

Arnold Schönbergs *Die glückliche Hand* op. 18 im Kontext der Lichtregie des 20. Jahrhunderts

Die glückliche Hand wird seit ihrer Entstehung (1910–1913) häufig in die Nähe des Gesamtkunstwerks gerückt,¹ da Schönberg hier alle Parameter des Werkes, d. h. neben Musik und Text auch visuelle Elemente, wie Bühnenbild, Kostüme, Bewegungs- und Lichtregie, explizit beschrieben und in der Partitur festgehalten hat. Vor allem die Verwendung von Farben und Licht hat hier eine gesteigerte Bedeutung, was sich nicht zuletzt durch das berühmte Farb-Crescendo im 3. Bild äußert.² Wiederholt wurde in diesem Zusammenhang auf Einflüsse von Wassily Kandinsky hingewiesen, die sich jedoch lediglich als Parallelen herausgestellt haben, da Schönberg von dessen Werk bei Entstehung der *Glücklichen Hand* keine Kenntnis hatte.³ Vielmehr dürften bei der szenischen Konzeption zahlreiche verschiedene Einflüsse ausschlaggebend gewesen sein, von welchen an dieser Stelle ein Blick auf die Bedeutung der Lichtregie geworfen werden soll. Diese hat zu Beginn des 20. Jahrhundert eine rasante Entwicklung durchlaufen, die vornehmlich durch Bühnenreformer wie Adolphe Appia, Max Reinhardt oder Alfred Roller (insbesondere in seiner Zusammenarbeit mit Gustav Mahler) forciert wurde. Diese Entwicklung wird auch merklich von *Die glückliche Hand* und ihrer Behandlung von Licht, Farben und Raum reflektiert.

Die spezielle Bedeutung des Lichtes war bereits in der Anfangsphase ihrer Entstehung evident,⁴ so erkannte Anton Webern 1910, dass die »großartige Beteiligung des Lichtes als wesentlicher Faktor der Handlung [...] wohl ganz neu und

1 Nicht zuletzt seit John C. Crawford: *Die Glückliche Hand*. Schönbergs Gesamtkunstwerk, in: *The Musical Quarterly* 60/4 (Oktober 1974), 583–601.

2 Arnold Schönberg: *Bühnenwerke I*. Hrsg. von Ullrich Scheideler. Mainz, Wien 2000 (Sämtliche Werke. Abteilung III: Bühnenwerke. Reihe A, Band 6). Das Crescendo beginnt in Takt 126.

3 Michael Mäckelmann: »Die glückliche Hand«. Eine Studie zu Musik und Inhalt von Arnold Schönbergs »Drama mit Musik«, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Michael Mäckelmann. Laaber 1988, 7–36, 21.

4 Möglicherweise begann Schönberg mit der Arbeit am Textbuch bereits um 1908/09. Das Werk entstand in mehreren

Phasen, die jedoch nicht letztgültig auseinandergehalten werden können. Arnold Schönberg: *Bühnenwerke I. Die glückliche Hand op. 18: Kritischer Bericht, Skizzen, Textgenese und Textvergleich, Entstehungs- und Werkgeschichte, Dokumente*. Hrsg. von Ullrich Scheideler. Mainz, Wien 2005 (Sämtliche Werke. Abteilung III: Bühnenwerke. Reihe B, Band 6, 3), 246.

herrlich« sei.⁵ Hiermit akzentuierte Webern, dass die Lichtregie im Werk nicht mehr nur der reinen Ausleuchtung der Bühne diene, sondern darüber hinaus auch eine eigene dramaturgische Funktion einnimmt. Dies wird insbesondere im Farb-Crescendo deutlich, in dem Licht und Farbe mit einem »bestimmten psychischen Erlebnisprozeß des Mannes« verknüpft sind, wobei den jeweiligen Farben »Sinneinheiten« zugeordnet werden, »die subjektiv empfundene Intensitätsgrade widerspiegeln«.⁶ Während Farbe und Licht in der *Erwartung* op. 17 noch naturalistisch behandelt wurden (hauptsächlich als Andeutung der Tageszeit), erreichen sie bei *Die glückliche Hand* eine gänzlich neue Wertigkeit. Wie Schönberg in seinem Breslauer Vortrag (1928) betonte, solle die Bedeutung der optischen Elemente erhöht werden, denn »es muss einleuchten, dass Gesten, Farben und Licht hier ähnlich behandelt werden, wie sonst Töne: dass mit ihnen Musik gemacht wird. Dass aus einzelnen Lichtwerten und Farbtönen sozusagen Figuren und Gestalten gebildet werden, ähnlich den Gestalten, Figuren und Motiven der Musik.«⁷ Das Licht hat bei Schönberg demzufolge die Möglichkeit, »zum Funktionsträger des dramatischen Spannungsverlaufs« zu werden, es erfüllt eine strukturierende Funktion und »tritt aus der Aufgabe einer nur formalen Rahmenbildung heraus«.⁸

Als Schönberg das Werk komponierte, hatten sich diese Ideen ausgehend von den frühen Reformschriften Adolphe Appias (*La Mise en scène du drame wagnérien* [1895], *Die Musik und die Inszenierung* [1899]) verbreitet, die sich kurz darauf u. a. auch in den Inszenierungen Alfred Rollers oder auch Max Reinhardts wiederfanden.⁹ Ob Schönberg Appia im Übrigen persönlich kannte oder dessen Schriften gelesen hat, ist nicht belegt, jedoch wurde Schönberg um 1912 von Appias Mitstreiter Émile Jaques-Dalcroze zu den Festspielen in Hellerau eingeladen,¹⁰ die neben vielen anderen auch von Max Reinhardt und Alfred Roller besucht wurden.¹¹ Appia hatte hier von 1909 bis 1914 gewirkt und gemeinsam mit Jaques-Dalcroze seine Reformideen realisieren können. Im Hellerauer Festspielhaus wurde ein ausgeklügeltes Beleuchtungssystem konstruiert, das – nach abweichenden Angaben – mit zwischen 3.000 und 7.000

5 Anton Webern an Arnold Schönberg, 15. August 1910 (The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division, Arnold Schoenberg Collection | [ASCC 21829](#)).

6 Siegfried Mauser: *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold Schönbergs »Erwartung« op. 17, »Die glückliche Hand« op. 18 und Alban Bergs »Wozzeck« op. 7*. Regensburg 1982, 39 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik München 3).

7 Arnold Schönberg: Vortrag zur Einführung in Die Glückliche Hand (ASSV 4.1.7.), in: *Arnold Schönberg. (Gehaltene) Vorträge 1: 1911–1933*. Hrsg. von Hartmut Krones und Eike Feß. Wien [in Vorbereitung] (Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe Bd. III/3).

8 Siegfried Mauser: *Das expressionistische Musiktheater*, s. Anm. 6, 38 f.

9 Richard C. Beacham: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*. Berlin 1994, 12, 195, 337. Auf

den Zusammenhang zu Appia wird auch verwiesen in: Margot Kießling: *Arnold Schönberg: »Die glückliche Hand«. Eine Auseinandersetzung mit szenographisch-technischen Aspekten der Realisierung*. Diplomarbeit, Technische Fachhochschule Berlin 1995, 33.

10 Émile Jaques-Dalcroze an Arnold Schönberg, 8. Juli 1912 (The Library of Congress, s. Anm. 5 | [ASCC 12063](#)).

11 Richard C. Beacham: *Adolphe Appia*, s. Anm. 9, 151.

Scheinwerfern die komplexesten Ausleuchtungen bewerkstelligen konnte.¹² Die gesamte Halle mit Bühne und Zuschauerraum erstrahlte auf diese Weise als ein regelrechtes »Lichtbassin«,¹³ und die dort stattfindenden Aufführungen avancierten für viele zum Ausgangspunkt der neuen Lichtregie im 20. Jahrhundert. Dalcroze versicherte Schönberg, dass ihm die Aufführungen »manches zeigen, das Ihnen wertvoll ist« und wies darauf hin, dass sich aus der »architektonischen und technischen Anlage des Saales [...] Möglichkeiten der Gestaltung« ergäben, »die anderswo nicht vorhanden« seien.¹⁴

Da Appia jedoch nur selten Aufführungen selbst ausgestattet hat, wurden seine Ideen vorrangig von anderen weitertransportiert, darunter insbesondere durch Rollers und Reinhardts Schaffen. Reinhardt zeigte wie die meisten Bühnenreformer des 20. Jahrhunderts reges Interesse an technischen Innovationen: Schon im Berliner Theater »Schall und Rauch« setzte er zahlreiche Erneuerungen um, im Speziellen aber am Deutschen Theater in Berlin (ab 1905) installierte er im Zuge seiner Modernisierungsbestrebungen eine Drehbühne, Versenkungen und eine neue Beleuchtungsanlage. Hierfür studierte er auch die Erfindungen des spanischen Malers Mariano Fortuny, setzte diese aber nur zum Teil um.¹⁵ Appias Ideen verwirklichte er hingegen, indem er dem Licht eine erhöhte Funktion überantwortete und eigens Beleuchtungspläne erstellte, wie Appia sie gefordert hatte. Das Licht erzeugte bei ihm nicht nur die Atmosphäre, sondern hob die Darsteller in dramaturgisch wichtigen Momenten heraus und strukturierte den Bühnenraum.¹⁶ Zahlreiche Inszenierungen Reinhardts zeugen von der neuen Bedeutsamkeit der Lichtregie, was sich besonders durch seine Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal intensivierte. Dieser hat sich zu der Zeit ebenfalls mit den visuellen Möglichkeiten der Bühne befasst und besonders eindringlich in »Die Bühne als Traumbild« ausgeführt, wie er Licht und Bühne zu einem einheitlichen Raum zusammenführen wollte.¹⁷ Diese Vorstellungen manifestierten sich nicht nur bei den Salzburger Festspielen. Bereits die Uraufführung von Hofmannsthals *Elektra* 1903 unter Max Reinhardt im Kleinen Theater in Berlin gilt als »Vorwegnahme des expressionistischen Theaters mittels Gebärden, Schreien, Tanz, Licht, Bühnenbild – und nicht zuletzt bereits hier: Musik«.¹⁸

12 Max Keller: *Faszination Licht. Licht auf der Bühne*. München 42010, 204.

15 Max Keller: *Faszination Licht*, s. Anm. 12, 204.

Mayer und Julian Werlitz. Stuttgart 2016, 354–356, 354.

13 Nora Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*. Berlin 1998, 110.

16 Richard C. Beacham: *Adolphe Appia*, s. Anm. 9, 339.

18 Antonia Eder: Richard Strauss, in: *Hofmannsthal-Handbuch*, ibidem, 59–63, 60.

14 Émile Jaques-Dalcroze an Arnold Schönberg, 23. Juni 1912 (The Library of Congress, s. Anm. 5 | [ASCC 12062](#)).

17 Hans-Albrecht Koch: Essays und Reden zum Theater, in: *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Mathias

In Wien wurden Appias Ideen zuvorderst durch Alfred Rollers und Gustav Mahlers Wirken realisiert, vor allem durch ihre erste gemeinsame Arbeit, die Neuinszenierung von *Tristan und Isolde* 1903 (aber auch durch spätere Aufführungen, wie bspw. des *Don Giovanni* 1905) an der Wiener Hofoper.¹⁹ Die herausstechende Neuerung stellte hier neben dem nun überwiegend stilisierten Bühnenbild die Lichtdramaturgie dar: So wie Appia es gefordert hatte, sollte auch hier das Licht eine eigene Funktion erfüllen, denn Mahler und Roller ging es darum, ein neues Verhältnis zwischen Musik, Licht und Farben, das eine eigene Stimmung kreieren und eine Interaktion zwischen dem Auditiven und dem Visuellen, bzw. allen Sinnen hervorrufen sollte.²⁰ Einige Kritiker schilderten daraufhin (unter Eindruck von Tristans Ausspruch »Hör ich das Licht?«) geradezu synästhetische Erlebnisse, wie bspw. Max Kalbeck, der Musik vernahm, die man »mit Augen sehen, mit Händen greifen« konnte.²¹ Es ist bei dieser Inszenierung jedoch fraglich, ob und inwieweit Roller bereits von Appia beeinflusst war, oder ob es sich um Parallelerscheinungen handelt, da Appias Schriften seinerzeit nicht allzu verbreitet waren und er seine Ideen nur selten auf der Bühne realisieren konnte. Mahler war allerdings zu seiner Wiener Zeit bereits mit Appias Ideen vertraut²² und Roller selbst korrespondierte spätestens ab 1907 mit ihm, wobei die beiden sich hierbei auch explizit über *Die Musik und die Inszenierung* austauschten.²³

In diesem Hauptwerk arbeitete Appia seine Vorstellungen zur neuen Lichtregie aus: Das Licht habe seiner Ansicht nach nun nicht mehr nur reine Äußerlichkeiten zu untermalen, sondern könne auch innerliche Geschehnisse ausdrücken, womit es eine dramaturgische und symbolische Funktion einnehme.²⁴ Die Beleuchtung sei für ihn auf der neuen Bühne der Dekoration und der gemalten Kulisse überlegen, und könne allein eine geradezu »allmächtige Gestaltungskraft« entfalten.²⁵ Appia unterscheidet hierzu zwei Arten von

19 Richard C. Beacham: *Adolphe Appia*, s. Anm. 9, 195, 337. Einen Einfluss von Mahlers und Rollers Inszenierungen auf Schönberg sieht darüber hinaus auch Evan Baker: Arnold Schönberg als Regisseur? »Erwartung« und »Die glückliche Hand« an der Krolloper, in: *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium 28.–30. September 2000*. Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2001, 347–357, 348 (*Journal of the Arnold Schönberg Center* 2/2000). Für die geplante, aber nicht realisierte Verfilmung von *Die glückliche Hand* schlug Schönberg im Übrigen drei Bühnenbildner vor, die seine Entwürfe umsetzen sollten: Oskar Kokoschka, Wassily Kandinsky und Alfred Roller. Keiner der drei genannten war letztlich an einer

Inszenierung des Werkes beteiligt. Arnold Schönberg an Emil Hertzka, ohne Datum, zwischen 26. September und 13. Oktober 1913 (Arnold Schönberg Center, Wien, Universal Edition Collection | [ASCC 28](#)).

20 Herzlichen Dank an Anna Stoll Knecht, die mir die Materialien zu ihrem Vortrag »Wie, hör' ich das Licht?: Gustav Mahler and Alfred Roller's Production of Tristan and Isolde, Vienna, 1903« (*American Musicological Society*, Boston 2019) zur Verfügung gestellt hat.

21 Max Kalbeck: Hofopertheater [Tristan und Isolde], in: *Neues Wiener Tagblatt* 37/52 (22. Februar 1903), 9.

22 Manfred Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*. Salzburg 1996, 76.

23 Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*. München 1899, 17; vgl. Evan Baker und Oskar Pausch: *Das Archiv Alfred Roller*. Wien 1994, 15. Alfred Roller an Adolphe Appia, 10. Juni 1907. Die gegenständliche *Iphigenie*-Inszenierung hatte ihre Erstaufführung am 18. März 1907.

24 Richard C. Beacham: *Adolphe Appia*, s. Anm. 9, 48.

25 Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, s. Anm. 23, 17.

Licht: Zunächst das »verteilte Licht«, das rein der Erhellung des Raumes dient und keinerlei Funktion innehat. Dieses müsse die Bühne gleichmäßig von allen Seiten ausleuchten, um keine Schattenbildung zu provozieren und dient gewissermaßen als Grundierung für das »gestaltende Licht«. Dieser zweite Typus wird hauptsächlich durch die beweglichen Apparate des Beleuchtungssystems erzeugt und gibt dem Regisseur bzw. dem Bühnenbildner nun die Möglichkeit, vielfältige Effekte zu erzielen:²⁶

Mit ihm konnte [Appia] Gegenstände hervorheben oder sie zum Verschwinden bringen; wie ein Bildhauer konnte er hinzufügen oder wegnehmen; er konnte die physischen Gegenstände auf der Bühne verzerren, ihnen Masse verleihen oder sie entmaterialisieren – und so auch die Darsteller.²⁷

Mit diesen Effekten hat Schönberg in *Die glückliche Hand* durchgängig experimentiert. So sollen bereits im 1. Bild zwar die zwölf Choristen ihre Gesichter durch Luken eines dunkelvioletten Samtvorhanges ragen lassen, es dürfen jedoch mithilfe einer schwachen grünlichen Beleuchtung möglichst nur deren Augen zu sehen sein²⁸ (ein »Chor von Blicken« wie Schönberg später erläutert).²⁹ Durch den gezielten Einsatz von (farbigen) Kegelscheinwerfern werden also bei Schönberg immer wieder einzelne Körperteile oder Gegenstände hervorgehoben, wie z. B. der Becher im 2. Bild, auf den gezielt violettes Licht gerichtet wird,³⁰ oder – besonders bedeutend – das hellblaue Licht, das während der Schmiedeszene im 3. Bild von oben nur die Fingerspitzen der linken Hand des Mannes erhellen soll, gerade als dieser den Hammer ergreifen will.³¹

Auffällig ist außerdem Schönbergs Ausdeutung des Raumes mithilfe der Lichtregie. Eugen Gustav Steinhof, der für die Ausstattung der Uraufführung 1924 an der Wiener Volksoper zuständig war, beschrieb das Konzept für seine bühnenpraktische Umsetzung wie folgt:

Die Szene hatte das Problem zu lösen, die musikalische Räumlichkeit in den visionär gesehenen Raum zu leiten. Die Entwicklung dieser Ausstrahlung bildet ihre Verkörperung im szenischen Raum. Von dem raumlosen, nur durch Licht geschaffenen ersten Bild zu dem Frühlinghaften des zweiten Bildes, einer zagenden Raumentfaltung, weiter zur vollen, wuchtigen Auswirkung von Ton, Farbe, Licht: Zu dem All umfassendsten Entwicklung, dem dritten Bilde, um im vierten Bilde wieder in raumlose Wesenlosigkeit zurückzufallen.³²

Schönberg befasste sich im Zusammenhang mit *Die glückliche Hand* intensiv mit den Erfordernissen und Möglichkeiten des szenischen Raumes, der nicht

26 Ibidem, 86–88.

27 Richard C. Beacham: *Adolphe Appia*, s. Anm. 9, 49.

28 Arnold Schönberg: *Bühnenwerke I*, s. Anm. 2, 111.

29 Arnold Schönberg: Vortrag zur Einführung in *Die Glückliche Hand*, s. Anm. 7.

30 Arnold Schönberg: *Bühnenwerke I*, s. Anm. 2, 124.

31 Ibidem, 146.

32 Arnold Schönberg Center, Wien (Programs 1924 | ASCI CP5585).

allein von den Kulissen eingegrenzt, sondern auch maßgeblich durch das Licht mitgestaltet wurde (so wie es auch Reinhardt intendierte). Appia forderte, mit der Lichtregie den Bühnenraum zu ›beleben‹, indem dieser sich mithilfe des Lichtes ausdehnen oder zusammenziehen könne. Der Raum habe bei ihm die Möglichkeit, »nach vorne zu kommen oder sich zurückzuziehen, Gegenstände zu verschlucken oder sie zum Vorschein zu bringen, Form anzunehmen und sich zu bewegen«. ³³

Für *Die glückliche Hand* legte Schönberg die Ausnützung des Bühnenraumes detailliert fest, bei der auch die Bewegungen der Darsteller eine Rolle spielten und exakt beschrieben wurden. Die räumliche Eingrenzung der einzelnen Bilder, d. h. die sukzessive Ausdehnung und Rückbildung des Raumes, habe sich wie folgt zu entwickeln: Im 1. Bild soll der Bühnenausschnitt zunächst »sehr klein, ein wenig rund (ein flacher Bogen)« sein. ³⁴ Wie Steinhof bemerkt, wird die Eingrenzung hier (und im parallelen 4. Bild) hauptsächlich durch die Lichtregie vorgenommen, da die Bühne – abgesehen von der schwachen und konzentrierten Erleuchtung der Darsteller – »fast ganz finster« bleibt, ³⁵ die Aufmerksamkeit somit nur auf einzelne Punkte gelenkt wird. In einem Brief an Emil Hertzka diskutierte Schönberg 1913 eine mögliche Verfilmung der Oper, und betonte, dass Anfang und Ende möglichst in kompletter Dunkelheit liegen sollten, war sich jedoch nicht sicher, ob dies im Film umgesetzt werden könne, »da es ja kein ›dunkles Licht‹ giebt«. ³⁶ Der Bühnenbildentwurf von Schönberg ³⁷ sowie die verschiedenen Bühnenbilder der Inszenierungen ³⁸ setzten dieses stark auf Kontrast von Licht und Schatten setzende 1. Bild zumeist getreu um.

Im folgenden 2. Bild muss sich der Bühnenausschnitt laut Regieanweisung vergrößern, d. h. »tiefer und breiter [sein] als der erste«. Die Szene wird als Gegensatz zum 1. Bild von einem »grelle[n] gelbe[n] Sonnenlicht« dominiert, als »Hintergrund eine zartlichtblaue, himmelartige Leinwand«, an den Seiten hängen »zart-gelb-grüne Tücher«. Auf die exakte Ausrichtung der Sonnenstrahlen legte Schönberg besonderen Wert, diese haben »[u]nten, links, ganz nahe dem hellbraunen Erdboden« durch einen »1½ Meter durchmessende[n] kreisförmige[n] Ausschnitt« als einzige Lichtquelle zu scheinen ³⁹ (wie von ihm ebenfalls in der

33 Richard C. Beacham: *Adolphe Appia*, s. Anm. 9, 49.

34 Arnold Schönberg: *Bühnenwerke I*, s. Anm. 2, 111.

35 Ibidem.

36 Arnold Schönberg an Emil Hertzka, s. Anm. 19.

37 Bleistiftskizze (Arnold Schönberg Center, Wien, CR 173) und Ölgemälde (Arnold Schönberg Center, Wien, CR 174) zu *Die glückliche Hand* (1. Bild).

38 Schönberg war in die Inszenierungen in Wien (1924), Breslau (1928), Duisburg (1929) sowie Berlin (1930) involviert und hatte Einfluss auf die szenischen Umsetzungen, die mal mehr mal weniger akkurat seinen Anweisungen folgten.

Bühnendarstellungen sind veröffentlicht in: *Das Prisma. Blätter der Vereinigten Stadttheater Bochum-Duisburg* 5/21 (1928/29); *Duisburger Generalanzeiger* 305 (2. Juli 1929); *Blätter des Breslauer Stadt-Theaters* 14 (1927/28). Karin von Maur: *Oskar Schlemmer, Oeuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle*. München 1979, 302.

39 Arnold Schönberg: *Bühnenwerke I*, s. Anm. 2, 121.

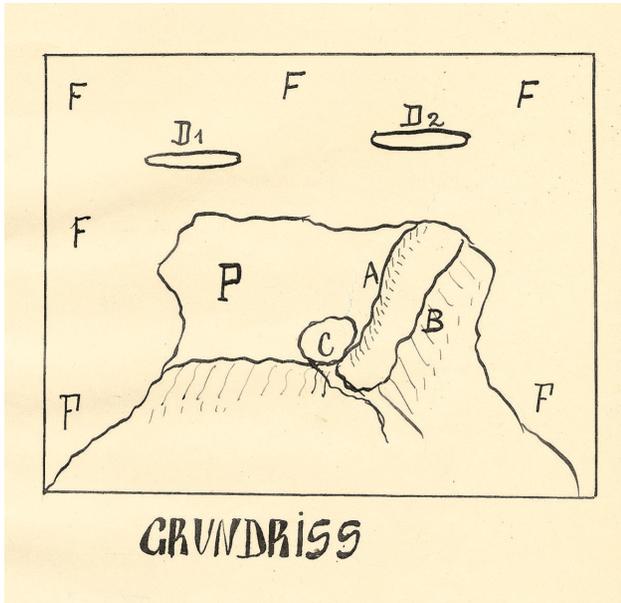


Abbildung 1: Arnold Schönberg: *Die glückliche Hand* op. 18 (CR 172)
(Arnold Schönberg Center, Wien [T07.05])

»Compositions-Vorlage« festgehalten wurde)⁴⁰. Hierauf bestand Schönberg vehement – er insistierte vor der Aufführung 1930 an der Berliner Krolloper, dass die Sonne unbedingt »tief unten« zu stehen habe.⁴¹ Das gebündelte Licht trägt hier also zur Expansion und zur Strukturierung des Raumes bei, indem die im schrägen Winkel einfallenden Strahlen auch eine erweiterte Tiefendimension generieren.

Erst im 3. Bild wird nun die Breite und Tiefe der Bühne zur Gänze ausgenutzt (wonach in der letzten Szene zum knapp eingegrenzten Bild des Anfangs zurückgekehrt werden soll). Zunächst wird mit Einsatz von »graugrüne[m] Licht« gearbeitet, dann habe bei der Beleuchtung der Grotten aber »von vorne auf die Felsen

gelbgrünes und auf die Schlucht dunkelblauviolette Licht geworfen« zu werden.⁴² Später sollen diese »hauptsächlich von den über den Arbeitstischen hängenden Lampen« erhellt werden, die eine »Zwielightstimmung« erzeugen.⁴³ In diesem Bild kommt also neben dem Licht und der Raumbegrenzung zusätzlich auch die Ausnutzung des Bühnenbodens durch Praktikabeln – also Felsen, Grotten und Plateaus sowie alle weiteren plastischen Dekorationen – zum Tragen. Schönberg hatte der Beschreibung des 3. Bildes eine Skizze der Bühne beigelegt, auf der er die einzelnen Elemente akkurat einzeichnete (Abbildung 1).

Die Ausnutzung des Bodens bzw. die Einbeziehung des gesamten Raumes hatte auch Roller intendiert: Bereits bei *Tristan und Isolde* von 1903 bestand er darauf, einen Grundriss des Innenraumes der Hofoper einsehen zu können – ein Novum unter den bisher zuständigen Ausstattern.⁴⁴ Mahler unterstützte diese Herangehensweise ausdrücklich, da er einen tatsächlichen

40 Arnold Schönberg Center, Wien (T07.05).

41 Arnold Schönberg an Ernst Legal, 14. April 1930 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 5 | [ASCC 1854](#)).

42 Arnold Schönberg: *Bühnenwerke I*, s. Anm. 2, 138.

43 *Ibidem*, 139.

44 Wolfgang Greisenegger: Alfred Roller: Neubedeutung des szenischen Raumes, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 31 (1989), 271–281, 276.

»Szenenraumgestalter« bzw. »Szenen-Plastiker« gesucht hatte, der in der Lage sein sollte, »Visionen in Raum und Zeit zu entwickeln«. ⁴⁵ In einem Text zu seinem 70. Geburtstag kritisierte Roller generell den Ausdruck »Bühnenbildner«, da die Bühne für ihn kein »Bild« darstelle, sondern ein Raum, »der seinen Sinn und seine Gliederung durch die Bewegungen des Schauspielers erhält«. ⁴⁶

Die glückliche Hand reflektiert mit der Abkehr von der Illusionsbühne und ihrer reinen Kulissenmalerei den Paradigmenwechsel der Opernbühne um die Jahrhundertwende. Appia forderte besonders eindringlich, die bemalten Leinwände abzuschaffen, da diese in Konflikt mit der neuen Funktion des Lichtes stünden. Bei der alten bzw. zu Appias Zeiten noch aktuellen Bühne, diene das Licht vorrangig zur Sichtbarmachung der senkrecht installierten Leinwand, konnte also nicht konkret gestaltend wirken. Dies sei nur möglich, sobald das Licht auf plastische Körper fallen könne, was wiederum Schattenwirkung erzeugt. ⁴⁷ (Ein Gegenstand, der von allen Seiten beleuchtet wird und damit keinen Schatten hervorbringt, existierte für Appia dementsprechend nicht.) ⁴⁸

Das Licht bedarf irgend eines Objektes, um ausdrucksfähig zu werden und diese Ausdrucksfähigkeit aufrecht erhalten zu können: es muss etwas erleuchten, es müssen sich ihm Hindernisse entgegenstellen. Diese Gegenstände können im Hinblick darauf, dass das Wesen des Lichtes nicht ein fiktives, sondern ein reales, thatsächliches ist, eben auch nur reale, plastische sein. ⁴⁹

Appia wollte also die Zweidimensionalität der alten Kulissenmalerei überwinden, der Bühnenboden sollte – ausgestattet mit Treppen, Schrägen oder Podesten – begehbar sein, und durch Licht, Farben und Bewegung strukturiert werden. Anstatt Raumdimensionen durch Malerei anzudeuten, sollten durch die Praktikabeln Höhe, Tiefe und Weite der Bühne dreidimensional wahrgenommen werden können. ⁵⁰ Der Darsteller ist dabei für Appia von immenser Bedeutung, da zu diesem eine Verbindung hergestellt werden müsse. Auf der alten Bühne konnte zwischen der dreidimensionalen Person und der gemalten Dekoration keine direkte Berührung stattfinden, da auf diese Weise die Illusion zerstört worden wäre. ⁵¹ »Denn keine Bewegung des Darstellers kann mit den von der Malerei auf den Leinwandflächen angedeuteten Dingen in lebendigen Einklang gebracht werden.« ⁵² Allein die Praktikabilität könne daher den »materielle[n] Berührungspunkt zwischen Darsteller und Dekorationsmaterial« herstellen und die

45 Ibidem, 277.

46 Nach Manfred Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*, s. Anm. 22, 306.

47 Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, s. Anm. 23, 16.

48 Nach Richard C. Beacham: *Adolphe Appia*, s. Anm. 9, 49.

49 Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, s. Anm. 23, 74.

50 Richard C. Beacham: *Adolphe Appia*, s. Anm. 9, 47.

51 Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, s. Anm. 23, 17.

52 Ibidem, 61.

Hauptaufgabe bestehe demzufolge darin, »das unbelebte Bild in seiner fiktiven Gestaltung der wirklichen Gestaltung des Darstellers und deren Bethätigungen möglichst anzupassen«.⁵³

Tatsächlich wären die szenischen Forderungen Schönbergs zum Einsatz des Lichtes und auch der Aktionen der Darsteller im 3. Bild mit der traditionellen zweidimensionalen Kulissenmalerei schlichtweg nicht möglich gewesen. Neben der Darstellung in den Grundrissen, beschreibt Schönberg in den Regieanweisungen minutiös die Aufstellung der Praktikabeln im Raum, sodass diese für die Inszenierungen also keinesfalls gemalt werden konnten:

Wilde Felsenlandschaft; schwärzlichgraue, mit wenigen Nadelbäumen (die silbergraue Äste haben) bewachsene Felsen. Ungefähr von der Mitte der Bühnentiefe an sind Felsenpartien aufgebaut, die hier ein kleines Plateau bilden. Dieses ist von hohen, steilen Felsen (die links und rechts bis vorne an die Rampe reichen) umschlossen. Das Plateau senkt sich vorne ein wenig. Etwas rechts von der Mitte der Bühnenbreite stürzt es steil ab (etwas schräg gestellt). Hier ist eine Schlucht anzudeuten, die zwischen zwei Felsstücken liegt und deren Rand sichtbar ist. Vor ihr liegt ein niedrigeres Plateau, das vorn mit dem höheren zusammenhängt. Vor der Schlucht ragt ein mannsgroßes Felsstück in die Höhe. Hinter dem Plateau (aber höher als dieses) liegen zwei Grotten, die durch dunkelviolette Stoffe vorläufig verborgen sind. [...] Sowie die Scene erhellt ist, sieht man den Mann aus der Schlucht heraussteigen (deren Rand soll deshalb über dem Bühnenboden aufgebaut sein).⁵⁴

Zum Ende der Szene soll der Mann darüber hinaus verzweifelt versuchen, zur Grotte hinaufzusteigen, rutscht jedoch wiederholt von der glatten Wand ab.⁵⁵ Danach jagen sich Mann und Weib über das – noch dazu von innen erleuchtete – Plateau und die Felsvorsprünge:

Er trachtet, auf den Knien rutschend, an sie heranzukommen, aber sie entschlüpft ihm und läuft auf das vorn gelegene Felsstück. Er springt ihr nach und rutscht unten auf den Knien weiter. Sie ist sofort wieder oben und eilt zu dem Stein neben der Schlucht. Im Augenblick, in dem sie aufs Plateau springt, beginnt dieser (von innen) in grell grünem Licht zu leuchten. [...] Der Mann befindet sich zur gleichen Zeit unten, ihr genau gegenüber, so daß, wie sie durch einen leichten Stoß mit dem Fuß den Stein hinunterstößt, dieser auf den Mann fällt.⁵⁶

All dies hätte – wie Appia es befürchtete – mit zweidimensionaler Dekoration auf der Bühne wohl geradezu lächerlich gewirkt,⁵⁷ bzw. darf man davon ausgehen, dass Schönberg eine solche Szene in dem Fall gar nicht erst konzipiert

53 Ibidem, 21.

54 Arnold Schönberg: *Bühnenwerke I*, s. Anm. 2, 138 f. In der früheren Fassung des Librettos, die 1911 im *Merker* erschien, spezifizierte Schönberg noch, dass der Rand

der Schlucht »wenigstens einen Meter über den Bühnenboden herausragen« solle; in: *Der Merker* 2/17 (Juni 1911), 718–721, 720.

55 Arnold Schönberg: *Bühnenwerke I*, s. Anm. 2, 165.

56 Ibidem, 70f.

57 Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, s. Anm. 23, 67.

hätte. Wie erwähnt soll das Plateau hier außerdem von innen beleuchtet werden, was bereits zuvor auf ähnliche Weise während des Farb-Crescendos geschieht. Zwar soll die gesamte Bühne die Farbentwicklung durchmachen, die darin mündet, dass auf die zweite Grotte das »gelbe schreiende Licht von allen Seiten« geworfen wird. Allerdings habe diese währenddessen geöffnet zu sein und das gleiche Farb-Crescendo – wenn auch etwas schwächer – »von innen heraus nach der gleichen Skala« zu durchlaufen.⁵⁸ Schönberg strebte also speziell bei diesen Stellen eine vollkommene Verschmelzung von Licht, Raum und Dekoration an.

Die Abkehr von der Illusionsbühne um 1900 war jedoch nicht allein Folge reformerischer Ideen, sondern auch der sich parallel vollziehenden technischen Entwicklung: Als sich zum Ende des 19. Jahrhunderts die elektrische Beleuchtung in den Theatern durchzusetzen begann, hatte dies auch direkte Auswirkung auf die Bühne, denn die vorher verwendete Öl- oder Gasbeleuchtung diente rein zur Erhellung der Dekoration, während das elektrische Licht nun »Geometrie und Tektonik« des Raumes sichtbar machen konnte.⁵⁹ Dies führte wiederum dazu, dass die »unter gänzlich anderen Lichtverhältnissen kalkulierten Kulissen [...] im strahlenden Glanz der Edisonschen Glühbirne die Schabigkeit bemalter Leinwand« preisgaben und somit die Illusion geradezu zerstörten.⁶⁰ In den folgenden Jahren und Jahrzehnten brachte die Elektrifizierung eine Fülle an neuen technischen Möglichkeiten für die Lichtregie. Nachdem 1882 in London das erste Schauspielhaus mit elektrischem Licht ausgestattet worden war und bis 1887 europaweit 50 Häuser folgten, konnte erst in der Folge überhaupt der Scheinwerfer erfunden werden, der eine Bündelung der Strahlen generierte. Daraufhin entwickelten sich u. a. auch bewegliche Scheinwerfer sowie verschiedene Systeme, um farbiges Licht einzusetzen,⁶¹ innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne. Appia hatte um 1899 bereits Farben, verschiedene Arten von Linsen und Filtern sowie ein bewegliches Scheinwerfersystem, das die fixe Soffittenbeleuchtung ersetzen sollte, gefordert.⁶²

Es bleibt also zu beachten, dass noch längst nicht alle Forderungen Appias und auch Schönbergs zum jeweiligen Zeitpunkt ihrer Formulierung an jedem Opernhaus umsetzbar waren. Beispielsweise legte Schönberg fest, dass im 3. Bild die Beleuchtung der Szene »nur hinten von oben« kommen dürfe, um die Schattenwirkung mit den Grotten erzeugen zu können.⁶³ Dieses spezielle Gegenlicht wurde bspw. in der Krolloper erst 1906 eingebaut und 1909 das

58 Arnold Schönberg: *Bühnenwerke I*, s. Anm. 2, 151.

60 Ibidem, 106.

62 Richard C. Beacham: *Adolphe Appia*, s. Anm. 9, 50.

59 Nora Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, s. Anm. 13, 108.

61 Ibidem, 107.

63 Arnold Schönberg: *Bühnenwerke I*, s. Anm. 2, 138.

erste Mal bei einer Aufführung von *Tristan und Isolde* verwendet. Appia wiederum setzte diesen Effekt 1909/10 bei den Hellerauer Festspielen ein.⁶⁴ Schönberg könnte dies also kurz vor oder während seiner Arbeit an der Oper gesehen und aufgegriffen haben, es wäre jedoch zum Zeitpunkt der Entstehung von *Die glückliche Hand* nicht an jeder Bühne realisierbar gewesen.

Dies macht deutlich, dass Schönberg um 1910 bzw. noch bis zur Fertigstellung 1913 mit seinen komplizierten szenischen Anweisungen und technischen Forderungen wohl jedem Opernhaus erhebliche Schwierigkeiten bereitet hätte. Bereits ab 1910 versuchte er, das Werk an verschiedenen Bühnen unterzubringen und hoffte 1911, Max Reinhardt würde das Werk am Deutschen Theater in Berlin inszenieren. Dieser sagte jedoch mit der Begründung ab, dass die Oper in einem Schauspielhaus schlicht nicht aufführbar sei.⁶⁵ Erst 1924 fand die Premiere an der Wiener Volksoper unter der Leitung von Fritz Stiedry statt. Neben den Sängern wurden Josef Turnau als Regisseur sowie der Beleuchtungsinspektor Robert Beck von der Staatsoper ausgeliehen. Die von Steinhof konzipierten Bühnenbilder mussten nach nur drei Aufführungen gepfändet werden,⁶⁶ da sich das von David Josef Bach geleitete Musikfest, in dessen Rahmen die Aufführung stattfand, als finanzielles (und auch künstlerisches) Desaster entpuppte. Vor allem die Volksoper hatte sich mit der teuren Inszenierung von *Die glückliche Hand* – die noch dazu nur mäßig besucht wurde – hoffnungslos übernommen.⁶⁷ Im Vorfeld war Schönberg intensiv in die Vorbereitungen der Uraufführung involviert und adressierte nach den ersten Proben eine umfangreiche Auflistung aller szenischen Mängel an die Verantwortlichen, worunter auch etliche Fehler in der Beleuchtung fielen.⁶⁸ Die Volksoper bemühte sich zwar, weitgehend nach Schönbergs Regieanweisungen zu arbeiten, scheiterte aber offenbar an einigen Details der Umsetzbarkeit, was sowohl an den begrenzten finanziellen Möglichkeiten des Hauses, als auch an einigen diffizilen technischen Forderungen Schönbergs lag, die – trotz des Einsatzes eines neuen Beleuchtungssystems⁶⁹ und weiterer kostspieliger Umbauten – teilweise schlicht undurchführbar waren.

64 Margot Kießling: *Arnold Schönberg: »Die glückliche Hand«*, s. Anm. 9, 33.

65 Max Reinhardt an Arnold Schönberg, 23. September 1911 (The Library of Congress, s. Anm. 5 | [ASCC 22383](#)).

66 Die gepfändeten Schönberg-Dekorationen, in: *Salzburger Volksblatt* 54/251 (3. November 1924), 4.

67 Zuvor hatte die Volksoper bereits kostspielige Umbauten vornehmen müssen; für die Aufführung von Schönbergs Oper

wurden durch die Presse zwischen 500 Millionen und einer Milliarde Kronen kolportiert; dazu u. a. Höhepunkt der Volksoperkrise, in: *Neues Wiener Journal* 32/11006 (19. Oktober 1924), 3; Die Krise der Volksoper, in: *Neues Wiener Tagblatt* 58/291 (21. Oktober 1924), 6.

68 Arnold Schönberg an Josef Turnau, ohne Datum (Arnold Schönberg Center, Wien [T77.16] | [ASCC 7291](#)). Schönberg listet auf, dass u. a. im 3. Bild die »Schluchtrandbeleuchtung« gefehlt habe, die Fingerspitzen des Mannes

wurden nicht blau hervorgehoben, darüber hinaus seien die Gesichter der Chorsänger nicht ausreichend beleuchtet. Außerdem forderte er: »Ich glaube man muss unter allen Umständen erzwingen, dass das Anzünden und Auslöschen der Lichter gleichzeitig geschieht! Ich bitte nochmals! die Ein und Ausschaltung durch bloss einen einzigen Menschen vornehmen zu lassen.«

69 Arnold Schönberg: ein Probenrevolutionär. Die Vorbereitungen zur »Glücklichen Hand«, in: *Neues Wiener Journal* 32/11082 (25. September 1924), 11.

Die Vertreter der Presse zeigten sich vornehmlich beeindruckt von den Licht- und Farbeffekten, so wie bspw. Max Graf, der die Bühnenbilder »visionär« nannte und Parallelen zu Schönbergs künstlerischer Phase als Maler zog, in der er »Phantasien und Visionen« auf die Leinwand brachte.⁷⁰ Einigen fiel jedoch eine erhebliche Diskrepanz zu Schönbergs Regieanweisungen auf, so monierte Ernst Decsey, dass die von Schönberg im Textbuch »phantastisch« anmutenden Farb- und Lichteffekte bei der Umsetzung auf der Bühne stark an Reiz verloren.⁷¹ Auch Elsa Bienenfeld merkte an, dass die Volksoper offensichtlich bei der Lichttechnik nicht über alle Möglichkeiten zur Realisierung verfügt hatte, insbesondere bei der Darstellung des Farb-Crescendos sei das Haus »solchen Regieansprüchen nicht gewachsen« gewesen und habe sich hierbei eher »auf eine flüchtige Behandlung« beschränkt.⁷² Ein Kritiker der *Reichspost* bezweifelte in diesem Zusammenhang auch die generelle Umsetzbarkeit mancher Anweisungen Schönbergs; insbesondere, dass es zum Ende des Farb-Crescendos aussehen solle, als ob der Kopf des Mannes platzt, hielt er aus Sicht des Zuschauers für unmöglich nachvollziehbar.⁷³

Auch bei der Aufführung an der Berliner Krolloper im Jahr 1930 ergaben sich erhebliche Differenzen: Schönberg wurde hier ebenfalls in die szenische Umsetzung einbezogen und stand in Briefkontakt mit dem Intendanten Ernst Legal⁷⁴ sowie mit dem zuständigen Bühnenbildner Oskar Schlemmer, von denen er eine exakte Einhaltung seiner Vorgaben forderte. Hierfür schickte er eigens angefertigte Skizzen seiner Bühnenbildentwürfe, Anweisungen zu Positionen und Bewegungen der Darsteller sowie wohl auch eine Farbskala für das Farb-Crescendo (Abbildung 2).⁷⁵ Bei den letzten Proben war Schönberg anwesend und zeigte sich verärgert, da er weder mit Schlemmers Bühnenbildern gänzlich einverstanden war, noch die Beleuchtungswechsel funktionierten.⁷⁶ Schönberg notierte, dass er die Lichtregie in Berlin als »gänzlich ungenügend« empfand, da »die Helligkeit oben und bei Gelb« fehle,⁷⁷ woraufhin eine zusätzliche Nachtprobe anberaumt werden musste. Angeblich wurden hier die technischen Mängel behoben,⁷⁸ dennoch stellten die zahlreichen Vorgaben für den Einsatz der Scheinwerfer und vor allem der Dimmer weiterhin ein großes Problem für

70 Max Graf: »Die glückliche Hand«, in: *Der Tag* 3/676 (15. Oktober 1924), 4–5, 4.

71 Ernst Decsey: »Die glückliche Hand«, in: *Neues Wiener Tagblatt* 58/285 (15. Oktober 1924), 2–3, 3.

72 Elsa Bienenfeld: Arnold Schönberg: »Die glückliche Hand«, in: *Neues Wiener Journal* 32/11002 (15. Oktober 1924), 10–11, 11.

73 M. S.: Das Wiener Musik- und Theaterfest. »Die glückliche Hand«, in: *Reichspost* 31/285 (15. Oktober 1924), 6.

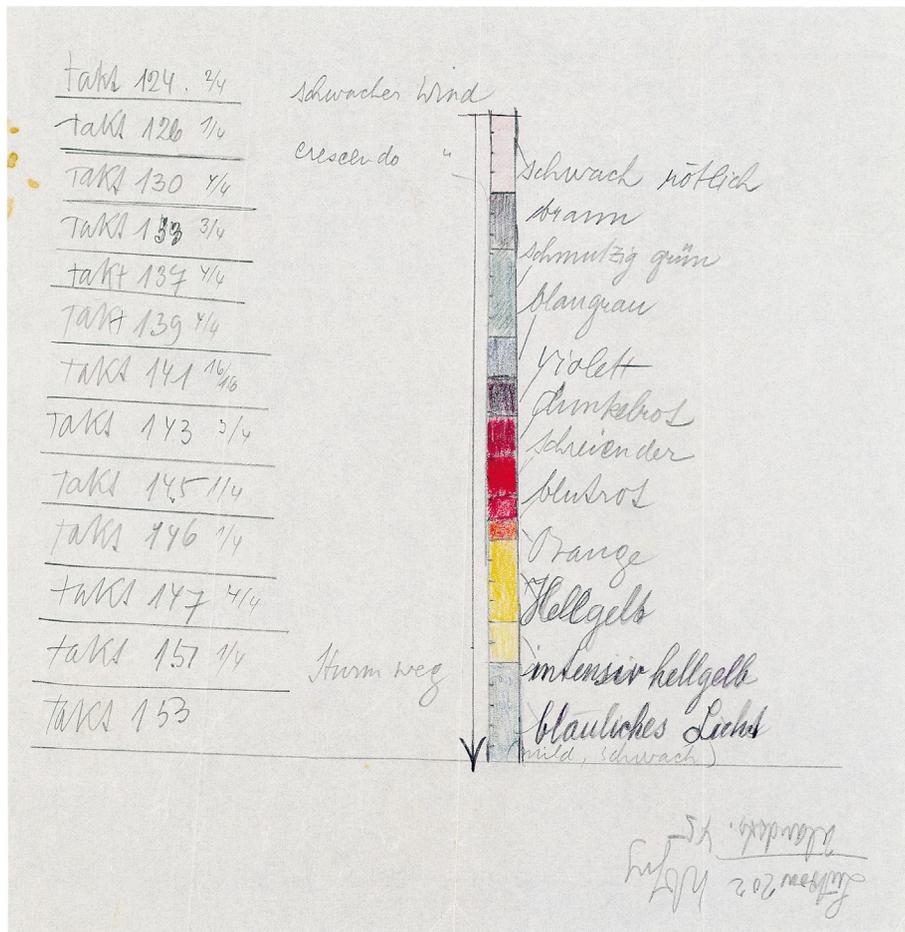
74 Ernst Legal an Arnold Schönberg, 12. April 1930 (The Library of Congress, s. Anm. 5 | [ASCC 13676](#)).

75 Arnold Schönberg an Ernst Legal, 14. April 1930, s. Anm. 41.

76 Gertrud Marbach: Schlemmers Begegnungen mit Schönberg, Scherchen und Hindemith, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 123/11 (1962), 530–536, 531.

77 Arnold Schönberg Center, Wien (T54.06).

78 Hans Curjel: *Experiment Kroll-Oper, 1927–1931*. München 1975, 69.



Arnold Schönberg:
Die glückliche Hand op. 18,
 Farbskala für das
 Farb-Crescendo,
 ausgeführt durch
 Gertrud Schönberg
 (Arnold Schönberg
 Center, Wien
 [T54.06])

den Veranstalter dar.⁷⁹ Schönberg zeigte sich im Anschluss enttäuscht und beklagte sich ob der mangelhaften Beachtung seiner Angaben bei Webern, dass die Berliner Aufführung musikalisch zwar gut, aber »szenisch gänzlich unbrauchbar, ja unwürdig« gewesen sei.⁸⁰

Der szenische Teil der *Glücklichen Hand* ist also augenscheinlich zum Teil Produkt und Ausdruck der Zeit mit ihren vielfältigen Reformideen und den parallelen technischen Entwicklungen. Schönberg ließ sich – so wie auch u. a.

79 Evan Baker: Arnold Schönberg als Regisseur?, s. Anm. 19, 356.

80 Arnold Schönberg an Anton Webern, ohne Datum (Durchschlag; The Library of

Congress, s. Anm. 4 | [ASCC 1534](#)). Kurz darauf schreibt er auch an Otto Klemperer, dass »der Schrecken der Berliner Inszenierung«, der durch »Unglauben, Talentlosigkeit, Unwissenheit und Leichtfertigkeit« ausgelöst

wurde, seine Oper »aufs tiefste geschädigt« habe. Arnold Schönberg an Otto Klemperer, 18. Juli 1930 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 5 | [ASCC 1905](#)).

Reinhardt oder Roller – also bereits recht früh von Appias Emanzipierung der Licht- und Farbregie beeinflussen. Dennoch wird hier gleichzeitig evident, dass der Einakter in einer Phase entstand, in der die Bühne erst im Begriff war, sich zu erneuern und Theorie und Praxis vornehmlich in der Lichttechnik noch oft auseinanderklafften.⁸¹ So weisen einige szenische Forderungen Schönbergs dementsprechend erhebliche Diskrepanzen zwischen Vorstellung und tatsächlicher technischer Umsetzbarkeit auf. Trotzdem etablierte sich in den folgenden Jahren die Bedeutung des Lichtes als eigenständiges dramaturgisches Element eines Bühnenwerkes als feststehendes Konzept. Nach den Hellerauer Festspielen wurde auch im Bauhaus mit dem Zusammenspiel von Raum, Licht, Bewegung, Farbe und Musik experimentiert,⁸² und das expressionistische Musiktheater entwickelte eine ausgeprägte »Vorliebe für Lichtgestalten, Lichtseher und Lichtsucher«⁸³.

81 Nora Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, s. Anm. 13, 110.

82 *Ibidem*, 94.

83 *Ibidem*, 106.