

# Arnold Schönberg: „Die glückliche Hand.“

Von unserem  
Sonderberichterstatter.

Wien, 18. Oktober

„Der Geniale lernt nur an sich selbst, der Talentierte hauptsächlich am andern. Der Geniale lernt aus der Natur, aus seiner Natur, der Talentierte aus der Kunst.“ Auf keinen passen diese Worte Arnold Schönbergs mehr als auf ihn selbst. Seine Kunst bezeugt es, daß er zu jenen „Genialen“ gehört, die — als die wahrhaft schöpferischen Menschen — über alles technisch Erlernbare und alle handwerklichen Eroberungen hinweg den Weg finden zu den eigenen produktiven Quellen. Zwar hat er die große Tradition der klassischen und romantischen Musik in sich aufgejagen, aber er ist dabei nicht stehen geblieben; denn er hat sie dadurch in einem neuen Sinne lebendig gemacht, daß er „nur an sich selbst lernte“. Daher die innere Organik seines Schaffens, daher diese bewundernswerte Konsequenz seiner Entwicklung, die nur Befenshaftes zu Musik werden läßt. So ist er der Meister geworden, dem heute, an der Schwelle des fünfzigsten Lebensjahres, endlich die Früchte jahrzehntelanger Arbeit reifen und der sich von der freudigen Zustimmung aller derer getragen sieht, denen eine fruchtbare Weiterentwicklung unserer Musik am Herzen liegt.

Diese Entwicklung hat Arnold Schönberg seit dem Anfang unseres Jahrhunderts auf das stärkste mitbestimmt, aber manche seiner Werke haben lange warten müssen, bis sie auch nur einmal in der Öffentlichkeit erklangen. Am schlimmsten ist es in dieser Hinsicht seinen beiden Bühnenwerken, dem Monodrama „Erwartung“ und dem Musikdrama „Die glückliche Hand“ ergangen; beide, obwohl vor fast fünfzehn Jahren komponiert, fanden doch erst jetzt den Weg auf die Bühne. Die „Erwartung“ wurde im Juni d. J. bei dem „Internationalen Musikfest“ in Prag aufgeführt, und das Musikdrama „Die glückliche Hand“ kam soeben in der Wiener Volksoper gelegentlich des „Musik- und Theaterfestes“ unter Fritz Stiedrys Leitung zur allerersten Darstellung.

Dieses „Drama mit Musik“ führt seinen Titel insofern mit Unrecht, als es sich von dem Begriff des Dramatischen, handlungsmäßig Bewegten denkbar weit entfernt. Konflikte spielen sich wohl ab, aber sie sind durchaus in das Innere der auftretenden Personen verlegt und werden überhaupt nicht in

Fortsetzung

Schönberg, Arnold

eine irgendeine deutbare „Handlung“ hineinprojiziert. Die Dichtung, die von Schönberg selbst stammt, ist eben gar kein Opernbuch im üblichen Sinne, sondern versucht — in allzu wirrer und gedankenhaft belasteter Symbolik — die „dramatische“ Idee, die Schönberg vorschwebt, in Worte zu fassen. Was dabei herausgekommen ist, das ist reine Literatur; die sich fast durchweg in Exclamationen ergebende sprachliche Formung bleibt unklar, so daß der letzte Sinn dessen, was Schönberg gemeint hat, kaum ersichtbar ist. Folgendes kann festgestellt werden: ein Mann, der Hauptträger des Geschehens, leidet unter der Unmöglichkeit, Geistiges und Triebmäßiges in sich zu vereinen. Immer wieder suchen ihn die **Fortsetzungen** des

Sinnlichen hinab, hier in Gestalt einer Frau, die ihn an sich lockt. Gläubig vertrauend gibt er sich ihr hin, sie aber verläßt ihn mitleidlos, um sich einem reichen Geden zu verkaufen, der ihr gerade über den Weg läuft. Das gleiche Spiel wiederholt sich: noch einmal kehrt sie zu dem Manne zurück, um ihn alsbald von neuem zugunsten des Anderen aufzugeben. Der Mann aber, dem ihre Wiederkehr neue Hoffnung geschenkt hat, glaubt sie jetzt für immer zu besitzen. So findet er Kraft zu großen Taten, muß aber schließlich doch erkennen, daß er seine Sehnsucht an ein Trugbild verschwendet hat. Als er der Frau wieder begegnet, erniedrigt er sich aufs neue vor ihr, er bettelt — auf den Knien liegend — um ihre Liebe, sie aber tritt seine Seele mit Füßen, weist ihn höhnisch ab und stößt ihn zurück in die Dunkelheit seines unerfüllbaren Sehns nach irdischem Glück.

Ich hoffe, daß ich die Vorgänge einigermaßen im Sinne Schönbergs gedeutet habe. Der seelische Konflikt, der hier vorliegt, ist für uns heutige eigentlich schon erlebbar und eignet sich auch, wie man zugeben wird, nicht gerade als Grundlage für ein Drama. Wenn man ihn aber schon in dieser Form zur Diskussion stellen wollte, dann dürfte sich die sprachliche Diktion nicht so autoritärer Kürze bedienen, wie es hier der Fall ist. (Das ganze Spiel dauert eine knappe halbe Stunde.) Zu singen hat in diesem Werk überhaupt nur der Mann (und er auch nur wenige Takte), während die Rollen der Frau und des Herrn pantomimisch darzustellen sind. Außerdem sind noch sechs Frauen und sechs Männer erforderlich, deren Stimmen am Anfang und Schluß des Werkes chorisch behandelt werden, und zwar in der aus Schönbergs „Pierrot lunaire“ schon bekannten, großen wirklichen Gesang und melodramatischem Sprechton schwebenden Art.

Dies führt uns auf die Musik des Werkes. Schönberg ist ja glücklicherweise und zu allererst Musiker und in welchem ungewöhnlichen Maße, das zeigt die Partitur zur „Glücklichen Hand“ sehr deutlich. Diese Musik führt ihr eigenes Leben, und es ist bezeichnend für die suggestiven Kräfte, die in ihr wohnen, daß sie alle Aufmerksamkeit von der Bühne weg auf sich zu lenken vermag. Diese Partitur ist ein ganz starker Beweis für das außerordentliche Musikertum Arnold Schönbergs und sie bezwingt den Hörer durch die Fülle und Schönheit ihrer erlesenen Einfälle. Es ist natürlich ganz unmöglich, in dem knappen Rahmen eines Zeitungsartikels eine auch nur halbwegs zureichende Vorstellung von dem Reichtum des musikalischen Geschehens zu geben, der sich in jarten melodischen Bildungen voll melancholischer Grazie und in seltsam-fühnen Klängen offenbart. Diese Musik ist von der Gnade nie versagender Inspiration überreich gesegnet und erfüllt mit einer letzten Intensität des Ausdrucks, die für Unwesentliches keinen Raum mehr hat. Von ergreifender Schönheit sind die Gesänge des Chores, und herrlich heben sich aus dem fast immer wie in dumpfer Beklemmung atmenden Orchester gewisse Solostellen heraus, wie die grazile Flötenmelodie zu Beginn der zweiten Bildes oder die parte, verückt vor sich hinklingende Phrase der Sologeige bei der zweiten Begegnung des Mannes mit der Frau. An solchen Stellen merkt man auch

die außerordentliche Klangphantasie Schönbergs, die aber nie irgendeinen Einfall „instrumentiert“, sondern überall die melodische Idee im Zusammenhang mit der klanglichen Erscheinungsform gestaltet. Die Klänge in dieser Partitur aber sind in jedem Takt von einer auch heute noch (nach fast fünfzehn Jahren) unerhörten Mannigfaltigkeit und Kühnheit. Ich denke da vor allem an die große Szene des dritten Bildes, die auch das Licht in besonderer Weise zur Verstärkung des Eindrucks heranzieht. Hier verlangt Schönberg eine Farbenskala, die von Rot über Blau, Grün und Violett zu einem „schreienden“ Gelb gelangt. Parallel mit diesem Crescendo des Lichts geht ein Crescendo der Musik, d. h. das Crescendo eines einzigen Klanges, der sich immer neuen Kombinationen austritt, um schließlich auf dem Höhepunkt von den Trompeten im stärksten Fortissimo gebracht zu werden.

Schon aus diesen kargen Andeutungen wird man ermessen können, mit welchen Schwierigkeiten eine Aufführung der „Glücklichen Hand“ zu kämpfen hat. Die Wiener Volksoper löste diese Schwierigkeiten in bewundernswerter Weise. Am Pult saß Dr. Fritz Stiedry, der jetzige Direktor der Volksoper. Man braucht den Berliner ja nicht zu sagen, wer Stiedry ist, aber gerade weil sie ihn kennen und lieben, werden sie begierig sein, von seiner Arbeit in Wien zu hören. Man darf sagen, daß die von ihm inspirierte und mit eminentester Sicherheit geleitete Aufführung der „Glücklichen Hand“ eine musikgeschichtliche Tat darstellt. Es gibt wohl kaum etwas Schwierigeres für einen Dirigenten als diese in jedem Takt über gefährliche Klippenführende Partitur, Stiedry aber hatte sie sich so völlig zu eigen gemacht, hatte sich so in den Geist die Atmosphäre dieser Musik eingelebt, daß er sie ganz im Sinne ihres Schöpfers, wie mir auch Schönberg selbst bestätigte, zu lebendigem Klang werden ließ. Was das aber bedeutet, das kann nur der ermessen, der diese Riesenpartitur zu lesen und zu verstehen vermag. Gleich nach Stiedry muß das in einer Stärke von ungefähr neunzig Mann spielende Orchester der Volksoper genannt werden, das seine großen und komplizierten Aufgaben mit aller erdenklichen Virtuosität bewältigte; es hat im Vergleich zu früher unter Stiedrys Einfluß eine deutliche Aufwärtsentwicklung genommen. Von den Solisten ist Alfred Jerger in der Rolle des Mannes zu allererst zu nennen; er gab eine Leistung, die durch hohe Musikalität wie durch außerordentliche schauspielerische Intelligenz gleichermaßen hervorragte. Neben ihm die schöne und mimisch recht begabte Heddy Pfundmayer sowie Josef Hunzinger in der Rolle des Herrn. Die sehr geschmackvollen und im dritten Bild zu starker Monumentalität des Eindrucks sich erhebenden szenischen und dekorativen Entwürfe stammten von Prof. Steinbof, während die hier sehr wichtige Beleuchtung von Robert Bed dirigiert wurde. Ein großes Lob gebührt noch dem Chor, dessen Führer — Ilona Kelmay und Karl Käbbl — besonders genannt werden müssen. Der Erfolg des Werkes war ganz stark; den begeistertsten Rufen des Publikums, die Stiedry und seine Helfer immer wieder an die Rampe zwangen, folgte endlich auch Arnold Schönberg, der mit elementar ausbrechendem Enthusiasmus begrüßt wurde.

Im Anschluß an Schönbergs Musikdrama gab es noch eine Erstaufführung, und zwar Franz Schuberts einaktige komische Oper „Der häusliche Krieg“. Die Zusammenstellung war nicht gerade sehr glücklich, aber das Schubertsche Werk erstand unter der höchst kultivierten und feingeistigen Leitung von Heinz Salowetz in all seiner lichten Feinheit und wienerischen Anmut. Unter den Solisten ragte Rudolf Bandler durch seine große Kunst der Charakterisierung und durch seinen herrlichen, trockenen Humor hervor. Alles in allem: ein ehrenvoller Abend der Volksoper, der hoffentlich auch an seinem Teil dazu beitragen wird, daß die leidigen finanziellen Nöte des Instituts durch eine baldige Ueberführung in städtische Obhut behoben werden. Schronk.