



Journal of the Arnold Schönberg Center 19 | 2024





Journal of the Arnold Schönberg Center 19 | 2024

Journal of the Arnold Schönberg Center 19|2024

Herausgegeben von
Eike Feß und Therese Muxeneder

Cover: Arnold Schönberg, 1924 (Foto: Atelier Schlosser & Wenisch, Prag)



 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

Impressum

Medieninhaber und Verleger:
Arnold Schönberg Center Privatstiftung
FN 154977h; Handelsgericht Wien

Für den Inhalt verantwortlich:
Ulrike Anton, Direktorin
Schwarzenbergplatz 6
A-1030 Wien
www.schoenberg.at

Cover und Gestaltungskonzept:
Bohatsch und Partner GmbH, Wien

Satz und graphische Realisierung:
Thomas Stark

© Arnold Schönberg Center Privatstiftung,
Wien, 2024
ISSN 3061-0249

<https://doi.org/10.70482/jasc.2024.19>

Distribution:
musiconn.publish
Sächsische Landesbibliothek
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Inhalt

Vorwort	7
Reinhard Kapp	
Inszenierte Gebete, bewegte Kollektive	
Arnold Schönberg als Chorkomponist	11
1. 1895–1901	12
2. 1903–1907	20
3. 1908–1922	27
4. 1925–1932	31
5. 1933–1951	50
Meike Wilfing-Albrecht	
Arnold Schönbergs <i>Die glückliche Hand</i> op. 18 im Kontext der Lichtregie des 20. Jahrhunderts	77
Benjamin Levy	
The Literary Fragment in the Second Viennese School	91
Matthew Vest	
Fragmented Encounter	109
Piecing together the life and music of Schönberg's student Ernst Bachrich	
Pamela Cooper-White	
Schönberg, Trauma, and the Unrepresentable	123
Why <i>Moses und Aron</i> Could Never Be Finished	
The Kotte Autograph	177

Vorwort

Vor fünfzig Jahren veranstaltete die Internationale Schönberg-Gesellschaft anlässlich der Schönberg-Zentenarfeier ihren ersten Kongress in Wien, dem 1984 und 1993 weitere Tagungen folgten. Die daraus hervorgegangenen Publikationen, erschienen 1978, 1986 und 1996 im Wiener Verlag Lafite, erbrachten eine für die Zeit beispiellose Zusammenschau der internationalen Schönberg-Forschung. Die 1997 gegründete Arnold Schönberg Center Privatstiftung setzte mit dem erstmals im Jahr 2000 erschienenen *Journal of the Arnold Schönberg Center* thematische Schwerpunkte: Über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren wurden in Symposia und zugehörigen Berichten teils wenig beachtete Aspekte von Schönbergs Leben, Schaffen und entsprechenden Kontexten detailliert in den Blick genommen und auf breiter Basis diskutiert. Mit dem Internationalen Arnold Schönberg Symposium 2014 knüpfte das Center an die Tradition der ISG-Kongresse an und verzichtete weitgehend auf Vorgaben übergeordneter Themen. Die folgenden Bände bildeten ein breites Spektrum aktueller Forschungsprojekte ab, von Analysen einzelner Werke über historische Fragestellungen bis hin zum weiteren Umfeld Schönbergs und seines Schülerkreises.

Das zuletzt erschienene *Journal of the Arnold Schönberg Center* 18/2021 *Ex libris Arnold Schönberg. Bücher und Zeitschriften in der Nachlassbibliothek. Kommentierter Katalog* erschien unter der alleinigen Autorschaft von Julia Bungardt-Eckhart. Das Bestandsverzeichnis der Bücher und Zeitschriften in der Bibliothek des Komponisten war als Standardreferenz prädestiniert für die Erscheinungsform als gedrucktes Buch.

Arnold Schönbergs 150. Geburtstag im Jahr 2024 setzt den Startpunkt für einen Neubeginn, der nicht nur einer zunehmenden Tendenz im Wissenschaftsbetrieb Rechnung trägt, sondern auch konsequente Verwirklichung der internationalen Ausrichtung der Publikation ist. Für zukünftige Sammelbände fiel der Entschluss, auf ein physisches Medium zu verzichten und die Reihe als Open Access-Journal fortzusetzen.

Wir freuen uns im Rahmen der mit dieser Nummer beginnenden, frei zugänglichen Online-Publikation des *Journal of the Arnold Schönberg Center* über die Zusammenarbeit mit *musiconn.publish*, einem Service des DFG-geförderten, gemeinschaftlich von BSB München und SLUB Dresden betriebenen Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft *musiconn* und Teil der internationalen Open Access-Bewegung. *musiconn.publish* dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Die Zitierfähigkeit und eindeutige Referenzierbarkeit der veröffentlichten Dokumente wird durch persistente Identifikatoren gewährleistet. Die Plattform garantiert eine hohe Sichtbarkeit durch Verzeichnung in den zentralen Fachbibliographien und Nachweissystemen sowie eine weltweite freie Verfügbarkeit unabhängig von bibliothekarischen Lizenzen.

Das aktuelle Periodikum eröffnet mit einem Beitrag über das Chorwerk Arnold Schönbergs von Reinhard Kapp, der einen weiten Bogen von den Anfängen des Komponisten bis zu seinen letzten Schaffensdokumenten spannt. Meike Wilfing-Albrecht betrachtet das Drama mit Musik *Die glückliche Hand* op. 18 im Kontext zeitgenössischer Licht- und Bühnentechnik. Die Beiträge von Benjamin Levy und Matthew Vest beruhen auf Vorträgen während vergangener Online-Symposien am Center. Levy erörtert die Übertragung aphoristischer Ausdrucksweise von Literatur zu Musik, während Vest sich auf Spurensuche zu Arnold Schönbergs heute weitgehend unbekanntem Schüler Ernst Bachrich begibt. Den Abschluss bildet ein umfangreicher Beitrag von Pamela Cooper-White, mit einer Neubetrachtung der Oper *Moses und Aron* aus Perspektive von Zionismus und Trauma-Forschung. Ein 2002 durch das Arnold Schönberg Center erworbenes Manuskript zum III. Akt des Werkes wird hierbei erstmals ausführlich diskutiert und in englischer Übersetzung publiziert.

Der freie Zugang zum *Journal of the Arnold Schönberg Center* soll es einer größeren Zahl von Forschenden, Studierenden wie auch ganz allgemein an Schönberg und seinem Umfeld interessierten Menschen ermöglichen, an aktuellen wissenschaftlichen Projekten teilzuhaben. Unseren Autor:innen möchten wir ein größeres Publikum erschließen, als es im Verbreitungsradius einer Druckpublikation möglich ist. In naher Zukunft werden auch vergangene Bände der Reihe sukzessive auf *musiconn.publish* erscheinen. Darüber hinaus ist geplant, die wissenschaftliche Reihe unserer Vorgängerinstitution, das *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, zu digitalisieren und über diese Plattform frei zugänglich zu machen. In einigen Jahren soll daraus ein Kompendium des Wissens zum unerschöpflichen Thema Arnold Schönberg wie auch ein lebendiges Forum der Diskussion zum Komponisten und seiner Lebenswelt entstehen.

Eike Feß und Therese Muxeneder
Wien, im September 2024

ASCI (Arnold Schönberg Center Image Archive)

Das Bildarchiv umfasst unterschiedliche Sammlungsbereiche des Archivs am Arnold Schönberg Center, Wien, darunter Fotografien, Lehrmaterialien, Adresskarteien, Konzertprogramme etc. Quellenangaben erfolgen mit einer jedem Objekt eindeutig zugeordneten Signatur.

ASSC (Arnold Schönberg Center Correspondence)

Die Briefdatenbank erfasst die Korrespondenz Arnold Schönbergs. Den einzelnen Korrespondenzstücken sind eindeutige ID-Nummern zugeordnet, unter denen neben Standort und Publikationsnachweisen in vielen Fällen auch Digitalisate zugänglich sind.

ASSV (Arnold Schönberg Schriftenverzeichnis)

Für Schönbergs Schriften werden nur bei unmittelbarer Bezugnahme auf Originalquellen Signaturen angezeigt. In allen anderen Fällen erfolgen Quellenangaben mit Originaltitel und ASSV-Nummer sowie ggf. mit Titel der Zitatquelle bzw. der zitierten Übersetzung. Digitalisate sind über die Schriftendatenbank des Arnold Schönberg Center zugänglich.

Topographie des Gedankens. Ein systematisches Verzeichnis der Schriften Arnold Schönbergs, vorgelegt von Julia Bungardt und Nikolaus Urbanek. Unter Mitarbeit von Eike Feß, Hartmut Krones, Therese Muxeneder und Manuel Strauß, in: *Arnold Schönberg in seinen Schriften. Verzeichnis, Fragen, Editorisches*. Hrsg. von Hartmut Krones. Wien, Köln, Weimar 2011, S. 331–607 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 3).

Inszenierte Gebete, bewegte Kollektive. Arnold Schönberg als Chorkomponist¹

Für Regina Busch, aus gegebenem Anlass

Es soll hier um Kompositionen für Chor, aber auch solche mit einem gewissen Choranteil gehen. Die damit aufgeworfenen Fragen wären: Was bedeutet der Chor für Schönberg, welche Rolle spielt er in einzelnen Werken und im gesamten Œuvre?² Gelten da besondere Regeln? Tritt das gattungsdefinierende Bündel von Merkmalen (historischer Ort, Funktion, Textvorlage, Form, Besetzung) durch einen Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert der kompositorischen Produktivität in immer wieder neuen Konfigurationen zusammen oder bleibt es in wesentlichen Zügen erhalten? Sind also inhaltliche oder strukturelle Konstanten feststellbar, lässt sich eine Entwicklung beobachten, ist sie von Brüchen durchsetzt? Führt sie vom Ausgangspunkt ab oder besteht sie großteils in Erweiterungen und Differenzierungen? Korrespondiert sie mit allgemeineren geschichtlichen Vorgängen? Aber auch konkreter: Wie stellt sich ein musikalischer Expressionist zum Chor? Lässt sich das Moment des Individualismus, das vom expressionistischen Paradigma nicht zu trennen ist, mit der Kollektivität des Instituts und des Instruments Chor vereinbaren? (Denn das große Orchester ist trotz der chorischen Besetzung der Streicher noch ein anderer Fall.) Oder wäre das eine Frage, die bei Schönberg nur eine kurze Periode betrifft? Wenn die Zeit der Opera 11–22, die der Individualformen (ca. 1907–1916), als die eigentlich expressionistische eingegrenzt werden kann, finden sich unter den damals komponierten Werken lediglich zwei, die größere Vokalensembles vorsehen (kleinere, also rein solistisch besetzte von Duetten an aufwärts kommen in Schönbergs so vielfältiger und so viele verschiedene

Anm. der Redaktion: Der vorliegende Beitrag wurde vor Erscheinen der Publikation *Schönberg-Handbuch*. Hrsg. von Andreas Meyer, Therese Muxeneder und Ullrich Scheideler (Berlin, Kassel 2023) abgeschlossen.

¹ Eine erste Version dieses Beitrags wurde bei dem von Hartmut Krones organisierten Symposium zum Thema *Arnold Schönberg und der Chor* vorgetragen, das am 8./9. Juli 2000 während der *Choir Olympics* in Linz stattfand.

² Von den vokalen Kanons, von denen ich nicht annehme, dass Schönberg im Ernst mit ihrer praktischen Exekution gerechnet hat, sehe ich dabei weitgehend ab.

Genres umfassender Produktion bezeichnenderweise gar nicht vor³): das explizite Chorwerk *Friede auf Erden* op. 13, das freilich eher eine frühere Phase bilanziert, und der Einakter *Die glückliche Hand* op. 18, worin der Chor von 12 Solostimmen gebildet wird. Allerdings hat sich Schönberg damals auch noch mit dem Plan einer gigantischen Chorsymphonie (bzw. dem Oratorium *Die Jakobsleiter*) beschäftigt, so dass wohl von parallel laufenden ›ungleichzeitigen‹ Projekten gesprochen werden kann. In dieser Weise kam es aber noch mehrfach zu Überschneidungen zwischen Ideen und Arbeitsvorhaben aus unterschiedlichen Stadien des schöpferischen Prozesses, zu Ausblicken und Rückgriffen. So wie ein einheitlicher Entwicklungszug wohl nicht zu erwarten ist, lässt sich auch im Grunde kaum ein Zeitraum angeben, in dem Schönberg nicht auch über Chorwerke oder die Funktion des Chors nachgedacht hätte.

Bei einem chronologischen Durchgang durch das einschlägige Corpus von abgeschlossenen Kompositionen und Fragmenten lassen sich fünf Gruppen von jeweils einigermaßen prägnanter Charakteristik unterscheiden, in denen sich die Beschäftigung mit dem Chor konzentriert, immer auch unter Einschluss spezifischer Chormusik, solcher a cappella.

1. 1895–1901

So wie die ersten Kompositionen überhaupt aus seinem Violinspiel hervorgehen, erwächst die Chorkomposition aus Schönbergs Chorleitertätigkeit, deren Übernahme in doppelter Hinsicht pragmatisch motiviert war: Sie half, den Lebensunterhalt zu bestreiten und mit der musikalischen Praxis nähere Bekanntschaft zu schließen. Im Laufe dieser Arbeit⁴, zunächst in den Vororten Wiens, dann auch in der Stadt selbst, hat Schönberg immerhin soviel Erfahrung gesammelt, dass er dem Anfänger Josef Polnauer Ratschläge erteilen konnte. Ein Komplex daraus zeigt, dass sich Schönberg auch bei dieser Aufgabe der sozialen, ja politischen Dimension des chorischen Singens bewusst war:

Eine Phrase von höchstens 4–8 (höchstens) Takten studieren Sie der Reihe nach mit jeder einzelnen Stimme aufs genaueste! Insbesondere scharf im Rhythmus, Textaussprache!!! und Intonation. Das müssen Sie so lange üben lassen, bis es, ohne

3 Dass es also nur entweder Sologesänge oder Chöre gibt, keine Kombinationen selbständiger Einzelstimmen – denn die gelegentlichen ›Duette‹ zwischen Moses und Aron kommen diesbezüglich wohl nicht in Betracht, während die einzigen ›echten‹ Ensembles nicht von ungefähr in *Von heute auf morgen* op. 32 stehen, nach Schönbergs Einschätzung ›eine heitere bis lustige,

manchmal sogar (ich hoffe wenigstens) komische Oper« (Arnold Schönberg an Heinrich Jalowetz, 18. April 1929; Paul Sacher Stiftung, Basel [Nachlass Heinrich Jalowetz] | [ASCC 1701](#)), d. h. eine, in der jedweder Ausdruck nur als gebrochener, indirekter, zitierter erscheint –, das darf wohl als Indiz für die ästhetische Einordnung des Gesamtwerks herangezogen werden.

4 R. John Specht: Schoenberg Among the Workers: Choral Conducting in Pre-1900 Vienna, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 10/1 (Juni 1987), 28–37.

Begleitung fehlerfrei geht. Dann versuchen Sie, die vier Stimmen zusammen singen zu lassen.

Das wird meist nicht gehen!

Und wird Ihnen auch am Anfang Schwierigkeiten machen, genau zu hören, ob Alles ganz richtig war!

Deshalb werden Sie gut tun, zuerst paarweise die Stimmen zusammen zu nehmen: I. und II. Tenor, I. und II. Bass, eventuell auch andere Kombinationen. Insbesondere wenn Sie in solchen Schwierigkeiten (Rhythmus oder Intonation) spüren.

Dabei würde ich Ihnen empfehlen, beim Zusammensingen nicht Klavier zu begleiten, sondern lieber (indem Sie Ihr Taktschlagen mit dem mindesten Aufwand an äußerer und innerer Bewegung auf die kleinsten, temperamentlosesten Zeichen reduzieren) sich darauf zu konzentrieren, genau zu überwachen, ob Alles richtig gesungen wird.

Man kommt schneller zum Ziel, wenn man mitspielt. Die Leute hören eine Stütze und wenn sie auch anfangs patzen, gewöhnen sie sich rasch ans Richtige. Aber ich halte es erzieherisch für wertvoller, nicht mitzuspielen!⁵

Der dabei entscheidende Punkt ist nicht etwa, dass ohne Klavier richtiger (sprich: nicht temperiert) intoniert werden könnte⁶, sondern dass die Choristen, statt sich an Vorgaben von außen zu halten, eigene Tonvorstellung entwickeln sollten. Die Direktion wiederum habe während der Erarbeitungsphase nicht suggestiv auf den Gesang einzuwirken, sondern sich auf die Kontrolle der Übereinstimmung – der Stimmen untereinander, des Gesungenen mit dem Notierten – zu beschränken. Vor allem aber ist diesen Hinweisen zufolge Schönbergs Vorstellung vom Chor prinzipiell polyphon, niemals kompakt oder diffus homophon (so wie sein Klaviersatz immer von der individuellen Bewegung der Finger, nicht von Griffen her gedacht ist⁷). Etliche Jahre später wird Schönberg sich beklagen, dass namentlich in den Männerchören »auf Akkordwirkung« *studier[t]*⁸, d. h. die relative Eigenständigkeit der Einzelstimmen vernachlässigt, wenn nicht unterdrückt werde.

Bei diesem Kontakt mit Chorvereinigungen aber konnte es nicht abgehen, ohne dass Schönberg es wenigstens mit Erinnerungsspuren politischer und sozialer, ideologischer, ästhetischer und klanglicher Natur aus der bürgerlichen und in ihrem Gefolge der proletarischen Emanzipationsbewegung zu tun bekam, die beide sich der Gesangvereine und Liedertafeln als ihrer Agenturen, und darin der Musik als ihres Mediums bedienten.

5 Arnold Schönberg an Josef Polnauer, 5. September 1911 (Wienbibliothek im Rathaus [I.N. 183.978] | [ASCC 7795](#)).

6 Schönberg, der ja nicht etwa wie so viele Komponisten vom Klavier herkommt, setzt (wie Louis Spohr) jederzeit – auch

bei »klassischer« Musik – gleichschwebend temperierte Intonation voraus.

7 Das gilt selbst von einem Extremfall wie dem Anfang des Klavierstücks op. 11/3 oder von den Akkordfolgen in op. 33a.

8 Arnold Schönberg an Alfred Guttman, 17. März 1929 (Durchschlag; The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | [ASCC 1678](#)).

Im selben Jahr 1895, in dem Schönberg mit der Leitung von Chören begann⁹, trat er auch als Cellist in das im Februar von Medizinstudenten gegründete und von Zemlinsky geleitete Liebhaberorchester »Polyhymnia« ein; es bestand bis November 1897 und legte den Grund für eine enge künstlerische Zusammenarbeit mit dem Dirigenten und Komponisten. Vor allem aber hatte die Polyhymnia ab 4. Oktober 1896 auch einen gemischten Chor, der wöchentliche Übungen abhielt.¹⁰ Ebenfalls von 1896 stammen die ersten datierbaren Chorkompositionen Schönbergs¹¹, von denen man auf das eine oder andere Vorläuferstück schließen mag.

In der Schönberg-Festschrift 1934 erzählt Zemlinsky von der ersten Begegnung:

[...] bald entwickelte sich aus der Bekanntschaft eine intime Freundschaft. Wir zeigten uns gegenseitig unsere Arbeiten; Schönberg komponierte in jener Zeit schon alles Mögliche, wie Violinsonaten, Duette, Chöre für Arbeitervereine und hauptsächlich Lieder.¹²

Bei den Chören handelte es sich demnach nicht um kompositorische Aufgabenstellungen des Mentors Zemlinsky, sondern um Stücke, die in der Praxis getestet werden sollten und konnten, auch wenn neben dem direkten Kontakt mit den Vereinen entsprechende Bemerkungen Zemlinskys anregend gewirkt haben mögen.¹³

Die seitdem entstandenen Chorkompositionen weisen unterschiedliche Besetzungen auf: Männerchor, Frauenchor, gemischter Chor – mit und ohne Instrumentalbegleitung. Die Textwahl folgt überlieferten Typen: für gemischten Chor etwa Liebeslieder und Naturbilder. Bereits recht charakteristisch durch Pointierung und dynamische Differenzierung auf kleinstem Raum ist *Ei du Lütte* – nicht ohne weiteres zu datieren, weil die reiche Ausstattung mit Vortragsbezeichnungen auf eine gewisse Praxis schließen lässt, die ersten von Schönberg geleiteten Chöre aber Männerchöre waren; bezieht man freilich den gemischten Chor der Polyhymnia als möglichen anregenden Faktor in die Überlegung ein, so ergibt sich als Entstehungszeitraum 1896/97¹⁴. Dazu würde

9 Siehe dazu vor allem Hartmut Krones: Der junge Schönberg und die Arbeiterkultur, in: *Der junge Schönberg in Wien. Bericht zum Symposium 4.–6. Oktober 2007*. Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2015, 193–214 (Journal of the Arnold Schönberg Center 10/2015).

10 Vgl. Therese Muxeneder: »Vervollkommnung in den einzelnen Zweigen der Tonkunst«. Der musikalische Verein »Polyhymnia«, in: Kongressbericht »Alexander Zemlinsky. Komponist und Dirigent der klassischen Moderne«. Hrsg. von Hartmut Krones. Wien [in Vorbereitung].

11 Leider ist ein *Tanzlied*, am 22. November 1896 in einem Mödlinger Konzert mit dem Arbeiter-Gesang-Verein »Freisinn« aufgeführt, verschollen.

12 Alexander Zemlinsky: Jugend-Erinnerungen, in: *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13. September 1934*. Wien 1934, 33–35, 33.

13 1897 lag bereits Schönbergs Klavierauszug zu Zemlinskys Oper *Sarema* vor, bei dessen Erarbeitung (gemeinsam mit Zemlinsky) er sich freilich nur um das Instrumentale zu kümmern hatte; der

Choranteil in dem Stück ist aber auch bescheiden.

14 Das Gedicht Klaus Groths wurde einer Sammlung von 1884 (Datierung des Vorworts) entnommen; vgl. Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Kritischer Bericht zu Band 18 A, Teil 1, Skizzen*. Hrsg. von Tadeusz Okuljar und Martina Sichardt. Mainz, Wien 1991, 146 f. (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 18, 1). Eine erweiterte Fassung wurde in die Sammlung *Quickborn II* aufgenommen, erschienen im Rahmen der *Gesammelten Werke* in vier Bänden, Kiel 1893.

passen, dass die harmonische Sprache sich noch recht konventionell ausnimmt. Auf den plattdeutsch dichtenden Klaus Groth würde kein Wiener von Haus aus stoßen, wohl aber ein bekennender Brahmsianer.¹⁵ Ein geselliger Ton ist glücklich getroffen. Schönberg hat den ersten von zunächst drei Teilen des Gedichts vertont¹⁶, bestehend aus vier Vierzeilern, deren letzter den ersten wiederholt; zusätzlich lautet die zweite Hälfte der vierten Zeile im zweiten und dritten Vierzeiler gleich. Schönberg benutzt die Musik des ersten auch für den zweiten und behandelt den dritten als Kontrast, so dass er mit dem vierten eine gesteigerte Reprise gewinnt, in der das anfangs zweifach Exponierte sozusagen als Resultat wiederkehrt und schließlich emphatisch bestätigt wird. Das entspricht der seit Ende des 18. Jahrhunderts zu beobachtenden Dynamisierung der Form.

Dass ein gemischtstimmiges Kollektiv eine einzelne Schöne anschwärmt, hat zwar Tradition, versteht sich aber eigentlich nicht von selbst; es lässt sich entweder damit abtun, dass die Einzelnen ja jeweils ein eigenes Verhältnis dazu entwickeln können, oder wenigstens halbwegs so begründen, dass, was da vom Podium herab erklingt, als eine Art Adresse an eine nicht weiter definierte Zuhörerschaft gerichtet ist. Auch das hat einen Vorlauf im 19. Jahrhundert, in dem sich die Musik zunehmend dem subjektiven Zugriff zu entziehen und sich Komponist, Ausführenden, Publikum selbst als eine Art Generalsubjekt gegenüberzustellen schien; woraus unter anderen die Konsequenz gezogen wurde, dass der Musik aus der Religion stammende Kompetenzen übertragen werden, so dass sie schließlich als höhere oder transzendente Macht akzeptiert wird, an die man sich vertrauensvoll wenden und die Botschaften ergehen lassen kann. Kaum überzeugend dagegen wäre es, sich den Chor in einem Fall wie diesem als Gemeinschaft vorzustellen, deren Mitglieder sich untereinander verständigen. Technisch hält sich die Komposition in einfachsten Verhältnissen: Stimmteilung vor allem in den Mittelstimmen, syllabische Deklamation, ansatzweise melismatische ebenfalls nur in den Mittelstimmen während des ersten Verspaars. Dieses Detail, die gleichsam streichelnde Qualität der nur angedeuteten I-IV-I-Folge auf »Ei«, die dann sofort auch mit zärtlichen Worten konkretisiert wird, kann als der Nucleus etlicher Vokalisieren-Stellen im späteren Werk betrachtet werden. Sie ist aber auch als Symptom dafür deutbar, dass Schönberg den chorisches verallgemeinerten mehrstimmigen Satz als sein persönliches Ausdrucksmittel einsetzt. Wieweit das ein vorläufiges Stadium seiner Beschäftigung mit dem Chor bezeichnet, muss sich herausstellen. Die harmonische Disposition jedenfalls zeigt im Rahmen eines simplen I-V-I-Formschemas ein bemerkenswertes Gleichgewicht zwischen Stufenreichtum und Ökonomie,

15 So hatte auch Zemlinsky 1889 ein Klavierlied auf einen (hochdeutschen) Groth-Text komponiert (*Manchmal schießt am blauen Bogen*).

16 Wenn er sich bei der Textierung auf die erste Strophe beschränkt, muss das natürlich nicht heißen, dass er bei der Komposition nicht auch die weiteren im

Blick hatte. Allerdings könnte das nur für die zweite Strophe gelten, da Groth bei der dritten zur Fünf- anstelle der Vierzeiligkeit wechselt.

sparsamster Verwendung chromatischer Schritte und Beziehungsvielfalt. Am Ende steht eine fast unverhältnismäßige Steigerung mit variiertes Wiederholung der Schlussphrase. Das kleine und auf seine Weise perfekte Stück ist so auch eine Art Blaupause für künftige Chorwerke Schönbergs, die mehr oder weniger alle auf eine Art konzentrierter Mitteilung hinauslaufen.

Die Textvorlage für den Fragment gebliebenen, ebenfalls gemischten Chor *Siehst du am Weg ein Blümlein blüh'n* (Albert Traeger, 1896) verlässt die rein subjektive Position; sie führt von der Betrachtung des unscheinbaren Naturphänomens unmittelbar zu Erwägungen über den sozialen Zusammenhalt und mündet in die Aufforderung, einem liebenden Herzen mit treulicher Liebe zu antworten. So ergibt sich musikalisch wie von selbst eine Steigerungsform mit abschließendem *Résumé*. Wenn Schönberg deren genauere Ausarbeitung nicht unterlassen hätte, hätte sich ein Jedes im Publikum individuell angesprochen fühlen können, und die Funktion des Chors wäre die einer Instanz, in Vertretung der dichterischen Autorität, gewesen. In Geibels erotisch vibrierendem Gedicht *Die stille Wasserrose* (Kompositionsbeginn um den 9. Februar 1896) will das ästhetische Subjekt (das sich noch nicht einmal als Ich zu erkennen gibt) am Ende von der weißen Blüte wissen, ob sie die Bedeutung des Liedes kennt, mit dem der sie umkreisende Schwan »im Singen vergehn« will. Selbst dieser klassische Fall von Naturlyrik endet somit gleichzeitig selbstreflexiv, indem der mythische Schwanengesang thematisiert wird, und zwar (im Fall des lauten Gedichtvortrags, der vorausgesetzt werden darf) mit einer indirekt an die Zuhörerschaft gerichteten Frage. Freilich bricht die Skizze nach dem zweiten Vers ab, nachdem Schönberg (er berichtet dergleichen in *Das Verhältnis zum Text*) von der Atmosphäre des Gedichtbeginns angeregt die Tonart As-Dur und den kanonischen Anfang gefunden hat.¹⁷ Ebenso hätte das Naturbild für Frauenchor, Streichquartett und Harfe *Ein Harfenklang* (Gustav Falke, 1899/1900) mit einer direkten Anrede der Zuhörenden, der Aufforderung: »Horch, welch ein Klang der Liebe durch die Nacht!« geendet, ein weiteres Mal mit einer zugleich selbstbezüglichen Wendung; hier ist Schönberg, von den Anfangsworten »Der Wind, im dunklen Laube wühlend«, zu einem *Klangbild* inspiriert – die Besetzung könnte von der Erinnerung an die *Polyhymnia* und das *Notturmo* von 1896¹⁸ angeregt worden sein, aber natürlich auch von Brahms' *Gesängen* op. 17¹⁹ –, ebenso wenig darüber hinausgekommen.²⁰

17 Ich könnte mir vorstellen, dass er dann erst die für sein Empfinden etwas zu explizite zweite Strophe genauer las und vor der weiteren Vertonung zurückschreckte.

18 – für Streicher und Harfe. Im selben *Polyhymnia*-Konzert wie dieses *Notturmo* erklang Zemlinskys Ballade nach Eichendorff *Waldgespräch* für Sopran, Solovioline, Streichorchester, 2 Hörner und Harfe.

19 – für Frauenchor mit 2 Hörnern und Harfe.

20 Selbständige Frauenchöre gibt es bei Schönberg danach gar nicht mehr, und mit Knabenchören hat er wohl nie im Ernst gerechnet.

In *Friedlicher Abend* für gemischten Chor (nach dem zweiten der *Abendbilder*, von Klopstock angeregten kurzen »Oden« Nikolaus Lenaus, wohl 1896) verbleiben dagegen Dichter und Komponist vollständig im Modus der Betrachtung, wie schon als satztechnische Besonderheit der durchlaufende Kanon zwischen S und T zeigt. Nach dem bisher Beobachteten könnte (trotz einer kleinen Coda, mit der sich Schönberg aus dem Kanon wieder herauslaviert) gerade die Tatsache des Abschlusses der Komposition darauf hindeuten, dass sie nicht aus eigener Initiative entstand, sondern einem Vorschlag oder geradezu einer Aufgabenstellung Zemlinskys entsprang.

Die Leitung von Arbeiterchören bedeutete aber vor allem die Pflege des Männerchors. Hier machten militärische Sujets, Landsknechtslieder und Schlachtgesänge, oder auch Jagdlieder, einen erklecklichen Teil des Repertoires aus, oft (im Gefolge der 1848er Bewegung) politisch aufgeladen, dazu genre-typische Rollenlieder der verschiedensten Art. Schönberg bediente auch dieses Segment: Bei dem Gedicht *Wann weder Mond noch Stern am Himmel scheint* (skizziert am 24. Juni 1897), das wiederum als Naturbetrachtung beginnt, handelt es sich um ein Tendenzlied (das gleich im eröffnenden Bild der bewölkten Nacht ein probates Klischee der politischen Metaphorik der Zeit bedient): das zweite der *Flüchtlingssonette vom Jahre 1849* von Ludwig Pfau²¹. Wie die Bläserbegleitung zu dem Fragment zeigt, war das Stück für eine repräsentative Veranstaltung, vielleicht eine Versammlung freisinniger Männer (Arbeiter?) gedacht, die im Zuge der deutschen Einigungsbestrebungen sich des Erbes der Erhebungen von 1848/49 versichern sollten. Wenn das Stück auch nicht vollendet wurde, vielleicht aus lediglich äußeren Gründen, ist die Wahl nicht nur wegen der politischen Implikationen bedeutsam, die Schönbergs damalige Sympathien ahnen lassen, sondern auch wegen der Tatsache, dass hier die Freiheit spricht und die gefallenen Kämpfer der Revolution als »Helden« und »Bannerträger« anredet, d. h. der Chor sein (männliches) Publikum mit einem Aufruf entlässt. (Wie immer in solchen Fällen ist dabei aber natürlich ebenso Selbstvergewisserung des Kollektivs im Spiel.)

Auch im Falle von *Der deutsche Michel. Ein Schlachtlied* des stramm deutschnationalen Priesterdichters Ottokar Kernstock²² könnte für die Textwahl nicht nur ausschlaggebend gewesen sein, dass das Genre gefragt war, sondern vor allem, dass die Vorlage einen Refrain enthält, d. h. dass es

21 Schönberg fand das Gedicht vielleicht in: *Stimmen der Freiheit. Blütenlese der hervorragendsten Schöpfungen unserer Arbeiter- u. Volksdichter*. Hrsg. von Konrad Beißwanger. Nürnberg: Litterarisches Bureau Nürnberg (Verlag für Volks- und Arbeiterliteratur) 1900.

22 Peter Andraschke bringt die für ihn darin zum Ausdruck kommende ideologische Neuorientierung Schönbergs mit dem Wechsel der äußeren Umstände, der »Übernahme des bürgerlichen Männergesangsvereins ›Beethoven in Heiligenstadt 1899«, in Verbindung: Liebeslyrik und politische

Dichtung. Schönbergs früheste Textvertreibungen am Beispiel von Ludwig Pfau, in: *Musicological Annual* 55/1 (2019), 111–130, 118 (<https://doi.org/10.4312/mz.55.1>). Bekanntlich waren aber auch Arbeiter gegen deutschnationale Aufwallungen nicht gefeit.

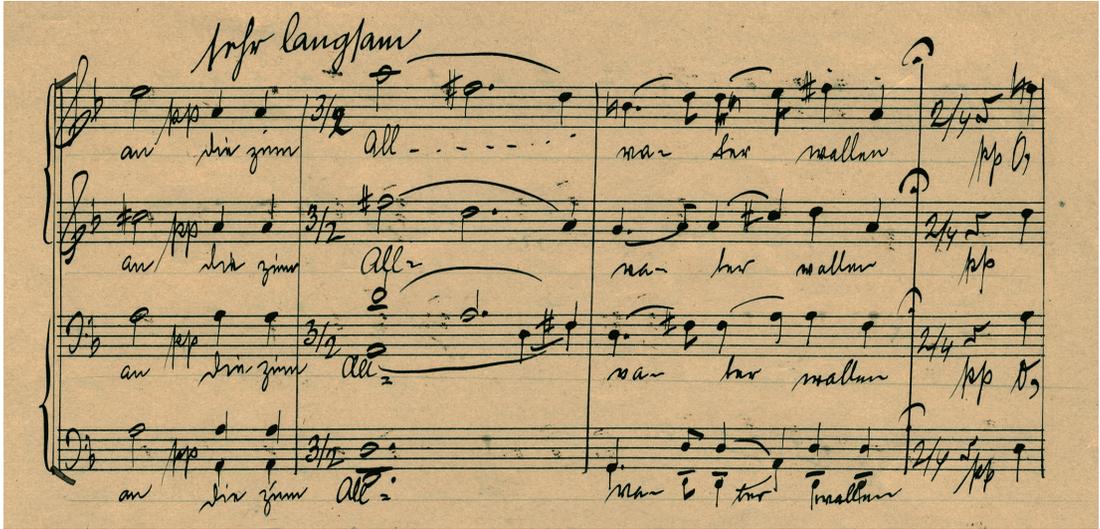


Abbildung 1: Arnold Schönberg: *Der deutsche Michel*. Reinschrift (Arnold Schönberg Center, Wien [MS73, 591])

am Ende zu einer gesteigerten Form der Anrufung kommen kann. Der jeweils abschließende Gebetsruf »Sankt Michel, salva nos!« – Vorahnung eines Typus in Schönbergs Chorschaffen²³ – erscheint von Strophe zu Strophe emphatischer ausgestaltet. Die Erwähnung »Allvaters« ruft unvermeidlich das Walhall-Motiv hervor. Der heilige Michael war übrigens seit der Schlacht auf dem Lechfeld Schutzpatron des Ostfrankenreiches, später Deutschlands, aber zu Schönbergs Zeit, neben zahllosen weiteren Gewerken, der österreichischen Polizei. Eine erbauliche Wirkung war somit garantiert. Satztechnisch bewegt sich das Stück zwischen Unisono-Beginn und 6-, an zwei Stellen 7stimmigkeit. Wieder werden Teilungen in den Mittelstimmen vorgenommen, dazu in **B II** vor allem Oktavierungen. Die Komposition ist wohl um 1900 anzusetzen, wenn man die bereits etwas avanciertere harmonische Sprache bedenkt (aber jedenfalls nicht erst 1914, wie früher angenommen, zumal die Existenz von ausgeschriebenen Stimmen auf die Chorleiterpraxis verweist).

23 Die direkte Anrede der Angeschwärmten in *Ei du Lütte* würde so gesehen bereits eine Bitte formulieren, wenn die Fortsetzung mit »weerst du min!« nicht auf einen in einer Art Selbstgespräch geäußerten bloßen Wunsch hinauslaufen würde.

Die Tendenz zur Expansion, der Schönberg mit op. 1 bereits im Klavierlied, mit op. 4 in der Kammermusik nachgegeben hatte (sie wird sich bald mit op. 5 auch in der Orchesterkomposition fortsetzen), bricht vollends durch im ersten und als einziges vollständig ausgeführten Großwerk:

***Gurre-Lieder* (Jens Peter Jacobsen) für Soli, Chor und Orchester (1900/01–1911)**

Ein Oratorium ist dies allenfalls dem aufgegebenen Apparat, nicht der Form nach, vergleichbar eher den synkretistischen Werken Hector Berlioz'. Chöre finden sich überhaupt nur im III. Teil, und auch da nur vergleichsweise kurze. Ensembles kommen auch hier nicht vor – man merkt doch, dass das Ganze aus einem Liederzyklusprojekt hervorgegangen ist, der gesamte erste Teil besteht aus orchesterbegleiteten Liedern im Wechselgesang zwischen den Liebenden. Später werden zunächst Waldemars Mannen aus ihren Gräbern zur Jagd gerufen und haben drei Auftritte; wie schon in Schönbergs ersten Chorkompositionen sind dem Männerchor typische Rolleneigenschaften zugewiesen. Geisterchöre sind romantisches Erbe, darüber hinaus werden hier auf dem Konzertpodium Bühneneffekte (wie das hinter der Szene geschriene »Holla!« und, nun musikalisiert, das jähe Emporfahren der Toten) evoziert. Hier handelt es sich allerdings um 1–3 4stimmige Männerchöre, Bilder reich ausgestattet mit satztechnischen Feinessen, mit Ausnutzung aller (selbst extremer) Lagen und von großer Klangpracht. Gewiss wagnert es auch hier vernehmlich (man denkt an Hagens *Mannen* in der *Götterdämmerung*). Dann gibt es noch einen 8stimmigen gemischten Schlusschor mit gewaltigen Steigerungen, der dennoch fast zu kurz geraten ist, jedenfalls mit seiner Dauer von kaum 6 Minuten das Riesenwerk nicht ganz ausbalancieren kann. Die Inspiration dazu soll sich einem Ausflug von Schönbergs Mödlinger Chor auf den Anninger mit dem Erlebnis des Sonnenaufgangs im Frühsommer 1901 verdanken.²⁴ Mit dem Text »Seht die Sonne ...« wird vom Podium herab das Publikum angesprochen und dazu animiert, sich gemeinschaftlich erhoben zu fühlen in der Betrachtung der gewaltigen Naturerscheinung, zudem erlöst nach den abendlichen und nächtlich-gespensischen Szenen. – Der gemischte Chor ist fortan *der* Chor, das Kollektiv, Stimme der Allgemeinheit.

²⁴ Zu dieser Geschichte siehe R. John Specht: Schoenberg *Among the Workers*, s. Anm. 4, 34f.

2. 1903–1907

Ins Jahr 1901, parallel zu den sogenannten *Brettli-Liedern* und den Instrumentationsarbeiten an komischen Opern und Operetten für Buntes Theater und Carltheater, fällt der Textentwurf zu einer Oper *Die Schildbürger* nach Gustav Schwab, der es auf 2 von geplanten 3 Akten brachte. Hier wären »Ratsherren / Schildbürger, Männer, Weiber, Kinder« aufgetreten, aufgeteilt in Gruppen und Fraktionen. Auch Doppelchöre waren vorgesehen. Hatte Richard Strauss von seinem aufgegebenen Opernplan »Till Eulenspiegel bei den Schildbürgern« erzählt? In den Folgejahren jedenfalls kopierte Schönberg Stimmen für Strauss' Chorballade mit Riesenorchester *Taillefer*. Vermutlich davon inspiriert skizzierte er 1903 eine Vertonung von *Darthulas Grabgesang* (Ossian/Herder) für Chor und Orchester im Stil der *Gurre-Lieder*. Die Textwahl geht vielleicht ein weiteres Mal auf Brahms zurück, der das Gedicht in *Drei Gesänge für sechsstimmigen Chor a cappella* op. 42 als Nr. 3 vertont hatte – aber jetzt hätte es wohl Strauss'sche Dimensionen gewonnen. Durch das gemeinsame Element der Anrede hätte sich eine Korrespondenz zwischen subjektivem Beginn und objektivem, vom Podium herab adressiertem Schluss ergeben – auch wenn die erste Zeile an die Tote, die letzten an die Sonne gerichtet sind, was auch der bereits beobachteten Tendenz zu zunehmender Objektivierung innerhalb der Stücke entsprochen hätte:

Wenn erstehst du wieder in deiner Schöne?

[...]

Nie ersteht sie wieder in ihrer Schöne!

Nie siehst du sie lieblich wandeln mehr!

Schade um das Projekt – die vorhandenen Skizzen und Notate lassen eine bedeutende Konzeption erahnen.

1905 finden sich im II. Skizzenbuch Kanons nach Texten aus Goethes *West-östlichem Divan* (1905). Kanonkomposition bedeutet Verbindlichkeit, Objektivität, Vereinheitlichung, absolute Gleichberechtigung der Stimmen, die Texte sind Spruchdichtung, Verlautbarungen, und schon deshalb liegt, wenn überhaupt Aufführung, dann chorische nahe. Die Kanonproduktion zieht sich dann, oft durch Gelegenheiten ausgelöst, manchmal zum Zweck der Fingerübung, auch der Didaktik, mehr oder weniger regelmäßig durch das Gesamtwerk.

Zunächst aber gelingt es nicht, auf dem Gebiet der reinen Chorkomposition eines der verschiedenen Projekte abzuschließen. *Wie das Kriegsvolk von Georg von Frundsberg singt* (Wunderhorn) für Männerchor a cappella (1905) wäre das chorische Gegenstück zu dem ›subjektiven‹ Klavierlied *Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang* op. 3/1 (1903) gewesen.²⁵ Waren Schönberg

25 Vgl. dazu Kristof Boucquet: »Viel Feind', viel Ehr'«? Schönberg und Georg von Frundsberg, in: *Journal of the Arnold*

Schönberg Center 12/2015. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2015, 45–61.

die drei Strophen zu ähnlich, so dass kein Steigerungsaufbau möglich schien? War die harmonische Sprache zu unausgeglichen, oder in Teilen für einen Männerchor zu schwierig zu intonieren? Sollte beim Sololied (das wäre plausibel genug) Identifikation mit dem Helden im Spiel gewesen sein, hätte die Vorstellung, jetzt vom Chor als abschließendes Résumé eine Art Selbstlob verkünden zu lassen, dem Komponisten vielleicht Bedenken erregt. – Warum die Vertonung von Kellers *Apostatenmarsch* (1905) nicht weiterverfolgt wurde? Womöglich verdross Schönberg zunehmend der Zynismus des Textes, oder auch eine antisemitische Nuance am Ende. Die Trommelschläge des Refrains aber werden in *Landsknechte* op. 35/5 (1930) ihre Auferstehung feiern. Dass aus Hölderlins *Sonnenuntergang* (1905/06) ein Chorwerk hätte werden sollen, erklärt sich trotz des subjektiven Beginns: »*Wer bist du? Trunken dämmert die Seele mir / von aller deiner Wonne*« – mit der Wendung ins Naturbild, vor allem aber damit, dass sich dieses Bild in der Dichtung mit Klang erfüllt, was gewiss zu reicherer Ausgestaltung Anlass geboten hätte. Da die Skizzenfragmente den einzelnen Versen nicht mehr eindeutig zuzuordnen sind, lässt sich nicht abschätzen, an welchem Punkt Schönberg das Vorhaben als nicht aussichtsreich beiseitegelegt hat.

1907 befasste sich Schönberg kurz mit Gottfried Kellers *Des Friedens Ende*, ein Text, der sich gewiss für ein orchesterbegleitetes Chorwerk (auch mit Solostimmen) nach Art der großbesetzten Balladenkompositionen Schumanns geeignet hätte. Wieder einmal ließ Schönberg sich vom Anfangsklang der Dichtung anregen, wieder einmal trug der schöpferische Impuls über die erste Zeile nicht hinaus. Aber das Thema ließ sich in ein weiteres Projekt übertragen, mit dem Schönberg nun auch auf dem Gebiet der Chorkomposition Epoche gemacht hat:

***Friede auf Erden* (Conrad Ferdinand Meyer) für 4–8stimmigen gemischten Chor a cappella op. 13 (1907)**

Dies ist in gewissem Sinn der erste wirkliche Chor Schönbergs, er wurde als erster und zwar als eigenständiges Stück unter die *Werke* aufgenommen. Für eine immerhin schon lange Chorleiterpraxis ist Schönberg damit spät an die Öffentlichkeit getreten. Ein ausschlaggebender Faktor für die endlich möglich gewordene Vollendung der Komposition mag die Arbeit mit dem nun von ihm selbst gegründeten gemischtstimmigen Chormusikverein seit 1906 gewesen sein.²⁶ Wie bei *Gurre-Lieder* und den *Balladen* op. 12 war erste Veranlassung ein

26 Hierzu und zum Folgenden vgl. Therese Muxeneder: *Welch ein Klang! Kontext und autographe Quellen zu Arnold Schönbergs Friede auf Erden* op. 13, in: Arnold

Schönberg: *Friede auf Erden*. Facsimile. Hrsg. von Therese Muxeneder. Wien 2017, 26–37, 27 f.

Friede auf Erden (Gedicht von Konr. Ferd. Mayer)

Mäßig

Sopran
da bin für den ich an für den bin. Bin mit dir für dich Abenteu

Alt
da bin für den ich an für den bin mit dir für dich Abenteu bin gen

Tenor
da bin für den ich an für den bin Bin mit dir für dich

Bass
da bin für den ich an für den bin Bin mit dir für dich

rit.

bin: du dich bin mit: an für: dich bin mit dem

dich bin mit dem für: dich bin mit dem

Abenteu bin gen dich bin mit dem für: dich bin mit dem

Abenteu bin gen dich bin mit dem für: dich bin mit dem

Zeitmaß

Kind: ... das fimmli: ich ge: sind fort im Anwesen: wahn zu

Kind: ... das fimmli: ich ge: sind fort im Anwesen: wahn zu

Kind: ... das fimmli: ich ge: sind fort im Anwesen: wahn zu

die für Ober: ff. unaccompanied organ Begleitung (a capella) und die für den Fall, als die Begleitung der Anticipation und über den selben, ist die Orgel zur Begleitung gezwungen.

Abbildung 2: Arnold Schönberg: Friede auf Erden op. 13. Reinschrift (Arnold Schönberg Center, Wien [MS13, 518])

Preisausschreiben. Auch bei dieser Bewerbung ging Schönberg leer aus – schon weil eine unausgesprochene Teilnahmebedingung darin bestand, dass das Stück an einem Tag einstudiert und vorgesungen werden sollte.

Zum atmosphärischen Hintergrund für die Textwahl gehörten die Erste Marokkokrise von 1905/06 mit der Gefahr eines Krieges zwischen Deutschland und Frankreich, die politischen Bemühungen um Friedenssicherung und die ersten Manifestationen einer bürgerlichen Friedensbewegung²⁷, zum musikalischen die in die Entstehungszeit des Stücks fallende Vorbereitung eines Konzerts des Chormusikvereins, u. a. mit Werken von Hassler und Senfl²⁸, andererseits die Erschütterungen durch die Uraufführungsskandale dieser Jahre und die sich anschließenden ersten Skizzen zum *II. Streichquartett* op. 10. Dies erklärt vielleicht den hier, in einer Phase des Übergangs am Ende der Periode der Tonalität, zusammenschießenden kompositorischen Reichtum.

Mit diesem veritablen Chorwerk hat Schönberg zugleich die Summe aus seiner bisherigen Befassung mit dem Medium gezogen und ein Modell geschaffen, an dem er fortan mit Modifikationen festhalten würde. Thema ist ein weiteres Mal ein Gesang, wo nicht geradezu das Singen im Chor. Die Vertonung durchläuft verschiedene Darstellungsformen, sie beginnt als historischer Bericht, setzt sich als sinnliche Vergegenwärtigung (der Sphärenharmonie) fort, schildert den Krieg, vermittelt einen ganz anderen Klang jener englischen Stimmen in der alljährlich sich erneuernden Weihnacht, geht über zur theoretischen Explikation (eines Reichs des ewigen Friedens) und mündet in ekstatische Verkündigung. Auch dass sich die Essenz im Schluss konzentriert, ist programmatisch zu verstehen. Hier setzt sich eine Tendenz, die bereits an den allerersten Chorkompositionen zu beobachten war, verstärkt fort. Zwar wird die Stropheneinteilung nicht verschleiert, aber es wird auch nicht einfach »durchkomponiert«, sondern gewissermaßen Anleihe bei der großen Form genommen – frappierend die Analogie zum Kondensat einer Symphonie mit double-function-Anlage²⁹ wie in der zeitlich benachbarten *Kammersymphonie* op. 9: von einem retrospektiv pastoralen Eingangsstück (das d-Moll tendiert beim ersten Mal stark nach F-Dur) über ein finsternes Scherzo Mahlerschen

27 Bertha von Suttners Roman *Die Waffen nieder!* hatte seit 1889 unzählige Auflagen erlebt; 1904 war Karl Mays China-Erzählung *Et in terra pax* in einer erweiterten Buchausgabe als *Und Friede auf Erden* erschienen; im Akademischen Verband für Literatur und Kunst in Wien, der auch um Schönbergs Musik sich einiges Verdienst erwerben sollte, hielt der Schriftsteller 1912, acht Tage vor seinem Tod, seinen pazifistischen Vortrag *Empor ins Reich der Edelmenschen*; <https://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/seklit/jbkmj/1970/47.htm> (24.08.2022).

28 Die vorbarocken Sätze waren sicher einer Sammlung entnommen wie *Heitere und ernste Chöre aus der Blüthezeit des a capella-Gesanges. Ausgabe zum practischen Gebrauche für Hausmusik und Gesangsvereine*. Hrsg. von Robert Hirschfeld und Carl Hirsch, von der sich ein Heft (freilich ohne Stücke von Hassler und Senfl) in Schönbergs Bibliothek erhalten hat.

29 Vgl. Reinhard Kapp: *Symphonien und Verwandtes von Angehörigen der Wiener Schule*. Verzeichnis und Kommentar, in: *Das Ende der Symphonie in Österreich und Deutschland (1900–1945)*. *Symposion 2012*. Hrsg. von Carmen Ottner. Wien 2014, 117–139 (Studien zu Franz Schmidt 17).

Typs und dem Umschlag zu einer ruhevoll reflektierenden Episode (beides kommt jeweils zweimal und bildet zusammen eine Art Durchführung) zu einem resümierenden und gewaltig gesteigerten Finale. Dem entspricht ein Umgang mit dem Chor, der nicht nur satztechnisch, sondern auch klanglich (harmonisch ebenso wie ›instrumentatorisch‹³⁰) ein weites Spektrum durchmisst. Dabei ist zu beachten, dass der Teil der ›Durchführung‹, der die kriegerischen Episoden (den ungerechten, dann den gerechten Krieg) behandelt, noch in die Reprise hineinragt. Diese wiederum bezieht sich bei »*Etwas wie Gerechtigkeit weht und wirkt*« (kombiniert mit dem aus dem Text vorausgenommenen »*Und ein Reich wird sich erbauen*«), wenn die D-Dur-Vorzeichnung wiederkehrt, zurück auf »*fuhr das himmlische Gesind' fort im Sternenraum zu singen*«³¹, bei »*Mählich wird es sich gestalten*«³² zurück auf die Ausgangslage mit den aufbrechenden Hirten³³; aus dem ersten Friedensruf (der *laus perennis* der Engel) wird die musikalische Kennzeichnung für »*ein königlich Geschlecht*«, ehe die abschließende Steigerung den ersten mit Elementen des zweiten Friedensrufs verbindet.

Das Muster, welches damit zugleich für künftige Chorkompositionen etabliert wird, ist – formelhaft gesprochen – die Inszenierung eines Gebets. »Gebet« versteht sich bei einem Engelsgesang wohl ohne weiteres; anders aber als der Dichter intoniert Schönberg das »*Friede*« in der ersten Strophe drei- statt zweimal, und so auch vor der letzten Erweiterung in der vierten, in Analogie zu den Bittrufen bei Kyrie eleison und Agnus Dei (mit dem *Dona nobis pacem* am Ende ...). Wie in *Der deutsche Michel* wird die Anrufung am Strophenende jedes Mal variiert; jetzt aber verändert sich das »*Friede, Friede auf der Erde*« je nach Zusammenhang auch inhaltlich: Aus dem Wunsch (oder Ratschlag, wie Meyer es nennt) der Engel wird eine verzweifelt-sehnsüchtige Bitte, dann ein Vorhaben, schließlich eine Verheißung, die nicht mehr von Himmlischen ausgeht. Friede für die Menschen ist in der biblischen Erzählung das Gegenstück zur Ehre für Gott in seiner Höhe. Dieser Teil ist gestrichen; für den Dichter ist Friede bereits ein Name für die ewige Ordnung »im Sternenraum«. »*Doch [...]* *ein*« unaustilgbarer »*Glaube*« macht aus dem Frieden eine Angelegenheit der

30 Vgl. Reinhard Kapp: Klangregie in den Dresdner Chorwerken Schumanns, in: *Schumann und Dresden. Bericht über das Symposion Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008*. Hrsg. von Thomas Synofzik und Hans-Günter Ottenberg. Köln 2010, 167–187 (Studien zum Dresdner Musikleben im 19. Jahrhundert 1). Man könnte sagen: So wie Wagner in seinem Drama als den (antiken) Chor das Orchester benutzt, so Schönberg hier den Chor als sein Orchester. Dazu Webern an

Schönberg am 4. November 1928: »*Hast du deinen Chor überhaupt schon gehört? Weißt du selbst wie schön er ist? Unerhört! Welch ein Klang! Im höchsten Grade aufregend! Ich bin immer ganz fertig, wenn wir ihn im Zuge durchgemacht haben. [...] Deine Orchestrierung [d. h. die instrumentale Begleitung, siehe unten], schon immer wollte ich es dir sagen, ist einfach fabelhaft! Du kannst dir wohl denken, wie gespannt ich darauf bin, wie das zusammen klingen wird!!!*« (The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 22255](#)); »*Was war das für ein Klang in der letzten Probe!*«, 19. November 1928 (ibidem | [ASCC 22258](#)).

31 Ist das, im Unterschied zum Folgenden, eine fausse reprise? Jedenfalls bedeutet die Bezugnahme, dass, was sich da auf Erden verwirklichen soll, der himmlischen Ordnung entspricht.

32 Das wäre dann die eigentliche Reprise ...

33 Und auch hier dürfte es inhaltlich motiviert sein: Es ist ein weiter Weg »usque Bethlehem« und erst recht hin zu jenem irdischen Reich des Friedens.

Menschen, eine orientierende Utopie. So wie die Hirten »des Engels Worte« seinerzeit zur Krippe getragen haben, wird dereinst ihr gedanklicher Gehalt hienieden in einem Reich des Friedens verwirklicht werden. Die anfangs *empfangene* Botschaft wird zum Fanal einer künftigen Avantgarde, welche die Aufgabe aktiv ergreift und so ein Beispiel für die Zuhörerschaft liefert, dazu aufruft, an jenem Reich mitzubauen. Jetzt ist die größte dynamische Entfaltung gerade der adverbialen Bestimmung »auf der Erde« vorbehalten. So ist das Gloria nicht zur Gänze getilgt, es tönt gleich anfangs in der *Musica coelestis* des »himmlische[n] Gesind'[s]«, in der letzten Strophe dagegen im triumphalen Dröhnen der »hellen Tuben« jenes »königlich[en] Geschlecht[s]«. Es geht also darum, dass das anfangs thematisch Exponierte als Material zu weiterer theoretischer und praktischer Behandlung aufgefasst, durch Arbeit errungen und schließlich als Resultat verkündet wird, das Gegebene zu unveräußerlichem Besitz erworben wird; dass der Friedenswunsch am Ende sich in Gewissheit verwandelt. Von »Inszenierung« aber kann zum einen insofern gesprochen werden, als der Schauplatz (wie auch der harmonische Ort und die satztechnische Situation) wechselt: die Weide der Verkündigung, der Stall der Anbetung, der Sternenraum mit den Engelschören, die Kriegsszenen, die jährliche Wiederkehr der Weihnacht mit dem nurmehr »zagend« herabklingenden Echo jenes Rufs der himmlischen »Geister«, das (imaginäre? künftige?) Reich des Friedens; zum andern insofern, als die eigentliche Botschaft in einer mehrstufigen dramatischen Entwicklung erreicht und schließlich in einer weiteren Szenerie zur Darstellung gebracht wird.

1908 im Wiener Singverein unter Franz Schalk für ein bereits angekündigtes Konzert geprobt, musste der Chor wegen seiner Schwierigkeit vom Programm gestrichen werden. Für diese Proben stellte Webern einen Klavierauszug her, der auch im Erstdruck (1912) unterlegt wurde. Die ursprüngliche Idee war gewesen, den »Chor [...] womöglich ohne Begleitung (*a capella*) auszuführen; nur für den Fall, als die Reinheit der Intonation ausbleiben sollte, ist die Orgel zur Begleitung heranzuziehen.«³⁴ Im Erstdruck (Köln: Tischer & Jagenberg, 1912) wird an der Stelle bereits auf »eine vom Komponisten für kleines Orchester gesetzte Begleitung« verwiesen, die evtl. »zu Hilfe zu nehmen sei«. Sie entstand für die Uraufführung durch den Philharmonischen Chor unter Franz Schreker. Dieser hatte während der Vorbereitungen seit 1911 zu einer Streichorchesterbegleitung geraten.³⁵ Schönberg fügte schließlich zu Streichern nur Klarinetten und Hörner (also leicht verschmelzende Instrumente) hinzu. Dennoch hat er an

34 Reinschrift des Chorsatzes (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 13]); Facsimile s. Anm. 26. Der Stempel der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien lässt darauf schließen, dass das Exemplar beim Versuch der Einstudierung durch Franz Schalk Verwendung fand.

35 Franz Schreker an Arnold Schönberg, 31. Januar 1911 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 19580](#)).

der originalen Gestalt ohne Begleitung festgehalten. Als Hermann Scherchen, damals Leiter der Museumskonzerte, das Stück aufs Programm des Musikfests des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt/Main 1923 gesetzt hatte, schrieb ihm Schönberg, die musikalische Utopie zugleich als politische deutend:

Bitte sagen Sie Ihrem Chor meinen herzlichsten Dank für die sehr lieben Worte, die sie nach der Probe an mich gerichtet haben. Sagen Sie ihnen, dass mein Chor ›Friede auf Erden‹ eine Illusion für gemischten Chor ist, eine Illusion, wie ich heute weiss, der ich 1906 (?), als ich sie komponierte, diese reine Harmonie unter Menschen für denkbar hielt[,] und mehr als das: ohne dauerndes Beharren auf geforderte Höhe des Tones nicht geglaubt hätte existieren zu können. Seither habe ich Nachgeben lernen müssen und gelernt, dass Friede auf Erden nur möglich ist unter schärfster Bewachung der Harmonie, mit einem Wort: nicht ohne Begleitung. Wenn je einmal die Menschen dahin gelangen, Friede ohne Probe, vom Blatt zu singen, dann wird erst jeder Einzelne vor der Versuchung: zu sinken gesichert sein müssen!³⁶

Eine »Illusion« nennt Schönberg das Stück – weil Friede vielleicht erst am jüngsten Tag (wenn man die dröhnenden Tuben am Schluss so hören möchte) eintreffen mag? Eine Illusion vor allem wegen der praktischen Anforderungen, die man symbolisch verstehen darf. In dem utopischen Moment klingt auch eine Reflexion des Mediums an: Friede herrscht, wenn unter den zahlreichen Mitwirkenden alle ihren genauen Platz in der Harmonie kennen, jede Stimme ihn jeweils zu treffen und festzuhalten in der Lage ist, wohin immer die übrigen sich bewegen mögen.³⁷

36 Arnold Schönberg an Hermann Scherchen, 23. Juni 1923 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 880](#)). Scherchen antwortete am 24. Juni: »Auch an Ihrem Chor haben wir fleißigst gearbeitet und zwar so, daß mein Chor in der Lage ist, was er auch schon mehrfach getan hat, mir das Werk klangsauber und intensiv vorzusingen, ohne daß ich dabei dirigiert hätte. Mit anderen Worten, der Chor beherrscht das Werk auswendig und ohne mich so, daß ich bei der Aufführung des Werkes am Sonntag abend ganz zur letzten Steigerung und Ausfeilung

hinzukommen kann.« (ibidem | [ASCC 21651](#)) Tatsächlich sang der »kleine Elitechor« das Stück bei der erfolgreichen zweiten Aufführung im folgenden Jahr auswendig und, wie schon bei der ersten, a cappella. Vgl. Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Kritischer Bericht zu Band 18 A, Teil 1*, s. Anm. 14, XXVIII.

37 Und so deutet es Webern als seine politische Utopie, wenn er 1932 dem Singverein der Sozialdemokratischen Kunststelle erklärt: »Unsere Aufgabe ist, weiterzutragen, was absolut über allen

Dingen stehen muß – das Geistige. Wenn alles zusammenbricht, werden wir hingehen und Friede auf Erden von Schönberg singen.« So hat er das Stück in den Arbeiter-Symphoniekonzerten zusammen mit Mahlers ›Auferstehungs-Symphonie programmiert. Siehe Johann Humpelstetter: Anton Webern als nachschaffender Künstler, als Chorleiter und Dirigent, in: *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern I*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1983, 52–73, 62f.

3. 1908–1922

Die nächste Phase, die eigentlich expressionistische, steht wie erwähnt in einem gewissen Spannungsverhältnis zu Idee und Realität des Chors. Im Einakter

Die glückliche Hand. Drama mit Musik op. 18 (1910–1913)

wird das einzige Mal in einer der hierhergehörigen Kompositionen so etwas wie ein Chor verwendet, allerdings ein äußerst individualisierter: ein Ensemble von zwölf Stimmen, freilich niemals in realer 12stimmigkeit, sondern in wechselnden Kombinationen, hauptsächlich aber in der Aufteilung 1. 2. 3. Frauen, 1. 2. 3. Männer (insofern also partiell chorisch), die sich in verschiedenen Abstufungen zwischen gesungen und tonlos geflüstert äußern, gesprochen manchmal auch in verschiedenen Tonlagen, quasi in Akkorden. Flüstern, Sprechen und Singen sind denselben musikalischen Akteuren zugeteilt. Einhellig homogene Äußerungen sowohl der Solostimmen als auch des Kollektivs werden vermieden, nur einmal im 1. Bild (*»und kannst nicht bestehn«*) gibt es ein Unisono Aller, im 4. Bild (*»Suchst zu packen, was dir nur entschlüpfen kann, wenn du's hältst«*) einen 2stimmigen Kanon zwischen Frauen und Männern. *»Wenn es nötig ist«*, mögen *»an einzelnen Stellen«* die Stimmen auch mehrfach besetzt werden³⁸, aber das ist eher eine Notlösung, ähnlich wie bei der Begleitung zu *Friede auf Erden*. Es würde freilich zusätzliche Mittelwerte zwischen Solo und Chor ergeben.

In *Erwartung* op. 17 – der psychoanalytischen Kur in Opernform – ist »Eine Frau« die Protagonistin; die Stimmen, die sie hört (das Instanzengewitter), erklingen nach Wagnerscher Manier im Orchester. In *Die glückliche Hand*, offenbar von vornherein als Gegenstück, ebenfalls in vier Bildern, gedacht (hier konnte sich Schönberg den Text von vornherein passend einrichten), steht »Ein Mann« im Zentrum.³⁹ Wenn jetzt der Chor tatsächlich in Aktion tritt, sind das keine »inneren« Stimmen mehr, aber doch auch keine der realen Außenwelt wie vielleicht die »Arbeiter«. Die nicht weiter konkretisierten »Sechs Frauen« und »Sechs Männer« übernehmen die Rolle des antiken Chors, sie vertreten das *Es* in Freuds späterer Nomenklatur. Wie in *Friede auf Erden* herrscht eine Wiederholungsstruktur. Der Chor erscheint am Anfang und am Schluss, wobei das Verhältnis zwischen ihm und einer akustischen Intervention durch *»laute*

38 – so ein Notabene auf Seite 50 im Erstdruck der Partitur.

39 Expressionismus: Wiederkehr einer Lage, in der Wagner den Mythos an die Stelle der historischen Konkretion gesetzt hatte. Wo bei Wagner Vertreter des menschlich Allgemeinen, stehen jetzt

Typisierungen. Vielleicht erklären sich so auch die Wagner-Anspielungen: Motive aus *Rheingold* (die stummen bzw. lediglich kreischenden Nibelungen) und *Siegfried* (die Schmiedeszene).

gemein-lustige Musik« hinter der Bühne und »*grelles, höhnisches Lachen einer Menschenmenge*« symmetrisch konstruiert ist: Die Intervention beendet die gedrückte Situation des Beginns und löst das Minimum an Handlung der zweiten Szene des 1. Bildes aus. Am Ende geht die gleiche Intervention der Wiederkehr der Anfangssituation voraus. Das Statische einer solchen Anordnung wird von einer minimalen Entwicklungsdynamik überlagert: Die zweite Intervention ist nun erster wortloser Kommentar zu den vergeblichen Bemühungen des Mannes in den mittleren Szenen, und sie fällt damit zusammen, dass ein Stein als das Fabelwesen des 1. Bildes ihn wieder unter sich begräbt.

Anfangs hatte der Chor den Mann daran erinnert, dass er immer wieder auf dieselben Fehler zurückfalle, ruhelos nach dem sinnlich Greifbaren strebe. »*Du weißt, es ist immer wieder das Gleiche.*« Auch in der letzten Szene wird ihm, nun »*anklagend streng*« (also gegenüber dem Anfang gesteigert), seine Ruhelosigkeit vorgehalten. In beiden Bildern schließt der Chor mit den Worten: »*Du Armer!*« – was sich wiederum als finale Adresse verstehen lässt. Dennoch läuft in gewissem Sinn die Handlung in sich zurück (auch insofern ein Gegenstück zu *Erwartung*), wenngleich es etwas Anderes ist, ob Statik die Ausgangssituation bildet oder das schicksalhafte Resultat (bzw. das resultatlose Ende).

Szenisch handelt es sich bei den Stimmen des Chors um bloße Gesichter, von denen »*man fast nur die Augen deutlich*« sieht, so dass, was von Sprache zu hören ist, ihnen nicht ganz eindeutig zuzuordnen ist. Ihre Anrede wird auch nicht in einem Dialog erwidert; die wenigen Sätze des Mannes fallen allesamt in den mittleren Bildern, so dass das Publikum sich vom Chor ebenso selbst angesprochen (und angeblickt) fühlen darf, wie es das Gesagte auf den Protagonisten beziehen wird. Die lachende Menschenmenge, die ebenfalls zu hören, aber nicht zu sehen ist, spielt auf derselben Ebene wie die Musik hinter der Bühne, jedoch als kompakte, stimmlich undifferenzierte Masse. Alle anderen Figuren außer dem Mann haben stumme Rollen, aber ebenfalls gewisse szenische Handlungsaufgaben: Untier/Fabelwesen, Ein Weib, Ein Herr. Einige Arbeiter in der Werkstatt agieren und lassen wortlos und kollektiv so etwas wie Affekte erkennen, besetzen also das Gegenteil der unbewegten, aber mehr oder weniger individuell redenden Gesichter. Das ergibt fast so etwas wie eine Chor-Typologie. Soweit der Chor musikalisch definiert ist, übt er Funktionen aus, die ihm bei Schönberg auch sonst zufallen: Kommentar und Ansprache.

Die Jakobsleiter für Soli, Chor und Orchester (1915–1922)

1914/15, parallel zum Abschluss der expressionistischen Phase mit den Orchesterliedern op. 22, plante Schönberg ein gigantisches Symphonie-Oratorium, das die Dimensionen selbst der *Gurre-Lieder* gesprengt hätte. Als dessen Finale mit Aufstieg und Verklärung hätte eine Vertonung seiner Dichtung *Die Jakobsleiter*

dienen sollen. Von 1914 stammen die Skizzen zu einem Symphonie-Scherzo, das für die Vorgeschichte der Dodekaphonie eine gewisse Rolle spielt⁴⁰ (so wie *Pierrot lunaire* op. 21 am Anfang der Wiedergewinnung fester Formen steht). *Die Jakobsleiter*, für die der Text 1915 entworfen wurde, blieb als eigenes Oratorium übrig, und zwischen 1915 und 1922 und nochmals 1933 und 1944 arbeitete Schönberg an der Komposition. Das Fragment wurde schließlich von Winfried Zillig in eine praktikable Fassung gebracht.

Die expressionistische Typisierung findet sich auch hier in den Rollen (von dem namentlich benannten Gabriel abgesehen, der ja ebenfalls nicht als Person anzusprechen ist: Der Auserwählte, Ein Aufrührerischer usw.); sie verbindet sich auch hier mit musikalischen Individualformen. Nach dem Eröffnungsmonolog Gabriels folgt ein gewaltiger Eingangsschor, der einen Begriff von den geplanten Dimensionen des Ganzen gibt. Ein Doppelchor (teils sprechend, teils singend) wird abgelöst von der Aufteilung in Jubelnde/Zweifelnde/Unzufriedene. Auf die Vereinigung zum Tutti folgen einzelne Chorstimmen (die Gleichgültigen/Die Sanftergebenen), woraufhin der ganze Chor fragt: »Weiter? Es soll wirklich immer so weiter gehn?« (Man sieht: Es gibt thematische Verbindungen zu op. 18, aber hier wird einmal aus der Innenperspektive des Chors gesprochen) – schließlich stimmen alle ins Unisono ein »O wie schön lebt sichs doch im Dreck«. Gewisse Erscheinungen des banalisierten Männerchorstils werden zum Zweck der Ironisierung herangezogen: Brummstimmen zu den Worten der Sanftergebenen, doch wird später auch die Ankündigung des Auserwählten von feierlichen Brummstimmen begleitet. Jetzt folgt eine Reihe von Soloszenen, gewissermaßen Arien: Der Berufene, Der Auserwählte, Der Aufrührerische usf. Nach dem Tod Des Sterbenden gibt es noch gewisse Choranteile: hohe Frauenstimmen 3stimmig singend, Frauen (**S**) und Männer (**B**) sprechend, schließlich vom ganzen Chor gesprochen »Er muß noch lange wandern« (womit eine Perspektive von außen eingenommen ist).

Ein großes symphonisches Zwischenspiel hätte zum umfangreicheren Zweiten Teil übergeleitet. An seinem Ende kehren die hohen Frauenstimmen wieder, die bereits beim Sterbenden aufgetreten waren, nun aber wortlos 3stimmig, dazu hört man zwei hohe **S** (die man wohl als Vertreterinnen der Seele ansprechen darf), einen davon von ferne⁴¹. »Die Seele (singt auf vorgeschriebene Laute)« hatte es im Libretto geheiß. Diese Laute sind in der Aufführungsversion zugrundeliegenden Particell nicht vorgeschrieben. Auf Vokalisieren wird Schönberg in *Prelude* op. 44 zurückgreifen. Diese Ausmalung einer bestimmten Situation im Läuterungsprozess ergibt aber wohlgerne

40 Siehe Martina Sichardt: *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*. Mainz 1990, passim.

41 Ich möchte betonen, dass auch hier nicht von einem »Duett« gesprochen werden kann.

kein eigenes Stück für Frauenchor. Dass dieser jetzt zusammen mit den Solosopranen den Schluss bildet, entspricht also nicht der ursprünglichen Absicht des Komponisten. Aber wie noch öfter: es wird an vielsagenden Stellen abgebrochen; und auch wo Schönberg von äußeren Umständen oder von Problemen sei es des Stoffs, sei es der Anlage behindert wurde und fürs erste nicht mehr weiterkam – welche Abbrüche!

Im Zweiten Teil hätten sich die Dimensionen noch erweitert. Eine Vorstellung von der räumlichen Verteilung der Chöre und der internen Aufspaltung in Chorgruppen vermittelt die vorab publizierte Dichtung⁴²:

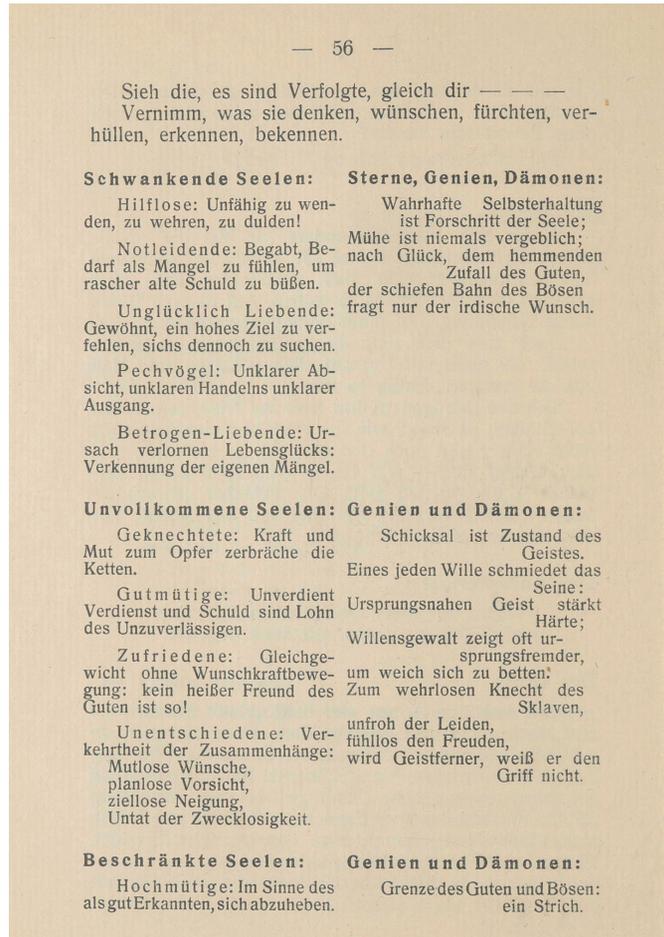


Abbildung 3: Arnold Schönberg: *Texte*. Wien 1926, 56f.
(Arnold Schönberg Center, Wien [BOOK S34])

42 Arnold Schönberg: *Texte*. Wien 1926.

Aber es ist anzunehmen, dass die Fern- und Hochorchester, die bereits im Zwischenspiel eingesetzt werden, sich in Fern- und Hochchören fortgesetzt hätten. Als das Material 1944 nochmals vorgenommen wurde, hatte die Thematik, auch wenn Schönberg das Oratorium gerne beendet hätte, für ihn doch an Aktualität verloren. Welt und Musik erschienen mittlerweile völlig verändert.

4. 1925–1932

Im Zuge der allgemeinen Desillusionierung nach Weltkrieg und Revolutionen⁴³ verabschiedet sich Schönberg vom Expressionismus, und ineins damit von den Individualformen. Es ist wohl kein Zufall, dass wieder Kanons auf der Tagesordnung stehen – die Form selbst als Motor der Objektivierung; keine funktionale Differenzierung zwischen den Stimmen, die nicht wirklich als Individuen fungieren, gleichzeitig die Generierung von Vielstimmigkeit aus einer einzigen Stimme, also Konzentration. Während aber die Serie von ca. 1916⁴⁴ in erster Linie theoretischen Charakter trägt (Übungen in Satztechnik, musikalische Denksportaufgaben, pädagogische Muster), geht es jetzt um die Anwendung in Werken, die ihrerseits den Charakter von Modellen annehmen können.

Vier Stücke für 4stimmigen gemischten Chor op. 27 (1925)

Auffallend ist, wie dann noch einmal bei den Männerchören op. 35, die Gattungsbezeichnung. Sie unterläuft (ähnlich wie bei Serenade oder Suite) zyklische Ansprüche; sie wendet die am Ende des 19. Jahrhunderts eingebürgerte Übertragung des Titels »Stücke« vom Klavier zum Orchester (*Pièces symphoniques* etc.) auf Chormusik an. Bei Schönberg werden entsprechend überschriebene Sammlungen für Klavier (op. 11, 19 – noch in der Tradition des hoch- und spätrömantischen Lyrischen Klavierstücks), in solchen für Kammerorchester (drei o. Op., das dritte fragmentarisch, von 1910⁴⁵) und großes Orchester (op. 16, 1909) fortgeführt – natürlich bilden sich dann doch wieder

43 Die atonale Skizze zu einem Chorwerk *Zweifel an menschlicher Klugheit* (nach *Des Knaben Wunderhorn*), die schwer datierbar erscheint, würde in diese Atmosphäre passen; vgl. Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Fragmente von Chorwerken und Kanons, Skizzen*. Hrsg. von Tadeusz Okuljar und Martina Sichardt. Mainz, Wien 1991, 80–83 (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 18, 3). Da sie mit kanonischen Einsätzen arbeitet, könnte es sich um eine Folgerung aus den gleich zu erwähnenden Kanons von ca. 1916 handeln, andererseits

ist sie noch nicht zwölftönig, gehört also nicht in die Nähe von opp. 27 und 28, der Entstehungszeitraum ließe sich somit auf 1916–1920 eingrenzen. Der Text lässt die drei göttlichen Personen sprechen (eine spezifische Rolle für einen Chor, siehe unten zu *Moses und Aron*), das Stück wäre also insgesamt eine Ansprache an die Hörer gewesen.

44 Ibidem.

45 Die Stücke sind im Original unbetitelt. Ich sehe auch die vier Fragmente für Harmonium und Streichquartett von 1917 in diesem Zusammenhang, weniger als Sätze eines geplanten »Quintetts«. Vgl. Arnold Schönberg: *Kammermusik II. Teil 2: Suite op. 29, Phantasy op. 47. Kritischer Bericht, Skizzen, Entstehungs- und Werkgeschichte, Dokumente. Anhang: Entwürfe und Fragmente*. Hrsg. von Ulrich Krämer und Martina Sichardt. Mainz, Wien 2016, 475 ff. (Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B, Band 23, 2).

Ansätze zu zyklischem Zusammenhang. Bei Vokalmusik verweist der Name auf einen Vorrang der Musik vor dem Text (ungeachtet der zeitlich vorausgehenden Dichtungen), oder der musikalischen vor den ›literarischen‹ Problemen, möglicherweise hat er seiner Herkunft aus der Instrumentalmusik die Bedeutungsnuance einer geringeren Rücksicht auf Sangbarkeit zu verdanken. Jedenfalls vermeidet er formale Festlegungen, und etwas Bruchstückhaftes ist wohl mitgemeint.⁴⁶ (Wenige Jahre später entstanden Hanns Eislers *Vier Stücke für gemischten Chor, Sprecher, kleine Trommel und Becken ad lib.* op. 13 [1928/29], die den autoreflexiven Zug der Schönbergschen noch plakativer hervorkehren.⁴⁷)

Das Moment von Heterogenität an Sammlungen solcher Stücke nimmt sodann die Form an, dass Schönberg eigene Texte mit vorgefundenen kombiniert. Diese Spaltung führt in längerer Perspektive dazu, dass mit den Haringer-Liedern von Anfang 1933⁴⁸ sich die Gattung des Klavierlieds und die Vertonung von genuiner Lyrik aus dem Œuvre verabschieden. Was stabil bleiben wird, sind Vertonungen eigener, primär reflektierender oder aber liturgischer Texte. Das macht vielleicht plausibel, dass mit op. 27 Chöre wie grundsätzlich an die Stelle des subjektiven Klavierlieds treten. Und noch ein weiterer Punkt ist mit dem Titel angesprochen:

Die als Opus 27 und 28 veröffentlichten Chöre bringen (vom Anhang abgesehen) neue Beispiele dafür, dass mittels der Technik der ›Komposition mit zwölf Tönen‹ alle älteren Formen wieder angewendet werden können; also auch solche, von denen längere Zeit kein Gebrauch gemacht wurde.⁴⁹

Die Phase der Abkehr von den Individualformen ist zugleich eine der Akademisierung (der Lehrbarkeit und Lehrhaftigkeit) und auf individuelle Weise auch eine des Klassizismus. Die Opera 23–40 stellen eine Art Kompendium der musikalischen Gattungen dar, zugleich eine Serie von dodekaphonen Prototypen – was sich auch in den so allgemein wie möglich gehaltenen Titeln

46 Es ist vielleicht nicht überflüssig zu erwähnen, dass nur bei Chören und ausgewählten Kammermusikformationen (namentlich Streichquartetten) dieselbe Vokabel das besetzte Ensemble und die Gattung bezeichnet. Wenn der Titel keine Referenz auf Inhalt oder Form der Textvorlage enthalten soll und ein Opus verschiedene Typen oder auch untypische Arten von »Chören« umfasst, muss eine neutrale Bezeichnung gefunden werden. Von Streichquartetten gilt Ähnliches: Kann oder möchte man sich nicht auf eingebürgerte Formanlagen beziehen, heißen die Werke eben *Große Fuge* oder *Bagatellen für Streichquartett*. Vgl. Malipieros *Rispetti e Strambotti* (1920).

47 »wir singen heute etwas ganz anderes [...] nicht die üblichen Chorstücke [...] --- Auch unser Singen muss ein Kämpfen sein«. Die einzelnen Nummern: Vorspruch – Gesang der Besiegten (Chor a cappella) – Naturbetrachtung (Chor a cappella) – Kurfürstendamm (Chor a cappella). Die Formulierung »die üblichen Chorstücke« ist doppelsinnig: Sie kann sich einfach auf ein bestimmtes spießbürgerliches Repertoire beziehen, aber auch so gelesen werden, dass Schönbergs *Stücke* sich auch nicht wesentlich von den üblichen unterscheiden. – Die Ironie in Eislers *Auf den Straßen zu singen* op. 15 weist dagegen eine direkte Korrespondenz zu Schönberg auf, was dessen Männerchöre op. 35 u. U. noch frapperanter wirken lässt.

48 Und bereits die sind eine Art Gelegenheitskomposition, vgl. den Kommentar von Eike Feß: *Arnold Schönberg und die Komposition mit zwölf Tönen*. Wien 2023, 181. Das erste ist vor allem Anrede an ein Du, weniger subjektive Gefühlsäußerung, das zweite ist trotz des »ich« am Ende eher ein Spruchgedicht, und nur beim dritten (*Mädchenlied*) handelt es sich noch einmal um ein klassisches Rollengedicht.

49 Entwurf für ein Vorwort zum op. 28, zitiert nach Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Kritischer Bericht zu Band 18 A, Teil 2, Skizzen*. Hrsg. von Tadeusz Okuljar und Dorothee Schubel. Mainz, Wien 1996, XXXVI (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 18, 2).

Der Wunsch des Liebhabers von *JIUNG-SO-FAN* aus: *Pöschelwische Plöte*
von Hans Böttge

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Der Wunsch des Liebhabers" by Arnold Schönberg. The score is written on aged paper and includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Mandolin, Clarinet, Organ, and Piano. The lyrics are in German and Chinese characters. The score is divided into measures, with some measures numbered 6, 8, 9, and 10. The notation is complex, featuring many accidentals and dynamic markings.

Abbildung 4: Arnold Schönberg: *Vier Stücke für gemischten Chor* op. 27. Erste Niederschrift (Arnold Schönberg Center, Wien [MS27, 543])

ausdrückt. Op. 28 etwa enthält eine kleine Kantate und Kanons, *Moses und Aron* war zunächst als Kantate, dann als Oratorium konzipiert. Wenn aber Art und Reihenfolge der Sätze durch keine Konvention gedeckt sind, wie in der Instrumentalmusik im Falle von Suiten oder Serenaden (jedenfalls seit dem 19. Jahrhundert), bleibt es bei »Stücken«. Innerhalb dieser Werkgruppe vertreten die Opera 27 und 35 dann zugleich den Typus »Stücke für andere Besetzungen als Klavier« und Sammlungen von Chören resp. Männerchören.

Unter den von Schönberg in den Texten verhandelten Fragen finden sich Motive, die in die expressionistische Periode zurückreichen, neben solchen, die Schönberg künftig stärker beschäftigen sollten. Satztechnisch wie ästhetisch gehen die Chorstücke aus den Kanonübungen hervor. Die Vorlagen zu Nr. 1 und 2 sind Spruchdichtungen. Hält sich Nr. 1 noch im Horizont der Isolierung des Künstlers, der unbeirrt und wie zwanghaft (»unentrinnbar«) seinen Weg

geht, ohne zu ahnen, worauf er sich einlässt⁵⁰, ist in Nr. 2 mit dem Bilderverbot erstmals der Themenkomplex der Zugehörigkeit zum Judentum berührt. Aus der Sentenz des ersten Stücks wird jetzt die direkte Anrede eines »Du« (das Verkünden einer Maxime mit Gesetzeskraft), die aber das Kollektiv als Instanz voraussetzt. Die Brücke zum auserwählten Volk führt über das Drama *Der biblische Weg* und das Kantatenprojekt *Moses am brennenden Dornbusch* und damit über die Brücke eines Oratoriums zum Hauptwerk, der oratorischen Oper *Moses und Aron*. Noch aber verwandelt sich das religiöse Gebot (»Du sollst nicht, du musst«) unversehens zurück in den allgemein-menschlichen Horizont der *Jakobsleiter*, der Glaube an den unvorstellbaren Gott zurück in den Glauben an den Geist, der Auserwählte zurück in den seinem Auftrag verpflichteten Künstler. Wenn nun am Ende dieser Auserwählte direkt angesprochen wird – wer spricht dann aus dem und durch den Chor? Autoritativ das ästhetische Subjekt Arnold Schönberg.

Auf die Spruchkompositionen mit ihren Feststellungen und Analysen folgen zwei Nachtstücke, in denen wie in den frühen Naturbildern die Atmosphäre vorzuherrschen scheint, auch wenn der für Nr. 3 gewählte Text (aus Bethges *Die chinesische Flöte*) noch immer »Gedankenlyrik« ist (ein angestammter Bereich der Chormusik). Schönberg stellt der in ihrer Bewegung unwandelbaren Natur das (jedenfalls »solang« sie »auf der Erde sind«) unstete und verwirrte Denken und Tun der Menschen gegenüber; im »Mond«-Teil intoniert in den drei Strophen jeweils eine Hauptstimme (pro Strophe nacheinander **T – A – S, molto p** gegen das **ppp** der übrigen) die drei Glieder der Betrachtung. Das »Dagegen« im »Menschen«-Teil (der vierten Strophe) wird auf drastische Weise im gemeinsamen **f** (nun mit nurmehr geringfügig hervortretender und nicht mehr als solche gekennzeichnete Hauptstimme im **B**) durch entsprechende Symbolisierung des Unsteten und Verwirrten der Hörerschaft eingepägt. In beiden Teilen aber spricht der Chor per »wir« von sich zu einem gleichgestimmten Auditorium. Nach dieser Abkehr vom Künstlerdiskurs der beiden Eröffnungstücke und der Einnahme einer globaleren Perspektive scheint Nr. 4 (*Der Wunsch des Liebhabers*, wiederum nach Bethge) sogar einen Rückfall in die Liebeslieder der Frühzeit darzustellen. Wirklich handelt es sich um eine Serenade, freilich um eine indirekte – angesungen wird das Mondlicht, nicht die Liebste, und das verliebte Subjekt rückt erst nach einigen Phantastereien über die Seine mit der Ersten Person Singular heraus.⁵¹ Irritierend ist die Wiederholung der Anfangszeile

50 Vgl. Gabriel zu Beginn der *Jakobsleiter*: »Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts, bergauf oder bergab – man hat weiterzugehen, ohne zu fragen, was vor oder hinter einem liegt. Es soll verborgen sein: ihr dürftet, mühtet es vergessen, um die Aufgabe zu erfüllen.«

51 Vgl. *Pierrot lunaire* op. 21/7, Der kranke Mond: »Den Liebsten, der im Sinnenrausch | Gedankenlos zur Liebsten schleicht, | Belustigt deiner Strahlen Spiel – [...] Du nächtig todeskranker Mond.«

(mit der direkten Anrede) am Schluss, die an die Stelle der eindringlichen Wortwiederholungen in den vorausgegangenen Stücken tritt, die emotionalen Verstrickungen in die freundliche Natur zurückholt und somit den Gedanken von Nr. 3 andeutungsweise umdreht, aber damit zugleich wieder so etwas wie ein Resultat vorstellt; sie lässt auch an die Gedichte des *Pierrot lunaire* mit der Wiederholung der Anfangszeile in der Mitte und am Schluss denken.

Die serenadentypische Besetzung mit Mandoline, Klarinette, Geige und Violoncello (Streicher mit Dämpfer) erscheint als Variante des *Pierrot*-Ensembles, der musikalische Typus wiederum erinnert aus dem *Pierrot* weniger an die »Serenade« (Nr. 19) als die unmittelbar anschließende »Heimfahrt« (Barcarole), schon des 6/8-Takts wegen, andererseits an die *Serenade* op. 24, die das Instrumentalensemble des Chorstücks um Bassklarinette, Gitarre und Bratsche aufstockt, während der Vokalpart (im mittleren der 7 Sätze) durch lediglich eine tiefe Männerstimme vertreten ist. Op. 27/4 und op. 24/4 sind beides Serenaden, hier positiv – dort negativ, schwarz. Beide sagen »ich«, aber richten sich nicht an die Geliebte, sondern reden von ihr; hier ist der Adressat der Mond (es spricht der hoffnungsvolle), dort der Sprecher selbst (der enttäuschte, rachsüchtige Liebhaber); hier wird das Mondlicht als Bote zur Geliebten geschickt, dort macht sich die gequälte Seele zu ihr auf; hier wird ihr wilde, heiße Sehnsucht nach ihm gewünscht, dort ist die quälende Sehnsucht die seine; Schluss ist hier die nochmalige Anrede/Beschwörung des süßen Mondlichts, dort wundert sich das Ich darüber, dass die Geliebte ruhig schläft, während es selbst des Nachts von allen Furien der Eifersucht gequält wird. Insofern hat es seinen guten Grund, wenn das Petrarca-Sonett solistisch vorgetragen wird, während das Gedicht von Hung-So-Fan, das zum Naturbild tendiert, sich im Chor mit strophenweise wechselnden Hauptstimmen entfalten kann. Dies alles geht natürlich auf die »Nachtmusiken« in Mahlers 7. Symphonie zurück; Chöre mit obligater Begleitung einzelner Instrumente sind dagegen etwa von Schubert, Schumann und Brahms bekannt.

Als Besonderheit fallen die tendenziell diatonische Führung der jeweiligen Hauptstimme⁵² und die vielfach stehende Harmonie ins Ohr. (Es ist geradezu das Gegenprogramm zur »stacheligen« Anmutung und den intonatorischen Herausforderungen der beiden Eröffnungstücke.) Ein Setting aus je einer primär melodischen Haupt- und Nebenstimme und einem Begleitsystem aus rhythmisch aufgelösten Liegeklängen wandert permutatorisch durch die Vokalstimmen. Das Ganze, dynamisch zwischen *mp* und *pppp* angesiedelt, ergibt im schmeichelnden Gesamtklang eher ein Bild (mit Chinoiserie-Zügen)

52 Es kommt einem der Variationensatz über *Ännchen von Tharau* in der gleichfalls dodekaphonen *Suite* op. 29 in den Sinn.

als eine kollektive Rede. In diesem Höhepunkt der Sammlung, was äußeren Aufwand angeht, tritt der Appellcharakter vollends zurück; das angeredete Mondlicht fungiert nicht mehr wie in Nr. 3 als Vertreter der unbeeindruckten Natur, sondern als »süßes«, es übt seinen Zauber auf den Sprecher und soll seine Macht auch an der Geliebten bewähren. (Wenn man will, ist das auch eine Art Gebet.) Die aufgerufenen Vorstellungen sind allesamt vermittelte: als Auftrag, als bestellter Trauminhalt (die bei ihr zu weckende Sinnlichkeit, aber aufgeschobene Befriedigung) und als Erwartung. Die Hauptstimme wechselt von **S** über **T**, **A** und nochmals **S** zum **B**. Dann erst wird so etwas wie Übereinstimmung von lyrischem Subjekt und vortragender Stimme sinnfällig; bis dahin ist der Eindruck sorgfältig vermieden, der Chor rede als Kollektiv, obwohl die Worte ausnahmslos auch in den begleitenden Stimmen ausgesprochen werden. Dass dieses Gedicht einem Chor anvertraut ist, dient dem indirekten Charakter des Gesagten, die Objektivität des Bildes überlagert den Subjektivismus der Worte. Das erste und das letzte Stück des op. 27 tragen über die Metronomisierung hinausgehende Vortragsbezeichnungen; das erste, lehrhafte: »Durchaus kräftig in Tempo und Bewegung«, das letzte, atmosphärische: »Sehr leicht und zart in Ausdruck und Tempo« – darin erscheint der Weg zu immer größerer Distanz nachgezeichnet. Dennoch wird die Ausrichtung auf den Schluss nicht nur in der Anlage des Ganzen (die, wenn schon nicht gerade auf ein »Gebet«, so doch immerhin auf einen *Wunsch* und ein reihum vorgetragenes *Lied* hinausläuft), sondern auch in den einzelnen Stücken beachtet. In Nr. 1 wird die strikte Kanonstruktur bei »Und darum, darum« (!) von einer fast homophonen Satzweise unterbrochen, die so etwas wie das Résumé hervorhebt. Auch in Nr. 2 wird zum einen der »Geist«, zum andern das wiederum bereits im Text, und so in jeder Stimme wiederholte »mußt« satztechnisch ausgezeichnet. In Nr. 3 unterscheidet Schönberg auch kompositorisch uns »verwirrte Menschen« von des Mondes »sichre[r] Bahn«, und gestaltet die beiden Schlussverse »Unstet und ruhlos ist alles, alles [!] was wir denken, was wir tun« durch auch musikalische Wiederholungen zur eigentlichen eindringlichen Botschaft aus. In Nr. 4 spaltet sich die Hauptstimme bei der letzten (den Anfang wiederaufgreifenden) Anrufung in einen freien Kanon zwischen **S** und **T** (den Stimmen, denen die erste und zweite Strophe anvertraut gewesen waren) auf.

Während op. 27 Mensch und Natur thematisiert (mit einer Beziehung auf den Künstler als zweite Ebene in Nr. 1 und 2), geht es in

Drei Satiren für 4stimmigen gemischten Chor op. 28 (1925, Anhang 1926)

explizit um Kunst und (Selbst-)Reflexion; wie der Titel schon sagt, sind diese Stücke keine »ernsten«, ganz ernst gemeinten, unmittelbar zu verstehenden; die Botschaften sind eher verschlüsselt (*»klassische Vollendung«*).

Nr. 1: »Tonal – oder atonal?« – das ist eine Alternative, die das Kollektiv betrifft, denn in *»welchem Stall«* man sich wiederfinden will, dem der größeren oder kleineren Masse von Tieren, ist durchaus eine politische Frage, nicht nur eine der Orientierung (*»daß man sich halten, halten kann am sicheren Wall«*). Die eigentliche Entscheidung am »Scheideweg« ist ja doch nicht eine zwischen gleichermaßen zum Ziel führenden stilistischen Optionen, sondern die zwischen Sachbezogenheit und Opportunismus. – Die Überschrift von Nr. 2 »Vielseitigkeit« bezieht sich nicht nur auf die Leichtigkeit, mit der der kleine Modernsky sein Outfit wechseln konnte, sie bedeutet musikalisch, dass das Stück *»can be used by turning around the paper and reading it from the end to the beginning and the same music (if you call it music) would come out.«*⁵³ Damit aber ist aufgespießt die beliebige Wendung nach rückwärts, die willkürliche Abkehr vom 19. Jahrhundert, die Absage an historische Entwicklung. *»Ja wer tommerlt denn da?«* zur Begrüßung des Kleinen spielt auf ein schon von Karl Kraus aufgegriffenes Otto-Reuter-Couplet *»Ei, wer tommt denn da?«* an, in dem ausgehend von Bertés Schubert-Verschnitt *Das Dreimäderlhaus* die den Alten verpasste stilistische Verjüngungskur ironisiert wird (*»Die, die längst gestorben, kommen jetzt zur Welt, | Und die, die noch leben, holen sich das Geld«*).⁵⁴ Die Interjektion »Ei«, die Schönberg wohl dem von Groth angeschwärmten Mädchen vorbehalten möchte, wird durch das verwundert tuende »Ja« im *Fackel*-Zitat ersetzt, in »tommerlt« erscheint die kindliche Verballhornung von »kommt« bei Otto Reuter mit dem Tommerl, einem Auflauf der steirischen und Kärntner Küche, amalgamiert. Dabei denkt Schönberg gewiss auch an *trommeln*, nämlich das Rühren der Werbetrommel⁵⁵ – es fallen besonders zahlreich Tonrepetitionen ins Ohr. – Nr. 3: Die kleine Kantate *Der neue Klassizismus* ist wiederum wie op. 27/4 ein Stück mit solistischer Instrumentalbegleitung. Ein weiteres Mal steht das ausführlichste und aufwendigste Stück am Ende. Aber auch der erste der beiden vorausgegangenen Kanons⁵⁶ hat einen Anhang, der im Abdruck

53 Arnold Schönberg an Amadeo de Filippi, 13. Mai 1949 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 5057](#)).

Schönberg zum »Bubizopf« mutiert, in: Therese Muxeneder: *Arnold Schönberg & Karl Kraus*. Wien, München 2024, 220–223.

Weihnachtsgeschenks (zusammen mit einer kleinen Trompete, parallel zu den Puppen für die Mädchen).

54 Vgl. die Dokumentation des ganzen Zusammenhangs inkl. »Bubikopf«, der bei

55 – oder auch das begeisterte Ausprobieren eines knabentypischen

56 Bei dem folgenden Spiegelkanon verbot sich dergleichen.

der Texte nicht vorgesehen ist: »Nur kein Schade!« Er beginnt wie der Kanon selbst mit dem reinen C-Dur-Dreiklang und endet naturgemäß dissonant. Wenn der a-Vokal in »Schade!« am Ende zum Zweck der Schlussbildung verlängert wird, verwandelt sich die ironische Warnung (mit der altertümlichen Form des Wortes Schaden⁵⁷) in ein gleichfalls ironisches Bedauern, die Selbstermahnung des ratsuchenden Komponisten, die zugleich als Warnung an die Zuhörerschaft verstanden werden kann, in einen Kommentar des Autors in eigener Sache.

Das Rezitativ für T und die Arie für B⁵⁸ in der Kantate sind nur »eventuell«, d. h. wenn sich als schwierig erweisen sollte, sie durch die ganze Stimmgruppe korrekt deklamieren zu lassen, solistisch vorzutragen. So sind es denn chorische Verlautbarungen, und fast könnte man die Ich-Form, in der sich ein zeitgenössischer Komponist erklärt (»Nicht mehr romantisch bleib ich«) als Satire auf eine Position verstehen, die alles andere als individuell ist, vielmehr von einer Zeitströmung getragen wird. Auch die persönlich gefärbten Reflexionen des B changieren zwischen Feststellung und Staunen. Chorisch sind jedenfalls die Echos der Frauenstimmen: »Ah!«⁵⁹ auf das T-→Rezitativ, der Kommentar »Siehe Riemann!« und die Aufnahme der letzten Worte in der B-→Arie. Es folgen zwei Sätze für vollen Chor, getrennt durch eine kurze misterioso-Episode (»wenn auch nur auf dem Papier«) und eine ebenso kurze Instrumentalkadenz. Der erste ist ein doppelter Umkehrungskanon, mit ihm geht der Text von subjektiver (wenn auch weit verbreiteter) Befindlichkeit zu objektiven (hinderlichen) Fakten über: »Die Hauptsache ist der Entschluß« – der zum angesagten Stil. Der zweite (»Klassische Vollendung, streng in jeder Wendung«) ist ausdrücklich als Fuge ausgewiesen, tatsächlich handelt es sich um eine veritable Tripelfuge. Innerhalb dieses ›Chorstücks‹ op. 28/3 fungiert der wirkliche Chor nochmals als zusammenfassender Höhepunkt – nach der Diskussion die Botschaft. Vor allem die freigestellte solistische Ausführung nähert das Ganze dem Bild einer traditionellen Kantate (mit Rezitativ, Instrumentalritornell, Arie, Chor und bestätigender Schlussfuge) an, und auch das ist gleichzeitig als Kommentar zur stilistischen Willkür und als Demonstration der eigenen Konkurrenzfähigkeit auch auf dem ›neoklassizistischen‹ Feld zu verstehen. Das Ensemble aus Viola (I), Violoncello und Klavier dient als eine Art Generalbassgruppe, die teils den Chorsatz stützt, teils obligate Stimmen hinzusetzt, aber auch selbständige Zwischenspiele ausführen darf.

57 Vgl. Arnold Schönberg an Karl Lütge, 4. Februar 1929: »Allerdings habe ich nun meine Bearbeitung so eingerichtet, dass sie auch für den Takt passt, den ich für den richtigen halte, so dass daraus kein Schade für das Ganze entsteht.« (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 1662](#)).

58 »von heut' auf morgen besitzt man Formvollendung« – das ergibt den Titel von Schönbergs Zeitoper über die Vergänglichkeit der Mode: »Das ändert sich eben von heute auf morgen«.

59 Vgl. die Vokalisen in der *Jakobsleiter*.

Die Kanons im Anhang, der 4stimmige Spiegelkanon und der 6stimmige dreifache Doppelkanon sind tonal, als Demonstration, aber ebenso vom Chor ausführbar wie der 4stimmige Spiegelkanon dazwischen, wie es ausdrücklich angegeben ist, durch ein Streichquartett. Da es sich beim Hauptkorpus um ein Werk für Chor handelt, versteht sich die Ausführung der Stücke des Anhangs ebenfalls durch Chor wohl von selbst. Schönberg scheint mit der Aufführung dieser Kanons nicht ernstlich gerechnet und sie mehr zum Lesen gedacht zu haben. Doch hielt er es nicht für ausgeschlossen: Als sich bei der Drucklegung der ersten Fassung des Anhangs beim dritten Kanon die Textierung auf den der (ohne Text belassenen) partiturförmigen Auflösung beigegebenen Schluss (der »nur im Notfall« zu verwenden sei, eigentlich gilt: »In Ewigkeit – ohne Ende«) nicht übertragen ließ, fragte der Verlag nach, und Schönberg erklärte: »Die Kanons können so in Druck gehen [...] Der Schluß also ohne Text. Wer ihn aufführen will, wird sich zu helfen wissen.«⁶⁰ So blieb es auch nach der nochmaligen Umarbeitung der drei Kanons.⁶¹ Als eine Uraufführung des op. 28 spruchreif zu sein schien, erklärte Schönberg, es sei ihm »erwünscht auch die Stücke des Anhangs dazu zu geben, was ja keine besondere Schwierigkeit macht.«⁶² Nachdem sich dieser Plan zerschlagen hatte, schlug Schönberg Hans Rosbaud unter noch unaufgeführten Werken auch op. 28 vor:

Haben Sie in Frankfurt einen guten, leistungsfähigen Chor? E[r] darf sehr klein sein, ja, es würden die 20 Besten die es doch überall geben muss ausreichen. Es kämen dann in Betracht: meine Satiren und Stücke für gemischten Chor, und auch der »Anhang« daraus, die kontrapunktischen Künste (vielleic[h]t in irgend einer Rahmen-Darbietung).⁶³

Eine gewisse Reserve gegen die Aufführung dieser Demonstrationsobjekte blieb Schönberg also erhalten, und so behauptete er nach dem Zweiten Weltkrieg, dass sogar »Vielseitigkeit« aus dem Hauptteil »never [was] intended [...] to be sung or performed. It is merely on paper. But if one would try to perform it I think about 60 to the quarter-note would be a good tempo.« Die »Cantata« hingegen »is the piece which could and should be performed and I am ready to do as much as I can, if you send me your copy with your remarks. It will interest me very much.«⁶⁴ Als er von Robert Crafts Absicht erfuhr, op. 27 und 28 aufzuführen,

60 Arnold Schönberg an Alfred Kalmus (Universal Edition), 18. Mai 1926 (Arnold Schönberg Center, Wien [Universal Edition Collection] | [ASCC 1218](#)).

61 Arnold Schönberg an Emil Hertzka (Universal Edition), 28. Mai 1926: »Nun habe ich ohnedies diese drei Kanons gänzlich umgearbeitet [...] Ich war vielleicht anfangs, überrascht davon, dass diese

Wunder überhaupt möglich sind, mit den Spiegelkanons etwas zu rasch zufrieden. Als ich sie jetzt sah, befriedigten sie mich nicht mehr. Und da sie ja einen bestimmten Beweis liefern sollten, habe ich sie mit vieler Mühe überarbeitet. Jetzt bin ich zufrieden damit« (ibidem | [ASCC 7164](#)).

62 Arnold Schönberg an Karol Rathaus, 2. Oktober 1927 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 1368](#)).

63 Arnold Schönberg an Hans Rosbaud, 12. Juni 1931 (Durchschlag; ibidem | [ASCC 2068](#)).

64 Arnold Schönberg an Amadeo de Filippi, 13. Mai 1949, s. Anm. 53.

war er von dessen Vergleich mit Bachs *Musikalischem Opfer* außerordentlich geschmeichelt, übergang jedoch das Problem der Einbeziehung auch des Anhangs und widmete sich stattdessen Fragen im Zusammenhang mit dem Kanon zum Concertgebouw-Jubiläum⁶⁵. Nach der Erläuterung von dessen beziehungsvoll polytonaler Anlage heißt es: »*the task of the cello part is to make them understandable.*«⁶⁶ Damit ist wohl zugegeben, dass neben der ›theoretischen‹ Überzeugungskraft auch eine ›praktische‹ erwünscht wäre, der aber vielleicht ein wenig nachgeholfen werden sollte.

But it must be checked, whether the cello part is not only to be used when all the four voices are together. Probably I have examined it at the time, but I don't recall it. In case the sound is disturbing with the fifth voice, the cello so near to the bass voice, I recommend to double the cello in the lower octave by the double-bass.⁶⁷

– was heißt, dass in diesem Fall (obwohl der literarisch bescheidene Gratulationstext keinerlei Öffentlichkeit adressiert) die Aufführbarkeit außer Frage steht, und nur über die Modalitäten nachgedacht werden muss.

Die Texte im Anhang zu op. 28 beziehen sich allesamt autoreflexiv auf die Kunst des Kanons selbst und den Wert, den ›man‹ ihr beimisst. So verwickelt sich die Intention aber in einen doppelten Widerspruch: in »Vielseitigkeit« den zwischen einer Satire, die darin besteht, dass die Polemik gegen das ›Zurück zu ...‹ in einem Spiegelkrebskanon – man kann nicht einmal sagen: daher kommt – und der Dodekaphonie, die zwar ebenfalls Krebs und Umkehrung der Reihe verwendet, aber (wie die Tonalität, deren Erbe sie antreten soll) einer zeitlichen Richtung gehorcht. Dagegen entsteht der Widerspruch in den Kanons des Anhangs zwischen dem tendenzbehafteten Tonmaterial und zum einen der formalen Symmetrie, zum anderen der gerade hier (und im Verhältnis zu »Vielseitigkeit«) auffallenden Abwesenheit jeglichen Hinweises auf die geschichtliche Entwicklung in den vertonten Texten.

Trotz aller programmatischen Verrenkungen aber sind dies doch auch Chorwerke wie die bisherigen. »Ein Spruch und zwei Variationen über ihn«⁶⁸ enthält direkte Aufforderungen an die Hörerschaft, mit einem persönlichen Bekenntnis dazwischen. In der zweiten Variation (Nr. 3) werden in den beiden mittleren Stimmen zwei Textstellen wiederholt (»*was die Mehrheit achtet*« / »*was ihr könnt*«), und so wird ein gewisser Bogen sowohl zu op. 28/1 mit der Wiederholung im Text selbst als auch zu den Stücken op. 27 geschlagen. Beim letzten

65 Arnold Schönberg: *Chorwerke I*. Hrsg. von Tadeusz Okuljar. Mainz, Wien 1980, 160 (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe A, Band 18).

66 Arnold Schönberg an Robert Craft, 11. November 1950 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 5635](#)).

67 Ibidem.

68 Auch in diesem Fall hat Eisler mit *Gegen den Krieg. Thema und Variationen* für gemischten Chor a cappella op. 55 (1936) versucht, Schönbergs Vorlage ›vom Kopf auf die Füße zu stellen‹, ironischerweise in einer Zwölf-tonkomposition.

Kanon handelt es sich um eine doppelte Huldigung: für George Bernard Shaw, der im Vorjahr den Literatur-Nobelpreis erhalten hatte, zum 70. Geburtstag 1926, und für die Kunst des Kanons. Der Text liefert eine etwas zirkelschlüssige Begründung für die Widmung: Musiker von Ehre huldigen dieser Kunst, um zu beweisen, dass sie solche sind. Die Beherrschung des Kanons macht Schönberg Ehre, und nur deshalb wagt er, Shaw Ehre zu erweisen. Er tut dies in Kanonform, um sich Shaw gegenüber als Musiker von Ehre zu legitimieren, um ihm zu demonstrieren, dass er sich geehrt fühlen darf. So ist dieses gesamte op. 28 eine einzige musiktheoretische Demonstration, und wie so oft sind die künstlerischen Fragen, die hier diskutiert werden, letzten Endes moralische. Das Medium zur Übermittlung solcher Botschaften aber ist natürlicherweise der Chor.

Ein etwas anders gelagerter Fall ist dagegen ein unendlicher Kanon aus demselben Jahr 1926⁶⁹, den Schönberg Erwin Stein zudachte. Der wiederum selbst verfasste Text ist in noch höherem Maße sowohl anlassbezogen als auch autoreflexiv, indem er Steins Wertschätzung dieser seiner (Schönbergs) Kanonkunst und das Weihnachtsfest als Grund für das Präsent direkt anspricht. Der gänzlich private Charakter, die auch Steins Namen einbeziehenden Wortspiele und der Verzicht auf einen die Aufführbarkeit erleichternden Schluss lassen einen chorischen Vortrag untunlich erscheinen.⁷⁰ – Waren in diesen Beispielen die Vokalkanons mit dem oder auf den bekannten Text entworfen, durften also im Falle ihrer Aufführung als Transportmittel für die Textbotschaften rezipiert werden, so konnte es allerdings auch einmal vorkommen, dass die (wiederum eher privat gehaltene) Textierung erst nach der Komposition der Kanons entworfen und angepasst wurde.⁷¹

Drei Volksliedsätze für 4stimmigen gemischten Chor a cappella (1928/29)

Das Spiel mit der Tonalität, das in der *Suite* op. 29 und im dritten der *Chorstücke* sich noch versteckt und in den *Satiren* (vom Durdreiklang auf das Wort »Tonal« einmal abgesehen) in den Anhang verwiesen ist, wird in Schönbergs Beiträgen zu »*Alte [...] Volkslieder in neuen Sätzen | vierstimmig, ohne Begleitung*«⁷², wo Tonalität durch die Aufgabenstellung legitimiert war, manifest; da es sich um eine Auftragsarbeit handelt und keine Zwölftonkomposition, erhielt das Stück keine Opuszahl – erst mit Teilen der Männerchöre op. 35 und erst recht der

69 Arnold Schönberg: *Chorwerke I*, s. Anm. 65, 159.

70 Auch der Text des Spiegelkanons für den Philanthropen Hermann Abraham (1931, *ibidem*, 165) richtet sich an den Widmungsträger persönlich und spielt mit dem Bild des Spiegels, ist also trotz der angeschlagenen moralischen Töne ebenfalls privater Natur.

71 – so bei den Geburtstagskanons für Carl Engel (1933/1943); *ibidem*, 169–173; Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Kritischer Bericht zu Band 18 A, Teil 1*, s. Anm. 14, 90–99.

72 – so der Sammeltitle im 1. Teil des *Volksliederbuchs für die Jugend*.

1939 fertiggestellten 2. *Kammersymphonie* op. 38 (deren Entwurf aus einer Zeit stammte, als die Unterscheidung noch keine Rolle spielte) wird die Tonalität auch wieder ins offizielle Œuvre Eingang finden. Mit den Bearbeitungen sind konkrete Lieder nicht mehr nur literarisch, sondern auch musikalisch Thema. Die Vorlagen erhielt Schönberg von der Berliner Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch für die Jugend, das die Nachfolge der »Kaiserliederbücher« antreten sollte. Zunächst erstellte er auftragsgemäß Arrangements in Strophenliedform für Singstimme und Klavier, aus den »überzähligen« Vorlagen schuf Schönberg weitere Sätze und entschied sich für die »klassische« Besetzung 4stimmiger gemischter Chor. *Es gingen zwei Gespielen gut* existiert sowohl in einer Version für Singstimme und Klavier als auch in einer für Chor. Anders als die strophischen Vertonungen der Klavierlieder sind zwei der Chorbearbeitungen durchkomponiert, das Satzbild variiert von Strophe zu Strophe. Bei *Es gingen zwei Gespielen gut* sprach Schönberg selbst von »einer Art Variationenform«⁷³, und tatsächlich sind die Strophen im Druck nicht nur wie bei den anderen beiden Sätzen in der Textunterlegung, sondern auch über der Partitur entsprechend nummeriert. Schönberg hatte bei diesem Stück Bedenken, »ob es für [die] Zwecke [des erwähnten Liederbuchs] geeignet sein [werde], da es etwa so schwierig ist, wie Bach«⁷⁴, und tatsächlich erschienen die Sätze separat. Satztechnisch orientiert sich Schönberg, was die polyphone Durchbildung angeht, an Liedsätzen des 16. Jahrhunderts; was den freien Umgang mit den originalen Tonarten betrifft, an Bachschen Choralen und Motetten. Kaum dagegen an Brahms' wesentlich homophonen Volksliedbearbeitungen. Es handelt sich schließlich weniger um Material zur Beförderung der Geselligkeit als um Vortragsstücke.

Die Volksliedbearbeitungen stehen am Anfang einer ganzen Reihe von Chorwerken, die Aufträgen ihre Entstehung verdanken. Der Zweck erklärt auch die überwiegend tonale Verfassung, die sich bisweilen nur in den Anfängen der Konzeption findet und sich nach und nach dodekaphon transformiert, oder die Verarbeitung traditioneller Melodien. Auftrag und Besetzung rufen bestimmte Vorstellungen aus der frühen Chorleiterzeit in Erinnerung und bestimmen die allgemeine Anlage, die sich von den rein artistisch orientierten und professionellen Chören zugeordneten Opera 27 und 28 unterscheidet.

73 Arnold Schönberg an Karl Lütge, 30. Mai 1928 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 1475](#)).

74 Ibidem.

Sechs Stücke für Männerchor op. 35 (1929/30)

Das Werk verdankt sich der Bitte Alfred Guttmanns, Vorsitzender des Arbeiter-Sängerbundes, sich an einer Sammlung mit Männerchören zu beteiligen. Daraufhin entstand als Testlauf für solche Art Gebrauchsliteratur (wie sie der Zug der Zeit den Komponisten nahelegte) zunächst *Glück*. Tatsächlich ist das Stück, wie noch das als nächstes komponierte des op. 35, *Verbundenheit*, tonal, wenn auch harmonisch freier als die Volksliedbearbeitungen aus dem gleichen Zeitraum. Die übrigen Nummern sind zwölftönig, aber mit gewissen Rücksichten auf Laienchöre eingerichtet. Wie es zu dieser Mischung kam, ist wohl charakteristisch zu nennen. *Glück* wurde zweimal komponiert. Dieser erste Chor, erklärte Schönberg,

den ich schon zu drei Vierteln fertig hatte (ein vierstimmiger Kanon, tonal) hat mir doch nicht gefallen und so habe ich einen neuen gemacht, der sich meinem eigentlichen Stil recht nahe hält und dennoch nicht so unausführbar sein dürfte, als es auf den ersten Anblick scheint. Denn die einzelnen Stimmen sind nicht so schwer, aber sehr gesänglich und man darf eben bei sowas nicht »auf Akkordwirkung« studieren, wie das allerdings beim Männerchor fast ausschliesslich geschieht.⁷⁵

Es ging also im Hinblick auf die Arbeitersängerschaft als den intendierten Abnehmerkreis um einen Ausgleich zwischen Praktikabilität und kompositorischem Anspruch, unter Umständen war sogar eine musikpädagogische Dimension im Spiel. Die Uraufführung durch das Ervin-Lendvai-[Doppel-]Quartett, die im Rundfunk übertragen wurde, bestärkte Schönberg in der Überzeugung, auf dem richtigen Weg zu sein⁷⁶, denn er verfasste weitere Texte. Doch um ein Werk zu schaffen, das zählte (und als Werk gezählt werden konnte), durfte offenbar nicht auf halbem Wege stehengeblieben (auch kein »Mittelweg« eingeschlagen⁷⁷) werden – es sollten unter den *Stücken*, mochten sie als solche auch unterschiedlicher Art sein, sich offenbar zumindest einige befinden, die Schönbergs »*eigentliche[m] Stil*« angehörten.

Wie bereits in den Opera 27 und 28 handelt es sich überwiegend um Spruchdichtung, d. h. direkte inhaltlich bestimmte Mitteilungen an ein Publikum. Ein wesentliches Merkmal besteht darin, dass in allen sechs Chören von einem Kollektiv gesprochen wird, ob per »sie«, »wir« oder »man«. Die direkte

75 Arnold Schönberg an Alfred Guttmann, 17. März 1929 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 1678](#)).

76 »Arnold Schönberg war von der Wiedergabe dieses ungemein schwierigen Chores, den er, krank zu Bette liegend, nur im Lautsprecher verfolgen konnte, so begeistert, daß er dieser achtköpfigen unentwegt

vorwärtsschreitenden proletarischen Sängerschaft die Uraufführung weiterer fünf Männerchöre, die er nach eigenen Dichtungen in Arbeit hat, überlassen wird.« *Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung* 30/11 (1929), 234; Wiederabdruck in Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Kritischer Bericht zu Band 18 A, Teil 2, Skizzen*, s. Anm. 49, XLV.

77 Vgl. das Vorwort zu op. 28: »Denn der Mittelweg ist der einzige, der nicht nach Rom führt.«

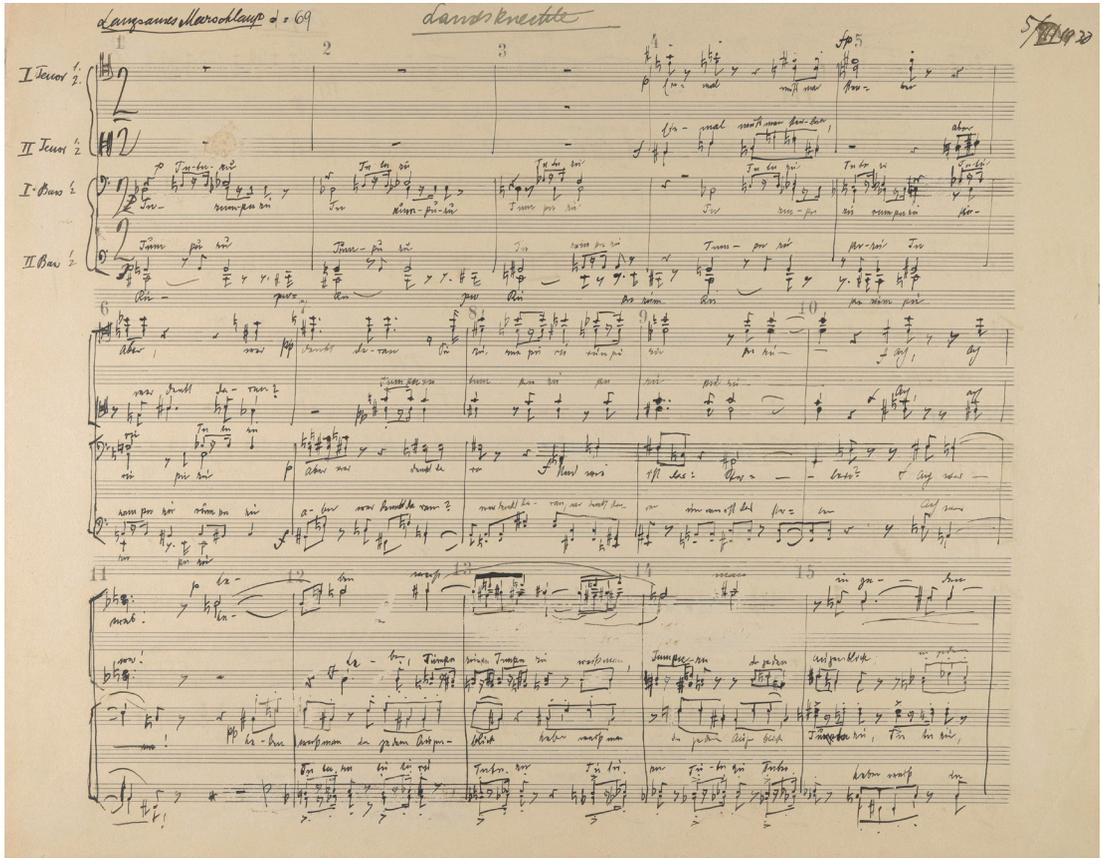


Abbildung 5: Arnold Schönberg: *Sechs Stücke für Männerchor* op. 35. Erste Niederschrift (Arnold Schönberg Center, Wien [MS39, 637])

Anrede richtet sich an den Einzelnen als Repräsentanten (Nr. 2, 6) oder an alle (Nr. 5 – wenn hier »ich« gesagt wird, ist es gewissermaßen eine Solostelle). In Nr. 3, 5 und 6 werden Solidaritätsfragen unmittelbar thematisiert, nur in *Hemmung* und *Das Gesetz* begegnet auch wieder ein Vorschein auf *Moses und Aron*. Aber zum letzten Mal geht es um ein menschliches Kollektiv im Allgemeinen, noch nicht um die jüdische Gemeinschaft im besonderen (wie beispielhaft auch immer aufgefasst). In allen Stücken spitzt sich die Darlegung am Ende zu einer Art Merkvers zu: »Wie schwer ist es einen Gedanken zu sagen!« (Nr. 1) – »Daß es ein Gesetz gibt, dem die Dinge gehorchen [...]: Dieses solltest du als Wunder erkennen! Daß einer sich auflehnt, ist eine banale Selbstverständlichkeit.« (Nr. 2) – »alle wie Einer! Wie Einer!!« (Nr. 3) – »Solange man es nicht begreift, ist es Glück.« (Nr. 4) – »Landsknechtsschicksal!« (Nr. 5) – »bleibst nicht allein!« (Nr. 6).

Auch musikalisch wird entsprechend verfahren. In *Hemmung* wird im zentralen Satz das Nomen »Gedanken« herausgemeißelt. Die letzte Zeile »Wie oft muß man da staunen!« wird wieder verstärkt, am Ende noch durch Wiederholung des »wie oft«. In *Das Gesetz* wird die Schlusspointe durch einen Überraschungseffekt betont, indem das »Wunder« der Naturgesetze gegen die »banale Selbstverständlichkeit« der persönlichen Auflehnung ausgespielt, jenes emphatisch hervorgehoben und musikalisch entwickelt⁷⁸, dieses fast beiläufig fallen gelassen wird⁷⁹. In *Ausdrucksweise* werden die Ideale der Arbeiterbewegung noch einmal beschworen. Es geht um das Verhältnis zwischen Masse und Individuum. Die Schlussworte »wie Einer« werden wiederholt. *Glück* hat insgesamt argumentativen, thetischen, definitorischen Charakter – aber jedes Mal heißt es: »solange ...«, das Glück ist also in jedem Fall eine Sache, die zeitlich begrenzt ist.⁸⁰ 1. Man hat es noch nicht, 2. Man hat es, 3. Man weiß nicht, wie einem geschieht. Die dritte Definition legt das Wesen des Glücks in seine Unbegreiflichkeit, und wieder wird die Schlusszeile dann noch einmal (verkürzt) zusammengefasst. Das sind beinahe wie im Anhang zum op. 28 »ein Spruch, und zwei Variationen über ihn«. *Landsknechte* bringt eine angestammte Funktion des Männerchors in Erinnerung: Er verkörpert kämpferische Haltungen in Jagd- und Kriegsliedern (während der 1848er Freiheitsdiskurs im op. 35 eher schwach ausgeprägt wirkt). Das Stück erinnert an Programmchansons à la Clément Janequin (die seit Ende des 19. Jahrhunderts schon wieder bekannt waren – ob auch Schönberg, konnte ich nicht feststellen⁸¹). Das Vorrücken im »Langsame[n] Marschtempo« wird artikuliert durch fortlaufendes onomatopoeisch versinnlichtes Trommeln und Tapsen⁸². Gut möglich, dass das die Ausgangsidee war, und der Text einfache entsprechende Episoden bezeichnen sollte. Diese sonderbaren Landsknechte – mit Pferden – sind hin- und hergerissen zwischen Gleichgültigkeit, Mut und Verzagen. Offenbar sind eigene militärische Erfahrungen und Phantasien Schönbergs eingegangen. Gegenstand der Schilderung ist weniger eine Reihe von Situationen als ein Geisteszustand, zur Identifikation einladend und alles andere als kriegsverherrlichend. »Landsknechtsschicksal!« wird als abschließendes Résumé nicht herausgestanzt, sondern mit »negativer Intensität«⁸³ geflüstert. Wieder also (wie in opp. 27 und 28) folgt auf die Spruchkompositionen ein Vortragsstück, auf die Worte ein *Bild*; kommen, wie dort zu

78 – das Unveränderliche des Gesetzmäßigen etwa in T. 18 ff. durch Pendeln zwischen jeweils zwei Tönen in dreien der 4 Stimmen. Vgl. *Mond und Menschen* op. 27/3.

79 Dabei wird die »banale Selbstverständlichkeit« in T. 1 (T. 37 f.) durch viermaliges c hintereinander symbolisiert.

80 Vgl. das »solange ...« in op. 27/3.

81 In dem Band aus der Sammlung *Heitere und erste Chöre aus der Blütezeit des a capella-Gesanges*. Hrsg. von Robert und Carl Hirschfeld. Leipzig o. J., der sich in Schönbergs Besitz befand, sind sie nicht enthalten (Arnold Schönberg Center, Wien [SCO H12]).

82 Von »Wortbildungen« spricht Schönberg, wenn es dem Verlag gegenüber

um deren Schreibweise geht: Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Kritischer Bericht zu Band 18 A, Teil 2, Skizzen*, s. Anm. 49, 229.

83 – ein von Rudolf Kolisch gern gebrauchter Ausdruck für solche Fälle, in denen nicht einfach die Dynamik reduziert werden soll, sondern gerade aus der äußersten Zurückhaltung eine besonders eindringliche Wirkung hervorgeht.

den Vokalsätzen Instrumente, hier zu den vier Stimmen vier weitere (in Nr. 4 hatten sich bei »*Sind wir getrennt*« vorübergehend bereits die Mittelstimmen geteilt), zu den Worten quasi instrumentale, geräuschimitierende Silben. Die folgende Schlussnummer *Verbundenheit* ist wieder (von einer Oktavierung in **B 2** abgesehen) 4stimmig, doch wird eine Art Doppelchörigkeit simuliert, indem zuerst **B 1**, dann **T 1** dem übrigen Chor responsorial gegenübergestellt werden. Auch dieses Stück ist variativ aufgespalten, indem die zweite Hälfte weitgehend durch Umkehrung der ersten gebildet wird. Inhaltlich entspricht dem, dass zunächst die Unterstützung des bedürftigen Einzelnen durch die Gemeinschaft (»*Man hilft ...*«) durch der Situation entsprechende gute Wünsche beantwortet wird, dann sein Einsatz für Andere (»*Du hebst die Last ...*«) durch den Hinweis auf seinen Status als soziales Wesen. Wenn am Ende die Aufzählungen von der rhetorisch-ironischen Aufforderung »*Leugne doch, daß du auch dazu gehörst*« abgelöst werden, die Hinweise von der Versicherung »*bleibst nicht allein*«, wenn also die bereits notorischen Funktionen in der Adressierung von Hörschaften abgerufen werden, erscheint die Unterscheidung von ›Solo‹ und Tutti aufgehoben, beziehungsweise geht das Solo im Tutti auf. Dass dieser Schluss nicht dynamisch verstärkt, sondern (nochmals mit negativer Intensität) durch *dim. poco a poco e rit.* hervorgehoben ist, verschärft den Kontrast zum aktionsgeladenen Stück davor (das freilich ebenfalls *pp dim.* endet, in dem Fall zur Veranschaulichung der gleichsam räumlichen Entfernung des Trupps) und entspricht dem Charakter dieses insgesamt »sehr zart, ruhig und ausdrucksvoll« gehaltenen Epilogs.

Die Rücksicht auf nichtprofessionelle Kräfte ließ Schönberg dem zweiten tonalen Chor, *Verbundenheit*, der den Ausführenden intonatorisch dennoch einiges abverlangt, im gleichfalls vom Deutschen Arbeiter-Sängerbund besorgten Separatdruck eine Fußnote beigeben: »*Kann von Vcl. und Kbs. (3:1 oder 2:2) begleitet werden, eventuell aber auch vom Klavier*«⁸⁴. In der kompletten Ausgabe des op. 35, die bezeichnenderweise in einem ›normalen‹ Musikverlag erschien, findet sich unter den Vorbemerkungen der Hinweis:

Es sei Chören, die diese Stücke nicht mit vollkommen reiner Intonation singen können, empfohlen, eine instrumentale Unterstützung mitspielen zu lassen; Stimmen hierfür werden auf Wunsch vom Verlag herausgegeben.⁸⁵

84 Die Proportionsangaben dürften sich auf das Zahlenverhältnis zwischen den beiden Instrumenten beziehen, aber wie die Begleitung konkret aussehen soll, wird nicht eindeutig gesagt. Das Klavier kann jedenfalls den vierstimmigen Satz mitspielen, aber die Streichinstrumente vielleicht nur die jeweilige Solostimme?

85 Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Kritischer Bericht zu Band 18 A, Teil 2, Skizzen*, s. Anm. 49, 222 f.

Schönberg war mit diesem Opus in gewissem Sinn erfolgreich.⁸⁶ Ein engagiertes Laienensemble: die 16 Sänger des *13er Quartetts des A. G. V. »Vorwärts«* Hanau unter Franz Schmitt, brachte die zwölfstimmigen Stücke zur Uraufführung und trug das gesamte op. 35 nach fast 280 Proben a cappella auswendig vor⁸⁷; danach ging es damit auch auf Tournee. Der Schönberg-Schüler Josef Rufer befand die Darbietung in Berlin als unzulänglich, er stellte sich auf einen rein künstlerischen Standpunkt, wollte also den politisch-funktionalen Aspekt an dem Unternehmen nicht gelten lassen.⁸⁸ Womit er sich gewiss päpstlicher als der Papst gerierte. Die Wiener Aufführung von *Verbundenheit* unter Erwin Stein gewann dagegen für den Schönberg-Kreis besondere Bedeutung.⁸⁹ Bei aller Zweckgerichtetheit entfaltet das gesamte Werk einen großen Reichtum und Schönberg tut alles, um die Beschränkungen des Satzes für Männerstimmen vergessen zu machen.⁹⁰

Einen gewissen Abschluss der Periode vor der Emigration bildet das zweite, gleichfalls unvollendet hinterlassene Hauptwerk unter den aus eigenem Antrieb entwickelten Konzeptionen:

Moses und Aron. Oper in drei Akten (zwei davon komponiert; 1930–1932)

Es ist hier zu beachten, weil dem Chor ein entscheidender Anteil an der Konzeption zukommt. Einerseits schießen frühere Motive und bis dahin erprobte Kunstmittel zu einer Art Synthese zusammen. Gleichzeitig ist damit

86 Walter Haenel: Schönberg und die Arbeitersänger, in: *Schweizerische Sängerszeitung* 24 (1934), 156 f.; Joan Evans: New Light on the First Performances of Arnold Schoenberg's Opera 34 and 35, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11/2 (November 1988), 163–173, 167 ff.; Joseph H. Auner: Schoenberg and His Public in 1930, in: *Schoenberg and His World*. Hrsg. von Walter Frisch. Princeton 1999, 85–125; dt. als Schönberg und sein Publikum im Jahr 1930: Die Sechs Stücke für Männerchor a cappella op. 35, in: *Autorschaft als historische Konstruktion*. Hrsg. von Andreas Meyer und Ullrich Scheideler. Stuttgart 2001, 149–286.

87 – eine Wiederholung, wenn nicht gar Überbietung der verblüffenden Leistung von Scherchens Frankfurter Auswahlchor mit op. 13, s. Anm. 36.

88 An Arnold Schönberg, 2. Februar 1932: »mit großem, unwidersprochenem Beifall

aufgenommen, aber leider ganz unzulänglich aufgeführt. Ein Chor von 13 Männern, stimmlich wie gesanglich unzureichend, unrein intonierend. Es ist ein Verbrechen daß man sowas nicht verhindern kann! – Das »Landsknechtslied« kam bei dem dünnen Chorklang überhaupt nicht zur Wirkung – wie schön muß das klingen, das ist ja direkt ein »Schlager! Ich hab mich seither mit nichts als diesen Chören beschäftigt und damit Stunden schönsten, intensivsten Genusses verbracht.« (The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 15480](#)).

89 Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Kritischer Bericht zu Band 18 A, Teil 2, Skizzen*, s. Anm. 49, XXXIV. Für Polnauer ist die genauere Besprechung von *Verbundenheit* in der Festschrift zu Schönbergs 60. Geburtstag 1934 (ibidem, L–LII) ein beziehungsreicher Gruß an den inzwischen in die USA Emigrierten.

90 Leonard Stein: Choral Works by Schoenberg and Zemlinsky | Die Chormusik Arnold Schoenbergs, Beiheft zur LP Schönberg | *Complete works for chamber choir | Sämtliche Werke für Kammerchor* (Philips 411 088–1): »[H]e adroitly avoids the thick texture of voices in low register by stretching them out over their full range. At the same time he obtains unusual sonorities in placement of chords, frequent doublings of intervals, and in certain kinds of rhythmic effects – imitations of drumming sounds, short interjections between phrases, etc. – which are well suited to the male voices. Of course, the complex polyphonic writing is just as much in evidence here as in the previous choral pieces, but it is not as obvious or self-conscious. Even in the last piece of the set, »Verbundenheit«, a completely tonal piece, the masterful inversion of all the parts in the second half of the composition – both melodically and harmonically – is secondary to the beautiful sonorities which are produced.«

der thematische Schwerpunkt, der sich bisher allenfalls punktuell angedeutet hatte, für die folgenden zwanzig Jahre festgelegt. Bereits die erste Szene (Moses' Berufung), die wohl in wesentlichen Zügen das ursprüngliche Kantatenprojekt *Moses am brennenden Dornbusch* repräsentiert, greift auf die in *Die glückliche Hand* entwickelte Klangsprache zurück. Die Blicke (der allwissende Chor) dort werden zu der Stimme Gottes – des jetzt gänzlich unsichtbaren, es sei denn im Feuer anwesenden. Diese eigentliche »Stimme aus dem Dornbusch« auf der Bühne spricht durch ein tatsächlich sprechendes Ensemble aus **S**, Knabenstimme, **Bar** und **B** (jeweils mehrfach besetzt), dazu kommen, mit demselben Text, 6 solistische Singstimmen aus dem Orchestergraben, denen *colla parte* spielende Orchesterinstrumente zugewiesen sind, die klanglich mit ihnen verschmelzen sollen. Sprechen und Singen fungieren als grundsätzlich verschiedene Kategorien, aber anders als die beiden Protagonisten der Oper, die Wort und Bild, Geist und Sinnlichkeit als antagonistische Prinzipien vertreten, wirken die beiden Chöre als Einheit zusammen, auch wenn die Sprecher im Bühnenraum »agieren«, die Sänger aus dem Orchester zu hören sind; die Sprecher ausschließlich mit Worten, die Sänger anfangs auch mit bloßen Vokalen operieren und im Verein mit den Holzbläsern als sprachfähige Hyper-Instrumente fungieren.

Die Stimme Gottes durch einen Chor ertönen zu lassen, dafür gibt es Vorbilder im 19. Jahrhundert: Loewe und Adolf Bernhard Marx, Mendelssohn⁹¹ und Wagner hatten in gleichsam natürlicher Reaktion gegen personalisierte Darstellung votiert (erst Franz Schmidts Naivität⁹² wird die Rolle mit einem Bass-Solo besetzen). Die Kombination von Frauen- und Knabenstimmen trägt zusätzlich zur Denatur[alis]ierung, die Verteilung auf Bühne und Orchestergraben zur Entortung bei. Der Chor war ja mittlerweile auch für Verlautbarungen eingesetzt⁹³, nicht unbedingt mehr stellvertretend für die versammelte Gemeinde, so dass er sich Komponisten, die der Musik zutrauten, als Medium der Verkündigung für höhere Gewalten zu fungieren (wo sie sie nicht selbst als eine solche höhere Gewalt erscheinen ließen), gerade durch das Moment von Entindividualisierung zum Hörbarmachen der Stimme Gottes empfahl. Die Rolle des Moses ist hier nicht die des anbetend Nahenden; in dieser Szene seiner Berufung figuriert er vor allem als Adressat. Aber während der Mann in *Die glückliche Hand* die Anklagen stumm hinzunehmen hat, darf Moses in einen

91 – der seinem Freund Marx die Idee (für dessen Oratorium *Mose*) hatte ausreden wollen, sich aber offensichtlich bei seinem eigenen *Elias* eines anderen besonnen hat; siehe Adolf Bernhard Marx: *Erinnerungen. Aus meinem Leben. Zweiter Band*, Berlin 1865, 176–178.

92 – in dem Oratorium *Das Buch mit sieben Siegeln* (1935–37). Oder war das der »süd-deutsche« Katholizismus, der sich Gottvater gerne mit weißem Bart imaginierte? In Haydns *Schöpfung* werden die Worte Gottes in den Rezitativen Gabriels zitiert; aber das erste, entscheidende, hat der

Komponist, selbst als zitiertes, dem Chor übertragen.

93 – von »alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« (bei Schumann und Liszt) bis »Aufersteh, ja aufersteh wirst du« (bei Mahler).

Dialog eintreten, der freilich von vornherein asymmetrisch angelegt ist. Einem göttlichen Befehl, und gar einem in pluraler Majestät erteilten, hat er außer Bedenken nichts entgegenzusetzen.

Später in der Bühnenhandlung wird der Chor, mit entsprechenden Aufteilungen und Modifikationen, das Volk Israel und seine Repräsentanten verkörpern. Er wird dann vielfach aufgefächert bis hin zur 12stimmigkeit auftreten, und auch dann teils singend, teils sprechend. In der Regel herrscht die »normale« 4stimmigkeit dort, wo das Volk mit sich einig handelt und denkt; die Aussicht, die alten Götter wiederzubekommen, begeistert und vereinigt den Chor im II. Akt bis zur 4stimmigen Homophonie. Mehr als 4stimmig wird hingegen gesungen, wo verschiedene Meinungen aufeinandertreffen oder Nachdenklichkeit sich breit macht, im Erstaunen oder Entsetzen angesichts der Wunder im I. und der Orgie im II. Akt, in der Empörung über die Abwesenheit des Moses oder Enttäuschung über die Zerstörung des goldenen Kalbes, immer dann, wenn das Volk sozusagen außer sich ist. Die 12 Stammesfürsten, eine überschaubare und in sich einige Gruppe, singen ebenfalls 4stimmig, während die 70 Ältesten sowie Kranke, Bettlerinnen und Bettler jeweils als bloße Vertreter ihrer Gattung in der 1stimmigkeit verbleiben. Bei den Greisen, die »mit zittrigen Stimmen in hohen Lagen« sprechen, was auch in der Notation durch Mehrstimmigkeit simuliert wird, geht es mehr um den charakteristischen Gesamtklang als um Melodie. An einer Stelle, wenn der Priester bezweifelt, dass der Stab den Pharao zwingen wird, das jüdische Volk freizulassen, hört man ein kurzes zustimmendes Murmeln auf »m«, also einen angedeuteten Brummchor, der nicht von ungefähr an den ambivalenten Einsatz dieses Mittels in der *Jakobsleiter* erinnert.

Der unsichtbare Chor im Zwischenspiel ist im Dunkeln vor der Bühne⁹⁴ so aufzustellen, dass die einzelnen Stimmgattungen von verschiedenen Seiten her 3- bis 6stimmig zu hören sind; auch nach der Orgie hört man von verschiedenen Seiten der Bühne jeweils einzelne der mehrfach besetzten Chorstimmen. Mit dem nackten Jüngling während der Orgie bilden Andere Nackte 1–4stimmig eine Art Ensemble, das wiederum die Einhelligkeit in der Raserei repräsentieren dürfte. Wenn am Ende des II. Akts im Bühnenhintergrund das Volk von einer Feuersäule geführt vorüberzieht, geht in jeder Stimme ein Instrument mit. Notiert sind 6 Stimmen, aber es handelt sich um keine echte 6stimmigkeit, eher um Alternieren zwischen 2- und 4stimmigkeit mit wechselnden Stimmenkombinationen. Dieser eigentliche Schlusschor des Werks ist insofern von Bedeutung, als er (und das ist durch die dramatische Gesamtanlage bedingt)

94 Es sind also wenn auch nicht sichtbare Akteure der Bühnenhandlung, d. h. Gruppen des Volks, keine Beiträge zu einer

komplexen Repräsentation transzendenter Mächte aus dem Orchester wie am Anfang des I. Akts.

einen sehr speziellen Fall von ›Inszenierung eines Gebets‹ darstellt. Es ist ein Gesang auf der Wanderung, insofern funktional definiert; er erhebt sich aus Selbstvergewisserung zum wirklichen Gebet mit der Anrufung Gottes, aber die kurzzeitig gewonnene Sicherheit (»Allmächtiger, Du bist stärker als Ägyptens Götter«) zerfällt, und wenn der Chor in der Ferne verschwindet, um dem verzweifelten Monolog des Moses Platz zu machen, ist sein letztes gerade noch hörbar geflüstertes Wort: »Götter«.

Die Textentwürfe zum III. Akt scheinen mir noch nicht in ein definitives Stadium getreten zu sein⁹⁵; so wie die eine Szene jetzt vorliegt, hätte sich wohl (nicht nur der Kürze wegen) ein gewisses Missverhältnis, eine Art Anticlimax zu den gewaltigen Auftritten und Evolutionen der vorausgegangenen Akte bemerkbar gemacht. Außer den 70 Ältesten, für die auch keine Worte vorgelesen sind, ist jedenfalls keine Gelegenheit für eine Beschäftigung des Chors mehr gegeben.

Während der Arbeit an *Moses und Aron* entstehen 1931/32 Entwürfe zu weiteren Spruchdichtungen für Chor⁹⁶, was immerhin zeigt, dass die Angelegenheiten der 1920er Jahre für Schönberg noch nicht erledigt waren. Dafür war die Frage des Judentums, in op. 27/2 erst angedeutet, mit der Oper in den Vordergrund gerückt, und die um diese Thematik kreisenden Chorwerke bilden dann eine eigene Periode.

5. 1933–1951

Zunächst aber scheint sich Schönberg vordringlich in den USA einrichten zu wollen:

***My horses ain't hungry* für 5stimmigen Chor a cappella (1935, Fragment)**

Der Anlass zu dieser erneuten Beschäftigung mit dem Chor war banal genug: Carl Engel schlug ihm ein finanzielles Arrangement der Art vor, dass die Inverlagnahme der Streichersuite G-Dur erfolgen könne, wenn Schönberg Schirmer »noch ein weiteres Werk [...] versprechen [wolle ...] am liebsten [...] eine kürzere und nicht zu schwere Chornummer a cappella zu englischem Texte [...]«. ⁹⁷ Schönberg notierte sich noch auf den Brief als ersten Einfall: »am liebsten eine kleine Phantasie über einen englischen Choral oder ein Madrigal.« Von den erbetenen und gelieferten Materialien wählte er ein appalachisches Volkslied aus, vielleicht in der Meinung, ein amerikanisches Gegenstück zu

⁹⁵ Ich könnte mir vorstellen, dass auch inhaltliche Probleme die Vollendung des Werkes verhindert haben.

⁹⁶ Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Fragmente von Chorwerken und Kanons, Skizzen*, s. Anm. 43, XXIVf.

⁹⁷ Carl Engel an Arnold Schönberg, 14. Januar 1935 (The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 20508](https://www.loc.gov/rr/congress/ASCC20508)).

den deutschen Volksliedbearbeitungen zu schaffen⁹⁸, vielleicht weil es ihn durch die Möglichkeit, Kanons zu bilden, mit seiner dialogischen Struktur und – wiederum – wegen der Aussicht reizte, die letzte Strophe als Résumé zu gestalten. Ein Problem und der Grund, warum es Schönberg nicht gelang, sich für die Durchführung hinreichend »in Stimmung« zu bringen⁹⁹, lag vielleicht im primitiv periodischen und funktionsharmonischen Bau der Melodie (die sonstigen Volksliedbearbeitungen beruhen auf modalen Vorlagen). Schönberg hat wenigstens versucht, die Harmonik etwas reicher zu gestalten und in der ersten Strophe den B-Teil in die Dominante versetzt, um eine sozusagen authentische Periode zu bilden. Die Skizzen zeigen eine nicht ganz geklärte Disposition, vor allem aber das Durchprobieren etlicher Stimmenkombinationen (auch mit der Einführung einer variabel einzusetzenden Gegenstimme) und verschiedener Möglichkeiten der harmonischen Abwicklung. Offenbar war an eine Variationsreihe für die fünf Strophen gedacht, ähnlich wie bei der Chorbearbeitung von *Es gingen zwei Gespielen gut* (1929). Die Carl Engel versprochene »kürzere Chornummer a capella«¹⁰⁰ folgte schließlich erst mit den deutschen Volksliedern op. 49, die aber aus finanziellen Gründen nicht mehr bei Schirmer erschienen, und dem geistlichen Lied op. 50A.

Nach diesem Versuch, auf amerikanischem Boden auch kompositorisch Fuß zu fassen, brachte der Kontakt zu dem liberalen Rabbiner Dr. Jakob Sonderling wegen der erforderlichen Affidavits für noch in Europa zurückgebliebene jüdische Freunde und Bekannte Schönberg dann einen neuen Auftrag ein, mit dem der Chor für ihn gleichsam seine Stimme wiedergefunden hat:

Kol Nidre für Rabbi (Sprechstimme), Chor und Orchester op. 39 (1938)

Bei diesem Stück ist die Verwendung im Gottesdienst mitgedacht (auch wenn sich die geplante Uraufführung in einer Synagoge wegen der Änderungen an Text und Melodie des traditionellen Gebets nicht realisieren ließ);¹⁰¹ das erklärt die tonale Ausführung, die Verarbeitung überlieferter Singweisen für das eigentliche Kol Nidre und die relativ leichte Ausführbarkeit der Chorpharten. Die Verwendung eines gemischten Chors war dagegen im Reformjudentum

98 Möglicherweise erinnerte ihn die Abschiedsstimmung der letzten Strophen an das Ende von *Schein uns, du liebe Sonne*.

99 Arnold Schönberg an Carl Engel, 20. Januar 1935 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 2544](#)).

100 Ibidem.

101 Die Uraufführung fand schließlich im Rahmen eines Gottesdienstes mit Sonderling als (von Leonard Stein musikalisch gecoochtem) Sprecher und Schönberg als Dirigenten im Coconut Grove Nightclub des Ambassador Hotel Los Angeles statt: Dorothy Lamb Crawford: Arnold Schoenberg

in Los Angeles, in: *Musical Quarterly* 86/1 (2002), 6–48, 10 und 37; Arnold Schönberg an Donald Gray, 7. Februar 1948: »For use in synagogues it might be arranged for organ and chorus« (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 4645](#)). Eine solche Fassung haben Paul Dessau und später Leonard Stein erstellt.

längst Usus. Aus der Berücksichtigung einer liturgischen Funktion folgt aber auch, dass die Worte des Rabbi – eigentlich: des Chasan (Kantors) – an eine anwesende Gemeinde gerichtet sind, als deren Vertretung der Chor fungiert. Obwohl nun der Wortlaut des Kol Nidre selbst kollektive Identifikation nahelegt, ist das doch kein Gebet, in das eingestimmt werden könnte, auch nicht, wenn der Chor es *singt* – sondern etwas, das durch den chorischen Vortrag eindringlicher gemacht werden soll, aber religiöse Verkündigung bleibt. Und dennoch gibt es Momente, die erkennen lassen, dass Schönberg ebenso mit einer Aufführung im Konzert gerechnet hat, und die als Indizien für eine säkularisierte Auffassung der Aufführungssituation verstanden werden dürfen.¹⁰² Zum einen hat Schönberg seine Komposition als Gegenentwurf zu Bruchs allbekanntem *Kol Nidrei. Adagio für Violoncell mit Orchester und Harfe* betrachtet, indem er die überlieferte Melodie der folkloristischen Exploitation¹⁰³ entziehen und ihrer ursprünglichen Funktion zurückgeben, dabei aber zugleich den sentimentalsten Entstellungen des 19. Jahrhunderts¹⁰⁴ begegnen, sie »weg[...] vitriolisieren«¹⁰⁵ wollte. Er suchte die Tonfolge harmonisch zu vereindeutigen und aus den vorgefundenen Formeln neu zusammzusetzen, so dass der Eindruck der Monotonie gebannt sein und sie den berechtigten Erwartungen an ordentlichen musikalischen Aufbau entsprechen würde. Er hat das Stück aber auch als »a little cantata on the Jewish prayer« gekennzeichnet¹⁰⁶, also basierend auf dem Gebet und dessen künstlerische Reflexion. So hat er den traditionellen Text ändern lassen, um mögliche Missverständnisse (willkommener Anlass für antisemitische Verleumdung) auszuräumen. Hauptzweck der melodischen und textlichen Umgestaltung war jedoch, »diesem DECRET die Würde eines Gesetzes, eines ›Erlasses‹, zu verleihen«¹⁰⁷; Schönberg war daran gelegen, auch hier neben einem Gebet, das zur Identifikation aufruft, einen Appell oder wiederum: eine Botschaft zu gewinnen, wie es seinen musikalischen und künstlerischen Vorstellungen entsprach. Dies wird vor allem in dem sehr ergreifenden Moment deutlich, da gegen Ende das biblische Zitat »A light is sown for the pious« vom Chor in der vorher bereits vom Rabbi in Übereinstimmung mit der Liturgie

102 Arnold Schönberg an Kurt List, 2. November 1946: »Es kann keine grosse Schwierigkeit sein, es als eine konzert-mässige Kantate in Orchester- oder Chor-Konzerten unterzubringen.« (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 4399](#)).

103 Bruch selbst, der nicht jüdischer Herkunft war, verglich das Konzertstück mit seiner *Schottischen Fantasie* für Violine und Orchester op. 46. – In Berlin könnte Schönberg auch den *Symphonischen Variationen über das »Kol Nidrey«* des österreichischen Kleinadeligen Emil Nikolaus

von Reznicek begegnet sein, entstanden 1926, im Jahr von dessen Pensionierung als Kompositionslehrer an der Berliner Musikhochschule, und von der UE verlegt. Die Uraufführung erfolgte am 7. Januar 1929 in der Funkstunde Berlin unter Bruno Seidler-Winkler; <https://mwmusikverlag.wordpress.com/2018/09/06/reznicek-chronologie-stand-2018/> (03. 10. 2022).

104 – wie sie nach den zahlreichen Zeugnissen auf YouTube auch im 20. und selbst noch im 21. Jahrhundert gang und gäbe waren.

105 Arnold Schönberg an Paul Dessau, 22. November 1941 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 3692](#)); publiziert in: Arnold Schönberg: *Briefe*. Hrsg. von Erwin Stein. Mainz 1958, 227 f.

106 Arnold Schönberg an Donald Gray, s. Anm. 101.

107 Siehe die Materialien »Zu Kol nidre« (Arnold Schönberg Center, Wien [T24.04]); Arnold Schönberg an Paul Dessau, 22. November 1941, s. Anm. 105.

angedeuteten Form »*A light ist sown for the [repenting] sinner*« aufgegriffen wird, worauf der Rabbi die Einladung ausspricht: »*We give him leave to be one with us in prayer tonight*« und der Chor ein letztes bekräftigendes »*We repent*« so vorträgt, dass vor allem das »*repent*« als Aufruf verstanden werden muss. Das gebetstypische Unisono wird im (erweiterten) Text dort 4stimmig aufgefächert, wo individuelle Gewissensfragen angesprochen werden; die Vertonung kehrt zur 1stimmigkeit zurück, wenn der »dekret«hafte Duktus von dessen Anfang wieder erreicht ist, und verbleibt darin bis zum Schluss, so dass sich das vom Chor Vorgetragene als eigene Einheit, als etwas Vorbereitetes und wie zitiert Eingesetztes abzeichnet. Wie mehrmals so ähnlich bei Schönberg wird der Schlussston im oktavierten Unisono lange bis zum Verklingen ausgehalten, wie um ein Nachklingen im Hörer zu befördern, aber in diesen verklingenden Ton hinein setzt das Orchester noch einen kleinen harmonischen Akzent, wie um in Erinnerung zu rufen, dass diese Liturgie keine rein gottesdienstliche mehr ist. Die Einleitung wiederum, die »eine Idee« des Auftraggebers gewesen war, kam Schönberg entgegen, nicht nur weil die Bezugnahme auf den Schöpfungsbericht mit dem Zitat des »*Let There Be Light*« Gelegenheit zu eindrucksvollen orchestralen Lichtexplosionen gab, sondern vor allem weil so das gemeinschaftliche Gebet eine dreifache Vorbereitung erfahren konnte: in der längeren instrumentalen Einleitung, die man wohl nicht fehldeutet, wenn man sie als Schilderung des Zustandes vor der Schöpfung versteht, in den weiteren Erläuterungen des Rabbi und im ersten Vorsprechen des Kol Nidre durch ihn zum ersten vollständigen Erklängen der Melodie im Orchester, so dass die Übernahme durch den Chor nicht nur Text und Melodie zusammenführt (und damit zugleich dem liturgisch erforderlichen dreimaligen Absolvieren des Kol Nidre genügt), sondern auch die Melodie selbst zum Sprechen bringt, ihr inhaltliche Bestimmtheit verleiht. Das Gebet wird so ein weiteres Mal »in Szene gesetzt«¹⁰⁸, indem es vor einem weiten theologischen Horizont zur Erscheinung gebracht, der liturgische Moment seinerseits ästhetisch erzeugt wird.

108 Schönberg, der in Deutschland den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm aufmerksam verfolgte (und selbst »für den ersten ›Sprechenden Film‹ aufgenommen« wurde [vgl. T21.15, T01.13, Februar 1927, aber auch T14.70, 1940]), dürfte vielleicht *The Jazz Singer* (aus demselben Jahr 1927) kennengelernt oder davon gehört haben. In diesem allgemein mentalitäts- wie speziell filmgeschichtlich gleichermaßen bedeutsamen Dokument kehrt der verstoßene Kantorensohn (Al Jolson, selbst Sohn eines Kantors), der inzwischen als Entertainer in der Minstrel-Tradition Karriere gemacht hat, an Yom Kippur in die Synagoge zurück, um

sich mit dem sterbenden Vater und seiner angestammten Kultur auszusöhnen, und singt das Kol Nidre. Auf diesen entscheidenden, emotional aufgeladenen Moment hin, in dem das Lied, das am Anfang des Films das Lied des Vaters und der Väter gewesen war, vom Sohn angenommen wird, ist die gesamte Handlung ausgerichtet. Der erste Zwischentitel lautet: »*In every living soul, a spirit cries for expression – – perhaps this plaintive, wailing song of jazz is, after all, the misunderstood utterance of a prayer.*« Originalmusik und Arrangements stammen von dem später sehr erfolgreichen Filmkomponisten Louis Silvers.

***Who is like unto Thee, o Lord?* für Tenor solo und 4stimmigen gemischten Chor (1943, Fragment)¹⁰⁹**

1943 erreichte Schönberg eine Anregung des New Yorker Kantors David Puttermann, liturgische Musik zu schreiben. Schönberg war mit anderen Projekten beschäftigt, ging aber zunächst darauf ein. Die Textvorschläge Puttermanns verwarf er und stellte sich stattdessen eine eigene Collage aus Bibelversen in englischer Sprache zusammen, darunter auch zwei aus den Psalmen 30 und 24. Der hebräische Schlussvers vor dem »Amen«, »*Boruch ato Adonoy Goal Yisroel*«, stammt aus einem zentralen und unter Kantoren beliebten liturgischen Gesang, *Tsur Yisroel*.¹¹⁰ Wie im Falle des *Kol Nidre* begann Schönberg der funktionalen Bestimmung entsprechend zunächst mit tonalen Skizzen, aus denen sich allerdings bald ein dodekaphoner Anfangsgedanke entwickelte. Das Problem (oder der Grund, warum es ihn nicht gereizt hat, das Projekt, an das er anfangs einige Mühe verwandt hatte¹¹¹, weiterzuverfolgen) war vielleicht, dass der Text, wie er schließlich vorlag, kein Steigerungs- oder Entwicklungsmoment aufweist, das es erlaubt hätte, am Ende zu einer Art Resultat zu gelangen. Anders als in op. 39 und op. 46 nimmt das Gebet selbst den gesamten Textumfang ein, es wird nicht vorbereitet oder kommentiert, aber weist in sich selbst auch keinen Ebenenwechsel auf wie dann der 130. Psalm. Vielleicht störte sich Schönberg schließlich 1943 auch an der Erwähnung der sich erhebenden Nationen im 3. Vers, oder scheiterte an der Forderung Puttermanns, das hebräische Original zu verwenden – jedenfalls verfolgte er die Aufgabe einer rein liturgischen Komposition nicht weiter, und das dürfte eine gewisse Weichenstellung für die künftige Beschäftigung mit dem Chor bedeutet haben.

109 Arnold Schönberg: *Chorwerke II. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragment*. Hrsg. von Christian Martin Schmidt. Mainz, Wien 1977, 144–148 (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 19). Die zwei im Entwurf zusätzlich vorgesehenen Systeme sprechen eher für einen Klavierauszug zur Erleichterung beim Studium (wie in den Erstdrucken von op. 13 und 50B); ein genuiner Orgelpart hätte wohl drei Systeme erfordert. Eine Orchesterbegleitung, die hier particellförmig hätte notiert werden können, wäre wohl nicht ohne ein Vorspiel ausgekommen, zu dem sich im Notat

keine Spur findet. Sie hätte auch dem Auftrag widersprochen. Da die Systeme leer geblieben sind, erübrigen sich weitere Spekulationen.

110 Schönberg konnte zu diesem Zeitpunkt nicht wissen, dass diese Anrufung (Fels Israel, Fels Israels) die Formel war, die in der israelischen Unabhängigkeitserklärung vom 14. Mai 1948 anstelle des Gottesnamens verwendet wurde, als Kompromisslösung zur Vermeidung einer Verpflichtung der Staatsangehörigen auf eine bestimmte religiöse Verankerung.

111 Arnold Schönberg: *Chorwerke II. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragment*, s. Anm. 109, 141–149.

Im Falle von

***Prelude to Genesis* für Orchester und gemischten Chor op. 44 (1945)**

handelt es sich eindeutig nicht um ein »Chorwerk«, aber die Beteiligung des Chors verlangt nach einer Erklärung. Das Stück bildet die Einleitung zu einer Kantate über die Schöpfungsgeschichte, zu der Nathaniel Shilkret, einer der vielseitigsten und umtriebigen amerikanischen Musiker, dessen Familie bereits vor der Jahrhundertwende aus Österreich eingewandert war, die größtenteils jüdische Emigration in den USA versammelt hatte. Das Pasticcio umfasste außer dem Beitrag Schönbergs (*Prelude: The Earth was without form*¹¹²) solche von Shilkret selbst (*Creation*), Tansman (*Adam and Eve*), Milhaud (*Cain and Abel*), Castelnuovo-Tedesco (*The Flood [Noah's Ark]*), Toch (*The Covenant / The Rainbow*) und Strawinsky (*Babel*). Leibowitz überliefert einen Auspruch Schönbergs, sein Stück »*se passe »avant la création«*¹¹³, demnach dachte dieser an eine Art »*Vorstellung des Chaos*« à la Haydn.¹¹⁴ Auch wenn sich Spuren einer Fugenstruktur¹¹⁵ nachweisen lassen, erlaubt, ja fordert ein *Präludium* lockere Fügung und liberalen Umgang mit den Konstruktionselementen. In einem übergreifenden Gestaltungsprozess setzt der Chor gegen Ende und in dem Augenblick ein, in dem der Satz eine gewisse Konsistenz erreicht, und überhöht ihn. Er bildet so natürlicherweise (wie dann im *Survivor from Warsaw*) die Climax einer Steigerungsform, und zugleich die Überleitung zur Kantate selbst.

Wenigstens indirekt besteht so etwas wie Kontinuität von *Kol Nidre* über *Prelude* hin zu *A Survivor*: Das Schöpfungsmotiv war schon im Vorspruch des *Kol Nidre* begegnet, und die klangliche Atmosphäre aus dessen instrumentaler Einleitung kehrt hier wieder. Wie dort sind die erzählenden Teile der dann folgenden *Genesis*-Suite jeweils einem Sprecher anvertraut; in zwei Sätzen tritt ein Chor hinzu (so bereits in Shilkrets Vertonung der eigentlichen Schöpfungsgeschichte, übrigens gleichfalls textlos, nun allerdings unverblümt hollywoodesk-kitschig), in Strawinskys abschließendem¹¹⁶ Beitrag *Babel* ist es

112 Diese »Inhaltsangabe« stammt nicht von Schönberg, ist aber, wie noch zu sehen sein wird, auch nicht gänzlich von der Hand zu weisen.

113 *Introduction à la musique de douze sons*. Paris 1949, 304. Das passt überhaupt nicht zu dem Versuch Bertram Minors, die einzelnen Abschnitte den Tagen des Schöpfungsberichts zuzuordnen. Demnach entspreche der Auftritt des Chores der Erschaffung von Tieren und Menschen, das *accelerando* ab T. 75 deutet

das »*Seid fruchtbar und mehret euch*«; <http://bibliophon.de/SchoenbergShilkretUA-Genesis-1945/index.html> (25.09.2022).

114 Es ranken sich einige Legenden um das Stück. Willi Reich weiß zu berichten: »*Durch die außerordentlich komplizierte Struktur des Werkes, das er nach siebentägiger [!] Arbeit am 30. September vollendete* [tatsächlich reichen die Skizzen wenigstens bis zum Entwurf des Schlusses am 21. September zurück]; Arnold Schönberg: *Chorwerke II. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragment*,

s. Anm. 109, 58f.], *wollte er angeblich die »technischen« Schwierigkeiten andeuten, die sich bei der Schöpfung des Weltalls ergaben.*« Willi Reich: *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*. München 1974, 221.

115 Leibowitz spricht vorsichtiger von Kanons: *Introduction à la musique de douze sons*, s. Anm. 113, 313.

116 – aber bereits 1944 komponiertem ...

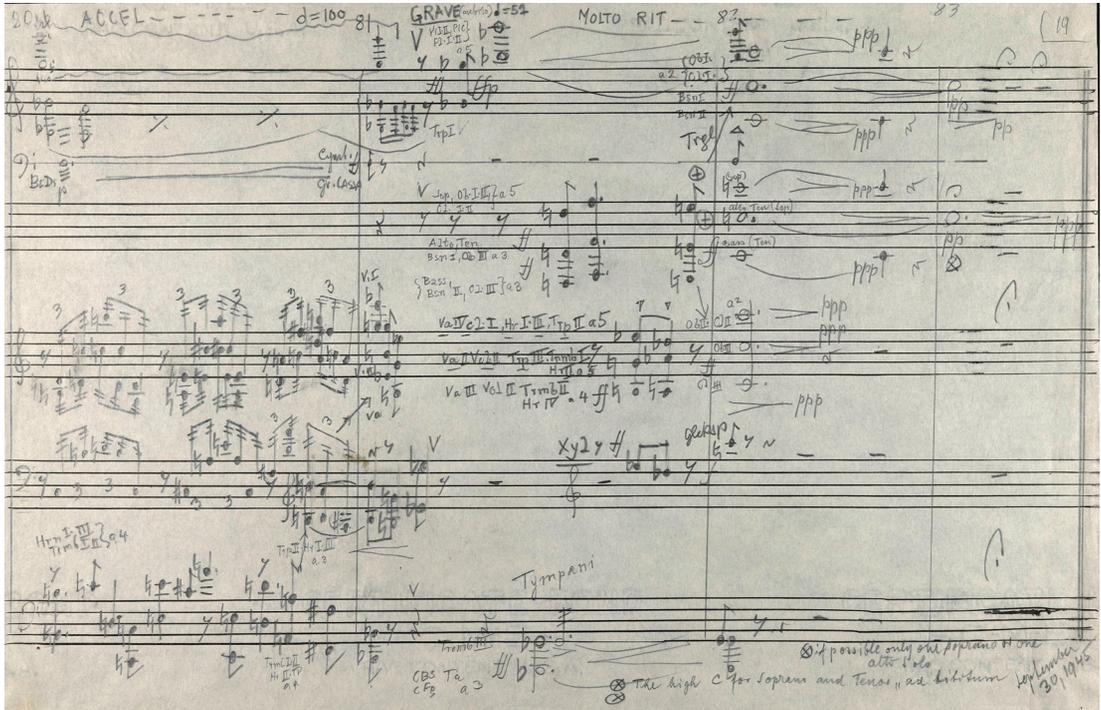


Abbildung 6: Arnold Schönberg: *Prelude* op. 44. Particellreinschrift (Arnold Schönberg Center, Wien [MS48, 937])

ein 2stimmiger Männerchor, der (mit Worten) die Stimme Gottes repräsentiert. Es ist nicht auszuschließen, dass davon die Anregung zur Konzeption des *Survivor*-Berichts mit dem 1stimmigen Männerchor ausging¹¹⁷, zumal Schönberg den Beitrag Strawinskys nach einer Probe mit den Worten kommentierte: *it didn't end, it just stopped*¹¹⁸, also das Fehlen eines befriedigenden Ausklangs, wo schon nicht eines abschließenden Höhepunkts bemängelte und sich damit zumindest in ein bestimmtes Verhältnis dazu setzte. Eine weitere Analogie

117 Vgl. zu einem allerdings äußerlichen Zusammenhang Schönbergs Brief an Corinne Chochem, 20. April 1947 (ASCC 4253 | Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8).

118 »I left the hall with Schoenberg just at the completion of the Stravinsky piece. Only one sentence was forthcoming from Schoenberg when I asked him what he thought of the piece. It didn't end; it just stopped.«

Leonard Stein: Schoenberg and »Kleine Modernsky«, in: *Confronting Stravinsky. Man, Musician, Modernist*. Hrsg. von Jann Pasler. Berkeley 1986, 315. Therese Muxeneder erinnert mich an den gleichen Satz, den Schönberg im Briefwechsel mit Busoni über sein eigenes Klavierstück op. 11/2 fallen ließ. Entweder hat die aus diesem Kontext an sich bekannte Erklärung Schönbergs in eigener Sache auf Steins Erinnerung abgefärbt, oder Schönberg hat sich

damit von seiner eigenen Vergangenheit distanziert – falls die Äußerung überhaupt kritisch gemeint und nicht Ausdruck der Verblüffung war. Sie lässt sich freilich auch noch ganz anders verstehen: Ein derart offenes Ende erscheint beim Schlusstück einer Suite weniger plausibel als bei deren Einleitung – oder aber dem Mittelsatz eines sonatenartigen Zyklus wie op. 11.

besteht darin, dass der (allerdings gemischte) Chor bei Schönberg weitgehend 2stimmig (jede der beiden Stimmen oktaviert, mit wechselnden Registerkombinationen) geführt ist; erst am Schluss schließt er sich zum Unisono (über drei Oktaven) zusammen.

Merkwürdigerweise endet *Prelude* mit demselben Ton a cappella, der auch am Ende des Fragments *Die Jakobsleiter* (jedenfalls der aus dem Skizzenbuch zu ergänzenden Takte 685–700) steht. Dort ist es die Stimme der Seele, die auf c^3 verklingt, hier bleibt ein c^2 des Chorsoprans übrig¹¹⁹, nachdem vorher in *ossia*-Stimmen auch c^2 im T und c^3 im S vorgesehen war. In beiden Fällen steht ein Vokalisen singender Chor am Ende eines längeren Instrumentalsatzes – in der *Jakobsleiter* des symphonischen Zwischenspiels, das zum zweiten größeren Teil hätte führen sollen. Die Übereinstimmung ist vielleicht weniger überraschend, wenn man bedenkt, dass sich Schönberg 1944 nochmals mit der Möglichkeit einer Vollendung seines Oratoriums beschäftigt hatte.¹²⁰ Wie sich das Unisono- c^1 auf »[Klas-]sisch« dazu verhält, mit dem die kleine Kantate in den *Satiren* und damit der Hauptteil des op. 28 schließt, bleibt zu überlegen.

Dass »die Wortlosigkeit des Chores« als »Ausdruck der Unfaßbarkeit des Zustandes vor der Schöpfung« zu verstehen ist¹²¹, scheint mir zweifelhaft, ebenso die Deutung seines Eintritts als »the appearance of man«¹²². Die Vokalisen der »Seele« und der höheren Frauenstimmen am Ende des *Jakobsleiter*-Fragments dürften eher auf Instanzen und Zustände jenseits der Wortsprache verweisen, auch die Korrespondenz der 2stimmigkeit mit derjenigen von Strawinskys Männerchor mag dafür sprechen. Das würde (mit aller Vorsicht geäußert) heißen, dass am Ende die vervielfachte und universalisierte Menschenstimme als Stimme Gottes in das Chaos fährt und aus den vorher unbestimmten Figuren, Melodiefragmenten und Fugenansätzen Form schafft. Der Zustand davor ist allerdings nicht gänzlich amorph, auch wenn man klanglich erst allmählich aus dem Diffusen herausgeführt wird: Das durchschimmernde Schema »Präludium und Fuge« ist von einem (musikalischen) Gedanken durchsetzt, der von der überpersönlichen Autorität gleichsam ausgesprochen, explizit gemacht

119 – während Strawinskys Komposition mit einem langgehaltenen unbegleiteten H_1 des Fagotts ausklingt, der II. Akt von *Moses und Aron* mit einem Unisono- fis^1 der Streicher. – Schönbergs c-Schluss lässt Manche von einem C-Dur phantasieren, das sie in Verbindung mit Haydns *Schöpfung* bringen. Dort aber bildet es gerade nicht das Ende der »Vorstellung des Chaos«, sondern erklingt erst innerhalb des sich an diese Einleitung anschließenden Rezitativs.

120 Vgl. die Hinweise bei Winfried Zillig: *Bericht über Arnold Schoenbergs*

»*Jakobsleiter*«, Sonderdruck aus der Publikation »*Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland*« Band IV 1960/61. Hrsg. von der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Gemeinschaft mit dem Westdeutschen Rundfunk Köln. Kassel 1961, 12; Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter. Oratorium (1917–1922)*. (Fragment) für Soli, Chöre und Orchester. Nach Angaben des Komponisten für Aufführungszwecke in Partitur gesetzt von Winfried Zillig. Hrsg. von Rudolf Stephan. Mainz, Wien 1985, VI (Sämtliche Werke. Abteilung VIII: Supplemente. Reihe A, Band 29).

121 Christian Martin Schmidt, Zur Entstehungsgeschichte, in: Arnold Schönberg: *Chorwerke II. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragment*, s. Anm. 109, IX.

122 Peter Gradenwitz: The Religious Works of Arnold Schönberg, in: *Music Review* 21/1 (Februar 1960), 19–29, 24.

wird.¹²³ Die Form des *Prelude* führt also die ansatzweise Verfestigung dessen vor, was am Anfang angedeutet wird. Und an diesem Prozess ist der Chor beteiligt, wenn man es nicht vorzieht, erst mit seinem Eintritt jenen motivischen Komplex als zu einer gewissen Deutlichkeit gebracht zu hören.¹²⁴ Das erinnert vielleicht nicht von ungefähr an den Vortrag »Composition with Twelve Tones« von 1941, in dem Schönberg gleich anfangs noch einmal das Schöpfungswort »*Let There Be Light*« (und damit den Anfang seines *Kol Nidre*) aufruft, um bald darauf fortzufahren: »*A creator has a vision of something which has not existed before this vision*«¹²⁵. Tohuwabohu wartet auf das Wort Gottes. Aber dieses Wort bleibt ungesagt; die Tatsache, dass nach den Instrumenten die bloße Menschenstimme (deren klangliche Spezifizierung Schönberg offengelassen hat¹²⁶) einsetzt, mag als Repräsentation »Seiner« gedankenvollen Anwesenheit genügen.

Wortlose Vokalmusik hat natürlich, selbst abgesehen von Interjektionen und längeren Melismen, Tradition. Brummstimmen freilich sind in der Männerchorliteratur mit einem gewissen Hautgout behaftet, mit Bruckners hypnotischem *Abendzauber* als riskantem Grenzfall. Dementsprechend setzt Schönberg in der *Jakobsleiter* auf den Konsonanten »m« gesungene Partien in der Szene der Sanftergebenen parodistisch ein, aber ebenso (nun ausschließlich Männerstimmen) zur Begleitung der feierlichen Ankündigung des Auserwählten, wie um die Ambivalenz auszureizen. Auch Vokalisieren¹²⁷ scheinen auf einer Grenze zu balancieren. Debussys (gleichfalls nicht so recht menschliche) *Sirènes*

123 Bei Wilhelm Werker hatte Schönberg die These gefunden, dass Bachs Fugen einen motivischen Zusammenhang mit den Präludien aufwiesen, die Fugen mithin auch gedanklich vorbereiteten: *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des »Wohltemperierten Klaviers« von Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1922 (Arnold Schönberg Center, Wien [BOOK W27]).

124 Die vielfachen Oktavierungen teilt der Chor in diesem Stück mit dem Orchester, was auch den Schluss nahelegen könnte, dass er nicht viel mehr als eine Erweiterung des Instrumentariums darstellt, zumal die Singstimmen fast durchgängig von Instrumenten verdoppelt werden – ob nun aus pragmatischen Erwägungen (im Zusammenhang des Auftrags) oder aus klanglichen Gründen. Es lässt sich in diesem Fall in zwei Richtungen lesen: als Sicherung der Chorintonation oder als mehrdimensionale Anreicherung der Instrumentalstimmen.

125 Arnold Schoenberg: *Style and Idea*. New York 1950, 102. Klaus Velten: Werkidee und Kompositionsverfahren in Schönbergs *Prelude* zu einer Genesis-Suite (op. 44), in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 3/6 (1978), 43–47, hat diesen Passus bereits zur Erläuterung herangezogen, hält sich aber strikt im Rahmen einer satztechnischen Analyse und zieht daraus von Adorno inspirierte »kritische« Folgerungen (die 1970er Jahre! ...), ohne Schönbergs Einsatz mit dem göttlichen Schöpfungswort und den für den Zusammenhang des op. 44 doch wohl wesentlichen Gedanken einer schöpferischen *Vision* dessen, was noch im Dunkel liegt, weiter in Betracht zu ziehen.

126 Die Formulierung des Herausgebers des Separatdrucks bei Belmont Music Publishers, Leonard Stein, Schönberg habe »*approved that the singing be done with a vowel sound*«, wirkt etwas seltsam. Hat er dem wirklich nur zugestimmt, also bis zu diesem Vorschlag noch keine Entscheidung getroffen? Freilich können

Vokalklänge unterschiedlich gefärbt sein und in unterschiedlicher Nuancierung produziert werden, aber allein schon die Höhe schränkt das Spektrum ein. Möglicherweise klingt ein reines offenes »a« zu vordergründig direkt, aber gewiss hat der Chor keine freie Auswahl zwischen den Vokalbereichen. Debussy verzichtet ebenfalls auf jede Angabe hierzu; er notiert nur, wo der Mund zu schließen ist (was dann eher einen konsonantenartigen Klang ergibt).

127 Außerhalb der Gesangspädagogik ist an Rachmaninows *Vokalise* op. 34/14 (1915) oder Glières Konzert für Koloratursopran op. 82 (1943) zu denken. Vgl. Constantin Grun: *Arnold Schönberg und Richard Wagner*. Spuren einer ungewöhnlichen Beziehung. Band I: Werke. Göttingen 2000, 692.

singen meist mit geöffnetem, manchmal aber auch mit geschlossenem Mund. Schönberg kennt zwar die Interjektion in *Ei du Lütte* und das (bewundernde? verwunderte? ironische?) »Ah...!« der Frauenstimmen in den *Satiren* op. 28¹²⁸, aber eigentlich ist die bloße (signifikatlose) Vokalise bei ihm ernst konnotiert. In der *Jakobsleiter* singt zumindest Die Seele (im erweiterten ›Schluss‹ dann auch die Hohen Frauenstimmen) ohne Worte. In *Moses und Aron* beginnen die 6 Singstimmen auf »O«, bevor sie zum Textvortrag übergehen: Die göttliche Stimme geht dem Wort voraus. Im vorliegenden Fall bildet der Chor gewiss auch den Übergang von der Instrumentalmusik zu den Vokalisen in Shilkrets Schöpfungs-Geschichte und weiterhin zu den beiden Text vertonenden (also nicht nur melodramatisch die Rezitation begleitenden) Sätzen der Suite¹²⁹; in der internen Logik eines *Prelude to Genesis* aber stellt er auch hier den Geist Gottes vor, der, nachdem Himmel und Erde bereits geschaffen sind, die Erde aber noch wüst und leer ist, quasi meditierend über der Urflut schwebt, bevor die Kraft Seines Wortes die sichtbare Schöpfung ins Werk setzen wird.¹³⁰

Der Kontrast dieser mystischen Vision zum schneidenden Realismus im folgenden Stück

A Survivor from Warsaw für Sprecher, Männerchor und Orchester op. 46 (1947)

hätte nicht drastischer ausfallen können, auch wenn das Element des Visionären hier keineswegs fehlt. Die in Form eines Melodrams vorgestellte Szene aus dem Warschauer Ghetto geht auf einen Vorschlag der russischen

128 – falls das überhaupt als bloße Vokalise zu gelten hat.

129 Ich erinnere aber auch an den »*gesungene[n] Stimmtön*«, zunächst »*mit leicht [!] geschlossenen Lippen*«, dann »*mit offenem Mund*« am Beginn von Bergs *Altenberg-Liedern* op. 4, wiederum ein Übergang vom instrumentalen Vorspiel zum Textvortrag.

130 Robert Craft assoziiert (im Booklet zu seiner Aufnahme NAXOS 8.557528) zum Kopf des ›Fugenthemas, das in T. 2/3 von der Tuba als D₁-F-E-c-H-g vorweggenommen ist, das auch der Chor bei seinem ersten Eintritt transponiert aufnimmt und dessen erste vier Töne er bei seinem letzten Unisono wieder mit den ursprünglichen Tonqualitäten hören lässt, den Anfang des *Tristan*-Vorspiels (aus dem immerhin das ›originale‹ f-e stammt, verschränkt mit der

transponierten Intervallfolge E-c-H), was insofern nicht ganz abwegig ist, als sich hier recht gut ein Zustand unerfüllter Sehnsucht imaginieren lässt. – Carl Dahlhaus (Die Fuge als Präludium. Zur Interpretation von Schönbergs Genesis-Komposition Opus 44, in: *Musica* 37 [1983], 522–524) verweist im Zusammenhang mit der kontrapunktischen Arbeit auf das bekannte Zitat aus einem nicht abgeschickten Brief Goethes an Zelter über seine Erfahrungen mit Bachscher Tastenmusik: »*Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung, möchte zugetragen haben, so bewegte sich's auch in meinem Innern und es war mir als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte [...]*« Das ist in der Tat die Lage ›avant la création‹, Schönbergs Anleihen bei der Fuge scheinen

so eine Art Erklärung zu finden, und im Übrigen ist auch die (untypische) Absage Goethes an die äußeren Sinne einschlägig, wo es noch kein Licht gibt. Dass Schönberg an das Zitat gedacht haben könnte, ist kaum zu bezweifeln; es würde freilich auch dann allenfalls zum Assoziationsmaterial bei der Konzeption des *Prelude* gehören und nicht den eigentlichen Gegenstand der Komposition gebildet haben, wie Dahlhaus lakonisch bilanziert: »*Schönbergs Prelude ist Musik über ein Wort über Musik*.« Zum Hintergrund und weiteren Umfeld des Goethe-Zitats siehe Katharina Mommsen: Ein Gedicht Goethes zu Ehren von Johann Sebastian Bach? Plädoyer für seine Echtheit, in: *Goethe-Jahrbuch* 113 (1996), 161–178; <http://egw.unc.edu/km/pdf/1996-EinGoetheszuEhrenvonJohannSebastianBach.pdf> (26.09.2022).

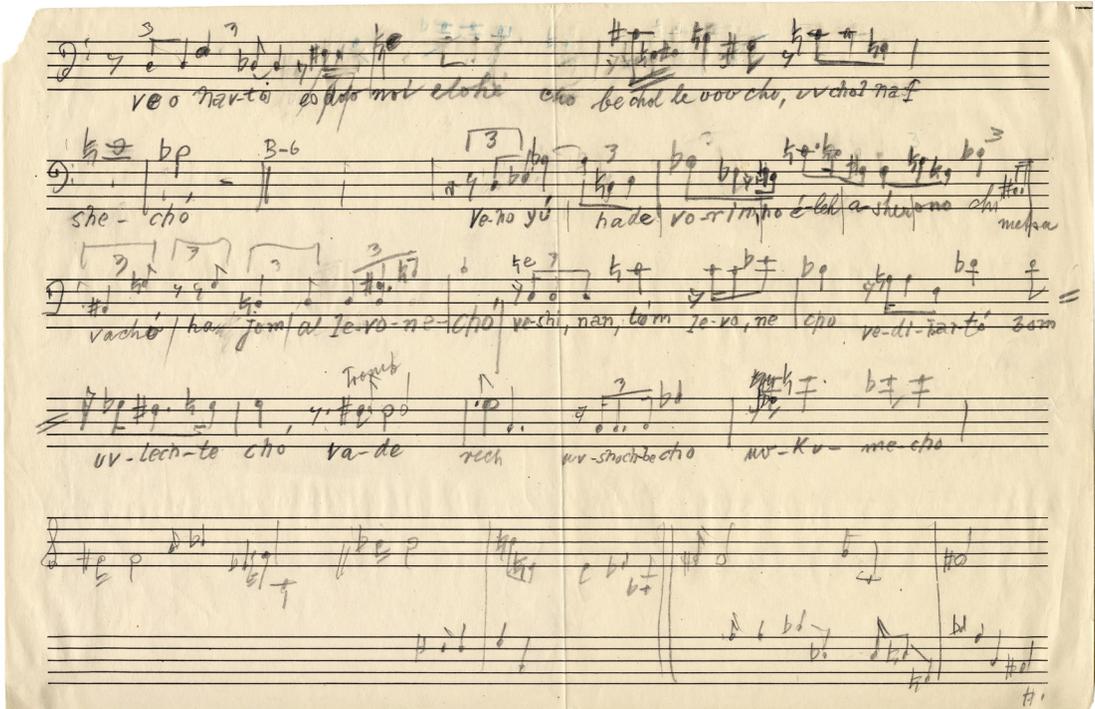


Abbildung 7: Arnold Schönberg: *A Survivor from Warsaw* op.46. Skizze zum *Shema Yisroel* (Arnold Schönberg Center, Wien [MS50, 946])

Tänzerin und Choreographin Corinne Chochem zurück, die sie gerne in einem jiddischen Partisanenlied¹³¹ kulminieren gesehen hätte. Da Schönbergs Honorarforderungen Chochems Möglichkeiten überstiegen, wurde das Projekt auf einen Kompositionsauftrag der Koussevitzky Music Foundation übertragen, das Partisanenlied aber durch das *Shema Yisroel* ersetzt, sodann in Schönbergs literarischer Fassung der Episode kein Zweifel daran gelassen, dass sie auf eine religiöse Epiphanie, einen Moment der Gnade hinausläuft. Der Erzähler beginnt nicht mit der Schilderung der konkreten Situation, sondern mit einem Ausblick oder einer Ankündigung, und zugleich einer Homilie:

I cannot remember ev'rything. I must have been unconscious most of the time.
I remember only the grandiose moment when all started to sing, as if prearranged,
the old prayer they had neglected for so many years – the forgotten creed!

131 Vgl. Therese Muxeneder: Lebens(werk) geschichte in Begegnungen. Vorgespräche zu Arnold Schönbergs »A Survivor from Warsaw, op. 46«, in: Schoenberg & Nono.

A Birthday Offering to Nuria on May 7, 2002. Hrsg. von Anna Maria Morazzoni. Venezia 2002, 97–113, 106–110 (Civiltà Veneziana Saggi 48).

An dieser Stelle ist die Sorge, es könnte sonst zu einem vordergründig politischen Missverständnis kommen, mit Händen zu greifen. Der Einsatz des Gesangs aber ist einzigartig, »prearranged« und doch überwältigend, Inszenierung des Gebets par excellence.¹³² Das Unisono – die äußerste Verdichtung der melodischen Energie – bedeutet in gewissem Sinne die Suspension des Kunstanspruchs. (Dabei ist es wohl kein Sakrileg, wenn man sich an den Gefangenenchor aus Verdis *Nabucco* erinnert fühlt.) Das hier sich ereignende Gebet ist nicht nur in Schönbergs Verständnis als Glaubensbekenntnis das jüdische Gebet an sich, es ist tatsächlich ein Gesetz, ein Aufruf, eine Botschaft – die somit zurecht am Schluss einer Kantate steht, und dem Chor überantwortet ist –, also zugleich szenisch »realistisch« und erhebend im Sinne der Kunstreligion, auch wenn die Worte eindeutig religiöser, oder existenzieller Natur sind. Zwar wurde die Melodie der Zwölftonreihe entsprechend adaptiert, aber die melodische Kontur stammt aus traditionellen jüdischen Gesängen.¹³³ Ebenfalls im Interesse des religiösen Charakters wird ein reiner Männerchor besetzt, obwohl es keine praktizierenden oder gar orthodoxen Gläubigen sein können, wenn sie dieses Gebet so lange vernachlässigt, ihren Glauben »vergessen« haben sollen, sondern eher Juden, die wie Schönberg inzwischen anderen Göttern angehangen hatten. Zugleich wird der Männerchor wie in *Gurre-Lieder* und in op. 35/5 in einer Rolle, sozusagen theatralisch eingesetzt. Inszeniert wird aber auch, dass die Musik ihre Gewalt als die einer Instanz entfalten kann. Wieder wechselt die Perspektive in einem Prozess zunehmender Objektivierung von der subjektiven Deutung des Erlebten über den eigentlichen Bericht (mit dem Wechsel vom Ich des Erzählers zum Ich des Feldwebels) bis zum Umschlag in die Aktualität des Gesangs (die sich im Orchester vorbereitet hat); wieder endet das Stück in einer Anrede, welche die Hörschaft auf sich als das Volk Gottes beziehen kann: »Höre, Israel«. Ein Aufruf, der aus dem Verzweiflungstal der Shoah herausführt. Es handelt sich in der geschilderten Situation ja wieder nicht eigentlich um Gemeindegesang, eher um die jähe Erkenntnis einer An- und Zusammengehörigkeit. Zugleich steht dieser Ausbruch am Ende einer Reihe direkt adressierter Rufe und Kommandos: angefangen bei der »Reveille«¹³⁴, »Get out!«, »Stilljestanden!«, »Abzählen!«, bis zu dem ganz Anderen des im Gebet eingeschlossenen und aufgerufenen göttlichen Befehls – so dass die gesamte Komposition wohl als *Weckruf* verstanden werden muss.

132 Schönberg fragt in einem Brief an René Leibowitz vom 23. März 1949 (Paul Sacher Stiftung [Sammlung Leibowitz] | [ASCC 4956](#)) »How was the effect of the entrance of the chorus? Was this really what I expected?« Was er sich davon versprochen hatte, mag er Leibowitz in Los Angeles mündlich erklärt haben.

133 Charles Heller: Traditional Jewish Material in Schoenberg's *A Survivor from Warsaw*, op. 46, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 3/1 (März 1979), 68–74.

134 – der Weckruf der Trompete, mit dem die Komposition beginnt.

Noch ein Moment der Deutung hat der Berichterstatter vorweggenommen: Was da aus dem Zustand halber Bewusstlosigkeit (dem Unbewussten?) hervorbricht, wenn die irre Rationalität des Abzählens umschlägt in das Stampfen einer davontürmenden Herde wilder Pferde, ist etwas längst Vergangenes und Unterdrücktes, dabei die Menschheit wesentlich Betreffendes. Und doch ist in dem von Schönberg gewählten Schluss, dem Abbruch bei »*wenn du dich legst und wenn du dich erhebst*« (scil.: seien diese Worte in deinem ganzen Herzen), noch etwas von der ursprünglichen Idee des Partisanenlieds aufbewahrt.¹³⁵

Dass der Radius des Stücks von Anfang an weit über die jüdische Gemeinschaft hinausreichte, zeigt allein schon die märchenhaft anmutende Uraufführung in Albuquerque unter dem langjährigen Schönberg-Interpreten Kurt Frederick.

Das nächste Chorwerk

Drei Volksliedsätze für 4stimmigen gemischten Chor op. 49 (1948)

bildet den Abschluss einer Serie von pragmatisch-pädagogisch-nostalgischen tonalen und überwiegend instrumentalen Werken, teils Originalkompositionen (nach älteren Modellen), teils Bearbeitungen konkreter Vorlagen:

Bach-Bearbeitungen für Orchester (1922, 1928)

Deutsche Volkslieder für gemischten Chor bzw. Singstimme und Klavier (1928/29)

Konzert für Violoncello nach Matthias Georg Monn (1932/33)

Konzert für Streichquartett und Orchester nach Händel (1933)

Suite für Streichorchester (1934)

My horses ain't hungry (Fragment, 1935)

Brahms, Klavierquartett g-Moll für Orchester gesetzt (1937)

Kol Nidre op. 39 (1938)

II. Kammersymphonie für kleines Orchester op. 38 (1939)

Variationen über ein Rezitativ für Orgel op. 40 (1941)

Theme and Variations for Full Band op. 43A für großes Orchester op. 43B (1943)

Drei Volksliedsätze op. 49 (1948)

Dabei geht die *II. Kammersymphonie* (1939) auf ein in fortgeschrittenem Stadium unvollendet beiseitegelegtes Stück von 1907/08 zurück, das *Konzert für Violoncello* nach Monn verweist auf eine frühere Monn-Bearbeitung von

135 Vgl. Therese Muxeneder: A Survivor from Warsaw op. 46, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*. Band II. Hrsg. von Gerold W. Gruber. Laaber 2002, 132–149.

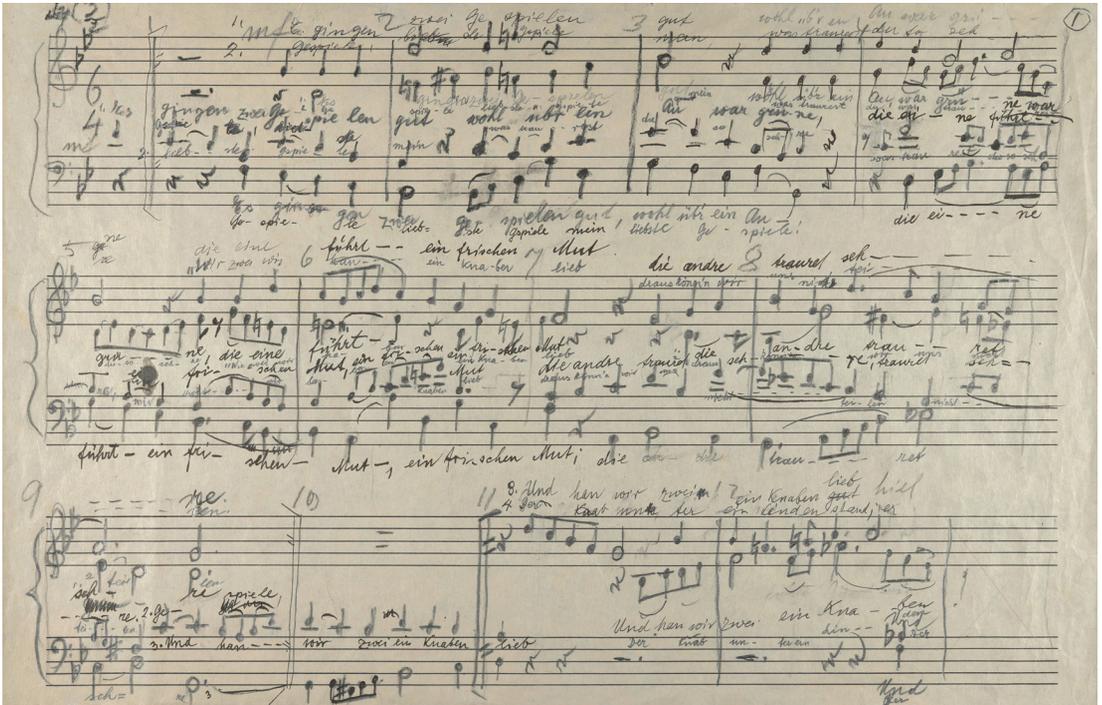


Abbildung 8: Arnold Schönberg: Drei Volksliedsätze op. 49/1. Niederschrift (Arnold Schönberg Center, Wien [MS53, 652])

1911/12. Auch bei op. 49 handelt es sich um einen Fall von Bearbeitung in mehreren Schichten: Zum einen sind es Sätze über gegebene Volksmelodien (wie das Fragment *My horses ain't hungry* und in gewisser Weise op. 39); aber so wie auch sonst Bearbeitungen vielfach nochmals bearbeitet wurden – die erste Einrichtung der *Kammersymphonie* op. 9 (1906) für Orchester (1914) nun 1935 als op. 9B für großes Orchester, op. 38A 1942 als op. 38B für 2 Klaviere, *Theme and Variations for Full Band* op. 43A 1944 als op. 43B für Symphonieorchester –, so griff Schönberg hier auf eigene Bearbeitungen für Singstimme und Klavier von 1928/29 zurück, die parallel zu Chorsätzen für ein *Volksliederbuch für die Jugend* entstanden waren¹³⁶, und nun unter Beibehaltung bestimmter Elemente der ursprünglichen Komposition für gemischten Chor adaptiert wurden. Es konnte

136 Beide Folgen, die Bearbeitungen für Chor und jene für Solostimme mit Klavierbegleitung, wurden zunächst Schirmer angeboten (wohl als Einlösung des Carl Engel gegebenen Versprechens, siehe die Bemerkungen zu *My horses ain't hungry*),

aber als die Verhandlungen an Schönbergs Honorarforderungen scheiterten, gab das vielleicht den Anstoß für eine nochmalige Beschäftigung mit den Melodien der Klavierlieder.

natürlich nicht nur darum gehen, die Klavierbegleitung einfach in drei weitere singbare Parts umzudenken – es musste der gesamte Satz zum einen auf Gleichberechtigung der Stimmen, zum andern auf weniger intime oder aber mehr professionell bestimmte Aufführungssituationen hin neu konzipiert werden.¹³⁷ Schönberg interessierte daran vor allem, dass sie »*offered the aspect between a choral harmonization and a choral prelude*«¹³⁸, also die Melodien nicht bloß generalbassmäßig »ausgesetzt«, aber auch nicht zu ausführlichen polyphonen Stücken mit die Liedzeilen zugleich verbindenden und trennenden Zwischenspielen verarbeitet werden sollten.

Den Haupttext im Druck liefert die englische Übersetzung, während das deutsche Original in Kursiva darunter steht, aber gewiss ging es Schönberg dabei vordringlich um die *deutschen* Volkslieder. Nicht auszuschließen, dass diese alten, nun für die Gegenwart aktualisierten Melodien für Schönberg inzwischen eine ähnliche Bedeutung wie jene in den Kompositionen mit ausgesprochen jüdischer Thematik angenommen haben. Während das zweite und dritte der Lieder wie die älteren Fassungen mit Klavierbegleitung strophisch vertont sind, gibt es beim ersten entschiedene Ansätze zur Durchkomposition: Bereits die erste Bearbeitung von *Es gingen zwei Gespielen gut war* »in einer Art *Variationenform*« erfolgt, und so sind in der neuen wenigstens die Strophen 1.2 und 3.4 jeweils musikalisch gleich, während die fünfte den Höhepunkt und eine Coda bildet. Formal nehmen Variationen ja in Schönbergs Œuvre einen beträchtlichen Raum ein (in opp. 10, 24, 28, 29, 30, 31, 35, 40, 43, 49, Streichquartett D-Dur, 1. Bearbeitung von *Es gingen zwei Gespielen gut, My horses ain't hungry* – ganz abgesehen vom allgegenwärtigen Prinzip der »entwickelnden Variation«, der Reihe von Eigenbearbeitungen oder der Generalbass-Aussetzungen), auch in Werken mit jüdischer Thematik begegnen liturgische Melodien als Gegenstand stilistischer und satztechnischer Überformung (opp. 39, 46); man kann schließlich die Dodekaphonie bei Schönberg als Methode permanenter Variation über »gegebene« (aus einem thematischem Einfall destillierte) Reihen betrachten. Ebenso spielt kontrapunktische Verdichtung in tonalen wie zwölftönig komponierten Stücken eine gleichermaßen wesentliche Rolle. Aber ungeachtet dieser generellen Tendenz wird selbst in der strophisch belassenen Nr. 3 des op. 49 *Mein Herz in steten Treuen*, die schon der Länge der Melodie wegen den Höhepunkt des kleinen Zyklus bildet, die vom Text vorgegebene Wiederholung des letzten Verses zum Aufbau einer Steigerungsstufe von solcher Art benutzt, dass der Eindruck auch beim dritten Mal nicht verblasst.

137 Dabei ist freilich in Betracht zu ziehen, dass auch Kammermusik und Lieder inzwischen mit oder ohne entsprechende Einrichtung in großen Sälen erklangen, ungeachtet ihrer ursprünglichen Adressierung an ein sei

es persönliches oder kollektives Gegenüber, oder gar ihrer Bestimmung als in erster Linie den Ausführenden selbst zugedachtes Privatvergnügen.

138 Arnold Schönberg an Felix Greissle, 28. Februar 1949 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 4696](#)).

Der Erstdruck erfolgte ausschließlich in Einzelheften, es gibt somit keinen Originaltitel für das gesamte Werk, das im übrigen in der ersten Auflage noch keine Opuszahl trug (wie auch die beiden Konzerte nach Monn und Händel, die Streichersuite – und die erste Folge der Volksliedbearbeitungen von 1928/29). Die Nr. 49 wurde möglicherweise erst im Zusammenhang mit dem späteren op. 50A vergeben.

Nach der Unabhängigkeitserklärung und dem Sieg Israels im sogenannten Palästina-Krieg erschien die Existenz des Staates als gesichert. Während nach und nach die Waffenstillstandsabkommen mit den Nachbarstaaten geschlossen wurden, beschäftigten Schönberg Überlegungen, wie angemessen auf diese Ereignisse zu reagieren sei. Als ihm Friedrich Torberg sein Gedicht *Kaddisch 1943* zugesandt hatte, war Schönberg davon angetan, hielt auch eine Vertonung prinzipiell für interessant, reagierte aber zurückhaltend, was die Aussichten betraf, an eine derartige »grössere Komposition denken« zu können:

Aber Sie wissen, mein anderer Plan wäre das (ich weiss nicht ob das eine Hymne sein sollte oder etwas ähnliches[.]) den Anlass der eventuellen Feierlichkeiten die durch den Friedensschluss und durch die Begründung des neuen Staates Israel veranlasst sind, zu feiern. [...] Sehr gerne würde ich so eine Komposition dem neuen Staat widmen. Vielleicht haben Sie ein paar Ideen und machen mir ein paar Vorschläge was es sein könnte. Vielleicht ist eine Hymne das Richtige; aber das weiss ich nicht. Ich möchte doch etwas finden[,] was zu meinen ganzen Tendenzen passt[,] die nicht gerade de[m] konventionellen Weg entspr[echen].¹³⁹

Im Juni 1949 entstanden als das vorläufige Resultat solcher Überlegungen die Textentwürfe zu einem Chorwerk:

***Israel exists again* für Chor und kleines Orchester (Fragment, 1949)**

Wieder gibt es ein »Wir«, das Selbstvergewisserung bedeutet, aber zugleich eine das Kollektiv einschließende Verheißung vorstellt. Damit ist die Idee einer Hymne zumindest stark relativiert. Ebenso wie die Erinnerung an die »creation of the world« kehrt das Motiv »Sehen des Unsichtbaren« aus dem Vorspruch zum *Kol Nidre* (dort: die von Gott ausgestreuten Lichtatome, die nur die Sanftmütigen und Bescheidenen wahrzunehmen vermögen) wieder, nun wird es auf den über viele Jahrhunderte im Verborgenen fortwirkenden, jetzt erneut manifest gewordenen Staat Israel bezogen. In alter Zeit gab sich Gott wiederholt für

139 Arnold Schönberg an Friedrich Torberg, 4. März 1949 (Wienbibliothek im Rathaus | [ASCC 4711](#)); publiziert in: *Arnold*

Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen. Hrsg. von Nuria Nonno-Schoenberg. Klagenfurt 1992, 416.

ausgezeichnete Einzelne (Adam, Noah, Abraham, Jakob) sichtbar zu erkennen, Moses dagegen lernte und lehrte in der Diaspora an den einzigen *unsichtbaren* Gott zu glauben – nun aber »*Israel has returned | and will see the Lord again.*« Komponiert wurden nur 3 von 18 Versen. Warum die Komposition nicht weitergeführt wurde? Denkbar wäre, dass der Text für Schönbergs Gefühl zu stark politisch konnotiert war¹⁴⁰, während sonst auf den Staat Israel angespielt werden mag, aber die Botschaft stets eindeutig religiös definiert bleibt. So verhält es sich jedenfalls bei dem nun wieder vollständig ausgeführten Stück

***Dreimal tausend Jahre* (Dagobert D. Runes) für 4stimmigen gemischten Chor a cappella op. 50A (1949)**

Die Anregung ging diesmal von der schwedischen Zeitschrift *Prisma* aus, die um einen Beitrag für eine limitierte Sonderedition bat. Die Textvorlage ist der Sammlung *Jordanlieder* von Dagobert D. Runes, dem Präsidenten der Philosophical Library, entnommen, mit dem Schönberg wegen der Drucklegung von *Style and Idea* in Verbindung stand. Sie wurde 1949 in deutscher Sprache vertont und so auch in Schweden veröffentlicht. Die Abkehr vom Grundsatz, keine fremde Lyrik mehr zugrunde zu legen (außer in Form von Quasi-Zitaten), erklärt sich wohl dadurch, dass Schönberg das Gedicht für primär reflektierend und liturgisch verwendbar hielt.¹⁴¹

Ein lyrisches Subjekt, das dreitausend Jahre überblickt – das allein rechtfertigt chorische Behandlung. Angeredet, angeschaut und aus den Augen verloren wird der Tempel in Jerusalem. Das alte Thema von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit (des Tempels, Israels, Gottes) bleibt weiterhin bestimmend. Schönberg hat die Vorlage an verschiedenen Stellen modifiziert. Die auffallendsten Veränderungen in der dritten Strophe dienen weitgehend dem Zweck, den Text etwas sangbarer zu gestalten, aber auch ihn selbst bereits zu musikalisieren (*man hört es klingen* statt *mir ist als rauschten*), namentlich ist das *künden*, das Schönberg wichtig gewesen zu sein scheint, auf diesem Wege eingeführt.¹⁴²

Der dodekaphone Chorsatz ist auffallend schlicht und kantabel, mit vielen Terz-, Quart- und Quintsprüngen, selbst Dreiklangfolgen, sollte also wohl auch bescheideneren Kräften entgegenkommen und war auf weitere Verbreitung berechnet (daher auch die 4stimmigkeit?). Nicht nur wird der Tonvorrat (oder die Vielfalt der Intervallkonstellationen) beschränkt, indem den beiden

140 Ich erinnere noch einmal an die Ersetzung des Partisanenlieds durch das *Schema Yisroel* in op. 46.

141 Siehe unten die Erläuterungen zu op. 50B.

142 Vgl. Naomi André: *Returning to Homeland. Religion and Political Content*

in Schoenberg's *Dreimal tausend Jahre*, in: *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*. Hrsg. von Charlotte M. Cross und Russell A. Berman. New York, London 2000, 259–288, 269–271.

Abbildung 9: Arnold Schönberg: *Dreimal tausend Jahre* op. 50A. Erstdruck. Prisma (1949)

Reihenhälften Intervallfolgen gemeinsam sind – es kommt auch ständig zu Tonwiederholungen und wiederholten Tonfolgen, vor allem krebsförmig in sich zurücklaufenden (etwa zweimal gleich die ersten beiden Zeilen in **S**, **A** und **T**, freilich weder homophon noch rhythmisch symmetrisch), so dass sich immer wieder ein traditionell anmutendes Gefühl von harmonischer Stabilität, fast von Stufen einstellt. Es gibt hervorstechende Intervalle, etwa den Quintsprung as^1 – es^2 , beide Male exponiert im **S** auf *Und ihr Jor[danwellen]*¹⁴³, *Deine all[verschollnen Lieder]* – auch als a^1 – e^1 bei *Neues U[ferland]*. Eine besondere Rolle scheint die Folge e^1 – h zu spielen, die nebst ihren Varianten als Quintsprung aufwärts zu den Worten [Tempel in Je]rusa[lem,] *Tempel* [meiner Wehn!] – *Und ihr Jor[danwellen]* – [neues] *Uferland* – *Deine all[verschollnen Lieder]* – *Gottes*

143 Hier wird das as^1 durch das gleichfalls exponierte as^1 im **T** auf dieselben Worte vorbereitet.

Wiederkehr erklingt. Bei [Jordan]wellen, sil[bern Wüstenband] hört man dreimal in den Bässen *H*, das bei [Gelän]de grünen mit fünfmaligem *E*, einer Art Orgelpunkt, gleichsam beantwortet wird. (Freilich ist dies nicht das erste Mal, dass Töne mehrmals angeschlagen werden, und selbstverständlich sind *H* und *E* dann nicht die Kadenzöne an den Zeilenschlüssen.) Bei *Und man hört es klingen leise von den Bergen her* wird in den Oberstimmen ein hauchzartes Geklingel auf *h*¹ intoniert.

Wieder also eine Art von »Inszenierung des Gebets«, wobei die »allverschollnen Lieder« zwar durch eine grundsätzlich neue Setzweise (Hauptstimmen gegen »Begleitung«¹⁴⁴) erst vorbereitet werden, wonach sie selbst noch immer syllabisch, wenn auch vielleicht noch ein wenig kantabler repräsentiert werden, während ausgesprochen melismatisch erst das »künden« behandelt wird¹⁴⁵. Dieses Wort wird zusätzlich durch die einzige rein 3stimmig ausgehaltene (zudem durch leichten »hemiolischen« Widerstand hervorgehobene) Halbe als (nach der großen Zäsur auf »Uferland«) nochmaliger Doppelpunkt ausgezeichnet, und das überdies mitten in der Zeile, während sonst die Zeilenenden durch erst sukzessive sich bildende kadenzierende Akkorde markiert werden. Was so vorbereitet wird, ist die erste quasi wörtliche, und dann gleich zweimalige Reprise der Eingangswendung im *S* (vorher gab es nur eine oktaversetzte Version im *B* bei *Und man hört es klingen*¹⁴⁶, während der *S* zunächst nur die ersten vier Töne flüsternd andeutete). Jetzt wird die Rolle der melodischen Wendung noch durch eine freie kanonische Imitation im *T* unterstrichen. Nachdem vor der großen Zäsur die Worte *neues Uferland* einmal wiederholt worden waren, deklamiert die Vertonung (von kontrapunktischen Verhäkelungen abgesehen): *künden Gottes Wiederkehr, künden Gottes Wiederkehr, Gottes Wiederkehr, Gottes Wiederkehr* – so dass die abschließende dreimalige Ankündigung der Wiederkehr (mit dem drei Mal angeschlagenen abschließenden *g*¹ des *S*) auf die vergangenen dreimal tausend Jahre (mit dem dreimal angeschlagenen *B* im *B*¹⁴⁷) zurückbezogen werden kann, zumal der *S* mit demselben *g*¹ schließt, mit dem er begonnen hatte¹⁴⁸.

Im imaginären Kollektivsubjekt der »allverscholl'nen Lieder«, die »von den Bergen her« leise klingen, hat sich das »ich« des ersten Verses¹⁴⁹ verloren; durch

144 *pp* gegen *ppp* im Notentext – wirklich gehört habe ich es so noch nie. Wo sind bei den Aufnahmen die Tonmeister geblieben?

145 Vorher gibt es so etwas nur andeutungsweise bei *silbern Wüstenband*.

146 Zusammen mit der umgekehrten »Vorimitation« des *T* ergibt das die vollständigen beiden Anfangszeilen des *S*: Was man leise klingen hört, ist die

Beschwörung des seit drei Jahrtausenden zerstörten Tempels.

147 Auch sonst werden Töne im *B* dreimal angeschlagen: *B, c, H, a, es, c*.

148 Ich könnte mir vorstellen, dass es mehr als eine Spielerei ist, dass das bei *Jerusa[lem]* dreimal erklingende *c* am Ende auf *Wiederkehr* zweimal doppelt auftritt; noch bemerkenswerter kommt mir vor,

dass die Schlussphrase *B–d–c* das frühere *Tempel in Jerusa[lem]* aufnimmt, was sich wohl als Vorahnung der *Wiederkehr Gottes* im Wiederaufbau des Tempels verstehen ließe.

149 Richard Hoffmann erzählte mir einmal, sein Lehrer Schönberg habe ihm das Gedicht zur Vertonung als Lied mit Klavierbegleitung aufgegeben, leider ohne zu sagen, wann.

die Textänderungen hat sich ein »man« dazwischengeschoben, womit auch hier der uns bereits vertraute Weg der Objektivierung beschritten werden kann (ich erinnere daran, wie im *Survivor* im Verlaufe des subjektiven Berichts »*the old prayer*« aus dem kollektiven Unbewussten aufsteigt). »*Deine* [...] *Lieder*« ist hier nicht auf Gott als den gleichsam natürlichen Adressaten zu beziehen; während Runes dabei, wie es die Grammatik nahelegt, sicher an den Tempel gedacht hat, legt die Richtung, aus der »es« klingt, eher nahe, dass für Schönberg das Possesivpronomen auf das Land der Väter deutet, fast als würde der Boden selbst die Tonspur der Klänge bewahrt haben.

Dass die »Wiederkehr« derart intensiv akzentuiert wird, ist nicht nur ein weiteres Beispiel dafür, dass sich am Ende die Botschaft konzentriert, es drückt sich darin auch ein zentrales Anliegen Schönbergs aus, in dem künstlerische und menschlich-moralische Motive ineinander verschränkt wirken. Immer wieder wurde ja etwas am Anfang inhaltlich Exponiertes am Ende verstärkt aufgegriffen und zu erhöhter Wirkung gebracht – etwa die Anfangsworte des Erzählers im *Survivor* konkretisiert durch den Schlusschor; aber auch mit *Israel exists again* hätte sich Schönberg an diesem Schema orientiert. Nicht einfach kommt etwas noch einmal; Wiederkehr bildet das eigentliche Thema der Chorwerke: Wiederkehr der Freiheit, des Tages, des Weihnachtsfestes, des Friedens, der Geliebten, der älteren Formen, von Yom Kippur und des durch keinerlei Rücksichten mehr getrüben Glaubens, der alten Lieder, des Tempels, des Staates Israel, letztlich die Wiederkehr Gottes¹⁵⁰. Die Wiederkehr muss freilich entsprechend angelegt und begründet werden – das Aufsteigen der Sonne aus Nacht und Grauen¹⁵¹; die Erringung des Friedens aus Zwiespalt und Feindseligkeit; die Konkretisierung des Gebets aus der Vereinigung von solistischer, quasi liturgischer Rezitation des Texts und vom Orchester angestimmter Melodie; die Erinnerung an die alten Lieder aus dem Reservoir, als welches sich das Heilige Land erweist; das Hervorbrechen des Gebets aus dem kollektiven Unbewussten. Musikalisch handelt es sich um die Reprise, und sie ist längst nicht mehr etwas, das sich zum Zweck der Abrundung, der Herstellung von Symmetrie, des architektonischen Gleichgewichts von selbst versteht, sie muss vorbereitet und herbeigeführt, geradezu erarbeitet werden, und dies geschieht in einem Zusammenspiel von wohlüberlegter Disposition, engagierter Tätigkeit und gewährtem Gelingen. Ein solches ästhetisches Programm resultiert aus dem erwähnten Prozess der allmählichen Dynamisierung der musikalischen Form, der verlangt, dass der inhaltlichen Begründung der Wiederkehr eine

150 *Gottes Wiederkehr* ist der originale Titel des Gedichts, den sich Schönberg für den Schluss aufgespart hat.

151 *Gurre-Lieder* beginnen mit Abenddämmerung und Sonnenuntergang. Vgl. auch den Mond in op.27/3: *So wandert er in jeder Nacht die sichere Bahn*.

formale Begründung der Reprise entspricht. Dass die Wiederkehr auch in den gewählten Sujets *durch Musik* vorbereitet wird, etwa Melodien von ihr *künden*, ist ein Moment auf dieser doppelten religiös-ästhetischen Ebene. Wenn der wiedergewonnene Friede in op. 13 von dröhnenden Tuben ausgerufen wird, der vergessene Glaube in op. 46 sich in einem längst vergessenen Gesang gleichsam materialisiert, sind auch das Aspekte der Verheißung, die im säkularen Zeitalter von der Musik ausgeht, während selbst die eigentlichen Glaubenswahrheiten der ästhetischen Legitimation bedürfen, um Evidenz gewinnen zu können. (Im folgenden Chorwerk wird das die Form annehmen, dass den aus der Tiefe zum Herrn dringenden Verzweiflungsschreien schließlich Erhörung werden muss.) –

Zunächst sah Schönberg das relativ anspruchslose Stück im Zusammenhang mit den ebenfalls 4stimmigen Volksliedsätzen von 1948 wohl als eine andere Art Volksliedbearbeitung (hier wie dort geht es um »allverschollne Lieder«, jetzt freilich musikalisch um virtuelle) und wies ihm im Erstdruck die Opusnummer 49b zu.¹⁵² Erst mit der Komposition des 130. Psalms, zu der, wie gleich zu sehen sein wird, Schönberg indirekt durch *Dreimal tausend Jahre* angeregt wurde, ergab sich eine eigene Reihe von zwölftönig komponierten Stücken mit ausschließlich religiöser Thematik als op. 50.

***De profundis* (Psalm 130) für 6stimmigen gemischten Chor a cappella op. 50B (1950)**

Als der bedeutende New Yorker Chordirigent Chemjo Vinaver, den Schönberg wohl noch aus Berlin kannte, ihn um einen Beitrag zu einer Anthologie für die Jewish Agency for Palestine ersuchte, bot dieser ihm zunächst *Dreimal tausend Jahre* an. Als der Herausgeber die Gedichtvertonung jedoch als nicht liturgie-tauglich zurückwies, entschied sich Schönberg für einen der bekanntesten Psalmen, freilich auch einen zur Zeitstimmung besonders passenden – was seinen künstlerischen Stellungnahmen zum realen Staat Israel eine spezifische Nuance hinzufügt. Vielleicht im Versuch der Anpassung an die auf traditionellen Melodien beruhenden Sätze in dem geplanten Band, aber auch in Erinnerung an die tonalen Anklänge in op. 50A, begann er mit tonalen Skizzen¹⁵³, ging jedoch bald zu dodekaphoner Komposition über. Es ist der umgekehrte Fall zu den tonalen Orgelvariationen op. 40, die eine bereits begonnene zwölftönige Orgelsonate ersetzt hatten. Anders als bei *Kol Nidre* und *A Survivor* benutzte

152 Wie gesagt trugen die Volksliedsätze im Erstdruck noch keine Opuszahl, vielleicht erhielten sie eine erst 1950.

153 Mark Shapiro: Every Day Music: The Tonal Sketch to *De Profundis*, in: *The Coral Journal* 45 (2004) 4, 26.

Schönberg die von Vinaver zur Bearbeitung vorgeschlagene traditionelle Melodie¹⁵⁴ dann jedoch nicht.¹⁵⁵

Sieht man von den für *Who is like unto Thee, o Lord?* nur geplanten Einzelversen ab, ist dies Schönbergs erste Psalmvertonung für chorische Besetzung¹⁵⁶, und das impliziert chorischen Vortrag. Entsprechend der größeren Bedeutung der Dichtung – und wohl auch weil ihm repräsentative Bedeutung zukommen sollte, ist das Stück reicher ausgestattet als *Dreimal tausend Jahre* und nähert sich der Dimension einer ausgewachsenen Motette.¹⁵⁷ Man könnte überlegen, ob die Verwendung von Singen und Sprechen das antiphonische Prinzip abbilden soll, obwohl alle Stimmen für Beides herangezogen werden. Ähnlich dem Verhältnis zwischen Rabbi und Chor in *Kol Nidre* unterliegt dieses Verhältnis jedoch einer gewissen Veränderung. Der »dramatische[...] Charakter«, den sich Schönberg als mögliche »Wirkung« von der Vertonung versprach, »entsteht« nicht allein »durch die Abwechslung von Sprechstimme und Chorstimmen«¹⁵⁸ – dies vor allem, weil die gesprochenen Partien meist als eine Art responsoriales Gemurmel dem Gesang folgen, dynamisch unterhalb des Niveaus der gesungenen verbleiben und damit eine Art räumlichen Effekt erzielen¹⁵⁹ –, sondern auch durch den Kontrast zwischen weitgespannten melodischen Bögen und deklamatorischen Partien im Gesang.

Der Psalm beginnt als wirkliches zum Einstimmen aufforderndes Gebet¹⁶⁰ – aber er endet, entsprechend der Tradition der säkularisierten und

154 Die *Anthology of Jewish Music* in englischer und hebräischer Sprache (New York 1955) enthält religiöse Volkslieder und liturgische Gesänge, vielfach in Chorsätzen des Herausgebers Vinaver; vgl. Sophie Fetthauer: Art. Chemjo Vinaver, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen. Hamburg 2010; https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003706 (17.07.2022). Chemjo Vinaver an Arnold Schönberg, 29. Mai 1950: »I am taking the liberty to send along an old liturgical motif, traditionally applied to this psalm for generations. As you may know, these sacred airs of our oral tradition are very rare. Nowadays they are not found even in our synagogues, where the authentic chant has been replaced by inferior innovations. I thought you might like this motif. However, whether or not you want to use it, is, of course, left entirely to your decision.« (The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 23873](#)).

155 »I also profited from the liturgical motif you sent me in writing approximately a similar expression. Of course, you cannot expect

music of this primitive style from me. I write a 12-tone piece.« Arnold Schönberg an Chemjo Vinaver, 24. Juni 1950 (Jewish National and University Library, Jerusalem, Music Department [Mus. 52, Vinaver Archives] | [ASCC 5470](#)).

156 – nach Vorgängerwerken etwa von Schubert, Schumann, Hiller, Liszt, Mendelssohn, Reichel, Bruckner, Raff, Zemlinsky. Von Schönberg liegen Entwürfe von Psalmvertonungen für Solostimme und Orchester aus den Jahren 1914/15 vor (Psalmen 40, 43, 103).

157 »Äußerlich [...] ist das bedeutende kleine Werk als Motette beschreibbar; aber es verdankt seine Gestalt keiner Gattungstradition, ja, es läßt nicht einmal irgend ein ›Vorbild‹ erkennen. Es ist, wie so vieles bei Schönberg, ohne Vorbild.« Rudolf Stephan: Die Motette im 20. Jahrhundert, in: *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*. Hrsg. von Herbert Schneider. Mainz etc. 1991, 304 (Neue Studien zur Musikwissenschaft 5).

158 Arnold Schönberg an Chemjo Vinaver, 29. Mai 1951; orig. Englisch

(Jewish National and University Library, s. Anm. 155 | [ASCC 5896](#)).

159 Vgl. die Diskussion der üblichen Verteilung von Sologesang und individualisierter Antwort seitens der Kongregation in der Liturgie: Mary-Hannah Klontz: *The Heart and Mind of Arnold Schoenberg's ›De Profundis‹ Op. 50B*. MA-Diss. George Mason University Fairfax (VA) 2015, 96–99.

160 Vinaver störte sich an der Wiederholung der Anrufung »Adonay«: »the repetition [...] is not quite in keeping with the Jewish liturgical tradition which prescribes that the name of God be used sparingly«; Chemjo Vinaver an Arnold Schönberg, 14. September 1950 (Jewish National and University Library, s. Anm. 155 | [ASCC 12754](#)); Richard Hoffmann an Chemjo Vinaver, 3. November 1950: »He agrees that you [...] substitute the word ›Hachsed‹ in place of ›Adonai‹ as is more in keeping with the Jewish liturgical tradition.« (ibidem | [ASCC 5622](#)). Das heißt, dass Schönberg es dem Chorleiter freistellte, in seinen Aufführungen so zu verfahren – eine Entscheidung über den Werktext bedeutet es wohl nicht.

selbst religiös aufgeladenen Musik, in einer Botschaft, die an das Publikum ergeht. Er setzt ein mit dem subjektiven »I« und landet über die Zwischenstufen »my soul« und »Israel« in der Gewissheit von Gottes Barmherzigkeit. Bei »Let Israel hope in the LORD« faltet sich der Chor in sämtlichen Stimmen in Einzelne (Soli?) und Tutti auf; offenbar soll die Aufforderung als persönliche verstanden werden. Der letzte Vers »And he shall redeem Israel from all his iniquities« wird dagegen wieder vom kompakten 6stimmigen Chor als die eigentliche Verheißung eindringlich deklamiert und (gesprochen wie gesungen) wiederholt.

Von der ursprünglich tonalen Konzeption blieb auch hier eine gewisse Häufung von Terzklängen und Terzparallelen, welche der Erleichterung der Intonation dienen. Bei Vinaver erkundigte sich Schönberg, ob er »als Chorleiter große Schwierigkeiten in der Aufführbarkeit des Werkes sehe [...]«. ¹⁶¹ Ähnlich wie im Falle von *Friede auf Erden* hatte er nichts gegen das colla-parte-Mitspielen von Holzbläsern in jeder Stimme einzuwenden, »to keep intonation and rhythm in order: because this is always my main demand and I deem it more important than the so-called ›pure‹ sound of voices« ¹⁶² – ein noch entschiedeneres Statement als seinerzeit, als Schönberg immerhin noch »eine[r] Illusion für gemischten Chor« nachhing, die gleichermaßen musikalische (intonatorische, aber auch klangliche) und politische (auf die Möglichkeit vollendeter Harmonie zwischen Menschen bezogene) Elemente umfasste, aber auch als er bei den Männerchorstücken die Ausführung durch Laiensänger erleichtern wollte. Dass der Erstdruck (wie im Fall von op. 13 und 49¹⁶³) einen Klavierauszug »for rehearsal« enthält, sagt jedenfalls etwas über die Art von Intonation, die Schönberg voraussetzt.

Im November 1950 gehörte *De profundis* zusammen mit *Dreimal tausend Jahre* zu einer Gruppe von drei Chören, von denen der dritte noch nicht vollendet sei. ¹⁶⁴ Da er zu dem Zeitpunkt mit der Dichtung der *Modernen Psalmen* erst begonnen hatte, folgte die Vertonung des ersten wohl noch, bevor weitere in Angriff genommen waren. Aber am Ende des op. 50 steht ähnlich wie in opp. 27 und 28 wieder ein ausführlicheres Stück mit Instrumentalbegleitung:

161 Arnold Schönberg an Chemjo Vinaver, 29. Mai 1951; orig. Englisch (ibidem | [ASCC 5896](#)).

162 Ibidem.

163 Auch der Klavierauszug der *Gurre-Lieder* enthält streckenweise einen zusätzlichen »Chorauszug«.

164 Arnold Schönberg an Robert Craft, 11. November 1950 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 5635](#)); publiziert in: Arnold Schoenberg: *Letters*. Hrsg. von Erwin Stein. New York 1964, 284.

Moderner Psalm für Sprecher, 4–6stimmigen gemischten Chor und Orchester op. 50C (1950)

Ursprünglich als Psalm 151 gezählt, also als eine Art Fortsetzung des Davidischen Psalters verstanden, unterscheidet sich dieser »moderne« vom hebräischen Psalm 130 dadurch, dass er wie *Dreimal tausend Jahre* wieder in der deutschen Originalsprache vertont wurde, was diesmal nicht auf eine von außen kommende Vorlage zurückgeht, sondern eigener Intention entspringt. Die Motivation zur Dichtung erklärt Schönberg dem Freund seit Jugendtagen Oskar Adler:

Ich finde man muß wieder zur Religion zurückkehren, ich meine, ich bin längst zurückgekehrt, ich bin seit etwa vierzig Jahren zurückgekehrt, aber ich finde es notwendig, dass man die Menschen, die Atheisten wieder bekehrt. Und speziell scheint mir das notwendig was die Juden anbelangt. Ich glaube, dass man begeisternde Worte finden muss die auf die Juden eine ähnliche inspirierende Wirkung ausüben wie die Christus-Legenden der Christen, die ja unglaublich in ihrer Wirkung auf die Gemüter sind, und mit Recht, ich spüre das ebenfalls, jeden Augenblick. Nun also diese Psalmen sind ein Versuch anzudeuten in welcher Richtung man das ungefähr tun kann.¹⁶⁵

Somit wäre auch dieses Stück dem Schema einer erhöhten Wiederkehr und schließlich zu verkündenden Botschaft gefolgt, wenn Schönberg es denn noch hätte fertigstellen können. Ein andermal nannte er seine Dichtungen »*Psalmen, Gebete und andere Gespräche mit und über Gott*«¹⁶⁶; es gibt also sowohl Gebete als auch theologische Reflexionen, in diesem Fall Reflexion über das Gebet eher als ein solches selbst, wenn auch formal an Gott gerichtet – zugleich begeisternde Worte für Menschen, die am Sinn des Gebets zweifeln. Der Charakter des Selbstgesprächs und der Wunsch, so eindringlich wie möglich zu sprechen, zusammen erklären vielleicht die Wahl der deutschen Sprache, auch wenn die Gedichte »*vorläufig sprachlich noch lange nicht gut genug [sind,] ich kann nicht mehr ordentlich Deutsch und muss vieles noch überarbeiten.*«¹⁶⁷ Die *Modernen Psalmen* wirken in ihrer weiteren Folge mehr und mehr unvertonbar, und es ist unwahrscheinlich, dass Schönberg an eine musikalische Bearbeitung der vollständigen Sammlung gedacht hat. Aber der erste erlaubt das wirklich. Wieder findet eine Art Inszenierung des Gebets statt, und nur scheinbar in umgekehrter Richtung: vom Gebet zur Reflexion, die freilich unmittelbar

165 Arnold Schönberg an Oskar Adler, 3. März 1951; Diktatfassung Arnold Schönberg Center, Wien [Voice Recording 45]); <https://schoenberg.at/index.php/en/component/content/article?id=980:vr01> (14.11.2022)

166 Typoskriptfassung des Briefes vom 3. März 1951; Fortsetzung am 23. April 1951 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | [ASCC 5718](#)); veröffentlicht in: Arnold Schönberg: *Briefe*, s. Anm. 105, 296.

167 Arnold Schönberg an Oskar Adler 3. März 1951, s. Anm. 165.

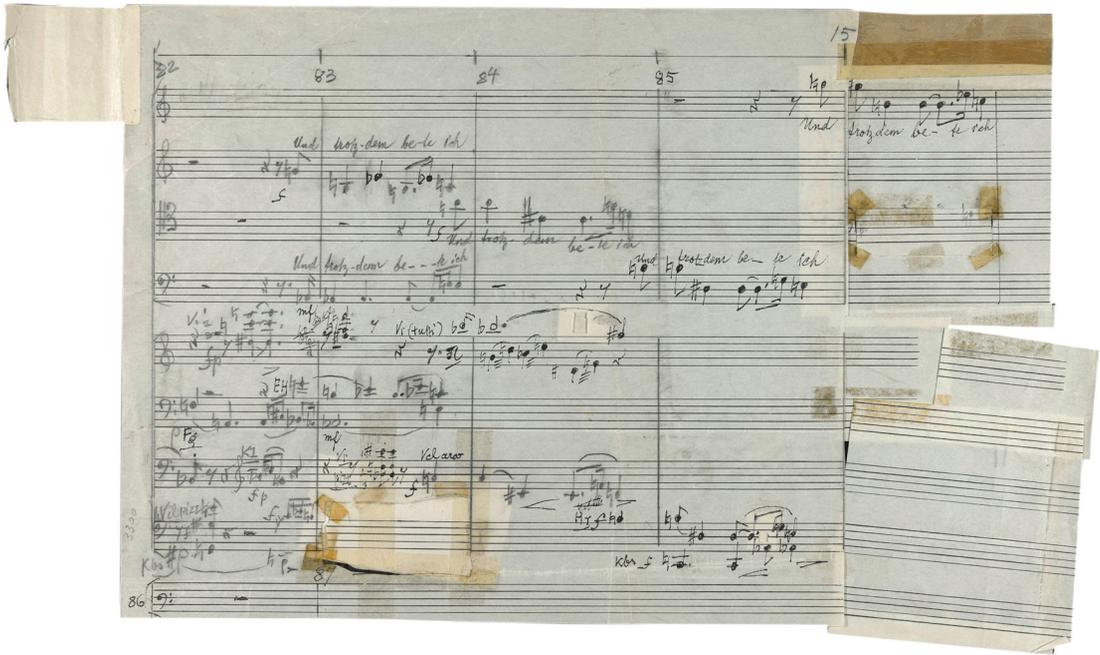


Abbildung 10: Arnold Schönberg: *Moderner Psalm* op. 50C. Particellreinschrift (Arnold Schönberg Center, Wien [MS56, 3300])

nach der Anrufung einsetzt. Das ästhetische Subjekt beginnt diesmal mit dem Gebet, gerät von der Gewissheit zum Zweifel und findet auf einer neuen Stufe zum Gebet zurück. Diese Bewegung wird überlagert von einer gewissermaßen gegenläufigen: von der Feststellung der universalen Verbreitung des Gebets zur individuellen Erfahrung des Glücks der Einheit mit Gott im Gebet. Ein weiteres Mal nach *Moses und Aron*, *Kol Nidre*, *A Survivor from Warsaw* ein Stück für Sprecher, Chor und Orchester. Und obwohl die jüdische Thematik allen gemeinsam ist, verändert sich der Charakter des Sprechers von einer »Bühnenrolle« über den betroffenen Erzähler und Kommentator zum Lehrer und Vorbeter (wie schon einmal in *Kol Nidre*), also ins rein Religiöse.

Auch wenn insgesamt der Chor als Respondent fungiert, verschiebt der stropfenförmige Aufbau die Verteilung der Funktionen zwischen den beteiligten Kräften allmählich. Die erste Strophe: »O, du mein Gott: alle Völker preisen dich und versichern dich ihrer Ergebenheit« wird vom Chor zusammen mit dem Sprecher ausgeführt. Dass der Chor beginnt, hat vielleicht mit dieser Feststellung der globalen Verbreitung zu tun. Er liefert (der Besetzung nach wie auch thematisch) den Ausgangspunkt, und er wird wohl auch das Resultat verkünden. Das Register senkt sich allmählich von den Frauen- zu den Männerstimmen ab, vielleicht als Entsprechung zu Erhobensein (im gemeinschaftlichen

Lob Gottes) und Devotion («Ergebenheit»). Die Sprecherpartie wird gleichsam zeitlich verkürzt mitten in den Chorsatz eingefügt; allerdings fungieren bei der Anrede und der ersten der beiden Feststellungen die Männerstimmen als Echo oder Schatten der Sprechstimme. Mit der zweiten Strophe, in der die Gewissheit von skeptischen Fragen abgelöst wird, damit aber auch die Subjektivität in den Vordergrund rückt, übernimmt der Sprecher die Initiative – er wird seine Rolle des Vorbeters und Lehrers, jedenfalls im vertonten Teil, nicht mehr aufgeben. Zunächst nimmt der gesamte Chor die Funktion des Echos wahr, beschränkt sich aber auf die nicht allzu subjektiven Elemente des Sprechervortrags. Von der nächsten Frage »*Wer bin ich, daß ich glauben soll, mein Gebet sei eine Notwendigkeit?*« wird durch den Chor nur der existenzialistische Anfang emphatisch verstärkt, während die Absurdität der weiteren Überlegung durch ein immaterielles, quasi irreales Klangbild im Orchester unterstrichen wird, das noch einmal aufgegriffen wird, wo es um die Unmöglichkeit geht, sich von Gott ein Bild zu machen. In den folgenden beiden Strophen, in denen das Vertrauen wieder an Boden gewinnt, treten Sprecher und Chor getrennt auf, zuerst trägt der Sprecher, dann der Chor den Text vor. Die Aufzählung der Eigenschaften Gottes erinnert stark an Moses vor dem brennenden Dornbusch, der Vorstellungskomplex Bilderverbot zudem an das Chorstück op. 27/2. Freilich ist das Gegenüber des Sprechers hier nicht die Stimme Gottes, sondern eine Art Gemeinde. In seiner Antwort überspringt der Chor die zwei Zeilen, in denen das Bilderverbot explizit ausgesprochen wird und jeder Anspruch auf Gewährung der Bitten bestritten wird.

Ein instrumentales Zwischenspiel gipfelt in einem Posaunensolo, das sich unschwer als Anrufung deuten lässt¹⁶⁸, auf die der Sprecher mit dem berühmten Satz antwortet: »*Und trotzdem bete ich*«. Die Vertonung ist so angelegt, dass nach einem ausgeführten Orchestersatz der Chor die gesamte Doppelstrophe wiederholt. Zwei kurze Interludien (2 und 5 Takte) hatten Strophen verknüpft; dieses längere dritte trennt innerhalb des Vortrags der Strophe den Sprecherabschnitt von der Wiederholung durch den Chor, dient also als spannende Verzögerung und Vorbereitung von dessen Eintritt, der damit den Charakter einer bloßen Responsion verliert. Beim zweiten »*Und trotzdem bete ich*« in der Wiederholung bricht die Vertonung ab – ein weiterer der unvergesslichen offenen Schlüsse, hier zugleich: eines Komponistenlebens.¹⁶⁹

Im nicht mehr komponierten Rest des Textes: »*O du mein Gott, deine Gnade hat uns das Gebet gelassen, | als eine Verbindung, eine beseligende Verbindung mit Dir. | Als eine Seligkeit, die uns mehr gibt, als jede Erfüllung*« – verwandelt sich das

168 – oder als Hinweis auf den liturgischen Schofar? Vgl. die den Chor begleitende Posaune in op. 46, als »*tuba mirum spargens sonum*«, also ein weiteres mal als Weckruf.

169 Mit 9. Mai 1951 datiert die für seinen Sohn Ronald konzipierte Komposition für Stimme, Violoncello und Klavier *I got an A in arithmetic* (Fragment, 15 Takte).

Gefühl des Einswerdens mit Gott in eine (wenn auch beseligende) Tatsache. Denkt man an das »*Bleibst nicht allein*« am Ende der Männerchorstücke op. 35 oder das »*Vereint mit Gott*«, einer der vorgesehenen Schlüsse des nicht mehr vertonten III. Akts von *Moses und Aron*, so erkennt man, wie die Motive wandern und sich transformieren, aber nicht verschwinden. In der neuen Religiosität bleiben die humanistischen Impulse aufbewahrt. Der verbleibende Schluss des Textes hätte eine besondere Pointe bereitgehalten und wir wissen nicht, ob seine Vertonung von der bisherigen Verteilung auf Sprecher und Chor abgewichen wäre; nach dem bis hier Beobachteten erscheint am plausibelsten eine Lösung, die das Gewicht hin zum Chor verschöbe, der zum Verkünder des Versprechens würde. Der Wechsel vom »*ich*« zum »*uns*«, jetzt nicht mehr als (Kollektiv-)Subjekt, sondern als Nutznießer der göttlichen Gewährung, gibt dem Komponisten die Gelegenheit, diesen ebenso ex- wie inklusiven Plural als den Adressaten der eigentlichen Botschaft zu behandeln. Der Wechsel bezieht sich zurück auf die anfängliche Feststellung des Chors und die konzentrierte Bestätigung durch den nachsprechenden Sprecher: »*Alle Völker preisen dich*«, aber im abschließenden »*uns*« geht es wohl eher um die Gemeinde der Zuhörenden. Das Resultat, in dem sich alles konzentriert, und die Pointe der Reflexion: Es ist nicht entscheidend, ob das Gebet erhört wird – die Erfüllung, die »*Seligkeit*« liegt im Gebet selbst. Das als solches dann gerade nicht mehr in Erscheinung zu treten braucht – im Text wie in der Musik bildet es das Thema, ist aber nur noch indirekt, in Andeutungen, Verweisen, Variationen anwesend. Gebet und seine Reflexion sind eins geworden. Nach all den Transzendierungen, den hymnischen Überhöhungen, den Apotheosen eine letzte Stufe der Vergeistigung in der »Inszenierung des Gebets« – und in der Autoreferentialität als einem bestimmenden Element im Schaffen des Komponisten.

Dank an Mitchell Ash für kritische Lektüre.

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 Parallelererscheinungen 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.

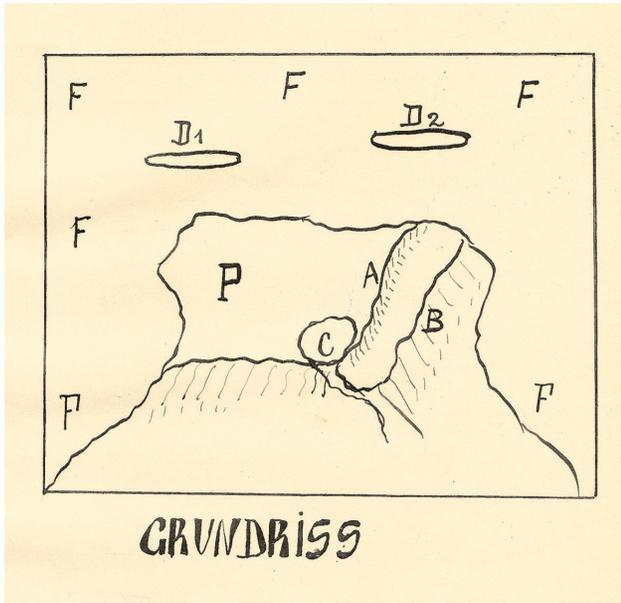


Abbildung 1: Arnold Schönberg: *Die glückliche Hand* op. 18 (CR 172)
(Arnold Schönberg Center, Wien [T07.05])

»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 »Zwielichtstimmung« 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.

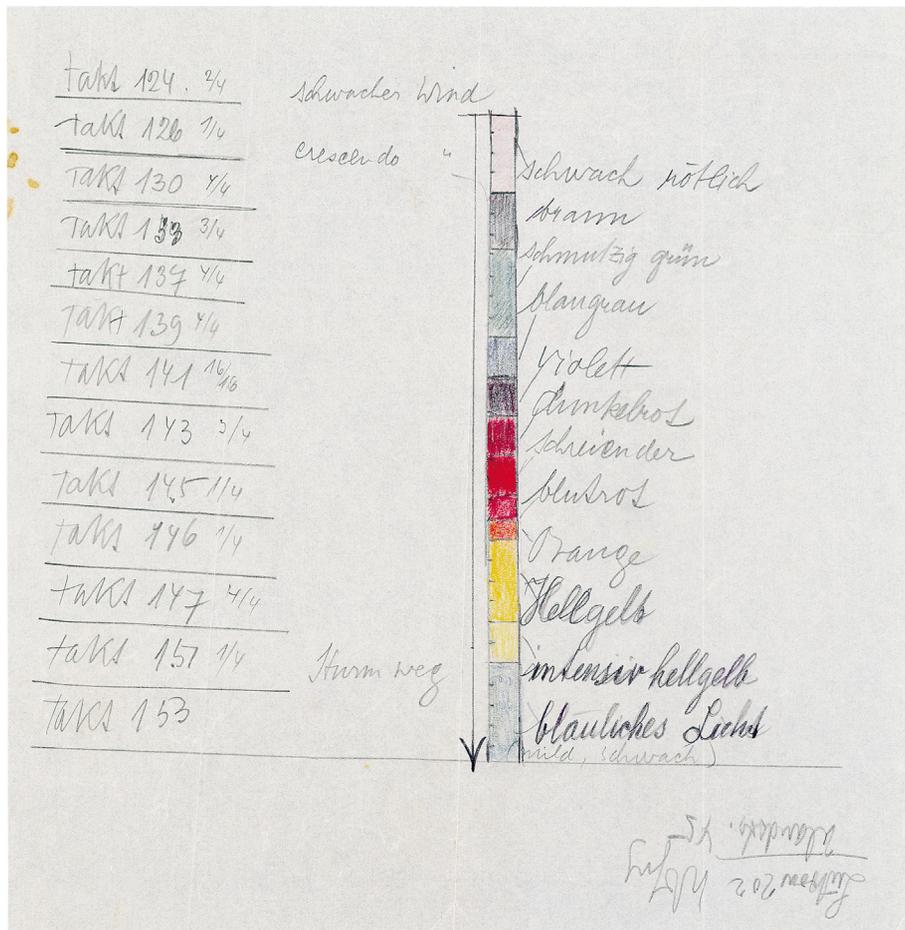
74 Ernst Legal an Arnold Schönberg, 12. April 1930 (The Library of Congress, s. Anm. 5 | [ASCC 13676](#)).

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.

The Literary Fragment in the Second Viennese School

In his well-known introduction to Anton Webern's *Six Bagatelles for String Quartet*, op. 9, Arnold Schönberg describes the austerity of these short and seemingly fragmentary works, saying: "A glance can always be spun out into a poem, a sigh into a novel. But to convey a novel through a single gesture, or felicity by a single catch of the breath: such concentration exists only when emotional self-indulgence is correspondingly absent."¹ Some critics have expressed doubts about this statement. Kathryn Bailey, for example, voices her skepticism, saying that it "has sometimes seemed to me somewhat overstated" given that a novel "comprises a complex set of developments and relationships that require time to unfold."² While her general point is well taken, the claim that some of Webern's most aphoristic works carry the impact of a novel, compressed into a single musical moment, remains an intriguing idea, especially given the extent to which Schönberg, Webern, and Berg discussed literature in their correspondence during the time these pieces were composed.

Literary references abound in the letters these composers wrote between 1909 and 1914, the years in which they wrote many of their most aphoristic works. They include discussions of Maurice Maeterlinck, Honoré de Balzac, and especially Karl Kraus and August Strindberg. In fact, many of these same authors sought to undo the literary conventions of earlier generations and to confound traditional notions of genre, including that of the novel. They often aimed for the utmost concision in their works – a tendency towards fragmentation as a sign of their modernity. Disputing the common perception of brevity as a "problem" or a sign of a compositional crisis, Joseph Auner has suggested that, "the small-scale works represent the most thorough-going

1 Arnold Schönberg: Vorwort zu Weberns kleinen Quartettstücken (1924) (ASSV 5.1.4.4.); quoted from idem: *Style and Idea. Selected Writings. 60th Anniversary Edition.*

Edited by Leonard Stein (Berkeley/Calif., Los Angeles, London 2010), 483–484.

2 Kathryn Bailey: Berg's Aphoristic Pieces, in *The Cambridge Companion to Berg*. Edited by Anthony Pople (Cambridge 1997), 83–110, 85–86.

realization of Schoenberg's contemporary compositional and aesthetic ideals."³ And so in this essay, I build on Auner's idea by looking at several of the works that Schönberg and Webern composed during this period as deliberately fleeting statements cultivating shared aesthetic connections with literary fragments, and addressing similar issues of form, genre and rhetoric.⁴

The aphorism held a great amount of cultural capital in turn-of-the-century Vienna, prompting the historian William Johnston to speak of a "Vienna School of Aphorists" flourishing between 1880 and 1930.⁵ Although Johnston takes Karl Kraus as somewhat of an outlier, compared to figures like Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Marie von Ebner-Eschenbach, and Richard Schaukal, Kraus certainly exerted the greatest influence on Schönberg and his students, especially through his periodical *Die Fackel*, which they read avidly. In Example 1, we can see from the marginal annotations in Schönberg's own copy of volume 10/277–278 (March 31, 1909, 58–59) that certain of Kraus's aphorisms seemed to catch the composer's attention in different ways. One of Kraus's aphorisms on the left translates to "*Philosophy is often no more than the courage to step into a labyrinth. But whoever then forgets the entrance gate can easily get a reputation as an independent thinker.*" [Philosophie ist oft nicht mehr als der Mut, in einen Irrgarten einzutreten. Wer aber dann auch die Eingangspforte vergißt, kann leicht in den Ruf eines selbständigen Denkers kommen.]⁶ This aphorism is seemingly echoed by one of Schönberg's own, which appeared shortly after Kraus's in the periodical *Die Musik*. In it, Schönberg expounds upon the figure of the expert artist using imagery that is strikingly similar to Kraus's philosopher: "*The artwork is a labyrinth, in which at every point the expert knows the entrance and exit, without a red thread guiding him.*" [Das Kunstwerk ist ein Labyrinth, an dessen jedem Punkte der Kundige Ein- und Ausgang weiß, ohne daß ihn ein roter Faden leitet.]⁷ Schönberg goes on to contrast this with the situation of "*pseudo-artists*" [Afterkünstler] who need such a crutch to avoid getting lost in their own clumsy creations. Conversely, on the right side of the page, Schönberg marked another passage with an exclamation point, singling

3 Joseph Auner: Warum bist du so kurz? Schoenberg's Three Pieces for Chamber Orchestra (1910) and the Problem of Brevity, in *Festschrift Jan Maegaard 14. 4. 1996*. Edited by Mogens Andersen, Niels Bo Foltmann and Claus Røllum Larsen (Copenhagen 1996), 43–63, 45.

4 For the purposes of this paper, I am limiting myself to the short instrumental works of Schönberg and Webern which relate most directly to the comparison made in Schönberg's introduction; while Berg's *Four Pieces for Clarinet and Piano*,

op. 5 might also be included, they seem to me to present slightly different problems. Likewise, analyzing their settings of aphoristic texts (like those of Berg's *Altenberg Lieder*, op. 4), would expand this study beyond its present scope.

5 William M. Johnston: The Vienna School of Aphorists, 1880–1930. Reflections on a Neglected Genre, in *The Turn of the Century. German Literature and Art 1890–1915*. Edited by Gerald Chapple and Hans Schulte (Bonn 1983), 275–290.

6 Translations are the author's unless indicated otherwise. A digital edition of the entire run of *Die Fackel* can be found at <https://fackel.oew.ac.at/>.

7 Arnold Schönberg: Aphorismen [in „Die Musik“] (1910) (ASSC 1.1.1.1.); quoted from *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*. Edited by Joseph Auner (New Haven 2003), 64.

Bildung ist das, was die meisten empfangen, viele weitergeben und wenige haben.

Es kommt nur darauf an, sich zu konzentrieren, dann findet man das Beste. Man kann aus dem Kaffeesatz weisagen, ja man kann sogar im Anblick einer Frau auf Gedanken kommen.

Über Zeit und Raum wird so geschrieben, als ob es Dinge wären, die im praktischen Leben noch nie eine Anwendung gefunden haben.

Philosophie ist oft nicht mehr als der Mut, in einen Irrgarten einzutreten. Wer aber dann auch die Eingangspforte vergißt, kann leicht in den Ruf eines selbständigen Denkers kommen.

Wer von Berufswegen über die Gründe des Seins nachdenkt, muß nicht einmal so viel zustandebringen, um seine Füße daran zu wärmen. Aber beim Schuhflicken ist schon manch einer den Gründen des Seins nahegekommen.

Moral ist die Tendenz, das Bad mit dem Kinde auszuschütten.

Daß Hunger und Liebe die Wirtschaft der Welt besorgen, will sie noch immer nicht rückhaltlos zugeben. Denn sie läßt wohl die Köchin das große Wort führen, aber das Freudenmädchen nimmt sie bloß als Aushilfsperson ins Haus.

Die Kinder würden es nicht verstehen, warum die Erwachsenen sich gegen die Lust wehren; und die Greise verstehen es wieder nicht.

Wenn sich die Sünde vorwagt, wird sie von der Polizei verboten. Wenn sie sich verkriecht, wird ihr ein Erlaubnisschein erteilt.

Ich kannte einen Don Juan der Enthaltbarkeit, dessen Leporello nicht einmal imstande war, eine Liste der unnahbaren Weiber zusammenzustellen.

Moderne Musik: Im weiten Reich der Melodienlosigkeit ist es schwer, als Plagiator erkannt zu werden.

Wenn ein Denker mit der Aufstellung eines Ideals beginnt, dann fühlt sich jeder gern getroffen. Ich habe den Untermenschen beschrieben — wer sollte da mitgehen?

Ein Gedankenstrich ist zumeist ein Strich durch den Gedanken.

Als ich las, wie ein Nachahmer das Original pries, war es mir, als ob eine Qualle an Land gekommen wäre, um sich über den Aufenthalt im Ozean günstig zu äußern.

Er hatte so eine Art, sich in den Hintergrund zu drängen, daß es allgemein Ärgernis erregte.

Ich stelle mir vor, daß ein unvorsichtiger Konsistorialrat bei der Liebe Pech hat und sich die Masern zuzieht.

Als die Wohnungsmieter erfahren hatten, daß die Hausbesitzerin eine Kupplerin sei, wollten sie alle kündigen. Sie blieben aber im Hause, als jene ihnen versicherte, daß sie ihr Geschäft verändert habe und nur mehr Wucher treibe.

Example 1: Marked aphorisms in Schönberg's copy of *Die Fackel*, 277–278 (March 31, 1909), 58–59 (Arnold Schönberg Center, Wien [Book F9])

out Kraus's statement "*Modern music: In the wide realm of unmelodiousness, it is hard to be recognized as a plagiarist.*" [Moderne Musik: Im weiten Reich der Melodienlosigkeit ist es schwer, als Plagiator erkannt zu werden.] Kraus's tastes in music were decidedly more conservative than Schönberg and other modernists, but he was often sympathetic with their causes. In fact, it was only a month earlier (in *Die Fackel* 10/272–273 [February 15, 1909], 34–35) that Kraus published Schönberg's open letter to the critic Ludwig Karpath, following the tumultuous premiere of the *String Quartet no. 2*, op. 10.⁸ Thus, despite their differences, Kraus and Schönberg took similar positions in the artistic scene of contemporary Vienna.

8 Kraus, however, declined to publish another more polemic contribution by Schönberg. See Arnold Schönberg: *The Second String Quartet in F-sharp Minor*,

op. 10. *Authoritative Score, Background and Analysis, Commentary*. Edited by Severine Neff (New York 2006), 237–44, for their correspondence around these events.

Previous scholarship has noted various facets of Kraus's influence on the members of the Second Viennese School. Alexander Goehr, for example, has looked at parallels between Schönberg's conception of the musical idea and Kraus's theory of language, especially Kraus's formulation of the idea itself as existing beyond language, while also placing an "ethical imperative" on the use of language – something that made Vienna's contemporary journalists common targets for both.⁹ Julian Johnson has also noted how this ethical dimension positioned the readers of *Die Fackel* as a community coalescing around a cultural position, even while, for example, their musical tastes differed from Kraus's own.¹⁰ Therese Muxeneder has examined Schönberg's interactions and correspondence with and about Kraus, to show multifaceted connections that cross over from writing to music and even to Schönberg's painting.¹¹ Other scholarship has dealt with more specific lines of influence. For example, David Schroeder has commented on Kraus's worldview as reflected in Alban Berg's *Wozzeck*, and Susanne Rode has written in detail about the profound influence that Kraus's views had on the main themes of *Lulu*, as well as Webern's more ambivalent views – something that did not preclude him from reading *Die Fackel* regularly and developing an enduring appreciation of Kraus's poetry.¹² In fact, Webern gave Schönberg copies of Kraus's *Worte in Versen* as Christmas presents when the first volumes were published in 1917, 1918, and 1921, and around the same time, he even set some of Kraus's poetry in the first of his *Four Songs for Voice and Orchestra*, op. 13, in 1917, and in sketches for a set of *Three Kraus Songs* in 1918–20 (AWG-ID¹³ M 232, M 236, and M 246).

Less has been written, however, about Kraus's writing style as an influence on musical expression. Julian Johnson comes the closest, suggesting that an overlap between linguistic and musical practices "would not have seemed at all tenuous to members of the Schönberg School – indeed, it was a relationship they were keen to develop."¹⁴ As an example of this, Johnson cites Webern's "transparent use of the formal elegance of the aphorism, producing paradox through

9 Alexander Goehr: Schoenberg and Karl Kraus: The Idea Behind the Music, in *Music Analysis* 4/1–2 (1985), 59–71, 65.

10 Julian Johnson: The Reception of Karl Kraus by Schönberg and his School, in *Karl Kraus und Die Fackel. Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte | Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of Die Fackel*. Edited by Gilbert Carr and Edward Timms (München 2001), 99–108.

11 Therese Muxeneder: *Arnold Schönberg & Karl Kraus* (Wien 2024).

12 See David P. Schroeder: Berg, Strindberg, and D Minor, in *College Music Symposium* 30/2 (Fall 1990), 74–89; idem: Berg's *Wozzeck* and Strindberg's Musical Models, in *The Opera Journal* 21/1 (1988), 2–12; and idem: Opera, Apocalypse and the Dance of Death. Berg's Indebtedness to Kraus, in *Mosaic* 25/1 (Winter 1992), 91–105. See also Susanne Rode: *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der 'Lulu'* (Frankfurt a. M. 1988) (Europäische Hochschulschriften. Reihe 36. Musikwissenschaft 36); and Susanne Rode-Breymann: Anton Webern und Karl

Kraus. Aspekte einer ungewöhnlichen Kraus-Rezeption, in *Österreichische Musikzeitschrift* 46/6 (June 1991), 313–24.

13 This refers to Anton Webern Gesamtausgabe ID, see https://app.dasch.swiss/project/ot712nU-SdeXlF17LX_h3g (09.08.2024).

14 Julian Johnson: The Reception of Karl Kraus, see fn. 10, 104.

*a simple statement and its apparent reversal.*¹⁵ One of the aims of the present essay is to expand on this notion in more concrete ways.

Johnson's observation echoes what literary critics like Melvin Maddocks have observed before: that aphorisms thrive on paradoxes.¹⁶ An aphorism often hinges on a kind of "twist" or "turning point" that reveals an underlying irony, provoking its readers into a sudden realization, a recognition of something left unspoken, spurring them on to further thought. Maddocks also shows how there is a performative element to the aphorism – its proper tone and delivery often hinges on some slight wordplay, which brings about this fundamental change in meaning. Kraus, after all, has described his output as "written acting."¹⁷ One of his aphorisms, alongside a similar one of Schönberg's, demonstrates this rhetorical ploy clearly. In *Die Fackel* (10/275–276 [March 22, 1909], 29), Kraus makes the following statement: "*To write an aphorism, if one can do it, is often difficult. It is much easier to write an aphorism if one can't do it.*" [Einen Aphorismus zu schreiben, wenn man es kann, ist oft schwer. Viel leichter ist es, einen Aphorismus zu schreiben, wenn man es nicht kann.]

In Kraus's aphorism, the second sentence turns the first on its head, taking the off-hand phrase "if one can" and refocusing the second sentence toward the repetition and negation of this same wording, shifting the attention not so much on the act of writing an aphorism but on the short fallings of those who undertake the task too lightly. This same kind of playful, yet biting, inversion can be found in some of Schönberg's aphorisms, for example this similar formulation found in the *Konzert Taschenbuch* (1911) published by Emil Gutmann: "*The artist can depict much less than he is able to imagine, the dilettante far more.*" [Der Künstler kann viel weniger, der Dilettant weit mehr darstellen, als er sich vorzustellen vermag.]¹⁸ Moreover, I will argue in the examples that follow, that this kind of twist can help explain some of the rhetorical effects of his musical practice around the same years.

The Aphoristic Twist in Analysis: Arnold Schönberg op. 19, no. 4 and Anton Webern op. 9, no. 3

To demonstrate how the rhetorical flow of an aphorism might translate into musical expression, and what our analyses might gain from this context, I turn now to a couple of pieces by Schönberg and Webern composed around the same time as the aphorisms discussed above: the fourth of Schönberg's

15 Ibidem.

17 Quoted ibidem, 172.

16 Melvin Maddocks: The Art of the Aphorism, in *Sewanee Review* 109/2 (Spring 2001), 171–184.

18 Arnold Schönberg: Aphorismen [im "Konzert-Taschenbuch"] (1911) (ASSV 1.1.1.2. | T14.13), 104.

Six Little Piano Pieces (written February 19, 1911) and the third movement of Webern's *Bagatelles* (Summer 1911). Bryan Simms, in his study of Schönberg's Opus 19, focuses on many of the more traditional features of the pieces in the set. He describes the fourth piece, for example, as a scherzo whose "developmental ternary form is fully evident as the opening theme returns in a *martellato* diminution in measure 10."¹⁹ While from a certain perspective, Simms's description sets out an accurate and clear picture of the piece's structure, if we are to recognize that an aphorism's manner of delivery can have a decisive effect on its meaning, then the reprise here is anything but a return to the opening. The character has shifted from light and playful (*p* and "leicht" in lilting dotted rhythms) in mm. 1–5 to much more forceful and acerbic (*f* and *martellato* with heavy accents) in mm. 10–13, and rather than confirming what Simms terms the opening period's antecedent and consequent, many of the elements stand in direct contradiction (see Example 2). After the first five notes in m. 10, the theme liquidates, diverging in every aspect other than contour. The punctuating chord at the end of the antecedent (F₂/B₂ in m. 2) now appears after the condensed version of the whole, and its interval content is changed – substituting a perfect fourth (B₂/E₂ in m. 11) for the tritone. Even if we take the A₂ in mm. 4–5 as the concluding note of the period, before B₂ initiates a looser development of ideas in the middle section, these notes stand in a markedly different relationship in the final phrase. The corresponding B₁ in m. 12 is forcefully displaced by a *fortississimo* B₂ conclusion in a final gesture of contradiction. Thus, while the repeated pitch sequence marks a return to the opening, there are both subtle differences in structure and more dramatic differences in character that resemble the wordplay and resulting shift in meaning found in many aphorisms, and through which the reprise seems not so much to confirm the opening, but to question its very premise.

The third piece from Webern's *Bagatelles*, op. 9, shown in Example 3, provides another instance of a short form hinging on a rhetorical turning point. The sense of contradiction here is in some ways more radical than in op. 19 and – as with many good aphorisms – the result has been the subject of some puzzlement. Allen Forte simply states that "*The form of III does not lend itself easily to description in traditional terms*" and limits his observations to the pitch structure of the first four measures only.²⁰ Similarly, Mark Sallmen focuses his analytical attention on the start of the movement, observing how the initial viola "recitative" (as Adorno has termed it) has a particular sway over the opening: for example, the viola's melodic intervals <–1, –1, –7, –6> are inverted by the violins in the first half of m. 4 <+1, +1, +7, +6>, and the return of the exact

19 Bryan Simms: *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908–1923* (New York 2000), 85.

20 Allen Forte: *The Atonal Music of Anton Webern* (New Haven 1998), 181.

Opening Period

Rasch, aber leicht (♩)

1 2 3

p p

f

Loosely Developed Middle Section

4 5 6

poco rit. - -

pp pp p pp

leicht

7 8 9

poco rit.

p

Diminution of the Opening

10 11 12 13

f martellato

ff sf ff fff

Example 2: Arnold Schönberg: *Six Little Piano Pieces*, op. 19 no. 4, annotated score

III

Ziemlich fließend (♩ = ca 76)

rit. - - - tempo

ohne Dämpfer 3 1 pizz. 2 arco vln. 2: B \flat , F \sharp , E \flat , C \sharp , E \sharp 3

vln.: F \sharp , E \sharp , E \flat , A \flat , D \flat pp
 <-1 -1 -7 -6>

accel. - - - 6 ♩ = ca 84

vln. 2, vln. 1:
 B \sharp , C \sharp , C \sharp , G \sharp , D \sharp , E \flat , F \sharp , A \sharp , E \sharp , F \sharp , B \sharp
 <+1 +1 +7 +6>

pizzicato chord: E \flat , B \sharp , C \sharp , F \sharp , E \sharp

rit. - - - 8 ♩ = ca 76 - - - molto 9

U. E. 7575 vln., vcl.: B \sharp -F \sharp tritone

Example 3: Anton Webern: Six Bagatelles for String Quartet, op. 9 no. 3, annotated score

pitch-class content [D \sharp , E \flat , E \sharp , F \sharp , G \sharp] helps join the second and first violin parts in the second half of this measure.²¹

The second half of the movement, however, takes a pivotal twist in mm. 5–6, suddenly swelling to loud tremolo and pizzicato chords which take over for the rest of the movement and never return to a melodic idea. If we venture to read this piece rhetorically, we might also notice a familiar aphoristic device. The first of these pizzicato chords (m. 6), which is also the dynamic climax of the upper voices, contains exactly the same pitch-class content as the second violin part in mm. 2–3: the oscillating B \sharp –F \sharp tritone (which also appears as the final sonority in the low strings in mm. 8–9) as well as the next three notes, E \flat , C \sharp , and E \sharp . In other words, the second violin's material, which was presented unobtrusively in the first half as a quiet response to the opening viola statement, is transformed from an emergent melody to a harmonic idea, and forcefully recast to initiate the series of sharp pizzicato chords that become the primary focus of the second half of the movement.²² As with Kraus's aphorism, this shift of emphasis coincides with a shift in tone and meaning as the relationships of the opening are overturned by the chords that push the continuation of the movement in a new direction. Unlike Kraus's aphorism, however, the effect is not so much of a biting and sarcastic commentary, but rather of a profound upheaval, a revelation brought about by a radical change of perspective on the material of the piece. Perhaps a better parallel to this shift from melodic to harmonic focus is found in one of Hofmannsthal's aphorisms, highlighting a similarly paradoxical connection between seemingly opposed concepts: "*Depth must be hidden. Where? On the surface.*"²³ By focusing on the performative aspects of the piece, I hope to show how the presentation of material can provide rhetorical contrast within an underlying structural coherence, and moreover, how that contrast or change in perspective can be meaningfully related to the expressive form of an aphoristic twist.

21 See Mark Sallmen: Motives and Motivic Paths in Anton Webern's Six Bagatelles for String Quartet, op. 9, in *Theory and Practice* 28 (2003), 29–52, and Theodor W. Adorno: Anton Webern: Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9, in *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* (Frankfurt a. M. 1976), 277–310, 289–291 (Gesammelte Schriften 15).

22 Another analytical path can be drawn from the opening chord in the violins, which introduces the pizzicato element and many of the intervallic ideas prevalent in the work (especially around the pitch-class sets [0146] and [01256]), even if its exact pitch-class configuration is not repeated in as clear a way as the ones that shape the present analysis. This soft (*ppp*) accompanimental chord can be taken as another background element that is foregrounded and transformed by the twist in m. 5. My thanks to Thomas Ahrend for calling my attention to some of these extended relationships.

23 This aphorism is found in Hugo von Hofmannsthal's *Book of Friends* [1922], in Hugo von Hofmannsthal: *Selected Prose*. Trans. by Mary Hottinger and Tania & James Stern (New York 1952), 362 (Bollingen Series 33).

Expanded Aphorisms and Related Genres

The aphorism has many different modes of expression and a wide variety of forms. Moreover, it is not the only literary genre that tends towards brevity and fragmentation. In his article, “From Impression to Epiphany: The Aphorism in the Austrian ‘Jahrhundertwende,’” Richard Gray discusses the range of aphorisms produced in this period as being delimited by a continuum between two different types.²⁴ On the one hand there is the “*aphorism of impression*,” which is concerned with expressing momentary truths, is relativized, and often less critically reflective; these are, as Hermann Bahr describes, “*momentary disconnected pictures*” [unverbundene Augenblicksbilder].²⁵ This kind of aphorism tends to present a single, often generalizing thought, while leaving further reflection open to the audience. Here we might think about how Webern described the third piece of his Opus 6, in a letter to Schönberg from January 13, 1913 – as “*convey[ing] the impression of the fragrance of the Erica [a kind of heather], which I gathered at a spot in the forest very meaningful to me and then laid on the beer.*”²⁶ Or in a similar vein, we might think of Schönberg’s op. 19, no. 6, written after the burial of Mahler. While Gray considers this an aphorism of impression, others might take this as another type of fragment – perhaps a more singular, unironic maxim, or, given the funereal connotations, an epigraph.

On the other end of Gray’s continuum is what he calls the “*aphorism of epiphany*,” often aiming “*to re-create for the reader this momentary flash of insight.*”²⁷ While this kind of fragment may rely on a twist in order to trigger a moment of realization, it can also be seen as distilling a hidden meaning out of a complex scenario or suddenly laying bare the truth of a situation. In one of her best-known examples of the form, cited in *Die Fackel*, Marie von Ebner-Eschenbach has described the aphorism as “*the last ring in a long chain of thought*” [Ein Aphorismus ist der letzte Ring einer langen Gedankenkette].²⁸ At times this last ring is presented in isolation as an epiphany, and at other times the author sets up this moment by presenting a little more of the context that introduces the aphorism itself. It is here where I think the model of Strindberg comes into consideration for Schönberg and Webern.

24 Richard T. Gray: From Impression to Epiphany. The Aphorism in the Austrian ‘Jahrhundertwende.’, in *Modern Austrian Literature* 20/2 (1987), 81–95.

25 Quoted *ibidem*, 85.

26 Paul Sacher Stiftung (Rudolf Gumbacher Collection) | [ASCC 22419](#); translated in Hans and Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work* (New York 1979), 126.

27 Richard T. Gray: From Impression to Epiphany, see fn. 24, 89.

28 Marie von Ebner-Eschenbach: Aphorismen, in *idem: Gesammelte Werke*, vol. 9 (München 1960), 7. This is paraphrased approvingly by Adolf Grote in *Die Fackel* 11/287 (September 16, 1909), 31.

While Strindberg is not always thought of as an aphorist in the same way as Kraus, he also tended towards terse and stylized statements. Coming from the perspective of Mikhail Bakhtin's theories of genre, Gary Morson has noted that short forms, including the aphorism, proverb, and dictum regularly work "as carriers of world views," and that they "may sometimes be expanded into longer forms."²⁹ For example, he takes Samuel Johnson's *Rasselas* as an expanded expression of what he terms the "aphoristic consciousness" and Oscar Wilde's comedies as witticisms that are spun out into entire plays.³⁰ Significantly, each of these expanded forms contains within it many paradigmatic examples of shorter aphorisms or witticisms embedded within the longer work. Arthur Babillotte has noted a similar tendency in Strindberg's *Blue Books*, which were conceived of as a kind of breviary, containing short instructive anecdotes and small, digestible words of wisdom, sometimes quoted from Swedenborg, Goethe, or others, and sometimes penned by Strindberg himself. At the end of the first *Blue Book*, Strindberg is upfront and direct about this goal: "A prophet should be born to teach men the simple meaning of life in a few words. It has already been so well summed up: 'Fear God, and keep His commandments,' or 'Pray and work.'"³¹

Strindberg, too, held great sway within Schönberg's circle. His plays, novels, and other writings were collected in their libraries and discussed frequently in their correspondence. Michael Robinson has noted the breadth of the writer's influence on musical expressionism in Vienna, and more recently Susana Zapke has chronicled these connections in detail, from Alban and Helene Berg's early correspondence to the growing authority Strindberg accorded within all three composers' letters.³² She also identifies certain prevailing themes that aligned across Strindberg and the Schönberg school at this time, including a trust in sensory experience and instinctive methods as being guided by forces beyond human control, a belief in the symbolism of the natural world, and a predisposition towards certain gender roles. Friedrich Buchmayr has also noted that Strindberg's emphasis on concise expression and on the one-act play employing a reduced number of characters had an influence on Schönberg's early music dramas, and many have observed the similarity in both form and content between a work like *To Damascus* and Schönberg's *Die Glückliche Hand*, op. 18, or Webern's stage play *Tot*.³³ It remains

29 Gary Saul Morson: The Aphorism: Fragments from the Breakdown of Reason, in *New Literary History* 34/3 (Summer 2003), 409–429, 411.

30 Ibidem, 411–412.

31 August Strindberg: *Zones of the Spirit*. Edited by Arthur Babillotte; republished in

The Collected Works of August Strindberg, eBook edition (Hastings, East Sussex 2018), 5435, 5639.

32 Michael Robinson: Strindberg and Musical Expressionism in Vienna, in *Studies in Strindberg* (London 1998), 135–148.
Susana Zapke: Der gedruckte Geist. Ein Beitrag zum intellektuellen Referenzsystem

der Wiener Schule, in *Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönberg's Wien um 1900*. Edited by Christian Meyer, 75–111 (Wien 2008).

33 Friedrich Buchmayr: "Könnte von mir sein". Arnold Schönbergs Bewunderung für August Strindberg, in *Musikologica Austriaca* 20 (2001), 9–28.

a curiosity that despite Schönberg and Berg discussing potential operas based on Strindberg's works, Webern was the only one of them to actually set Strindberg to music. Moreover, Webern's only setting is his treatment of a short poem embedded into the end of the *Ghost Sonata*, whose later lines read like a set of fragmentary proverbial utterances: "*blessed is the man who enjoys performing good works. Do not make amends with malice for the angry deed that you committed*" [jeder Mensch genießt die Werke, selig, der das Gute übet. Für die Zornestat, die du verübtest, büße nicht mit Bosheit].³⁴ Nevertheless, I hope to point out other ways that Strindberg's aesthetic had an influence on their compositional thinking.

Webern seems to have responded strongly to the laconic and fragmentary aspects of Strindberg's works. In a letter to Schönberg on June 18, 1913, around the same time he was working on what would become the outer movements of op. 9, Webern praises Strindberg's *Fröhliche Weihnacht*, the German translation of Strindberg's *The Black Glove*, saying "*Hardly ever was Strindberg's thinking clearer to me than with this piece.*"³⁵ [Wie wunderbar ist die "Fröhliche Weihnacht." Kaum jemals war mir Strindbergs Denken klarer als bei diesem Stück.] This miniaturized play is numbered as "opus 5" of Strindberg's Chamber Plays. Its five short scenes, hardly 60 pages in total, condense many of the themes found in the autobiographical novels, *Inferno* and *Legends* – including trials and redemption, faith in unseen forces, and an acceptance of the limits of human knowledge. All of this is presented in a mixture of stylized dialogue, verse, and strategic silences, supplemented with symbolic use of color and lighting. Strindberg also prescribes several specific works by Beethoven to be played as part of the staging, suggesting an interchange between musical and verbal modes of expression.

Webern seems to have read Strindberg's *Legends* in a similar manner. On August 6, 1913, after visiting the psychoanalyst Alfred Adler (with whom he would also, evidently, discuss Kraus's aphorisms criticizing Freud), he wrote to Schönberg about his experience. Expressing some skepticism to that manner of analysis, Webern invoked Strindberg: "*I do not believe that these are self-generated pains, but rather, they are imposed. And so, such investigations can only make sense if the 'that' in the Swedenborgian-Strindbergian formula 'Do that not' can be identified.*" [ich glaube nicht, dass das selbsterzeugte Schmerzen sind, sondern

34 Webern set this text as the third of his *Four Songs*, op. 12 in 1915, but he had also started a version for women's chorus in 1913/14 (AWG-ID M 198). The translation here follows Lionel Salter's in the liner notes to *Anton Webern: Complete Works* (compact disc, DG 457 637-2, 2000), 188.

35 Anton Webern to Arnold Schönberg, June 18, 1913 (The Library of Congress, Washington D. C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | [ASCC 21997](#)); my sincere thanks to Regina Busch for allowing me to consult her transcriptions of the correspondence.

verhängte. Und solche Erforschungen können nur dann einen Sinn haben[,] wenn dabei das “Das” aus der Swedenborg-Strindbergschen Formel “Thue Das nicht” erkannt werden kann.]³⁶ Here, Webern is referring to the end of the fifth chapter of Strindberg’s *Legends*, where, after suffering physical and psychological torments, insomnia, and other ill omens himself, Strindberg diagnoses a friend undergoing similar troubles and begins to recommend the solution he himself found in Swedenborg. However, despite being begged by his friend, as he describes in his narrative of increasing intensity, he states that:

My courage sank, and has failed me every time that the possessed man has asked for this formula of exorcism. But here I write down the four words which are worth all the doctors’ regulations, ‘Do this no more.’ Everyone’s conscience must interpret the word ‘this’ for himself.³⁷

The progression of this story, is in its own way an expanded aphorism of epiphany: the build of intensity to a moment of revelation – a realization of the utmost simplicity, undercutting the complexity of the world. In Strindberg’s handling, it ends with a caveat that demands further introspection and risks casting the whole endeavor back into doubt. Indeed, Strindberg’s own troubles continue for pages to come, suggesting that for both artists, the realization of what behaviors to avoid was no simple matter after all.

The Aphorism of Epiphany as a Musical Model: Schönberg’s *Three Pieces for Chamber Ensemble*, no. 1, and Webern’s op. 10, no. 1

The idea of organizing a brief musical statement around a moment of epiphany, like those found in Strindberg, is especially pertinent to these instrumental miniatures. In *The Musical Idea*, Schönberg himself has commented on how an artwork can operate like one of these literary fragments, revealing or producing a sudden insight:

It thus works like the proverb, which abstracts from many experiences an often meager bit of wisdom but a wisdom whose meaning becomes immediately and unquestionably comprehensible. And the aphorism, too, operates in a similar way, in which usually a certain imbalance – a not-being-brought-into-balance – of contrasting

36 Anton Webern to Arnold Schönberg, August 6, 1913 (The Library of Congress, see fn. 35 | [ASCC 22008](#)); see also his letter to Schönberg from September 29, 1913 (ibidem | [ASCC 22023](#)): “Kraus’s attacks against psychoanalysis in the last *Fackel* perplexed me. I spoke out about it with [Alfred] Adler. He told me that it all has to do with Freud and his followers (especially [Fritz] Wittels). Kraus takes an entirely different position toward him. And what Freud does is

also, as Adler tells me, something completely different.” [Die Ausfälle des Kraus gegen die Psychoanalyse in der letzten “Fa[c]kel” haben mich stutzig gemacht. Ich sprach mich mit Adler darüber aus. Der sagte mir das gehe alles auf Freud und dessen Anhänger (namentlich Wittels)[.] Ihm stehe Kraus ganz anders gegenüber. Und was der Freud macht ist auch, wie mir Adler erzählte, ganz was anderes.] Webern is referring to a series of blistering aphorisms

criticizing psychoanalysis, which appeared in *Die Fackel* 15/381–383 (September 19, 1913), 74–76, continuing another earlier set of attacks in *Die Fackel* 15/376–377 (May 30, 1913), 20–22.

37 August Strindberg: *Legends: Autobiographical Sketches*; republished in *The Collected Works of August Strindberg*, see fn. 31, 5688.

Rascher **Basic idea** *mid tempo* **I Varied restatement** **Continuation** *rascher* *beschleunigt*

High point (vln. I) **Moment of revelation**

rit. *languida*

8/2. 1916

№ 12a
20 Hllg.

Example 4a: Arnold Schönberg: *Three Pieces for Chamber Ensemble, no. 1*, annotated score (Arnold Schönberg Center, Wien, MS62, 1299)
 Red indicates chromatic cells, blue indicates cells containing (014)

Example 4b: Arnold Schönberg: *Three Pieces for Chamber Ensemble*, no. 1, details from m. 1 and mm. 10–12

elements, a certain exaggeration of contrasts and a rudimentary presentation of conflict, aims at an excitement that, as with intuitive knowledge, lifts us above the necessity of examining details, or secondary circumstances, and produces the effect of a revelation.

[Sie verfährt hierin, wie das Sprichwort, welches aus vielen Erfahrungen eine oft magere Weisheit abstrahiert, aber eine deren Bedeutung sofort und unzweifelhaft auffassbar wird. Und ähnlich verfährt auch der Aphorismus, in welchem meist eine gewisse Unausgeglichenheit, Nicht-Ausbalancierung kontrastierender Elemente, eine gewisse Uebertreibung der Kontraste und die rudimentäre Darstellung der Konflikte eine Erregung bezweckt, die wie bei intuitiver Erkenntnis, uns über die Notwendigkeit hinaushebt, die Details, die Nebenumstände, zu prüfen und die Wirkung einer Offenbarung ausübt.]³⁸

With this in mind, we may find a similar rhetorical arc in the first of Schönberg's *Three Pieces for Chamber Ensemble*, composed February 8, 1910 and shown in Example 4a. The piece has a sentence-like structure; its initial idea consists of an interval cell of a minor second and a minor third, adding up to major third (pitch-class set [014]), which is interspersed with chromatic interjections. This basic idea is presented in mm. 1–3 and then restated in varied forms in mm. 3–5. Its continuation builds to a dynamic, textural, and registral climax in the first violin in m. 8. The texture then dissipates, giving way so that the solo violin can have the last word. This final statement in mm. 10–12 also synthesizes much of the complexity of the opening into a more digestible and succinct form (see Example 4b): the opening motivic cell is represented twice in the last three bars: $E\flat-D\sharp-B\sharp$ (a direct transposition of the oboe's opening line down a fourth) and $B\sharp-G\sharp-G\sharp$ (an inversion of the same intervallic cell returning two of the oboe's three notes). Moreover, the intervening $A\sharp$ eighth note completes the return of the pitches of the opening accompanimental figure

38 Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung (1934/36) (ASSV 2.3.5.i.); quoted from idem: *The Musical Idea, and the Logic*,

Technique, and Art of its Presentation. Edited by Patricia Carpenter and Severine Neff (New York 1995), chapter "Principles of Construction," 114–115.

an octave lower, effectively integrating the chromatic interjections with the melodic statements. The result is the realization of a sudden, clear, and focused connection between the juxtaposed elements of the opening.³⁹

As a final example, I would like to consider the first movement of Webern's *Five Pieces for Orchestra*, op. 10, no. 1, which was completed on June 28, 1911 and has a remarkably similar design to Schönberg's piece. The opening presents a chromatic neighboring figure: B \sharp -C \sharp -B \sharp , split across different instruments in a kind of *Klangfarbenmelodie* (see the reduced score in Example 5). This motive develops into other closely-spaced chromatic ideas: the celesta's trill, starting in m. 3, and the neighboring and wedge-like figures stretching across different instrumental configurations, in the harp and strings and then in the brass, followed by the flute. In contrast to these, which often remain in the background, there are three main melodic segments in the clarinet, violin, and harp, which feature widely spaced melodic statements, often incorporating tritones – especially evident in the clarinet's line in mm. 3–6. These develop in density and expand in register up through the violin solo of mm. 7–10, at which point all of the complexity subsides and only the harp continues in a moment of clarity and revelation. Moreover, the harp combines the tritone-heavy melodic ideas (026) with the closely-spaced chromatic-wedge motif, and in the process, returns three of the four notes of the earlier clarinet melody, in a remarkable moment of synthesis and concentration. The final note, however, both completes the recall of the clarinet's pitches but also – like Strindberg's caveat – threatens to cast this moment of clarity into question once more, as the distinct timbre of the harp solo reverts to a scattered succession of instrumental colors. If there was ever a moment in Webern's music that could substantiate Schönberg's description of “a novel in single gesture” this would be a strong candidate, alongside the *Six Bagatelles*. The initial unrest and building intensity, a simple epiphany, and the weight of that final note – suggesting on one hand the possibility of completion, but on the other, the risk of lapsing back into doubt – seems to match the narrative arc and underlying worldview of Strindberg's novels so aptly, concentrating so much expressive potential into the most succinct gesture.

By taking Schönberg seriously in his comparison of Webern's *Bagatelles* to models from literature, and by examining the particular literary sources that they often discussed as these pieces were composed, I hope that the interdisciplinary orientation of my analyses has been a productive way of understanding the modernity of these works. My analyses have not attempted

39 In this regard, one could think of this piece as presenting and resolving a tonal problem, along the lines of those discussed by Carpenter and Neff (*ibidem*, 62 and

subsequent) and more recently expanded by Jack Boss: *Schoenberg's Atonal Music. Musical Idea, Basic Image, and Specters of Tonal Function* (Cambridge 2019).

Sehr ruhig und zart (♩ = 50)

$F\sharp_2 - A\sharp_2 - B\sharp_2 - E\sharp_2 - B\sharp_2 - F\sharp_2$

$A\sharp_2 - B\sharp_2 - E\sharp_2 - F\sharp_2$

Example 5: Anton Webern: *Five Pieces for Orchestra*, op. 10, no. 1, reduced score
 Pitch and instrumentation are indicated without dynamics and other markings
 Red indicates chromatic neighbor figures; orange indicates chromatic wedges and related figures;
 blue indicates figures containing (026)

a comprehensive account of every note of the piece, but rather, have focused on moments that are highlighted by certain marked relationships; thus, they differ from many other kinds of pitch-class analyses, which often aim to demonstrate the unifying effect that intervallic cells have on the structure of these short atonal works, in order to explain their novel and distinctly modern musical language.⁴⁰ Without denying the insights that pitch-class analyses

40 See, for example, the analysis of Webern's fourth *Bagatelle* in Jan Maegaard: *Some Formal Devices in Expressionist Works*, in *Dansk Årbog for Musikforskning* 1 (1961), 69–75. Maegaard is explicit about his aim to counter the apparent disunity of timbres, registers, playing techniques,

dynamics, and rhythms by demonstrating an underlying harmonic consistency, and thus to help rectify the prevailing tendency (at the time of this early analysis) to explain expressionist music by “enumerating what it is not” rather than “stating what it is.” (69)

provide into the innovative harmonic and melodic vocabulary, the intervallic consistency, and construction of works from this period, I have tried to show that within this new musical language, degrees of meaningful contrast and differentiation can be established by attending to the means by which these ideas are presented in performance – what I have been thinking of as the rhetoric of these works, rather than their structure. Moreover, I hope that by arguing for a certain sensitivity to these considerations, my analyses have revealed another aspect of what makes the musical language of these works distinctively modern: the ways in which the kinds of statements these works make – through their use of unexpected twists and contradictions, sudden changes in perspective, or revelatory moments of synthesis – run in parallel to the rhetoric of the aphorism and other literary fragments that circulated around the artistic circles of early-twentieth-century Vienna.

Fragmented Encounter

Piecing together the life and music of Schönberg's student Ernst Bachrich

Beginning in 1924, Schönberg formed the idea of a “Life Story in Encounters.”¹ In 1944, this project took form in a fragmented collection of notes in which he listed the names of friends, publishers, relatives, artists, musicians, critics and students. The names span from well-known to names that are only known through their relationship to Schönberg. Schönberg included Ernst Bachrich in the list of his students about whom he intended to write.² In 1944, Bachrich was unknown in the United States, but he had been instrumental in the Society for Private Musical Performances in Vienna, had music published and performed internationally, had performed on the BBC Radio, and had held opera positions in Austria and Germany.³ After his death in a concentration camp in 1942, however, his life and work were mostly forgotten and the record reduced to fragments.

My interest in Bachrich started around a dozen years ago when I found a few pieces for cello by him. At that time, I found that he was a pupil of Schönberg's, but I could not find much more information. Over time, I found Bachrich's other extant scores, newspaper reviews and announcements, letters, postcards, programs, posters, short – usually specific – mentions of him in secondary literature, and a couple of photographs.⁴ While none of the documents or pieces of information seemed substantial on its own to me, each of them was exciting to find and, when taken together, I felt I was beginning to see a larger picture of his life and musical contributions. The fragments started to form a kind of mosaic. While it is not a complete picture of his life and musical

1 Lebensgeschichte in Begegnungen (1924) (ASSV 5.3.8.9.).

2 Arnold Schönberg: [Lebensgeschichte in Begegnungen] (~1944) (ASSV 5.4.), [Inhalt] (ASSV 5.4.2 | Arnold Schönberg Center, Wien [T42.03]).

3 Matthew Vest: Ernst Bachrich, in *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Edited by Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen and Sophie Fetthauer (Hamburg 2018), https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002845 (27.02.2024).

4 My research on Ernst Bachrich was supported by a Walter Gerboth Award from the Music Library Association and a Research Grant from the Librarians Association of the University of California.

contributions, I will share the traces of his biography that I have been able to uncover. I'm intrigued in particular by the stories that his self-published scores tell – and when they leave the story incomplete. Who printed them? How were the paper and printing materials sourced? Under what conditions were they dispersed? How did they end up where they are at present?

Ernst Bachrich was born in Vienna on May 30, 1892 to Isidor Bachrich and his wife Julie, born Eisler. I have not found any documentation that he is related to the well-known Viennese Bachrich family of musicians: Sigismund, the opera composer and Albert, the jazz musician. Bachrich enrolled in the Law Faculty at the University of Vienna from 1911 to 1915, but he did not graduate from there, presumably he received his doctorate in law from another institution.⁵ His time as a student of Schönberg is easily the most documented part of his life. After studying law, music increasingly took a more prominent role and by age 22 in 1914 several of his chamber performances had been noted in the press. Through the mid-teens of the 20th century he continued to study music, first with Carl Prohaska and Carl Lafite in 1916/17, and from June 1916 on with Arnold Schönberg.⁶ In 1918/19, he participated in Schönberg's composition seminar and he was instrumental in the Society for Private Musical Performances from its very beginning. He was in attendance in June 1918 when Schönberg worked out the plan for the society.⁷ Bachrich continued to have instrumental roles in the society as he served as the secretary and as one of the most utilized preparers and pianists.⁸

While Bachrich was a student of Schönberg's he composed *Sonate für Klavier*, op. 1, but it wasn't published until 1933. A copy of the *Sonate* survived in his publisher Doblinger's archive and was republished in 2015.⁹ Schönberg's influence is apparent in some of the harmonies. It moves fluidly between consonance and dissonance and between having a clear tonality to using an extended harmonic language. The *Sonate*, and many of his other chamber compositions have been issued in a recent CD from EDA.¹⁰

Towards the end of their teacher-student relationship, there may have been tension between Schönberg and Bachrich. In 1921 Bachrich performed Schönberg's *Das Buch der hängenden Gärten* with Erika Wagner. Berg wrote to Schönberg of the premiere, "*Your songs, sung by Wagner, [...] were very beautiful*

5 Thomas Maisel, Archiv der Universität Wien, email message with author, March 17, 2017.

6 Art. Dr. Ernst Bachrich, in *Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft. Bibliographische Beiträge zur Wiener Zeitgeschichte. 1929* (Wien 1929), 29.

7 Hans Heinz Stuckenschmidt: *Schoenberg. His Life, World and Work* (New York 1978), 252.

8 Ibidem, 254.

9 Ernst Bachrich: *Sonate für Klavier* (Wien: Doblinger 2015).

10 *Ernst Bachrich: Music for Piano Solo, Violin Sonata, Songs*. Lola Rubio (soprano), Anna Christin Sayn (violin), Alexander Breitenbach (piano) (compact disc, EDA 2019).

[...] *Bachrich was impossible.*¹¹ Schönberg replied, “[...] *Too bad Bachrich accompanied. Couldn’t you have waited for Steuermann?*”¹² A few days later, Bachrich wrote to Schönberg, “*I think I owe you this detailed explanation*” and offered his point of view on the rehearsals.¹³ It’s not clear how his explanation was received. While working on a Schönberg biography in 1972, Stuckenschmidt wrote to Trauneck about the possible “revolution” towards the end of the society and added that he had recently met with Rudolf Kolisch, who believed that Bachrich was in opposition to Schönberg at that time.¹⁴ I think it is important to acknowledge, though, that this information is being relayed 50 years later and second-hand. Unfortunately, the few details we have about this relationship aren’t enough to produce a full picture.

Although the documentation available after his studies with Schönberg is reduced, I was able to continue to piece together Bachrich’s musical contributions through letters, periodicals and his published compositions. The entries in the 1928/29 *Jahrbuch der Wiener Gesellschaft*¹⁵ were likely the major source for all subsequent biographical mentions, including the 1938 American publication *The MacMillan Encyclopedia of Music and Musicians*.¹⁶ The *Jahrbuch* gave a few details beyond his studies: Bachrich served in his first professional music post as a choral director at the Volksoper Wien from 1920 to 1925. There he worked with the then-famous conductors Fritz Stiedry and Felix Weingartner. He was also a guest conductor at the Hakoah Orchestra (from 1920 to 1925) as well as in Munich and Paris (in 1924/25). In 1921, Bachrich was considered for a position as a principal solo rehearsal pianist and choral director at the Metropolitan Opera House, a position that ultimately was not filled.¹⁷

Periodical reviews from the period directly after his studies with Schönberg tell of his ability as a musician and composer. A 1921 review described Bachrich as “*immensely subtle*” and a “*consummate pianistic companion*,”¹⁸ which contrasts with Berg’s assessment to Schönberg earlier that year. In 1923 he helped play Berg’s *Wozzeck* for Erich Kleiber at Emil Hertzka’s request, which led to its first production.¹⁹ The next year, Bachrich was both a featured

11 Alban Berg to Arnold Schönberg, January 21, 1921 (The Library of Congress, Washington, D. C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | [ASCC 20035](#)).

12 Arnold Schönberg to Alban Berg, January 25, 1921 (handwritten letter; Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.1321/232] | [ASCC 601](#)).

13 Ernst Bachrich to Arnold Schoenberg, February 18, 1921 (The Library of Congress, see fn. 11 | [ASCC 18911](#)).

14 Hans Heinz Stuckenschmidt to Joseph Trauneck, July 3, 1972 (Arnold Schönberg Center, Wien [Internationale Schönberg-Gesellschaft collection]).

15 Art. Dr. Ernst Bachrich, see fn. 5, 29.

16 Albert Wier: Art. Ernst Bachrich, in *MacMillan Encyclopedia of Music and Musicians* (New York 1938), 98.

17 John Pennino, Metropolitan Opera Archives, email message with author, December 15, 2015.

18 Kunst und Wissen, in *Arbeiter-Zeitung* 33/29 (January 30, 1921), 7, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19210130> (27.02.2024).

19 Alban Berg to Arnold Schoenberg, November 14, 1923 (The Library of Congress, see fn. 11 | [ASCC 20106](#)).

composer in and an executive of a concert organized by the Austrian section of the International Society for Contemporary Music [Österreichisches Komitee der Internationalen Gesellschaft für neue Musik].²⁰

Bachrich's *Sonata for Violin and Piano*, op. 2, was composed in 1925 or earlier and published by Doblinger in 1931. A performance at a Grevesmühl-Quartett concert in 1932 was reviewed in the April edition of *Die Musik*. Carl Heinzen noted that it was a "very fine piece, without any concession, which requires two virtuosos to be performed, both musically and technically."²¹ It was also performed in Czechoslovakia by Markéta Kubínová and Jan Kaláb on April 10, 1935.²² The University of Texas Library purchased a copy of this score from frequent Bachrich collaborator, Paul Pisk, in 1953.²³

In 1925, Doblinger published Bachrich for the first time, establishing a relationship that would last until 1933. *Drei Gesänge*, op. 3, were performed by Ružena Herlinger on the 10th of October 1925,²⁴ and a review called him "accomplished" and deemed the songs a "beautiful success."²⁵ A copy of *Drei Gesänge* was preserved by the National Library of Israel, in the collection of prominent music critic Adolf Weißmann.²⁶ Bachrich's *Duo*, op. 5, was published by Doblinger in 1926 and was his second work published by them. It was one of his most frequently performed pieces during his lifetime, and is one of only two pieces professionally recorded before the CD by EDA.²⁷ Berg corresponded with Zemlinsky about a performance of Bachrich's *Duo* at a Sedlak-Winkler Quartet concert in February 1926.²⁸

Portraits: Drei Klavierstücke, op. 6, were composed in 1927 and published by Doblinger in 1930. The only extant copy of this work survived in the Anton Webern Collection at the Paul Sacher Foundation.²⁹ The third movement, labeled "Improvisation über eine amerikanische Volksweise" was, in fact, based on Steven Foster's "Old Folks at Home" or "Swanee River," a minstrel theater song.

20 Theater, Kunst und Musik, in *Reichspost* 31/335 (December 6, 1924), 8, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19241206> (27.02.2024).

21 Carl Heinzen: Ernst Bachrich: Sonate für Violine und Klavier, op. 2. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien, in *Die Musik* 24/7 (April 1932), 540–541, <https://archive.org/details/DieMusik24jg2hj1932/page/540/mode/2up> (27.02.2024).

22 Milan Balódy: *Život a dílo Emanuela Ambrose (1885–1955)*, Master's Thesis (Univerzita Palackého v Olomouci (2017), 132, http://theses.cz/id/2rxlx1/Balody_ivot_a_dlo_Emanuela_Ambrose.pdf (27.02.2024).

23 Ernst Bachrich: *Sonate für Violine und Klavier* (Wien: Doblinger 1931) (University of Texas Libraries, Austin).

24 Konzerte, in *Wiener Salonblatt* 56/21 (October 18, 1925), 13, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wsb&datum=19251018> (27.02.2024).

25 Kunst und Wissen, in *Arbeiter Zeitung* 38/295 (October 27, 1925), 8, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19251027> (27.02.2024).

26 Ernst Bachrich: *Drei Gesänge* (Wien: Doblinger, 1925) (National Library of Israel, Jerusalem).

27 *Rare Chamber Music. Vol. 1, Jansa Duo* (compact disc, ARS 38 067, 2009).

28 Alban Berg to Alexander Zemlinsky, February 24, 1926; published in Alexander Zemlinsky: *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*. Edited by Horst Weber (Darmstadt 1995), 317–318 (Briefwechsel der Wiener Schule 1).

29 Ernst Bachrich: *Portraits. Drei Klavierstücke* (Wien: Doblinger 1930) (Paul Sacher Stiftung, Basel [PSS AW PM 2006]).

Bachrich's arrangement of the song demonstrated his ability to reimagine existing works by other composers, something he would return to throughout the rest of his career.

In 1928, Bachrich became the conductor at the State Theater in Düsseldorf³⁰ and introduced Berg to British audiences by performing his Opus 1 on the BBC Radio.³¹ By 1931, Bachrich was both on the artistic board and a conductor at the State Theater in Duisburg.³² Many performances by Bachrich and of his music are noted in the press from 1928 to 1933. While most were in Austria, Germany and England, an April 1930 concert in Florence by pianist Helene Herschel included his work.³³ *Prelude*, which was dedicated to Herschel, was composed in 1929, engraved in Italy (likely because of Herschel), and published by Doblinger in 1930. Beginning in 1917, Bachrich and Herschel studied with Schönberg at the Seminar for Composition at the school of Eugenie Schwarzwald in Vienna.³⁴ The dedication and publishing of *Prelude* over a decade later demonstrates that Bachrich had long-term musical relationships with fellow Schönberg students. This was his first published work without an opus number, even though he continued to use them after it. I don't see the pattern of why he uses numbers for some works and not for others, but this is quite a short piece. He may have felt that it didn't merit an opus number.

Amid rising anti-Semitism, Bachrich left his posts in Germany in 1932. His career had been gaining momentum, and while it was more difficult to document his life between 1933 and 1938, the remaining evidence suggested that he continued to be active in the music community in Vienna. In late 1934 two new political works were performed in Vienna: his arrangement of *Wiener Blut*, op. 9, triggered great applause at a concert in August,³⁵ and in September his lost work *Der Letzte Appell*, which was dedicated to the *Österreichischer Heimatschutz*, was performed at a war commemoration concert.³⁶ *Wiener Blut*, published in 1933, is a rather straightforward and nostalgic arrangement of

30 Biographien aus der Wiener Schule, in *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*. Edited by Markus Grassl and Reinhard Kapp (Wien, Köln, Weimar 2002), 554 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3).

31 Jennifer Doctor: *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922–1936: Shaping a Nation's Tastes* (Cambridge 1999), 150.

32 Biographien aus der Wiener Schule, see fn. 29, 554; *Deutsches Bühnen-Jahrbuch 1931*. Edited by Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger (Berlin 1931), 392.

33 Theater und Kunst, in *Wiener Zeitung* 227/88 (April 15, 1930), 8, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19300415> (27.02.2024).

34 Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg* (1924) (Arnold Schönberg Center, Wien | ASCI PH4818, PH4828).

35 Tagesbericht. Von den Kurkonzerten, in *Badener Zeitung* 55/70 (September 1, 1934), 6, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bzt&datum=19340901> (13.05.2024).

36 Tagesbericht. Von unserem Kurorchester, in *Badener Zeitung* 55/72 (September 8, 1934), 4, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bzt&datum=19340908> (27.02.2024).

the Strauss Waltz and was recorded by Claude Cymerman and Nai-Yuan Hu in 2003.³⁷ The “Heimatschutz” was a paramilitary and anti-democratic organization primarily aligning with and supporting right-wing politicians and political movements. Of *Der Letzte Appell*, a reviewer noted “*this hymn with its heartfelt tone and its singable melody will soon be sung by all Austrians loyal to their fatherland.*”³⁸ Without further documentation, it is difficult to clearly comprehend Bachrich’s intended message in what was likely his most directly political work.

Between 1933 and 1937, Bachrich composed 4 works for voice. Like *Portraits*, the only copy of *Psalm* survives in the Anton Webern Collection at the Paul Sacher Foundation. *Osterblüte*, *Sonnenhymne*, and *L’Angelus* were preserved in National Library of Israel – the latter two were owned by singer Stella Falticzek. The poem “*Osterblüte*” was written by Greta Bauer-Schwind, a poet from Brno, and published in her collection *Licht und Erde* in 1936, after the song was composed.³⁹

Die Frühen Verse is a deceptively simple monodrama that Bachrich dedicated to Alban Berg on the occasion of his 50th birthday in 1935. The only extant copy is preserved in the Berg estate papers at the Austrian National Library.⁴⁰ The vocal part was published as a lithograph while the full score remained a manuscript. The poem was by the same poet as “*Psalm*,” Emil Arnold-Holm, the pen-name for a still unidentified Jewish Viennese poet. Arnold-Holm may have been Arnold Ascher, who was murdered in a Gestapo prison in 1938. Bachrich’s musical style was reserved in this work. It opens with a Viennese trichord, which becomes the major harmonic element for the first and last thirds of the work. Named for the Second Viennese School, the Viennese trichord can be voiced in multiple ways and includes a fourth and a tritone. The speaker is notated without note heads on the center line of a five-line staff without a clef. This notation style is appropriately more similar to Berg’s *Wozzeck* than Schönberg’s *Pierrot lunaire*. While his late style was more reserved, Bachrich continued to interact with the Second Viennese School, both socially and musically, during a time when the members were under political attack and suppression.

During this time some of his songs and chamber pieces were performed on the radio in Austria; he helped develop and produce a new music series, and he directed operas at the Volkshochschule Wien. Of the production of *Carmen* in January 1938, the reviewer wrote:

37 *Vienna Revisited*. Nai-Yuan Hu (vl), Claude Cymerman (p) (compact disc, EMI 5577142, 2003).

38 Tagesbericht. Von unserem Kurorchester, in *Badener Zeitung* 55/72 (September 8,

1934), 4, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bzt&datum=19340908> (27.02.2024).

39 Greta Bauer-Schwind: *Licht und Erde: Gedichte* (Berlin 1936).

40 Ernst Bachrich *Die Frühen Verse: Melodram nach Emil Arnold Holm*, op. 15, n. d. (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.253]).

As always, Ernst Bachrich was amazing at the piano. With his two hands, which truly do enough work on the keyboard, he holds the entire performance tightly together, directs the soloists and the choir, and his playing leaves nothing to be desired in terms of vigor.⁴¹

On the evening of March the 12th, 1938 Bachrich was set to direct *Der Barbier von Sevilla* at the Volkshochschule Wien, a performance that was most likely cancelled.⁴² Earlier that day, Nazi troops had marched into Vienna, and Germany had announced the Austrian Anschluss. After that, Bachrich was officially blacklisted. In 1936 and 1938 his name was included in the antisemitic dictionary *Judentum und Musik*.⁴³ In 1939, his name was crossed out with a red line in the *Verzeichnis der Mitglieder und Tantiemenbezugsberechtigten der staatlich genehmigten Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger*,⁴⁴ and in 1940 he was listed in both the *Lexikon der Juden in der Musik*⁴⁵ and communications regarding expulsions from the Reichsmusikkammer.⁴⁶

Yet, there is evidence that Bachrich resisted being blacklisted. In 1938, his *Variationen über ein Thema von Beethoven* was published by Goll.⁴⁷ The only extant copy of this work is held by the Austrian National Library's Department of Music. The published work bears no date or plate marks. I couldn't locate an announcement of its publication or find it listed in the *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*. I was able to approximate its date of publication based on its premiere and a letter to Joseph Marx found in Marx's estate papers in the Austrian National Library's Department of Rare Books and Manuscripts. In the letter, dated May 23, 1938, Bachrich writes:

Dear distinguished maestro, despite the unfavorable times I dare to send you, Honorable Councilor, my Beethoven Variationen, which were published recently, and which compelled your words of appreciation and praise on the occasion of the performance last autumn. Your friendly benevolence, in word and writing, gave me great pleasure at that time. Hopefully you will still find some enjoyment with the Variations that are now in print.⁴⁸

41 Theater und Kunst, in *Neues Wiener Tagblatt* 72/24 (January 25, 1938), 10, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19380125>.

42 Theater und Kunst, in *Neues Wiener Tagblatt*, March 9, 1938, 10, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19380309>.

43 Hans Brückner, Christa Maria Rock: *Judentum und Musik mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbessener* (München 1936) 30, (München ⁵1938), 23.

44 Published by Staatlich genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten, Musikverleger, Wien (Wien 1937), 4 (Wienbibliothek im Rathaus, Wien).

45 *Lexikon der Juden in der Musik*. Edited by Theo Stengel and Herbert Gerigk (Berlin 1941), 21 (Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage 2).

46 Ausschlüsse aus der Reichsmusikkammer in *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* 7/2 (February 15,

1940), 8 (Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde [R 56-II/22]).

47 Ernst Bachrich: *Variationen über ein Thema von Beethoven* (Wien: Goll n. d.) (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [MS59799-4]).

48 Ernst Bachrich to Joseph Marx, May 23, 1938 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Sammlung von Handschriften und alten Drucken [Autogr. 801/28-1]).

The performance to which Bachrich referred must have been the last public performance of his work – and the only public performance of the *Variationen*. The performance at the Vienna Konzerthaus on October 18th, 1937, was the first chamber music program sponsored by the Austrian Composer’s Association led then by Paul Pisk and later by Bachrich and Friedrich Wildgans.⁴⁹ The publication of the *Variationen*, therefore, would have fallen between the October performance and the May letter.

Bachrich opened the letter with an acknowledgement of the political climate in which he wrote: “despite the unfavorable times,” but makes no further comment to that theme. His style with Joseph Marx was formal and he made his respect for him abundantly clear by using the honorific title “Hofrat.” By May 1938 Marx’s position must have been obvious – but his anti-Semitism may have been too. In a letter to Franz Schreker in 1933 Marx wrote, “*And as far as the Jewish matter is concerned, I explained to a Jew just a short time ago that they themselves are the ones who encouraged all matter of anti-Semitism with their absolutely indescribable actions.*”⁵⁰ Despite both the “unfavorable times” and the unfavorable new leaders of the Austrian musical elite, Bachrich sought to promote his music privately with his letter to Marx.

The notation and layout of the *Variationen* are well done, but the dynamics and expressions are set in an unusual text font. The interior of the cover lists earlier works by Bachrich available through Doblinger and another now lost work that was also available (presumably through Goll), *Kleine Ouverture*. A comparison to a few other works published by Goll in this period make it clear that while they didn’t have a “house style” for covers or fonts, they typically had an “A.” and a “G.” surround the plate numbers and utilized just one engraving company. It seems likely to me that Bachrich had this work engraved himself prior to its publication by Goll. This arrangement wasn’t uncommon, for instance, Berg paid for *Wozzeck* to be engraved before Universal published the work.⁵¹

There is another, rather peculiar, piece related to Bachrich that was published by Goll. The title page of the *Neun Klavierstücke* by Richard Eisler indicates that they were issued from his estate by Ernst Bachrich.⁵² A copy of this work exists in the Research Library in Olomouc, Czech Republic. Richard Eisler was not closely related to the composer Hanns Eisler, but may have been related to Bachrich’s mother, whose maiden name was Eisler. I was not able to find any other record of a musician by that name, but I did locate a record

49 Erster Kammermusikabend des Österreichischen Komponistenbunds, October 18, 1937; Online-Database Wiener Konzerthausgesellschaft, <https://konzerthaus.at/concert?eventid=11249> (27.02.2024).

50 Michael Haas: *Forbidden music. The Jewish composers banned by the Nazis* (New Haven 2013), 210.

51 Patricia Hall: *Berg’s Wozzeck* (New York 2011), 49.

52 Richard Eisler: *Neun Klavierstücke* (Wien: Goll 1934).

in the Austrian State Archive for a Dr. Richard Eisler who died in 1921.⁵³ The date, 1923, on the cover seems to corroborate this story. Eisler died in 1921 and Bachrich edited and published his piano pieces two years later. Except, the pieces were published in 1934 according to the *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*.⁵⁴ Furthermore, the plate number is inconsistent with Goll: it is E.B.1. This seems to indicate a strong connection to Bachrich and that there may have been more publications planned with him and this engraver. I have found no evidence for any Bachrich publications with Goll until the *Variationen* in 1938 and that publication does not have this style of plate number. This leaves many questions unanswered: Are these pieces works by Bachrich, Eisler, or someone else? Why was the date of publication on the title page misleading? If it was to make it less clear that it was published in 1934, why was it announced in the periodical? The answers to these questions are still quite unclear to me.

In 1939 Bachrich self-published his *Sonate für Violoncello und Klavier*.⁵⁵ On the front cover, he reserved his copyright (a right he could not have legally supported in 1939), and gave the year of publication and his district in Vienna – the Leopoldstadt, which as a former ghetto had long been characterized by a Jewish population and after the “Anschluss” of Austria became a forced collection point for Viennese Jews (Figure 1). The score and part were nicely done and printed on quality paper, but they were lithographs, not engravings. A lithograph was quicker and less expensive to produce than an engraving. The cover had an attractive design that responded to contemporary aesthetics, but the font choices may give some further clues. Two of the fonts, Bachrich’s name and the title of the work, are modern, sans-serif fonts very similar to the Block Berthold typeface designed by Hermann Hoffmann in 1908. The Opus number and the copyright information are in a Roman typeface, but the rest of the text is in fraktur or blackletter type. The typeface used is Tannenberg, which was developed in 1933 by Erich Meyer and was popular in Germany and Austria. For some time, blackletter fonts were seen as distinctly German, and Roman fonts were not. The official opinion would reverse later on, but in 1939, blackletters were prized by the Nazis and it was illegal for Jewish people to use them in publications. Bachrich’s use of it might have been an aesthetic one, or it might have been used to send a signal. Bachrich was working to make his music available and, by making published copies, a copy of this score has survived. This publication also opens questions. Who was helping him publish? Who was

53 Richard Eisler, Personalstandesausweis, 1896–1921 (Oberlandesgerichtsrat am Landesgericht, Wien [AT-OeStA/AVA Justiz JM Präs. A 137.54]).

54 Friedrich Hofmeister: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* 106/11 (November 1934), 197, <https://archive.org/details/Musikalisch-literarischerMonatsbericht1934> (27.02.2024).

55 Ernst Bachrich: *Sonate für Violoncello und Klavier*, op. 12 (Wien 1939); Copy in author’s possession.



Figure 1: Ernst Bachrich: *Sonate für Violoncello und Klavier*, front cover

copying the music? How were the paper, ink and publication materials sourced? Unfortunately, there are only a few clues to help answer these questions.

On July 20, 1939, Georg Schönberg, Arnold's son and a composer and music copyist, wrote a heartbreaking letter to composer Max Deutsch. In the letter, Georg thanked Deutsch for a monetary gift and carefully referenced his efforts to get visas for his family and the possibility of selling some of his father's paintings abroad to help finance his family's survival. Towards the end of the letter he mentioned that he had been getting some small jobs from Bachrich – but they did not pay enough to cover living expenses.⁵⁶ While it isn't certain that Georg Schönberg copied the *Sonate* for Bachrich, it is likely that he was involved in the publishing of some of Bachrich's late pieces.

56 Georg Schönberg to Max Deutsch, July 20, 1939 (The Library of Congress, see fn. 11 | [ASCC 23349](#)).

I have found copies of six other pieces that were self-published: *Psalm für mittlere Stimme und Streichquartett*,⁵⁷ *Osterblüte für Gesang und Klavier*,⁵⁸ *Elegie für Violoncello und Orchester*,⁵⁹ *Die Frühen Verse*,⁶⁰ *Sonnenhymne für mittlere Stimme und Orchester*,⁶¹ and *L'angelus. Bretonische Volksweise*.⁶² None have a date of publication, they were all composed after 1933, and all but one are lithographs. These works currently reside in quite geographically diverse institutions: the Austrian National Library, the National Library of Israel, the Paul Sacher Foundation, and Stony Brook University. *Osterblüte* is engraved in a manner strikingly similar to the *Variationen*, with the dynamics and expressions in the same unusual fonts, leading me to believe that they were likely engraved by the same person or company. The other five pieces are all carefully done lithographs. The similarity in clefs and notational style lead me to believe that they were all copied by the same person. Two of the pieces are signed by the copyist with an “A W” and one piece is signed with a symbol that seems to include an “A” (Figure 2). The paper quality for these was the lowest of the extant scores. Care was taken with them, but the lower quality materials and manner of publishing might indicate that they were among the last published works by Bachrich. However, at least one of the works, *Die Frühen Verse*, was printed for Berg’s 50th birthday in 1935. Additionally, *Elegie* was performed with orchestra in 1934 and 1935 – the first work from this group I know to have been publicly performed – and may have been published prior to its performance. Also, his *Osterblüte* and *Psalm* may have been published before performances in 1936. Bachrich may have collaborated with the same copyist to release these scores over a long period of time. It would make sense for him to have hired Georg Schönberg throughout the period, but the “A W” signature makes that less likely. Yet again, I am left with more questions.

Even in his “Registry of Jewish Assets,” Bachrich didn’t shy away from making a point. The document was first completed on July 12, 1938, and lists all of his possessions, including his piano and music library. In it he underlines “copyrights” and adds “music compositions banned in Germany.” He strikes through the space allotted for a value.⁶³ I am sure that he knew that his work would have no value to the Nazis, but he refused to either let it go without

57 Ernst Bachrich: *Psalm für mittlere Stimme und Streichquartett*, n. d. (Paul Sacher Stiftung, Basel [PSS AW PM 2007]).

58 Ernst Bachrich: *Osterblüte für Gesang und Klavier*, n. d. (National Library of Israel, Jerusalem).

59 Ernst Bachrich: *Elegie für Violoncello und Orchester*, op. 14, n. d. (Stony Brook University Libraries, Stony Brook).

60 Ernst Bachrich: *Die Frühen Verse: Melodram nach Emil Arnold Holm*, op. 15, n. d. (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.253]).

61 Ernst Bachrich: *Sonnenhymne für mittlere Stimme und Orchester*, op. 11, n. d. (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [MS55026-4]).

62 Ernst Bachrich: *L'angelus: Bretonische Volksweise*, n. d. (National Library of Israel, Jerusalem).

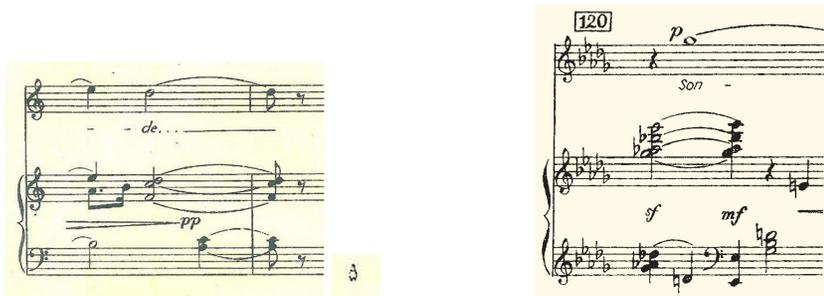
63 Ernst Bachrich: *Vermögensmeldungen, 1938* (Österreichisches Staatsarchiv, Wien [File No. 12496]).



Die Frühen Verse with signature

Elegie für Violoncello und Orchester with signature

L'angelus Bretonische Volksweise



Psalm für mittlere Stimme und Streichquartett with signature

Sonnenhymne für mittlere Stimme und Orchester

Figure 2: Score excerpts of copies of Ernst Bachrich's works with the signatures of the copyists, where available.

notice or allow it to be as severely undervalued as the rest of his belongings. On May 15, 1942, Ernst Bachrich was deported from Vienna to the Izbica ghetto located in German-occupied Poland. He was murdered on July 11, 1942 in the Lublin concentration camp. After his death, his work was mostly forgotten, except for a few references to high-profile performances and premieres.

Of his 26 known original compositions and arrangements, only 19 are fully or partially extant. Two pieces are reduced to fragments: single parts to larger chamber works. While grappling with this loss, I have considered presenting the fragments unaltered as symbols of censorship and erasure. I have also considered two ways of developing replacements for the missing parts: to make the works simply performable or to make them somewhat whole again and attempt complete reconstructions. For example, I have only been able to locate one piano part of a two-piano version of *Faust Waltzer aus Gounod's "Margarethe" nach Liszt*.⁶⁴ I believe that a new piano part can be constructed to

64 Ernst Bachrich: *Faust Waltzer aus Gounod's "Margarethe" nach Liszt*, n. d.

(Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F55.H.Weber.114]).

make the work performable. If completed, it would contribute to his body of arrangements, or re-compositions of existing works. This one being particularly fascinating because it is based on Liszt's reimagining of Gounod's Waltz.

Similar to these incomplete works, Schönberg's encounter with Bachrich cannot be fully realized. It is difficult to imagine what Schönberg might have written about Bachrich. What would he have written about how the Society ended? Would he have remembered him as opposition or as a less desirable collaborator or performer? By the time he wrote the notes in 1944, Schönberg may have known about Bachrich's murder or musical activities since 1933, but Schönberg would have most likely focused his writing on their encounter – of the period when Bachrich was his student.

The reality that what we have from Schönberg is this fragment of his autobiography – primarily a list of names of people he intended to write about. And what we are able to know about Bachrich is also fragmentary. While many of the questions about Bachrich's life and self-publishing efforts may never be answered fully, my hope is that a close reading of the extant publications and sources sheds some light on the extraordinary efforts he took to preserve and disperse his work. I also see an opportunity to continue a broad investigation of self-publishing music print culture and to continue examining blacklisted and suppressed composers in interwar Europe in order to return them towards their rightful places among musicians in Central Europe.

Schönberg, Trauma, and the Unrepresentable

Why *Moses und Aron* Could Never Be Finished

“Den Widerspruch kannst du nicht lösen”
[“You cannot solve the contradiction”]

Moses’ words to Aron, oratorio and Act III fragment, *Moses und Aron*¹

Introduction

A longstanding controversy has surrounded one of Arnold Schönberg’s greatest – yet unfinished – works: why the opera *Moses und Aron* remained incomplete. In spite of its standing as an undeniable masterwork – a Wagnerian *Gesamtkunstwerk* that simultaneously broke ground as a fully staged 12-tone opera employing massive forces of soloists, chorus and orchestra (described by an early commentator as “a thousand-tongued orchestra”²), and utilizing every possible instrumental tone color and vocal technique (*Sprechstimme*, coloratura, etc.), *Moses und Aron* is a full-scale work, and yet a torso. Before a decade had passed after Schönberg’s death, and in spite of his own statements to the contrary, both critics, and musicologists familiar with Schönberg’s life and works while he was still alive, were rushing to pass judgment on the opera’s unfinished state. Many declared, one after the other, that the opera was, in essence, complete in its incompleteness at the end of Act II.³ The published text-only version of Act III authorized by Schönberg’s wife Gertrud

1 *Moses und Aron* (ASSV 1.2.1.1.), text and sketches published in Arnold Schönberg: *Moses und Aron. Oper in drei Akten. Entstehungsgeschichte, Texte und Textentwürfe zum Oratorium und zur Oper*. Edited by Christian Martin Schmidt (Mainz, Wien 1998) (Sämtliche Werke. Abteilung III: Bühnenwerke. Reihe B, Band 8, 2); quote from source TC (c. 1928, Arnold Schönberg Center, Wien [T09.01]; TC42 [18r], 242), repeated in source T1 (c. 1930, T09.06; T1682

[22v¹], 243) and TM (ca. 1934, T63.06; TM14 [2r], 251).

2 Karl H. Wörner: *Schönberg’s ‘Moses and Aaron’* (London 1963), 106.

3 Most notably, Theodor W. Adorno: *Sacred Fragment*, in *Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music* (London 1992), 226; see also Oliver W. Neighbour: *Art. Moses und Aron*, in *Grove Music Online*

(02.02.2024). For a discussion of the performance history of Act III, see Bluma Goldstein: *Reinscribing Moses. Heine, Kafka, Freud, and Schoenberg in a European Wilderness* (Cambridge 1992), 150–151; and musical reasons for the opera’s incompleteness Pamela [Cooper-]White: *Schoenberg and the God-Idea. The Opera Moses und Aron* (Ann Arbor 1985), 231–232.

(an intermediate version among many handwritten drafts and sketches) was most often viewed by scholars as an unnecessary appendage.⁴

There is certainly truth to this argument. If one listens to any of the fine historic recordings of performances available today,⁵ or – much better – if one is lucky enough to attend a live performance, it would seem that nothing is missing dramatically. In an early review in 1954 associated with the Hamburg premiere, Winfried Zillig opined,

Perhaps it was humility that forbade him to complete this work. Perhaps, in his search, he sensed the temptation to bind to image and gesture whatever he had found. For one thing we do know of him, with absolute certainty: he ‘wanted to be knowing’ ... And this desire ‘to be knowing’ found the most gripping possible expression in the first two acts of the opera.⁶

Karl Wörner, in the first full-length study of the opera, described this romantically in terms of Schönberg’s compositional process as a product of mystical oneness with the divine:

The work in the form we have it today, with the setting of the first two acts concluded, is complete. It is a whole. He who has experienced the union in which the opera was conceived and gestated, knows that it would have been completed if only external circumstances of the 1930s and, later, the composer’s precarious health, had permitted it. ‘It suffices to understand and experience the work in its present form. As it is, so was it to be’, Gertrud Schoenberg writes in the epilogue to the vocal score published in 1957.⁷

The philosopher Theodor Adorno used the incompleteness of the opera to highlight all great artists’ struggles with the inexpressibility of the transcendent:

Important works of art are the ones that aim for an extreme; they are destroyed in the process and their broken outlines survive as the ciphers of a supreme, unnameable truth. It is in this positive sense that *Moses und Aron* is a fragment and it would not be extravagant to attempt to explain why it was left incomplete by arguing that it could not be completed. But such an explanation would have little to do with that notion of the tragic, the insoluble conflict between finite and infinite inherent in the subject matter Schönberg chose.⁸

4 Jan Assmann: *Moses Tragicus: Freud, Schoenberg, and the Defeated Moses* (Trans. Pamela Cooper-White), in *American Imago* 76/4 (2019), 569–588 (originally unpublished lecture “Moses tragicus. Freud, Schönberg und der scheiternde Moses,” Sigmund Freud Museum, Wien, May 6, 2019).

5 The first recording, in 1957 coincided with the first fully staged performance of the opera (Acts I and II) in Zürich with Hans

Rosbald conducting (reissued by Sony in 2017). Notable performances appeared in the mid-1970s with Michael Gielen (ORF Radio-Symphonieorchester Wien) and Pierre Boulez (BBC Symphony Orchestra), one in 1984 with George Solti (Chicago Symphony Orchestra), and one in 1996 with Boulez (Concertgebouw Orchestra). Most recently is a recording in 2014 by Sylvain Cambreling with the SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg.

6 Willi Reich: *Schönberg: A Critical Biography* (New York 1981), 184.

7 Karl H. Wörner: *Schönberg’s ‘Moses and Aron’*, see fn. 2, 91.

8 Theodor W. Adorno: *Sacred Fragment*, see fn. 3, 226.

This view has become the standard interpretation. In 2007, Michael Cherlin states, “there is nowhere left to go once Moses utters his last words of Act II, *O Wort, du Wort das mir fehlt*.”⁹ Many, following Adorno, also see the incompleteness of the opera as a paradoxical testament to the impossibility of human art to express the transcendent. As Etty Mulder writes, “the lack of music in the third act is its most important feature. The opera derives its importance from what is missing; it is a paradox in its deepest essence.”¹⁰

There is just one problem with leaving the torso as a testament to the impossibility of expressing the Inexpressible: Schönberg himself did not agree that the opera was finished. There is no question that the heartfelt, despairing cry of Moses at the end of Act II, “*O Wort, du Wort das mir fehlt!*” is Schönberg’s own as well. But there is no evidence that by the end of his life he had thrown in the towel. Adorno acknowledged that the “impossibility which appears intrinsic to the work is, in reality, an impossibility which was not intended. It is well known that great works can be recognized by the gap between their aim and their actual achievement.”¹¹ As Karl Wörner closely catalogued in the first published book on the opera in 1959, there were at least eight comments in Schönberg’s letters up to the last year of his life repeating his intention to complete the work.¹² Wörner closed his own comments on the unfinished third act with the statement, “The various remarks contained in Schönberg’s letters leave no room for doubt that he was firmly resolved to complete the work’s composition.”¹³ An analysis of the music itself argues for its incompleteness.¹⁴

Schönberg made a robust effort in spite of serious illness to obtain a grant from the Guggenheim Foundation in January, 1945¹⁵ to give him the freedom from financial pressures, not only to complete the opera, but also to finish *Die Jakobsleiter* – his earlier, Swedenborgian, religio-philosophical choral work. The earlier oratorio text draft of *Moses und Aron* was rounded out with a short third act that, patterned after classical and romantic oratorios, resolved a second act full of turmoil with a triumphal denouement: faith restored. Schönberg wanted the opera version to end the same way. Unpublished compositional fragments

9 Michael Cherlin: *Schönberg’s Musical Imagination* (Cambridge etc. 2007), 19; see also Joseph Auner: Schönberg as Moses and Aron, in *Opera Quarterly* 23/4 (2007), 373–384, 382.

10 Etty Mulder: Wort, Bild, Gedanke: Zu Schönbergs Moses und Aron, in *Vom Neuwerden des Alten: Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters*. Edited by Otto Kolleritsch (Wien 1995), 63–78, 73 (Studien zur Wertungsforschung 29) [my translation].

11 Theodor W. Adorno: Sacred Fragment, see fn. 3, 226.

12 Karl H. Wörner: *Schönberg’s ‘Moses and Aaron’*, see fn. 2, 90; see also <https://www.Schönberg.at/index.php/en/typography-2/moses-und-aron> (02.07.2024).

13 Karl H. Wörner: *Schönberg’s ‘Moses and Aaron’*, see fn. 2, 91.

14 Pamela [Cooper-]White: *Schönberg and the God-Idea*, see fn. 3, 231–233.

15 Arnold Schönberg to Henry Allen Moe, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, January 22, 1945 (carbon copy; The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC 3880). See also Therese Muxeneder: Notes to “Die Jakobsleiter,” Wiener Staatsoper, July 3, 2018. Online at <https://www.Schönberg.at/index.php/en/typography-2/die-jakobsleiter> (07.02.2024).

and notations for Act III, though scant, suggest a similar recapitulation of themes from Acts I and II to accomplish this musically.

Was there anything besides illness and the pressures of daily life – very serious matters in and of themselves – that stood in the way? Schönberg produced very little in his later years, and mostly on commission, so this remains a very real question.¹⁶ If the Guggenheim grant had come through, would Schönberg have been able to produce a finished Act III? We will never know.

I would like to propose one other possibility: that is, that the completion of the opera became impossible in light of antisemitism and the Holocaust, Schönberg's personal memory of the family's precipitous flight from Nazi Germany just as Act II was completed, and the murders of those relatives left behind. Did Schönberg suffer from a resulting form of writer's block, in which a hopeful conclusion to Act III of the opera could no longer be envisioned? Extant text sketches for Act III suggest a grim post-traumatic reaction, and preoccupation with a militant version of Zionism. To understand these factors, we must first examine the vicissitudes of Schönberg's cultural and political identifications over many years.

Schönberg's Judaism and Zionist Vision

For a long time, Schönberg saw his own works standing in a long line of musical and artistic achievement – continuing the creative development of German high culture since Bach,¹⁷ and in a direct German-Austrian lineage from Mozart to Schubert to Brahms and Wagner. He often used them as exemplars in his teaching and writings on composition.¹⁸ Dorothy Lamb Crawford describes it thus:¹⁹

His students were stunned by Schoenberg's "improvisations" on a given problem, written at tremendous speed on the blackboard in the style of Beethoven, Haydn, Mozart, or Brahms. The composer Leon Kirchner remembers feeling so awed by this that at first he thought it hopeless to become a composer. The students' exercises were to be done in these styles; Schoenberg never drew on his own music. "One had to master the past, and the forms out of which the present came ..."

16 Personal communication, Therese Muxeneder, head archivist at the Arnold Schönberg Center, Vienna, May 2019.

17 Mark Berry notes that "*Bach was the only composer chosen for analysis in advanced counterpoint classes.*" – *Arnold Schoenberg* (London 2019), 159 (Critical Lives.)

18 Aine Heneghan: *Musical Migration: Schönberg's Thinking and Teaching in Europe and the U.S.*, lecture presented at the Arnold Schönberg Center, Wien, May 14, 2019. Heneghan demonstrates how Schönberg focused on Beethoven's piano sonatas in his teaching in Los Angeles based on documentary evidence including unpublished class notes from his students.

19 Dorothy Lamb Crawford: *Arnold Schoenberg in Los Angeles*, in: *Musical Quarterly* 86/1 (Spring 2002), 6–48, 26. See also *Arnold Schönberg: Nationale Musik* (1931) (ASSV 5.3.1.87), where Schönberg claims his heritage from Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, and Brahms. Translation published in *Arnold Schoenberg: Style and Idea: Selected Writings. 60th Anniversary Edition*. Edited by Leonard Stein (Berkeley/CA, Los Angeles, London 2010), 172–175.

He drew on these earlier masters, especially Wagner and the later Brahms, in his own compositional process – even after he pursued the 12-tone method.²⁰ As Schönberg’s most recent biographer Mark Berry has put it, “*Schoenberg always insisted that he was a composer, not a twelve-note composer, that what mattered was the ‘idea’ of the work, not the ‘style’ in which it was expressed.*”²¹ As I argued over 35 years ago on the evidence from the musical sketches for *Moses und Aron*, and as more recent research on his prose writings confirms,²² his work was as much an evolutionary development from the great German masters, as it was revolutionary. He believed (perhaps!²³), or at least hoped for a time, that his work would advance the proven German supremacy of music for another century.²⁴ On the other hand, as he wrote in 1931,

German music will not take my path, the path I have pointed out. | Prepared to release myself from it, but not without having settled my debt to it, I wish as thanks to show it the path it has taken. | Until I am near [to it again.] And if by widening the interval until this separation is annulled I have blurred the point at which I have stood, I wish to emphasize that much more clearly the point at which it [German music] stands and will stand, until someone whose guidance it will accept leads it forward.²⁵

It is notable that Schönberg did not initially see his admiration for the antisemitic Wagner as a contradiction with his Jewish origins, although he struggled to reconcile the increasing rise of antisemitism with his identification with high German culture, as many aspiring young Jews did at the time. Such a view was not uncommon among pan-German Jewish intellectuals in Austria after the fin-de-siècle.²⁶ He had even convinced himself – for a time – that Wagner gave him a way out, as a “good” or “high-minded Jew” (unlike the supposedly

20 Pamela [Cooper-]White: *Schoenberg and the God-Idea*, see fn. 3, 227–234.

21 Mark Berry: *Arnold Schoenberg*, see fn. 17, 110.

22 E.g., Aine Heneghan: *Musical Migration*, see fn. 18; Dorothy Lamb Crawford: *Arnold Schoenberg in Los Angeles*, see fn. 19.

23 E. Randol Schönberg: *The Most Famous Thing He Never Said*, in *Arnold Schönberg und sein Gott | and His God. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium 26.–29. Juni 2002*. Edited by Christian Meyer (Wien 2003), 27–30 (*Journal of the Arnold Schönberg Center* 5/2003), referring to the statement Schönberg’s pupil Josef Rufer reported having heard the composer tell him in 1921: “*I have discovered*

something which will assure the supremacy [Vorherrschaft] of German music for the next hundred years,” in Josef Rufer: *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of His Compositions, Writings and Paintings* (London 1962), 45. E. Randol Schoenberg, grandson of the composer, doubts Rufer’s report as anything more than perhaps ironic, concerned by the “*not-so-subtle implication [...] that Schoenberg was a fanatical German supremacist, like Hitler, and therefore that his twelve-tone method should be associated with fascism and Nazism and discarded*” (27).

24 Others have provided documentary evidence for Schönberg’s passion for continuing the supremacy of German music (even if he never said precisely those “famous words” to Rufer). See Klara Mórícz: *Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth Century*

Music (Berkeley/CA 2008), 205–206; and Mark Berry: *Arnold Schoenberg*, see fn. 17, 102–104.

25 Arnold Schönberg: *Entwürfe zum Vorwort der Kompositionslehre* (1931) (ASSV 2.3.5.g), English translation in David Isadore Lieberman: *Schoenberg Rewrites His Will. A Survivor from Warsaw, Op. 46*, in *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*. Edited by Charlotte Cross and Russell Berman (New York, London 2000), 193–229, 209.

26 Mark Berry: *Arnold Schönberg*, see fn. 17, 104; Klara Mórícz notes that the Jewish scholar and philosopher Gershom Scholem even “*coined the term Deut schjudentum to describe it.*” *Jewish Identities*, see fn. 24, 205.

uneducated Jewish masses), who by attaining artistic transcendence could rise beyond the ghetto and be redeemed from his eastern European Jewish past.²⁷

Schönberg as a convert to Protestantism, long imagined that his Protestant conversion – undertaken shortly after the antisemitic mayor Karl Lueger's election and the pogrom in the very street where he lived with his parents as a young man²⁸ – would protect him. Believing himself to be a cultural German artist, he withstood increasing antisemitic attacks by critics and in the general atmospheres of both Vienna and Berlin, but still believed in the dream of assimilation until he experienced direct racial discrimination in the army during World War I,²⁹ then a direct threat of violence by a neighbor, and a culminating incident at the Salzburg resort of Mattsee in 1921, when he and his family were evicted as Jews.³⁰ Unable to produce proof of his conversion to Christianity (quite naturally having left his baptismal certificate at home),³¹ Schönberg was expelled, and the peace in which he sought to compose was shattered.³² In May 1923, he wrote to Kandinsky – no doubt referring back to the Mattsee incident:

Must not a Kandinsky have an inkling of what really happened when I had to break off my first working summer for 5 years, leave the place I had sought out for peace to work in, and afterwards couldn't regain the peace of mind to work at all? Because the Germans will not put up with the Jews!³³.

This last deeply personal, racialized form of antisemitism experienced in Mattsee – although not as unique or new as scholars previously believed – was

27 When we young Austrian Jewish Artists (1935) (ASSV 6.2.5.); speech given to the Mailamm (American Palestine Music Association), New York, March 29, 1935; published in *Style and Idea*, see fn. 19, 502–505. See also Julie Brown: *Schoenberg and Redemption* (Cambridge, UK 2014), 45–46. Brown explores Schönberg's early devotion to Wagner, even Wagner's antisemitic essay *Das Judentum in Musik*, in further detail, 41–49, 122–124.

28 Therese Muxeneder: Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (I), in *Journal of the Arnold Schönberg Center 14/2017*. Edited by Eike Feß and Therese Muxeneder (Wien 2017), 11–32, 18.

29 Cf. Schönberg's allusions in a letter to Peter Gradenwitz, July 20, 1934 (carbon copy; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 2732](#)), English translation in Moshe Lazar: Arnold Schoenberg and His Doubles, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute 17/1, 2* (June & November 1994), 8–150,

110; see also letter to Stephen Wise, May 12, 1932 (carbon copy; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 2688](#)), cited in Therese Muxeneder: Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (I), see fn. 28, 157. Cf., Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 206.

30 Therese Muxeneder: Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (II), in: *Journal of the Arnold Schönberg Center 15/2018*. Edited by Eike Feß and Therese Muxeneder (Wien 2018), 131–162, 146–148 and idem: Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (III), in: *Journal of the Arnold Schönberg Center 16/2019*. Edited by Eike Feß and Therese Muxeneder (Wien 2019), 164–254, 176–199; Arnold Schönberg: When we young Austrian Jewish Artists, see fn. 27, 503. Alexander L. Ringer: Arnold Schoenberg and the Politics of Jewish Survival, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute 3/1* (March 1979), 11–40; idem: *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew* (New York 1990); Michael Mäckelmann:

Arnold Schönberg und das Judentum: Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921 (Hamburg 1984), 201–335, 379–397 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 28); Moshe Lazar: Arnold Schoenberg and His Doubles, see fn. 29, esp. 11, 15, 50–51; Mark Berry: *Arnold Schoenberg*, see fn. 17, 101–102.

31 Mark Berry: *Arnold Schoenberg*, see fn. 17, 102.

32 Therese Muxeneder: Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (III), see fn. 30; Mark Berry: *Arnold Schoenberg*, see fn. 17, 119–120; See also letter to Kandinsky, May 4, 1923 (carbon copy; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 832](#)), English translation in *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky. Letters, Pictures, and Documents*. Edited by Jelena Hahl-Koch (London 1984), 86.

33 Ibidem.

perhaps a final tipping point, which he wrote about several times.³⁴ I would also suggest that his strong early identification with German music may have been, at least in part, a defensive denial of the increasingly dangerous antisemitic atmosphere, and a reason why the in-breaking of that painful reality at Mattsee was all the more acutely painful and disillusioning: “*Toward the end it got very ugly in Mattsee.*”³⁵

The wound was re-stimulated two years later when Kandinsky, then teaching at the Bauhaus Weimar, encouraged him to become the director of the Weimar music school. Hearing from Alma Mahler about antisemitic³⁶ elements in the Bauhaus group, he refused the invitation,³⁷ writing angrily about the earlier Mattsee experience to Kandinsky:

For I have at last learnt the lesson that has been forced upon me during this year, and I shall not ever forget it. It is that I am not a German, not a European, indeed perhaps scarcely even a human being (at least, the Europeans prefer the worst of their race to me), but I am a Jew.

He goes on to declare,

I am content that it should be so! Today I no longer wish to be an exception [...] I have heard that even Kandinsky sees only evil in the actions of the Jews and in their evil actions only the Jewishness, and at this point I give up hope of reaching any understanding. It was a dream. We are two kinds of people. Definitely! So you will realise that I only do whatever is necessary to keep alive.³⁸

After receiving a shocked response from Kandinsky, he elaborated on the Mattsee experience, accusing Kandinsky of “*associate[ing] with politics that aim at bringing about the possibility of excluding me from my natural sphere of action*” and failing to combat the prevailing antisemitic politics of the day.³⁹ He ended the letter after a long diatribe against the then common assumption that all Jews were Bolsheviks and Communists, with these foreboding words: “[W]hat is antisemitism to lead to if not to acts of violence? Is it so difficult to imagine that?”

34 Letters to Alban Berg, July 16, 1921 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.1321/241] | [ASCC 617](#)) and Wassily Kandinsky, April 19 and May 4 (carbon copies; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 818](#), [832](#)), English translations published in *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*. Edited by Joseph Auner (New Haven 2003), 159, 167–173; Letter to Stephen Wise, May 12, 1934, see fn. 29. See also Klara Móríc: *Jewish Identities*, see fn. 24, 225; Therese Muxeneder: *Konfrontationen mit Antisemitismus (I)*, see fn. 28, 30, 32.

35 Letter to Alban Berg, July 16, 1921, see fn. 34.

36 Klara Móríc: *Jewish Identities*, see fn. 24, 225. NB: Following Mortimer Ostow, *Myth and Madness: The Psychodynamics of Antisemitism* (New Brunswick, NJ 1996), 14; I have chosen to follow the spelling “antisemitic” rather than the more common “anti-Semitic,” in his words, “*indicating my rejection of the racial implications of the term.*” (Pamela Cooper-White: *Old and Dirty Gods: Religion, Antisemitism and the Origins of Psychoanalysis* [London 2017], 13n)

37 Mark Berry: *Arnold Schoenberg*, see fn. 17, 118–119; Klara Móríc: *Jewish Identities*, see fn. 24, 225; Bluma Goldstein: Schoenberg’s Moses und Aron: A Vanishing Biblical Nation, in *Political and Religious*

Ideas in the Works of Arnold Schoenberg, see fn. 25, 159–192, 160.

38 Letter to Kandinsky April 19, 1923 (carbon copy; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 818](#)), English translation in *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky*, see fn. 32, 76.

39 Letter to Kandinsky, May 4, 1923 (carbon copy; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 832](#)), English translation *ibidem*, 79.

You are perhaps satisfied with depriving Jews of their civil rights. Then certainly Einstein, Mahler, I and many others, will have been got rid of."⁴⁰ He goes on to elaborate on Jewish survival in the face of persecution:

But one thing is certain: they will not be able to exterminate those much tougher elements thanks to whose endurance Jewry has maintained itself unaided against the whole of mankind for 20 centuries. For these are evidently so constituted that they can accomplish the task that their God has imposed on them: To survive in exile, uncorrupted and unbroken, until the hour of salvation comes!⁴¹

This now well-known exchange of letters with Kandinsky in 1923 shows the shock to Schönberg's system that his eviction from a "genteel" (Gentile) spa caused – but moreover, his awakening to the reality that he would never truly belong to Austro-German high society irrespective of manners, resources, education, or even conversion to Christianity⁴²: "*Today I no longer wish to be an exception.*"⁴³

As Therese Muxeneder has definitely shown in her exhaustive study of archival materials, the Mattsee incident was by no means an isolated experience of antisemitism, or even the first he personally encountered.⁴⁴ How could it be, given the total context of a rising antisemitism throughout Austria and Germany in the first decades of the 20th century? Antisemitism was a "total context" in which all Jews conducted their lives.⁴⁵ Beginning with discrimination during his school days in the predominantly immigrant Jewish district of Leopoldstadt, and a pogrom that occurred in 1897 on the very street where he and his family lived when he was still in his 20's (to punish Leopoldstadt's electoral refusal to support the right-wing Christian socialist party led by the antisemitic mayor-elect Karl Lueger), Schönberg was aware of the increasing cultural and political shift from a long familiar religious and culturally-based animosity, which educated Jews imagined they could overcome through assimilation, to an antisemitism based on a pseudo-scientific globalized racial discrimination.⁴⁶

40 Ibidem, 81–82. See also Bluma Goldstein: *Reinscribing Moses*, see fn. 3, 138–142.

41 Ibidem, 82.

42 For more on Schönberg's conversion in his 20's to Protestantism (rather than the dominant Catholicism of Vienna), see Pamela [Cooper-]White: *Schoenberg and the God-Idea*, see fn. 3, 53–55; Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 41–42, 84–85; Bluma Goldstein: *Reinscribing Moses*, see fn. 3, 137–138.

43 Letter to Kandinsky, April 19, 1923, see fn. 38, 76; see Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 89.

44 Cf., Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 225. Lazar offers a strong argument with some documentation re: antisemitism that Schönberg would have encountered in both Vienna and Berlin in Arnold Schoenberg and His Doubles, see fn. 29, 48–51, although he also notes that "*for some two decades (1898–1921) [Schoenberg] had ignored if not repressed the messages conveyed from the surrounding political and social reality [...]*" (54).

45 Pamela Cooper-White: *Old and Dirty Gods*, see fn. 36. "Total context" is a term from sociolinguistics and anthropology, as the encompassing surround of a culture, its practices and language(s).

46 E.g., Therese Muxeneder: *Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (I)*, see fn. 28, 21– 25; Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 90–91; for a helpful discussions of the shift from cultural to racial antisemitism in Schönberg's context, see, e.g., Steven Beller: *Vienna and the Jews 1867–1938: A Cultural History* (Cambridge, UK 1989), and idem: *Antisemitism: A Very Short Introduction* (Oxford, UK 2015); see also David Nirenberg: *Anti-Judaism: The Western Tradition* (New York 2013); Robert S. Wistrich: *Antisemitism: The Longest Hatred* (New York 1991) and idem: *A Lethal Obsession: Antisemitism from Antiquity to the Global Jihad* (New York 2010).

Schönberg, his siblings, and many cousins converted to Protestantism in 1898, almost one year to the day after the Christian social mob marched through their neighborhood, destroying Jewish property and inflicting violence on men, women, and children alike.⁴⁷ His second move to Berlin in 1911 was to flee antisemitic epithets and death threats by a neighbor living in the same house.⁴⁸

After leaving Berlin and signing up for a year's voluntary military service as a titular private first class,⁴⁹ Schönberg wrote to Peter Gradenwitz that as early as 1917

[he] became aware of the shipwreck of assimilationist aspirations. Having volunteered for the [Austrian] army, with the ardent desire to prove myself at the front, for the first time I felt myself definitely rejected, as I was forced to discover that this was conducted at least as much against the internal foes as against the external ones; and that we, as Jews, were included among these internal foes, no matter what our political positions might have been. [...] It became clear to me, after this experience, that we Jews must rely upon ourselves and that soon we all would have to experience such things.⁵⁰ [emphasis added]

Having rejected his earlier Austrian patriotism (another effort to prove himself as a true pan-German citizen), he eventually arrived at his own idiosyncratic, militant version of the Zionist cause. In the same letter, he continued:

My thinking, building upon this recognition [of antisemitism], guided me to my drama "The Biblical Way," [...] in which I advocated – based upon the possibility indicated in the Bible – the establishment of an independent Jewish state, without staking out in it a position for or against Zionism. Since then Zionist aspirations have also become sacred for me, even though I cannot, for tactical and strategic reasons, fully adhere to them.⁵¹

He was already beginning to foresee – much earlier than many of his Jewish contemporaries – a level of antisemitic violence that many Jews were still finding unthinkable at the time. In 1938 he wrote, "*Every keen and realistic observer should have known this beforehand, as I knew it almost twenty years ago ... [E]very Jew should have known at least that the fate of the Austrian and Hungarian Jews was sealed years ago.*"⁵² [emphasis added]

47 Therese Muxeneder: Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (I), see fn. 28, 23.

48 Therese Muxeneder: Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (II), see fn. 30, 146.

49 Ibidem, 154.

50 Letter to Peter Gradenwitz, July 20, 1934, see fn. 29; see also letter to Stephen Wise, May 12, 1932, see fn. 29, cited in ibidem, see fn. 28, 157. Cf., Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 206.

51 Moshe Lazar: Arnold Schoenberg and His Doubles, see fn. 29, 110.

52 Arnold Schönberg: A Four Point Program for Jewry (1938) (ASSV 6.1.28.), published in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 3/1 (March 1979), 49–67, 49.

Schönberg's Zionism

In March, 1924, while living in Mödling, Schönberg was approached by a neighbor Rudolf Seiden to contribute to a pamphlet *Pro Zion!*⁵³ Schönberg produced a brief essay entitled “Stellung zum Zionismus” [Position on Zionism]. This was his first published pro-Zionist piece, in which he showed himself from the beginning to have adopted a more militant approach than many of his contemporaries.⁵⁴ Zionism, then, was clearly on his mind, no doubt heightened by the upcoming Fourteenth Zionist Congress to be held in Vienna in 1925. Although the first extant sketches for his Zionist play *Der biblische Weg* [The Biblical Way] date from 1926 (more about the play will follow), Schönberg noted in letters to both Berg and Max Reinhardt that he had begun thinking about the play as early as 1922–1923,⁵⁵ and that he had been thinking for “fourteen years”⁵⁶ about devoting himself entirely to “working for the survival of our nation.”

Yet in the 1920's, in spite of his assertions to the contrary in his letters to Berg in 1923, he was still in a transitional space culturally and religiously. Seiden invited him to write for *Pro Zion!*, choosing to overlook his Jewish ethnicity in favor of his inclusion as a German-identified artist and intellectual who had left the Jewish religion.⁵⁷ He married his second wife Gertrud Kolisch in the local Protestant Church a few months later. His first version of “Notes for an Autobiography” in 1924 is outlined as follows: “How I became a Musician [...] a Christian [...] a Brahmsian [...] a Wagnerian [...]”⁵⁸ Only much later in 1944 was this revised to read “a Musician [...] a Christian [...] a Jew again [...] [and reversing the order here:] a Wagnerian [...] a Brahmsian.”⁵⁹

Schönberg's move to Berlin in January, 1925, may have been the last tipping point, and the impetus for beginning his work on *Der biblische Weg* in earnest. Although his appointment to the Preußische Akademie was the

53 March 8, 1924 (printed letter; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 21134](#)).

54 This brief text from Seiden's pamphlet *Pro Zion! Vornehmlich nichtjüdische Stimmen über die jüdische Renaissancebewegung*. Edited by Rudolf Seiden. Wien 1924 (Judentum und Volk und Land 39), 33, is provided in English translation in Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 227; see also Moshe Lazar: *Arnold Schoenberg and His Doubles*, see fn. 29, 53–54; Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 82–83.

55 Letter to Berg from Paris, October 16, 1933 (Österreichische Nationalbibliothek, see fn. 34 [F21.Berg.1321/355] | [ASCC 2462](#)), English translation published in Arnold Schoenberg: *Letters*. Edited by Erwin Stein (New York 1965), 184; and letter to Max Reinhardt, May 24, 1933 (Arnold Schönberg Center, Wien [T15.10] | [ASCC 7553](#)); partially translated by Moshe Lazar: *Arnold Schoenberg and His Doubles*, see fn. 29, 95–96, both cited *ibidem*, 56, 135n.

56 An allusion to Hitler's claim of fourteen years of struggle, as noted in Alexander L. Ringer: *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew* (New York 1990), 133; Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 224.

57 Rudolf Seiden: *Pro Zion!*, see fn. 54; English translation in Móricz: *Jewish Identities*, 226.

58 *Lebensgeschichte in Begegnungen* (1924) (ASSV 5.3.8.9.) and [*Lebensgeschichte in Begegnungen*] (~1944) (ASSV 5.4.); English translation in *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*. Edited by Joseph Auner (New Haven 2003), 8.

59 *Ibidem*. The significance of this revision is discussed at length in Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 95.

most prestigious and remunerative of his career to that point, it was met with Gentile colleagues' antisemitic protests from the very beginning.⁶⁰ This may have been reflected musically, as Berry suggests, in the return to a foreboding, expressionistic style in his 12-tone *Begleitungsmusik für einer Lichtspielszene* [Accompaniment to a Cinematographic Scene], op. 34, with its sections “*Threatening Danger*,” “*Fear*,” and “*Catastrophe*.”⁶¹ It may even have been the opposition he received upon the move to Berlin, and not his departure from that city, that sealed his determination to reclaim his Jewish identity.

It was at this time that Schönberg put the full force of his creativity behind his militant Zionism, and thus his identification with the Jews as the Chosen People – declaring a spiritual mission to be protected by any means necessary – believing that the Jews were naïve to think they could survive through diplomatic negotiations. By the time of his highly performative re-entry into the Jewish religious covenant in Paris in July, 1933, with Marc Chagall as his witness,⁶² he had already reclaimed his Jewish identity, and was soon ready in all seriousness to sacrifice his musical career – whatever others in Zionist circles at the time may have thought of the idea – offering himself as the leader in the service of Zionist movement unified by an uncompromising totalitarian authority.⁶³

Over the spring and summer of 1933, while still in Paris, he wrote letters to his militant Zionist acquaintance Jakob Klatzkin (1882–1948), describing in some detail a united movement of “*all Jewish parties*” in the interests of creating a new Jewish nation. In it, he disavowed “*all Western acquisitions; we are Asians and nothing essential binds us to the West. We have our [biblical] promise, and no other temptation can more honor us!*”⁶⁴ Based on a study of Schönberg's correspondence and library, it seems that his militant Zionist views, although similar to those of Ze'ev (Vladimir) Jabotinsky,⁶⁵ were more directly influenced by the lesser known Klatzkin, with whom Schönberg began communicating in late 1931,⁶⁶ and whose books, *In Praise of Wisdom, Die Judenfrage der Gegenwart*,

60 Mark Berry: *Arnold Schoenberg*, see fn. 17, 132–33.

61 Ibidem, 141–143.

62 Arnold Schönberg Center, Wien (T82.08 | [ASCI D4899](#)).

63 See Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 83–85; Moshe Lazar: *Arnold Schoenberg and His Doubles*, see fn. 29, 94–96, 105–114; Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 201–335.

64 Letter to Jakob Klatzkin, June 13, 1933 (Arnold Schönberg Center, Wien [T57.05] | [ASCC 7086](#)), English translation in Moshe Lazar: *Arnold Schoenberg and His Doubles*, see fn. 29, 96, 105.

65 Alexander Ringer makes this analogy in *Arnold Schoenberg*, see fn. 56, 60; see also Salome Schöll: “Der Biblische Weg” und der Zionismus in den 1920er Jahren. Schönbergs Nachbarschaft zum Revisionismus, in: *Arnold Schönberg und sein Gott | and His God. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium 26.–29. Juni 2002*. Edited by Christian Meyer (Wien 2003), 239–246

(*Journal of the Arnold Schönberg Center* 5/2003); Klara Móricz points out that Schönberg never cites Jabotinsky and ascribes Hitler's Germany and Mussolini's Italy as Schönberg's models, *Jewish Identities*, see fn. 24, 214. Therese Muxeneder pointed me to the closer influence of Jakob Klatzkin.

66 Schönberg's first letter to Jakob Klatzkin goes back to June 13, 1931 (carbon copy; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 2069](#)) after reading an unpublished article by Klatzkin for the *Encyclopedia Judaica*; cited in ; Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 382n32.

and *Problem des modernen Judentums*, Klatzkin sent to Schönberg with dedications.⁶⁷

He sent similar sentiments to Ernst Toch whose wife Lily recalled the two having vigorous debates about Zionist strategy.⁶⁸ Schönberg wrote out a “Programm zur Hilfe und Aufbau der Partei”⁶⁹ for a gathering in Paris that ended up causing Schönberg to sever ties with the Tochs because of their preference for diplomacy over militancy. In a letter to stage director Max Reinhardt, May 24, 1933, Schönberg prevailed upon Reinhardt to produce *Der biblische Weg* and alluded to a still secret plan he had already set in motion with “many” others for a united, authoritarian Zionist movement and propaganda campaign, for which the play would serve as an inaugural event. In this letter he makes the astonishing claim for the first time: “*It is I who leads [sic] this movement.*”⁷⁰ He repeated this proposal in an essay on the “Jewish Question” (“*Judenfrage*”) in 1933: that based on his having established a “*dictatorship [...] if only in a Music Association,*” who “*forced the world to believe in what I believe!*” he should become the leader of a new Jewish political movement.⁷¹ To Anton Webern, he wrote the following August,

For fourteen years I have been prepared for what now has happened [...] and have finally cut myself off for good – even though with difficulty, and a good deal of vacillation – from all that tied me to the Occident. I have long since been resolved to be a Jew, and you will also have sometimes heard me talk about a play (*The Biblical Way*); I could not say more about it at that time, but in it I have shown the ways in which a national Zionism can become active. And now, as of a week ago, I have also returned officially to the Jewish religious community [...]⁷²

Upon his arrival in the U.S., Schönberg continued writing about his desire to separate himself entirely from Western, European culture. In an essay “*Jeder Junge Jude*” [Every Young Jew]⁷³ he described the shame and persecution

67 All books in Arnold Schönberg's personal library (Arnold Schönberg Center, Wien [BOOK K28, K29, K30]). While Klatzkin disagreed with the idea of the Jews as the Chosen People, he passionately advocated for a nationalist Jewish state. Like Schönberg, his philosophy embraced the idea of a “*tragic rift between the living, original, unmediated soul (Seele), and the spirit (Geist), expressed by reason and its principle product – culture. This rift, he maintained, caused human beings to live in constant alienation from the world instead of being in it [...]*” (Eran Rolnik: *Freud in Zion: Psychoanalysis and the Making of Modern Jewish Identity* [London 2012], 24.) Interestingly, too, Klatzkin believed progress in human reason would result in moving

“*ever closer to its origin, ‘the divine spirit of nothingness,’ which eventually ‘controls the human soul, to the extent of destroying the human and biological world, cooling human life and killing it with a ‘kiss of nothingness.’*” (ibidem, 25) There are interesting parallels to Klatzkin's “Gnostic Zionism” and Schönberg's notion of salvation in the wilderness, in union with an unrepresentable God.

68 Lily Toch: *The Orchestration of a Composer's Life* (Los Angeles 1978), vol. 1, 318–319; cited in Klara Mörizc: *Jewish Identities*, see fn. 24, 215.

69 Arnold Schönberg: *Pläne zur Einwanderung* (1933) (ASSV 6.1.4.); cited ibidem, 216, 384n73.

70 See fn. 55.

71 Arnold Schönberg: *Judenfrage* (Arcachon) (1933) (ASSV 6.1.5.); English translation in Klara Mörizc: *Jewish Identities*, see fn. 24, 210; see also Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 161.

72 Schönberg to Webern, August 4, 1933 (carbon copy; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 2398](#)); English version published in Moshe Lazar: *Arnold Schoenberg and His Doubles*, see fn. 29, 106; regarding the meaning of “fourteen years,” see fn. 56.

73 Jewish United Party / Parti Unique des Juifs / Jüdische Einheitspartei (1934) (ASSV 6.1.25.), subchapter “*Jeder junge Jude*”;

experienced by European Jews as they attempted to assimilate into a German Christian culture:

Yes, all achievements must be reversed! [...] We do not want any civil rights, which only provide the totally superfluous proof that they are not ours to have [...] We do not wish to have a part in Western culture, through which we lose the entirety of our innate instincts. We will gain insight into ourselves by excluding ourselves from it [...] We no longer want their knowledge, their arts, their manners, their customs; we want to free ourselves from them and, like the fox – isn't he clever – who tears out his leg if he has been caught in a trap, we want to have everything torn out which they want to retain – if only we can become free of them!⁷⁴

Schönberg continued writing to a variety of acquaintances and public Zionist figures during this early period in America, describing his own Zionist plans and sharing his fervor for a united – totalitarian – Jewish state.⁷⁵ In a letter to a prominent activist Rabbi Stephen Wise, he repeated his offer to give up music entirely and devote himself to the founding of a Jewish state, again offering himself as a leader convinced of both authoritarianism and militancy.⁷⁶

A month earlier, Schönberg presented his first speech in English at a reception of the Mailamm musical society in New York⁷⁷ which was organized to welcome him to the United States. Schönberg startled the audience, who no doubt were expecting a speech about music, by delivering a political diatribe. He proclaimed,

It is not worthy to fight against the hostility, but it is only honorable to annihilate the enemy [...] A proud people like the Jews has the obligation to look danger resolutely in the face [...] There is only one enemy which must be annihilated, annihilated at any price.⁷⁸ [...] it is necessary to unify the Jewish people in the same manner in which other peoples have unified themselves: with power, with force, and, if needed, with violence against all those who oppose themselves to this unifying.⁷⁹

Perhaps chastened by a shocked and negative response to his militant politics, Schönberg returned to Mailamm almost a year later in March, 1935, with a more circumspect speech in which he acknowledged the influence of Wagner,

first published, in German, in the *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17/1, 2 (June & November 1994), 451–455. First English translation by Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 196–201. Brown discusses this essay at length in *ibidem*, 79–87.

74 *Ibidem*, 200–201.

75 Many of these are detailed in E. Randol Schoenberg: Arnold Schoenberg and Albert Einstein: Their Relationship and Views on

Zionism, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 10/2 (November 1987), 134–187.

76 Letter to Stephen Wise, May 12, 1934, see fn. 29; first published in E. Randol Schoenberg: Arnold Schoenberg and Albert Einstein, see fn. 75, 165–168. Klara Móríc also cites this letter as further evidence of Schönberg's proto-fascist leanings, in *Jewish Identities*, see fn. 24, 209–210.

77 "Mailamm" was an acronym for the Society's name in Hebrew, renamed the

Jewish Music Forum in 1939. (Sabine Feisst: *Schoenberg's New World: The American Years* [Oxford 2017], 283n, 316–317.) The speech Jewish Situation (1934) (ASSV 6.2.2.), given April 29, 1934, is published in *A Schoenberg Reader*, see fn. 34, 251–256.

78 *Ibidem*, 254.

79 *Ibidem*, 255. See also commentary by Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 102–104.

and his former aspirations as a contributor to high German art as the way “*Out of the Ghetto!*”⁸⁰ His topic was still the struggle of a Jewish artist, but now focused on the failed project of assimilation and the reclaiming of “*Jewish self-confidence, to restore faith in ourselves, the belief in our creative capacity, the belief in our high morality, in our destiny. We should never forget that we are God’s elected people.*”⁸¹ This speech is considerably toned down from the autobiographical essay of 1934, but it still reflects the conviction made explicit in both *Der biblische Weg* and in *Moses und Aron* that the Jewish people would only become lost and corrupted by foreign influences, and they needed to withdraw into a wilderness of purification toward a separatist Promised Land, a “New Palestine.”

Schönberg’s period of Zionist fervor in the 1930s was scarcely addressed by a first generation of critics and musicologists after his death. Until fairly recently, many of his most zealous writings on this theme either remained unpublished, or were overlooked as irrelevant to what mattered most – his musical composition. At most, it was being discussed in the literature as a precursor to Schönberg’s oratorio version of *Moses und Aron*, and to his gradual return to Judaism. The first two major biographies, by H. H. Stuckenschmidt and Willi Reich, briefly noted his strong interest in Zionism in the 1930s, and even his willingness to give up music for the sake of the cause,⁸² but neither elaborated on the content of his writings on Zionism in the (unpublished) documentary evidence.

Was Schönberg’s aggressive brand of Zionism being covered up by the first generation of Schönberg scholars out of embarrassment because of its apparent extremism, or even worrisome signs of megalomania? I do not believe so – at least not consciously. In general, the composer’s cultural context was

80 Arnold Schönberg: When we young Austrian Jewish Artists, see fn. 27, 503.

81 Ibidem, 504.

82 E.g., Willi Reich: *Schönberg*, see fn. 6; Hans Heinz Stuckenschmidt: *Schoenberg. His Life, World and Work* (New York 1978); Karl H. Wörner: *Schoenberg’s ‘Moses and Aaron’*, see fn. 2, 25. The term “Zionism” does not appear in either biographer’s index. Stuckenschmidt writes, “*Schoenberg had said that he did not agree with many details of Zionism. But he was a passionate fighter for the idea of giving the Jewish people a homeland.*” (313) He also alludes to a “*long, important letter*” to Kandinsky dated May 4, 1923, see fn. 32. It “*shows an astonishing insight into the political and ideological situation of the period [...] The letter [...] is one of Schoenberg’s most*

important pronouncements and puts forward his political position quite clearly. He was equally hostile to communism and to American super-capitalism.” (290) Stuckenschmidt mentions only that Jewish questions were discussed in the drama *The Biblical Way* and quotes the letter to Kandinsky again referring only to Jewish persecution: “*But what is antisemitism to lead to if not to acts of violence? Is it so difficult to imagine that?*” (368) He summarizes Schönberg’s political view by the end of his life as “*social capitalism*” (473), citing the essay *My attitude towards Politics* (1950) (ASSV 5.3.6.20.) (551–552) (*Style and Idea*, see fn. 19, 505–506). Reich quotes a letter to Webern, August 4, 1933, see fn. 72, in which Schönberg mentions *Der biblische Weg* as his exemplar of “*the ways in which a national Zionism can become active.*” He

notes his return to the Jewish community the week before, and states “*It is my intention to take an active part in endeavours of this kind. I regard that as more important than my art, and am determined – if I am suited to such activities – to do nothing in future but work for the Jewish national cause. I have begun already, and almost everyone I have approached in Paris has agreed with my idea. My immediate plan is for a long tour of America, which could perhaps turn into a world tour, to persuade people to help the Jews in Germany. I have been promised powerful support.*” (189) He anticipates having “*to speak at large gatherings (loud-speakers) and over the radio. That is why I do not yet know how much time I shall be able to spend working here, nor whether I shall be able to complete Moses and Aaron, or to revise my drama The Biblical Way.*” (190)

not the focus of study then that it has more recently become, although the tragedy of the Holocaust was not ignored. A complete musical analysis of Schönberg's works, begun in the 1960's with the critical edition (*Sämtliche Werke*), is only now nearing completion.⁸³

In 1982 when I was first studying *Moses und Aron* as a doctoral student, and working my way through all the then-available sketches in Los Angeles and New York,⁸⁴ there was no previous published work bringing together an analysis of Schönberg's biography, the philosophical and theological foundations of the libretto, or a thorough 12-tone row analysis of the music. This research, published in 1985,⁸⁵ was the first source-critical analysis of both the text and the music of the opera. My view of Schönberg's "evolutionary as well as revolutionary" 12-tone compositional method, following Wagner's leitmotivic structure⁸⁶ and laying harmonies under melodic themes just as classical and romantic composers had done, was considered by senior colleagues at the time to be a somewhat "revisionist" – even reactionary point of view.⁸⁷ The general approach to Schönberg's works at the time was more theoretical,⁸⁸ with a focus on the method of serial composition and its subsequent developments by later composers. My view that we should take Schönberg at his word that the opera was unfinished, contrary to the view of some famous critics and philosophers (who was I in my twenties to contest the great philosopher Theodor Adorno!?) was taken seriously,⁸⁹ but not widely shared.

Schönberg's Zionism has only been addressed in more detail by critics and musicologists since the mid-1990s.⁹⁰ As Klara Móricz wrote in 2008, "The

83 See <https://www.Schönberg-ge-samtausgabe.de/informationen.html> (08.02.2024).

84 At the Arnold Schönberg Institute, then housed at the University of Southern California in Los Angeles; and at the Pierpont Morgan Library in New York. For a fascinating discussion of the move of the Schönberg archives from Los Angeles to Vienna, Austria, see Therese Muxeneder: *Ethik des Bewahrens. Exil und Rückkehr des Schönberg-Nachlasses, in Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil*. Edited by Claus-Dieter Krohn etc. (München 2008), 44–66, online version http://www.Schönberg.at/images/stories/bilder_statische_artikel/archiv/ethikbewahrens.pdf (08.02.2024).

85 Pamela [Cooper-]White: *Schoenberg and the God-Idea*, see fn. 3.

86 My own observations on Leitmotive were based on melodic themes and other recurring thematic material (related to specific row forms, orchestration, etc.) (ibidem, Appendix 2, 247–256.) More recently, others have analyzed leitmotivic patterns in certain tone-row partitions *per se*: Christian Martin Schmidt: *Schönbergs Oper Moses und Aron: Analyse der diastematischen, formalen, und musikdramatischen Komposition* (Mainz 1988), esp. 59–83, 96–111, and 112–124; Michael Cherlin: *Schoenberg's Musical Imagination*, see fn. 9, 86, 230–298; and Jack Boss: *Interval Symmetries as Divine Perfection in Schoenberg's Moses und Aron*, in *Konturen 5* (2014), 31–58. Aine Heneghan: *Musical Migration*, see fn. 18, also argues how his process of re-thinking in English led to new conceptualizing, including strategies to show motives within all embellishments, as described in Schönberg's posthumous volume *Fundamentals of Musical Composition*, edited by his then

Teaching Fellow and Research Assistant at UCLA, Gerald Strang.

87 Joseph Kerman, personal communication, University of California at Berkeley, 1983; cf. idem: *Contemplating Music* (Cambridge 1985).

88 E.g., see Allan Forte: *The Structure of Atonal Music* (New Haven 1973) and George Perle: *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern* (Berkeley 1962).

89 E.g., Michael Steinberg: *Beyond Words*. Program Notes to *Moses und Aron*, Metropolitan Opera, Stagebill 1999, 7–28.

90 Notably, in Moshe Lazar: *Arnold Schoenberg and His Doubles*, see fn. 29, esp. 48–54, and 94–114; and very recently in Sabine Feisst: *Schoenberg's New World*, see fn. 77, 85–90.

affinity of Schönberg's political views to fascism is one of the most uncomfortable issues in Schönberg scholarship."⁹¹ More generously, Julie Brown wrote in 2014,

The late re-emergence of ideas previously explored in a different way, and later actions that seem out of character, provide pointers back to the less concretely documented earlier period. Some of this may run counter to established narratives about Schönberg, which have been formed on the basis of select published archival materials. It can be very difficult to understand and even approach questions of anti-Semitism in the period before the Second World War. While it is easy to accept the idea that an enormous gap separates us from cultures two and three centuries ago, photos and living witnesses contribute to a greater feeling of proximity when it comes to the history of the early twentieth century. However, even if it feels familiar, European cultural history of the last one hundred years is so inescapably linked with the catastrophe of the Holocaust that we are arguably as alienated from pre-war European experiences as from earlier centuries, especially with regard to political and ideological matters. The Holocaust was [...] a catastrophe for Western intellectual and cultural life [...] In the case of Schönberg studies, Hartmut Zelinsky's shrill readings of the link between Schönberg and Wagnerism stand perhaps at one end, Alexander Ringer's idealized portrait of Schönberg as a Jewish composer at the other.⁹² Particular motivations may also inflect some of the post-war Schönbergian documents that survive, and doubtless the testimony of some living witnesses to his life.⁹³

Brown discusses how the gaps and omissions in earlier Schönberg studies resulted from a "*shattering of meaning*" in light of the impact of the Holocaust (28), at least for a generation, compounded by the ways in which racialized anti-Judaism occluded certain lines of inquiry even during Schönberg's own lifetime.⁹⁴ And although the evidence of trauma was right under our noses in the unpublished Act III sketches for *Moses und Aron*, the significance of Schönberg's darkening vision from revision to revision has gone unremarked before now.⁹⁵

91 Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 214.

92 Citing Hartmut Zelinsky: Der "Weg" der "Blauen Reiter": Zu Schönbergs Widmung an Kandinsky in die "Harmonielehre," in Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky: *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*. Edited by Jelena Hahl-Koch (Salzburg, Wien 1980), 222–270; and Arnold Schönberg – der Wagner Gottes. Anmerkung zum Lebensweg eines

deutschen Juden aus Wien, in *Neue Zeitschrift für Musik* 4 (1986), 7–19; Alexander Ringer: *Arnold Schoenberg*, see fn. 56.

93 Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 26–27.

94 *Ibidem*, 26–32.

95 My name is inscribed in the archival folders for these documents from over 30 years ago, but neither I nor any of my

advisors thought to ask what the progression of the various versions of Act III might have meant to Schönberg culturally or psychologically. Bluma Goldstein, although she examines Act III within the context of the entire libretto, noting Aron's distortion of his mission and the strange silence of the people, only uses the published version as her source. (Schoenberg's *Moses und Aron*, see fn. 37, 181–184)

Der biblische Weg

What did *not* go entirely unremarked by scholars was that Schönberg's Zionist political play, or "*Tendenzstück*" ("propaganda piece") as Schönberg called it, was conceived in the same years as *Moses und Aron*. The play depicts a nascent Zionist state of the future, temporarily set up in "Ammongaea," somewhere near Mount Nebo where Moses himself viewed the Promised Land before his death.⁹⁶ As in *Moses und Aron*, the action takes place during an interim formative time in anticipation of establishing the Promised Land.⁹⁷ It is a totalitarian state, wholly self-contained under the protection of a weapon of mass destruction called "The Trumpets of Jericho." *Der biblische Weg* represents not just a futuristic fantasy, but an actual model Schönberg had in mind for a militant Jewish state, with its principles spelled out over a decade later in his "Four-Point Program for Jewry."⁹⁸

Earlier Schönberg scholars often mentioned this play, but briefly, as a kind of companion work to *Moses und Aron*.⁹⁹ Michael Mäckelmann and Bluma Goldstein, in 1984 and 1992 respectively, discussed the play at some length in connection with a wider focus on Schönberg's religious and political commitments.¹⁰⁰ But there was no full-length study of the play until 1994 with the publication of a dedicated volume of the *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, which included the first English translation¹⁰¹ and a detailed study of the play and its sources¹⁰², as well as a catalog of extant sources¹⁰³ and related materials.

96 Moshe Lazar speculates that this temporary "area of deployment" represents a "a station in the 'wilderness experience,'" and not Herzl's original Uganda plan, nor yet a settlement in Palestine – Arnold Schoenberg and His Doubles, see fn. 29, 85–86; see also 37n153, 154. Goldstein (Schoenberg's *Moses und Aron*) discusses the influence of Herzl's Uganda plan on the composer in his *Moses und Aron*, see fn. 37, 161 and in *Reinscribing Moses*, see fn. 3, 146–149. Schönberg ascribed the failure of this plan to soft and humanitarian mentality; On Jewish Affairs (~1937) (ASSV 6.2.6.); see *Reinscribing Moses*, 148.

97 Moshe Lazar: Arnold Schoenberg and His Doubles, see fn. 29, 85.

98 Arnold Schönberg: A Four Point Program for Jewry, see fn. 52.

99 E.g., Hans Heinz Stuckenschmidt: *Schoenberg*, see fn. 82, 368, 513. Mark Berry agrees: "The play is generally considered simply as an agitprop milestone on the path towards his biblical opera *Moses und Aron*, its directly contemporary concerns later subsumed into a greater theological understanding. It depends, though, on what one is looking for." (*Arnold Schoenberg*, see fn. 17, 132– 133).

100 Michael Mäckelmann: *Arnold Schönberg und das Judentum*, see fn. 30, 70–138; Bluma Goldstein: *Reinscribing Moses*, see fn. 3, 141–149.

101 Arnold Schönberg: *Der biblische Weg. Schauspiel in drei Akten* | Arnold Schoenberg: *The Biblical Way. A Play in Three Acts*. Translated from the German by Moshe Lazar, in *Journal of the Arnold Schoenberg*

Institute 17/1–2 (June & November 1994), 162–329. An Italian translation appeared much earlier in Arnold Schönberg: *Testi poetici e drammatici: editti e inediti*. Edited by Luigi Rognoni, translated by Emilio Castellani (Milano 1967). Willi Reich urged its publication in 1968, believing it was relevant to then-current events in the middle east, but this did not happen (Willi Reich: *Schönberg*, see fn. 7, 158–159).

102 Moshe Lazar: Arnold Schoenberg and His Doubles, see fn. 29.

103 R. Wayne Shoaf: *Der biblische Weg: Principal and Related Sources*, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17/1–2 (June & November 1994), 151–161.

Play and Opera

While it has long been known that Schönberg conceived of both works during the same years – possibly as early as 1923¹⁰⁴ – there is documentary evidence that the two works were even more closely related than has previously been observed. Unpublished notes for a second draft of *Der biblische Weg* are titled in Schönberg’s handwriting “Notes to Moses und Aron [i.e., *Der biblische Weg*].”¹⁰⁵ As already noted, the name of the main character in *Der biblische Weg*, “Max Aruns,” is a composite of the names “Moses” and “Aaron.” (Some have speculated that Schönberg took the second “a” out of the name “Aron” for superstitious reasons – to avoid the title of the opera having 13 letters.¹⁰⁶ The spelling “Aron” dates from this earliest stage of development of the opera text.)

Moreover, the common genesis of the two works is demonstrated by two shared key themes. First is Schönberg’s unflagging belief in the unrepresentability of God, as an eternal and almighty but inexpressible Idea. The unforgettable phrase that Moses intones at the very beginning of the opera, “*Einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott!*” [“One, eternal, omnipresent, invisible, and unrepresentable God!”] also appears nearly word for word in a stage direction at the very end of the first draft of *Der biblische Weg*, dated June 17–18, 1927. There Schönberg describes the death of Max Aruns: “*Der Gedanke ist gedacht; der Denker tot, aber der Gedanke lebt [...]* [der Gedanke] *des unsichtbaren, unvorstellbaren, einzigen, unteilbaren, allmächtigen ewigen Gottes, den kein anderes Volk denken kann, als das jüdische.*” [“The Idea/thought is thought; the thinker dead, but the Idea lives. The Idea of the invisible, unrepresentable, one, indivisible, almighty eternal God, of whom no other people can think except the Jews.”]¹⁰⁷

The germ of this Idea of an unrepresentable God was present even earlier, in the 1925 *Four Pieces for Mixed Chorus*, Op. 27, No. 2, “Thou Shalt Not ... Thou Must,” based on the second Commandment to make no graven images of the divine (*das Bilderverbot*):

104 Moshe Lazar: Arnold Schönberg and His Doubles, see fn. 29, 56.

105 *Der biblische Weg* (1926–1927) (ASSV 1.2.1.2., Source C); Arnold Schönberg Center, Wien (T13.04); see R. Wayne Shoaf: *Der biblische Weg*, see fn. 103, 156.

106 Hans Heinz Stuckenschmidt: *Schoenberg*, see fn. 82, 409.

107 *Der biblische Weg* (1926–1927) (ASSV 1.2.1.2., source C, Arnold Schönberg Center, Wien [T10.01]); facsimile and transcription: First Draft (General Outline). Transcribed by Anne Schönberg, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17/1–2 (June & November 1994), 332–365, 365, with my translation.

Du sollst dir kein Bild
machen!
Denn ein Bild schränkt ein,
begrenzt, fasst, was unbegrenzt
und unvorstellbar bleiben soll.

Ein Bild will Namen haben:
Du kannst ihn nur
vom Kleinen nehmen;
Du sollst das Kleine nicht verehren!

Du musst an den Geist glauben!
Unmittelbar, gefühllos
und selbstlos.
Du musst, Auserwählter, musst,
willst du's bleiben!

Thou shalt not make for thyself
any image!
Because an image restricts,
Binds, grasps, what should remain
unbound and unrepresentable.

An image seeks to have a name:
Thou canst only take it from that
which is small;
Thou shalt not worship the Small!

Thou must believe in the Spirit!
unmediated, emotionless
and selfless.
Thou must, Chosen One, must,
if you wish to remain so.¹⁰⁸

The earliest sketch for this Op. 27 text by Schönberg is dated October, 1925,¹⁰⁹ and was cited by Schönberg in a letter to Berg almost exactly eight years later after his emigration from Berlin as evidence for his much earlier re-identification with Judaism.¹¹⁰ Perhaps the first spark, even earlier, can be found in his brief reference to the Idea in the *Requiem* he wrote following the death of his first wife Mathilde in 1923: “*You can never pass away, for you have become an Idea. [...] Thus you are now immortal.*”¹¹¹

A second key theme in *Moses und Aron* is the discrepancy, as represented in biblical terms, respectively, between speaking to the rock and striking the rock to yield water for the parched Israelites. His theological belief in an unfathomable, unrepresentable God, and the philosophical problem of how to represent that unfathomable God in material life was represented by the biblical discrepancy: to “*speak to*” the rock (Numbers 20:8) or “*to strike*” it (Numbers 20:11, and also in Exodus 17:6) From his very first recorded thoughts about *Der biblische Weg*, Schönberg was preoccupied, as noted above, with the narrative discrepancy between the details in these two biblical accounts, a puzzle that he attempted to probe in both the play and the opera: In the Book of Numbers 20:8, Moses miraculously provides water to the Israelites in the desert by speaking to a rock; however, just three verses later (echoing Exodus 17:6), Moses

108 My translation. For an alternate translation, see Bluma Goldstein: *Reinscribing Moses*, see fn. 3, 141–142.

109 Gemischte Chöre (1925) (ASSV 1.2.1.5., source B² | Arnold Schönberg Center, Wien [T22.05]).

110 Letter to Berg, October 16, 1933, see fn. 55.

111 *A Schoenberg Reader*, see fn. 34, 179.

performs the same miracle by *striking* the rock with his staff. That this theme was very much on Schönberg's mind as a central issue while drafting the play can be seen immediately in two handwritten sketch sources for a second draft of *Der biblische Weg*, one a set contained in a handmade cardboard folder dated April 7 – April 25, 1927, and the other a handwritten sheet of paper inscribed with the dates June 12 and 23, 1927. Both sources show “*Sprich zu dem Felsen*” [“Speak to the rock”] as a subtitle for *Der biblische Weg*, one on the box, and the other as a title heading.¹¹²

This comes through in the playscript, where Max Aruns' appointed high priest Asseino chastises him for trying to be Moses and Aron in one person, uniting both the “man of spirit” and the “man of action,” a course which Aruns defends (to his later peril) by noting that Moses himself gave the law, formed an army (Num. 1:3ff), and struck the rock to save the people. Aruns seems to recognize his error in his dying words, when he says:

Lord you have smitten me. Thus I have brought it upon myself. Thus Asseino was right, when he accused me of being presumptuous, of wanting to be both Moses and Aron in one person. Thus I have betrayed the Idea [den Gedanken verraten], relying upon a machine rather than upon the Spirit [Geist] [...]

In *Der biblische Weg*, Max Aruns' downfall is that he tries to do the impossible – be *both* Moses, the one to whom the inexpressible God reveals himself as the inexpressible Idea, and also be Aron, the one who interprets that inexpressible Idea to the people in some tangible form. Aruns is the pure charismatic dictator, who shapes and molds a state around blind faith to the Idea, but in the end, is betrayed by factions who do not share his particular vision, and is murdered by his own people. It is only his glimpse of the original purity of the Idea that gives him a dying moment of atonement for his reliance upon material forms of security. “Guido,” his guide and Joshua-like successor, presumably will set the people's feet back on a purer path. Yet the weapon of mass destruction, inextricably bound together in Arun's thinking as an outgrowth of the Idea itself, remains:

[Aruns:] We have, with God's help, overcome the resistance of our fiercest opponents. Our belief, our idea [Idee], has triumphed; our statement that “from a good idea [Gedanken] all things flow spontaneously,” has proven to be true. | On account of this statement, although it was derived from experience, I have been called a visionary. I had barely conceived of the idea [Gedanken] when simultaneously the way of its realization came to me. I had to keep silent for a long time! I can now lift the veil of

112 Notizen | zu | *Der biblische Weg* | (“*Sprich zu dem Felsen.*”) (ASSV 1.2.1.2., source G | Arnold Schönberg Center, Wien [T41.07]), dated April 7 – April 25, 1927

and „*Sprich zu dem Felsen*“ (1927) (ASSV 5.3.2.7. | Arnold Schönberg Center, Wien [T01.11]), dated June 12 and 23, 1927.

secrecy and confirm the guarantee my envoy offered you – namely, that Palestine is to be our final destination. | As he did for the Hebrews at Jericho, God has given into our hands a powerful weapon with which to overpower our enemies: we have our own trumpets of Jericho! An invention, conceived by our General Pinxar, enables us to aim rays at any point around the globe, and at any distance – rays which absorb the oxygen in the air and suffocate all living creatures [...].¹¹³

In the final speech of the play, Guido attempts to reconcile this confession with a return to the mission of the Chosen People: “*The Jewish nation lives out an Idea [Gedanken]: the belief in the one and only, immortal, eternal and unimaginable [unvorstellbaren] God.*” Yet something alien and more totalizing than seen before in Schönberg’s spiritual writings creeps in: “*It strives to ensure the supreme dominance of only this Idea; perhaps in its purest form, this Idea shall rule the world.*” Moreover, the weapons of mass destruction are still present, as Móríciz pointedly observes.¹¹⁴ Concerning these weapons, Guido avers:

[A]s little as we intend to send these [...] rays of material power to any point on this earth; and as little as we intend to seek revenge or use violence against any nation; so much do we, on the contrary, intend to radiate all over the world the illuminating rays of our creed’s concept [Glaubensgedanken], so that they may bring forth a new spiritual life. | May these material rays some day be only a symbol of that which also flows spontaneously from the Idea. These material rays are nothing but an emanation of the Idea, but of such a nature that, when set against the emanations of the spirit, they are excluded by the latter from a higher reality.¹¹⁵

Yet, like Aron’s self-justifications at the end of Act II in *Moses und Aron* and in the Act III drafts, there is much rationalization of the material in this speech. While the biblical figures of Moses and Aaron (and a Joshua figure) are loosely amalgamated in this play around a theology of the “*one, eternal [...] unrepresentable God,*” Schönberg’s imagination also equipped the people of Zion with a monstrous weapon. Schönberg personally embraced a warlike politics of fighting fascist fire with fire. At one point, according to a much later oral history provided by Ernst Toch’s wife Lilly, the Tochs were discussing the situation of the Jews in 1933 in Paris, and in reply to one guest who said “*You Jews [...] must not behave as if you were fascists.*” Schönberg shouted, “*Of course, ja wohl, we are Fascists, and we have to act as such in order to meet the situation.*”¹¹⁶ Scholars have debated to what extent he was actually attracted to fascism *per se*,¹¹⁷ with Móríciz holding the view that “*Schönberg’s statements can [be] read as those*

113 Arnold Schönberg: *Der biblische Weg*, see fn. 101, 239.

114 Klara Móríciz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 230.

115 Arnold Schönberg: *Der biblische Weg*, see fn. 101, 327.

116 Lilly Toch: *The Orchestration of a Composer’s Life*, see fn. 68, 322, cited in Klara Móríciz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 215.

117 For a summary of more recent research on Schönberg’s Zionist writings, see Sabine Feisst: *Schönberg’s New World*, see fn. 77, 7.

of a fascist sympathizer, despite his being a victim of persecution – and, I believe, would be read that way were not his reputation as a cultural icon of modernism at stake.”¹¹⁸ Brown agrees, but adds that “Schönberg initially turned to a politics of this sort at least in part because he recognized from experience the power of the idealism behind Nazi politics, and also because he sought some sort of personal exoneration from having earlier subscribed to certain common root ideologies,”¹¹⁹ i.e., his admiration for Wagner and the German tradition in music. Alexander Ringer also recognized that Schönberg’s political leanings “dangerously paralleled that of the enemy [...],” while noting that Schönberg matched and in some ways anticipated the propaganda strategies of the Nazis.¹²⁰ Michael Mäckelman asserts, more generously, that while Schönberg embraced a militant and authoritarian form of Zionism, he was in no way “ever a supporter of concrete fascist ideals.”¹²¹ Mäckelman views Schönberg’s willingness to use violence as purely a “tactical” response to confronting the power of the enemy. In perhaps the most sympathetic reading of Schönberg’s autocratic tendencies, “One can only hope that his pronouncements and solutions were merely a gauge of the despair and helplessness experienced in response to a world that seemed to be reeling out of control.”¹²²

This comes closest to my own view. Schönberg foresaw the potential for the Nazis’ extreme violence against the Jews, even before the genocidal “Final Solution” was set in motion. His embrace of a violent authoritarianism was a result of his own critical brilliance combined with a very common traumatic reaction of all-or-nothing psychological splitting (as I will discuss further below) – heightened by a long dichotomous experience of being either an object of total admiration (his pupils) or total denigration (the critics).

Whatever Schönberg’s inner motivations may have been – including a traumatic response to a traumatic threat – his extremism made it impossible for him to generate any enthusiasm among his publishers or other Zionists of a less autocratic political persuasion. The weapons of mass destruction in the play take on a materialist function perhaps somewhat analogous to the Golden Calf in *Moses und Aron*. Guido perceives those “Trumpets of Jericho” to be an interim step, meant to keep the people materially secure. Like Aron, who felt for the people’s fear and hunger, Guido states,

118 Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 214–215. In my view Móricz over-emphasizes Schönberg’s rhetorically countering a critic of his twelve-tone system as “Bolshevik,” by saying that it could just as easily be interpreted from a fascist point of view, with the row as “the Duce, the Fuehrer, on whom all depends, who distributes power and function to every note [...]” (204, citing Arnold Schönberg: *Is it Fair?* (1948) (ASSV

3.1.1.30.), published in *Music and Dance in California and the West*. Edited by Richard Drake Saunders (Hollywood 1948), 11.

119 Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 168.

120 Alexander Ringer: *Arnold Schoenberg*, see fn. 56, 131, also cited in Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 215.

121 Michael Mäckelman: *Arnold Schönberg und das Judentum*, see fn. 30, 194, quoted from Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 214.

122 Bluma Goldstein: *Schoenberg’s Moses und Aron*, see fn. 37, 189.

Striving for spiritual expansion is however, at the most, only a goal for a very distant future [...] We have an immediate goal: we want to feel secure as a nation. We want to be certain that no one can force us to do anything; that no one can hinder us from doing anything. | We do not, however, propose to exercise influence of any kind on other nations. | We have enough to do for our own nation!¹²³

So for an indefinite interim time (but without the deprivations of the original Hebrews' wanderings in the wilderness), isolation and safety is assured by having a very material weapon of mass destruction, with only a distant goal of spiritualization:

As with all ancient peoples, it is our destiny to spiritualize [vergeistigen] ourselves, to set ourselves free from all that is material. | We have one more goal: we must all learn to grasp the concept of the one and only, eternal, and unimaginable [unvorstellbaren] God. | We intend to lead a spiritual life, and no one should be allowed to hinder us. | We want to perfect ourselves spiritually; we want to be free to dream our dream of God – as all ancient peoples, who have left material reality behind them.¹²⁴

By the end of *Der biblische Weg*, the Chosen People are neither in the wilderness, nor are they yet in the Promised Land of pure spiritual peace. They have settled for an isolated material peace, not under of the “rays” given off from the Golden Calf¹²⁵ (which in the opera also turn out to be violent: its “*gold gleams like blood!*”¹²⁶) but under the “rays” of a suffocating weapon of mass destruction. The hope expressed is that through the protection the weapon affords against the very real and ubiquitous threat of violence, the Jewish people will someday achieve the pure spiritualization for which Schönberg longed. But by the end of the play, that day still appears very far from its realization. And the question of how this *Vergeistigung* is to be attained is left unanswered. The factionalism that resulted in Max Aruns' death is momentarily stopped perhaps by the shock of his death, but what will Guido become as Aruns' successor? Will not Guido, too, following Schönberg's prescription for a successful Zion, have to become an authoritarian “man of action” as well as a visionary “man of spirit”? Whose hand will be on the button of these “Trumpets of Jericho”?

123 Arnold Schönberg: *Der biblische Weg*, see fn. 101, 327, 329.

124 *Ibidem*, 329.

125 *Invalid Woman*: “O Godly form, your rays give warmth, you heal, as never the sun's rays have healed.” Arnold Schönberg: *Moses und Aron. Opera in three acts*. English translation by Allen Forte (Los Angeles 1957), Act II, Scene 3, 8.

126 *Ibidem*, 9.

Where the Opera Diverges

This is where *Moses und Aron*, even in its earliest oratorio drafts, diverges from *Der biblische Weg*. As Schönberg was drawn further into writing the oratorio/opera text, and especially later composing the music (which, as he described in 1931 about his own compositional process, inevitably would continue to reshape the text¹²⁷), these two works were becoming increasingly incompatible, not only dramatically, but theologically and philosophically. Both works begin with the same theological belief in the one ineffable God, and the same philosophical dilemma of how to represent that God in material life (represented by the biblical discrepancy: to “speak to” or “to strike the rock.”) But there the similarity ends, as setting, plot, and even the characters diverge between the two works. Guido’s future vision of spiritualization, purified of the material realm, is the launching point at which Schönberg first put pen to paper with his oratorio version of *Moses und Aron*, but in order to do this, he turned not to an unforeseeable future, but to the biblical past (although in a highly idiosyncratic, revisionist manner.¹²⁸) The very choice of genre signals a different focus – rather than a political play, the oratorio is now a religious work, intended to convey a spiritually uplifting message. It is set not in a futuristic Zionist state, but in the biblical wilderness of material deprivation. Here Schönberg finds a place that symbolizes the purification of the spirit: “*In the wasteland pureness of thought will provide you nurture, sustain you and advance you ...*”¹²⁹

Moses and Aron now appear as the original two biblical figures representing two distinct qualities – the man of spirit vs. the man of eloquence and action. It is not necessary here to rehearse the entire well-known plot of Acts I and II of the opera. The changes from oratorio to opera are mainly formal, but the dramatic action was heightened considerably as Schönberg moved – even before beginning the process of musical composition – from the concert genre to a fully staged *Gesamtkunstwerk*,¹³⁰ complete with an orgy scene around the Golden Calf to rival Stravinsky’s 1913 *Rite of Spring* (and no doubt intended to do so!)¹³¹ As soon as Moses withdraws to the mountain to be in communion with the Invisible God, all hell breaks loose – literally – as the artist/interpreter

127 Letter to Alban Berg, August 8, 1931 (carbon copy; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 2398](#)); “[...] the libretto [of *Moses und Aron*] being definitely finished only during the composing, some of it even afterwards. This proves an extremely good method”; cited in Hans Heinz Stuckenschmidt: Schoenberg, see fn. 82, 343.

128 Bluma Goldstein: Schoenberg’s *Moses und Aron*, see fn. 37, 184–189.

129 Arnold Schönberg: *Moses und Aron*, see fn. 125, Act I, Sc. 4, 5.

130 I discussed this in *Schoenberg and the God-Idea*, see fn. 3, 91–112. The transition from the relatively neat oratorio transcript (Source TC, see fn. 1) to the corrections and

additions to the typescript (Source TF, see fn. 1) and then the virtually three-dimensional cut-and-pasted source TI (see fn. 1) shows the creative process involved in this transformation from oratorio to opera.

131 Note Schönberg’s comment about the stage directions taxing any production; note the attempt made in the Huillet/Straub film.

allows further concreteness of expression to give in to the people's demands for a sensual gratification of their desires in the form of a tangible God. A re-emergence of Schönberg's earlier expressionistic depictions in music of Freudian sex and aggression, fused with echoes of Stravinskian orgiastic thumping and "primitivism," is nevertheless undergirded by melodies and harmonies following a strict twelve-tone method, expressed in richly colored orchestrations. This music also takes Aron's coloratura to new heights. Murder, rape, and mayhem prevail until Moses' return and with a stern barrage of Sprechstimme ("*Vergeh, du Abbild des Unvermögens [...]!*") [Begone, you image of powerlessness!]), the Golden Calf vanishes.

Yet Aron does not likewise become powerless. He causes Moses to see that even Moses' own words, and the tablets of the Law itself, are representations, and thus idols. Act II ends with Moses in despair, crying out to God: if everything Aron had done was to be in the end permitted, and if he himself had fashioned a false image, then all had been madness before: "*O Wort, du Wort das mir fehlt!*" [O word, thou word that I lack!] In the background, the people exit following the pillar of cloud (another image), with Aron slowly following behind them.

If the opera had ended here – if Schönberg had agreed that the opera ended here – the utter inexpressibility of the Idea would have triumphed. Moses would have been defeated, as all human utterance of any kind would have been undone by the unutterability of the divine Idea, while Aron and the masses would have continued seeking their material version of the Promised Land unimpeded. Adorno and others who wanted to insist upon the tragic dialectic between Idea and Representation would be right. This, however, was not Schönberg's aim.

There is a parallel here with Max Aruns' dying epiphany, but in the opera, Moses does not die. In every sketch for Act III, labeled "Arons Tod" or "Arons End," it is only Aron – the mouthpiece – who dies, but not yet Moses, the visionary – although neither will see the Promised Land. There is no weapon of mass destruction in the opera. The Promised Land is still far off, and there is no conquest – while in the fragmentary versions of Act III, there is an evolving vision, as we shall see shortly, in which the ending of *Moses und Aron* grows darker and more bloody. At the end of Act II, Aron traipses off unscathed, following the pillar of cloud like the idolatrous people before him, but Schönberg cannot rest until Aron is punished by death in Act III for his faithlessness to the ineffable God-Idea.

The Drafts of Act III: A Progression in Violence

The published version of Act III, dated 1932 (based on the first clean typescript of the full libretto), begins with the stage direction: “Moses enters. [A]ron, a prisoner in chains, follows, dragged in by two soldiers who hold him fast by the shoulders and arms. Behind him come the Seventy Elders.”¹³² Where did these soldiers come from? Schönberg would have said, “from the Book of Numbers,” but one is tempted to answer: From *Der biblische Weg*!

This is not how Schönberg first conceived of Act III. As the years went on, and the drumbeat of the Nazis’ racial antisemitism became more and more overtly genocidal, Act III became darker, its setting became more like that of the martial state in *Der biblische Weg* than the wilderness existence of *Moses und Aron*, and the figure of Moses became more like Max Aruns, the authoritarian “man of action,” than the inarticulate Moses in Acts I and II of the opera. And as Bluma Goldstein points out, notably, the people are virtually missing from Act III – “*What remains in this ‘promised land’ [...] are Moses and a totally silenced vox populi – two virtually silent warriors, a group of mute, quiescent Elders, and an absent people.*”¹³³ The [biblical] nation “[...]has a voice [...] it moans and groans, cries, is euphoric at times, complains frequently, and rebels against Moses and God time and time again.’ That nation has, however, vanished from the operatic text.”¹³⁴ For Goldstein, this highlights how the political structure depicted in Act III, resembles “*the authoritarian Führer-Volk structure of all-powerful leader and submissive followers united in a lifelong abstract spiritual mission.*”¹³⁵

In the first handwritten draft of the oratorio, and the virtually identical oratorio typescript of 1928,¹³⁶ Moses simply says, “Aron, your time has come: you must die!” Aron expresses his wish to enter the Promised Land, and Moses regretfully tells him that neither of them can, because they struck the rock. (In this, Moses acknowledges his complicity.) By allowing his own thoughts to invade the Idea, Aron lost the Land, Moses tells him, although he had already been in it because he had grasped the Idea through Moses’ voice. “*Therefore, you must now surrender. Lie down low, die! I will reconcile you with God.*”

In the second scene, Moses addresses the people, telling them that they are to forget both Aron and himself, but after a time of diaspora, they will be blessed with their adherence to an immaterial, pure duty – a kind of spiritual mission impossible that will be their salvation:

132 Arnold Schönberg: *Moses und Aron*, see fn. 125, 12.

134 Ibidem, citing biblical scholar Ilana Pardes.

136 Handwritten manuscript (Source TB | Arnold Schönberg Center, Wien [T08.09]) in *Moses und Aron* (Sämtliche Werke. Reihe B, Band 8, 2), see fn. 1, 34, and source TC (ibidem, 35).

133 Bluma Goldstein: Schoenberg’s *Moses und Aron*, see fn. 37, 183.

135 Ibidem, 184.

[...] the Eternal who chose you to your duty, that you would be filled with sorrow and joy, as long as there are people on this earth, and as long as enemies are found to Him and you: the Almighty has blessed you. When Aron and Moses are past, when Eleazar and Joshua are dead: One will always be with you, to keep the God-Idea of your chosenness pure. And even if all believe, you will always be in doubt [but] know the right by which to believe your mission: the ungratifying pure teachings of God. So shall scorn attend you, persecution consecrate you; So shall sorrow sanctify you! Chorus: Consecrate us Moses in the name of the Eternal, the Almighty, who led us out of the Land of abomination and will bring us into the Land of desirelessness, where milk and honey flow and the pure Idea of the one **God**¹³⁷ will be thought and felt by all. Amen!¹³⁸

There is no militancy here, nothing material at all – just an apophatic theology and a keenly ascetic future. The brothers will be denied entrance into the Promised Land, but Aron’s death is not framed as punishment here; Moses promises to reconcile him with God. Both Aron and Moses die when it is their allotted time.¹³⁹

By the time of this draft, Schönberg had already been in Berlin two years, and nothing had come of his efforts to publish or stage *Der biblische Weg*. Nor did he write anything further in depth about Zionism at that time (as far as we know). It was as if he, like Moses, had retreated for a while to the mount of revelation to resume his communion with the God-Idea, and (at least temporarily) left the workings-out of a material Zion to others. As subsequent fragments for Act III show, he continued to be preoccupied with the primary issues of Idea and Representation, and of speaking to vs. striking the rock. Around the same time, Schönberg completed a draft (dated Nov. 16, 1929) for the first of the *Six Pieces for Male Chorus*, op. 35 No. 1, titled “Inhibition.” The text includes the lines “*But they speak all the more freely | the less the Idea inhibits them! | How difficult it is to express an Idea!*” In March, 1933, he wrote to Walter Eidlitz, who had sent him an autographed copy of his own play about Moses (*Der Berg in der Wüste* [The Mountain in the Wilderness]), that his own Moses “*more resembles – of course only in outward aspect – Michelangelo’s. He is not human at all.*”¹⁴⁰

137 Typed over several times in the original typescript to create a boldface type.

138 Translated from *Moses und Aron*, source TC0148–150, see fn. 1, 97.

139 In 1929, Schönberg wrote a similar thought to his sister-in-law Mitzi Seligmann (photocopy; Arnold Schönberg Center, Wien [Hans Heinz Stuckenschmidt collection, 17] | [ASCC 1639](#)): “*The Lord*

always looks for people whom he allows to suffer! People who are less worthy, who cannot bear it and will not be able to find improvement through it, are spared everything unpleasant! So be proud! One is chosen to suffer! If people are allowed to make themselves comfortable this is done at the cost of a higher blessedness!” (translation in Hans Heinz Stuckenschmidt: *Schoenberg*, see fn. 82, 342.)

140 Letter to Walter Eidlitz, March 15, 1933 (carbon copy; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 2325](#)), English translation in Arnold Schoenberg: *Letters*, see fn. 55, 172.

In the undated sketch fragments from this period (interleaved in the first oratorio typescript, so presumably dating later than October, 1928, but not later than March, 1932), there are few changes. Moses elaborates that the land Aron showed to the people was “an unreal country” that would only “*reveal its fulfillment in poverty.*”¹⁴¹ Neither Moses’ nor Aron’s graves would ever be found because Moses allowed Aron to make the images, so he must share his fate – erasure from history – again alluding to Moses’ complicity, which Schönberg would elaborate later in the same draft. In these fragments Schönberg also goes deeper into the philosophical reflection based on striking vs. speaking to the rock. In a speech to Aron, Moses proposes that perhaps the Word still retains a connection to the God-Idea, but the Deed (“*Tat*”) only brings further corruption or alienation from the God-Idea:

He who gives himself to images, loses himself to them so much that he is alienated from the origin: the Idea. Your order was: to speak to the rock. An image of convincing power: the Word that expresses the Idea is able to sustain life. This image was not enough for you: instead of the Word, you had to set forth the Deed, the action and thus robbed the image of all connection with the Idea.¹⁴²

In subsequent dialogue, Aron protests that “*The people threatened us*” and Moses agrees, “*We feared their power more than that of the Idea. That is why we allowed the consequences of our act, instead of those of the Idea.*”¹⁴³ (This element is eliminated in the published version of Act III.) Then follows a rather Schopenhauerian¹⁴⁴ philosophical reflection, unique to this unpublished source:

Aron: My mouth spoke only what you thought. If I spoke wrongly, so you thought wrongly! Moses:¹⁴⁵ [...] If you understood me wrongly, it is because I thought wrongly. Maybe I also wished that the people would see the power of the Eternal. Moses’ Complicity The deed [Die Tat]: an image [ein Bild] of the Gestalt [der Gestalt]; The Gestalt: an image of the Word [des Wortes] The Word: an image of the Concept [des Begriffs]. The Concept: an image, a part of the Idea [des Gedankens]. Certainly the deed still preserves a fragment [Bruchteil] of the Idea. [underlining original]¹⁴⁶

In this same set of handwritten pages, Moses goes on to assert that God is so unknowable and God’s ways are so unfathomable, that even reward or punishment cannot be understood according to human terms. Good deeds are not necessarily rewarded, nor evil punished, according to human morality. Human

141 Translated from *Moses und Aron*, source TF18 [14r], see fn. 1, 242.

142 Ibidem, source TF7 [5r], see fn. 1, 241.

143 Ibidem, source TF12 [9r].

144 Cf., Pamela [Cooper-]White: Schoenberg and Schopenhauer, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8/1 (June 1984), 39–57 and idem: *Schoenberg and the God-Idea*, see fn. 3, 5, 67–76.

145 Several variants in the manuscript at this point.

146 Translated from *Moses und Aron*, source TF8 [6r], TF10 [7r], TF11 [8r], see fn. 1, 241. Thanks to Jan Rehmann for consultation on translation of this paragraph!

deeds do not move God. (As Nazi rhetoric and racist violence against innocent Jews continued to rise, God's inaction to save them must have weighed on Schönberg's mind.) Schönberg writes rapidly here, without complete sentences:

The fact that you hit the rock proves that you do not trust the Word (the Idea). The unimaginable Even then, we have no image to make of the Unimaginable if one can believe in guilt and effort, merit and reward, retribution and promise. All this is no measure | There is no measure of that of the Eternal.¹⁴⁷

In the last notation in this manuscript, however, Aron throws Moses' insistence on images as blasphemy back in Moses' face (Schönberg repeats this twice on the page): "*Spoken to the rock, beaten on the rock, there is always an image.*" Aron continues: "*The Almighty [!] does not need either Word nor Rock if he wants to give water.*" In a somewhat garbled passage, Schönberg has Aron continue with this line of reasoning to prove the sovereignty ["*Herrschaft*"] of the image over the Idea – without the Image (i.e., without Representation), the Idea would have no way to reveal itself. Either way, by word or action, water is extracted from the rock by force, even "*at the Almighty's bidding.*"¹⁴⁸

This textual sketch material, which precedes the oratorio-to-opera draft, while tangled in a now three-way conundrum from Idea to Word and Word to Deed, remains very much in the realm of philosophy and theology, and very far from a Zionist land of politics and armies. It rests as much on the mountaintop of the Idea as it is in the wasteland of thirst and rocks and water. Both Moses and Aron will die, but not before having a heady intellectual dispute, and as this draft concludes, they are both still alive, still arguing. As yet, the Seventy Elders and the Soldiers are nowhere on the scene.

But this was about to change. As Schönberg moved from these handwritten pages to a reworking of his oratorio typescript into the first full draft of an opera libretto (some time, I would suggest, between 1930 and early 1932¹⁴⁹), the drums of war and the blood of martyrs were about to enter the text – in its margins. Although Schönberg did not produce any public Zionist writings during this time, continuing to focus on his compositional work, his ear had to have been keenly attuned to the increasing warning signs in current political events. Hitler had not yet fully seized power in Germany, but within three years would be elevated to the role of Chancellor. The National Socialist party was

147 Ibidem, source TF15 [11r], TF16 [12r].

148 Ibidem, source TF21 [16r], 242.

149 If only on the basis of certain content changes between the 1928 and 1932 drafts, I would date the draft TF (*Moses und Aron* [Sämtliche Werke. Reihe B, Band 8, 2], see fn. 1, 41) as preceding the large assemblage of cut-and-paste and tipped in changes to the oratorio typescript, "DICH 23,"

labeled by Schönberg *Moses und Aron* with "Oratorio" crossed out and "Oper" written in at the top (T1, 42). This source probably dates roughly from 1930 until the clean 1932 typescript TK (47), which served as the basis for the published version.

just two years away from winning the largest share of the popular vote in the *Reichstag*. By this time, pseudo-scientific theories of supposedly race-based Aryan superiority had thoroughly supplanted the more religiously and culturally-oriented antisemitism of the previous century in Europe, and Schönberg had experienced his own disillusionment about any aspiration to German cultural assimilation. Among Jewish activists, Zionism had both religious Orthodox and secular Jewish adherents, as well as the much more militant splinter movement led by Jabotinsky.¹⁵⁰

Although this opera draft is laden with cut-and-pasted additions to Acts I and II, the pages for Act III (which are mostly copies of the original oratorio typescript) are less marked up, and have no loosely inserted fragments. The opening dialogue between Moses and Aron is greatly shortened after Schönberg briefly introduces, then scribbles out, the added word “*Sünde*” [sin] in Moses’ opening reprimand of Aron. Their dialogue simply concludes with Aron’s protest that he was to speak to the heart while Moses spoke to the intellect, performing visible wonders when the spoken word did not persuade. There is no further speech from Moses, no ordering of Aron to surrender, to lie down and die, and no promise to reconcile Aron with God. All this material is crossed out and a line drawn with “2. Scene” heavily inked in. The typescript continues as Moses steps forward, and Aron simply drops dead: “*Aron ist tot.*”

Notably, however, two new elements are scribbled in on the verso of the first page of this Act III draft, showing the warlike drift of Schönberg’s thinking: “*The Jewish people is the people who brought forth the Idea*” [“*Das jüdische Volk ist das Volk das den Gedanken hervorgebracht hat*”] and “*Declaration of War*” [“*Kriegs-Erklärung*”].¹⁵¹ In careful, almost calligraphic ink, he writes under “*Scene 2*”: “*In the land of promise my Word will lead you.*”¹⁵² But on the back of this page, another new and darker element is again scrawled in ink: “*People of Martyrs*” [“*Volk von Märtyrern*”]¹⁵³ and under that, in pencil, again, “*Declaration of War.*” The mission of the Chosen People is retained, along with the blessing of persecution and the pure belief in the God-Idea.¹⁵⁴ But in this draft Schönberg adds a new element, writing after “*So shall sorrow sanctify you [...]*” “*to suffer for it: beaten, without fighting to win with it, without striking.*” In this manuscript,

150 For an illuminating discussion of Jabotinsky from both a political and psychoanalytic analysis, see the chapter *The Hidden Life of Vladimir Jabotinsky* in Jacqueline Rose: *The Last Resistance* (London 2013), 93–110.

151 Translated from *Moses und Aron*, source T1690 [23v], T1691 [23v], see fn. 1, 244.

152 *Ibidem*, source T1693 [24r=25], 245.

153 *Ibidem*, source T1698 [24v].

154 Strangely, along with an elaborated version of the Diaspora, he tells the people in this version that he will go on with them to the Promised Land where they will grow and prosper “*until you are so strong that it can no longer hold you. Then the Eternal will scatter you in all countries, then you should*

spread the true Idea.” (*Ibidem*, source T1693 [24r=25], 245) He comments to himself with an arrow pointing here “*Why does Moses speak popularly here to the people? Is Eleazar already speaking for him?*” (T1694, T1696 [24r=25]) and then corrects himself: “*I will not go with you for a long time. I too, like my brother Aron, will not enter the country.*” (T1697, [24r=25 – 25r=26]) This is all left out in the clean typescript which follows this version.

Schönberg annotates the final chorus “*pp* without crescendo” and underlines “*the Land of desirelessness,*” adding an exclamation point in the margin.

A new clean typescript appears in 1932,¹⁵⁵ which became the exemplar from which Gertrud Schönberg authorized the published version of Act III. It is considerably leaner and more coherent than the proliferation of overlapping fragments in the oratorio-to-opera source that preceded it. (While Schönberg himself certainly was more than capable of producing texts that were both elegant and forceful, this version of Act III is so much cleaner than what preceded it, I wondered if Gertrud – who herself proved to be a proficient librettist with her text for *Von heute auf morgen*, op. 32 – might not also have brought her editorial craft to this version.) Tortured philosophical discourses (including the Schopenhauerian passage from Idea to Word to Concept to Deed) are eliminated, and the dialogue between Moses and Aron is less redundant. Aron is given new words for his protest: “*Your Word never came to the people uninterpreted. With the staff, therefore, I also spoke to the rock in its language, which the people also understand.*”¹⁵⁶ Moses is also given new words for his rebuke:

You speak more simply [or worse – “*schlechter*” –] than you understand, for you know that the rock is, like the wasteland and the burning bush – three that give not to the body what it needs with regard to the Spirit – is, I say, an image of the soul, whose very renunciation is sufficient for eternal life. And the rock, even as all images, obeys the word, from whence it came to be manifested. Thus, you won the people not for the eternal one, but for yourself ...¹⁵⁷

In this version, the traces of “martyrs” introduced by hand on the reverse sides of pages of the previous draft are left out, as is “declaration of war.” However, violence and authoritarianism are introduced in new ways. In this published version, for the first time, Aron is dragged in by soldiers, a prisoner in chains, and for the first time asks Moses, “*Will you then kill me?*” Moses responds, “*It is not a matter of your life*”. Their dialogue proceeds as continual mutual interruption (as is annotated directly in previous drafts), but with shortened phrases. Their separate callings – to speak in images vs. ideas – and Aron’s desire for visible miracles and a tangible vs. “unreal” promised land are retained. Moses’ complicity is eliminated – it is Aron alone who is held responsible for striking the rock. Moses is now clear that the rock obeys the word “*from whence it came to be manifested.*” Aron had only won the people for himself, not for the Eternal One. God is unfathomable, not bound by human standards – even when

155 Source TK in *Moses und Aron* [Sämtliche Werke. Reihe B, Band 8, 2], see fn. 1, 47.

156 In Arnold Schönberg: *Moses und Aron*, see fn. 125, 12–13, Forte’s translation:

“*Never did your word reach the people without meaning. And thus did I speak to the rock in its language, which the people also understand.*”

157 This and following quotes, *ibidem*, 13.

it comes to punishment or reward. All these key ideas are now compacted in clear speech, with Aron making little comeback. The soldiers ask “*Shall we kill him?*” Moses instructs them for the first time in this version, “*Set him free, and if he can, he shall live.*” The stage direction follows: Aron, free, stands up and then falls down dead.

But before answering the soldiers, Moses interpolates the idea of the people’s duty to use their gifts rightly as the Chosen People. This speech brings back the idea of diaspora from the oratorio draft, but otherwise replaces that earlier version of his last address to the people.

Whensoever you went forth amongst the people and employed those gifts – which you were chosen to possess so that you could fight for the divine Idea – whensoever you employed those gifts for false and negative ends, that you might rival and share the lowly pleasure of strange peoples, and whensoever you had abandoned the wasteland’s renunciation and your gifts had led you to the highest summit, then as a result of that misuse you were and ever shall be hurled back into the wasteland. The opera concludes with triumphal words by Moses to the people, promising that whenever they lose sight of the goal of remaining true to the intangible, ungratifying, unrepresentable God-Idea and are thrown back into the wilderness, they will be purified from their material desires and once again be recalled to the mission for which they were chosen and set apart, to live at one with the Eternal: “*But in the wasteland you shall be invincible and shall achieve the goal: unity with God.*”

However inscrutable audiences and critics might have found this version if it had ever been set to music, this was the conclusion of the opera that Schönberg finally authorized to be performed on the operatic stages of the world.¹⁵⁸ It was the clearest expression of his personal theological conviction and presumably remained so for the rest of his life.

The problem is, this was not Schönberg’s final expression of Act III, even without venturing into musical composition (as he did again, very briefly, in 1937).¹⁵⁹ The faint handwritten traces of “martyrs” and “war” appeared sometime before March 1932. The introduction of soldiers and Aron in chains

158 Only a concert performance the Golden Calf scene from Act II was ever mounted in his lifetime – premiered at Darmstadt under the baton of Hermann Scherchen on July 2 1951, just 11 days before Schönberg’s death – Oliver W. Neighbour: Art. Moses und Aron, see fn. 3.

159 The only musical sketches for Act III are a few bars contained in the manuscript version of Acts I and II, source Ab in *Arnold Schönberg: Moses und Aron. Oper in drei Akten. Kritischer Bericht, Skizzen*. Edited by

Christian Martin Schmidt (Mainz, Wien 1980) (Sämtliche Werke. Abteilung III: Bühnenwerke. Reihe B, Band 8, 1), 8 (c. 1930–1932) (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 63, 2995]), showing a few measures intended to begin Act III, similar to other “wasteland music” in Act I; and a few bars of buzzing tremolo measures in brass and bass clarinet as Aron is dragged in source Ae (28), a small sketchbook (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin [N.Mus.Nachl. 15,1]), dated 1937, page 40.

in the clean typescript were also making their appearance in the text before the antisemitic President of the Prussian Academy, Max von Schillings, declared in real life in a March 1, 1933 meeting of the Academy Senate that they should follow Hitler's determination to "break the Jewish grip" on music.¹⁶⁰ Schönberg abruptly left that meeting never to return, and his family fled Berlin two months later. But Schönberg the librettist was even less able to leave the Chosen People in the pure, ungratifying glare of the wasteland in Act III after his formal return to Judaism in Paris and his emigration to America in October, 1933. That year, his vision, already prescient with foreboding in the years before Hitler's accession to power early in 1933, became even darker.

Shortly after his emigration from Berlin, he turned his attention toward a more direct involvement in the Zionist movement, as detailed above. Moshe Lazar puts it thus:

Having written *The Biblical Way* and composed *Moses and Aron* [Acts I and II], [...] in real life Schönberg then assumed the role of his imaginary Max Aruns, trying to live out his character's spiritual, political, and military agenda. For some twenty years, Schönberg essentially became a modern-day prophet, a Jeremiah clamoring at the gates, forecasting European Jewry's impending doom [...].¹⁶¹

Schönberg continued to brood over details of Act III of *Moses und Aron*. Text sketches from this period are all handwritten, on loose notebook pages or other sheets of paper. There are numerous repeated sections, often with only the most minute changes from one revision to the next – evincing a ruminative, even obsessional thought process. The "image" of the Promised Land, shortened just to one phrase in the clean typescript, is worked over in detail six times in two manuscripts from this period.¹⁶² In both these sources Schönberg also adds a stage direction to Moses' first words to Aron ("*calm, but hard*)," and after saying "*Aron! Now it is enough! You must die*" he adds "*The God you reveal is a God of powerlessness.*"¹⁶³ Moses' complicity is also brought back in one of these manuscripts, although here it is only Aron who is blamed for striking the rock and alienating the deed from the source and the Idea. Still, neither will enter the promised land. In several reworked passages, Moses says, "*only the deed, the action, was enough for you! Therefore, you wanted to set foot in*

160 Mark Berry: *Arnold Schoenberg*, see fn. 17, 150; Hans Heinz Stuckenschmidt: *Schoenberg*, see fn. 82.

161 Moshe Lazar: *Arnold Schoenberg and His Doubles*, see fn. 29, 94–95. Lazar goes on to detail Schönberg's Zionist writings and correspondence on Zionism (94–96, 105–114).

162 Sources TM and TN in *Moses und Aron*, see fn. 1, 48. Given the philosophical nature of these drafts, and their similarity to the issues Schönberg was grappling with in the many layers of the source T1 (the complicated "Oratorio Oper" source), and refined in the clean 1932 typescript TK – there is nothing substantively new in the content, but rather a continuously and minutely detailed reworking of the same philosophical ground in these two

documents – I would tend to date these handwritten sources TM and TN sometime close to the production of the clean typescript (whether before, during or after), and likely before the traumatic emigration from Berlin in 1933.

163 Translated from *Moses und Aron*, source TM16 [1r], see fn. 1, 247.

*the land and therefore you brought guilt upon yourself, and me with you*¹⁶⁴; in the second manuscript he elaborates twice “*an unreal land where milk and honey flow*” and in the margin he writes, underlined, “*Moses’ Complicity*,” as the text continues, “*so we both fell into guilt: me with you: you should speak to the rock, that water flows out of it. But there you struck it*,” adding just below: “*Aron: But you Moses called me to strike the rock. Moses [echoing Max Aruns’ final speech in Der biblische Weg?]: I atone with you, because I have deviated from the Idea.*”¹⁶⁵ [emphasis added]

Again, among three sources hand dated “22.VI.1934” and “23.VI.1934”, there are also six different but similar versions of Moses’ statement to Aron: “*You, who run away from the Word with the image of it, you yourself live in the images you pretend to create for the people [...] You have created them and how you are fading with them. The Source, alienated from the Idea, neither avails you the Word or the Image.*”¹⁶⁶ In the 1934 sketches, Schönberg is still struggling with what constitutes an image, what belongs to the Idea, and what (such as the Word) might serve as an intermediary, perhaps to enable God’s self-revelation. In only one of these sketches, Moses insists: “*And the rock – an image like the thornbush – lives by the Eternal Word. By his Word – and that is no image!*”¹⁶⁷

Again, only in this handwritten source, Moses tells Aron, “*The Idea releases you as little as it does me: ‘Thou shalt not make an image’ [...] You can, you may make no image of the Idea the promised land of the Idea the A[lmighty].*” The theme of God’s utter freedom from human standards of reward and punishment is also brought back from drafts previous to the 1932 clean typescript:

Being bound to his word, as to a law about him, would that be an Almighty? You have always made the image of an impotent God, who is forced to reward and punish according to the actions of men. Man does good or evil out of free will, but can the Almighty not do otherwise than to reward the good, to punish evil?¹⁶⁸

The Discovery of the Kotte Manuscript

In addition to the above mentioned sources, the Arnold Schönberg Center in Vienna was able to acquire a set of several handwritten pages previously unknown to scholars, containing sketches for Act III, dated in Schönberg’s hand, “21.VI.1934 New York.”¹⁶⁹ These certainly belong with the previously known June 22–23, 1934 sources.¹⁷⁰ Taken together with the other New York

164 Ibidem, source TM10 [1r unten], 249.

167 Ibidem, Source TM13 [2r], 250.

170 *Moses und Aron*, source TO, see fn. 1, 48 (Arnold Schönberg Center, Wien [T63.08]).

165 Ibidem, source TN9, TN10, 249–250.

166 Ibidem, source TM8 [1c-1dr], TN7, TO10 [1r], see fn. 1, 249.

168 Ibidem, Source TM15 [2r], 251.

169 Arnold Schönberg Center, Wien (Kotte Autographs Collection).

manuscripts, all of which belong to the year following Schönberg's emigration to the U.S., this newly discovered source contains elements in Act III that reflect a new, much darker and more violent character to the conclusion of the opera than Schönberg had previously envisioned.

In the June 21 Kotte manuscript, war is on, and martyrdom is once again highlighted:

The Jewish people are the people that
Gave birth to the Idea

Declaration of war to the world – a people from martyrs

Moses speaks directly here to the people (popular ???)

So the Idea lives forever

Most shockingly, and only in this source, an alternative, much more violent death is depicted for Aron on page [1]: As in other versions, Moses tells Aron, “*Lie down and die. I will reconcile you with the Eternal.*” But then comes the stage direction: “*Aron is hurled to the ground by the Elders and covered with stones.*”¹⁷¹ Whatever else was going through Schönberg's mind after Hitler's accession to power in 1933, the triumph of the Nazi party, and the purge of Jews from his own academy, the consequences of the dispute between Moses and Aron was no longer purely theological, nor was Aron's death a metaphysical matter. It was during this year that Schönberg became preoccupied again with a militant Zionism that would meet force with force. Schönberg's Zionism took a much more materialist and radically activist approach than most other Zionist movements of his time, creating a virtually unsolvable split between blind faith and action; between his austere apophatic theology and his activist political views. In this Kotte manuscript, written in June of 1934, Aron dies the ancient and primitive death of retribution by the elders of a community for violation of its sacred laws – death by stoning.¹⁷²

This manuscript, acquired by the Arnold Schönberg Center well after the publication of the critical edition of *Moses und Aron*,¹⁷³ consists of four

171 Emphasis added.

172 On page 2, as well, Schönberg is still struggling with Aron's death: [Inserted in pencil after “only in renunciation ... can faith be fulfilled” ... see above], my translation – [inserted below The soldiers ask: Shall we kill him?] – [inserted later above ink: Aron asks: Will you kill me? – Moses:†

~~do not want to kill you! Stand up and if you can live thereafter, so live.~~ – Moses to the soldiers: Let him go free: If he can, let him live! – Aron stands up and falls down dead.

173 Christian Martin Schmidt: *Schönbergs Oper Moses und Aron*, see fn. 86.

pages – three sheets previously stapled together¹⁷⁴ but in no certain order prior to stapling – with an undated cover sheet originally folded over the other three. In one version from among these pages, Aron’s death in Act III appears to have been handwritten first in ink, identical to a portion of the clean typescript of 1932. He then added new material in pencil, along with some suggestive brief notations scrawled diagonally in the margin:¹⁷⁵

Jubilation

The Unrepresentable [“Der Unvorstellbare”]

Demagogy

An image looks with your eyes
into the world of Ideas

On the second sheet, Schönberg introduces a new thematic element as Moses insists on the people continuing to wander in the wilderness, which he foresees will lead them back to faith. Schönberg does not write out any dialogue here, but narrates (presumably as notes to himself):

Moses insists on W continuing the wandering in the wilderness.

Aron wants to go into the Promised Land.

Moses glimpses the faith that results from the wandering in the wilderness.

The people are chosen for this Idea. All of their abilities, physical and spiritual, should enable them heroically to believe in such a God. The people are endowed with all gifts for this. Always:

But Aron, instead of leading them into the promised spiritual land, wants to lead them into a promised, sensual land.

But Moses proves to Aron that only in the wilderness, only in the turning away from all that is sensual, only in renunciation, only in the foreclosure of all the joys and dreams of other peoples can this faith be fulfilled.

This is followed by virtually the same ending as in the clean typescript, with Aron’s falling down dead and Moses promising the people that if they misuse their gifts they will be thrown back into the wilderness, but there they will be invincible and reach the goal of unity with God.

The theme of the erasure of Aron’s grave is restored from drafts preceding the 1932 clean copy:

174 As indicated by holes and rust marks.

175 Transcription by Julia Bungardt, my translation. Punctuation and underlining in the original.

He/it you made them images,
He/it has you made them for yourself – ~~illegible crossed-out phrase~~
 as images fade
 so you disappear, you fade now
 and no trace of you remains
 not even of your grave:
 ~~Also your~~ images shall? not be revered.

The element of punishment and reward is also expanded in both the first page and on the overleaf (not entirely coherent), showing Schönberg still struggling to find the wording he most believes in, with additional words inserted and crossed out in the margins:

[overleaf:] To build oneself an image of God: Expect a certain reaction to our actions that he must reward when we are good | he “ “ when we are bad: meaning: To conceive of a God dependent on humankind: he must reward [he must punish] according to a law over him!

And on page [1] he continues in the same vein:

You, however, act like the people
Because you feel and therefore think as they do,
the God you show them is an image of powerlessness;
(is) dependent on a law greater than itself;
(is) bound by his word;
the way people behave, so he must
punish their evil deeds, reward their good:
which people have done as a result of free will.
The Almighty, however [- who keeps this attribute forever -]
is obligated to nothing, bound by nothing.
[inserted with pencil:]
Here the images rule over the Idea, instead of expressing it.
He allowed you to behold a land to proclaim, to draw toward, and to find faith

In the Kotte manuscript, too, is the mention that “*the rock – an image like the thorn bush – obeys the Word, from which it became manifest.* [Inserted with pencil:] *But whoever strikes it obeys the law of images.*”

But earlier, unique to this source, on the overleaf, is the striking sentence: “Moses somehow reconciles himself with the images.” [“*Moses söhnt sich irgendwie mit den Bildern aus.*”] This “*irgendwie*” – this “*somehow*” – is the knot at the heart of the philosophical problem which Schönberg was never able to work

out. Here, and in no other source, Schönberg suggests, even promises himself on June 21st, that he will get back to himself on this. As he had intimated in just one early source where he drew out that Schopenhauerian chain of associations from Idea to Concept to Word to Gestalt to Image even to Deed, as in the early re-workings of the oratorio typescript – which early on he had also associated with Moses’ complicity – Schönberg desired, like Moses, to forge a path from Idea to Representation, from the God-Idea to Revelation. This yearning had not left him even in 1934 after his flight from the Nazis.

Just one day later, however, he abandons this hope once and for all in the subsequent New York drafts mentioned above. Twice, above the dates “22” and “23 June,” respectively, he has Moses insist that the rock, the wilderness and the bush, all three, are images that cannot give the body what it needs, “*give the spirit of the soul the means to eternal life. Even the rock – an image like the bush – then obeys the word, then it has become an apparition*” and “*whereupon it became an apparition, but whoever strikes upon it obeys the law of images.*”¹⁷⁶ Idea and Word may somehow relate, but Image and Deed still stand forever alienated from the Idea.

In the two days in June that follow the Kotte draft, Schönberg writes almost feverishly. Several times in the same manuscripts, he rewrites the rapid dialogue between Moses and Aron in which Moses castigates Aron again for subjugating the God-idea to the calf and the pillars of cloud and fire, sacrificing the freedom to serve the God Idea for “*slavery of Godlessness and pleasure.*” He elaborates from the clean typescript of 1932 where Moses says, “*There you made my staff a leader, my power was to free the people; there the water of the Nile was to testify to the Almighty,*” adding, “***which stands as nothing but desirelessness.***”¹⁷⁷ There are no really new ideas in the June 22–23 scripts, and the stoning of Aron is never repeated in any source. Aron’s death returns to the version in the clean typescript – he is set free, but falls down dead, and Moses’ final speech to the people is also the same as in the published version of the opera. Echoing many previous versions, including the clean typescript, he writes:

Images lead and dominate this people, that you have liberated and foreign desires are their Gods, and lead them back into the slavery of Godlessness and pleasure. You betrayed God to the Gods, the Idea to the images, this chosen people to the others, the extraordinary to the commonplace [...].¹⁷⁸

176 Translated from *Moses und Aron*, source TO24 [3r], see fn. 1, 247, 250.

177 Ibidem, source TO15 [2r], 253. Bold in original.

178 Ibidem, source TO19 [2r].

A Bloody Final Sketch

The most violent imagery of all for Act III was yet to come. It appears about one year later in the last extant sketch, dated “5/V. 1935” in Schönberg’s hand.¹⁷⁹ This final draft was written just two months after Hitler re-armed Germany on March 16, 1935 in violation of the Versailles Treaty that ended World War I.¹⁸⁰ The Nuremberg laws were enacted soon thereafter on September 15, 1935. Schönberg clearly foresaw the destruction of European Jewry and his prophecy was recorded in his last fragmentary sketch for the opera libretto. There are two versions, both involving wholesale murder of the Jewish people. On page 1r, just before Aron falls dead, Moses shows him the following vision:

Aron, about to fall dead, is called by Moses: This is your last moment. Now you will see what you have been blind to so far. (The front stage goes dark.)

[There is an entirely new, extended Inszenierung as follows:]

/: The scene changes into a mountainous landscape, of quite different character in the individual parts. Different climates and continents are partly visible at the same time in the lower parts, partly in succession alternately. On an elevation shaded from behind by a high mountain are Jews, some in desert clothing, some (later in the orthodox clothing of the (Eastern) Jews of exile.) Their clothes are ragged, but they are sitting, in the Dark (in misery) and read books and write, move to each other only as it occurs to individuals, perhaps to ask or explain. (Light comes from the reader) On the deeper parts [of the stage] many different peoples and races pass by, acting, working, amusing themselves, fighting, robbing, murdering. **For this music from the Golden Calf Scene.** Individual peoples continue to storm the Jewish plain, robbing, beating, mocking, murdering Jews and Jewish children. But as many as disappear, there will not be less, there are always young there. When the peoples have passed below, one sees on the front stage Aron, deeply moved, by the Jews on the hill. Then one sees an immense figure, Moses, at the highest height; he has raised the tablets high that are gradually disappearing in an upward streaming light so that only the light shines upwards – Aron sinks dead to the ground

Curtain 5/V. 1935

179 *Moses und Aron*, source TP (Arnold Schönberg Center, Wien [T63.08]), see fn. 1, 49. The date “1935” appears slightly ambiguous – is it 1935 or 1938? As tempting as it might be to date this after Hitler’s *Anschluss* of Austria, a comparison of other appearances of “5” and “8” in Schönberg’s

writing confirms Schmidt’s and my own earlier estimation that this date is “1935.”

180 The formal end of WWI, ratified by Germany and the Allied Powers on January 10, 1920.

Then on the reverse side of the page, undated, we read the following:

The soldiers: Shall we kill him?

Moses: Let him go free! And if he is able, so let him live! [The soldiers give way far back.]

Mouthpiece of the Idea and its destroyer, who uttered what he did not take up, rebellious diminutive

Page 3 [with large number “2” written upper right]

In pencil upper left: Several persons of the previous Act appear again, in new clothes

In ink upper right: The scene should be a kind of variations of the Golden Calf Scene, maybe as it were the individual types and inclinations shown to develop (further)

(1) A (A) people of warriors, with swords, arrows and bows at their head, ride a king; behind him someone breaks out, slays him, puts on his crown,

The train hits another (B) from the opposite direction.

Fight between the two. The king of the second turn slain, robbed of his crown, the warriors slaves.

Men from the train storm the hill of the Jews, kill many, destroy them, (loot the books), drag Jews with them as slaves.

In the back of the train a third people (C) with war chariots and lances appears. They destroy the first train.

Settle down. Under their hands a city emerges, with fortification walls (which largely obscure Jews) shops, goods, merchants. Below

Rich and poor Jews.

Page 4r [one line in pencil, no corresponding page number in upper right]

The scene shows a fortified city

Why Was *Moses und Aron* Unfinished?

From “*Somehow*” (*Irgendwie*) to “*You Cannot Solve the Contradiction*”¹⁸¹

I believe Schönberg was finally unable to complete Act III of *Moses und Aron* because it led him back to an unresolvable split between his belief in the pure, inexpressible God of Acts I and II – and the armed, authoritarian Jewish state of Act III (mirroring the state depicted in *Der biblische Weg*.) There was finally

181 Kotte Autograph, see fn. 169; *Moses to Aron* in Act III draft, oratorio text, source

TC42 [Beiblatt 18r], and in the opera, source TM14 [2r] (c. 1934), see fn. 1, 240, 251.

no “*irgendwie*” – no “somehow” – by which Schönberg could reconcile the Idea with images as he had hopefully scribbled in 1934. In order to govern in the real world, leaders would have to lead with both words and deeds. Schönberg saw how even words inspired by the Idea would inevitably lead to law (the stone tablets) and to power (a staff that would perform wonders). He saw how all of this was a slippery slope from the ineffable God-Idea to a Word spoken by a human mouth, to laws, to power, and eventually to idolatry. Wherever human beings reigned, the God-Idea would once again be contaminated. Only God could directly transmute the Idea into a material image – the pillars of cloud and fire. In Act III, Schönberg seems to have realized that in order for the people to believe in the Idea, they needed to have their Word and to eat it too – manna in the wilderness.

The textual inconsistency between Numbers 20:11 and 20:8 – striking vs. speaking to the rock remained a stumbling block that he himself acknowledged was still preventing him from completing the third act of *Moses und Aron* as he wrote to Eidlitz in March, 1933. He still couldn’t “*solve the contradiction*” as Moses says to Aron¹⁸² – whether Moses and/or Aron was to merely speak to the rock (a Word flowing from the Idea), or to strike it (a material action) to bring forth water for the people: “*Up to now I have been trying to find a solution for myself [...] [I]t does go on haunting me!*”¹⁸³ This letter was written just two weeks after Schönberg’s dismissal from the Prussian Academy and as Hitler’s accession to power in Germany was finalized – showing the depth of Schönberg’s near obsession with this perceived conundrum, even during the now concrete personal impact of the rising Nazi terror on himself and his family.

Why such a seemingly minor variation in a miracle narrative should have been such a deep problem for him is explained only by recognizing that it went to the heart of Schönberg’s virtually lifelong theological belief about the inexpressibility of the God-Idea. This belief persisted throughout all his various religious affiliations. Whether during his early conversion to Lutheranism (with Luther’s hallmark belief in justification by faith alone, not works), or his more Swedenborgian universalist mystical side as expressed in *Die Jakobsleiter*, or his more Schopenhauerian neoplatonic intellectual thinking, or the “*Einzigster, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott*” [One, eternal, omnipresent, invisible, and unrepresentable God]¹⁸⁴ that he embraced as the bedrock of his belief in his return to Judaism, he remained convinced of the unrepresentability of God, akin to the apophatic traditions of many religions, and precisely aligned with none. He persisted in maintaining a division between action/the material and the spiritual – already significant to him in

182 Ibidem.

183 Letter to Walter Eidlitz, March 15, 1933, see fn. 140, 172.

184 *Moses und Aron*, Act I, Sc. 1, line 1.

*Die Jakobsleiter*¹⁸⁵ – and to transmute and fuse it with the Second Commandment against graven images in the Hebrew Bible.¹⁸⁶ He was greatly troubled by the idea of humans forcing God’s hand by engaging in miraculous deeds – or, indeed, any direct action at all.

As Julie Brown points out, this goes well beyond the usual Jewish emphasis on tradition, practice, and legal observance – only Maimonides came close to the same kind of negative (i.e., non-representational) theology in Jewish theological tradition.¹⁸⁷ Schönberg’s theological asceticism took a turn toward purity that went far beyond the usual understanding of Jewish faith and practice.¹⁸⁸ As Aron in his own defense forces Moses to acknowledge, even a word can be an image or an action. Therefore, if *speaking* to the rock was already participating in a degrading of the God-Idea through a verbal enactment, how much more “sinful” was it (Schönberg’s own word “*Sünde*”) to actually *strike* the rock with the staff, further alienating oneself from the unrepresentable Idea?

On August 4, 1933, the week after his formal return to Judaism, Schönberg wrote to Webern that his commitment to the Zionist cause might delay his completion of both *Der biblische Weg* and *Moses und Aron*.¹⁸⁹ His theology and his politics were diverging at the same moment of conception of both the play and the opera. Where the opera (Acts I and II) presents an uncompromising faith in an unrepresentable, intangible, nearly unthinkable God-Idea, the play puts forth an uncompromising march toward isolationist victory using any means necessary, including violence (in order, paradoxically, to protect the faith in that same unrepresentable God-Idea.)

Moreover, without the backdrop of unpublished correspondence and essays about Zionism, the play *Der biblische Weg* might have simply seemed like a strange anomaly among Schönberg’s other works – a futuristic Zionist fantasy unmoored either from his vocation as a composer or from more serious political activism. But we now know from unpublished archival sources that the play is wholly consistent with Schönberg’s strongly held views at the time. After

185 Mark Berry: Arnold Schoenberg’s ‘Biblical Way’: From ‘Die Jakobsleiter’ to ‘Moses und Aron’, in *Music and Letters* 89/1 (2008), 84–108.

186 Goldstein highlights three ways in which the opera represents Schönberg’s own creative revision and “dehistoricization” of the biblical text – all of which emphasize the unfathomable transcendence of the divine over God’s immanence: “replacing social and political liberation with spiritual or metaphysical deliverance; supplanting a God involved with, among other things, the Israelites’ social and

historical destiny by an abstract metaphysical entity seemingly exclusively interested in their spiritual devotion; and, finally, displacing the biblical God intimately involved with the people’s life and welfare with one unconcerned with their physical well-being.” (Schoenberg’s *Moses und Aron*, see fn. 37, 161.)

187 Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 182; Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 236.

188 Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn. 27, 181–182; Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 236–237;

Alexander Ringer: *Arnold Schoenberg*, see fn. 56, 53; Goldstein suggests that perhaps Schönberg “insisted so adamantly on [God’s] absolute immateriality and invisibility” due to a combination of factors including a rejection upon his return to Judaism of the incarnational and sacramental emphasis of Christianity, but also a reaction against the Nazis’ “preoccupation with images and symbols,” especially the swastika (*Hakenkreuz* – literally “cross with hooks”). Schoenberg’s *Moses und Aron*, see fn. 37, 185–186.

189 See fn. 72.

his emigration, Schönberg's militant Zionism took a much more materialist and radically activist approach even than most other Zionist proposals of his time, creating a virtually unsolvable split between blind faith and action; between his own theology and his political views.

A Traumatic Split

While I would now disagree with some of my earlier writings,¹⁹⁰ especially my confidence based on the “*hopeful, nearly messianic vision*” concluding Act III in the oratorio version (e.g., that “*it is inconceivable that, in a finished version of the conclusion to the opera, such crucial personally and profoundly felt ideas would not have been brought to some form of poetically and musically satisfying resolution*”)¹⁹¹ I still want to defend my earlier view that the opera is unfinished, on the grounds of deeper research in intervening years into the historical context of antisemitism,¹⁹² and also my psychoanalytic training and study of trauma.

This is admittedly the most speculative part of this research. It should be noted that Schönberg was very much against the idea of psychobiography, and there is evidence that he somewhat dreaded it as a violation of his own self-expression and control of his personal narrative.¹⁹³ There is certainly very good reason to tread lightly in any kind of “psycho-historical” endeavor, when one cannot have the subject of such inquiry alive and on the couch to talk back! But the insights psychoanalysis may bring to bear on biography need not pathologize the subject, especially when it comes to understanding the historical impact of trauma – both personal and collective.¹⁹⁴ An understanding of how trauma works in both the individual and the collective psyche perhaps might shed some light on Schönberg's inability to complete *Moses und Aron*.¹⁹⁵

Trauma can be understood as one or a series of highly negative experiences characterized by horror or terror that exceed an individual's capacity to understand, to cope, or even to integrate the experience itself in some kind of

190 Brown rightly corrects my original statement that Schönberg's vision of the wilderness was “*a state of mind, that of renunciation of the truth of God, desolation due to separation from God.*” (*Schoenberg and Redemption*, see fn.27, 110) It is in fact clear in the opera text that Schönberg regarded the wilderness as a place of purification from idolatry and falling into foreigners' materialistic ways, and a place of re-connection with the one, eternal, unrepresentable God.

191 Pamela [Cooper-]White: *Schönberg and the God-Idea*, see fn.3, 231.

192 Pamela Cooper-White: *Old and Dirty Gods*, see fn.36.

193 Julie Brown: *Schoenberg and Redemption*, see fn.27, 18–21, citing several unpublished sets of notes at the Arnold Schönberg Center, Wien (205n32–35).

194 Brown raises important cautions against pathologizing Schönberg on the basis of an over-confident trauma interpretation (ibidem, 28–32, 190–193). She goes on to note parallels between Schönberg's fantasy of becoming the dictator of an authoritarian Zionist movement and Anna Freud's theory of “identification with the

aggressor” – unconsciously adopting the violence and power of the aggressor as a defense mechanism – as well as Sándor Férénczi's sympathetic writings on trauma dating from the 1930's (193).

195 Brown reads trauma mainly as discussed by philosophers in relation to “narrativization and renarrativization,” concluding that trauma results in “aporia” (the end of reasoning); her sources are not primarily clinical, except for a brief description of Freud's use of the term, and its evolving meaning in subsequent generations of theorists (ibidem, 192).

narrative re-telling. Judith Herman, MD, of Harvard Medical School summarizes trauma as events that “generally involve threats to life or bodily integrity, or a close personal encounter with violence and death. They confront a human being with the extremities of helplessness and terror, and evoke the responses of catastrophe.”¹⁹⁶ Trauma experts further have come to understand that trauma is not always a singular event, but that “complex trauma occurs repeatedly and escalates over its duration. In families, it is exemplified by domestic violence and child abuse and in other situations by war, prisoner of war or refugee status [...]”¹⁹⁷

This is not to suggest that Schönberg suffered from a full-blown case of “post-traumatic stress disorder” (“PTSD”¹⁹⁸). Traumatic experiences do not necessarily lead to PTSD with its myriad dissociative symptoms, persistent negative affect, and disruption of interpersonal relationships – even among Holocaust survivors. Much depends upon the amount of support and recognition that is available in the individual’s context in the immediate aftermath of trauma.¹⁹⁹ Good family relations, a welcoming community of musical admirers and Jewish emigrés, as well as Schönberg’s own strong will and capacity to face the grim reality of the Nazi horror without retreating into denial, all would have served to support his ability to integrate his traumatic experiences of the rise of Nazism, hate speech, and growing violence. However, his prescient understanding of the extreme genocidal threat posed by Hitler and the Reich, combined with significant health problems, would have caused considerable chronic stress – culminating in the traumatic deaths in the 1940’s of several close family members. While his son Georg and his sister Otilie survived, his brother Heinrich died after being interrogated by Nazi Policeman, cousin Arthur and his wife Eva were arrested and murdered by the Nazis.²⁰⁰ Like many other Holocaust survivors, Schönberg suffered a near-fatal heart attack in 1946.²⁰¹ In countering criticism that his *Survivor from Warsaw*, op. 46 (1947) was not an accurate accounting of the Warsaw Ghetto, he wrote: “it means at first a warning to all Jews, never to forget what has been done to us [...] The main thing is, that I saw it in my imagination.”²⁰² (emphasis added)

The hallmark of traumatization is a tendency toward psychological splitting – i.e., thinking in terms of all or nothing, pure vs. evil, victim vs. perpetrator, with little capacity to hold good and bad together in the same

196 Judith Herman: *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror* (New York 2015), 33.

197 Christine A. Courtois: *Complex Trauma, Complex Reactions: Assessment and Treatment, in Psychotherapy: Theory, Research, Practice, Training* 41/4 (2004), 412–425, 412.

198 *Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*. Edited by Bessel van der Kolk etc. (New York 2006), 79.

199 Alexander C. McFarlane, Bessel Van der Kolk: *Trauma and Its Challenge to Society*, in *Traumatic Stress*, see fn. 198, 24–27.

200 Mark Berry: *Arnold Schönberg*, see fn. 17, 192.

201 *Ibidem*, 189.

202 Letter to Kurt List, November 1, 1948 (carbon copy; The Library of Congress, see fn. 15 [[ASCC 4802](#)]; quoted in Mark Berry: *Arnold Schönberg*, see fn. 17, 192–193, 215n19.

moment or thought.²⁰³ This tendency comes from the experience of trauma as so shattering of one’s sense of autonomy, control, and safety, that the individual projects absolute evil onto the outer world (where it is terrifying and threatening), or, in order to preserve the illusion that the world is perfectly safe and good, internalizes badness into oneself in the form of abjection, fear, and failure. When projecting evil onto the outer world, the individual can regard him- or herself as all-good, but will end up living in fear of others; when preserving the all-goodness of the outer world, he or she takes all the badness back into the self. This is what the early psychoanalytic theorist Melanie Klein called the “paranoid-schizoid position,” characterized by a never-ending oscillation of projection and internalization of good and evil. The more mature developmental position, she proposed, is the “depressive position” – a form of psychic compromise, in which one can recognize goodness in both oneself and the world – “depressive” because one accepts the tragic truth that there is no purity either in oneself or in others.²⁰⁴ In maturity, it is the renunciation of the wish for purity, in the service of seeing reality more clearly.

Schönberg was much less in denial about the brutal Nazi threat than many others at the time. He foresaw terrifying, widespread violence against the Jews, and believed the only way to combat it was to adopt the same measures against it – to fight fire with fire. At the same time, the specifics of his personal plan were not realistic. The idea that he could singlehandedly drum up support for himself as the leader of an international, totally obedient and militant Jewish force, when many more experienced and highly esteemed visionaries, rabbis, and public intellectuals including Theodor Herzl were already at the center of the movement, was virtually delusional.²⁰⁵ Yet it was driven by a highly idealistic purpose, in the hope that he could unite conflicting factions within Judaism to marshal the necessary strength to establish a new Jewish homeland.²⁰⁶ Schönberg, as the often solitary innovator of a new and daring form of music, was surrounded and in some ways protected from reality by a band of worshipful students ready to do combat against a larger, mostly uncomprehending public, and against critics they could regard as the enemy. He was used to being the unquestioned leader – even “dictator”²⁰⁷ and genius – and in his own sphere he was seen as such. (Absolute reverence for the leader of a creative circle was not

203 E.g., Judith Herman: *Trauma and Recovery*, see fn. 196, 45, 97, 107–108 et passim; *Traumatic Stress*, see fn. 198, 52–54.

204 Melanie Klein: Notes on Some Schizoid Mechanisms, in *International Journal of Psycho-Analysis* 28 (1946), 99–110; see also Pamela Cooper-White: Freud’s Moses, Schönberg’s Moses, and the Tragic Quest for Purity, in *American Imago* 78 (Spring

2022), 89–122, and idem: Traumatic Visions: Freud’s Moses and Schönberg’s Moses, in *Answering a Question with a Question: Contemporary Psychoanalysis and Jewish Thought*. Edited by Libby Henik and Lewis Aron (Brighton, MA 2024), 218–233.

205 For various accounts of this effort, see Mark Berry: *Arnold Schönberg*, see fn. 17, 152; Julie Brown: *Schoenberg and*

Redemption, see fn. 27; Klara Móricz: *Jewish Identities*, see fn. 24, 165–168.

206 Arnold Schönberg: A Four Point Program for Jewry, see fn. 52.

207 In his Four Point Program for Jewry, he also unabashedly acknowledged directing his Society for Private Musical Performances as a “kind of dictator.” Ibidem, 55.

uncommon at that time, as it would be today.) But to presume that he could be granted this status within the Zionist movement, merely by presenting his musical credentials, his passion for the cause, and by force of personality, was naïve at best. None of the Zionist leaders he approached took his proposal seriously.

Viewed through the lens of trauma, however, Schönberg's proposal assumes a quite different character – the omnipotent fantasies of the totally helpless, tortured child, red in the face, fists clenched, who screams in the empty room or pummels in futility at the monstrous abusive father/dictator's chest, or against the bars of the crib or the locked door – or as a last resort, against his own face. The oppressed child, too, seeks to fight fire with fire, meet violence with violence, but in the end, is impotent against the father/dictator's weapon/phallus. No wonder Schönberg's fantasies included a suffocating weapon of mass destruction in his script for *Der biblische Weg*. Such fantasies of total destruction of the enemy/*der Feind* ("the Fiend" as Schönberg put it in his newly acquired English) arise from the kind of psychic splitting described by Klein. By positing himself as an omnipotent leader, he could wage this fight against evil; because of the actual evil he foresaw, to do otherwise would lead to utter despair. The Moses of Acts I and II of the opera ends up in just such an abject state; the Moses of Act III, on the contrary, becomes strong and militant, achieving the fantasized mastery over (real) evil for which Schönberg passionately advocated.

Given the increasing antisemitic violence leading up to the Holocaust, much less the genocide itself and its racist rationale, we can appreciate in retrospect that although Schönberg's expectations of others' obedience toward himself were unrealistic, his frantic efforts to get others to heed his prophecies of the violence to come make his proposals more understandable – in this respect, any "paranoia" on Schönberg's part was also rational, because deadly enemies bent on genocidal destruction of the Jews really existed. As Mark Berry has written,

the situation continued to worsen abroad – although, as in 1914 or 1933 – nothing was quite inevitable, and not only by definition, until it happened. Nevertheless, in his Four-point Program for Jewry (1938) Schoenberg seemingly foresaw it all, putting many politicians and indeed members of his community to shame. Such early clear-sightedness verges on the uncanny, quite the other side of the coin from that alarming talk of political leadership. Neither should be overlooked, but this is perhaps the more interesting.²⁰⁸

208 Mark Berry: *Arnold Schönberg*, see fn. 17, 175.

Moreover, Schönberg's Zionist vision did eventually find purchase in the militarization of the state of Israel in 1948. Just four years before his death, he lived to see the nation of Israel declare its independence, and he was named Honorary President of the Israel Academy of Music in Jerusalem in April, 1951, perhaps his most cherished accolade.²⁰⁹ Certainly, the birth of an independent Zionist nation, and its further emergence on the world stage as a nuclear power in 1966,²¹⁰ was at least a partial fulfillment of his own militaristic vision in *Der biblische Weg*.

How could Schönberg have conceived of both *Der biblische Weg*, with its vision of an authoritarian Zionist state, side by side with the idealistic philosophical oratorio-cum-opera *Moses und Aron*? Of course, the full realization of Hitler's "Final Solution" did not take place until well after Schönberg's prescient departure from Berlin and his most intense preoccupation with writing Act III. But it is evident that his brooding forecast of the violence to come had already begun in the 1920's. The gap in both tone and intent between *Der biblische Weg* and the opera mirror his own sense of being torn between his musical vocation and a political calling. This growing conflict between his art and his fear for the Jews had perhaps, by the time of his work in earnest on Act III, created not just a dialectic between Idea and Representation, but a traumatic fissure.²¹¹ Dialectical opposition is open to resolution through a reimagining of the two contrasting sides in a higher synthesis or *Aufhebung* ["sublation"] that retains part of each side but finds a larger principle to incorporate each.²¹² Schönberg's dilemma, however, was more of a polarity between the spiritual and the political, without a resolution. His hope for such an integration was spoken by the character Max Aruns in *Der biblische Weg*:

To me, Moses and Aron represent two activities of one man – a statesman, whose two souls ignore each other's existence. The purity of his Idea is not blurred by his public actions; and these actions are not weakened by his thoughtful consideration of yet unsolved problems that the Idea presents.²¹³

209 Letter to Frank Pelleg, Israel Ministry of Education and Culture, April 26, 1951 (carbon copy; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 5727](#)); published in Arnold Schönberg: *Letters*, see fn. 55, 286.

210 While Schönberg did not live to see Israel actually build its first nuclear weapon, its testing program was begun during his lifetime. As others in the Israeli peace movement in recent times have written, right-wing nationalism in Israel retains more than a trace of post-Holocaust traumatic splitting to this day. E. Randol Schönberg:

Arnold Schönberg and Albert Einstein, see fn. 75; Sarah Bernstein, Executive Director, Rossing Center for Education and Dialogue, Jerusalem, personal communication, 2018/19; *Traumatic Stress*, see fn. 198, 26–27. Zionism exists on a spectrum from liberal Jewish efforts at peace dialogue with Palestinians, to ultra-Orthodox conservative nationalists prominent among the modern-day settlers, as described, e.g., in Ari Shavit: *My Promised Land: The Triumph and Tragedy of Israel* (New York 2015), and conflict today (July 2024) among Jews over the war in Gaza.

211 Michael Cherlin: Dialectical Opposition in Schönberg's Music and Thought, in idem: Michael Cherlin: *Schönberg's Musical Imagination*, see fn. 9, 44–67.

212 Sublation (in German 'Aufhebung'); <https://hegel.net/en/sublation.htm#the-meaning-of-sublation-as-trans-lation-of-aufhebung> (accessed February 9, 2024).

213 Arnold Schönberg: *Der biblische Weg*, see fn. 101, 305; see also Bluma Goldstein: *Reinscribing Moses*, see fn. 3, 144.

But by Schönberg's own definition (c. 1937), a "statesman" was entirely absorbed in the service of the people: "A statesman has one ideal: His people; one ethics: His People; one thought: His People; one feeling: His People."²¹⁴ Such a definition tilts decidedly toward the political (*polis*) – specifically, the Jewish people.

Schönberg wanted to achieve both the spiritual purity of his vision of the *Gottesgedanke*, and the political purity of a totalitarian Zionist Promised Land for the Jews, the Chosen People, in real time. As psychoanalysis tells us, however, in the face of trauma, purity cannot save. It devolves into the paranoid-schizoid mode of thinking where there is only absolute good or absolute evil. A pure Idea can become destructive as it becomes extreme. Such purity evades the entanglement of both the libido and the death drive. It is the characteristic of fascism itself to flatten, control, and erase difference, whereas creativity – as Schönberg himself taught – must derive from inner necessity. Cultural historian Klára Móricz (2008) offers the most sustained critique of Schönberg's falling prey to an ideological extremism as a form of utopianism, which, she argues, always devolves in its quest for absolute purity into a dystopia of absolut-ism, and *totalitarianism* (pp. 1–10, 201–335, 379–397).

The problem Schönberg faced as a composer and librettist was that neither purist vision – either spiritual or political – was possible, and he could not reconcile himself to any kind of compromise or *via media*. Guido's concluding speech perhaps comes closest to being realized in the actual modern world, as the nation of Israel developed its nuclear arsenal – but *Der biblische Weg* depicts a secretive dictatorship with a terrifying weapon of mass destruction, in which the spiritual was sacrificed, or at best deferred to an almost unimaginably far-distant future. Moses' vision of truly ascetic spiritual life, in an austere wilderness existence, had no imaginable future.

Der biblische Weg and *Moses und Aron*, Act II, respectively represent a split between the earlier Schönberg who wanted to continue to believe in a spiritual and humanly inconceivable God, a God of the pure Idea (*Moses and Aron*, Acts I and II) ... and a God of pillar and fire who would literally fight for the people against the Egyptians/Nazis, and would somehow lead the people out of bondage and persecution to a land of political self-determination (as in *Der biblische Weg* and, to an incomplete extent, *Moses und Aron*, Act III). It is my contention that the trauma of the Holocaust split Schönberg's thinking in two incompatible directions at once: a purist theological vision of an unrepresentable God-Idea, which he had been cultivating for years, vs. an earthly Realpolitik of Jewish

214 Arnold Schönberg: On Jewish Affairs, see fn. 96; quoted from Bluma Goldstein: *Reinscribing Moses*, see fn. 3, 202n28.

isolationism and protectionism as the only possible form of self-defense against the annihilation of the Jewish people. Following Schönberg's own statement to Berg about *Moses und Aron* – that “[e]verything I have written has a certain inner likeness to myself”²¹⁵ – we can understand how both Moses and Aron, as well as Max Aruns and Guido, resided within him in an irreconcilable tension.

Scholars and critics have shown little appetite for exploring Schönberg's fantasies of political violence. There is no literature to date focusing on the last sketch of Act III from 1935. As a doctoral student and young musicologist, no senior scholar ever suggested that I should examine the progressive changes in the Act III sketches more closely in relation to Schönberg's Zionism. No doubt this goes hand in hand with the reluctance until the last decade to look more closely at the “inconvenient truth”²¹⁶ of Schönberg's truculent Zionist views. It is understandable why this should be the case. As Sharon Lamb has pointed out from her study of interpersonal violence, there is a kind of psychological splitting that can be observed even among researchers. When it comes to trauma, even scholars can be caught in an unconscious bias that assumes perpetrators of violence to be all-bad and victims all-good – entirely innocent, and incapable of fantasies of harm or revenge.²¹⁷

Extrapolating to studies of the Holocaust, perhaps we can also draw a parallel to the preference in the decades since WWII for the view of the Jews as “lambs to the slaughter,” and the all-too-common occurrence of Jews remaining in denial, aided by hopes for assimilation after loosening of restrictions in the late 19th century. Yet Schönberg was not alone in the 1920's and 30's in his calls for a more muscular resistance to Nazi oppression – memorialized in his 1947 *Survivor from Warsaw* with its powerful conclusion in a setting of the “Shema Yisroel” as a testament to survival of the Jewish people.²¹⁸ Historians, and musicologists in particular, may have found it difficult until recently to reconcile the image of a musician, composer, and artistic genius with the particularly uncompromising and dictatorial version of Zionism he advocated – especially as most of the relevant primary source documents remained

215 Letter to Berg, August 9, 1930 (carbon copy; The Library of Congress, see fn. 15 | [ASCC 1931](#)); quoted from Arnold Schönberg: *Letters*, see fn. 55, 143.

216 Term borrowed from former U.S. Vice President Al Gore in the documentary *An Inconvenient Truth*, about Gore's awareness campaign about global climate change, dir. Davis Guggenheim, Paramount Classics, 2006.

217 Sharon Lamb: *The Trouble with Blame: Victims, Perpetrators, and Responsibility* (Cambridge, MA 1996), esp. 88ff.

218 Schönberg wrote to Kurt List in November, 1948 (see fn. 202): “*The Shema Jisroel at the end has a special meaning to me. I think, the Shema Jisroel is the ‘Glaubensbekenntnis,’ the confession of the Jew. It is our thinking of the one, eternal, God who is invisible, who forbids imitation, who forbids to make a picture and all these things, which you perhaps have realised*

when you read my Moses und Aron and Der biblische Weg [Moses and Aaron and the Biblical Way]. The miracle is, to me, that all these people who might have forgotten, for years, that they are Jews, suddenly facing death, remember who they are.” Quoted from Therese Muxeneder: *A Survivor from Warsaw* <https://Schönberg.at/index.php/en/joomla-license-sp-1943310036/a-survivor-from-warsaw-op-46-1947> (09.02.2024). For more on *Survivor*, see also David Isadore Lieberman: *Schönberg Rewrites His Will*, see fn. 25.

unpublished until fairly recently. Nevertheless, a current growing interest in Schönberg's political views²¹⁹ coincides with a broadening of the field of Schönberg studies and musicology more generally – to take the surrounding cultural context and political landscape more into consideration when studying a composer's works.

Unsympathetic parallels have been drawn in the new millennium between Schönberg's militant version of Zionism and Hitler's own Nazi regime, some more judgmental than others.²²⁰ As “uncomfortable” as his at times fanatical extremist views may have seemed, however, I believe something psychological was also going on in us, as scholars who admired Schönberg, preferring not to see his forays into opinions that did not serve well his reputation as a musical genius. Were we not also, perhaps, absorbing by osmosis his own traumatic dissociation and splitting – as well as our own denial and reluctance to examine the traumatic impact of the Holocaust on our own postwar generations? Can we not, now, hold together in our minds both his genius and his moments of irrationality, his creative playfulness and his fears, his rage and his grief?

As the anniversary of Schönberg's death reaches the 75 year mark, and scholars continue to dig deeper into the details of his prodigious archival *Nachlass*, more questions will continue to arise. Certainly no one wants to cast a shadow or bring shame upon Schönberg's legacy. It is my view that Schönberg scholars – myself among them – would not pursue this study of Schönberg in his biographical and political as well as musical context if we did not hold the view that there is true greatness in Schönberg's work, not only as a composer, but as a thinker and public intellectual among the astonishing flowering of creative geniuses of Vienna in the twentieth century. It was an extraordinary time, and amidst the flux between the emancipation of the Jews under Emperor Franz Josef and the rising tide of antisemitism which followed through the 1920's – even before the rise of Hitler and the National Socialists in the 1930's – Vienna was a creative hotbed that gave the rising Jewish intelligentsia of the time an unparalleled view from the margins, to take the best of high German art and thought from the 19th century and turn it into revolutionary movements that we are still digesting and profiting from to this day.

As more questions arise from a deeper scrutiny of the sources, so may more “inconvenient truths.” The repressed always returns, as does the memory of trauma. Memories of violence inevitably re-emerge, even when

219 As in Klara Móricz: *Jewish Identities, and Redemption*, see fn. 24, 245–247; Julie Brown: *Schoenberg*, see fn. 27, 1–7, 190–196.

220 Among the most negative are Móricz (*ibidem*); Brown (*ibidem*); Jan Assmann: *Moses Tragicus*, see fn. 4; and Richard Taruskin: *The Dark Side of Modern*

Music: *The Sins of Toscanini*, Stravinsky, Schoenberg (Review of Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy*), in: *The New Republic* 99/10 (September 5, 1988), 28–30, 32–34.

long repressed.²²¹ In Schönberg studies we are left with a gash, a wound, as aspects of Schönberg's *Nachlass* reveal him to be a less "innocent" – but more prophetic – survivor of the Holocaust, whom no one even a few decades ago preferred to look at too closely. Just as Schönberg's "uncomfortable" Zionist views are now coming under closer scrutiny, so, I believe, more questions have emerged about *Moses und Aron*, Act III. In the very last Act III text source from 1935, he leaves us a work still divided between two separate visions on separate pages: the triumph of the Law as Idea,²²² vs. a fortified city²²³ – but in either scene, the Jewish people are depicted as an emergent remnant, survivors of a bloody massacre.

Conclusion

How could Schönberg have reconciled the fledgling triumph of his own Zionist vision with the vision of a God who could only be worshipped in silence rather than in word and deed, amid the all-too-recent memory of the murder of so many of his own family members, friends, colleagues, and millions of other Jews?²²⁴ Adorno and others wanted to preserve deep philosophical questions about Idea and Representation and the artist's impossible task to somehow grasp the ungraspable, represented by Moses' anguished cry at the end of Act II. Such abstruse questions of speaking to the rock vs. striking the rock may finally have come to seem so abstract as to become irrelevant to Schönberg in the face of so much real bloodshed. It was not the suddenly militant, authoritarian world of Act III that must have seemed out of place to Schönberg in the last years of his life in the wake of the Holocaust, but on the contrary, in a shattered world, how could one entertain the possibility of an unfathomable God of Acts I and II who did not reward or punish according to any comprehensible human ethic, in other words – who could allow such evil to happen? Perhaps the opera's philosophical questions had been punctured by what Bruno Bettelheim called "*the extreme situation*" of the Holocaust,²²⁵ and in the end remained unfathomable, suspended in Schopenhauer's neo-Platonic ether.

221 Judith Herman: *Trauma and Recovery*, see fn. 196, 1.

222 Arnold Schönberg: *Moses und Aron*, source TP1 [1r], see fn. 1, 258.

223 Ibidem, source TP12 [4r] and TP12 [3r].

224 Van der Kolk specifically cites the case of a Holocaust survivor whose close relatives were murdered, and the posttraumatic sequelae that only emerged much later in life, in *Traumatic Stress*, see fn. 198, 361–62.

225 Bruno Bettelheim: Individual and Mass Behavior in Extreme Situations, in *Journal of Abnormal and Social Psychology* 38 (1943), 417–452.

The urgent necessity Schönberg saw in the Realpolitik of *Der biblische Weg* took form in his imagination in Act III, as he continued to work his way through tortured drafts with increasingly nightmarish scenes of violence reflecting the growing violence in his once-beloved Germanic world. The paradoxical question of Acts I and II, whether the inexpressible of the divine Idea could ever be expressed (even by the artist, even in music) was not only unanswerable – perhaps it no longer deserved to be answered. And so, after a few musical annotations for Act III scratched out in 1937,²²⁶ he simply stopped.

Schönberg then began to pour his creative energy into a statement of his political vision in “Four Point Program for Jewry,”²²⁷ written in October of the following year, six months after Hitler’s Anschluss/Annexation of Austria (but never published in his lifetime). Around the same time, he crafted a moving musical expression of grief and repentance, as well as a vision for the mission of the Jewish people, in his *Kol Nidre*, op. 39, on commission from a prominent Los Angeles rabbi, Jacob Sonderling.²²⁸ The “Four Point Program” begins with a detailed enumeration of seven million Jews from all parts of Europe whom he predicted with frightening foresight would have to migrate or die: “*Are they condemned to doom? Will they become extinct? Famished? Butchered?*” At the beginning of this long essay, he laid out his plan:

- I. THE FIGHT AGAINST ANTISEMITISM MUST BE STOPPED. [Schönberg saw liberal efforts to end hatred of Jews to be naïve, futile, and a dangerous waste of time leading to unnecessary martyrdom]
- II. A UNITED JEWISH PARTY MUST BE CREATED.
- III. UNANIMITY IN JEWRY MUST BE ENFORCED WITH ALL MEANS.
- IV. WAYS MUST BE PREPARED TO OBTAIN A PLACE TO ERECT AN INDEPENDENT JEWISH STATE.

His fervent Jewish nationalism was, finally, grounded in his religious beliefs: “*What makes us a nation is not so much our race, as our religion. That we are God’s chosen people is a part of his religious belief that no Jew has yet abandoned. Accordingly, we belong together on account of our religion.*” The “Four Point Program” restates themes from *Der biblische Weg* in ways that the unfinished Act III of *Moses und Aron* never could. Traumatized not only by the horrors he had already seen, but the horrors he so presciently foresaw, Schönberg remained dedicated – however privately in later years – to a Zionist vision of safety and freedom for a unified Chosen People devoted to the “*one, eternal, omnipresent, invisible, and unrepresentable God.*”

226 Source Ae, see fn. 159.

227 A Four Point Program for Jewry, see fn. 52; rejected by publishers including Thomas Mann at the time.

228 For a good discussion of this piece and its meaning for Schönberg, see Kol nidre – Milken Archive of Jewish Music, <https://www.milkenarchive.org/music/volumes/view/masterworks-of-prayer/work/kol-nidre/#linenotes> (09.02.2024).

Schönberg's *Kol Nidre* represents the emotional side of repentance and return to the Jewish faith, as he became fascinated with the text as a statement of renunciation of any vows taken in the previous year – including conversion to Christianity (that vow of his own, years earlier) – and a personal recommitment to the Jewish faith and mission:

All vows and oaths and promises and plights of any kind, wherewith we pledged ourselves counter to our inherited faith in God, Who is One, Everlasting, Unseen, Unfathomable, we declare these null and void. We repent that these obligations have estranged us from the sacred task we were chosen for.²²⁹

Act III had returned, or regressed, depending on one's point of view, from Idea to deed, and from wilderness to authoritarian state. Schönberg could no longer hold this concrete political vision together with the unanswerable theological questions of Acts I and II. He still believed in an unrepresentable and unfathomable God, but this God could not be counted on to save the Jewish people in their time of peril. It was now up to the Jews themselves, even if they had to arm themselves, to survive in the wilderness of the world's seemingly unending persecutions.

So faith itself, as Schönberg continued to express it in his final religious works, would not rest in God's ineffable presence alone, but also in the tenacity of the people themselves, in their yearly return to the wilderness of atonement and recommitment. Voices of resistance against persecution would always arise, even in the very midst of slaughter, as in the end of Schönberg's *Survivor from Warsaw* (1947). To grieve, to refuse to be dehumanized was now the mission of a people unified in the belief in the intangible but powerful God-Idea, and "To survive in exile, uncorrupted and unbroken, until the hour of salvation comes"²³⁰ – and to pray.²³¹

Wer bin ich, daß ich glauben soll,
mein Gebet sei eine Notwendigkeit?

Who am I, that I should believe my
prayer to be a necessity?

Wenn ich Gott sage, weiß ich, daß
ich damit von dem Einzigen, Ewigen,
Allmächtigen, Allwissenden und
Unvorstellbaren spreche, von dem ich
mir ein Bild weder machen kann
noch soll ...
Und trotzdem bete ich ...

When I say "God," I know that
I am speaking of the One, Eternal,
Almighty, Omniscient and
Inconceivable, of whom I
neither can nor should make
an image ...
And yet I pray ...

229 Ibidem.

230 Letter to Kandinsky, May 4, 1923, see fn. 32, 82.

231 For more on Schönberg's *Modern Psalm*, op. 50C, and prayer, see Mark Risinger: Schönberg's 'Modern Psalm,' Op. 50c and the Unattainable Ending, in

Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schönberg, see fn. 25, 289–306.

O, Du mein Gott, deine Gnade hat uns
das Gebet gelassen, als eine Verbindung,
eine beseligende Verbindung mit Dir.
Als eine Seligkeit, die uns mehr gibt, als
jede Erfüllung.

O Thou my God, thy grace has
left us prayer, as a connection,
a blessed connection with Thee.
As a blessing that gives us more than
any fulfillment.

Arnold Schönberg, *Moderner Psalm*, op. 50c

The Kotte Autograph

**Based on a German Transcription by
Julia Bungardt-Eckhardt¹
English Translation by Pamela Cooper-White**

Key: Ink is represented in black type, pencil in gray type. Brackets [] signify inserted material (except when indicating page number). Original pages are not numbered; numbers were deduced from staple marks and folds. Question marks, spacing, and underlining follow the original handwritten manuscript as closely as possible.

[Overleaf]

Whether and how God directs, guides
punishes, rewards; is hidden from us.

- 1 We are not allowed to make an image of this²
For us he remains unfathomable, inconceivable;
We are not allowed to draw any conclusions about him from events
Not even whether he helps or punishes

I Moses' Victory
Over
Aron's Downfall
 or
?? Aron's End?

- 2 Moses somehow reconciles himself with the images.

Moses I can just as I can no longer be separated from my Idea,
so this people can no longer be thought of apart from the Idea with;
can they release themselves from this any more [?] etc.
etc. see page 23 later

- 4 To build oneself an image of God:
expect a certain reaction to our actions
that he should reward if we are good
punish " " are bad:
meaning:
to conceive of a God dependent on humankind: he must reward } according to a law
he must punish } over him!

- 5 The Jewish people are the people that
gave birth to the Idea

- 6 Declaration of war to the world – a people of martyrs

- 7 Moses speaks directly here to the people (popular ???)

- 8 So the Idea lives forever

1st Scene: Judgment over Aron ≡≡≡
 Moses as accuser ≡≡≡
 Elders as listeners ≡≡≡

Aro

Is the idea that Aron is killed by Moses, or by his whose
 commission to be dismissed out of hand?
 The priesthood is described as hereditary. (Perhaps later?)
 so that is why his "son" Eleazar follows him! But: does son mean
 the biological son under all circumstances?

Moses: Even the rock – an image like the thorn bush –
from which it [the rock] became manifest.
Obeys the Word, from which it originated.

But whoever strikes it;
obeys the law of images.

You, however, act like the people,
because you feel and therefore think as they do,
the God that you show them is an image of powerlessness;
(is) dependent on a law greater than itself
(is) bound by his Word;
the way people behave, so he must
punish their evil deeds, reward their good:
which people have done as a result of free will.
An Almighty, however [– who keeps this attribute forever –]
is obligated to nothing, bound by nothing.

Here images rule over the
Idea, instead of expressing it.

He allowed you to behold a land,
to proclaim, to draw toward, and to find faith

(Moses turns away from Aron, some pushes him away)
Here Eleasar:

Jubilant
The Unrepresentable
Demagogy

The Word also falls (does not
hold) the [illegible]
and the [illegible] fact

[he/it] you made them images,
[he/it has] you made them for yourself – ~~illegible-crossed-out phrase~~
as images fade
so you disappear, you fade now
and no trace of you remains
not even of your grave:
~~Also your~~ images shall [?] not be revered
Lie down and die.
I will reconcile you with the Eternal.

Aron is hurled to the ground by the Elders and
covered with stones.

An image looks with [illegible] eyes³
into the world of Ideas⁴

Moses: Idea: the unrepresentable God
 Aron (Moses' mouthpiece) expresses it less well than he understands it
 Moses promised unity with God
 God
 Aron " the Promised Land [to enjoy bodily]
 Moses the tablets of the law
 Aron the golden calf

Aron asks:
 Will you kill me?

Moses insists on W continuing the wandering in the wilderness
Aron wants to go into the Promised Land
Moses foresees the wandering in the wilderness as the consequence of faith.
 The people are chosen for this Idea. All their abilities, physically and spiritually, shall enable them heroically to believe in such a God. Therefore this people is equipped with every gift. Always
 But Aron, instead of leading them into the promised spiritual land, wants to lead them into a promised sensual land.
 But Moses proves to Aron that only in the wilderness, only in the turning away from all that is sensual, only in renunciation, only in the foreclosure of all the joys and dreams of other peoples can this faith be fulfilled.

The soldiers ask: Should we kill him?

Moses: ~~I will not kill you! Stand up and if after that you can, so live.~~
 ← Moses to the soldiers: Let him go free! If he can, he shall live.]

Aron stands up and falls down dead.
 Moses: Always when you have mixed in with people and used your gifts, the gifts for which your God chose you, for false purposes, that you might compete with foreign people to share in their pleasures, always when your gifts have led you to the highest height, you will be thrown down, back into the wilderness.
 But in the wilderness you will be invincible and will reach the goal: to be united with your God.

New York
 21. VI. 1934

Man wird herein geschleppt, gebunden;
Nun klagt ich an

Aron is dragged in, bound;
Moses accuses him

TRANSLATOR'S NOTES

- 1 Transcriber's source commentary is on file at the Arnold Schoenberg Center, Wien.
- 2 Wir haben uns Davon kein Bild zu Machen: lit. we cannot make an image of this
- 3 In transcript: [illegible; 23?]
- 4 One would expect on the basis of Schoenberg's thinking that "Idea" here would be singular, but here the original handwriting is clear: "die Welt der Gedanken" not "des Gedankens."
- 5 Large, in crayon.
- 6 In original source (not transcribed): "Aron wird hereingeschleppt, gebunden; | Moses klagt ihn an"

