

R. F. am Mittwoch

Arnold Schönbergs „Die glückliche Hand“.

Von
Richard Specht.

Es ist kein sonnenhaftes Auge, das die Bilder dieses „Dramas mit Musik“ erschaut hat; ist ein tagblindes, nachgeweihtes, allem Gleichnishaften dunkler Angstträume offenstehendes, das hinter allem Leben einen Sinn erspäht, der bei Tage stumm bleibt und erst in den Stunden der Finsternis mit Stimmen der Furcht, des Drohens, der Resignation zu flüstern beginnt. Das zeigt sich sogar im äußerlichen dieser Szenen, denen alles klare Sonnenlicht fern bleibt, und die entweder im phantastischen Spiel unwirklichen, farbenrauschenden Lichts oder in unheimlichem Dunkel liegen. Seltsam, wie die Kunst unserer Tage das Lachen verlernt hat, nichts mehr von Freude und Heiligkeit weiß und immer mehr ins Künstliche, Verkrampte, willkürlich Phantastische, Pieseleere und Reivorte schreitet . . .

Das gilt übrigens nur in beschränktem Maße für diese merkwürdigen Szenen, die im Ablauf von 25 Minuten in äußerster Verkürzung und Verdichtung ein typisches Lebensschicksal, das Schicksal des Künstlers im Anknüpfen gegen die Wirklichkeit zeigt — wenn ich sie recht verstehe. Es ist die Tragödie des Verzagens dessen, der voller Träume ist, von der Realität dessen, der voll Unirdischem ist, von dem Irdischen dessen, der voll Liebe ist, von der Treulosigkeit des neugierig liebelnden Weibes. Ganz seltsame Bilder, bei denen man an Kolschka denkt, zeigen diesen Passionsweg; fast durchaus mimisch, in symbolhaftem Lichtspiel, in Attitüden von gleichnishafter Einprägbarkeit (und wohl auch Vieldeutigkeit), in abrupten Szenen, die sich oft nur zur Interjektion konzentrieren, in Gesang, der vielfach zu gesprochenem Flüstern oder zum Ausruf in vorgeschriebener Tonhöhe wird. Es ist viel Dunkles da und viel durchaus Verständliches: wenn der Mann das Weib, das ihm schmeichelnd naht, nie wirklich sieht und nie berührt, aber mit dem geistigen Auge ihre Gegenwart fühlt, ihr enthusiastische Worte entgegenstingt und sie, die inzwischen mit einem „eleganten Herrn im Ueberzieher“ entwickelt ist, so fest an der Hand zu halten wähnt, daß er zu singen vermag: „Jetzt besitze ich dich auf immer“, so ist damit die Beziehung des Künstlers zur Frau in ein sehr eindringliches tragisches Sinnbild gefaßt. Anderes wieder, das Fabeltier, das sich zu Beginn in seinen Nacken ver-bissen hat, der leuchtende Becher, der plötzlich aus des Weibes Hand in die seine geklitten ist, die blutigen Lürtenköpfe, die im zweiten Bild an seinem Gürtel hängen, vollends aber die Farbensymbolik des Lichts, das einmal sogar der Orchesterfönkte eine der Farben hinzufügt, von Grün über Rot zu grellem Gelb, das aus dem Kopf des Mannes zu leuchten scheint und den Eindruck wecken soll, als wollte dieses Haupt zerplatzen — all das ist vieldeutig und ich vermesse mich nicht, das Rechte zu finden.

Die Musik zu diesen mysteriösen Bildern, die schon vor mehr als einem Jahrzehnt vollendet worden sind, hat den Stil der Schönbergwerke jener Zeit: schon zu äußerstem Radikalismus vorgegedrungen. Tonalität, thematische

Entwicklung, melodische Linienführung, Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz durchaus negierend, hat sie doch nicht das — meinem subjektiven Gefühl nach — abstrakte, eine Theorie exemplifizierende der letzten Schöpfungen (die Theorie der „Komposition mit zwölf Tönen“). Man spürt, daß sie von dem kommt, der „des Sommerwindes wilde Jagd“ in den Gurrekledern, die Brunnenszene aus „Pelleas und Melisande“, das Quartett mit Gesang geschrieben hat; aber auch, daß der aus ihm wird, der dann den „Pierrot lunaire“, die Klavierstücke und die Georgelieder schaffen mußte. Kurze Motive, Ansätze zur Melodik verprühen in Leuchtkastaden eines Klangs, der mir oft bizarr und abstoßend, oft bezaubernd und verwirrend scheint; eines Klangs, der auf Farbe und Stimmung, auf Intensität und äußerste Konzentration aufs Wesentliche gestellt ist. Es ist eine Tonwelt, die mir trotz allen Bemühens fremd geblieben ist, nicht unklar, aber nicht im Gefühl haftend. Ein schmerzliches Bekenntnis für einen, der ihrem Schöpfer, seinem Leidensgang, seiner großen und reinen Gesinnung, seinem unabhängigen Mut und nicht zuletzt seinen Werken bis zu Pelleas und dem zweiten Quartett die höchste Ehrerbietung und Bewunderung entgegenbringt. Aber eben deshalb habe ich kein Recht zur Unwahrscheinlichkeit.

Wenn mir einer erklärt, er habe noch niemals einen so unerhörten Eindruck dramatischer Art gehabt wie von der „Glücklichen Hand“, so werde ich ihm das Gegenteil nicht beweisen können — aber es wird mir schwer fallen, ihm zu glauben. Und wenn einer das Werk für abgründigen, undiskutierbaren Unsinn erklärt, werde ich ebenso schwer das Gegenteil beweisen können; ich werde vielleicht ihm glauben, wenn auch nicht, daß er recht hat. In diesen Dingen ist der Glaube alles, und ich glaube an Schönberg. Ich glaube aber auch, daß hier eine Einmaligkeit ist, daß es auf die Dauer unmöglich ist, das Theater zu negieren, die Technik des Dramatischen zu verwerfen und die Willkür, das phantastisch Unrealisierbare an ihre Stelle zu setzen.

Fritz Stiedry hat mit der Uraufführung (nach 15 Jahren: Uraufführung!) des unsinnig schwierigen Werks eine Leistung vollbracht, auf die er in doppeltem Sinn stolz sein kann: indem er der Schulung des Volkoper-Orchesters, des — und man muß die Rentenz des Orchester-musikkorps gegen fremdartig Neues und gegen Probenhäufung kennen! — mit Hingebung studiert und mit geradezu überraschender Feinheit und Genauigkeit musiziert hat; und in dem seine eigene Tapferkeit, mit der er für ein derart unzugängliches und problematisches Werk einsteht. Es ist Jugend und Bagemut in ihm und überlegenes Können dazu; das gibt gute Perspektive. Fr. Pfundmayer und Herr Jergger haben das Weib und den Mann mit aller Einbringlichkeit der Geste und des Ausdrucks verkörpert; Herr Prof. Turnau hat die Widerstände der Szene gegen die schwer zu erfüllenden Forderungen dieses Dramas oft mit überraschendem Gelingen besiegt.