

Apokalypse als Selbstfindung

Zum Jakobsleiter-Fragment von Arnold Schönberg

I

Die Feststellung, daß die Geschehnisse zwischen 1914 und dem Ende des Jahrzehnts die Geschehnisse unseres gesamten Jahrhunderts geleitet haben und auch noch über die Jahrtausendschwelle hinaus berühren werden, ist längst selbstverständlich geworden. Dennoch scheint es mit Blick auf die Musik zuweilen sinnvoll zu sein, diese elementare Feststellung in Erinnerung zu rufen. Während Schriftsteller wie Gottfried Benn, Franz Werfel oder Karl Kraus, Maler wie Otto Dix, Oskar Kokoschka oder Ludwig Meidner die Katastrophen des Weltkrieges in Wort und Bild faßten, das Unfaßliche für sich und andere auf oftmals quälende, alptraumhafte Weise zu verarbeiten suchten, hat kaum ein ernstzunehmender Komponist einen unmittelbaren Betroffenenlaut Musik werden lassen. Es geht hier, wohlgemerkt, um Werke, in denen der Krieg und seine Folgen bewußt, etwa als Opern- oder Oratoriumsujet, thematisiert worden ist. (Max Regers *Vaterländische Ouvertüre* op. 140 oder Max Bruchs *Heldenfeier* op. 89 – beide 1915 entstanden – können, so man sie überhaupt als künstlerische Leistungen wahrnimmt, doch nur als Bestätigung dieses Mangels betrachtet werden. Und Alban Bergs Entscheidung für *Wozzeck* fiel bereits vor dem Krieg und wurde wohl vor allem durch den genialen Büchner-Text ausgelöst, dessen musikdramatische Entfaltungsmöglichkeiten der Komponist sofort erkannte und der nicht zuletzt aber auch Bergs Affinität zu Gustav Mahler und dessen Lebensthema einer Musik der „Erniedrigten und Beleidigten“ nahekam. Auch wenn diese Klammerbemerkung nun jedes vertretbare Maß übersteigt, sei hier noch daran erinnert, daß Komponisten in und mit ihrem Metier nach dem Zweiten Weltkrieg weit betroffener reagierten. Stücke wie Luigi Dallapiccolas *Il Prigioniero* und *Canti di liberazione*, Wolfgang Fortners *Die weiße Rose*, oder Paul

Dessaus *Die Verurteilung des Lukullus* thematisierten nunmehr Erfahrungen, deren künstlerische Umsetzung jedoch eher und auch etwas merkwürdig an die genannten Dichtungen und Malereien aus der ersten Nachkriegszeit erinnerten als an die vorherrschenden Abstraktionstendenzen seit der zweiten.) Um so stärker hingegen prägte sich in der Musik des zweiten Jahrzehnts des Jahrhunderts eine Art Grundton von schneidend-dissonanter Schärfe aus, der die partielle, noch stets tonal bezogene und mithin „verständliche“ Ausdrucksdissonanz des 19. Jahrhunderts hinter sich ließ und in der Aufhebung des Gegensatzes von Konsonanz und Dissonanz nichts Geringeres als die Umrisse einer neuen Musiksprache vernehmlich machte. Die Fremdheit, das Befremdliche dieser Sprache bereits in ihren ersten Ansätzen provozierten sogleich Urteile über sie, in denen das Unverständnis für die Sache, für das musikalisch Geschehene und Geschehene, zu nicht-musikalischen Erklärungen Zuflucht nahm. Es handelte sich also um Urteile ex negativo – der offenkundige Verlust des gewohnten Schönklangs zeige an, daß sich in der Welt Entscheidendes zutrage und bereits zugetragen habe, etwas, das nach Widerlegung rief und rückgängig gemacht werden müsse. Kompositorisches Material und die Art und Weise des Umgangs mit ihm wurden unmittelbar auf nicht-musikalische Gegebenheiten bezogen, kompositorische Problemstellungen als Ausdruck eines problematisch gewordenen Realitätszustandes ausgegeben und nicht nur als ein Mittel, ein Medium behandelt, denselben darzustellen. Kurz gesagt: Atonalität sei nicht nur Ausdruck, sondern unmittelbare Vergegenständlichung, sei Materialisierung von Zerstörung, Dekadenz usw. Damit aber wurde der Sinn von Musik charlatanesk preisgegeben und ihr zugleich eine thematische Last aufgebürdet, die ihre Wahrnehmung als künstlerisch-psychologische Impulsquelle zugunsten vermeintlich wichtigerer und substantiellerer Vermittlungen schwächte. Komponisten vom Range Schönbergs jedoch dachten und denken nicht ex negativo. Das, was im Kurzscluß von der Realität auf das Material als problematisch, letztlich als Verarmung, als Traditionsbruch usw. bezeichnet

wird, verstehen sie als Wegbahnung, als Bereicherung, die allerdings niemals ohne Neuerung, ohne *Luft von anderem Planeten*, zu haben sind. Seit etwa 1910 war Schönberg von dem Gedanken besessen, solchen Weg, solche Wege zu finden – nicht um seine „Weltanschauung“ in „Weltanschauungsmusiken“ zu verkünden, sondern um einen musikalischen Grund zu schaffen, auf dem dann jede Art von Anschauung, die Schönberg wichtig erschien, künstlerische Gestalt annehmen konnte. Es ging ihm um solche Gestalt als „sedimentierten Geist“, denn nur in ihm konnte ein Bezug auf Welt und Weltanschauung substantiell werden, mehr sein als bloßes, gutgemeintes Behaupten.

II

Im Dezember 1911 schrieb Schönberg an Alban Berg:

„Dieser Zwang, alle die Sachen, über die ich schon so lange nachgedacht habe, nun in einer geschlossenen Form darzustellen, ist für mich ganz günstig. Sonst hätte ich es immer weiter noch bloß gedacht, ohne es jemals zu schreiben. Aber ich denke, wenn ich den Cyklus hinter mir habe, werde ich ein Buch anfangen. Allerdings würde ich jetzt lieber komponieren. Aber die Beschäftigung mit soviel Theoretischem macht, daß ich mich dort nicht öffnen kann. Ich werde bald damit für längere Zeit aussetzen müssen. Sonst könnte es mit dem Komponieren vorbei sein. Vielleicht habe ich aus dem Grund jetzt gar keine Lust zum Malen.“¹

Mit dem „Cyklus“ ist eine Vortragsreihe über *Ästhetik und Kompositionslehre* gemeint, die Schönberg ab November 1911 am Sternschen Konservatorium in Berlin halten sollte. Der Brief ist ein kuriozes Dokument, doch gibt er recht anschaulich die vertrackte Situation wieder, in die sich der Komponist nach den ersten Erfahrungen mit der Atonalität, mit atonaler Darstellung ge-

¹ Zit. nach: *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974* (Katalog), hrsg. von Ernst Hilmar, Wien 1974. S. 232.

stürzt sah. Ihn irritierte offensichtlich die „Theorielosigkeit“ dieses Schaffens, die ihm als „Rechtfertigungsmangel“ erschienen sein mochte. Deshalb wohl richtete Schönberg zunächst das Augenmerk auf theoretische Untersuchungen, welche die im selben Jahr 1911 veröffentlichte *Harmonielehre* weiterführen und den neuen kompositorischen Entwicklungen Rechnung tragen sollten. Bereits im Juni 1911 und noch während der Abschlußarbeiten zur *Harmonielehre* entwarf Schönberg ein Exposé für ein Kontrapunktlehrbuch. Im Juli bekundete er die Absicht, eine Instrumentationslehre sowie eine Formenlehre zu schreiben, welche „die formalen Ursachen für die Wirkung in modernen Kompositionen“ untersuchen werde. „Das ganze zusammen ergibt dann eine Ästhetik der Tonkunst, unter welchem Titel ich ein das [sic!] zusammenfassendes Werk schreiben will [...] Im Lauf von fünf Jahren kann alles fertig sein!“²

Das zu erwartende Ausmaß dieses Klärungsprozesses klingt in einigen Äußerungen an, die – für sich genommen – einigermaßen befremdlich anmuten, ihren Sinn jedoch im Umfeld der anstehenden Entscheidungen enthüllen. In einem der abschließenden Kapitel der *Harmonielehre* behauptet Schönberg: „Ein neuer Klang ist ein unwillkürlich gefundenes Symbol, das den neuen Menschen ankündigt, der sich da ausspricht.“ Dem „neuen“ Klang, den „Akkorden“, wird „zugemutet, daß sie eine Welt darstellen, einer neuen Gefühlswelt Ausdruck geben; daß sie neu sagen, was neu ist: einen neuen Menschen.“³ Schönberg sah eben im Lösungsweg des atonalen Problems mehr als nur eine interne musikalische bzw. musikgeschichtliche Angelegenheit, gar nur einen akademisch-musiktheoretischen Klärungsbedarf. Er war überzeugt, daß in seinen Werken seit der Jahrhundertwende die Fäden der maßgeblichen kompositorischen Entwicklung zusammenlaufen. Und diese Fähigkeit zur Synthese entsprang keineswegs nur selbstgestellten, „bewußten“

² Brief Schönbergs an die Universal Edition (Emil Hertzka) vom 23. 7. 1911, Wiener Stadtbibliothek.

³ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922³ (Reprint Leipzig 1977), S. 479.

Absichten. Schönberg bestimmte seine Aufgabe gleichermaßen durch den Zwang zur Freisetzung eines inneren, „unbewußt“ wirkenden Darstellungsvermögens wie zur Wahrnehmung eines ethisch motivierten, die Menschheit, den „neuen Menschen“ betreffenden Auftrags. Das Innere, das subjektiv Schöpferische, und das Äußere, der menschheitlich geweitete Wirkungsraum, gehören zusammen. Komponieren wird zu einer Art Verpflichtung für den, dem das Vermögen zu solch weitgespannter Gestaltung „gegeben“ ist – er kann und darf es nicht nach Belieben annehmen oder abweisen, sondern muß tun, was „mir meine Aufgabe vorschreibt“.⁴

Es lag nahe, angesichts eines so gewachsenen Anspruchs an die kompositorische Arbeit ebenso prägnant-zentrale wie umfassende Begriffe ausfindig zu machen, welche sowohl die subjektiven Voraussetzungen wie die übergreifenden Konsequenzen dieser Arbeit umschließen. Die Weite des Gesichtsfeldes ließ den Blick da nicht zufällig auf philosophische Konzeptionen fallen, die Schönberg sogleich auch mit religiösen Ambitionen verquickte. Doch alles philosophische Deuten und religiöse Bekennen blieb stets – trotz wortreich und leidenschaftlich vorgetragener Gegenbekundungen – Mittel zum Zweck, Mittel zur Lösung einer aktuellen, dann lebenslang bewegenden künstlerischen Aufgabe. Darin ist keine Verkleinerung eines groß entworfenen Anspruchs zu sehen. Es handelt sich hier um die Aufwertung eines Kunstbegriffs, der nun all das umfassen sollte, was in der Krise der „realistischen“ Weltbilder, des „Ich“ und seiner Erkenntnisfähigkeit verloren zu gehen drohte. Kunst verwandelte sich in eine Alternative zu den brüchig gewordenen Wahrnehmungs- und Darstellungstraditionen klassisch-romantischer „Schönlebigkeit“. Sie gewann dabei einen Rang, eine Geltung, die ihr vordem nicht beigemessen wurde und ihr – als einem mehr oder weniger höheren „Divertissement“ – auch nicht beigemessen zu werden brauchte. Indem Schönberg also zu der Überzeugung gelangte, daß im künstlerischen

⁴ Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften 1*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/M. 1976, S. 282.

Material Probleme aufgegriffen und vermittelt würden, welche die „Probleme der Menschheit“ einschlossen, ließ er sich darauf ein, daß seine Musik den Anspruch einer „tönenden Philosophie“ bzw. einer „tönenden Religion“ erhebt. Dies aber nicht deswegen, weil der Komponist jenen modischen intellektuellen Hypertrophierungen erlag, welche sich um und nach der Jahrhundertwende allenthalben austobten. Vielmehr glaubte er, nur im Umfeld solcher „Großkonzeptionen“ einer brauchbaren Lösung seines Kompositionsproblems auf die Spur zu kommen – was ja dann in der Tat auch eintraf.

III

Die Auskristallisierung philosophisch-religiöser Ambitionen einschließlich allen verbalen irrationalistischen Wildwuchses in konkreten Werken begann bereits 1909 mit der Arbeit an dem „Drama mit Musik“ *Die glückliche Hand*. Sie setzte sich in Oratorien- und Sinfonieplänen ab 1911 fort, deren am weitesten realisierter Teil das zwischen 1917 und 1922 entstandene, theosophisch gestimmte *Jakobsleiter*-Fragment bildete. Den Höhepunkt bezeichnet der Operntorso *Moses und Aron* von 1930-32, in dem die nunmehr ausgeformte Reihentechnik mit erneut verbalisiertem ideologischem Anspruch, nunmehr im Geist eines durchaus auch militanten Zionismus, verschmolzen wird. Kurz: Schönberg erreicht seine Lösung des atonalen Problems nicht trotz oder erst nach Überwindung der sogenannten „Weltanschauungsmusik“⁵ – womit vor allem die Oratorien- und Sinfoniepläne sowie das *Jakobsleiter*-Fragment gemeint sind. Er erreicht sie, im Gegenteil, nur durch die Auseinandersetzung mit diesen Projekten, wobei die jeweilig schwankenden Grade von deren Ausarbeitung wenig besagen. Entscheidend ist die Tatsache, daß das angesteuerte Ergebnis offensichtlich nur in diesem

⁵ Der Begriff wird hier im Sinne Rudolf Stephans verwendet, s. ders.: *Der musikalische Gedanke bei Schönberg*, in: *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz 1985, S.129 ff. Vgl. auch Martina Sichardt, *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, Mainz 1990, S. 10 ff.

Umfeld, in diesem Durchgang erlangt werden konnte. Schönberg schuf sich ab 1911 gewissermaßen eine Art Laboratorium, in dem er recht eigentlich nur an einem einzigen „Gesamtwerk“ arbeitete, dessen Facetten ihn wie Stufen jener alsbald thematisierten „Himmelsleiter“ seinem Ziel immer näherbrachten. Und zu diesem Ziel gelangte Schönberg nach 1920 – jedoch nicht mit der *Jakobsleiter*, sondern mit den ersten „gültigen“ Zwölftonkompositionen.

Die Strindberg-Balzac-Lektüre brachte Schönberg im Winter 1911/12 auf die Idee, *Jakob ringt* und *Seraphita* zu verbinden. In der Tat spricht einiges für eine solche Kombination: *Jakob ringt* ist zugleich Fazit und Ausblick einer Lebensrechenschaft; ist, wie Strindberg in einer „Nachschrift“ vermerkt, „ein Versuch, in sinnbildlicher Schilderung den religiösen Kampf des Verfassers zu zeichnen“. Dieses Unterfangen scheitert, da „das Forschen in den Geheimnissen der Vorsehung wie alles Himmelsstürmende mit Verwirrung getroffen wird“ und jeder Versuch, „auf dem Wege des Rasonnements sich der Religion zu nähern, zu Absurditäten führt.“⁶ In dieser ausweglos scheinenden Situation stieß Strindberg auf Balzacs *Seraphita*, begann er, Schriften von Swedenborg zu lesen. Ihm erschloß sich jene mystische Sphäre der „Engelgeister“, die, halb Mensch, halb Engel, über eine Stufenleiter vom Ich über die Welt zum Himmel aufsteigen. Eben diese Himmelfahrt, die den 7. Teil von Balzacs *Seraphita* bildet, sollte auch das Hauptstück in Schönbergs Kompositionsplan sein. Drei Tage nach Abschluß des Textes für den 4. Satz (*Totentanz der Prinzipien*), am 18. Januar 1915, begann Schönberg mit der Niederschrift der Dichtung *Die Jakobsleiter*. Er beabsichtigte nunmehr, die „Symphonie“ mit diesem Stück als 4. Satz zu beschließen, wodurch *Totentanz der Prinzipien* an die dritte Stelle rückte. Doch auch dabei blieb es nicht. Anders als etwa in der *Glücklichen Hand* geriet Schönberg der *Jakobsleiter*-Text unter der Hand zu einem vielschichtigen Ideen-Panorama, das eine eigenständige, in sich abgeschlossene Komposition nahelegte. Der

⁶ August Strindberg, *Inferno/Legenden*, München 1923. S. 395.

fremde Textanteil beschränkt sich nunmehr auf die Himmelfahrt-Passage aus *Seraphita*, die Schönberg teilweise paraphrasiert und sogar zitiert. Wann sich Schönberg für diese Lösung entschieden hatte, ist nicht genau auszumachen. Die im Mai 1915 wieder einsetzenden Kompositionsskizzen geben keine Auskunft, da sie rein instrumental sind. Vom November 1915 bis Juni 1916 wird die Arbeit durch Einberufung zum Militärdienst unterbrochen. Erst im Mai/Juni 1917 liegt eine endgültige Fassung des *Jakobsleiter*-Textes vor, woran sich nun auch die über eine Skizzierung hinausgehende Komposition anschließt. Es entstehen rund 600 Takte, ehe eine zweite und letzte Einberufung vom September bis Dezember 1917 erneuten Abbruch der Arbeit erzwingt. Nach der Entlassung und bis Juli 1922 nimmt Schönberg die Skizzierung zwar mehrmals wieder auf, gelangt jedoch über knapp 100 Takte des 2. Teils nicht hinaus. Bis zum Lebensende äußert Schönberg noch mehrmals den Wunsch und auch die Notwendigkeit, das Werk zu vollenden – allerdings zusammen mit *Moses und Aron* und auch mit dem theoretischen Opus magnum, dem Buch über den *musikalischen Gedanken*. Es kommt aber kein Ergebnis zustande – *Die Jakobsleiter* geht, wie die anderen Werkvorhaben auch, als Fragment in den Nachlaß ein.

IV

Carl Dahlhaus hat in einem Vortrag über *Schönbergs ästhetische Theologie* davon gesprochen, daß Schönberg aus dem Zwang zur Rechtfertigung der Atonalität heraus eine „Verquickung von religiösen und psychologischen Kategorien“⁷ vornahm, die unverkennbar in der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts verwurzelt ist. Um dieser Rechtfertigung besonderen Nachdruck zu geben, führte Schönberg auch und zudem besonders scharf formulierte mo-

⁷ Carl Dahlhaus, *Schönbergs ästhetische Theologie*, in: Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft *Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rudolph Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986, S. 13.

ralische Argumente an, die allerdings zum Geniekult des vergangenen Jahrhunderts, gewissermaßen zu dessen machtbesessener Bedenkenlosigkeit, in einigen Gegensatz geriet. Das begann etwa mit dem hochbedeutenden Aufsatz über Franz Liszt von 1911, in dem es gegen Ende hin heißt:

„Der Eine gibt ein Vorbild durch sein Werk, der Andere durch seine Person. Je inniger Werk und Person sich decken, desto länger mag dieses Vorbild bestehen. Aber ob es wirkt, ob es Einfluß aufs Leben hat, das muß ich bezweifeln [...] Das Musikleben [...] hat eine andere Farbe, teilweise andere Formen und vor allem viele neue Namen. Aber das Wesen, der Schlendrian, die Mode, die Unwissenheit und Gemeinheit, der Neid und die Intrigue, der Erfolg der Unfähigen und Mittelmäßigen, der Mißerfolg der wirklich-Bedeutenden, die Geldmacherei der Anpassungsfähigen und die Not der Eigenwilligen – das Alles ist wohl so geblieben, wie es früher war.“⁸

Einen Höhepunkt solch moralisierenden Predigens findet sich ein gutes Jahrzehnt später (1923) in dem, freilich nur im Nachlaß überlieferten Aphorismus: „Ich komponiere so, daß – meiner Einsicht nach – jeder, der anders komponiert, Unrecht tut“.⁹ Damit übernahm Schönberg die Rolle eines Propheten, der mit dem prätendierten Wissen um das einzig Wahre und Notwendige „Gerichtstag über die Zeitgenossen“ hielt. Er steigerte sich dabei in ein religiöses Pathos, das mit einem – für Dahlhaus äußerst befremdlichen – ästhetischen Dezisionismus verbunden war: Schönberg argumentierte nicht länger, sondern dekretierte und richtete.¹⁰ Ob man nun die Ursache für solchen Dezisionismus mit Dahlhaus darin sieht, daß die Etablierung der Atonalität einen Gewaltstreich darstellte, der seinen Urheber selbst überrascht und auch verstört haben dürfte und der keineswegs, wie meist behauptet, mit geschichtlicher, argumentativer Gelassenheit gebender Kontinuität begründet werden kann; oder ob dagegen Schönbergs Rechtfertigungseifer, der ja in

⁸ Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften I*, ebd., S. 172.

⁹ Aphorismus, 5. 12. 1923, Nachlaß.

¹⁰ Carl Dahlhaus, ebd., S. 19.

der Tat zuweilen in das Hysterische ausschlug, lediglich mit charakterlichen Gegebenheiten, die auch anderen Zeitgenossen – siehe Hans Pfitzner, Max Reger oder Claude Debussy – eigen waren, zu tun hatte, muß hier nicht diskutiert werden. Wichtiger erscheint mir der Umstand, daß Schönberg von der *Glücklichen Hand* bis zu *Moses und Aron* seine Protagonisten ohne Ausnahme zu Verkündern solchen Dezsionismus macht und daß der Erzengel Gabriel in der *Jakobsleiter* ihn mit einem moralischen Rigorismus verfiicht, der den Gerichtstag über alle Menschen zur eschatologischen Abrechnung, zur Apokalypse macht.

Schönbergs Vertonung seines zweiteiligen *Jakobsleiter*-Textes bricht an einer Stelle ab, die formal zwar unschwer auszumachen ist, im Sinngefüge des Textes jedoch einer merkwürdig undeutlichen Situation zugehört. Im ersten Teil streben die Menschen „voran“, „weiter“, „vorwärts“, zunächst in Gruppen, dann als einzelne und sie alle angetrieben und gerichtet vom Erzengel Gabriel. „Vorwärts“ heißt im Gleichnis der Himmelsleiter zugleich „aufwärts“, doch hat dies „aufwärts“ noch nichts mit „Läuterung“ oder „Erlösung“ zu tun. Die Menschengruppen – „Unzufriedene“, „Zweifelnde“, „Jubelnde“, schließlich noch „Gleichgültige“ und „Sanftergebene“ – verkörpern die menschlichen Interessen, die sich zu denen einer „Masse“ summieren. Diese Masse stellt sich als „ganzer Chor“ selbst die Frage: „Wie, soll es wirklich immer so weitergehn?“. Eine Antwort an dieser Stelle unterbleibt. Statt dessen reihen sich nunmehr „einzelne“ aneinander, Individuen, zunächst „Tat-Menschen“, die, so Gabriel, glauben, „durch Taten näher gekommen zu sein.“ Es erscheinen ein „Berufener“, ein „Aufrührerischer“ und ein „Ringender“. Ihnen folgen ein „Auserwählter“, ein „Mönch“ und schließlich ein „Sterbender“. Sie ziehen an Gabriel vorüber wie in einem mittelalterlichen Totentanz, stärker oder schwächer erkennend und einbekennend ihre schuldhaften wie schuldlosen Verstrickungen in das Böse. Alban Berg hat zuerst darauf hingewiesen, daß sich im „Auserwählten“ Züge

von Schönberg selbst finden.¹¹ Gabriel empfängt ihn „sehr feierlich“, seine „Rede [...] wird vom Chorgesang, ohne Text, ppp begleitet.“ Der Erzengel beginnt mit den Worten: „Gegen seinen und euren Willen/ist einer da, euch zu führen.“ Dann spricht der „Auserwählte“:

„Ich versuche, dem Stoff zu entfliehn:/der Ekel macht es mir leicht [...] verachte Erworbenes, Ererbtes,/raffe zusammen, reiße an mich, es zu fassen:/Ein Neues gewiß, ein Höheres vielleicht vorzubilden./Sie sind Thema, Variation bin ich./Doch mich treibt ein andres Motiv./Treibt einem Ziele mich zu./Welchem? Ich muß es wissen! Hinüber!/Mein Wort laß ich hier,/müht euch damit!/ Meine Form nehm ich mit, sie steh euch indes voran,/bis sie wieder mit neuen Worten – wieder den alten – /zu neuem Mißverständnis in eurer Mitte erscheint.“¹²

Doch auch bereits der „Aufrührerische“ und zumal der „Ringende“ lassen Schönbergischen Formulierungseifer, und nicht nur im aufbegehrenden Ton ihrer Rede, erkennen. Der „Aufrührerische“ klagt: „Es kann nicht derselbe Gott sein,/der durch Triebe uns den einen,/durch Gebote den andern Weg weist!“,¹³ Und der „Ringende“: „Was ich zu geben hatte – es war nicht viel/aber doch mein Bestes – habe ich stets gegeben (...)/Doch in den rätselhaft zwiespältigen Lagen,/in die mich unausgesetzt mein Schicksal stürzte/entbehrte ich schmerzlich der Führung des Wortes“¹⁴ – worin sich ein Vorschein von Moses' Schlußsatz aus dem 2. Akt der rund anderthalb Jahrzehnte später entstandenen Oper *Moses und Aron* wohl mehr als nur vage andeutet: „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“. Es erscheint noch ein beichtfreudiger „Mönch“ und schließlich ein „Sterbender“, den eine Vision räumlicher Unendlichkeit erfaßt: „Ich fliege/der seligste Traum erfüllt sich: Fliegen!/Weiter! Weiter!/Zum Ziel Oh“.

¹¹ Willi Reich, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, München 1974, S. 109.

¹² Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter*, Wien-Leipzig 1917. S. 10 ff.

¹³ Ebd., S. 8.

¹⁴ Ebd., S. 10.

An dieser Stelle vermerkt Schönberg im Textbuch: „Sofort nach diesem langgezogenen ‚Oh‘ geht die Musik in den Ton der neuen Szene über. Längeres Zwischenspiel in schwebender Bewegung, äußerst zart“.¹⁵ Diese „neue“ und einzig noch komponierte „Szene“ ist ein Ensemble, an dem sich die „Seele“, die „auf vorgeschriebene Laute“ singt, „Hohe Frauenstimmen (aus der Ferne)“, Gabriel sowie „sprechende“ Frauen- und Männerstimmen betiligen. Hieran schließt nun, nach kurzem Fermatenhalt, jener Teil an, den Schönberg im Textbuch benennt als „Großes symphonisches Zwischenspiel, welches an Stelle von Worten die hier folgenden Bilder und Szenen ausdrückt.“¹⁶ Es ist die eigentliche „Bruchstelle“ des Werkes, und zwar an dem Punkt, an dem erneut die „Seele“ und die „hohen Frauenstimmen“, nun alle mit Vokalisengesang aus wechselnden Nah- und Fernaufstellungen, hinzutreten.

Von „Bruchstelle“ darf hier in doppeltem Sinne die Rede sein. Zum einen bricht hier die Komposition ab – zum anderen beginnt hier ein neuer, der zweite große Textabschnitt, der zugleich einen neuen Sinnabschnitt darstellt. Denn in ihm geschieht die „Verwandlung“ der Menschen als Rückkehr zum und somit Rückfall in den Individualismus – die Verwandlung ist eine „Reinigung zu neuen Sünden“: „Und werdet euren Ursprung vergessen und den Weg, den ihr hinter euch gebracht habt; und jeder von euch wird sich wieder fühlen, als sei er der erste Mensch.“¹⁷ Es ist dies das theosophisch gestimmte Plädoyer für eine unablässige Verwandlung des Menschen als Voraussetzung seiner Erneuerung. Gabriels Fazit lautet denn auch, daß der Geist „sich in die unsterbliche Seele [flüchtet], [...] erst frei wieder werdend, so oft der Stoff, sich erneuernd, zerfällt.“¹⁸

¹⁵ Ebd., S. 14.

¹⁶ Ebd., S. 16.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 26.

Mir scheint nun, daß Schönberg mit der „Bruchstelle“ an einen Punkt gelangt war, an dem sich eine weitere „Vertonung“ des Textes erübrigte. Für die Komposition wurde die Raumvision des „Sterbenden“ entscheidend, sein „Träumen“ und „Fliegen“, das den sich auflösenden, verschwebenden Vokalisengesang der Frauenstimmen auslöst, mit dem das Fragment abbricht. Dieses Verstummen wirkt wie eine Frage, wie eine Geste des Ertastens ohne Bestimmtheit, ohne jeden Anhaltspunkt dafür, wohin die Reise führen könnte. Und in der Tat richtete Schönberg einen Großteil seiner späterhin noch unternommenen Überlegungen auf die musikalische Lösung dessen, was sich ihm als Klangvision hier aufgedrängt hatte – bis hin zu einer de facto elektronischen Umsetzung dieses Klages. Eine Fortsetzung der Komposition hingegen, die die Rückkehr zu einem „Vorstadium“ zum Inhalt hätte, ließe sich offensichtlich schwer rechtfertigen – ein Abschließen des Werkes war nur im Rahmen der theosophischen Gedankenausrichtung des Textes sinnvoll. Diesen Text nimmt Schönberg zum Anlaß, seine Auffassung von schöpferischer Entwicklung darzustellen: der Wandel ist das einzig Bleibende und Feststehende; das Bestehende bewahrt sich im Vergehen als Freisetzen und bewirkt darin die Kontinuität des Geschichtlichen. Das aber war eben nicht Gegenstand der Komposition, zumindest nicht mehr in der Weise, wie er sich in der theosophischen Konzeption ausgeformt hatte. Und so ergab sich die seltsame, vielleicht sogar kuriose Situation, daß Schönberg der Text zwar als ein sinnvolles Ganzes erschien, den er dann auch veröffentlichte; daß er jedoch die Komposition trotz mehrfacher, bis ins Alter hineinreichender Ansätze nicht mehr ernstlich aufnahm. An ihre Stelle traten die Werke, die Schönberg mit der *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* komponierte.

Mit anderen Worten: in der *Jakobsleiter* zeichnet sich ein doppelter Klärungsprozeß ab. Einerseits tastet sich Schönberg kompositionstechnisch und im Zusammenhang mit der räumlichen Metaphorik von Jakobs Traum zu reihentechnischen Organisationsformen seiner Musik vor. Die Anhaltspunk-

te hierfür – mit dem Kern der „Sechstonreihe“ – sind zahlreich und auch oftmals dargestellt worden, so daß ich sie hier weitgehend ausgeklammert habe. Andererseits unternimmt Schönberg gewissermaßen mit der theosophisch grundierten Variante eines Totentanzes einen geistigen Klärungsprozeß, in dem die Abrechnung mit seiner Umwelt und die Herausarbeitung eigener Positionen ineinander laufen. Zwischen beiden Klärungsebenen formiert sich jedoch wiederum ein Zwiespalt. Der abgeschlossene *Jakobsleiter*-Text findet seine Weiterführung in den zwanziger Jahren in jenen Arbeiten, denen sich Schönberg durch seine Hinwendung zum Judentum widmet. Das im Hinblick auf Philosophie und Religion theosophische, als ästhetischer Kritik- und Forderungskatalog apokalyptisch-richtende Drama ist daher auch in dem Sinne „abgeschlossen“, als es ein zu Beginn der zwanziger Jahre bereits zurückliegendes Kapitel in der geistigen Entwicklung Schönbergs bildet. Sein Wiederabdruck in den *Texten* 1926 war also gleichsam auch ein erneuerter Schlußpunkt, von dem keinerlei Ausstrahlung auf die gleichzeitige Produktion mehr ausging. Anders verhielt es sich in diesem Punkt mit der musikalischen Problematik der *Jakobsleiter*. Es hat den Anschein, als ob die kompositorischen Anstrengungen, die Schönberg bis 1922 auf den Abschluß des Werkes richtete, durch die parallel entstehenden kammermusikalischen Kompositionen in direktem Sinne überholt worden sind. Die *Klavierstücke*, die *Serenade* und die *Klaviersuite* durchweht eine schöpferische Euphorie, die sich Schönberg wohl kaum in gleicher Intensität noch länger für den vorstadienhaften kompositionstechnischen Charakter des Oratoriums zu erhalten gewußt haben dürfte. Das Heraustreten der „Methode“ in abgeschlossenen Kompositionen mußte das definitive Ende aller zu ihr führenden Ansätze sein.