

ARNOLD SCHÖNBERG

Erwartung (Monodram) op.17

WER 5001

Nordwestdeutsche Philharmonie Leitung: Hermann Scherchen
Solistin: Helga Pilarczyk, Sopran



ARNOLD SCHÖNBERG

Erwartung (Monodram) op.17

WER 50001

Nordwestdeutsche Philharmonie Leitung: Hermann Scherchen
Solistin: Helga Pilarczyk, Sopran



Erwartung Arnold Schönberg

(Monodram)

opus 17

Dichtung: Marie Pappenheim

Helmut Kirchmeyer: Das Drama der ‚Erwartung‘
Schönbergs Begegnung mit Marie Pappenheim

Studio-Reihe Neuer Musik

WER 50001

Wergo
Schallplattenverlag GmbH
Mainz

Arnold Schönberg wurde am 13. September 1874 in Wien geboren. Seinen Vater Samuel, einen Kaufmann des Mittelstandes, verlor er mit fünfzehn Jahren. Seine Mutter Pauline Nachod, Klavierlehrerin von Beruf, lebte in ständiger wirtschaftlicher Bedrängnis. Als Musiker war Schönberg Autodidakt. Der achtjährige Schüler versuchte sich auf der Geige und mit ersten Kompositionen. Später brachte er sich das Cellospielen bei. Wirklichen Musikunterricht, und zwar in Kontrapunkt, nahm er nur später einmal für einige Monate bei seinem um zwei Jahre älteren Freunde Alexander von Zemlinsky, dessen Schwager er im Jahre 1901 wurde. Das Jahr 1892 sieht Schönberg als Angestellten einer Wiener Privatbank, die 1895 in Konkurs ging. Von diesem Tag an datiert Schönbergs bewußte Musikerlaufbahn. 1901 geht er nach Berlin, wo er dem Überbrettl verpflichtet ist, kommt 1903 für acht Jahre nach Wien zurück, zieht 1911 erneut nach Berlin, um vor dem Weltkrieg wieder nach Wien auszuweichen. Dort wird er 1917 zur Miliz einberufen, zwar nur für kurze Zeit, immerhin aber lang genug, um die Vollendung seines Oratoriums DIE JAKOBSLEITER unmöglich zu machen. Im Jahre 1918 gründete er den vielerufenen Wiener "Verein für musikalische Privataufführungen", der mit der Inflation wieder einging. Nach dem Tode seiner ersten Gattin Mathilde im Jahre 1924 heiratete er noch im selben Jahr Gertrud Kolisch, die Schwester des Geigers Rudolf Kolisch. Das Jahr 1925 brachte ihm eine Berufung an die Berliner Preussische Akademie der Künste, die ihm 1933 auf Grund seiner jüdischen Abstammung wieder entzogen wurde. Schönberg verläßt Deutschland, um über Paris, wo er aus Protest seinem evangelischen Christentum abschwört und sich in die Synagoge aufnehmen läßt, in die Vereinigten Staaten von Amerika auszuwandern. Hier bekleidete er von 1936 bis 1944 eine Musikprofessur an der Staatsuniversität von Kalifornien. Nach seiner Pensionierung lebte Schönberg bis zu seinem am 13. Juli 1951 erfolgten Tode in Hollywood im Staate Kalifornien.

einer Weise, die in ihrer Art als homophone Deutung schon an die späteren kontrapunktisch-interpretatorischen Meisterstücke der P i e r r o t - Partitur gemahnt: er läßt es zunächst zu einer verschränkenden Instrumentalfigur kommen, die das Umdrehen der 'Frau' seltsam plastisch macht, um dann das Umschauen in alle Richtungen musiklogisch korrekt in ein Anspielen aller zwölf Töne der Tonleiter zu übertragen. Dabei kommt es zu jenen frühesten Zwölftonfeldern, wie sie des mehrfachen in der Partitur an textlich hervorstechenden Partien festzustellen sind. Im vorliegenden Falle handelt es sich gleich um zwei hintereinander geschraubte Zwölftonblöcke, die beide Male zehn der möglichen zwölf Töne in die Gesangstimme verlegen, während die Instrumentalstimmen den Rest in besonders auszeichnenden Lagen übernehmen.

Im ersten Textstück 'Auf der ganzen, langen Straße nichts Lebendiges... und kein Laut...' fehlen in der Gesangspartie die beiden Töne c und fis, die dafür die Rahmenklänge des unbewegten Akkordes bilden: das tiefste c übernimmt die Tuba, das höchste fis die Klarinette in A. Damit verläuft die zehntönige Linie im Raume eines Tritonus-Rahmens, dessen Spitzentöne die zehntönige Reihe zu einem zwölfstimmigen Modell ergänzen. In der zweiten Texthälfte 'Die weiten blassen Felder sind ohne Atem, wie erstorben...kein Halm rührt sich' sind es die beiden Töne gis und a, die in der Gesangstimme fehlen und die an markanter Stelle als hohe Flötentöne nachgeholt werden. Die Deutungsstärke dieser sieben Takte Musik ist unverkennbar.

Man könnte auf diese Weise einen ganzen Katalog kommentierender Musikbilder und Musikfiguren neuerer Prägung aufstellen und praktisch in jedem einzelnen Takt der E r w a r t u n g dazu Beispiele finden.

Diese betonte Bildhaftigkeit der Schönbergschen Musik gehört zu den vielen, von der Literatur immer wieder übersehenen oder auch ignorierten Seiten seiner Musik. Wo auch immer von Schönberg die Rede ist, fällt unschwer das Wort von dem angeblich 'intellektualistischen Gehirnmusiker' - geboren lediglich aus der unbewältigten Situation der Zwölftontheorie und flott übertragen auf seine gesamte Komposition. Hier haben die vielen populärwissenschaftlichen Einführungen in die Geschichte der Neuen Musik unendlichen Schaden angerichtet, weil sie das Schlagwortarsenal der Schönbergfremden Literatur aufgriffen und weitesten Kreisen bekannt machten.

Galt das Schlagwort vom kalkulierenden, intellektualistischen Schönberg unbesprochen für seine gesamte Schaffenszeit, so war sich diese Art Literatur speziell für die E r w a r t u n g darüber einig, in diesem Stück den Prototyp der sogenannten A-Thematik zu sehen, das heißt einer Kompositionsform - wenn überhaupt noch Form anerkannt wurde! -, die aus einem bloßen Hintereinander jeweils verschiedener Tongebilde besteht, in der es also weder musikalische Bezüge noch Wiederholungen geben soll.

Daß sowohl die allgemein-geistige Situation, in der die E r w a r t u n g geschrieben wurde, wie die spezielle Vorlage fluktuierender Seelenzustände eine fließend gehaltene musikalische Form erfordern, die Schönberg dem Werk auch zuteil werden ließ, führte zu einer großen Überschätzung der a-thematischen Struktur durch jene Kommentatoren, die meist nur andeutungsweise auf die E r w a r t u n g Bezug nehmen und einer näheren Betrachtung des merkwürdigen Stückes dadurch enthoben sind.

In Wirklichkeit fehlt es auch dem Monodram nicht an einem fein verästelten geheimen System von aufeinander bezogenen Klängen und Tonmodellen. Man kann nicht unmittelbar mehr von Leitmotiven sprechen, eher noch von Leitintervallkombinationen, die sich ausfindig machen lassen. In diesem Zusammenhang präpariert sich eine Art Zentralmodell, eine Terz-Quint-Kombination, auf der bemerkenswerte Angstsituationen der 'Frau' ausgespielt werden, so beispielsweise auch der schrille Hilfeschrei, als sie den toten Mann entdeckt hat (Ziff. 190 ff.). Oder es findet sich eine Kombination zweier reiner Quartan an solchen Stellen, die den Zustand der absoluten Ruhe ausdrücken, und so weiter. Selbstverständlich bekommt in diesem Zusammenhang auch die Instrumentierung des Monodrams einen stimmungsbezüglichen Ausdruckswert. Die gewählten Klangfarben illustrieren genau die Bühnenvorgänge, schließen sich mitunter ebenfalls leitmotivisch an feste Begriffe an: Celesta, hohe Flöte, Flageolets etc. verkörpern die Mondlandschaft und treten programatisch in Erscheinung, wenn vom Mond, dem Himmel usw. die Rede ist; wuchtige Posaunenstöße entsprechend scharf akzentuiert verdichten die Angstzustände in tobende klangliche Ballungen, erinnert sei beispielsweise an die besonders markante Stelle der Ziffer 42 ff., wo das Kriechend-Hintergründige der Angst die 'Frau' umklammert. Auch das spricht für sich, daß Schönberg im Instrumentarium zur E r w a r t u n g

auf die Mammutorchesterbesetzung aus der Tradition des späten 19. Jahrhunderts zurückgreift, ohne damit dem zu diesem Zeitpunkt der Komposition von ihm bereits entschieden eingeschlagenen Weg der kammermusikalischen Besetzung zu widersprechen. In der Tat zählt die E r w a r t u n g zu den instrumental sehr stark besetzten Werken der Epoche. Vierfaches Holz aus 2 kleinen Flöten (2. kleine Flöte = 3. große Flöte), 3 großen Flöten (3. große Flöte = 2. kleine Flöte), 4 Oboen (4. Oboe = Englisch Horn), 1 Englisch Horn (= 4. Oboe), 5 Klarinetten (1 D-Klarinette, 1 B-Klarinette, 2 A-Klarinetten, 1 B-Baßklarinette), 3 Fagotten, 1 Kontrafagott, entsprechend stark besetztes Blech aus 4 F-Hörnern, 3 B-Trompeten, 4 Posaunen und 1 Baßtuba, dazu 1 Harfe, 1 Celesta, mindestens 16 erste und mindestens 14 zweite Geigen, 10 - 12 Bratschen, 10 - 12 Violincelli, 8 - 10 Kontrabässe nebst Pauken, Becken, großer Trommel, kleiner Trommel, Tamtam, Ratschen, Triangel, Glockenspiel und Xylophon berufen sich auf den zu der Zeit im großen Konzertsaal gängigen überbesetzten Mammutorchesterstil, den in der impressionistischen Nuancenkunst zu entwickeln notwendig wurde, um jeder seelischen Regung auch eine entsprechend individuelle Klangmischung beistellen zu können. Die fiebrige Nervosität, die über der ganzen E r w a r t u n g liegt, war mit diesem Orchesterapparat treffend auszudrücken. Daß Schönberg Oktavenverdoppelungen ausschloß - durchaus schon im Sinne seiner neuen kammermusikalischen Orientierung der Instrumentation - ist bekannt. Ihm ging es darum, mittels des Deutungsfaktors Instrumentaleinsätze die psychischen Qualitäten der Bühnenvorgänge ebenfalls klanglich ins Bild zu bringen und den Ring einander ergänzender Ausdrucksträger zur letzten Überzeugung zu schließen. Damit war eine restlose Übereinstimmung zwischen allen an diesem Bühnenwerk beteiligten bildlichen und akustischen Dimensionen zum Zwecke wahrheitsgemäßer Deutung erzielt.

Das Erstaunliche und gleichzeitig zeitbetonende an dieser Musik ist ja gerade ihre enge Verquickung von symbolhafter Bildersprache und fast schon naturalistischer musikalischer Diktion, wie sie sich dann auch an den Deklamationsformen der E r w a r t u n g ablesen läßt. Zur Entstehungszeit der E r w a r t u n g war es in der gängigen Musikkultur durchaus üblich, an allen möglichen Objekten Deklamationsstudien zu betreiben. Man analysierte die Tonsprache streitender Marktfrauen ebenso intensiv wie nachher im Krieg die Tonhöhen und Tonqualitäten pfeifender Kugeln und orgelnder Granaten und brachte natürlich auch alles auf Notenpapier. Es ist darum keineswegs absonderlich, wenn nachgewiesen werden kann, daß Schönberg allenthalben auf Musikformen zurückgegriffen hat, die offenkundig einer gehobenen, tonfixierten Sprache entstammen. Das gilt vor allem für die vielfachen Stoßrufe, die aufschlußreiche Einblicke in die Deklamationstechnik der E r w a r t u n g ermöglichen. So würde man beispielsweise einen gegen einen Anonymus gerichteten Angstruf 'Was? Laß los!' dergestalt schreien, daß 'was' auf den höchsten und 'laß' auf den tiefsten Ton zu liegen käme. Gleichzeitig würden die beiden Silben 'was' und 'los' betont werden und das 'los' überdies eine besonders lange Dehnung erfahren. In der Deklamationsrhythmik blieb dafür dem 'laß' ein quasi Übergangscharakter erhalten. Genau so macht es Schönberg. Ein vielleicht noch deutlicheres Beispiel geben die Ziffern 72/73 der Partitur. Die zweimal mit jeweils größerer Intensität gestellte Frage 'Ist hier jemand?' erhält eine Kompositionsform, die ganz genau dem natürlichen Sprechen in verwandter Lage abgelauscht ist. Aus dem chromatischen Schritt des 'jemand' in der ersten Frage wird ein Terzsprung - gemäß der größeren Heftigkeit, mit der die Frage erneut gestellt wird; gleichzeitig wird der Sprung zwischen der zweiten und dritten Silbe kleiner, während die unwilligere zweite Frage als Ganzes eine Terz höher intoniert: auch das entspricht genau dem natürlichen Sprachton.

Ein letzter Blick auf die musikalische Großform der E r w a r t u n g widerlegt auch vom traditionellen Formbegriff aus den Vorwurf des angeblich Amorphen der Komposition. Unschwer ist zu erkennen, daß das Stück zweiteilig komponiert ist und die metrische Mitte genau auf die Handlungsmitte fällt: Suchen und Klagen der 'Frau' an der Leiche bilden die beiden großen Gefühlsflächen, die einander auspendeln.

Arnold Schönbergs Bühnendramatischer Erstling *E r w a r t u n g* (M o n o d r a m a) Op. 17 aus dem Jahre 1909 bezeichnet die fortgeschrittene Position, 'die Schönberg in seiner Entwicklung wohl überhaupt bezogen hat'; denn nicht seine viel berühmteren *D r e i m a l s i e b e n G e d i c h t e* aus *Albert Giraud's Pierrot Lunaire* bilden den glänzenden und unerreichten Höhepunkt des musikalischen Expressionismus, wie so gern behauptet wird, sondern das dumpf beklemmende Bühnenwerk Op. 17, das in Übereinstimmung von subjektivem, seelischem Getriebe sein mit objektivem Naturverhalten alles an Not und schreckensvoller 'Erwartung' in sich verkörpert, was die expressionistischen Daseinskämpfe der ersten Vorkriegszeit ahnen und hervorbrechen ließen und was sich im Strudel kaum bewußt gewordener Angstpsychosen endlich überschlug.

Daß Schönberg zur Fertigstellung des Stückes nur die kurze Zeitspanne von knapp siebzehn Tagen (27. August bis 12. September 1909) benötigte, überrascht angesichts der besonders hoch aufgeladenen Atmosphäre seiner damaligen künstlerischen Situation keineswegs; denn die Hingabe an den verdichteten, zerquälten, im wörtlichen Sinne gestoßenen Augenblick, die Preisgabe an die Wachträume kreatürlicher Angst, wie sie nun einmal unverlierbares Kennzeichen des echten Expressionismus der Vorkriegszeit sind, vertragen auch in der Nachempfindung und deren künstlerischen Realisierung keine allzu ausgedehnten Zeitspannen. Das expressionistische Kunstwerk lebt aus dem Augenblick und für ihn, den es verkörpert. Mit der Aufnahme augenblicksfremder, wenn auch möglicherweise vertiefender Überlegungen würde es sich eher verfälschen - das aber brächte ein langdauernder Herstellungsprozeß fast notgedrungen mit sich.

Daß Schönberg überhaupt zu solch einem Werk ausholen konnte, verdankte er der grundlegend veränderten gesellschaftlichen Funktion des Künstlerdaseins, das sich in der Zwiespältigkeit des intellektuellen Lebens zwischen 1900 und 1910 zu einer bis dahin wenig begriffenen Wertgröße umstrukturiert hatte. Der zukunftsbewußte Künstler diente nicht mehr wie in der Spätzeit des 19. Jahrhunderts der Gesellschaft, indem er deren Ideen aufgriff, um sie künstlerisch schlackenlos zu machen, sie zu verherrlichen und wenn nötig mehr oder weniger demagogisch zu rechtfertigen, sondern er stellte sich gegen die Gesellschaft, die ihm - wie er richtig sah - an sich selbst und ihrer eigenen Ideenzerrüttung zu zerfallen schien, und widersetzte sich damit gleichzeitig einer zeitgenössischen Kunst, die den immer deutlicher zum Vorschein tretenden Gebrechen ihrer Zeit überspielend zu schmeicheln suchte und als gesund bezeichnete, was längst tödlich krank war, und als krank unwertete, was in Wirklichkeit den Gesundungsprozeß der Neuzeit ankündigte. In diesem Wissen um den Zwiespalt zwischen der äußerlichen Scheinruhe und den Vorboten kommenden Unheils, in der Ahnung des drohenden Zusammenbruchs brüchig gewordener gesellschaftlicher Verhaltensweisen und im Anblick der geschäftigen, bürgerlich satten Selbstzufriedenheit übernahm der Künstler die Funktion des Warners, der als Sturmtrompete der Zukunft das Kommende anzukündigen hatte. Daß dieses unbekanntes Kommen ein grauenhaftes Verhängnis war, das über die Menschheit hereinzubrechen sich anschickte, spürte die Feinnervigkeit des Künstlers mit seiner Antennenhaftigkeit sehr schnell an den Zeichen der Zeit; aber er wußte sich auch außerstande, gegen den Unglauben der auf sich selbst bezogenen Gesellschaft irgend etwas Wirkungsvolles auszurichten. So kapselten sich die Künstler mit der Eigenbezogenheit wundgeschlagener Geschöpfe um so nachdrücklicher ein, ihre eigene Sprache zu sprechen und sich ganz ihre düsteren Prophetien hinzugeben.

In dieser Situation entsteht der Expressionismus, der in seiner eigenen Zeit nur ein verhältnismäßig schwaches Echo erfuhr. Es spricht für sich, daß beispielsweise ein großer Teil der frühen Schönbergkritik auf der Ebene von Wiener Faschings-Heften ausgetragen wurde. Unfähig, über sich selbst hinauszusehen und auf Stimmen Obacht zu geben, die sich ohnehin der gesellschaftlichen Struktur nach nicht allzu höher Achtung erfreuten, bildete sich nicht nur im monarchistischen Deutschland mit seinem Nationalitätsdenken von Unverrückbarkeit und Macht eine mit moralischer Entrüstung angereicherte Opposition gerade gegen die bekennnerhaften Persönlichkeiten der künstlerischen Schichten. Die Hartnäckigkeit und Unversöhnlichkeit der Polemik war derart, daß die späteren Überlebenden der Katastrophe, nachdem sie endlich hereingebrochen war, diese Jahre, obwohl Brutstätte allen Übels, in der Erinnerung als die niemals wiederkehrende goldene Zeit kaiserlich behüteten Friedens weiterleben ließen und ihre Opposition nach dem Krieg in verzweifelten Restaurationsmanövern eher noch verstärkten. Der dialektische Prozeß lief auf eine totale Umwertung der Kräftegruppen hinaus: nach wie vor

behauptete man die warnenden Boten als die eigentlichen Störer und Zerstörer, die eine ehemals blühende Kultur vernichtet hätten, und sah in den überalterten und vor allen Dingen in der Neuzeit durch deren veränderte Bedingungen falsch verwirklichten Vorstellungswelten die gesunde und tragende Kraft der Zeit.

Dabei bildeten im Labyrinth der Geschichte die Vorkriegsjahre den Irrweg zur Erkenntnis, nachdem in Abgründe geführt worden war, was zu Anfang so vielversprechend begonnen hatte. Praktisch verlief ja dann auch die Geschichte des 20. Jahrhunderts als eine mit ungeheuren Blutopfern erkaufte Liquidation alles dessen, was in der mit Bismarck und den beiden wilhelminischen Kaisern umrissenen Zeit in den geltenden und modisch beeinflussten Kreisen als menschliches und geistiges gesellschaftliches Ideal vertreten wurde. Da hatten die Vernünftler des Atheismus und eine falsch bezogene historische Kritik den Glauben an die Übernatur, an Gott, an religiöse Bindungen und damit ganz allgemein die Ehrfurcht zerstört; da zerschlugen die materialistisch ausartende Psychologie, die Milieutheorie, die Charakterlehre, die Konstitutionsforschung und andere grenzenlos umjubelte Wissenschaften das Bild vom Menschen, den sie zum unentrinnbaren Befehlsempfänger seines in den Naturtrieben wirkenden Geschicks erklärten; da raubte die These von der prinzipiellen sittlichen Determiniertheit des Menschen vollends das Gefühl für persönliche Freiheit, menschliche Würde und sittliche Selbstverantwortung, um neurasthenischen Selbstentschuldigungsstendenzen zu willfahren, wie sie die Zeit in immer größerer Menge entwickelt. Positivistisches, relativistisches, kausal-mechanisches Denken verhinderten den Menschen, zur Tat zu werden und über seiner Struktur zu leben. Erst im späteren Vollzuge der modernen Bewegung wurde der Überanspruch der einzelnen, sich verallgemeinernden wissenschaftlichen Disziplinen auf das ihnen zukommende Maß zurückgedrückt und jener Entscheidungsspielraum der Person geschaffen, der für die augenblickliche Situation des Menschen so charakteristisch ist und ihm das umkämpfte und damals abgestrittene Recht zugesteht, sich verantworten zu dürfen.

Es war der Künstler, der den Umbruch frühzeitig genug erkannte, um ungläubhaft zu erscheinen, und der auch die Leiden und die Not vorausahnte, die eine unvermeidbare Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem mit sich bringen mußte. Seine eigenen Möglichkeiten waren gering, seine Größe aber schon dadurch geoffenbart, wenn er sich außerhalb des Unheilzuges stellte, um das Unheil zu benennen. Damit tat er bereits mehr, als ihm nach menschlichem Ermessen zuzumuten war - im unentrinnbaren Räderwerk unseres Jahrhunderts mit seiner ausgeklügelten Durchorganisation erfüllt der bereits sein persönliches Hellden- und Märtyrertum, der sich einer alles zermalmenden Maschinerie nicht anschließt, weil das Verlangen nach offenem Widerstand das Leistungsvermögen des einzelnen in seiner Vereinzelung in weitaus den meisten aller Fälle zweifellos überfordern würde. Allerdings war es der Künstler jener Zeit, der dabei das unverlierbare Merkmal aller Modernen in der Kunst entdecken konnte: den der echten zeitgenössischen künstlerischen Äußerung nunmehr stets einbehaltenen Weckeffekt, der bis zur Stunde Form und Lebensraum ihrer Produktion bestimmen sollte. Nachdem der Künstler nicht gehört wurde, die künstlerische schöpferische Potenz aber allein nicht ausreichte, den von unzähligen Händen seiner eigenen Art gesponnenen Schleier mit der Wahrheit zu zerreißern, weil im dialektischen Prozeß alltäglicher Demagogie die Wahrheit selbst zum Trug erklärt wurde, blieb ihm nur mehr seine unbezähmbare, fast schon neurotische Angst vor der eigenen Zeit und deren Folgen.

"Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben", heißt es bei Schönberg, ein Schlüsselwort, das auf die Ahnungen vom Untergang der Welt abzielt, die den Expressionismus geprägt haben, jene 'Menschheits-Dämmerung', mit der sich diese Richtung beispielhaft programmatisch selbst begriff. Von der künstlerischen Prognose bis zur philosophischen Systembildung einer Lust am Untergang war damit nur noch ein kurzer Weg.

Daß bei der künstlerischen Konstruktion die konventionellen Formen zerfließen mußten, entsprach notwendig dem erregten, angstvollen Suchen nach neuem haltbarem Gelände, nachdem sich das alte und bekannte als versumpft erwiesen hatte. Inhalt und Form dieser zeitgenössischen schöpferischen Kunst zwischen 1900 und 1914 ergeben sich so aus der künstlerischen und menschlichen Situation: die Thematik aus dem Wissen der Zeit um die Abgründe des Lebens, das zu einer Katastrophe hindrängte - die Stilmittel aus dem Wissen der schöpferischen Potenz, dem Unfaßbaren und Ungreifbaren nur auch mit aus der Tiefe der persönlichen Ahnungen entwickelten und Angstzustände rechtfertigenden Mitteln begegnen zu können.

Als endgültiges Ergebnis bildete sich jene Strömung, die wir heute mit sehr oft falscher Identifizierung als Expressionismus bezeichnen und die in allen Künsten eine "bemerkenswerte Übereinstimmung" der Ziele und Endprodukte erbrachte.

"Die Gegenstände der Darstellung in der Literatur, der Malerei und der wortgebundenen Musik werden in das Verhältnis des Menschen zu sich, zur Umwelt und zu Gott gestellt, wobei das Höchstproblematische, Unaufgelöste und Spannungsreiche hervorgehoben ist. Bevorzugte Themen sind die Dramatik des Krieges, die Widersprüche des Lebens, die menschliche Einsamkeit, das religiöse Fragen, Grauen und Größe der Städte, die Revolution gegen das Bestehende, das Suchen nach einer neuen Humanität, das Geschlechtliche von dämonischer Besessenheit bis zur keuschen Anbetung, das soziale Elend, der politisch-sozialistische Aktivismus, Krankheit, Siechtum, Tod, Proletariat, Sehnsucht nach Aufgabe des Ichs, sei es in schizophhrenen Ich-Zerfall, sei es in erlösender Mystik, sei es in der Gemeinschaft... Die expressionistische Kunst ist erfüllt vom Erleben des Leidens. Sie spricht Mitleid und starkes soziales Empfinden aus. Der Mensch sieht sich einbrechenden Gewalten ausgeliefert".

Diese ausgezeichnete Darstellung des Phänomens Expressionismus, die unter anderem einem der besten wissenschaftlichen Kenner der Musikproblematik unserer Zeit zu danken ist, Karl Heinz Wörner, beschreibt den Umkreis dessen, worauf sich expressionistisches Denken bezog. Das Urphänomen indes, das jede Phase dieses Denkens beherrschte, war die Angst. Sie ist reine Emotion und Expression, treibt das Ich geradezu aus sich selber heraus und zwingt es zu vordergründig unlogischen Verhaltensweisen, die dennoch als Bezug sinnvoll sind und in der Abfolge notwendig verlaufen. Selbstredend ist in der expressionistischen Angstneurose allenthalben nie das Miteinander und Füreinander, sondern immer nur das Gegeneinander und Auseinander der Dinge zu sehen, als Vorerfahrung kriegerischer und anderweitig belastender Völkererlebnisse. Insofern auch stimmt ein Vergleich, im klassischen Expressionismus eine der Romantik verwandte Empfindungswelt zu erblicken, die allerdings gegenüber der Romantik durch ihre verhärtete Unauflöslichkeit benachteiligt war. Der Expressionist kennt weder die Ironie als Mittel, sich über die irdischen Bedingungen hinwegzusetzen, noch den religiös verankerten Glauben an eine doch einmal zu erfolgende Lösung und Erlösung der Welt, wie sie sich der Romantiker noch erkämpfen durfte.

Seine Epoche ist vielmehr die der hinausgeschrienen Angst, die sich literarisch in der gebrochenen, abrupten Sprache aus Wortfetzen, Gestammel, Schreien und Seufzern, malerisch in der erschütterten, geborstenen Grundlinie und tragischen, dunklen Tinten, musikalisch in außerfunktional gestalteten Konstruktionstechniken äußert. Daß hierbei sehr viel Propagandismus mit unterlaufen mußte, liegt auf der Hand, bringt aber tatsächlich den Expressionismus in die Nähe des 'Jungen Deutschland' und seiner vorwiegend dilettantisch-poetischen Übungen. Wo der Expressionist allerdings den tendenziösen, politisch orientierten Propagandastil hinter sich ließ, stieß er zu echten, erschütternden dichterischen Formen vor, die ihrerseits wiederum der Stilbestimmung Expressionismus zu entgleiten drohen, so daß dem Begriff Expressionismus immer aufs neue etwas schlagwortartig Vereinfachtes innewohnt, das leicht zum Klischee werden kann. Die Situation beweist aber, warum der Versuch den Expressionismus als Stilepoche über den Ersten Weltkrieg hinwegzuretten, scheitern mußte. Mit dem Ausbruch des Weltkrieges wurde aus den Ahnungen Gewißheit. Damit zerbrach die reale Grundlage zur ästhetischen Gestaltung von Vorahnungen. Literarisch ist das, was sich anschließend begab, bestenfalls politisch aktivierte Gebrauchsliteratur ohne Anspruch auf poetische Würdigung, schlimmstenfalls Tendenzliteratur mit demagogischen Effekten und Tricks. Musikalisch ging die Periode schon früher zu Ende: Schönbergs ironisch-satirischer *P i e r r o t L u n a i r e* zumal in der von Schönberg selbst vorgenommenen Auswahl und Umstellung nahm allenfalls expressionistische Stilmittel, aber nicht den expressionistischen Geist mehr auf. Zu ihm würde auch weder die Verspieltheit und Phantastik der ganzen Imagination noch im besonderen kompositionstechnischen Mittel die Rekonstruktion alter Formtypen passen. Der *P i e r r o t L u n a i r e* bezeichnet vielmehr jenes Stadium im Schaffen Schönbergs, in dem er sich auf ironische Weise von der Angstpsychose seiner Zeit zu distanzieren lernt und sie damit überwindet. Marie Pappenheims Buch zur *E r w a r t u n g* hingegen entfloß einer rein expressionistischen Gefühlswelt mit

allen ihren Stärken und Schwächen, als sie - die nachher vielgeschmähte Dichterin - alle Arten möglicher seelischer Reflexe zu einem jener Monologe zusammenbaute, wie sie besonders durch Arthur Schnitzler bekannt geworden sind. Der Text ist geradezu vollgestopft mit Stimmungsnuancen, die zwischen die abgehackten Satzgebilde in verwirrender Vielfalt eingestreut sind und nur das eine bezwecken: eine besonders erregende Phase eines menschlichen Lebens mit allen ihren feinsten und unwägbarsten Schwankungen und Gefühlswerten einzufangen und abzubilden. Zögernd, vertieft zu Boden schauend, in plötzlicher Angst, beklommen, Hände ringend, zurücksehend, vor sich hin lauschend, auffahrend wieder zögernd, heftig, leise, sich scheu umsehend, angstvoll, rasch, Mut fassend, aufschreiend, zitternd, wild, mit den Händen um sich schlagend, ruhig, nachdenklich, traurig, rufend, sehr leise, ängstlich rufend, lauter rufend, wartend, lauschend, horchend, vor Entsetzen seitwärts flüchtend, tobend, hastig, beginnt zu laufen, niederfallend, aufatmend, halb ängstlich, sofort beherrscht, zärtlich nachdenkend, anhaltend, träumend, Laut des Schauderns, entsetzt, erschöpft, schauernd, schwankend stehenbleibend, müde, unentschlossen, sehnsüchtig, mit dem Fuß tastend, erschrocken, hinuntertastend, mit entsetzlicher Anstrengung, mit furchtbarem Schrei, niedersinkend, sich halb erhebend, verwirrt, hinweisend, flüsternd, mit gezwungener Ruhe, schweigend, unbeweglich, sich jäh halb umwendend, fast jauchzend, nach vorne fallend, scheinbar zusammensinkend, mit gesenktem Haupt kriechend, hastend, zerrend, atemlos, schreiend, fortrennend, eilig, eindringlich, die Hände faltend, verzweifeld, zusammenzuckend, fragend, schüchtern schmeichelnd, flehend, ausbrechend, sich erhebend, erwachend, laut aufweinend, ganz versunken, leidenschaftlicher, verträumt, angstvoll wartend, fast unhörbar, in der Erinnerung lächelnd, sich halb aufrichtend, geheimnisvoll, tiefes Schweigen, nach einer Pause plötzlich, heftiger, immer vertiefter, angestrengt in der Erinnerung suchend, immer klarer werdend, jammernd, wie abwehrend, in blitzartiger Erinnerung, grübelnd, in rasender Angst, aufspringend, wie sich ankammernd, zitternd, höhnisch, mit geballten Fäusten, mit dem Fuß stoßend, aufschluchzend, niedersinkend, weinend, in Träumerei versinkend, Stille und Schluchzen, leise sich aufrichtend, stiller, warm, leiser, in Entzücken aufschreiend - das sind weit über hundert sorgfältig abgestufter Empfindungsqualitäten, die auf allerengstem Raume mit der deutlichen Tendenz verbraucht werden, sich so wenig wie nur möglich zu wiederholen, so daß schließlich eine gleitende Gefühlsskala als äußeres Zeichen ununterbrochen fluktuierendes Lebens entsteht. Selbst reine Bewegungsvorgänge wie solche des Aufrichtens oder Niederknien sind hier als Reflexe innerer Kämpfe aufgelöst. Jeder Augenblick einer qualvollen, ausgewählten menschlichen Zeitspanne gestaltet sich anders. Immer aber treibt die menschliche Existenz hilflos auf den Wogen gewalttätig aufgepeitschter Gefühle dahin, getrieben allein von der sich nachher als Trug herausstellenden Hoffnung, die bezeichnenderweise an keiner Stelle des Buches ausdrücklich und namentlich beschworen wird.

Eine Frau erwartet ihren Geliebten oder Ehegatten, der ausbleibt. Sie gerät in Furcht und geht, ihn zu suchen, und sich unheilahnend der grauenhaften Spukwelt des vom Mondlichte beschienenen nächtlichen Waldes auszusetzen. Die selbstverständliche, eingeborene kreatürliche Angst vor der Nacht, dem Wald, dem erahnten drohenden Verhängnis gaukeln ihr immer schreckensvollere Bilder vor, bis sie schließlich, ihrer Sinne nicht mehr mächtig, querwaldein stürzt, um dann, von Dornen blutig geritzt und mit zerrissenen Kleidern, vollständig erschöpft, ihren Geliebten oder Ehegatten ermordet aufzufinden. Das ist der eine Teil des Dramas. Der zweite spielt an der Leiche des Mannes und ist Zwiegespräch mit dem Toten, in dessen Verlauf die 'Frau' - wie sie stellvertretend für ihr ganzes Geschlecht heißt - alle Stadien von der Verzweiflung bis zur Eifersucht, vom hysterischen Selbstbetrug bis zum halben Wahnsinn und zur Halluzination durchlebt. Die vom Bühnenbild ins Sichtbare transponierten Seelenvorgänge ziehen mit einer fast unwirklichen Schnelligkeit vorüber, ohne daß die Psychographie der Angst auch nur das geringste Detail ausließe. Die stufenlose Anordnung der Empfindungsqualitäten wird mit einer fast mathematischen Akribie gewahrt: genaueste Unterscheidungen gewährleisten die Darstellung ständig im Wandel begriffener Reflexe. Da wird genau protokolliert, ob sich die Frau ängstlich, angstvoll, halb ängstlich, in plötzlicher Angst, in rasender Angst befindet, und die Skala konsequent in entsetzt, vor Entsetzen flüchtend, tobend weitergeführt, um nur ein Beispiel für diese Art aus Einzelstimmungen sorgfältig zusammengesetzter Gefühlswellen zu geben. Das Buch ist thematisch, sprachlich, und von der Szenerie her ein wirklich klassisches expressionistisches 'Dämmerungs'-Drama, ein

Seelengemälde, das die qualvollsten und aussichtslosesten Minuten einer verzweifelnden menschlichen Existenz auf der Scheide zwischen Hoffnung und vernichtender Gewißheit zeichnet - eben 'Erwartung' im unmittelbaren und übertragenden Sinn.

Die musikwissenschaftlich orientierte Literaturkritik ist allerdings mit Marie Pappenheim alles andere als glimpflich umgegangen, genauer gesagt, sie sprach der Dichterin die Fähigkeit zu echter Poesie ab. Allenfalls gestand man ihr zu, mit ihrem Buch ein für Schönberg brauchbares Opernlibretto zusammengebastelt zu haben, dem nur die dichterischen Qualitäten fehlten. Noch ein Schönbergkenner wie Walther Friedländer verwies auf die Abgebrauchtheit ihrer literarischen Sprache, die gerade durch Schönbergs Musik aufgedeckt werde.

Wie wenig man sich selbst in der modernenfreundlichen Fachwissenschaft um die Dichterin gekümmert hat, beweist der Mangel an authentischen Nachrichten. Marie Pappenheims Lebensumstände scheinen uninteressant genug zu sein, um keinerlei biographische Notizen überliefern zu lassen, ihre dichterischen Produkte - zu denen auch Übertragungen französischer Libretti zählen - sollten offenkundig der Vergessenheit anheimgefallen sein, und selbst große literarische Lexika der heutigen Zeit verzeichnen nicht einmal mehr ihren Namen. Über die näheren Umstände, die zur Begegnung Schönberg - Pappenheim führten, ist in der erreichbaren Literatur augenscheinlich nichts bekannt und sogar der Verlag der Universal-Edition, der doch das Libretto als eigenständiges Textbuch verlegte, weiß weder etwas Näheres über ihre Existenz noch über ihre Herkunft. Hauptgrund war aber in Wirklichkeit der Wunsch der Dichterin nach einem "anonymen" Leben - wie sie es nannte -, das sie auch zu führen verstand und das sie veranlaßte, alle ihre Dichtungen pseudonym bekannt zu machen. Zudem ist merkwürdigerweise gerade die *E r w a r t u n g* trotz ihrer stil- und bühnengeschichtlichen Bedeutung musikwissenschaftlich sehr am Rande behandelt worden: Paul Bekker war 1925 der erste und für lange Zeit letzte Musikwissenschaftler, der eine größere, wenn auch heute nur mehr historische wichtige Spezialstudie über die Oper veröffentlichte. Wie wenig vor allem in seiner Frühzeit über das Werk bekannt geworden ist, beweist Hans Mersmanns 1929 im Athenaeon-Verlag zu Potsdam veröffentlichtes Buch "Die moderne Musik seit der Romantik", das im Rahmen des von Ernst Bücken herausgebrachten zehnbändigen "Handbuch zur Musikwissenschaft" erschien und Schönbergs *E r w a r t u n g* nicht einmal dem Namen nach kennt - nicht verwunderlich, wenn man etwas um die Aufführungsgeschichte des Monodrams weiß, das, obwohl vor dem Ersten Weltkrieg komponiert, erst am 4. Juni 1924 im Neuen Deutschen Theater zu Prag unter der Leitung von Alexander von Zemlinsky mit Marie Gutheil-Schoder in der Gesangsrolle seine Uraufführung und wiederum erst nach weiteren vier Jahren am 22. Januar 1928 in der Staatsoper zu Wiesbaden mit Edith Maerker in der Sopranpartie diesmal unter Joseph Rosenstock seine von Schönberg allerdings ignorierte reichsdeutsche Erstaufführung fand. Andererseits ist es sehr erstaunlich, daß die Zeitschrift für neue Musik *M e l o s*, deren Schriftleitung damals in den Händen von Hans Mersmann lag, weder von der Premiere noch von der Erstaufführung noch von der aufsehenerregenden Aufführung in der Berliner Kroll-Oper vom 7. Juni 1930 Notiz genommen zu haben scheint. Allerdings muß hinzugefügt werden, daß *M e l o s* zu der Zeit keinen Korrespondenzenteil hatte.

Aber selbst die *M u s i k b l ä t t e r* des *A n b r u c h* sind mit Aufführungsbesprechungen sehr sparsam gewesen. Als die Premiere der Oper für Prag feststand, schrieb zunächst der damalige Redakteur der Blätter, Dr. Paul Stefan, einen kleinen Hinweis-Artikel in der Mai-Nummer, der weder Analyse noch Einführung sein wollte, sondern die Fabel entwickelte und einige feiernde Sätze über Schönberg enthält, das Meisterwerk preist, das 'dem Unsagbaren die Gewalt, die Magie, noch einmal sei es gesagt, höchste Magie der Bühne und der Töne gibt'. Die eigentliche Aufführungsbesprechung erfolgte im Juni-Juli-Heft der *M u s i k b l ä t t e r* und fiel denkbar mager aus. Unter dem Obertitel 'Die Musikfeste in Prag und Frankfurt' handeln Paul Stefan, Paul A. Pisk, R. St. Hoffmann und Paul Bekker gemeinsam die Ereignisse ab. Paul Stefan berichtet in diesem Zusammenhang im Unterkapitel über 'das Deutsche Theater beim Prager Musikfest' und widmet dem Ereignis der *E r w a r t u n g*s - Premiere ganze 14 Druckzeilen, in denen kein Wort über die Szene, keins über die Regietechnik verloren wird. Es heißt da nur:

vorspiele von Schönberg und 'L'heure espagnole' von Ravel. 'Erwartung' verdiente eine Betrachtung für sich, denn dieses mit höchster Spannung erwartete, mit ungeheurem Jubel begrüßte Werk war, abgesehen von Smetanas Opern und der Bekanntheit mit Janacek, das eigentliche Erlebnis dieser Prager Tage. Hier ist wahrhaft Neues, neues Land des Dramas, neue Musik. Aber da wir hier auf dieses Ereignis immerhin schon vorbereitet haben und es im Schönberg-Heft nach Gebühr würdigen wollen, beschränken wir uns hier auf einen Dank an den Meister dieser Töne und aller Seelen. Dank an Marie Gutheil-Schoder, die Darstellerin, Dank an Zemlinsky und sein Orchester".

Das ist alles, wobei der Hinweis auf die kommende Würdigung im Schönberg-Heft ein wenig lustig stimmt, denn dort - im schon erwähnten Bekker-Artikel - heißt es wiederum rückbezüglich in einer Anmerkung:

"Die Aufführung selbst ist in diesen Blättern bereits besprochen worden".

So finden sich eigenartigerweise in diesem Jahrgang drei Arbeiten über Schönbergs *E r w a r t u n g*, ohne daß aus ihnen hervorgeht, wie in Prag die szenischen Probleme gelöst wurden. Zur Entschuldigung von Bekker muß allerdings hinzugefügt werden, daß Paul Bekker damals Paßschwierigkeiten hatte und nur die beiden Hauptproben hören konnte, während die Stefansche Aufführungsbesprechung ohne Zweifel als vom journalistischen aus verfehlt bezeichnet werden kann. Mitsprechen mag allerdings eine Auseinandersetzung zwischen Schönberg und Stefan, in der Schönberg sich von Stefan jede Art kritischer Bemerkungen verbat, so daß der mit Schönberg befreundete Schriftleiter notgedrungen in eine schwierige Situation gebracht war, wollte er mit dem ohnehin nicht ganz zu Unrecht gereizten Komponisten nicht den lieben Frieden aufs Spiel setzen.

Adorno blieb es vorbehalten, sich in seiner bekannten "Philosophie der neuen Musik" wieder gründlicher mit dem Monodram zu befassen, bis dann kürzlich Karl Heinz Wölner mit einem in amerikanischer Sprache erschienenen Aufsatz in der Vierteljahresschrift 'Musical Quarterly' und einem Rundfunkvortrag eine ausführliche Behandlung des Schönbergschen Bühnenerstlings lieferte, die allerdings in der Zeitschrift 'Melos' eine sachlich nicht richtige Darstellung fand. Der Vollständigkeit halber sei dann noch auf einige Kritiken größeren Stils hingewiesen, die im Laufe der zwanziger Jahre anlässlich der späteren Aufführungen der *E r w a r t u n g* in den Jahren 1928 und 1930 in den verschiedenen Musikzeitschriften, darunter auch im *A n b r u c h*, erschienen, so von Hans F. Redlich, Hugo Leichtentritt, Hans Heinz Stuckenschmidt und Fritz Stege.

Auch die einzelnen Druckausgaben der *E r w a r t u n g* kamen nicht allzu schnell auf den Markt. Die Orchesterpartitur als Dirigierpartitur erschien 1916 in der Universal-Edition, das Textbuch der Marie Pappenheim 1917, der von Eduard Steuermann bearbeitete Klavierauszug erst 1922, während es eine Taschenpartitur augenscheinlich bis heute (1963) nicht gibt.

Auch die Aufführungen ließen auf sich warten. Aufführungsverhandlungen liefen zwar verschiedentlich, zerschlugen sich jedoch regelmäßig.

So sollte Marie Gutheil-Schoder, für die laut Schönbergs Äußerung die Sopranpartie vornehmlich geschrieben wurde, schon 1913 die Uraufführung in Mannheim singen, wie aus einem an die berühmte Sängerin gerichteten Schreiben vom 22. August 1913 hervorgeht:

"Sie werden sich erinnern, daß ich Ihnen wiederholt von einem Bühnenwerk sprach, in dem eine Partie für Sie ist. Ein Monodram, nur eine, eine wirkliche Rolle, von mir als Gutheil-Partie gedacht. Nun will Bodanzky dieses Stück in Mannheim aufführen, wenn Sie bereit wären, die Partie zu singen, und er ersucht mich, Sie zu fragen. Ich bitte Sie nun, das beiliegende Textbuch zu lesen (den Klavierauszug habe ich augenblicklich nicht zur Hand) und mir folgende Fragen zu beantworten:

- I. Gefällt Ihnen das und interessiert es Sie?
- II. Hätten Sie Lust es in Mannheim zu singen?
- III. Glauben Sie, daß Sie Urlaub dafür bekämen?

Die IV. Frage wäre noch, ob es Ihnen stimmlich zusagt. Aber die können Sie erst beantworten, bis ich Ihnen den Auszug senden kann. Die Sache ist musikalisch sehr schwer. Aber Sie haben ja auch mein II. Quartett überwunden!"

Die Uraufführung zerschlug sich, weil das Mannheimer Orchester für Schönbergs Forderungen unterbesetzt war, unter anderem nur über 6 Bratschen verfügte, während die Partitur eines der berühmten Mammutorchester der Vorkriegszeit verlangte. Mit einem Schreiben an Artur Bodanzky vom 21. November 1913 aus Berlin machte Schönberg die Uraufführung rückgängig.

"... sei mir nicht böse, aber ich wußte das nicht, daß Ihr kein größeres Orchester unterbringen könnt, als das, das Du mir an gibst. Aber das ist wirklich nicht möglich: 6 Bratschen! Das kann unmöglich gut klingen. Und das muß ich sagen: bei der Uraufführung müßte ich volle Besetzung haben. Meine Musik muß, wenn sie den Unglauben überwinden können soll, unbedingt so gebracht werden, wie sie gedacht ist. Ich bin ja überzeugt (und habe auch schon oft davon gehört), daß Dein Orchester sehr gut diszipliniert ist, aber die Besetzung ist doch nicht ausreichend..."

Noch stärker fielen aber offenbar jene Argumente ins Gewicht, die aus der ungewöhnlichen technischen Schwierigkeit der Solopartie abzuleiten sind. Man geht überhaupt kaum in der Annahme fehl, in den die physischen Möglichkeiten einer normalen Sängerin weit überfordernden Ansprüchen der Partie den eigentlichen Grund zu sehen, warum die *E r w a r t u n g* trotz ihrer künstlerischen Stärken niemals eine Spielplanoper werden konnte und alle ihre wenigen Aufführungen bis heute immer noch den Charakter des Sensationellen behielten.

Schönberg selbst hat das genau gewußt. In einem Schreiben an Ingeborg Ruvina vom 22. November 1948 geht er auf Vorschläge ein, die eine Erleichterung der enormen Schwierigkeiten bringen sollen:

"... da ja die Musik so schwer ist, daß es einer ganz ungewöhnlichen Schauspielerin bedarf, wie es Marie Gutheil-Schoder gewesen ist, um das so eindrucksvoll zu spielen, daß das Drama wirklich seine Höhepunkte nicht verliert und die Zwischenstimmungen. Allerdings hat Frau Gutheil-Schoder größte Mühe mit der Musik gehabt; aber wie Sie es vorschlagen, es sprechen zu lassen, das kann ich als der Komponist doch unmöglich akzeptieren."

Diese Ignorierung der Wiesbadener Aufführung ist Schönberg im übrigen so gut gelungen, daß bis zur Stunde vielfach die Auffassung herrscht, erst die Inszenierung in der Kroll-Oper habe die deutsche Erstaufführung gebracht.

Die Berliner Aufführung war ein Mißerfolg, die Presse schwieg beharrlich oder schimpfte. Vielleicht erklärt sich auch das künftige Schweigen über das Monodram nicht zuletzt aus der resignierenden Verzweiflung selbst der Schönbergfreunde, das Stück sei nicht nur unausführbar - das glaubte man ohnehin -, sondern auch als Bühnenwerk schwach und nicht haltbar. Die Argumente richteten sich dabei gleichzeitig gegen die Verfasserin des Librettos.

Tatsächlich sind aber die Vorwürfe, die man der Dichterin Marie Pappenheim wegen ihres Buches gemacht hat, ebensowenig haltbar wie diejenigen, die sich gegen die angeblich poetische Minderrangigkeit anderer Schönbergscher Texte wenden, etwa gegen den *P i e r r o t L u n a i r e*. Daß Schönberg einen Hang zu schlechten Texten gehabt habe, ist eine weitverbreitete, wenn auch niemals wirklich begründete Meinung, obwohl sich selbst eine Autorität wie Igor Strawinsky über Schönbergs Libretti verwundert, wenn nicht abgestoßen zeigte. Vielleicht hat auch gerade Strawinskys hart-abfälliges und - weil es sich ja schließlich um die Beurteilung deutscher Dichtung handelt - offensichtlich inkompetentes Urteil viel dazu beigetragen, die Legende vom angeblich schlechten literarischen Geschmack Schönbergs unausrottbar zu machen. Strawinsky soll darin bis zu der Behauptung gefunden haben, die Texte seien mitunter so schlecht, daß man ihretwegen sogar die Lust, die Musik zur Aufführung zu bringen, verlieren könne. Wieweit diese Äußerungen stimmen oder Strawinsky nur in den Mund gelegt wurden, ist eine andere Frage. Allerdings fühlte er sich durch den *P i e r r o t L u n a i r e* an Beardsley erinnert, einen im Alter von 27 Jahren 1898 gestorbenen erotomanischen Zeichner. Fast geschlossen hat sich dann selbst die Schönberg freundlich gesonnene Literatur derartige Thesen mehr oder weniger stillschweigend zu eigen gemacht.

Inzwischen wurde man jedoch mit den von Schönbergs eigener Hand stammenden Dichtungen wie den Büchern zu *M o s e s* und *A a r o n* und *D i e J a k o b s l e i t e r* näher vertraut und mußte zumindest für diese Literatur die etwas voreiligen Kritiken am Schönbergschen Geschmack revidieren oder sogar zurückziehen. Heute kann behauptet werden, daß ausnahmslos alle auf dieser Basis gegen Schönberg vorgetragenen An-

würfe ihr Ziel verfehlen. Auch im Ausland mußte man sich mehr und mehr davon überzeugen, daß Schönberg keineswegs ein Gelegenheitspoet war, sondern daß ein Buch wie beispielsweise das zu *M o s e s* und *A a r o n* durchaus berechtigt ist, einen nicht einmal schlechten Platz auch in der deutschen Literaturgeschichte zu beanspruchen. Es wäre allerdings zunächst nur ein Indizienbeweis, von der hochstehenden Schönbergschen Poesie her seinen Geschmack zu bestätigen und dann zu schließen, ein Mann wie Schönberg, der "Moses und Aaron" und "Die Jakobsleiter" dichtete, werde niemals einen literarisch minderwertigen Text vertonen.

In der Tat entpuppen sich aber die so viel geschmähten textlichen Vorwürfe bei näherem Hinsehen keineswegs als dilettantische Poetereien, sondern behaupten sich als literarische Qualitäten - sofern sie nur mit den Maßstäben gemessen werden, die ihnen zukommen. Das gilt beispielsweise in vollem Umfang für die als dekadent verschrieene Übertragung der Giraud-Rondels aus dem "Pierrot Lunaire" durch Otto Erich Hartleben, die keineswegs bloße Dekadenzpoesie verkörpern, sondern zumal in der Vergestaltung echtes dichterisches Produkt der Vorkriegszeit überliefern, das zu verstehen allerdings einige heute nicht immer selbstverständliche Vorkenntnisse erfordert. Dasselbe gilt für Marie Pappenheims Dichtung zur *E r w a r t u n g*, die unter dem notwendig vorauszusetzenden Aspekt zeitgeschichtlicher Bewertungsmaßstäbe doch anders beurteilt werden will, als das im allgemeinen zu geschehen pflegt.

Sofern nämlich an ein Libretto in erster Linie die Forderung nach Offenhalten musikalischer Möglichkeiten gestellt werden muß, andernfalls das Buch ja seine Funktion verlieren würde, hat sich Marie Pappenheim gerade vom Standpunkt expressionistischer Lebensanschauung aus eine erstaunlich treffende Szenerie einfallen lassen. Kein Komponist des Jahres 1905, der vorgab, auf der Höhe des Einfallsreichtums seiner Zeit zu stehen, konnte sich etwas Brauchbareres als dieses Buch zur *E r w a r t u n g* denken, das buchstäblich allen Gestaltungswünschen der damaligen avantgardistischen Musikstilistik entgegenkam. Ob der poetische Vorwurf auch poetisch genug vom Standpunkt reiner literarischer Ermessung aus hergestellt worden ist, bleibt dabei durchaus eine Frage zweiter Ordnung, weil die bloße literarische Bemessungsgrundlage als Prüfungsfeld für eigenständige Dichtung einem die Musikalisierung einbeziehenden Stück gegenüber notwendig versagen muß. Aber selbst auf dieser Ebene widerspricht der sprachstilistische Befund der Behauptung, Marie Pappenheim habe sich in ihrem Buch auf Plattitüden bezogen und ihre Empfindungswelt nebst sprachlicher Verwirklichung seien unwahr und unecht. Die orientalistisch-blumige, möglicherweise mitunter sogar schwülstige Ausdrucksweise, deren sie sich bedient, ist einfach ein charakteristisches Sprachsymptom ihrer Zeit und findet sich beispielsweise mit derselben Liebe in der Lyrik der frühen Else Lasker-Schüler verwendet, der im übrigen Pappenheims Dichtung so nahe steht, daß getrost eine unmittelbare Einflußnahme angenommen werden kann. Weiter spielt in erheblichem Maße die Welt Georg Büchners in den Text hinein. Verse wie:

Aber der Schatten kriecht doch! ..
Gelbe, breite Augen (Laut des Schauderns)
So vorquellend .. wie an Stielen ..
Wie es glotzt ..

sind ohne Büchner gar nicht denkbar, und die literarische Verwandtschaft Büchner-Pappenheim ist mindestens ebenso eng wie die musikalische zwischen Schönbergs *E r w a r t u n g* und Bergs *W o z z e c k*. Verse dagegen wie:

Die weiten blassen Felder sind ohne
Atem, wie erstorben .. kein Halm
rührt sich ..

sind nicht nur literarisch eigenständig, sondern ganz zweifellos empfindungsmäßig echt und dabei so poetisch kraftvoll, daß sie wirklich nur von einer literarisch-schöpferischen Potenz gestaltet werden konnten. Sie bezeugen außerdem die lyrische Grundhaltung der Dichterin, die ihrem dramatischen Stück damit einen ausgleichenden, versöhnlichen Zug beizugeben weiß.

Daß im Pappenheimschen Buch eine Reihe von Stellen ausfindig zu machen sind, die unter der Maßgabe des rein Sprachlichen zweifellos als Plattitüden bezeichnet werden müssen, ist zum Teil gleichfalls auf die Einbehaltung des Musikalischen bei der Entstehung der Dichtung zurückzuführen. Der öfters zu vernehmende Ausruf 'Herrgott' gehört bei-

"Unter Zemlinskys Führung wurden hier aufgeführt: Arnold Schönbergs 'Erwartung', Zemlinskys 'Lyrische Symphonie', die Choral-

spielsweise dahin. Andere Wendungen wie: "Oh! nicht einmal die Gnade, mit dir sterben zu dürfen . . ." und "Mein Lieber . . . mein einziger Lieb-ling . . . hast du sie oft geküßt? . . ." wurden von Friedländer herangezogen, um dem Buch zur E r w a r t u n g die dichterischen Qualitäten zu bestreiten. Es bedarf jedoch nur kurzer Überprüfung des musikalisch-textlichen Gesamtgefüges, um gesungen als nicht nur vertretbar, sondern sogar beeindruckend zu erkennen, was sich gesprochen künstlerisch nicht darstellen läßt. Wieder einmal wird die alte, leidige These beschworen, die eine vorurteilsfreie Bewertung von Libretti zu verhindern droht - so, als müsse zu vertonende Dichtung unbedingt gesprochen werden können, um literarisch bedeutend zu sein. Im übrigen sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die von Schönberg vertonte Version "mit dir sterben zu dürfen" offensichtlich im Widerspruch zum Pappenheim'schen Text steht, wo es "bei dir sterben zu dürfen" heißt. Die Pappenheim'sche Fassung ist unstreitig abgründiger und wirkt in dieser Form keinesfalls mehr als Plattitüde.

Was dann wirklich an Unausgefeiltheiten im Text erhalten oder, um es einmal so auszudrücken, an dichterischen Verbesserungsmöglichkeiten ungenutzt blieb, war zweifellos die Schuld Schönbergs; denn nachdem Marie Pappenheim von Schönberg den Auftrag erhalten hatte, einen Operntext zu schreiben, führte sie ihn in der ihr eigenen Weise aus. Sie schrieb im Gras liegend mit Bleistift auf großen Bogen Papier, hatte keine Kopie, las das Geschriebene kaum durch und glaubte, Schönberg, den sie damals noch nicht sehr gut kannte, werde schon Vorschläge zur Änderung unterbreiten. Hierin täuschte sie sich allerdings sehr; denn Schönberg wurde bekanntlich in ähnlicher Weise vom typisch expressio-nistischen Schaffensfieber ergriffen wie seine Dichterin vorher und schrieb seine Komposition ebenfalls wie in einem Rausch nieder. Daß Marie Pappenheim - Ärztin aus Passion - der medizinischen Wis-senschaft nahestand, läßt die psychologisch exakte Verfahrensweise in der Darstellung seelischer Verhaltenskategorien eines Menschen, zu-sammengedrängt in Bruchteile von Zeit, mehr noch vereinzelt Regiean-weisungen oder die detaillierte Körperbeobachtung erkennen. Eine An-merkung beispielsweise wie 'Ihr Oberkörper fällt nach vorne' - und nicht einfach, wie es nahegelegen hätte: 'sie fällt' oder 'sie fällt nach vorne' - bedarf schon der scharfen Beobachtung eines Naturwissenschaftlers, um sich so formulieren zu können.

Was aber das Monodram der Marie Pappenheim endgültig auf die Ebene wirklicher Dichtung erhebt und sie selbst von den lautstarken Vertre-tern eines bloß propagandistischen Expressionismus unterscheidet, ist ihre pointierte Technik einer Verkoppelung von Psychischem mit Natur-haftem und deren ständige Abbildung in der scheinbaren Äußerlichkeit der Bühnenvorgänge. Gerade das hat denn auch Schönberg sehr genau nachvollzogen und die Bühnenbildtechnik zur E r w a r t u n g damit in den Stand versetzt, einen aufführungspraktisch später meist allerdings nicht benutzten Schlüssel für das Verständnis des Monodrams zu bilden. Marie Pappenheim koppelte die Seelenregungen der 'Frau' und das Ver-halten der Natur so eng zu einem einzigen großen, miteinander korre-spondierenden und nachher von der Musik ausgedeuteten Schwingkreis zusammen, daß jede Regung der Natur sofort eine Wirkung in der Seele der 'Frau', und in entsprechenden Rückkopplungsverfahren jede noch so schmale Stimmungsschwankung der 'Frau' ihr Echo im Naturverhalten findet. Die Natur als Spiegelbild seelischer Vorgänge zu benutzen ist al-te, literarisch-handwerkliche Technik. Adalbert Stifter beispielsweise hat in seinen Naturpoesien ergreifende Wirkungen damit erzielt. Indem sich aber nun Schönberg sehr streng an die dichterische Intention an-schloß, erhellt die Wichtigkeit gerade der Szene für das Monodram zu einem Zeitpunkt, in dem eine gesteuerte Regie- und Inszenierungstech-nik im heutigen Sinne noch gar nicht bestand, ja das Wort "Bühnenbild" nicht einmal erfunden war. Auch das begründet ein Stück der geschicht-lichen Bedeutung des Bühnenwerks. Es ist weiter wohl auch kein Zufall, daß unter den bislang bekanntgewordenen, recht spärlichen Nachrichten über die E r w a r t u n g sich ein großräumiger Brief befindet, der sich allein und sehr ausgiebig mit der Bühnenbildtechnik zur E r w a r - t u n g und zu Die gl ü c k l i c h e H a n d befaßt.

Die E r w a r t u n g eine besondere Art von Konzertarie zu nennen ist darum genau so richtig und genau so falsch, wie es richtig und falsch ist, die unbedingt szenisch und bildhaft gedachten Bühnenmusiken Wag-ners in den Konzertsaal zu bringen; vielmehr verknüpft sich auch in Schönbergs Monodram die aus der Textvorlage entwickelte Naturpoesie mit handgreiflichen, verdeutlichenden Bühnenvorgängen, die unmittelbar bereits in die Komposition eingeplant sind. Daß aber Schönbergs E r - w a r t u n g ein Naturgemälde großartigen Stils bietet, ist bereits von

Wörner herausgestellt worden. Adorno und Wörner zumal haben auf die ideelle Verwandtschaft hingewiesen, die Bergs W o z z e c k unmöglich gemacht hätte, wäre die E r w a r t u n g nicht geschrieben worden. Karl Heinz Wörner pointiert geradezu:

"Ohne Schönbergs 'Erwartung' keinen 'Wozzeck' von Alban Berg".

Diese Naturpoesie, die Schönberg allein schon aus der Erfahrung des musikalischen Impressionismus zuwachsen konnte, dem er doch in sei-ner Frühzeit nahestand, durchdringt in der Tat das ganze Monodram und verwebt sich mit dem eigentlich dramatischen Vorgang der Psychogra-phy zu einer nicht mehr auftrennbaren Struktur. Charakteristischerwei-se begründet sich diese zum größten Teil aus Regie- und Bühnenbildan-weisungen, die geradezu einen Bilderbogen romantisch-Tieckscher, mondlichtiger Waldeinsamkeit lebendig werden lassen: Mondhelle Stras-sen und Felder - hoher und dunkler Wald - wie Birken silbern schim-mernde Stämme - verwelkte Blumen im Garten - warme Nacht - schwe-re, aus dem Wald herausschlagende Luft - die verschiedenartigsten Mondaspekte: heller, dämmerner, fahler, tückischer, lutloser Mond, Mond voll Entsetzen etc. - Grillen- und Nachtvogelgesang - kriechende Tiere - Stadt in hellem Nebel - dazwischen ständig wechselnde Farbnu-ancen, gewonnen aus den Kontrasten zwischen Schatten und Mondlicht, aus den gelben und grünen Streifen der Wiesen und Felder, aus dem weißen Stein, aus den Abendfarben, aus dem Dämmerungslichtspiel, da-zu erglühende Wolken, die tief am Himmel stehen, "von schwachem Schein durchleuchtet und gelblich schimmernd wie Kerzenlicht" - und immer wieder Schatten, Schatten wie schwarze Hände, Schatten, die aus Augen glotzen - das sind nur einige der vielfachen Stationen eines fluktu-ierenden Naturbildes, das auf der Bühne wesenhaft darzustellen seit je die größten Schwierigkeiten bereitet hat. Wie man sich bei der Urauf-führung in Prag half, läßt sich an der gängigen Literatur nicht eindeutig ablesen, die Aufführung in Berlin ließ ihre zehn Bilder auf einem Fließ-band abrollen, die Neuaufführung in Hamburg begnügte sich mit szeni-schen Andeutungen von Wald, Haus und Straße und übertrag die Verwand-lungen der Beleuchtungstechnik. Schönberg selbst hat sich eingehend mit den szenischen und aufführungs-praktischen Voraussetzungen seiner Oper beschäftigt und ein eigentümli-ches Gerät aus Drehscheiben entwickelt, alles nur, um auf jeden Fall die Einheit von Bild und Klang zu gewährleisten:

"Ich habe zuhause angefangen, ein kleines Modell anzufertigen, wel-ches den Versuch darstellen soll, auf der Bühne zwei kleine Dreh-scheiben aufzustellen, dermaßen, daß bei gänzlicher Seitlichdrehung alles Störende weggeschafft ist. Im Grundriß kann das etwa so aus-sehen, wie auf dem beiliegenden Papier-Modell. Hier sind zwei kleine Scheiben angeordnet. Man kann aber vielleicht mehrere an-bringen. Welche Größe, das ist Sache der Techniker. Es sind vier Abschnitte verschieden aufgebaut. Durch exzentrische Lage der Drehpunkte ist es möglich, einen ganz leeren schmalen Streifen für die 4. Szene zu bekommen. Die Scheiben können so klein sein, daß Handbetrieb möglich ist".

Entscheidend aber an diesem Hineinspielen der Naturzuständlichkeit in das Bühnenwerk ist immer wieder ihre fast automatische Kombination mit den Seelenregungen der 'Frau'. Das kann nicht stark genug heraus-gestellt werden, weil erst dieses Gleichzeitig- und Miteinander- und Voneinanderabhängigsein der beiden Größen Natur und Seele erhellt, warum das Bühnenbild zur E r w a r t u n g niemals zur Staffage stili-siert werden darf, sondern als wirkende, verursachte und verursachen-de Kraft immer gegenwärtig zu bleiben hat. Die angstgetränkten 'Erwar-tungen' der 'Frau' stellen sich ihr als drohende Bäume, Wolken, Büsche und Lichter entgegen, ihre Hoffnungen verfleischlichen sich in ebender-selben Weise als erwartende Natur. Sobald ein auf solche Art angelegtes Stück in den Konzertsaal - und auf die Schallplatte - verbannt, oder re-gietechnisch stilisiert wird, verliert es zwar nichts von seiner musika-lischen Großartigkeit, wohl aber alles an unmittelbarer Realität und Be-ängstigung, indem Motive der seelischen Bedrohung und gleichzeitig die sichtbaren äußeren Zeichen dieser Bedrohung preisgegeben werden müs-sen. Schönberg hat das sehr genau gesehen und deshalb ausdrücklich ver-langt:

"Es ist notwendig, daß man die Frau immer i m W a l d sieht, um zu begreifen, daß sie ihn f ü r c h t e t !! Denn das ganze Stück k a n n als ein Angsttraum aufgefaßt werden. Darum muß es aber auch ein w i r k l i c h e r Wald sein und kein bloß 'sachlicher',

denn vor einem solchen kann man sich grausen, aber nicht fürch-ten".

Und im selben Brief an den Intendanten der Berliner Oper am Platz der Republik, Ernst Legal, der später sowohl die E r w a r t u n g wie Die gl ü c k l i c h e H a n d zur Aufführung brachte, heißt es noch unmittelbar an anderer Stelle:

"Ich bin kein Freund sogenannter 'stilisierter' Dekorationen (wel-cher Stil?) und liebe es, in dem Bild die gute, geübte Hand eines Malers zu sehen, der einen geraden Strich grad machen kann und sich nicht an Kinderzeichnungen oder an Kunst der wilden Völker ein Beispiel nimmt. Die Gegenstände und Örtlichkeiten in meinen Stücken s p i e l e n m i t , und darum soll man sie so deutlich er-kennen können wie die Tonhöhen. Wenn sich der Zuschauer bei einem Bilderrätsel ('Wo ist der Jäger?') erst fragen muß, was es bedeutet, so überhört er einen Teil der Musik. Das mag ihm zwar angenehm sein, aber mir ist es unerwünscht".

Auch für sein nächstes Bühnenwerk Die gl ü c k l i c h e H a n d hat Schönberg aus denselben Gründen die Szene genau festgelegt und eine re-alistische, um nicht zu sagen naturalistische Bühnenausstattung verlangt, die man nur den Werken nie zuteil werden ließ. Die Szene spielt mit - pointierter läßt sich der Standort des Monodrams nicht mehr festlegen. Was Marie Pappenheim und Arnold Schönberg ge-schaffen haben, ist in der Tat ein Gesamtkunstwerk geradezu klassi-scher Wagnerscher Prägung, auch wenn in der musikalischen Diktion der noch in den G u r r e l i e d e r n ungewöhnlich starke unmittelbare Wagnereinfluß unterbunden wurde. Daß hier insbesondere der Wille Schönbergs berücksichtigt worden sei, ist einer Bemerkung Paul Bek-kers zu entnehmen, derzufolge Marie Pappenheim ihr Libretto nach den Konzeptionen Schönbergs entworfen haben soll. Die Vorgeschichte zur Entstehung des Operntextes, soweit sie bis heute verfolgbar ist, stellt die Bekkersche Bemerkung jedoch sehr in Frage. Marie Pappenheim lernte Schönberg durch Alexander von Zemlinsky ken-nen, und war mit beiden Familien jahrelang befreundet. Die Freund-schaft begann damit, daß Karl Kraus in der F a c k e l Gedichte der jungen Medizinstudentin veröffentlicht hatte und weitere Gedichte dem Verleger Hugo Heller zur Herausgabe übergab. Marie Pappenheim zog diese Gedichte jedoch bald darauf zurück, weil sie ein 'anonymes' Le-ben führen wollte. Dieses Leben zu führen ist ihr tatsächlich gelungen, indem nach wie vor ihre biographischen Lebensumstände im Dunkeln lie-gen, während der größte Teil ihrer dichterischen Produktion unter Deck-namen erschien.

Bei einem Sommeraufenthalt in Steinakirchen in Niederösterreich, wo neben den Familien Schönberg und Zemlinsky auch Stein, Berg, Mopp und andere Künstler weilten, forderte Schönberg plötzlich die junge Dichterin auf: "Schreiben Sie mir doch einen Operntext, Fräulein." Marie Pappenheim entgegnete darauf: "Ich kann doch keinen Operntext schreiben, ich kann höchstens ein Monodrama schreiben." Sie glaubte damals, das Wort Monodrama erfunden zu haben, war also über die ge-rade im musikalischen Bereich so hoch entwickelte melodramatische Mono- und Duodramenproduktion offensichtlich nicht unterrichtet. "Schreiben Sie was Sie wollen", meinte daraufhin Schönberg, "ich brau-che einen Operntext". Zwei Tage später fuhr Marie Pappenheim zu Freunden nach Traunkirchen und schrieb dort das Buch zur E r w a r - t u n g . Den Wald hatte sie ein Jahr vorher in Ischl erlebt, wo sie jeden Tag gegen 22 Uhr 30 durch ein Stück dunklen Wald zu ihrer Wohnung ge-hen mußte, die Fabel des Dramas erfand sie. Drei Wochen später kehr-te sie nach Steinakirchen zurück in der sicheren Annahme, ihre Dich-tung sei kein Operntext. Doch Schönberg nahm ihr Blatt nach Blatt weg (sie wollte korrigieren) und komponierte es sofort. Schließlich gelang es noch der Überredungskunst Schönbergs, Marie Pappenheim dahin zu bringen, das Buch unter ihrem wirklichen Namen drucken zu lassen, was ja auch geschehen ist.

Kurzfristig danach sollte Marie Pappenheim für Schönberg einen zweiten Operntext schreiben. Die Dichterin entwarf eine heute verschollene Sze-nerie, die diesmal jedoch den Beifall Schönbergs nicht fand, so daß sich Schönberg zum ersten Mal als sein eigener Textdichter versuchte. Als Ergebnis entstand Die gl ü c k l i c h e H a n d , zweifellos als zeit-liches Ergänzungsstück zur E r w a r t u n g gedacht, um durch die Kombination beider Werke eine abendfüllende Aufführung erreichen zu können. Daß Schönberg in der Tat mit seinen Stücken Budgetschwierig-keiten selbst noch in der Kombination beider Opernwerke bekam, weil

Aufwand und Länge der Opern nach Meinung der Finanzverantwortlichen nicht übereinstimmten, beweist noch die Berliner Aufführung. Es ist keineswegs von der Hand zu weisen, daß Schönbergs resignierende Fest-stellung, die E r w a r t u n g sei niemals aufgeführt worden, unter an-derem auch der aufführungspraktischen Erfahrung entsprossen, die einem halbstündigen Einakter keine Repertoire-Chancen zubilligen kann.

Dr. Marie Pappenheim heiratete später den 1879 geborenen Grazer Professorensohn Dr. Hermann Frischau (+ 1942), der ebenfalls noch während seiner Zeit als klinischer Arzt und Assistent Prof. Wagner-Jaureggs literarisch beschäftigt blieb, später aber durch seine bahnbre-chende Tätigkeit als Jugendpsychiater - die Jugendpsychiatrie war da-mals erst in der Entwicklung begriffen - mehr und mehr von seiner schriftstellerischen Arbeit abgezogen wurde. Unter dem Titel 'Des Le-bens tausendfältige Gestalt' brachte der Europäische Verlag Wien 1962 eine Auswahl-sammlung seiner Gedichte heraus.

Im selben Jahr veröffentlichte auch Marie Pappenheim-Frischau unter dem Titel 'Verspätete Ernte zerstreuter Saat' mit ihrem richtigen Na-men ebenfalls im Europäischen Verlag einen etwa 100 Seiten starken Ge-dichtband, der in wesentlichen Teilen vom Grauen der politischen Ver-folgung gezeichnet ist.

Diese abgesicherten Entstehungsfakten lassen erkennen, wie stark die Naturpoesie der E r w a r t u n g aus persönlichem Erleben gespeist worden ist, daß die Angst der 'Frau' sicherlich von der Dichterin vor-empfunden und dann poetisch typisiert wurde und daß es sich im Verhält-nis Schönberg-Pappenheim um jeweils eigenständige künstlerische Kon-struktionen handelt, die nur in der allgemeinen Lebensanschauung über-einstimmten - und deshalb mag Schönberg die junge Studentin der Medi-zin wohl auch auf einen Text hin angesprochen haben - und sich nicht et-wa im Detail entschreiben. Wichtig ist in diesem Zusammenhang vor al-lem noch die Titelgabe 'Monodram', die man im Hinblick auf die Melo-dramatik des P i e r r o t L u n a i r e gerne Schönberg zuerkennen wollte, um darin eine bestimmte musikhistorische Tendenz zu sehen. Wörner stellte in Frage, das Monodram mit der melodramatischen Mo-nodramkunst des 18. und 19. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen, und heute darf feststehen, daß diese Verbindung nur eine zufällige gewe-sen ist und erst im P i e r r o t L u n a i r e wirkliche musikalische Folgen zeitigte.

Schon Wörner stellte 1959 in seiner ausgezeichneten Schönberg-Studie 'Gotteswort und Magie' angesichts der ausgedehnten musiksymbolischen Beziehungen in der Oper M o s e s u n d A a r o n mit einem gewissen Erstaunen die begründete Frage, ob Schönberg

jemals die musikwissenschaftlichen Arbeiten von Schweizer und Schering kennenlernte, durch welche die geistig-musikalischen Symbolbeziehungen zuerst erhellt wurden?"

Es heißt dann weiter, Schönberg habe wie Bach zweihundert Jahre früher die Unio mystica vollzogen, die allein ihm die Widerspiegelung in der Musik diktierte. Wörner weist ferner auf die Tatsache hin, daß Josef Rufer in Schönbergs Nachlaß die große Spittasche Bach-Ausgabe der Ge-sammelten Werke mit zahlreichen analytischen Eintragungen versehen aufgefunden habe. Für Wörner steht fest, daß Schönberg zumindest intuitiv 'Bindungen dieser Art', das heißt aber betonte Zusammenhänge zwis-chen musikalischer Figur und einem übergeordneten, durch die Musik-figur zur Anschauung gebrachten ideellen Gefüge erkannt habe. Bezeich-nerweise findet sich in seinem Melodramenwerk P i e r r o t L u - n a i r e sogar ein klassischer Chiasmus - eine Melodie, die nach bar-ockem Vorbild auf die Textworte 'Kreuze' zu einer Kreuzform gerinnt. Das Bild von den Stämmen, deren Schimmern eine oszillierende Instru-mentalpartie andeutet, ist nur eines unter vielen. Da wäre als weiteres markantes Beispiel der Anfang der IV. Szene anzuführen. Die 'Frau' schaut sich um und beklagt sich über die Leere der 'ganzen, langen Straße', auf der nichts Lebendiges und kein Laut sei. Die Instrumente schließen sich dieser Feststellung an - sie verharren über mehr als zwei Takte hin auf einem Akkord, der seltsam hohl und unwirklich klingt; die Verlassenheit der Straße und die Verlassenheit der 'Frau' spiegeln sich im verlorenen, unbewegten sozusagen erstarrten Klang.

Aber Schönbergs Charakterisierungskunst begnügt sich damit nicht ein-mal, sondern zielt auf die Übertragung bildhafter Vorstellungen in sym-bolhaft geprägte musiklogische Bezüge. Die Regieanweisung verlangt, die 'Frau' habe sich umzusehen. Der Situation nach bedeutet das ein auf-geregt-suchendes Umherschauen in alle Richtungen in der vergeblichen Hoffnung, einem Lebendigen zu begegnen. Schönberg übersetzt das in

URHEBER- UND LEISTUNGSSCHUTZRECHTE, BESONDERS VERVIELFÄLTIGUNG (AUSSER ZUM PERSÖNLICHEN GEBRAUCH), VERMIETUNG, AUFFÜHRUNG, SENDUNG, VORBEHALTEN

wergo

studio-reihe neuer musik

GEMA

20-04 A

Seite **1**

WER 50 001

M
33

ARNOLD SCHÖNBERG

Erwartung (Monodram) op.17

Orchester: Nordwestdeutsche Philharmonie, Herford

Dirigent: Hermann Scherchen

Solistin: Helga Pilarczyk,
Sopran

SCHALLPLATTENFABRIK PALLAS G.M.B.H., DIEPHOLZ

URHEBER- UND LEISTUNGSSCHUTZRECHTE, BESONDERS Vervielfältigung (AUSSER ZUM PERSÖNLICHEN GEBRAUCH), VERMIETUNG, AUFFÜHRUNG, SENDUNG, VORBEHALTEN

wergo

studio-reihe neuer musik

GEMA
20-04 B

WER 50 001

M
33

Seite **2**

ARNOLD SCHÖNBERG

Erwartung (Monodram) op. 17

Orchester: Nordwestdeutsche Philharmonie, Herford

Dirigent: Hermann Scherchen

Solistin: Helga Pilarczyk,
Sopran

SCHALLPLATTENFABRIK PALLAS G.M.B.H., DIEPHOLZ