jedoch ist die Harmonik hier einheitlicher, als im Streichquartett op. 7, das drei harmonische Ebenen aufweist und somit deutliche Merkmale eines Übergangs zur Aufhebung der Tonalität zeigt.¹⁵ Weite Teile der langsamen Einleitung des Fragments sind zwar funktionsharmonisch deutbar, jedoch finden sich häufiger Stellen, die tonal uneindeutig sind oder den tonalen Zusammenhang durch Folgen von großen Terzen ganz auflösen. Ein gutes Beispiel für Letzteres sind die Takte 3 und 4 des einleitenden Mottos: Die Folge von großen Terzen sind ein Mittel zur Aufhebung des tonalen Zentrums. Auch die ersten beiden Takte sind tonal nicht mehr eindeutig: So führt bereits Takt 2 von einem suggerierten c-Moll des ersten Taktes aus der Tonart heraus (Notenbeispiel 6).

Ähnliche Tendenzen zur Aushöhlung der Tonalität finden sich in dem harmonisch noch deutlich weitergehenden Lied op. 6, Nr. 3 (*Mädchenlied*) auf einen Text von Paul Remer,¹⁶ das am

¹⁵ Diese wären: 1. Harmonisch einfache, funktionsharmonisch deutbare Partien (Beginn, T. 1–77, Finale, T. 1122 ff., Coda, T. 1270 ff.). 2. Abschnitte einer erweiterten Tonalität (zweite Durchführung, T. 784 ff.), 3. Non-tonale Partien (erste Durchführung, T. 320–329, Überleitungs-Fugato T. 97 ff.).

¹⁶ Vgl. Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Abteilung I, Reihe A, Bd. 1: *Lieder mit Klavierbegleitung*, hrsg. von Josef Rufer, Mainz 1966, S. 68–70.

Ein weiteres Beispiel für die Aufhebung einer tonalen Basis sind die Takte 78–86 der Überleitung des Fragments: Hier folgen nach der Wiederholung des Mottos (T. 78–81), das als motivische Klammer zwischen Abschnitt III und IV fungiert, ab Takt 82 eine Verbindung von großen Terzen, die schließlich in den Takten 84–86 zu bitonalen Konstruktionen führt: So wird in Takt 84 durch die große Terz *a-cis* im Klavier die Tonalität A-Dur verdeutlicht, der in Violine und Violoncello ein verkürzter Dominantseptnonenakkord, bezogen auf b-Moll, der Tonart des vierten Abschnitts und des anschließenden Hauptsatzes (T. 91 ff.), gegenübergestellt wird, so dass sich eine Kombination zweier scharf kontrastierender Tonalitäten ergibt. Dasselbe Verfahren wird in den beiden folgenden Takten (T. 85/86) wiederholt (Notenbeispiel 8).

The image shows two systems of musical notation for Schönberg's *Ein Stelldichein*. The first system covers measures 78-81, with a tempo marking of 80 and the instruction 'steigernd und beschleunigend bis ins neue Zeitmaß'. It includes parts for Oboe, Clarinet in B, Violin, Viola, and Piano. The piano part is labeled 'Motto'. The second system covers measures 82-85, with a tempo marking of 85 and the instruction 'immer mehr beschleunigen'. This system includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'ff' across the various instruments.

Notenbeispiel 8: Schönberg, *Ein Stelldichein*, Takte 78–85

In den Takten 4–7 liegt eine deutliche Diskrepanz vor zwischen der intendierten Tonalität des Hauptthemas (Klarinette, *a*-Moll) und der Harmonisierung des Gesamtsatzes: Hier erscheint, bezogen auf *c*-Moll, der Tonart des ersten Abschnitts, der Dominantseptakkord von *E*-Dur und damit die eingeschobene Dominante der Tonikaparallele (Notenbeispiel 9). Ein ähnliches Verfahren ergibt sich ab Takt 12.

Sehr langsam

The image shows a musical score for Schönberg's *Ein Stelldichein*, measures 1-8. The score is for Oboe, Clarinet in B, Violin, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Sehr langsam'. The piano part features a 'Motto' and a '1. Thema'. Dynamics include pp and p.

Notenbeispiel 9: Schönberg, *Ein Stelldichein*, Takte 1–8

Ein weiteres Beispiel für harmonisch uneindeutige Stellen sind die Takte 25–27 des auf die Tonart d-Moll bezogenen zweiten Abschnitts. Funktionsharmonisch nicht mehr deutbar sind die Takte 46–50 der Überleitungspartie zu Abschnitt III: Hier wird der tonale Zusammenhang aufgehoben und es ergeben sich funktionslose Klänge. In Takt 46/47 entstehen mediantische Beziehungen, da ausgehend von B-Dur – bezogen auf die zugrunde liegende Tonalität Es-Dur handelt es sich um die Dominante – die Tonarten Fis- und D-Dur folgen (Notenbeispiel 10). Die folgenden Takte 48–50 lassen in ihren Harmoniefolgen nur einen latenten harmonischen Zusammenhang erkennen. Die übrigen Partien der langsamen Einleitung zeigen noch eine klare funktionsharmonische Fortschreitung.

Abschließend sei eine Übersicht über die tonale Ordnung der vier Abschnitte gegeben: Abschnitt I ist auf die Tonalität c-Moll bezogen. Abschnitt II moduliert an seinem Beginn (T. 21) zunächst nach d-Moll, in Takt 35 nach Es-Dur, in Takt 51 wieder zurück nach d-Moll, in

Notenbeispiel 10: Schönberg, *Ein Stelldichein*, Takte 45–48

Takt 53 in die Tonalität B-Dur. Abschnitt III (T. 58 ff.) wird durch eine Modulation nach As-Dur eröffnet. Ab Takt 64 (zweite Takthälfte) erfolgt dann eine Modulation nach b-Moll, welche dann auch für den überleitenden Abschnitt IV und für den Hauptsatz gilt. Das Verfahren für den Tonartwechsel ist stets die diatonische Modulation. Die Angabe Josef Rufers, an die sich auch Jan Maegaard anschließt,¹⁹ die Tonart des Fragments sei c-Moll, ist demnach unzutreffend oder zumindest ungenau, da insgesamt sechsmal die tonale Basis gewechselt wird.

Auch dies ist ein Indiz für die tonale Instabilität des Quintetts, welche in noch gesteigerter Weise auch für die folgenden Werke dieser Phase des Frühwerks von Arnold Schönberg (opp. 9, 12, 13) bestimmend wird. Das Fragment erscheint in seiner harmonisch-klanglichen Konzeption als ein wichtiges Bindeglied zwischen dem in der ersten Niederschrift am 27. September 1905 beendeten ersten Streichquartett op. 7 und der im Juli 1906 begonnenen ersten Kammer-sinfonie op. 9.

¹⁹ Vgl. Ruffer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, S. 95; Jan Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, 2 Bde., Kopenhagen 1972, Bd. 1, S. 44.