

Ulrich Krämer (Berlin)

„... das Grenzenlose in ein Bild zu fassen“ Gottesgedanke und künstlerisches Bekenntnis in Schönbergs *Moses und Aron*¹

Dass Arnold Schönbergs Denken von religiösen Vorstellungen beeinflusst, wenn nicht gar geprägt wurde, ist eine kaum zu bestreitende Tatsache.² Die Frage jedoch, ob er ein religiöser Komponist war, lässt sich dagegen weniger eindeutig beantworten, zumal gerade der Blick auf die Kompositionen selbst Widersprüche zutage fördert, die eher Fragen aufwerfen, als dass sie Antworten bereithielten. So machen zwar die eindeutig religiös konnotierten Kompositionen nur einen verschwindend geringen Teil seines Schaffens aus, doch befinden sich darunter mit dem Oratorium *Die Jakobsleiter* und der Oper *Moses und Aron* Werke, die hinsichtlich ihres musikalischen Anspruchs und ihres geistigen Gehalts zu Schönbergs Hauptwerken zählen, und das, obwohl beide unvollendet geblieben sind. Bei anderen Stücken mit deutlich ausgeprägtem religiösem Hintergrund wie etwa dem für eine Anthologie mit jüdischen Werken komponierten *Psalm 130* für sechsstimmigen gemischten Chor op. 50b oder dem Fragment gebliebenen *Modernen Psalm* für Sprecher, gemischten Chor und kleines Orchester op. 50c handelt es sich dagegen eher um Nebenwerke, die überdies erst in der allerletzten Lebensphase entstanden sind. Eine Anfang 1937 in Angriff genommene, großangelegte Programmsymphonie, mit der Schönberg die damals aktuelle Situation der Juden in einer feindlichen Umwelt thematisieren wollte und die auch einen langsamen Satz mit der Überschrift „Die heiligen Feste und Gebräuche“ enthalten sollte, ist dagegen nicht über das Skizzenstadium hinaus gediehen.³ Zu bedenken ist schließlich auch, dass Schönberg kein einziges Werk geschrieben hat, das dezidiert auf eine Verwendung in liturgischem Kontext abzielt, auch wenn er der Meinung war, dass sein für rezipierenden Rabbiner, Chor und Orchester gesetztes *Kol Nidre* op. 39 von 1938 nicht nur im Konzert, sondern auch in der Synagoge „von großer Wirkung sein“ müsse.⁴ Um die unter-

1 Bei diesem Text handelt es sich um die schriftliche Ausarbeitung meiner im Rahmen der Ringvorlesung *Musik – Kunst – Religion* im Wintersemester 2016/17 gehaltenen Antrittsvorlesung als Privatdozent an der Fakultät Musik der Universität der Künste, Berlin.

2 Da das Schönberg-Schrifttum gerade auch zur Frage der Religion kaum noch zu überblicken ist, seien an dieser Stelle nur die einschlägigen Monographien genannt: Michael Mäckelmann, *Schönberg und das Judentum: Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 28), Hamburg 1984; Alexander Ringer, *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*, Oxford 1990; *Arnold Schönberg und sein Gott. Bericht zum Symposium 26.–29. Juni 2002*, hrsg. von Christian Meyer (= Journal of the Arnold Schönberg Center 5/2003), Wien 2003. Den Anfang der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Schönbergs Religionsverständnis markiert die 1959 in Heidelberg erschienene Studie *Gotteswort und Magie. Die Oper „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg* von Karl Heinrich Wörner, die eine Analyse und Interpretation der Oper *Moses und Aron* vor dem Hintergrund ihres geistigen Gehalts unternimmt.

3 Vgl. Arnold Schönberg, *Orchesterfragmente. Kritischer Bericht, Skizzen, Entwürfe, Fragmente*, hrsg. von Ulrich Krämer und Ralf Kwasny (= Sämtliche Werke, Reihe B, 14, 2), Mainz [u. a.] 2009, S. 149ff.

4 Arnold Schönberg, Brief an Paul Dessau vom 22. November 1941 (Durchschrift, US-Wc). – Digitalisate und Übertragungen eines Großteils von Schönbergs Korrespondenz und seiner Schriften sowie

schiedlichen Konnotationen, mit denen der Aspekt des Religiösen für Schönberg behaftet war, auch nur näherungsweise zu erfassen, reicht es folglich nicht aus, die Werke für sich zu betrachten. Vielmehr ist es notwendig, auch die in großer Zahl hinterlassenen Schriftzeugnisse – Essays, Vorträge, Lehrwerke, Notizen, Briefe und vieles mehr – in die Überlegungen einzubeziehen, den Querverbindungen innerhalb des musikalischen Œuvres wie auch zwischen den Kompositionen und schriftlichen Äußerungen nachzuspüren und sich nicht zuletzt auch die biographischen, ästhetischen und politischen Voraussetzungen, die seine künstlerischen Anschauungen geprägt haben, ins Gedächtnis zu rufen. Da dieser Stoff genügend Material für eine mehrbändige Studie bereithält, wird sich der vorliegende Beitrag auf eine Diskussion von drei zentralen Aspekten beschränken und die sich daraus ergebenden Erkenntnisse in einer Fallstudie auf die Oper *Moses und Aron* übertragen, in der sich die unterschiedlichen Anschauungen wie in keinem zweiten Werk Schönbergs bündeln.⁵

1. Kunstreligion

Schönbergs künstlerische Sozialisation wurde entscheidend von der Idee der Kunstreligion geprägt.⁶ Dieses äußerst einflussreiche Konzept einer „Sakralisierung der Kunst“, in dessen Zentrum die Dichter und Denker der Frühromantik ganz bewusst die Musik stellten und das eine Art Gegenbewegung zu der vor allem durch den Geist der Aufklärung angestoßenen Säkularisierung und der mit dieser einhergehenden Entsubstantialisierung der Religion darstellte, gründet in der gemeinsamen Ausrichtung von Kunst und Religion auf ein „Unendliches“ hin, das sich der begrifflichen Reflexion entzieht und daher allein der Intuition und dem Gefühl zugänglich ist.⁷ Die Vorzugsstellung, die der Musik vor allen anderen Künsten eingeräumt wurde, beruht nicht zuletzt auf der Anschauung, dass bereits deren „Grundstoff“ – d. h. der Ton bzw. der Klang – aufgrund seiner Begriffslosigkeit „mit himmlischem Geiste geschwängert“ sei (Tieck) und somit eine unmittelbare

Digitalisate seiner Musikhandschriften sind auf der Homepage des Arnold Schönberg Centers, Wien unter www.schoenberg.at abrufbar.

- 5 In der Fallstudie werden die drei zentralen Aspekte Kunstreligion, Gebet und Judentum aus Gründen der Argumentationsstruktur in rückläufiger Reihenfolge behandelt.
- 6 Carl Dahlhaus zufolge bildete die romantische Kunstreligion, zu der sich Schönberg „rückhaltlos bekannte“, die Voraussetzung für eine seinem gesamten Schaffen zugrundeliegende „ästhetische Theologie“; vgl. Dahlhaus, „Schönbergs ästhetische Theologie“, in: *Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann (= Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft), Wien 1986, S. 12–21. – Die Kunstreligion ist gerade auch in jüngerer Zeit verstärkt in den Fokus wissenschaftlicher Betrachtung geraten. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektive nehmen die von Albert Meier herausgegebenen Beiträge dreier Tagungen zum Thema *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung* (Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin [u. a.] 2011; Bd. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin [u. a.] 2012; Bd. 3: *Diversifizierung des Konzepts um 2000*, Berlin [u. a.] 2014) ein. Von spezifisch musikwissenschaftlichem Interesse ist der Tagungsband *Kunstreligion und Musik. 1800 – 1900 – 2000*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer, Kassel [u. a.] 2016. An wichtigen Einzelstudien ist ferner zu nennen Wilhelm Seidel, „Absolute Musik und Kunstreligion um 1800“, in: *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2003, S. 129–154, Heinz von Loesch, „Kunst als Religion und Religion als Kunst. Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners“, in: ebd., S. 187–208 sowie speziell mit dem Blick auf Schönberg Ulrich Krämer, „Idee – Kunst – Religion: Schönbergs Gurre-Lieder als Weltanschauungsmusik“, in: *Die Tonkunst* 4 (2010), S. 522–534.
- 7 Vgl. von Loesch, „Kunst als Religion“, S. 191f.

Verbindung zum Allerhöchsten, zum „Numinosen“, dem „gestaltlos Göttlichen“ herstelle. In unmittelbarer Konsequenz dieser Anschauung war es vor allem die wortlose, autonome Instrumentalmusik, die – vermittelt vor allem durch die Beethoven- und Mozart-Rezeption von E. T. A. Hoffmann – zum Inbegriff der als „heilig“ empfundenen Kunst avancierte, der mit einer gleichsam göttlichen Verehrung zu begegnen war. Diese Verknüpfung einer absoluten, d. h. eine werkimmanente Logik voraussetzenden Instrumentalmusik mit einer sakral gefärbten Metaphysik auf Grundlage des Unendlichkeitstopos bildete letztlich auch die Voraussetzung für die Weiterentwicklung der Idee insbesondere durch Richard Wagner, auf den die These zurückgeht, dass die Kunst den Stellenwert und die Funktion der Religion übernommen habe. Allein die Kunst, so Wagner, sei in der Lage, die Substanz des Religiösen zu vermitteln, da sich die Religion aufgrund ihrer „Verkünstlichung“ von ihrem eigentlichen Wesen entfremdet habe.⁸ Da eine derartige Kunstreligion jedoch nicht auf eindeutig vorgegebenen Glaubensinhalten beruht, muss sie immer wieder neu durch die Offenbarung künstlerischer Schöpferkraft gestiftet werden.⁹ In diesem Sinn wird der Künstler zum Berufenen, Auserwählten, Heiligen, in dessen Werken sich der göttliche Funke als religiöser Kern manifestiert.

Schönberg teilte wie so viele Künstler seiner Generation die nahtlos an das Erbe der Kunstreligion anknüpfende Überzeugung, dass das autonome, von äußerlichen Zwecken befreite Kunstwerk die höchste aller Lebensäußerungen darstelle, indem es die in der Religion kaum mehr zugängliche „absolute Wahrheit“ zum Ausdruck bringe. Diese metaphysisch aufgeladene, quasi-religiöse Kunstauffassung gründet in der Anerkennung einer höheren schöpferischen Macht, bei der es sich aufgrund der Verbindung der Kunst mit dem Allerhöchsten nur um eine göttliche handeln kann. Der schaffende Künstler, der seine Eingebungen aufgrund seiner besonderen Verbindung mit dem Absoluten unmittelbar von dieser höheren Macht empfängt, wird gleichsam zu deren Vollstrecker, wodurch der künstlerische Akt dem absoluten Schöpfungsakt gleichgesetzt wird. „To understand the very nature of creation“, schrieb Schönberg zu Beginn seines 1941 an der University of California in Los Angeles gehaltenen Vortrags *Composition with Twelve Tones*, „one must acknowledge that there was no light before the Lord said: ‚Let there be light‘“¹⁰. Dass er bei dieser Feststellung nicht nur die göttliche Schöpfung, sondern im übertragenen Sinn eben auch das künstlerische Schaffen im Sinn hatte, ergibt sich aus der nur wenige Sätze später formulierten Bemerkung „A creator has a vision of something that has not existed before this vision“.¹¹ In dieselbe Richtung zielt auch ein bereits 1910 in der Halbmonatsschrift *Die Musik* veröffentlichter Aphorismus, in dem Schönberg mit feinem Gespür für paradoxe Zuspitzung das „von Menschen hervorgebrachte Kunstwerk“ als „Gottes größte

8 Vgl. Richard Wagner, „Religion und Kunst“, in: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt/Main 1983, Bd. 10, S. 117–163, hier S. 117 sowie von Loesch, „Kunst als Religion“, S. 190f.

9 Vgl. Steffen Bogen, „Gott / Künstler“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 160–163, hier S. 162.

10 Arnold Schönberg, „Composition with Twelve Tones“, in: ders., *Style and Idea*, New York 1950, S. 102–143; zitiert nach ders., „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz [u. a.] 2007, S. 161–189, hier S. 161.

11 Ebd.

Schöpfung“ bezeichnete.¹² Die Ineinssetzung von künstlerischer Produktivität und göttlicher Schöpfung bedingt, dass der schaffende Künstler – wie etwa Gustav Mahler in Schönbergs im *Merker* erschienenen Nachruf von 1912 – zum „Sklassen eines höheren Auftrages“ wird, „unter dessen Zwang er rastlos seine Arbeit tut“¹³. Dementsprechend war sich auch Schönberg selbst seiner Mission stets bewusst und empfand sich als „Auserwählter“, dessen Eingebungen unaufgefordert von einer höheren Macht kamen – er selbst sprach in diesem Zusammenhang mehrfach vom „supreme commander“. So stellte er beispielsweise in dem bereits erwähnten Vortrag von 1941 im Hinblick auf eine komplizierte Motivableitung in Beethovens letztem Streichquartett op. 135 fest, dass es keine Rolle spiele, ob Beethoven sich dieses Mittels bewusst bedient habe. Aus eigener Erfahrung wisse er, dass es sich dabei auch um ein unbewusst empfangenes Geschenk des „supreme commander“ gehandelt haben könne.¹⁴ Die hierin anklingende religiöse Aufladung des künstlerischen Schaffensprozesses lässt sich problemlos mit der Sakralisierung des Künstlers als Schöpfer, als Priester oder als Prophet in Verbindung bringen, die als „auffälligste Erscheinung der Kunstreligion um 1900“¹⁵ für kritische Denker längst obsolet geworden war. Friedrich Nietzsche etwa hat die mystifizierende Verklärung insbesondere des Musikers in seiner 1887 erschienenen Streitschrift *Genealogie der Moral* verbal „aufgespießt“, indem er feststellte:

„Mit dieser außerordentlichen Werthsteigerung der Musik, wie sie aus der Schopenhauer’schen Philosophie zu erwachsen schien, stieg mit Einem Male auch der Musiker selbst unerhört im Preise: er wurde nunmehr ein Orakel, ein Priester, ja mehr als ein Priester, eine Art Mundstück des ‚An-sich‘ der Dinge, ein Telephon des Jenseits – er redete fürderhin nicht nur Musik, dieser Bauchredner Gottes, – er redete Metaphysik.“¹⁶

Schönberg jedoch hielt zeit seines Lebens an der kunstreligiösen Überzeugung von der Sonderstellung des Künstlers im Allgemeinen und des Musikers im Besonderen fest. Ein unmissverständliches Dokument dieser Auffassung stellt ein Brief dar, den er kurz vor seinem Tod an den Komponisten und Direktor der Musikabteilung des israelischen Ministeriums für Unterricht und Kultur Frank Pelleg geschrieben hatte. In diesem Brief formulierte er einige Ideen und Vorschläge, die ihm im Zusammenhang mit einer neu zu gründenden Staatlichen Musikakademie wichtig schienen. So stellte er u. a. die Forderung auf, dass „aus einem solchen Institut [...] wahre Priester der Kunst hervorgehen [müssten], die der Kunst mit derselben Weihe entgegentreten, wie der Priester Gottes Altar. Denn wie Gott Israel als das Volk auserwählt hat, dessen Aufgabe es ist, trotz aller Verfolgungen, trotz aller Leiden den reinen, wahren mosaischen Monotheismus aufrecht zu erhalten, so ist es Aufgabe der israelitischen Musiker, der Welt ein Vorbild zu geben, das allein imstande ist, unsere Seelen wieder funktionieren zu machen, wie es die Höherentwicklung der Menschheit erfordert“¹⁷.

12 Arnold Schönberg, „Aphorismen“, in: *Die Musik* 9 (1909/10), Bd. XXXVI, S. 159–163; zitiert nach „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“, S. 25.

13 Arnold Schönberg, „Gustav Mahler“, in: *Der Merker* 3 (1912), Heft 5, S. 182f., hier S. 182.

14 Schönberg, „Composition with Twelve Tones“, S. 167.

15 Vgl. Albert Meier, „Vorwort“, in: *Kunstreligion*, Bd. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, S. 7–10, hier S. 8.

16 Friedrich Nietzsche, „Zur Genealogie der Moral“, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 5, S. 245–412, hier S. 346.

17 Arnold Schönberg, Brief an Frank Pelleg vom April 1951 (Durchschrift, US-Wc).

2. Gebet

Ein weiterer, ebenfalls nachhaltiger religiöser Impuls in Schönbergs Vorstellungswelt war seine Hinwendung zum Gebet, die erstmals in einem vielzitierten Brief an Richard Dehmel vom Dezember 1912 greifbar wird.¹⁸ In diesem Brief bat Schönberg den von ihm verehrten und vor allem um die Jahrhundertwende vielfach vertonten Dichter um den Text für ein Oratorium. Das Oratorium sollte „das Gebet des Menschen von heute“ zum Inhalt haben und dabei der Frage nachgehen, „wie sich der Mensch von heute, der durch den Materialismus, Sozialismus, Anarchie durchgegangen ist, der Atheist war, aber sich doch ein Restchen alten Glaubens bewahrt hat (in Form von Aberglauben), wie dieser moderne Mensch mit Gott streitet (siehe auch: ‚Jakob ringt‘ von Strindberg) und schließlich dazu gelangt, Gott zu finden und religiös zu werden. Beten zu lernen!“

Mit diesem im weiteren Verlauf des Briefs ausführlich erläuterten Konzept knüpfte Schönberg unmittelbar an seine Lektüre von Balzacs philosophischer Erzählung *Seraphita* an. Die mystisch gefärbte, in mehreren umfangreichen Monologen als Gegenentwurf zur „Wertlosigkeit der irdischen Güter“ proklamierte „positive Religiosität“ des engelsartigen, sowohl die männliche als auch die weibliche Natur verkörpernden Zwitterwesens Seraphita / Seraphitus hatte ihn tief beeindruckt. Zahlreiche Annotationen in seinem Exemplar der 1910 im Leipziger Insel-Verlag erschienenen deutschen Ausgabe¹⁹ künden von seiner tiefgehenden Arbeit mit dem Text, dessen von Gisela Etzel besorgte Übersetzung er überdies zumindest stellenweise mit dem ebenfalls in seiner Bibliothek überlieferten Nachdruck der französischen Originalausgabe²⁰ verglichen hatte. Wichtige Anregungen fand er etwa im IV. Kapitel „Die Wolken des Heiligtums“, wo er lesen konnte, dass der Glaube eine Gabe, ein „Bindemittel der himmlischen Wahrheiten“, ja mehr noch eine Sprache sei, die dem „Denken in ebendemselben Maße überlegen [ist] wie das Denken dem Instinkt“²¹. In dem hier ausgeführten Glaubenskonzept ist selbst der Zweifel positiv besetzt, da er in den Augen des Sehenden „weder Gottlosigkeit, noch Lästerung oder Verbrechen, sondern nur ein Übergang des Menschen aus der Finsternis“ und damit „ein Schritt weiter zum Licht“ sei.²²

Das Gebet bildet das Zentrum des letzten Monologs, in dem Seraphita kurz vor ihrem Tod den „Weg zum Himmel“ – so die Kapitelüberschrift – beschreibt.²³ In einer Abfolge von Reinkarnationen, die mit dem Leben im „Bereich des Instinkts“ ihren Ausgang nehmen, wird als letzte Stufe vor dem endgültigen Tod das „Leben des Gebets“ erreicht, in dem alle früheren Leben – darunter das „Leben, in dem man leidet“, das „Leben, in dem man liebt“ und das „Leben, in dem man das Verlangen lernt“ – gipfeln und in dem sich alle in diesen Leben gesammelten Kräfte berühren.²⁴ Am Ende dieses letzten Lebens sollen die darin erworbenen Verdienste schließlich dem „vollkommenen Wesen die heiligen Tore öffnen“²⁵. Die Erhabenheit des Gebets als unmittelbare Vorstufe vor der endgültigen Vereinigung mit Gott erschließt sich u. a. aus der Feststellung Seraphitas, dass derjenige,

18 Arnold Schönberg, Brief an Richard Dehmel vom 13. Dezember 1912 (D-Hs).

19 Honoré de Balzac, *Philosophische Erzählungen*, Leipzig 1910; A-Was, Book B13.

20 Honoré de Balzac, *Seraphita* (= Auteurs célèbres 456), Paris [o. D.]; A-Was, Book B14.

21 Balzac, *Philosophische Erzählungen*, S. 123.

22 Ebd., S. 124.

23 Balzac selbst hat dieses Kapitel in seinen Briefen an seine langjährige „amour lointain“, die Gräfin Eveline Hanska als „Abhandlung über das Gebet“ bezeichnet. Vgl. *Balzacs Briefe an die Fremde*, übertragen von Eugénie Faber, Leipzig 1911, Bd. 1, S. 211; A-Was, Book B8.

24 Balzac, *Philosophische Erzählungen*, S. 162f.

25 Ebd., S. 165.

der betet, über dem Dichter, über dem Gelehrten und über dem Gerechten stehe, da sein Gebet „gleichzeitig Wort, Gedanke, Tat“ sei.²⁶ Demjenigen, der den Willen, das Wissen und die Fähigkeit zu beten habe, gehöre das ganze Weltall, da das Gebet „die Summe aller Wahrheiten, aller Macht und aller Empfindung“ sei.²⁷ Für Schönbergs Identifikation mit den von den Lehren des schwedischen Mystikers und Theosophen Emanuel Swedenborg inspirierten Ausführungen dürfte auch eine Rolle gespielt haben, dass einem bestimmten Personenkreis gewissermaßen als „Abkürzung“ auf dem Weg zu Gott ein Ausweg aus dem Kreislauf der Wiedergeburten zugebilligt wird: „Es gibt bevorzugte Geschöpfe, die Propheten, die Seher, die Verkünder, die Märtyrer – alle die, die durch das Wort leiden oder die es bekanntmachen; diese Seelen überspringen mit einem Satz die irdischen Sphären und erheben sich unvermittelt zum Gebet, gleich denen, die vom Feuer des Glaubens verzehrt werden.“²⁸ Im Oratorium *Die Jakobsleiter*, dessen Textvorlage sich Schönberg schließlich selbst schrieb, werden diese „bevorzugten Geschöpfe“ von der Figur des „Auserwählten“ repräsentiert, worauf in anderem Zusammenhang noch einzugehen sein wird.

Für Schönberg kam die zentrale Botschaft der Erzählung – das Plädoyer für eine konfessionslose, allgemein-christliche Religiosität auf Grundlage des Gebets – einer Offenbarung gleich, deren Einfluss auf sein Denken als ergänzendes Korrektiv seiner kunstreligiösen Anschauung kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. Am deutlichsten manifestiert sich diese Offenbarung in der zentralen, in vielerlei Hinsicht programmatischen Bedeutung, die dem Gebet bzw. dem Wunsch, beten zu lernen in seinen religiös konnotierten Texten und Kompositionsvorlagen zukommt. In der *Jakobsleiter* verband er bestimmte Ideen und Motive aus *Seraphita* – insbesondere die im vorletzten Kapitel dargestellte Abfolge der Wiedergeburten – mit jener alttestamentarischen, von Jakob auf seiner Flucht vor Esau im Traum erblickten Himmelsleiter, auf der die Engel auf- und niedersteigen. Diese wird bezeichnenderweise auch in Balzacs Erzählung erwähnt, in der es heißt, dass „nur die zum Glauben vorbereiteten Auserlesenen [...] die geheimnisvolle Leiter Jakobs“ gewahrten.²⁹ Den Schluss des nicht mehr vertonten zweiten Teils der Oratorienichtung, der die Verwandlung der Seelen, d. h. den Wiedereintritt in ein neues Leben gemäß der jeweils erreichten Entwicklungs- bzw. Läuterungsstufe zum Gegenstand hat, bildet ein vom Chor vorzutragendes Gebet, das von der Bitte „Herrgott im Himmel, hör unser Flehn“ eingrahmt wird und das mit einem großen „Amen“ enden sollte, welches musikalisch auf das große Zwischenspiel zwischen den beiden Teilen zurückgreifen sollte, mit dem das Particell abbricht.³⁰ Die überlieferten Skizzen im sogenannten „IV. Skizzenbuch“ zeigen, dass Schönberg den letzten Teil des Gebets in Gestalt eines kunstvollen Doppelkanons zu vertonen beabsichtigte, der vom Note-gegen-Note-Satz der Außenstimmen getragen wird.³¹ Unmittelbar zuvor hatte sich der Erzengel Gabriel, der als „Antreiber“ das Geschehen leitet, in einem großen Monolog an die Seelen gewandt, der in dem Appell gipfelt: „Lernet beten: Wer betet, ist mit Gott eins worden.“ Bezeichnenderweise findet sich an dieser Stelle im Typoskript wie auch in der Druckausgabe der Dichtung³² der Hinweis „Balzac ‚Seraphita‘“, mit dem Schönberg dem Dichter quasi offiziell seinen Dank abstattete. Wie wichtig

26 Ebd., S. 166.

27 Ebd., S. 167.

28 Ebd., S. 165.

29 Ebd., S. 146.

30 Dies geht aus zwei Bleistifteintragungen im Typoskript hervor; vgl. A-Was, T08.01, S. 15 und 30.

31 Vgl. A-Was, Sk365, Sk434.

32 Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter. Oratorium*, Wien 1917, S. 29.

das Gebet in der von Balzac inspirierten religionsphilosophischen Zuspitzung für die Konzeption des gesamten Oratoriums war, geht schließlich auch aus einer Bemerkung hervor, die Schönberg mit Bleistift auf der letzten Seite des Typoskripts notierte.³³ In dieser Notiz verteidigte er die Schlussgestaltung seines Ororientextes gegen eine nicht näher erläuterte Kritik der „Theosophen“³⁴ mit dem Hinweis, dass er „das Werk nur wegen dieses Schlusses geschrieben“ habe. Von ihm sei er ausgegangen und das habe er zeigen wollen: „Dieses Gebet, in großer Verzweiflung beginnend; sich an sich selbst beruhigend; sich erhebend (!) und die Ahnung einer höheren Erhebung verschaffend.“ Die hier von Schönberg angesprochene zentrale Bedeutung des Gebets für die Gesamtkonzeption des Oratoriums geht übrigens auch aus den Quellen für das in Anlehnung an Mahlers VIII. Sinfonie in Angriff genommene Symphonieprojekt hervor, dessen fünften und letzten Satz die *Jakobsleiter* – hier noch unter dem Titel *Der Glaube des „Desillusionierten“* – ursprünglich bilden sollte. Einem Überblick über den Gesamtaufbau dieser Symphonie von Ende 1914 zufolge hatte Schönberg bereits in diesem Stadium ein Gebet vorgesehen, allerdings als Schluss des IV. Satzes mit dem Titel *Totentanz der Prinzipien*, dessen Dichtung Schönberg dann jedoch im Januar 1915 ohne entsprechenden Abschluss zu Papier brachte.³⁵ Gebetsartig sind schließlich auch die Texte der beiden Gedichte „Alle, welche dich suchen“ und „Mach mich zum Wächter deiner Welten“, die Schönberg um die Jahreswende 1914/15 herum als mittlere der *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22 vertonte. Sie entstammen Rilkes 1905 erschienener Gedichtsammlung *Das Stunden-Buch*, deren religiöse Gedankenwelt, von der bereits der Titel kündigt, sich in Gesprächen des nach Sinn strebenden Individuums mit Gott vermittelt.³⁶

Es wäre hier nun weiter auszuführen, wie das persönliche Gebet als einzige Möglichkeit einer Vereinigung des Einzelnen mit Gott zu einer übergeordneten Instanz von Schönbergs privater, anti-kollektiv geprägter Religiosität wurde, indem es die theosophisch-mystischen Werke der mittleren Phase mit dem vom jüdischen Gottesbegriff geprägten Spätwerk gleichsam verklammert. Hier möge jedoch ein Hinweis auf den Text des nicht mehr vollendeten *Modernen Psalms* op. 50C aus Schönbergs letztem Lebensjahr genügen, in dem es u. a. heißt:

33 Vgl. A-Was, T08.01, Anhang 1.

34 Der einzige „bekenkende“ Theosoph im Schönberg-Kreis war der aus Brünn stammende Komponist und Musikschriftsteller Walther Klein, von dem der Beitrag „Das theosophische Element in Schönbergs Weltanschauung“ im Sonderheft *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag* der *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924), S. 273f. stammt. Über weitere Personen, die wie etwa Franz Werfel und Wassily Kandinsky theosophischem Gedankengut zumindest nahestanden, gibt das Kapitel „Theosophie / Anthropologie im Schönberg-Kreis“ in Wolfgang Gratzers Studie *Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs*, Wien [u. a.] 1993, S. 141–154 Aufschluss. Dass Schönberg darüber hinaus mit den Ideen der Begründerin der Theosophischen Gesellschaft Helena Blawatsky vertraut gewesen sein muss, ergibt sich aus den von Karl H. Wörner dargelegten Parallelen zwischen dem Text des Oratoriums und den 1907 erschienenen literarischen Arbeiten Blawatskys. Vgl. Karl H. Wörner, „Schönbergs Oratorium ‚Die Jakobsleiter‘. Musik zwischen Theologie und Weltanschauung“, in: *Schweizerische Musikzeitschrift / Revue Musicale Suisse* 105 (1965), S. 250–275, 333–340, hier S. 252f.

35 Vgl. A-Was, U393. – Bezeichnenderweise trägt auch ein früher Entwurf zum Monolog des Mönchs aus der *Jakobsleiter* die Überschrift „Gebet“; vgl. A-Was, T56.17, fol. 6^r.

36 Rainer Maria Rilke, *Das Stunden-Buch, enthaltend die drei Bücher: Vom mönchischen Leben, Von der Pilgerschaft, Von der Armuth und vom Tode*, Leipzig 1905. – Schönberg besaß die fünfte Auflage von 1911 (AWas, Book R29).

„Wenn ich Gott sage, weiß ich, dass ich damit von dem Einzigen, Ewigen, Allmächtigen, Allwissenden und Unvorstellbaren spreche, von dem ich mir ein Bild weder machen kann noch soll. An den ich keinen Anspruch erheben darf oder kann, der mein heißestes Gebet erfüllen oder nicht beachten wird. Und trotzdem bete ich, wie alles Lebende betet; trotzdem erbitte ich Gnaden und Wunder: Erfüllungen. Trotzdem bete ich, denn ich will nicht des beseligenden Gefühls der Einigkeit, der Verbindung mit Dir verlustig werden.“³⁷

3. Judentum

Über den dritten für unsere Fragestellung zentralen Aspekt, Schönbergs späte Hinwendung zum Judentum, ist bereits so viel geschrieben worden, dass an dieser Stelle ein kurzer Überblick genügen mag. Aufgrund seiner jüdischen Abstammung hat sich Schönberg in seinen musikalischen Werken wie auch in seinen Schriften seit den 1920er Jahren intensiv mit seinem jüdischen Erbe auseinandergesetzt – eine Auseinandersetzung, die allerdings nicht ganz freiwillig erfolgte, sondern zu der er sich durch die Zeitumstände genötigt sah. Wie die meisten großstädtischen Juden seiner Generation war Schönberg kaum mehr mit der jüdischen Tradition verbunden, sondern vollständig assimiliert und hatte sich nach dem Vorbild zahlreicher fortschrittlich gesinnter Künstler und Intellektueller schon früh – im Alter von 23 Jahren – protestantisch taufen lassen. Auf sein jüdisches Erbe wurde er erst durch den zunehmenden Antisemitismus insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg gestoßen. Ein Schlüsselerlebnis war in dieser Hinsicht der Sommer 1921, den Schönberg mit seiner Familie und einer größeren Anzahl seiner Schüler im Salzburgerischen Mattsee verbringen wollte. Nach seinem Eintreffen hatte die dortige Gemeindeverwaltung die ortsansässigen Vermieter in einem Aushang aufgefordert, ihre Ferienwohnungen nicht an Juden zu vermieten, damit Mattsee seinen Ruf als „judenreine Sommerfrische“ nicht verliere. Schönberg reagierte zunächst empört auf die Aufforderung, den Ort zu verlassen, indem er darauf hinwies, dass er getauft sei. Infolge des anschließenden Kleinkriegs, der u. a. durch Artikel in Wiener und Salzburger Zeitungen sowie einen anonymen Drohbrief befeuert wurde, zog er es dann jedoch vor, den Aufenthaltsort zu wechseln.³⁸ In Schönbergs Biographie markiert das „Mattsee-Ereignis“ einen entscheidenden Wendepunkt, da ihm unwiderruflich klargeworden war, dass er aufgrund seiner jüdischen Abstammung immer mit Ablehnung durch die nicht-jüdische Mehrheitsgesellschaft zu rechnen haben würde. Ein bezeichnendes und bedrückendes Dokument dieser Einsicht ist ein Brief an den Maler Wassily Kandinsky, mit dem er seit 1912 freundschaftlich verbunden war und der ihm 1923 die Leitung einer Musikschule am Weimarer Bauhaus angetragen hatte. Schönberg war jedoch zu Ohren gekommen, dass am Bauhaus antisemitische Tendenzen vorherrschten und dass sich auch Kandinsky selbst entsprechend geäußert habe.³⁹ In seinem vielzitierten Antwortbrief schrieb er:

37 „Die Texte der modernen Psalmen“, in: *Moderne Psalmen von Arnold Schoenberg*, hrsg. von Rudolf Kolisch, Mainz 1956, [Heft 1], S. [13]–[53], hier S. [14/15].

38 Vgl. hierzu u. a. Harald Waitzbauer, „Arnold Schönberg und das Mattsee-Ereignis“, in: *Arnold Schönberg und sein Gott*, S. 14–26.

39 Vgl. u. a. Matthias Schmidt, „Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky“, in: *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde – Die Kunst gehört dem Unbewußten* (= Journal of the Arnold Schönberg Center 1/2000; zugleich Katalog der Ausstellung im Arnold Schönberg Center, 9. März bis 28. Mai 2000), hrsg. von Christian Meyer, Wien 2000, S. 16–31, hier S. 28–31.

„Denn was ich im letzten Jahre zu lernen gezwungen wurde, habe ich nun endlich kapiert und werde es nicht wieder vergessen. Dass ich nämlich kein Deutscher, kein Europäer, ja vielleicht kaum ein Mensch bin (wenigstens ziehen die Europäer die schlechtesten ihrer Rasse mir vor), sondern, dass ich Jude bin. [...] Ich habe gehört, dass auch ein Kandinsky in den Handlungen der Juden nur Schlechtes und in ihren schlechten Handlungen nur das Jüdische sieht, und da gebe ich die Hoffnung auf Verständigung auf. Es war ein Traum. Wir sind zweierlei Menschen. Definitiv!“⁴⁰

In dieser Antwort klingt eine Äußerung des 1922 von Rechtsextremisten ermordeten Politikers, Schriftstellers und Industriellen Walther Rathenau nach, der in seiner 1912 erschienenen Streitschrift *Staat und Judentum* festgestellt hatte:

„In den Jugendjahren eines jeden deutschen Juden gibt es einen schmerzlichen Augenblick, an den er sich zeitlebens erinnert: wenn ihm zum ersten Male voll bewusst wird, dass er als Bürger zweiter Klasse in die Welt getreten ist und keine Tüchtigkeit und kein Verdienst ihn aus dieser Lage befreien kann.“⁴¹

Antisemitische Anfeindungen, insbesondere von Seiten der deutschnationalen Presse, begleiteten auch Schönbergs Ruf an die Preußische Akademie der Künste nach Berlin, wo er Anfang 1926 als Nachfolger von Ferruccio Busoni die Leitung einer der drei Meisterklassen für Komposition übernahm. Der nationalistisch-antisemitische Musikwissenschaftler und Chefredakteur der *Zeitschrift für Musik* Alfred Heuß etwa sah in seiner Berufung einen „Schlag gegen die Sache der deutschen Musik, wie er zurzeit herausfordernder kaum gedacht werden“ könne. Dabei unterstellte er den Initiatoren der Personalie, insbesondere dem namentlich nicht genannten (ebenfalls jüdischen) Pianisten Leo Kestenberg, der als Referent für das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung den Kontakt zu Schönberg hergestellt hatte, sie hätten es „auf eine Kraftprobe zwischen Deutschtum und [...] spezifisch jüdischem Musikgeist abgesehen“⁴².

Erlebnisse und Vorkommnisse wie die geschilderten führten dazu, dass Schönberg in diesen Jahren begann, sich systematisch mit dem jüdischen Glauben, zionistischer Politik und der nationalen Problematik der Diaspora auseinanderzusetzen und seine eigene jüdische Identität bewusst anzunehmen – eine Entwicklung, die schließlich im Juli 1933 unmittelbar nach seiner Flucht nach Paris in der Rekonversion zum jüdischen Glauben gipfelte.⁴³ Ein wichtiges Ventil für die Fragen und Probleme, die ihn in diesem Zusammenhang beschäftigten, war das zionistische Sprechdrama *Der biblische Weg* von 1926/27, bei dem es sich um eine Art „Prequel“ zu seiner Oper *Moses und Aron* handelt.⁴⁴ *Der biblische Weg* ist im Wesentlichen ein Propagandastück, das unter Einbeziehung aller denkbaren ökonomischen, politischen, psychologischen und kulturellen Probleme die Möglichkeiten auslotet, unter dem Schutz einer „Strahlenkanone“, die in zahlreichen utopischen Romanen

40 Arnold Schönberg, Brief an Wassily Kandinsky vom 19. April 1923 (Durchschrift, US-Wc); zitiert nach *Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg: Der Briefwechsel*, hrsg. von Jelena Hahl-Koch (= Korrespondenzen 3), Stuttgart 1993, S. 80.

41 Walther Rathenau, „Staat und Judentum. Eine Polemik“, in: ders., *Zur Kritik der Zeit. Mahnung und Warnung* (= Gesammelte Schriften 1), Berlin 1918, S. 183–207, hier S. 188f.

42 Alfred Heuß, „Arnold Schönberg – Preußischer Kompositionslehrer“, in: *Zeitschrift für Musik* 92 (1925), Heft 10, S. 583–585, hier S. 583f.

43 Vgl. hierzu vor allem die beiden Monographien von Michael Mäckelmann und Alexander Ringer (siehe Anm. 2).

44 A-Was, T11.01; eine deutsch-englische Ausgabe erschien 1994 im *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17 (1994), Nr. 1/2, S. 162–329.

der Zwanziger Jahre eine Rolle spielt,⁴⁵ ein neues Heimatland für die Juden zu errichten. Schönberg verlegt dieses „Neupalästina“ in Anlehnung an das von den Zionisten um Theodor Herzl infolge der Pogrome gegen russische Juden im Jahr 1903 angestoßene Uganda-Projekt⁴⁶ als eine Art „Zwischenlösung“ in den fiktiven Staat „Amongäa“, um dem jüdischen Volk eine auf dem abstrakten monotheistischen Gottesbegriff beruhende moralische, kulturelle und religiöse Erneuerung zu ermöglichen. „Amongäa“ steht dabei als „modernes“ Synonym für das 40-jährige Exil des jüdischen Volks in der Wüste, nachdem es Ägypten mit seinen Fleischtöpfen und Göttern für jeden Anlass auf seinem „biblischen Weg“ hinter sich gelassen hatte. Bereits im Mai 1933 hatte sich Schönberg vergebens bemüht, den ebenfalls emigrierten Theaterregisseur Max Reinhardt zu einer Aufführung seines Dramas zu bewegen,⁴⁷ für das er sogar einen „Marsch der jüdischen Sportjugend“ und eine „Hymne“ als Bühnenmusik skizziert hatte, um die propagandistische Wirkung zu erhöhen.⁴⁸

Obwohl Schönberg die Niederschrift des Textes zu seiner zwischen 1928 und 1932 entstandenen Oper *Moses und Aron* erst gut ein Jahr nach Fertigstellung des Sprechdramas in Angriff nahm, sind beide Werke sowohl entstehungsgeschichtlich als auch konzeptionell auf vielfältige Weise miteinander verknüpft.⁴⁹ Die Gewichtung der Ansätze könnte jedoch unterschiedlicher kaum sein: Während Schönberg in seinem Schauspiel vor allem die politischen Konsequenzen der Auseinandersetzung mit seinem jüdischen Erbe thematisierte, setzte er sich in seinem Operntext, deren gedanklicher Nukleus in Gestalt einer geplanten Kantate *Moses am brennenden Dornbusch* in die Entstehungszeit des Dramas zurückreicht,⁵⁰ vor allem mit den von ihm als mindestens ebenso existentiell erachteten religiösen und religionsphilosophischen Fragen des Judentums auseinander, die er auf eine sehr persönliche, geradezu bekenntnishafte Art und Weise verarbeitete. Dies lässt sich eindrucksvoll an der als Schlüsselszene konzipierten und ganz im Sinne des klassischen Dramas als Peripetie gestalteten vierten Szene des II. Akts zeigen: Es handelt sich um den Moment, in dem Moses vom Berg der Offenbarung herabsteigt und das zuvor von Aron für das in der Wüste zurückgelassene Volk Israel errichtete goldene Kalb kraft seiner programmatischen Worte „Vergeh, du Abbild des Unvermögens, das Grenzenlose in ein Bild zu fassen“ zu Staub zerfallen lässt. Dieser Moment erweist sich nicht nur als Kulminationspunkt der vorangehenden orgiastischen Götzenanbetung, sondern darüber hinaus vielmehr auch als dramatischer, musikalischer und gedanklicher Höhepunkt der ganzen Oper,

45 Vgl. Christopher Hailey, „Pinxar’s Death Ray: Geist, Gewalt und biblische Irrwege“, in: *Arnold Schönberg und sein Gott*, S. 64–78.

46 Vgl. u. a. Isaiah Friedman, „Herzl and the Uganda Controversy“, in: *Theodor Herzl and the Origins of Zionism*, hrsg. von Ritchie Robertson und Edward Timms, Edinburgh 1997, S. 39–53. Einen Überblick über die unterschiedlichen zionistischen Bewegungen bietet Michael Brenner in seiner Studie *Geschichte des Zionismus*, München 2002.

47 Arnold Schönberg, Brief an Max Reinhardt vom 24. Mai 1933 (A-Was, T15.10).

48 Vgl. Schönberg, *Orchesterfragmente*, S. 218–228.

49 Ein zentrales verbindendes Element stellen etwa die beiden als charismatische Führergestalten angelegten Hauptfiguren der Oper und des Dramas dar: Auf der einen Seite Moses als Zentralgestalt des Pentateuch, der seine Stellung als wichtigster Prophet des Judentums seinem unmittelbaren Kontakt mit Gott verdankt, und auf der anderen Seite Max Arons, der das Sakrileg begeht, „Moses und Aron in einer Person“ sein zu wollen (vgl. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17, S. 302). Darüber hinaus thematisieren beide Werke mit dem Auszug aus Ägypten und der Rückkehr ins „gelobte Land“ den wichtigsten identitätsstiftenden Gründungsmythos des jüdischen Volks, zu dessen Gedenken noch heute alljährlich das Pessach-Fest gefeiert wird.

50 Vgl. Arnold Schönberg, Brief an Anton Webern vom 29. März 1926 (A-Wst).

auf dem sich die letzte, entscheidende Konfrontation der beiden Protagonisten anbahnt. Dass die Frage, wie diese Konfrontation ausgeht, letztlich unbeantwortet bleibt, hängt mit der gedanklichen Konzeption dieses auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen sowohl religionsphilosophisch als auch autobiographisch konnotierten Ideendramas zusammen, die einer dramatisch wie ideell überzeugenden Lösung des Konflikts diametral entgegensteht. Und hierin liegt wohl auch der entscheidende Grund dafür, dass Schönberg die Oper als zweiaktigen Torso hinterlassen hat.

Die eigentliche „Handlung“ beschränkt sich im Wesentlichen auf eine Handvoll Motive aus dem 2. und 4. Buch Mose – den Büchern Exodus und Numeri –, wobei der Inhalt der biblischen Erzählung als bekannt vorausgesetzt wird. Die vier Szenen des I. Akts schildern in Anlehnung an Exodus, Kapitel 3 und 4 Moses' Berufung, die Begegnung von Moses und Aron in der Wüste und die Verkündigung der Botschaft Gottes an das Volk Israel. Das kurze Zwischenspiel und der II. Akt spielen bereits in der Wüste. Hier werden auf Grundlage von Exodus, Kapitel 32 die durch die lange Abwesenheit von Moses hervorgerufene Verzweiflung und das Aufbegehren des Volks Israel, die in einer Orgie kulminierende Anbetung des Goldenen Kalbs und dessen Zerstörung durch den inzwischen vom Berg der Offenbarung zurückgekehrten Moses sowie – im Rückgriff auf Kapitel 13 – der hier quasi „nachgeholt“ Aufbruch ins gelobte Land im Gefolge der Wolken- und Feuersäule dargestellt. Der nicht mehr vertonte III. Akt schließlich sollte in Anlehnung an Numeri, Kapitel 20 Arons Tod unter Einbeziehung des für die Konzeption der gesamten Oper grundlegenden Motivs des wasserspendenden Felsens zeigen. Auf Grundlage dieses Handlungsgerüsts entwirft Schönberg sein religiöses Ideendrama, dessen religionsphilosophischer Gehalt auf dem Konflikt zwischen dem reinen Gottesgedanken und der Notwendigkeit seiner Vermittlung beruht. Zur Darstellung dieses Konflikts spitzte Schönberg die bereits im Bibeltext angelegte Gegensätzlichkeit der beiden Protagonisten hinsichtlich ihres Sprachvermögens zu, indem er die im Verhältnis zu Arons Redegewandtheit defizitäre sprachliche Unbeholfenheit des Moses in eine gewissermaßen komplementäre Denkgewandtheit umdeutete. Hieraus ergibt sich, dass seinem Moses – dieser „Urgestalt des reflektierenden Geistes der abendländischen Kultur“⁵¹ – zwar der Gedanke des einzigen, unsichtbaren und vor allem unvorstellbaren Gottes gegeben ist, nicht aber die Macht des Wortes, um diesen Gedanken zu vermitteln. Sein Antagonist Aron dagegen kann diesen Gedanken in seiner Absolutheit zwar nicht fassen, ihn dafür aber gemäß der biblischen Vorgabe „Er soll dein Mund sein“ (Exodus 4:16) wiedergeben und dem Volk durch Bilder nahebringen. Dabei geht es Moses vor allem darum, den Gedanken in seiner reinen Form zu erhalten, weshalb er in Arons Versuchen, ihn dem Volk verständlich zu machen, eine Verfälschung erblickt. Wenn Aron etwa die Wundergläubigkeit des Volks ausnutzt, um es gleichsam „unbewusst“ auf den richtigen Weg zu führen, so widerspricht dies für Moses der Idee des auserwählten Volks, das sich dem Gottesgedanken auch ohne eine derartige Aufweichung unterwerfen muss.

Aus diesem Kunstgriff des komplementären Gegensatzes, dessen musikalisches Pendant in der Gegenüberstellung von „normalem“ Operngesang und dessen Abstraktion in Gestalt des gebundenen Melodrams besteht, ergeben sich einige bezeichnende Verschiebungen gegenüber der Vorlage, auf die u. a. bereits Jan Assmann hingewiesen hat: So werden die

51 Peter Fischer-Appelt, „Die Aufhebung der Epoche aus dem verlorenen Gedanken der Einzigkeit Gottes. Arnold Schönbergs Weg von Mattsee nach Amerika mit der Oper ‚Moses und Aron‘“, in: *Kunst als Glaubenszeugnis. Glaubenszeugnis als Kunst*, hrsg. von Annelie Kämpers-Greve und Günter Gorsche-nek (= Falkensteiner Gespräche 2), Münsterschwarzach Abtei 2011, S. 19–34, hier S. 29.

Wunder, die die Bibel eigentlich Gott bzw. Moses zuschreibt, in der Oper von Aron getätigt, und selbst die laut Bibel von Gott gesandte Wolken- bzw. Feuersäule ist bei Schönberg Arons Werk.⁵² Während Aron auf diese Weise in die Rolle des biblischen Moses schlüpft, übernimmt der nur seinem Gedanken verpflichtete und damit jeglichen menschlichen Gefilden enthobene Moses die Rolle des biblischen Gottes, der immer wieder mit seinem unwilligen, „verstockten“ Volk hadert. Auf diese Modifikation hat übrigens bereits Schönberg selbst hingewiesen: „Mein Moses,“ schrieb er an den Dichter und Religionswissenschaftler Walther Eidlitz, „gleicht – als Erscheinung allerdings nur – etwa dem Michelangelos. Er ist gar nicht menschlich.“⁵³

Die biblische Grundlage des in der Oper verhandelten religionsphilosophischen Konflikts, der erst mit Arons Tod im nicht mehr komponierten III. Akt endet, allerdings ohne wirklich gelöst zu werden, ist das u. a. in Exodus, Kapitel 20 als zweites der zehn Gebote formulierte Bilderverbot, welches als „Triumph der Geistigkeit über die Sinnlichkeit“⁵⁴ das Wort in Gestalt der Torah an die Stelle der Bilder und deren „gefährliche Macht, andere, falsche Götter zu vergegenwärtigen“⁵⁵ stellt. Aus dieser für das Judentum grundlegenden Glaubenslehre, bei der es sich letztlich um eine theologische Konsequenz der Anerkennung der Einzigartigkeit Gottes handelt, leitet Schönberg den reinen Gottesgedanken ab, wie er von seinem Moses vertreten wird. Dabei entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass das Postulat des Bilderverbots auch im konkreten Zusammenhang der Werkentstehung Bedeutung erlangte, wenn auch unter umgekehrtem Vorzeichen. Während das bereits im September / Oktober 1928 zu Papier gebrachte Textbuch nämlich zunächst als Grundlage für ein Oratorium gedacht war, änderte Schönberg diese ursprüngliche Konzeption bereits kurz nachdem er mit der Komposition begonnen hatte.⁵⁶ Am 25. Juli 1930 schrieb er an Alban Berg: „Ich versuche Moses u. Aron zu komponieren und bin eben dabei, das Textbuch ein bisschen zu komprimieren. Es soll für die Bühne werden, dramatisches Oratorium oder dergleichen.“⁵⁷ Nach der Fertigstellung des I. Aktes im Juli des folgenden Jahres ist in der Korrespondenz dann nicht mehr vom Oratorium, sondern nur noch von der Oper die Rede. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war demnach die gattungsmäßige Transformation abgeschlossen – eine Transformation, mit der Schönberg sich über das ursprünglich in Analogie zum Inhalt des Werks selbstauferlegte Bilderverbot hinwegsetzte, indem er die imaginäre Handlung des Oratoriums den konkreten Bildern der Opernbühne und den Assoziationen der Regisseure auslieferte und so die konsequente Umsetzung des „Themas“ innerhalb der Werkkonzeption preisgab. Herbeigeführt hatte diesen Sinneswandel offenbar die Szene mit dem goldenen Kalb, die im Oratorientext eher beiläufig abgehandelt wird, während sie in der Oper erheblich erweitert und vor allem auf größtmögliche Bühnenwirksamkeit hin angelegt ist. Das „goldene Kalb“ erscheint damit gleich in doppelter Hinsicht als Symbol für das Scheitern des Prinzips des reinen Gedankens, und es ist kaum vorstell-

52 Vgl. Jan Assmann, *Exodus. Die Revolution der Alten Welt*, München 2015, S. 166f.

53 Arnold Schönberg, Brief an Walther Eidlitz vom 15. März 1933 (Durchschrift, US-Wc).

54 Sigmund Freud, „Der Mann Moses und die monotheistische Religion“, in: ders., *Kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt/Main 1974, S. 455–581, hier S. 559.

55 Jan Assmann, „Die Mosaische Unterscheidung in Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron*“, in: *Musik und Ästhetik* 9 (2005), H. 33, S. 5–29, hier S. 18.

56 Vgl. Arnold Schönberg, *Moses und Aron. Oper in drei Akten: Entstehungsgeschichte, Texte und Textentwürfe zum Oratorium und zur Oper*, hrsg. von Christian Martin Schmidt (= Sämtliche Werke, Reihe B, 8, 2), Mainz [u. a.] 1998, S. 1ff. („Chronologischer Kommentar“) und S. 5ff. („Briefdokumente“).

57 Ebd., S. 8.

bar, dass Schönberg die sich hieraus ergebenden selbstreferentiellen Implikationen im Sinne einer Verschränkung von Biographie und Werk entgangen sind.

Die mit der Umarbeitung des Oratorientexts zum Opernlibretto einhergehende Dramatisierung des Stoffes hatte eine Modifikation zur Folge, die mit der Frage der religiösen Ausrichtung das Gravitationszentrum des Werks berührt. Sie betrifft die Rolle und die Funktion des Gebets als Inbegriff der religiösen Glaubenspraxis. Im Oratorientext hatte Schönberg das Gebet quasi strukturbildend eingesetzt, indem er alle drei Teile – sie entsprechen den drei Akten der Oper – mit einem großen, jeweils vom Chor vorzutragenden Gebet enden ließ: Das Schlussgebet des 1. Teils verknüpft die Bitte um Befreiung aus der Sklaverei mit dem Versprechen, nur dem einen, ewigen Gott zu dienen; das des 2. Teils beinhaltet die Bitte um Schutz und um sicheres Geleit ins gelobte Land, während das Gebet am Ende des 3. Teils die zwar an Moses gerichtete, dafür aber mit einem abschließenden „Amen“ besiegelte Bitte um Segen „im Namen des Ewigen, des Allmächtigen“ zum Gegenstand hat.⁵⁸ Mit der Einbeziehung des Gebets knüpfte Schönberg nicht nur an sein Oratorium *Die Jakobsleiter*, sondern auch an sein Sprechdrama *Der biblische Weg* an, dessen Hauptfigur Max Aruns im Gebet stirbt: „Und ich sterbe gerne,“ heißt es in seinem letzten Monolog am Ende der 7. Szene des III. Akts, „denn ich weiß, du wirst unserem Volk immer Männer schenken, die gerne für den Gedanken des einzigen, ewigen, unsichtbaren und unvorstellbaren Gottes sterben“⁵⁹. In der Oper selbst spielt das Gebet im Gegensatz zur ursprünglichen Konzeption eine eher untergeordnete Rolle. Hier trägt allein die unverändert aus dem Oratorium übernommene Invokationsformel „Einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott“, mit der das Zwiegespräch zwischen Moses und der Stimme aus dem Dornbusch beginnt, gebetsartige Züge.⁶⁰

Es stellt sich die Frage, was Schönberg zu der nahezu vollständigen Herauslösung des Gebets aus der Opernhandlung bewegen haben könnte. Handelt es sich dabei gar um eine ausschließlich der Bühnenwirksamkeit geschuldete Desakralisierung des ursprünglichen Konzepts? Obwohl einiges für eine derartige Interpretation namentlich im Hinblick auf die musikalisch-dramatische Gestaltung der Aktschlüsse spricht, wird sie der übergeordneten Werkidee nicht gerecht. Zwar betrifft die Rücknahme des Gebets einen wichtigen Aspekt des religiösen Gedankens, doch wird sie – und das ist entscheidend – durch die damit zwangsläufig einhergehende Konzentration auf einen anderen, für Schönberg offenbar wichtigeren Aspekt aufgefangen. Die Rede ist von der Kunstreligion, die sich in *Moses und Aron* in einer Überlagerung von religionsphilosophischen und ästhetischen Ideen manifestiert, so dass die Oper gewissermaßen eine Zwitterstellung zwischen religiösem Ideen- und bekenntnishaftem Künstlerdrama einnimmt.

Im Zentrum dieser Verbindung steht die Gleichsetzung des biblischen Propheten mit dem Künstler aufgrund ihrer „Auserwähltheit“: So wie Moses dazu ausersehen ist, die Lehre des einzigen und unvorstellbaren Gottes zu verkünden, ist der Künstler dazu auserwählt, eine „abstrakte“, der Erkenntnis der „Wahrheit“ dienende Idee auf eine künstlerische, d. h. sinnlich erfahrbare Art und Weise zu vermitteln. Dabei war Schönberg übrigens nicht der erste, der eine derartige Verbindung der Moses-Gestalt mit dem Künstler hergestellt hat. Bereits in Kandinskys 1912 erschienen Buch *Über das Geistige in der Kunst* hatte er folgendes lesen können:

58 Vgl. ebd., S. 79, 93 und 97.

59 *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17, S. 318.

60 Vgl. Wörner, *Gotteswort und Magie*, S. 34.

„Der unsichtbare Moses kommt vom Berg, sieht den Tanz um das goldene Kalb. Aber doch bringt er eine neue Weisheit mit sich zu den Menschen. Seine für Massen unhörbare Sprache wird zuerst doch vom Künstler gehört. Erst unbewußt, für sich selbst nicht bemerklich folgt er seinem Rufe.“⁶¹

In *Moses und Aron* konkretisiert sich der Aspekt der „Auserwähltheit“ auch in einem spezifisch musikalischen Sinn, dem bislang in der Literatur keine Beachtung geschenkt wurde. Am Anfang des Kompositionsprozesses stand die Festlegung der für das ganze Werk verbindlichen Zwölftonreihe, die sich wie stets bei Schönberg im Zusammenhang mit den ersten motivisch-thematischen Überlegungen herausbildete. Von besonderem Interesse ist dabei, dass die Gestaltwerdung der Reihe anscheinend von den mittleren sechs Tönen ausging, die eine Dreitonfolge mit ihrer Krebsumkehrung im Tritonusabstand kombinieren. Ein sehr frühes, mit 7. Mai 1930 datiertes Skizzenblatt dokumentiert diese Phase der Konzeption (vgl. Abbildung 1): Wie die gestrichelte Skizze mit den Anfangsworten der Stimme aus dem Dornbusch „Lege die Schuhe ab“ zeigt, entspricht die im Bass liegende Sechstonfolge diesem mittleren Reihensegment bereits ganz genau, während der darüberliegende Akkord noch auf eine abweichende Reihengestalt hindeutet, in der die entsprechenden Töne *a*, *c* und *gis* eine zusammenhängende Dreitongruppe bilden. Erst die unmittelbar daneben notierte Skizze zeigt die endgültige Fassung, welche die Töne *a*, *b* und *e* bzw. *gis*, *b* und *c* – die ersten bzw. letzten drei Reihentöne – zu Akkorden zusammenfasst.

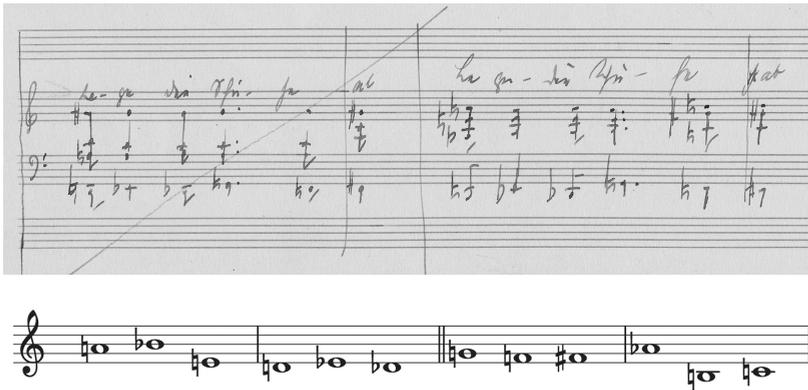


Abbildung 1: Ausschnitt aus einem Skizzenblatt zu *Moses und Aron*, Arnold Schönberg Center, Privatstiftung, Wien, Nachlass Arnold Schönberg, Archiv-Nr. 2981 mit Grundreihe. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Belmont Music Publishers, Los Angeles

Im weiteren Verlauf verwendet Schönberg die von den mittleren Reihentönen gebildete Sechstonfolge als Leitmotiv, das in der Literatur mal als „Symbol des göttlichen Willens“, mal als „Verkündigungsmotiv“ bezeichnet wird.⁶² Die tatsächliche Bedeutung dieses Motivs erschließt sich jedoch erst im Rekurs auf die *Jakobsleiter*, wo die dem Sechstonmotiv zugrundeliegende Dreitonfolge im Monolog des „Auserwählten“ prominent in Erscheinung tritt: In diversen, auf Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung beruhenden Varianten bildet das aus einem Halb- und einem Ganztonschritt in jeweils unterschiedlicher Richtung bestehende Motiv die konstruktive Grundlage sowohl der Vokalpartie als auch der Orches-

61 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München³1912, S. 16.

62 Vgl. Wörner, *Gotteswort und Magie*, S. 50 u. passim bzw. Alexander Ringer, *Arnold Schönberg: Das Leben im Werk*, Stuttgart 2002, S. 259.

399 Hö - - - res viel - - - leicht vor - zu - bil - - - den.

400 401

Tempo

402 Sie sind The - - ma, Va - ri - a - tion bin ich. Doch mich treibt ein and - res Mo -

403 404

405 - tiv. Treibt ei - nem Zie - le mich zu. Wel - - - chem? Ich muß es

406

Notenbeispiel 1: *Die Jakobsleiter*, Particell, T. 399–406 (aus: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Reihe A, Bd. 17, hrsg. von Ulrich Krämer, Mainz [u. a.] 2017, S. 68f.). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Belmont Music Publishers, Los Angeles

terbegleitung.⁶³ Dies lässt sich etwa anhand der Takte 400–408 eindrucksvoll belegen, in denen die vier Erscheinungsformen des Motivs auf vielfältige Art und Weise miteinander parallel- und enggeführt werden. Bezeichnenderweise lautet der Text an dieser Stelle: „Sie sind Thema, Variation bin ich“ (vgl. Notenbeispiel 1). Dass es sich bei dem Dreitonmotiv um eine Tonkonstellation von übergeordneter Bedeutung handelt, ergibt sich überdies aus einem Skizzenblatt, auf dem Schönberg einen Singstimmentwurf der Partie des „Auserwählten“ notierte und dabei diverse Erscheinungsformen und Varianten des Motivs akribisch mit dem Kennbuchstaben *a* markierte (vgl. Abbildung 2). Einem Notizblatt mit Vorüberlegungen zum Oratorientext zufolge repräsentiert der „Auserwählte“ in Anlehnung an Balzacs „bevorzugte Geschöpfe“ das Genie, das Schönberg hier als „Potenzexperiment der künftigen Menschheitsgestaltung, aber ausgestattet mit deren Mängeln“ charakterisierte.⁶⁴ Eine Verbindung mit der Moses-Figur ergibt sich aus dem Anfang des Monologs des „Auserwählten“: „Ich sollte nicht näher, denn ich verliere dabei“, heißt es hier. „Aber ich muß, so scheint es, mitten hinein, obgleich mein Wort dann unverstanden bleibt.“ Der „Auserwählte“ teilt mit dem Propheten Moses das Schicksal, dass ihm die Worte fehlen, sich verständlich zu machen. Dies war vermutlich auch der Grund dafür, dass sich Schönberg bei der Konzeption seiner Oper an die wichtigste Figur aus der *Jakobsleiter* erinnerte und dieser Verbindung Rechnung trug, indem er dessen musikalisches Emblem in die Reihe integrierte. Aufgrund dieses Bezugs liegt es nahe, das Sechstonmotiv in *Moses und Aron* als das „Motiv der Auserwähltheit“ zu deuten.

Dass Schönberg seinen Moses in Anknüpfung an die Figur des „Auserwählten“ dem Idealbild des genialen Künstlers (mit unverkennbar autobiographischen Zügen⁶⁵) nachgebildet hat, ergibt sich einerseits aus den zahlreichen kunstphilosophischen und schaffenspsychologischen Theoremen, mit denen der Operntext gespickt ist, und andererseits in musikalischer Konkretion aus der siebentaktigen Einleitung des I. Aktes, die Moses' Berufung vorangeht. Die emblematische, von sechs Solostimmen auf den Vokal „O“ gesungene Folge von zweimal zwei dreitönigen Akkorden, die in der Literatur meist als „Stimme Gottes“, abweichend auch als „Klanggestalt des göttlichen Namens“⁶⁶ interpretiert wird, lässt sich nämlich mit einiger Berechtigung auch als künstlerisches Inspirationserlebnis deuten, wie es u. a. bereits von Hans Pfitzner in seiner Künstleroper *Palestrina* in Szene gesetzt worden war. Begründen lässt sich diese Deutung mit dem im anschließenden Zwiegespräch heraufbeschworenen Motiv des von Gott „wiedererweckten Gedankens“, dem das inspiratorische Moment gleichsam eingeschrieben ist.

Das wichtigste Argument für die Auffassung von *Moses und Aron* als Künstlerdrama ergibt sich jedoch aus der Tatsache, dass die beiden für die Oper so wichtigen Begriffe „Gedanke“ und „Darstellung“ zugleich auch die zentralen Kategorien in Schönbergs musikalischem Denken sind. Zu Recht hat Reinhard Kapp darauf hingewiesen, dass in dem Werk „nicht nur Gedanken dargestellt sind, sondern die Darstellung von Gedanken ein Thema bildet, das sich religionsphilosophisch, aber eben auch als musikalisches lesen lässt“ – ein

63 Bei dem Motiv handelt es sich um die ersten drei Töne der Vokalpartie des „Auserwählten“, aus deren 13-töniger Anfangsphase Schönberg durch Umrhythmisierung, Transposition, Umkehrung und Reduktion auf drei bis sieben Töne das Material nahezu des gesamten musikalischen Satzes gewinnt.

64 Vgl. A-Was, T56.17, fol. 7^r.

65 Auf diese Verbindung hat bereits Karl H. Wörner hingewiesen, der in dem Auserwählten aus der *Jakobsleiter* „eine Art Selbstporträt“ Schönbergs erblickte; vgl. Wörner, „Schönbergs Oratorium ‚Die Jakobsleiter‘“, S. 339.

66 Vgl. Fischer-Appelt, „Die Aufhebung der Epoche“, S. 26.

Aspekt, den er im Sinne einer impliziten musikalischen Aufführungslehre interpretierte.⁶⁷ Tatsächlich waren diese beiden Begriffe für Schönberg jedoch vor allem kompositionstheoretisch konnotiert. Dementsprechend durchzieht das Begriffspaar nahezu sämtliche musiktheoretische Schriften Schönbergs und bildet gewissermaßen das Grundmotiv des von ihm selbst als „Schlüsselbuch“ bezeichneten kompositionstheoretischen Hauptwerks *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung* von 1934.⁶⁸ In diesem Buch, das wie *Moses und Aron* unvollendet geblieben ist, ging es Schönberg um die theoretische Aufstellung der grundlegenden Sätze der Kompositionslehre, kurz: um seine musikalische Poetik. Bezeichnenderweise verzichtete er hier wie auch in seinen übrigen kompositionstheoretischen Schriften darauf, die zentrale Kategorie des Gedankens eindeutig zu definieren, sondern verwendete den Begriff in einer Vielzahl von Bedeutungen, die teils weit auseinanderliegen. So bezeichnete er nicht nur das Verhältnis von einzelnen Tönen zueinander, sondern auch die „Totalität eines Stückes“ („the totality of a piece“) – also die Gesamtheit der Themen und Motive einschließlich der Art und Weise ihrer Vermittlung – als dessen „Gedanken“.⁶⁹ Dass Schönberg in *Moses und Aron* tatsächlich ästhetische bzw. kompositionstheoretische Probleme in religionsphilosophischem Gewand behandelte, ergibt sich aus den zahlreichen Analogien zwischen den gedanklichen Strukturen in seinen musiktheoretischen Schriften und dem Operntext. Da diese hier im Einzelnen nicht weiterverfolgt werden können, mag als Beispiel der aus seinem Vortrag „New Music, Outmoded Music, Style and Idea“ von 1945 stammende Satz „Man denkt nur um seines Gedankens willen“ („One thinks only for the sake of one’s idea“)⁷⁰ genügen, den er ohne jede Modifikation auch seiner Moses-Figur in den Mund hätte legen können. Dass Schönberg an der Vollendung sowohl der Oper als auch des „Schlüsselbuchs“ scheiterte, dürfte letztlich auf dieselbe Ursache zurückzuführen sein: Indem der alles umfassende Gedanke – sowohl der musikalische als auch der Gottesgedanke – nur in seiner vermittelten, d. h. einschränkenden und damit letztlich verfälschenden Darstellung existiert, fallen die beiden zentralen Kategorien in Schönbergs Denken untrennbar zusammen – ein Konflikt, den auch Arons Tod im III. Akt der Oper nicht zur Lösung bringt.

Die hier vorgestellte, auf einer Überlagerung von religionsphilosophischen und ästhetischen Ideen beruhende kunstreligiöse Deutung von *Moses und Aron* bliebe ohne die Diskussion eines in hermeneutischer Hinsicht relevanten musikalischen Details, das Alexander Ringer in seiner Schönberg-Monographie anführt, lückenhaft. Ringer hat in dem Schönbergs Religiosität gewidmeten Kapitel darauf hingewiesen, dass die „Stimme Gottes“ in Gestalt der bereits erwähnten Akkordsequenz zu Beginn der Einleitung in auffälliger Weise

67 Reinhard Kapp, „Theorien über die musikalische Aufführung in Wagners ‚Meistersingern‘ und Schönbergs ‚Moses und Aron‘“, in: *Schönberg und Wagner. 3. Wagner-Tage in Graz. Bericht zum Symposium 3. Oktober 1998*, hrsg. von Christian Meyer, Wien 1998, S. 42–80, hier S. 43.

68 Vgl. A-Was, T65.03. – Eine kommentierte Übersetzung erschien unter dem Titel *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, hrsg. von Patricia Carpenter und Severine Neff, New York 1995.

69 Vgl. A-Was, T66.10; zitiert nach „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“, S. 201–212, hier S. 208. – Vgl. hierzu auch Ulrich Krämer, „Entwicklung und Variation: Bergs Unterricht bei Schönberg“, in: *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa*, hrsg. von Stefan Litwin und Klaus Velten (= Schriftenreihe der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater 3), Saarbrücken 1995, S. 103–125, hier S. 104f.

70 Schönberg, „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“, S. 209. – Dieser Satz findet sich bereits in der ersten Niederschrift der deutschsprachigen Fassung, allerdings ohne das Adverb „nur“; vgl. A-Was, T19.06, S. 13.

die Töne B-A-C-H hervorhebt, indem diese jeweils die oberen und unteren Rahmentöne der beiden Akkorde bilden (vgl. Notenbeispiel 2).

Sehr langsam / *Very slowly* (♩ = 48)

6 Solostimmen / 6 Solo Voices

S
MS
A
T
Bar.
B

Notenbeispiel 2: *Moses und Aron*, I. Akt, T. 1f. (Auszug)

Hierin sowie in der Tatsache, dass das Motiv in linearer, auch rückläufiger Folge zu den Worten „[allen Völkern ein] Vorbild werdet“ erklingt, erblickt er den Beweis dafür, dass Schönberg in Bach „den musikalischen Moses feierte, der ihm den Weg zur Gesetzmäßigkeit der Dodekaphonie gewiesen hatte“⁷¹. Da Ringer eine über die bloße Feststellung hinausgehende Diskussion dieses Sachverhalts schuldig bleibt, scheint eine kritische Bestandsaufnahme sowie eine eingehende Prüfung seines Befunds angebracht, zumal Schönberg das B-A-C-H-Motiv bekanntlich bereits in einigen früheren Kompositionen verwendet hat. In der *Suite für Klavier* op. 25, einem der frühesten Zwölftonwerke Schönbergs, ist es mit der Krebsform eines der drei Tetrachorde identisch, aus denen die Reihe zusammengesetzt ist. Diese Viertelsegmente treten vornehmlich in linearer Gestalt in Erscheinung und werden dabei auch ohne Rücksicht auf die Reihenstruktur als unabhängige Motive verwendet. Indem das B-A-C-H-Motiv den anderen beiden Viertelmotiven gleichgestellt ist, wirkt seine Verwendung in der *Suite* scheinbar absichtslos, wenn nicht zufällig und bar jeglicher Tonsymbolik. Im Gegensatz dazu hat Schönberg die Tonfolge in seinen *Variationen für Orchester* op. 31 ganz bewusst in tonsymbolischer Bedeutung eingesetzt. Hier erklingt das Motiv mehrfach in der Einleitung und im Variationenfinale, wobei der referentielle Charakter auf unterschiedliche Art und Weise – etwa durch Klangfarbe, Phrasierung, Rhythmus und Instrumentation – hervorgehoben wird. In einem 1931 vom Frankfurter Radio gesendeten Rundfunkvortrag hat Schönberg selbst darauf hingewiesen, dass es sich bei der Tonfolge um „das Symbol des Namens Bach“ handle, „den jeder gerne anruft, als Schutzpatron für eine kühne Aufgabe“⁷². Eine in diesem Zusammenhang entscheidende Frage ist, wie sich diese bewusste Referenz an den „Urvater“ der deutschen Musik in der

71 Ringer, *Arnold Schönberg*, S. 256f. Ringer verschweigt übrigens, dass bereits Karl Heinrich Wörner einen Zusammenhang zwischen der linearen Gestalt des B-A-C-H-Motivs und der im Text angesprochenen Vorbildfunktion des Volks Israel hergestellt hat. Vgl. Wörner, *Gotteswort und Magie*, S. 59: „Ist es zufällig, dass die Töne zu ‚Vorbild werden‘ im Sopran die krebsgängige Bewegung des großen Namenssymbols b – a – c – h sind?“

72 Vgl. A-Was, T16.06; zitiert nach Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 255–271, hier S. 265.

Zwölftonreihe niederschlägt, die er den Variationen zugrunde legte. Bereits Carl Dahlhaus hat darauf hingewiesen, dass die Ableitung des Motivs kompliziert sei.⁷³ Der Grund dafür ist, dass es sich in keiner der Transpositionen von Grundreihe und Umkehrung wie auch der entsprechenden Krebsformen durch lineare, d. h. in einem einzigen Reihendurchlauf vorgenommene Extraktion der entsprechenden Töne realisieren lässt. Vielmehr scheint es Schönberg gerade darauf angelegt zu haben, dass das symbolisch aufgeladene Motiv nicht „zufällig“ zustande kommen kann, sondern nur als Resultat eines gesteigerten Bemühens im Sinne der im Vortrag angesprochenen „kühnen Aufgabe“. Die Verwendung des B-A-C-H-Motivs setzt also besondere Verfahrensweisen voraus, was sich bereits bei seinem ersten Auftreten in T. 24/25 zeigen lässt (vgl. Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3: *Variationen für Orchester* op. 31, T. 24f. (Auszug).

Hier ergibt sich die Tonfolge aus der horizontalen Kombination der Grundreihe T mit dem Krebs der um eine große Septime abwärts transponierten Umkehrung U_{+7} unter Beibehaltung der Ordnungszahlen der relevanten Töne. Die Schwierigkeit, eine bestimmte Viertonfolge in sämtlichen 48 Formen einer Reihe des vorliegenden Typs zu vermeiden, lässt sich übrigens statistisch berechnen, da umgekehrt die Wahrscheinlichkeit, dass eine derartige Folge in die Reihe „eingeschrieben“ ist, bei immerhin 3:1 liegt.⁷⁴ Dementsprechend ist das B-A-C-H-Motiv in der überwiegenden Zahl der von Schönberg verwendeten Zwölftonreihen in der beschriebenen Art und Weise enthalten. Dies gilt auch für die Reihe, die *Moses und Aron* zugrunde liegt (vgl. Notenbeispiel 4).

Notenbeispiel 4: *Moses und Aron*, Reihenformen T_{+2} und U_{+7} .

73 Carl Dahlhaus, *Arnold Schönberg. Variationen für Orchester, op. 31* (= Meisterwerke der Musik 7), München 1968, S. 9.

74 Dies ergibt sich daraus, dass von den 24 möglichen Permutationen einer Viertonfolge nur eine Auswahl von 18 vorkommen kann. Diese Zahl ergibt sich aus im Rahmen dieser Studie durchgeführten Stichproben. Eine stochastische Untersuchung der Wahrscheinlichkeiten bei den unterschiedlichen Reihentypen steht noch aus.

Tatsächlich kommen die vier Töne hier in linearer Abfolge sowohl in der um eine große Septime abwärts transponierten Umkehrung U_{+7} als auch im Krebs der um eine große Sekunde aufwärts transponierten Grundreihe T_{+2} vor. Allerdings tritt das B-A-C-H-Motiv von wenigen Ausnahmen abgesehen in der Partitur bezeichnenderweise gerade nicht in linearer Gestalt in Erscheinung. Vielmehr drängt sich der Eindruck auf, als habe Schönberg die Tonfolge angesichts ihrer bequemen Verfügbarkeit, die eben keine besonderen Vorkehrungen erfordert, geradezu bewusst vermieden. Dem widerspricht auch nicht die von Wörner und Ringer angeführte Stelle,⁷⁵ die sich aus der Verbindung zweier unterschiedlicher Reihendurchläufe ohne die im Fall der *Variationen* zu beobachtenden Entsprechungen hinsichtlich der Ordnungszahlen herleiten lässt und die von daher auf eine merkwürdige Weise unbeabsichtigt erscheint, zumal sie noch nicht einmal die für das Motiv konstitutive enge Lage der Töne aufweist, sondern einige Intervallschritte durch Komplementärformen ersetzt (vgl. Notenbeispiel 5).

24

6 Solostimmen / 6 Solo Voices

Vö1 - kern ein Vor - bild wer - det. Und nun
mod - el to ev' - ry na - tion.
Now be

al - len Vö1-kern ein Vor - bild, Vor-bild wer-det. Und nun
be - a mod-el to ev' - ry ev' - ry na - tion.
Now be

Vö1 - kern Vor - bild wer - det. Und nun
mod - el to ev' - ry na - tion.
Now be

Vö1 - kern ein Vor - bild, wer - det. Und nun
mod - el to ev' - ry na - tion.
Now be

und al - len Vö1-kerneinVor - bild aus - erwählt. Und nun
you'll be a mod - el to na - tion. Cho - sen ones. Now be

Notenbeispiel 5: *Moses und Aron*, I. Akt, T. 84f. (Auszug).

Diesem Befund steht jedoch die große Bedeutung entgegen, die den vier Tönen auf der Materialebene, d. h. innerhalb der Reihenstruktur zukommt. Schönberg hat nämlich dafür Sorge getragen, dass die Töne B-A-C-H in den beiden wichtigsten Reihenformen – der untransponierten Grundreihe auf *a* (*T*) und ihrer im Hinblick auf den Toninhalt der beiden Reihenhälften komplementären Umkehrung auf *c* (U_{+6}) – an herausgehobener Position auftreten, indem sie jeweils den Rahmen in Gestalt der beiden Anfangs- und Schlusstöne bilden (vgl. Notenbeispiel 6).⁷⁶

⁷⁵ Siehe Anm. 71.

⁷⁶ Bei der Reihenform U_{+6} handelt es sich um die einzige Transposition der Umkehrung, die das Kriterium der in der (amerikanisch geprägten) Zwölftontheorie als „hexachordal inversional combinatoriality“ bezeichneten Umkehrungskomplementarität der beiden Reihenhälften erfüllt. Die Tatsache, dass das Transpositionsintervall die große Sexte (resp. kleine Terz) und nicht die bereits in den *Drei Satiren*

T
A - B
H - C

U+6
C - H
B - A

Notensbeispiel 6: *Moses und Aron*, Reihenformen T und U₊₆

Was Schönberg mit diesem Kunstgriff beabsichtigte, liegt auf der Hand: nämlich die quasi-religiöse Aufladung der Reihe, die sich daraus ergibt, dass der Name Bachs zum „Alpha und Omega“ der Materialbasis und damit zum Inbegriff eines allumfassenden, gewissermaßen „göttlichen“ Bezugssystems wird. Und tatsächlich stellen die bereits von Ringer entsprechend beschriebenen vier Akkorde vom Anfang der Einleitung die musikalisch sinnfälligste Umsetzung dieses Konstruktionsprinzips dar (vgl. Notensbeispiel 7):

Sehr langsam / Very slowly (♩ = 48)

S
Quarte 0 kl. Terz 11

M S
Tritonus 0 kl. Sexte 10

A
T U+6 12 2

T
kl. Sexte 0 Tritonus

Bar.
kl. Terz 0 Quartes 10 3

B
kl. Terz 0 Quartes 11 1

6 Solostimmen / 6 Solo Voices

Notensbeispiel 7: *Moses und Aron*, I. Akt, T. 1f. (Auszug)

Die Akkorde bestehen jeweils aus den ersten bzw. letzten drei Tönen der beiden grundlegenden Reihenformen, wobei die tonsymbolisch bedeutsamen „vier Töne“ an jeweils identischer Position als Ober- bzw. Unterstimme auftreten. Variabel sind allein die Reihentöne 3 und 10, aus denen die Mittelstimme der Fortschreitung gebildet ist. Sie sind jedoch derart gewählt, dass die letzten beiden Akkorde die beiden ersten in umgekehrter Reihenfolge und überdies als intervallgetreue Umkehrungen abbilden. Der entscheidende Unterschied dieser Art von Tonsymbolik zur Einbeziehung des B-A-C-H-Motivs in den Orchestervariationen liegt darin, dass sie die Materialbasis, d. h. die Substanz des Werks betrifft und damit über die abbildend-zeichenhafte Oberfläche einer bloßen Klangchiffre hinausweist.⁷⁷ In der Partitur von *Moses und Aron* repräsentieren die vier Töne nicht mehr den „Schutzpatron einer kühnen Aufgabe“, sondern das auf der Reihenstruktur beruhende Gesetz, den von

op. 28 und später fast ausschließlich zugrunde gelegte Quinte (als Stellvertreterin des zur Herstellung dieses Zusammenhangs nicht verwendbaren Tritonus) ist, hängt mit der Binnenstruktur der Viertonkonstellation zusammen, deren Symmetrieintervall eben die kleine Terz *a-c* ist.

77 Mit dem Wunsch, das Motiv als Klangchiffre nach Möglichkeit zu vermeiden, hängt offenbar auch die Tatsache zusammen, dass Schönberg die Tonfolge innerhalb der Reihe gewissermaßen „verschleiert“, indem er die Töne der beiden Tonpaare *b-a* und *c-b* miteinander vertauscht.

jeglicher nach außen verweisenden Symbolik befreiten Gedanken des Werks. Die religiöse, fast schon ontologische Tiefe dieses Gedankens offenbart sich gerade in der Vermeidung des Motivs als Tonsymbol: Das Nicht-Sein steht wie das rätselhafte „Ich bin, der ich bin“ aus Exodus, Kapitel 3:14 für den unnennbaren Namen Gottes, der sich hier allerdings als der Gott der abendländischen Musik zu erkennen gibt.

Die herausgehobene, gottgleiche Stellung, die Bach im Kosmos von Schönbergs musikalischem Denken einnahm, ist in zahlreichen Äußerungen dokumentiert.⁷⁸ Im Vorwort zu dem aus dem Nachlass herausgegebenen Kontrapunkt-Buch *Preliminary Exercises in Counterpoint* etwa schrieb er, dass es keine größere Vollkommenheit in der Musik gäbe als bei Bach.⁷⁹ Diese Vollkommenheit gründe in einer „Vertrautheit mit den Tonverhältnissen“⁸⁰, die Bach vor allen anderen Komponisten auszeichne und die kontrapunktisches Komponieren überhaupt erst ermögliche. In seinem bislang nur in englischer Übersetzung veröffentlichten Text „Der lineare Kontrapunkt“ definierte Schönberg das Wesen einer kontrapunktischen Komposition, seinen „Gedanken“ folgendermaßen:

„1. Der Gedanke eines kontrapunktischen Stücks ist in die Form eines Themas komprimiert, in welchem die ihn zusammensetzenden Elemente bei gleichzeitigem Erklängen sozusagen eine ‚Ausgangs-Stellung‘ einnehmen. 2. In dieser Ausgangsstellung, in diesem Thema sind alle Möglichkeiten zukünftiger Lagerung des Elements enthalten. 3. Im Verlauf des Stückes werden die durch Lagerungsänderungen entstehenden neuen Gestalten [...] abgewickelt [...]. Und die Reihenfolge der Bilder [...] ergibt die ‚Form‘.“⁸¹

Zweifelloso hatte Schönberg hier einen ganz bestimmten Typus der kontrapunktischen Komposition, nämlich die Fuge, im Blick, wobei sich das Begriffspaar „Ausgangsstellung“ und „Lagerungsänderung“ auf die Möglichkeiten des doppelten Kontrapunkts bezieht, in dem er den Schlüssel zu dem verborgenen Geheimnis der Bach'schen Fugenkunst erblickte. Zugleich jedoch lässt sich diese Definition ohne größere Umstände auch auf sein eigenes kompositorisches Vermächtnis übertragen, indem man die Begriffe „Thema“ durch „Reihe“ und „kontrapunktisches Stück“ durch „Zwölftonkomposition“ ersetzt. Die Idee der „Einheit des Gedankens“, die für sein musikalisches Denken eine so grundlegende Rolle spielt, sah er erstmals im Werk Bachs verwirklicht. Mit *Moses und Aron* hatte Schönberg den Beweis erbracht, dass dieselbe vorausschauende Planung auch zur „Abwicklung“ einer ganzen Oper aus einer Grundkonstellation heraus möglich war. Insofern stellen die subtilen Tonbeziehungen innerhalb der Reihe von *Moses und Aron* ein doppeltes Glaubensbekenntnis dar: ein Bekenntnis zur quasi-religiösen Dimension der Kunst auf Grundlage des allumfassenden Gedankens, von dem das religiöse Ideendrama in der Art eines Gleichnisses handelt, und zum anderen ein Bekenntnis zum Göttlichen schlechthin als der höchsten Form der Erkenntnis, die sich dem „Auserwählten“ als Geschenk einer höheren Macht offenbart.

78 Vgl. hierzu auch Hans-Joachim Hinrichsens Aufsatz „Schönberg, Bach und der Kontrapunkt: Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur“, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung von Andreas Meyer und Ulrich Scheideler, Stuttgart [u. a.] 2001, S. 29–63. In der Studie werden zahlreiche Ausschnitte aus einschlägigen und teils unveröffentlichten Texten Schönbergs zu diesem Thema diskutiert.

79 Vgl. Arnold Schoenberg, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, hrsg. von Leonard Stein, London 1963, S. 223.

80 Vgl. Schönberg, „Mißverständnis des Kontrapunkts“, A-Was, T34.22.

81 Vgl. Schönberg, „Der lineare Kontrapunkt“, A-Was, T35.22, fol. 1^v–2^f. – Englische Übersetzung als „Linear Counterpoint (1931)“ in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, hrsg. von Leonard Stein, London 1975, S. 289–295.