

Wenn auch gewiß gar manches an dem Werk anzusehen ist, etwas schleppender Gang besonders im ersten Drittel, einige gewaltigste unnotig verzierte Sätze und dergleichen, so stehe ich doch nicht an, zu erklären, daß ich Pelleas und Melisande — nach Strauß — für die beste symphonische Dichtung eines Lebenden halte.

A. Schönberg, der Psychopath.

Von Emil Petschnig (Wien).

Es sind schon einige Jahre her, daß ich mich mit der von Prof. Sig. Freud begründeten, anfangs viel befehdeten, nun aber ihre Theorie durch die medizinische Praxis glänzend bestätigt sehende Wissenschaft der Psychoanalyse beschäftigte, der Lehre vom Unbewußten, Unterbewußten im Menschen, das, im durch und durch erotisch getönten Triebleben wurzelnd, mehr oder weniger verhüllt, verkleidet, „verdrängt“, all sein Denken und Tun von der Wiege bis zum Grabe bestimmt. Die sexuelle Veranlagung, welche der Einzelne wie ganze Völker von der Natur mit auf den Weg bekommen, ist ihr Lebensschicksal, das sie unentrinnbar in eine bestimmte Bahn zwingt. Die Grunderkenntnisse dieser neuen Disziplin wurden gewonnen aus dem eingehenden Studium des Seelenlebens Hysterischer, schwer Neuropathischer, weil hier die durch die jeweiligen religiösen, moralischen, sozialen u. dgl. Anschauungen mehr hervorgerufenen Hemmungen des erotischen Triebablaufes stärker, krasser und daher offenkundiger zutage treten als beim minder sensiblen, sog. „normalen“ Menschen (den es aber gar nicht gibt; immer handelt es sich nur um Gradunterschiede von „gesund“ bzw. „krank“). Von jenen ward nun auf diesen zurückgeschlossen, und so gelang es, selbst in banalsten, gedankenlos geübten Alltäglichkeiten, in Redensarten, beim „Sich-Versprechen“, „Sich-Vergreifen“ usw. den im tiefsten Seelengrunde ruhenden Anstoß dafür freizulegen.

Ein besonders interessantes Kapitel dieser Materie bildet der Traum, welcher in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle als „Wunscherfüllung“ der von der Wirklichkeit versagten oder nur unvollständig gewährten Genüsse, Sensationen bezeichnet werden kann, indem, unbehindert, „unzensuriert“ vom eingeschlaferten Verstande die geheimen, bei Licht durch die Konvention unterdrückten Begierden lebendig werden, sich hervorwagen und ihren sei es dionysischen, sei es kriminellen — darauf die Kinodramatik spekuliert — Reigen aufführen. Vom Nacht-Traum ist es nur ein Schritt zum Tag- oder Wach-Traum des Künstlers, der ja auch in allen seinen Werken immer nur sich gibt, geben kann, seine Leidenschaften und zumal seine „Sinnlichkeit“ gestaltet, davon die Erzeugnisse ihren Inhalt (und was wäre ein unerschöpflicheres Thema als der ewige Kampf zwischen Mann und Weib, „Liebe“ genannt?), den Schwung der Pinselführung, der Sprache, der Melodie, ihre Farbenpracht (Makart, Wagner) empfangen.

So ist denn die Psychoanalyse nicht dabei stehen geblieben, bloß Nerventherapie zu sein, sondern hat es unternommen, ihre Untersuchungen auch auf die Gebiete der Volksgebräuche, Mythen und Sagen, um deren geheimsten Sinn zu ergründen, und auf die Aesthetik auszudehnen, indem sie vorerst bedeutende Erscheinungen der Literatur, Dichter (E. T. A. Hoffmann, G. Keller), Philosophen (Schopenhauer) aus ihrer erotischen Konstitution heraus zu verstehen suchte. Im vor kurzem herausgekommenen zweiten Bande von Ed. Fuchs' „Geschichte der erotischen Kunst“ erscheint weiter dieser Maßstab zum erstenmale mit überzeugender Kraft an Malerei und Skulptur angelegt, und die folgenden Aus-

führungen möchten der Grundstein sein zu einer psychanalytischen Behandlung der Musik und ihrer Meister, an der es bisher ganz und gar fehlt.

Begreiflich, besitzt diese Kunst doch ein z. T. zwar hörbares, jedoch kein direktes sicht- und greifbares Vorbild in der Natur wie eben die bildenden Künste, die schon stofflich häufig Anhaltspunkte für die darin dargestellten immanenten Impulse gewähren. Sie muß auch auf die begriffliche Eindeutigkeit des Wortes verzichten, dessen sich der Poet oder Denker zur Objektivierung seines Innenlebens bedient; sie hat nur das vage Gefühlsmoment des Tones zur Verfügung, der in seltenen Fällen, bei größten Genien, sich wohl bis zu sprachlicher Intensität verdichten kann; aber noch immer genug des Unsicheren übrig läßt, um ein einwandfreies wissenschaftliches Gebäude darauf zu gründen. Hierzu bedarf es zweierlei: 1. Der Kompositionen, die durch Verbindung mit dem Wort, mit der Gebärde oder, wie im musikalischen Drama, mit beidem und überdies in musikalisch-potenziertester Weise aufs Bestimmteste die Empfindungen, Absichten ihrer Verfasser bekunden. Und 2. eines Untersuchenden, der nicht nur in den Methoden psychanalytischen Studiums zuhause ist, nicht nur das kompositionstechnische Gebiet nach allen Richtungen hin beherrscht, sondern vor allem dank einem empfindlichen Nervensystem in höherem Grade die Gabe der Menschenkenntnis besitzt, welche — wie der Empfänger einer Radiostation dazu verwendet werden muß, die in Klänge umgesetzten Seelenschwingungen des aussendenden Autors aufzunehmen und entsprechend wiederzugeben. Wobei nicht zu übersehen ist, daß das einwandfreieste Resultat dann erzielt werden wird, wenn unter Ausschluß jeder reproduzierenden Zwischenindividualität der Urheber sein Werk selbst interpretiert oder zumindest auf dessen Einstudierung entscheidenden Einfluß nimmt. Es leuchtet ein, daß unter solchen Voraussetzungen der selbst komponierende infolge genauer Vertrautheit mit den verschiedenen physischen und psychischen Zuständen des Schaffensprozesses — da wieder kritisches Beobachtungsvermögen vorausgesetzt! — mehr Chancen hat, seine zartesten Ausstrahlungen einzufangen, mitzufühlen und richtig zu deuten, als der bloß Betrachtende, ohne innerstes Erlebnis bloß Spekulierende; daher denn auch seit Jahrzehnten und namentlich gegenwärtig so viel Schiefes, ja geradezu Falsches und darum Unfruchtbares zusammenästhetisiert wird. Nur eine Lehre, diejenige Schopenhauers, daß die Musik die Quintessenz des Lebens gebe, daß sie den innersten, aller Gestaltung vorhergängigen Kern oder das Herz der Dinge ausdrücke, werden wir in den nachfolgenden Darlegungen in ungeahnt umfassender, erschütternder Art bestätigt finden.

Da diese an höchst delikate Probleme rühren müssen und in Ansehung der schwerwiegenden Konsequenzen, so sich aus ihnen für die künftige Gestaltung der Tonkunst ergeben, sehe ich mich leider gezwungen, einige Zeilen lang von mir zu sprechen, um meine Befugnis zu diesem Unternehmen zu erweisen. Aus gesunden Familien stammend, halb sentimental-deutschen, halb slavischen Geblüts mit seiner lebhaften Sinnlichkeit und Einbildungskraft, besitze ich ein äußerst enges kosmisches Verhältnis zu den Menschen und Dingen um mich her, die es mir ermöglichen, mit ganz wenigen melodischen Noten, den schlichtesten harmonischen Mitteln Charaktere, Naturstimmungen farbig, plastisch, in konziser Form hinzustellen; welche Eigenschaften — wie schon des öfteren bewiesen — ein sofortiges Mitgehen des Publikums zur Folge haben. Ich bin ferner durch alle Philosophieen (Theosophie und Okkultismus nicht ausgenommen), alle Kunstgeschichten und Naturwissenschaften geschwommen, habe ihre Vorzüge, ihre Einseitigkeiten kennen gelernt, so daß ich heute in jedem Belange auf dem Relativitätsstandpunkte angelangt bin, der, wie ich hoffe, ein möglichst unbefangenes, streng sachliches Prüfen der

Fortsetzung

Schönberg, Arnold

vorliegenden Daten und künstlerischen documents humains gewährleisten dürfte.

Jene musikalische Sensibilität, die es mir u. a. auch ermöglicht, aus ein, zwei Kompositionen die Wesenheit ihres Autors, seine in sie niedergelegten Gedankengänge zu erspüren, fühlte sich begreiflicher Weise auch vom Problem „Schönberg, der Umstürzler“ gereizt, ohne daß es ihr gelungen wäre, trotz der Stefan-George-Lieder (mit ihren trockenen, mühsam konstruierten Versen) und dem „Pierrot lunaire“ (mit nicht minder konstruierter, vielfach an abgetansten kontrapunktisch-pedantischen Spielereien sich vergnügender Papiermusik) die physio-psychologische Quelle derselben restlos aufzudecken. Daß Schönberg nicht mit rein musikalisch-analytischen Mitteln dem wirklichen Verständnis zu erschließen ist, daß alle die Gemüter für und wider erhitzenen Schlagworte wie: „Atonalität“, „Klangfarbenmelodie“, „Aphoristik“ usw. nur an der Oberfläche bleiben, daß man da viel, viel tiefer schürfen müsse, war mir aber schon lange klar. Während der Uraufführung von Schönbergs Drama mit Musik „Die glückliche Hand“ in der Wiener Volksoper nun überkam mich endlich die langersehnte Erleuchtung, da die Musik durch das Stoffliche der Handlung, durch das Wort und die szenenbildliche Darstellung ihre lückenlose Erklärung fand. Ich betone, daß der dominierende, entscheidende Eindruck von der Musik ausging, deren rechtsichtslose Offenheit jene eines Strindberg in der „Beichte eines Toren“, ja selbst die im „Inferno“ noch weitaus übersteigt und eben durch ihr Verschmähnen jeglicher schönheitlichen Hülle, durch die nackte Zurschaustellung der „unbewußten“ Nachtseiten der Menschenseele erstmals die ganz sichere Fundamentierung einer Psychanalyse der Musik ermöglicht.

Zuerst das Wesentlichste aus dem 23 Minuten währenden, „eine höchst persönliche Aussprache durch die Mittel des Dramas“ (E. Wellesz) vorstellenden Bühnenstück, das ein nur wenige Ausrufe und Sätze sprechender defekt gekleideter „Mann“, — ein Künstler, wohl gemerkt! — ein, bloß pantomimisch sich betätigendes „Weib“ und ein gar nur statterender eleganter „Herr“ als Hauptpersonen bestreiten. Wenn der Vorhang sich hebt, sieht man vorn am Boden den Mann, an dessen Nacken sich ein Fabeltier, halb Hyäne, halb Fledermaus (das Symbol der Sexualität) verbissen hat, während ein Chor von je sechs, grün beleuchtet aus dem Dunkel starrenden, Männer- und Frauengesichtern (die inneren Stimmen des Helden personifizierend) ihn bemitleidet, daß er sich immer wieder den Lockungen der Sinne überlasse, daß er das irdische Glück suche, während er doch das überirdische (nämlich die Gabe künstlerischen Schaffens) in sich habe. Dieselbe Situation bildet auch den Schluß, indem der hoffmannesk-gepenstige Chor dem mit dem Vampyr im Nacken wieder am Boden liegenden Manne zuflüstert, zuwispert, zuzischelt: „Mußttest du's wieder erleben, was du so oft erlebt? Mußttest du? Kannst du nicht verzichten? Nicht dich endlich bescheiden? . . . Fühlst du nur, was du berührst, deine Wunden erst an deinem Fleisch, deine Schmerzen erst an deinem Körper? Und suchst dennoch! Und quälst dich! Und bist ruhelos! Du Armer!“ Als Handlung spielt sich die uralte Geschichte des „Dreiecks“ ab zwischen dem geistig hochstehenden Manne, der vom Weibe nicht loskommt, und dem Weibchen, das zu dem ihm gemäßen Durchschnittsmenschen hin gravitiert.

Niemand wird verkennen, daß hier versucht ist, die boshafte „Faust“-Variante „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinab!“ symbolisch zu dramatisieren, das Weib als Inkarnation der Sinneslust gefaßt, die den Künstler von seinem idealen Berufe abzulenken droht. Aber eben nur droht, denn das wahre, echte, große Genie, das — in vielen Fällen exakt nachweisbar — einen von dem der Masse verschiedenen Eros besitzt (sonst wäre es ja keine Ausnahme), einen Eros, der mehr in der Fantasie als real die Erfüllung seiner sinnlichen Wünsche sucht und findet, überwindet solche irdische Anwandlungen immer aufs Neue; es schöpft gewissermaßen nur Anregungen aus solchen Erlebnissen, solchen antäusgleichen Berührungen mit der Erde (siehe Goethes „Werther“, „Gretchen“-Tragödie, „Tasso“ oder Wagners „Tristan“, „Meistersinger“), ohne die ja sein Schaffen den Zusammenhang mit dem Publikum, dem Volke, der Welt verlieren würde, und hebt sich, eine nektarbeschwerte Biene, dann wieder in seine angestammte Heimat, in die Gefilde der Imagination, um die Ernte zu köstlichen Werken zu verarbeiten. Durch solche, dem Wesen des schöpferischen Menschen gemäße künstlerische Abreagierung seiner sexuellen Triebe erlährt er nicht nur sich gesund, sondern verleiht dadurch, daß er alle Kräfte und Säfte des physischen und psychischen Organismus in die Kinder seines Verhältnisses mit der Muse einströmen läßt, auch diesen Rotbäckigkeit und lange Lebensdauer.

Bei Schönberg nun scheint diese geradezu das Typische, die Voraussetzung des Künstlers ausmachende Fähigkeit, seine Erotik intuitiv zu „sublimieren“, entweder von Haus aus keine sehr starke (vielleicht durch seine ausgeprägt didaktisch-intellektuellen Eigenschaften geschmälert — gute Lehrer waren noch selten große Künstler und umgekehrt —) zu sein, oder es gibt in seinem Leben eine — möglicherweise durch persönlich tief aufwühlende Erfahrung (war es die der „glücklichen Hand“?) verursachte — Krise, welche psychische Hemmungen im Gefolge hatte und den rhythmischen, harmonischen, melodischen Zug seiner Frühwerke, die freilich noch wenig Eigenart besitzen, sich vornehmlich von Wagner beeinflusst zeigen, zerstörte, so daß ab op. 11 seine Kompositionen nur mehr einem unübersichtlichen Trümmerfeld von Motiven, Akkorden, Klangfarben u. dgl. ähneln. Der Umstand, daß, wie Dr. M. Graf im Wiener „Tag“ vom 15. Oktober 1924 berichtet, Schönberg um die Entstehungszeit der „glücklichen Hand“ „in die einsame Wüste ging, den großen Heiligen des 4. Jahrhunderts ähnlich vor der Zivilisation floh, sich mit eigenen Händen eine Zelle baute“ (nebenbei bemerkt, verlangte er einmal von einem Architekten ein Haus ohne Fenster), „in der er fastete und sich geißelte, Visionen hatte, Stimmen hörte und seinen neuen Gott pries; wie ein Pachomius oder Antonius die Qual des Fleisches, die Angst der Seele, die mystischen Schauer der Erdenexistenz spürte“, als dies läßt annehmen, daß etwas vorgegangen sein müsse, das aus dem lebenbejahenden Künstler den weltverneinenden Asketen machte; an welchem innersten, unüberbrückbaren Zwiespalt Schönberg und alle seine seitherigen Schaffensversuche kranken. Auch P. Malipiero spricht im Schönberg-Jubiläumshefte des „Anbruch“ von ihm als einem „schlichten Asketen, aber erfüllt von Glauben“ und W. Klein schreibt, die Sachlage völlig klärend, ebenda: „Wenn man nun auf dem Globus der geistigen Welt den Punkt angeben will, wo Schönberg seine Heimat hat, so kann das mit einer höchst einfachen Feststellung geschehen: Schönberg ist Theosoph.“ Vom Standpunkt des Glaubens an die Wiedergeburt hat Schönberg sein auf dem Drama der Reinkarnation beruhendes Oratorium „Die Jakobsleiter“ geschaffen und „ich bin überzeugt, daß künftige Generationen Schönbergs Oratorium als eine Art geistiger Durchbruchschlacht empfinden werden, durch welche die ganze Front des Materialismus aufgerollt und für alle Zeiten vernichtet wurde.“ Endlich liest man noch: „Man freue

sich, daß wir ~~den~~ unter uns haben, der ein „Abbild ist und den Glanz besitzt“. Das geschieht nicht oft und nicht vielen Generationen wird es zuteil.“

Es besteht nach alledem kein Zweifel, daß der Schwerpunkt des Problems „Schönberg“ sich mählich vom künstlerischen aufs religiöse, international-theosophische Gebiet verschob, und daß sein starker Einfluß auf unsere Generation, richtiger: auf die ihm durch gleiche Abstammung seelisch-Verwandten von seiner Aura-umgebenen willensmächtigen Persönlichkeit herührt, welche sie hypnotisiert und Wasser für köstlichen Wein nehmen läßt.

(Schluß folgt)

Allgemeine Musik-Zeitung 28.11.1924