

„Israel exists again“ – Anmerkungen zu Arnold Schönbergs Entwurf einer Israel-Hymne

von Michael Mäckelmann, Hamburg

I

Nachdem sich Arnold Schönberg seit Anfang der zwanziger Jahre umfassend mit den nationalen und insbesondere auch den politischen Fragen des Judentums auseinandergesetzt hatte¹, wobei er zeitweilig ernsthaft mit dem Gedanken umging, gänzlich „für die nationale Sache des Judentums zu arbeiten“², wandte er sich wenige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zunehmend persönlichsten religiösen Gedanken zu, aus denen seine vormals mit überaus großem Engagement entwickelten realpolitischen Konzepte weitgehend ausgeschlossen blieben. Während sich Schönberg nach dem Krieg noch einmal kurzzeitig mit aktuellen Problemen einer jüdischen Exilpolitik befaßte³ und im Jahre 1947 seine Kantate *A Survivor from Warsaw* op. 46 komponierte, entstand 1949 sein Chorwerk *Dreimal tausend Jahre* op. 50A auf Worte des jüdischen Schriftstellers und Publizisten Dagobert David Runes, das den späten Psalmkompositionen zugeordnet wurde und den Beginn der letzten Phase seiner Auseinandersetzung mit den Fragen der eigenen Religiosität markierte. Zwischen dem 20. Juni und 2. Juli 1950 vertonte Schönberg dann den *Psalm 130* op. 50B, und bereits am 29. September desselben Jahres begann er mit der Textarbeit an den sogenannten *Modernen Psalmen*, deren Formulierung bis zum 3. Juli 1951 fortgesetzt wurde. Parallel zur Arbeit am Text der *Modernen Psalmen* widmete sich Schönberg seit dem 2. Oktober 1950 ihrer Vertonung⁴. Gleichwohl gelang es ihm schließlich nur, mit der Komposition des ersten seiner Psalmen zu beginnen, so daß sein Vorhaben, die eigene religiöse Auseinandersetzung zu einem letzten, umfassenden Werk zu formen, keine Verwirklichung mehr fand.

Unmittelbar zusammen mit den Schlußarbeiten zu *Dreimal tausend Jahre*, deren Reinschrift am 20. April 1949 abgeschlossen wurde, fiel Schönbergs erste Beschäftigung mit einem Werk, das den Titel *Israel exists again* tragen sollte. Bereits am 15. März entstanden Entwürfe hierzu, und am 24. April arbeitete Schönberg an der ersten Textfassung. Die Textredaktion erfolgte parallel zu der am 18. Mai begonnenen kompositorischen Arbeit, so daß das Typoskript der endgültigen Textfassung – nachdem zwischen dem 26. Mai und 8. Juni noch ein zweiter Entwurf entstanden war – erst am 10. Juni beendet wurde⁵. Die Endfassung des Textes erscheint gegenüber den zwei Entwürfen gekürzt; einzelne Passagen

¹ Siehe dazu A. L. Ringer, *Arnold Schoenberg and the Politics of Jewish Survival*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* III/1 (1979), S. 11ff. sowie M. Mäckelmann, *Arnold Schönberg und das Judentum. Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921*, Hamburg 1984.

² Vgl. den Brief Schönbergs an Anton Webern vom 4. August 1933, in: W. Reich, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, München 1974, S. 196f.

³ Zeugnis für diese Beschäftigung ist Schönbergs englischsprachiger Redeentwurf *The Jewish Government in Exile*, Manuskript-Nachlaß H-46, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles. Dazu *Schönberg und das Judentum*, S. 353ff.

⁴ Zu den genannten Werken vgl. *Schönberg und das Judentum*, S. 331ff., S. 344ff. und S. 477ff.

⁵ Zu den Datierungen vgl. *Schönberg-Gesamtausgabe*, Abteilung V, Reihe B, Band 19, *Kritischer Bericht*, S. XI. Siehe auch J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel u. a. 1959, S. 107f.

wurden getilgt bzw. gezielter formuliert⁶. Wie aus den Kompositionsskizzen hervorgeht, plante Schönberg, *Israel exists again* für gemischten Chor und Orchester zu vertonen⁷. Die kompositorischen Entwürfe umfassen im wesentlichen die Vertonung der ersten drei Textzeilen, d. h. des ersten Satzes des Textes; einzig zwei Skizzen zum weiteren Verlauf der Komposition könnten darauf hindeuten, daß Schönberg daran dachte, den Chorsatz des Werkes in Analogie zu demjenigen des *130. Psalms*, mit seiner Verflechtung aus gesungenen und gesprochenen Partien, zu gestalten⁸. Wenngleich das Kompositionsfragment demnach nur sehr schmal ausgefallen ist (die ausgearbeiteten Teile umfassen nur 55 Takte), bleibt *Israel exists again* von größtem Interesse für die Bewertung der damaligen Beschäftigung Schönbergs mit der ‚jüdischen Frage‘. Zum einen weil die vorhandenen musikalischen Entwürfe das Werk deutlich in die Nähe der Psalmkompositionen op. 50A–C stellen, es also der letzten Phase der Auseinandersetzung Schönbergs mit dem Judentum zugehörig erscheinen lassen, zum anderen weil der abgeschlossene Text darüber hinaus den entschiedensten Beweis dafür bietet, daß Schönberg – trotz seiner weitgehenden Hinwendung zu einer persönlichen Durchdringung des über Jahrzehnte formulierten Gottesgedankens⁹ – nach wie vor großes Interesse an den national-politischen (und den damit unverbrüchlich verbundenen national-religiösen) Fragestellungen des jüdischen Volkes hegte.

Fragt man sich nun, weshalb Schönberg zu Beginn seiner Arbeit an den tiefreligiösen Psalmkompositionen noch einmal einen Plan zu verwirklichen gedachte, der von der persönlichen Gottesschau zurück zum überpersönlichen, nationalen Bekenntnis führte, als welches sich *Israel exists again* unzweideutig ausweist, so braucht man tatsächlich nicht lange nach einem Anlaß zu suchen. Nachdem Schönbergs großes nationales Ziel spätestens seit der Entstehung seines Dramas *Der biblische Weg* (1926–1927) die Schaffung eines unabhängigen jüdischen Staates war und er in den Jahren bis 1938 einen Großteil seiner Arbeitskraft und -zeit der Formulierung von politischen Konzepten zur Verwirklichung dieses Zieles gewidmet hatte¹⁰, war am Ende der vierziger Jahre unseres Jahrhunderts etwas geschehen, was das größte Interesse des gesamten jüdischen Volkes und damit auch des engagierten Nationaljuden Arnold Schönberg auf sich ziehen mußte: Am 14. Mai 1948 hatte der Nationalrat der Juden in Palästina den freien und unabhängigen Staat Israel ausgerufen¹¹. Mit der Gründung des Staates Israel hatte sich für Schönberg ein nationaler Traum erfüllt, zu dem er in einem seiner spätesten Briefe vom 26. April 1951 an den Direktor der Israel Academy of Music selbst schrieb:

„Ihren Freunden [. . .] so wie Ihnen selbst, Herr Direktor Partosh, habe ich erzählt, wie es seit mehr als vier Dekaden mein sehnlichster Wunsch ist, einen eigenen, unabhängigen israelitischen Staat errichtet zu sehen. Und noch mehr als das: ein dort residierender Bürger dieses Staates zu werden“¹².

⁶ Vgl. die Fassungen in der *Schönberg-Gesamtausgabe*, a. a. O., S. 137f.

⁷ Zu den Kompositionsskizzen vgl. ebenda, S. 139ff. Eine nach den Skizzen Schönbergs ausgeführte Partitur findet sich in der *Gesamtausgabe*, Abteilung V, Reihe A, Band 19, S. 175–182.

⁸ *Schönberg-Gesamtausgabe, Kritischer Bericht*, a. a. O., S. 142f. Namentlich der Entwurf A7 könnte auf Grund der abweichenden Notierung dafür sprechen.

⁹ *Schönberg und das Judentum*, S. 383ff. und passim.

¹⁰ Dazu A. L. Ringer, *Politics of Jewish Survival*, passim sowie *Schönberg und das Judentum*, S. 390ff. und passim.

¹¹ W. Laqueur, *Der Weg zum Staat Israel. Geschichte des Zionismus*, Wien 1975, S. 608f.

¹² Arnold Schönberg, *Briefe*, ausgewählt und herausgegeben von E. Stein, Mainz 1958, S. 297. Siehe dazu auch P. Gradenwitz, *Schönbergs religiöse Werke*, in: *Melos* 26 (1959), S. 333 und ders., *Ein Archiv von Schönbergiana in Jerusalem*, in: *ÖMZ* 28 (1973), S. 340f.

Angesichts der Fülle an Material, das Aufschluß über Schönbergs intensive Anteilnahme an den nationalen Fragen des Judentums gibt, kann es nicht verwundern, daß er nach der realen Gründung des jüdischen Staates die zentralen Gedanken seiner jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit den national-religiösen Konstanten des jüdischen Daseins noch einmal aufgriff, um sie in einem Hymnus auf die Rückkehr in das Land der Vorfäter bekenntnishaft zusammenzufassen. Schönberg hatte die Idee einer jüdischen Staatshymne bereits 1927 im Zusammenhang mit dem imaginären Staat Neupalästina entwickelt, der im Mittelpunkt seines Dramas *Der biblische Weg* stand. Seinerzeit gedachte er, auf Texte aus dem alttestamentlichen Buch Jesaja zurückzugreifen¹³. Nun, nachdem die Rückkehr Israels in einen eigenen Staat Wirklichkeit geworden war, formulierte Schönberg einen eigenen Hymnentext, der tatsächlich nichts weniger darstellte als die Zusammenfassung der Kernpunkte seiner eigenen Gedanken zur jüdischen Nationalfrage. In der Endfassung lautet dieser:

„Israel exists again!
It has always existed
though invisibly.
And since the beginning of time,
since the creation of the world
we have always seen the Lord,
and have never ceased to see Him.
Adam saw Him.
Noah saw Him.
Abraham saw Him.
Jakob saw Him.
But Moses
saw He was our God
and we His elected people:
elected to testify
that there is only one eternal God.
Israel has returned
and will see the Lord again“¹⁴.

Ins Zentrum des Textes stellte Schönberg wiederum den Gedanken an die Auserwähltheit Israels („ . . . we His elected people“) und die Vorstellung vom „einigen und ewigen Gott“ („ . . . there is only one eternal God“), welche er hinsichtlich ihrer Bedeutung für die nationale Einheit des jüdischen Volkes bereits im *Biblischen Weg* explizit formuliert und in *Moses und Aron* gänzlich in den Mittelpunkt der Aussage gerückt hatte¹⁵. Hier, in *Israel*

¹³ Das „Material für die Hymne“ sollte nach Schönbergs Angaben „Jesaja 60, 61, 62“ entnommen werden. Teile des Textes – die Schönberg wahrscheinlich nach *Jesaja* 60, 1–2 selbst nachgedichtet hat – finden sich in den Aufzeichnungen *Notizen zu Der biblische Weg* („Sprich zu dem Felsen“) des Jahres 1927 (Nachlaß, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles). Dazu *Schönberg und das Judentum*, S. 131f.

¹⁴ *Schönberg-Gesamtausgabe, Kritischer Bericht*, a. a. O., S. 138.

¹⁵ Siehe dazu *Schönberg und das Judentum*, S. 102ff., S. 162ff. und S. 383ff. Vgl. zur jüdischen Gotteserfahrung auch P. Navè Levinson, *Einführung in die rabbinische Theologie*, Darmstadt 1982, S. 23ff., insbesondere aber S. 32ff.

exists again, erscheinen diese von Schönberg als nationale Konstanten angesehenen Vorstellungen zudem mit der Freude über die Rückkehr ins gelobte Land verbunden, wobei Auserwähltheit und Gottesgedanke als Daseinsgarantien, d. h. als Grundlagen der jüdischen Volksexistenz – sowohl in der Diaspora als auch in dem neugegründeten Staat – genannt werden. In diesem Zusammenhang berief sich Schönberg – während er die persönliche, gleichsam private Hinwendung zu Gott aufgab, die sich endgültig dann in den *Modernen Psalmen* vollziehen sollte – gezielt auf die eigene Identifikation mit dem Kollektiv des auserwählten Volkes¹⁶, indem er sein Bekenntnis als Mitglied der Gemeinschaft Israels durch den Gebrauch pluralischer Pronomina hervorhob: „ . . . wir haben den Herrn immer gesehen und haben niemals aufgehört, Ihn zu sehen“ (Zeile 6 und 7); „Aber Moses sah, daß Er unser Gott war und wir Sein auserwähltes Volk“ (Zeile 12–14).

Der Bezug zur geschichtlichen Bestimmung des auserwählten Volkes und der damit verbundenen Herleitung einer zwangsläufigen Rückkehr in das Land der Verheißung wird zudem durch die Erwähnung der Welterschöpfung, der Erzväter sowie der Führergestalt Moses nachhaltig unterstrichen. Letzterer nimmt in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung ein; denn neben Adam, Noah und den Patriarchen Abraham und Jakob, denen sich Gott offenbarte, ist er es, der hier als eigentlicher Übermittler des Gottesgedankens erscheint¹⁷. Dabei knüpfte Schönberg unmittelbar an die Gedankenwelt seiner Oper *Moses und Aron* an, in der Moses als national-religiöser Wegweiser für das Volk und damit als Symbol für die nationale Einigung fungierte¹⁸. Auch später, nachdem Schönberg die mythische Sphäre von *Moses und Aron* und die utopische Welt Neupalästinas im *Biblischen Weg* auf Grund seiner Beschäftigung mit einer jüdischen „Realpolitik“ verlassen hatte, verwies er immer wieder auf Moses und dessen Bedeutung hinsichtlich der Kerngedanken der jüdischen Nationalität, stellte ihn gar den neuen Führern des von ihm stets mit Skepsis betrachteten Zionismus (welcher seinen eigenen Zielen freilich in zentralen Forderungen durchaus nicht widersprach) mahnend entgegen¹⁹. So kann es denn auch kaum verwundern, daß Moses in der Hymne auf das wiedererstandene Israel noch einmal an zentraler Stelle erschien: Für Schönberg war er der Stifter der national-religiösen Daseinskonstanten der gesamten Judenheit und ein politischer Führer obendrein, der die Bedeutung der ihm zuteil gewordenen Offenbarung für das Überleben seines Volkes erkannt und verteidigt hatte.

II

Obleich Schönberg den Text zu seiner Israel-Hymne nach konzentrierter Arbeit am endgültigen Wortlaut fertiggestellt, die Vorarbeiten zur Komposition abgeschlossen und sogar Teile der Musik skizziert hatte, gab er dieses Projekt auf. Dies muß insofern

¹⁶ Interessanterweise verfaßte Schönberg in diesem Zusammenhang am 27. April 1949 einen kurzen Text, der sich u. a. noch einmal mit der jüdischen Auserwähltheit befaßte und diese in Beziehung zur Verfolgung Israels in der Diaspora setzte. Zweifellos muß er in Verbindung mit Schönbergs Beurteilung der israelischen Staatsgründung und der Entstehung von *Israel exists again* gesehen werden. Im Nachlaß erscheint der Text innerhalb der Skizzen zu diesem Werk. Nachlaß, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles: Archivnummern U450 und U451 = 418c und 418d.

¹⁷ Zur Gestalt Mose in der alttestamentlichen Überlieferung vgl. G. Fohrer, *Geschichte der israelitischen Religion*, Berlin 1969, S. 62f. und ders., *Einleitung in das Alte Testament*, Heidelberg¹²/1979, S. 136ff.

¹⁸ Vgl. O. H. Steck, *Moses und Aron. Die Oper Arnold Schönbergs und ihr biblischer Stoff*, München 1981, S. 37ff. sowie dazu *Schönberg und das Judentum*, S. 157ff.

¹⁹ So in den 2 *Fragments on Jewish Affairs*, Manuskript-Nachlaß C-62, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles. Vgl. *Schönberg und das Judentum*, S. 282f. Zum Verhältnis ‚Schönberg und der Zionismus‘ siehe ebenda, S. 405ff.

verwunderlich erscheinen, als Schönberg durch die Aufgabe ein Werk unvollendet liegen ließ, das die Anliegen seines nationalen Strebens angesichts der israelischen Staatsgründung ins Zentrum eines umfangreicheren Werkes gestellt hätte und damit sicherlich zur künstlerischen Manifestation des Nationaljuden Schönberg geworden wäre, zumal da seine politischen Konzepte trotz ihrer umfassenden Auseinandersetzung mit der jüdischen Heimstatt- und Einigungsfrage niemals an die Öffentlichkeit gedrungen waren. Tatsächlich wäre es Schönberg möglich gewesen, nachdem er jahrzehntelang im verborgenen gearbeitet hatte, mit *Israel exists again* ein Bekenntniswerk zu schaffen, das – zusammen mit der damals nur dem engsten Vertrautenkreis bekannten Oper *Moses und Aron* – seine Anteilnahme an den nationalen Ereignissen des jüdischen Volkes bis in sein kompositorisches und dichterisches Schaffen hinein offenbart hätte.

Zweifellos war es aber nicht die Scheu vor dieser Offenbarung, die Schönberg dazu bewog, sein Vorhaben aufzugeben; denn schließlich ging dem Plan, mit *Israel exists again* eine Hymne auf den jüdischen Staat zu entwerfen, ein langes, intensives Ringen um eine Politik zur Einigung des jüdischen Volkes voraus, dessen Ergebnisse Schönberg – wäre ihm diese Möglichkeit geboten worden – mit Sicherheit an die Öffentlichkeit getragen hätte²⁰. Den Grund für die Aufgabe der Arbeit an der Hymne wird man vielmehr in der genannten Hinwendung Schönbergs zu einer verinnerlichten Auseinandersetzung mit dem Gottesgedanken suchen müssen. Als er mit den Entwürfen zu *Israel exists again* begann, war die Arbeit an dem Chorwerk *Dreimal tausend Jahre* nahezu abgeschlossen. Nur wenige Monate später – nachdem zwischenzeitlich noch die Vertonung des *130. Psalms* entstanden war – arbeitete Schönberg bereits an den *Modernen Psalmen*, deren fragmentarische Vertonung deutlich macht, daß diese Texte zu einem gewaltigen Zyklus geformt werden sollten, der neben dem ebenfalls unvollendeten Oratorium *Die Jakobsleiter* und der Oper *Moses und Aron* mit Sicherheit als ein drittes großdimensioniertes Weltanschauungswerk geplant war²¹. Da Schönberg aller Wahrscheinlichkeit nach schon während der Arbeit an den Entwürfen zu *Israel exists again* mit dem Plan zu dem ungleich größeren modernen Psalmzyklus umging, werden ihm Zweifel gekommen sein, beide Vorhaben verwirklichen zu können, insbesondere da ebenfalls *Die Jakobsleiter* und *Moses und Aron* noch immer ihrer Vollendung harrten, welche Schönberg nachweislich bis Ende der vierziger Jahre nicht aufgegeben hatte²², und die zunehmende Verschlechterung seines Gesundheitszustandes ihm ohnehin eine stetige Verringerung seiner Arbeitsintensität aufzwang²³. Dennoch wird die Tatsache, daß Schönberg die Ebene seiner überpersönlichen nationalen Auseinandersetzung zum Zeitpunkt der Beschäftigung mit *Israel exists again* bereits in der Textwahl zum *130. Psalm* weitgehend verlassen hatte²⁴, den Ausschlag für den Abbruch der Arbeit an jenem Werk gegeben haben. Selbst das mögliche Vorhaben, die Hymne der Reihe der

²⁰ Dieses erhellt u. a. der Versuch Schönbergs, sein Drama *Der biblische Weg* im Rahmen eines von ihm geplanten „Propagandafeldzuges“ zur Rettung der Juden in Deutschland durch Max Reinhardt inszenieren zu lassen. Der Brief an Reinhardt vom 24. Mai 1933 findet sich in einer Entwurf- und Briefsammlung, die Schönberg unter dem Titel *Programm zur Hilfe und Aufbau der Partei* (Typoskript und Manuskript-Nachlaß H-48, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles) zusammenfaßte.

²¹ Dazu *Schönberg und das Judentum*, S. 364ff.

²² Vgl. u. a. *Briefe*, S. 243ff. und S. 267 sowie H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich–Freiburg 1974, S. 425.

²³ Siehe *Briefe*, S. 282ff. und Stuckenschmidt, a. a. O., S. 465ff.

²⁴ Vgl. *Schönberg und das Judentum*, S. 340ff.

späten Psalmkompositionen zuzuordnen – wofür gerade die kompositorische Anlage der hinterlassenen musikalischen Fragmente sprechen könnte (s. u.) –, änderte nichts an dieser Außenseiterstellung. Die Konzentration auf die religiöse Gedankenwelt der Psalmen gestattete Schönberg offenbar nicht mehr, sein Widmungswerk für den Staat Israel – als welches *Israel exists again* zweifelsfrei gedacht gewesen war – zu vollenden. Statt dessen war es dann der in hebräischer Sprache vertonte *130. Psalm*, den Schönberg als „Geschenk“ für Israel vorsah²⁵ und der somit als eine Art Ersatz für die unvollendete Hymne fungierte.

So bleibt die Frage, welche Funktion *Israel exists again* hätte einnehmen sollen, wäre es Schönberg möglich gewesen, dieses Werk zu vollenden. Zweifelsohne war es als eine Art Nationalhymne gedacht, wenngleich auch nicht im Sinne einer volkstümlichen, offiziellen Staatshymne. Dagegen spricht die ganze Anlage sowohl des Textes als auch der kompositorischen Entwürfe mit ihrem streng dodekaphonen Material und den außerordentlich anspruchsvollen Orchester- und Chorsätzen. Wie bereits beim *130. Psalm*²⁶ hatte Schönberg offenbar von vornherein davon abgesehen, traditionelles jüdisches Musikgut für seine Komposition zu verwenden, was einmal mehr dafür sprechen könnte – wie im übrigen auch hinsichtlich der Materialwahl für Op. 50B –, daß er *Israel exists again* ursprünglich tatsächlich als Teilwerk seiner Psalmkompositionen vorgesehen hatte. Die Wahl des dodekaphonen Reihenmaterials (s. u.) hätte wahrscheinlich darauf abzielen sollen, eine stilistische Einheit zwischen den bereits fertiggestellten und noch geplanten Werken herzustellen. So wäre die Hymne – deren Text durchaus auch als Psalmhymnus²⁷ bezeichnet werden kann – schließlich zu einem nationalen Kunstwerk geworden, dessen Gestaltung nicht auf eine Massenwirkung abgezielt, sondern das Bekenntnis zur jüdischen Nationalität in das strenge Kleid einer künstlerisch außerordentlich anspruchsvollen Komposition integriert hätte. Im folgenden sollen nun einige Details des Kompositionsfragments untersucht werden, die nachdrücklich auf diesen Sachverhalt verweisen.

III

Die von Schönberg entworfene Zwölftonreihe zu *Israel exists again* ist eine Komplementärreihe²⁸. In rein struktureller Hinsicht ähnelt sie der ‚einfachen‘ Komplementärreihe zu *Dreimal tausend Jahre* op. 50A – um einmal im Umkreis der späten Psalmkompositionen zu bleiben – und nicht so sehr den Reihen des *130. Psalms* und des fragmentarischen *Modernen Psalms* mit ihren vielschichtigeren Komplementär- und Permutationsmöglichkeiten²⁹. Sie

²⁵ In diesem Zusammenhang schrieb Schönberg am 29. Mai 1951 an Chemjo Vinaver, den Herausgeber einer Anthologie jüdischer Musik, für die der *130. Psalm* als Beitrag entworfen wurde, einen Brief, welcher belegt, daß dieses Werk zusammen mit zwei weiteren, nicht genauer bezeichneten Kompositionen als „Geschenk an Israel“ vorgesehen war (Nachlaß, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles). Vgl. Chemjo Vinaver (Hrsg.), *Anthology of Jewish Music*, New York 1955, S. 203.

²⁶ Nachdem Schönberg einzig in seinem *Kol Nidre* op. 39 traditionelles jüdisches Melodiengut verwandt hatte, lehnte er ein solches Vorgehen – trotz Anfrage seines Auftraggebers Vinaver – in bezug auf die Komposition des *130. Psalms* ab, wobei diese Ablehnung augenscheinlich aus der geplanten Zuordnung dieses Werkes zu den späten Psalmkompositionen resultierte. Siehe *Schönberg und das Judentum*, S. 336f.

²⁷ Tatsächlich lassen sich hier – wie später in den *Modernen Psalmen* – Anklänge an bestimmte Gattungen des alttestamentlichen Psalters entdecken, die den Text zu *Israel exists again* ebenfalls als eine Art modernen Psalm ausweisen. Zum alttestamentlichen Lobpsalm des Volkes vgl. C. Westermann, *Lob und Klage in den Psalmen*, Göttingen 1977, S. 61ff.

²⁸ Vgl. die Reihentabelle und -skizzen in der *Schönberg-Gesamtausgabe, Kritischer Bericht*, a. a. O., S. 139f. Dazu auch J. Maegaard, *Schönbergs Zwölftonreihen*, in: *Mf* 26 (1976), S. 388 und S. 392.

²⁹ Siehe *Schönberg und das Judentum*, S. 335ff.

stellt vielmehr ein typisches Beispiel einer Reihe mit Hexachordkomplementarität zwischen Grundgestalt und unterquinttransponierter Umkehrung dar, wie sie sich in einer Vielzahl der Zwölftonreihen Schönbergs aufweisen läßt³⁰. Als entscheidendes Konstruktionsmerkmal ist darin die Möglichkeit enthalten, Hexachorde aus Grundgestalt und unterquinttransponierter Umkehrung (entsprechendes gilt selbstverständlich für deren Krebsformen) miteinander zum chromatischen Total zu verbinden (siehe Beispiel 1), wodurch reihenimmanente Permutationsbildungen entstehen.

Beispiel 1³¹

Aus der in der Schönberg-Gesamtausgabe³² mitgeteilten vollständigen Transpositionstabelle verwandte Schönberg in seinem Kompositionsfragment ausschließlich die in Beispiel 1 gezeigten zwei Formen der Grundreihe auf *c* (Gc) und der Umkehrung auf *f* (Uf) sowie deren Krebsvarianten (Kc und KUf)³³. Zu diesen beiden Komplementärformen notierte Schönberg auch außerhalb seiner Reihentabelle noch zwei weitere Zusammenstellungen, welche die Reihe und Umkehrung zusätzlich in Trichorde gliedern³⁴. Letztere zeigen sich in der Komposition an bestimmten Stellen tatsächlich als besonderes Gliederungsmerkmal des dodekaphonen Satzes (siehe Anmerkung 39).

Eine genaue Analyse der Zwölftonanlage von *Israel exists again* zeigt deutlich, daß Schönberg die der von ihm entworfenen Reihe innewohnenden Möglichkeiten einer hexachordalen Gliederung konsequent genutzt hat. Wie die folgende schematische Darstellung der Reihenabläufe zeigt, verwandte er neben vollständigen Reihenzügen, d. h. vollständigen Abläufen der Grundreihe und ihrer Modi, auch Komplementärverbindungen³⁵ entsprechend den oben in Beispiel 1 gezeigten Möglichkeiten³⁶. Die hexachordale Strukturierung bleibt allerdings nicht auf diese Komplementärverbindungen beschränkt. Tatsächlich verwandte Schönberg in seinem Kompositionsfragment auch isolierte Hexa-

³⁰ Vgl. J. Maegaard, a. a. O., S. 412ff. Aus Maegaards umfassender Studie geht klar hervor, daß Schönberg die genannte Hexachordkomplementarität zwischen Grundgestalt und unterquinttransponierter Umkehrung hinsichtlich der Konstruktion von Komplementärreihen bevorzugte.

³¹ Es ist ersichtlich, daß die erste Halbreihe von Gc und die zweite von Uf (entsprechend den beiden anderen Halbreihen) das gleiche Tonmaterial enthalten. Demgemäß läßt sich die erste Halbreihe von Gc mit der ersten von Uf zum chromatischen Total ergänzen und umgekehrt.

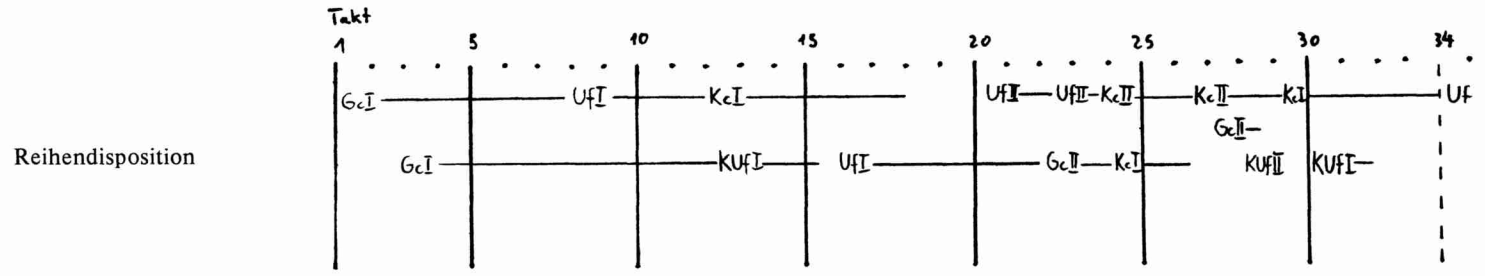
³² *Kritischer Bericht*, a. a. O.

³³ Diese Reihensignen werden im folgenden beibehalten. Sie entsprechen den Reihenzügen B und I5 der im *Kritischen Bericht* der Gesamtausgabe veröffentlichten Reihentabelle Schönbergs (ebenda, S. 139).

³⁴ Ebenda, S. 140. Siehe dazu auch J. Maegaard, a. a. O., S. 392.

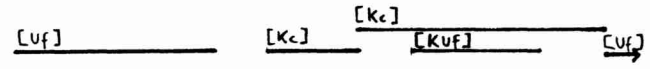
³⁵ Die Hexachorde der Halbreihen sind als GcI, GcII, UfI, UfII gekennzeichnet. GcI meint die Töne 1–6 der Grundreihe, GcII die Töne 7–12 usw. Entsprechend bezeichnet KcI die Töne 1–6 der Grundreihe, nur in rückläufiger Richtung, so daß die Verbindung KcII+KcI einen vollständigen Ablauf des Krebses darstellt. Das gleiche gilt selbstverständlich für KUfII und KUfI.

³⁶ Also die Komplementärverbindungen GcI+UfI, KcI+KUfI usw.

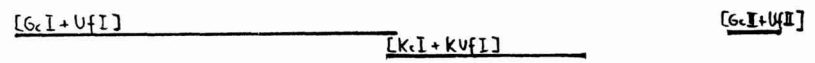


Reihendisposition

Vollständige Reihenzüge

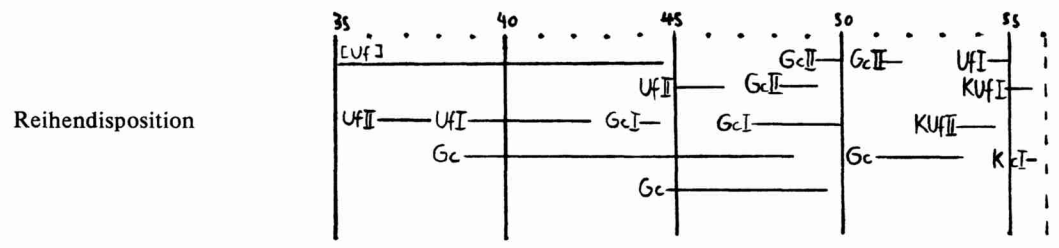


Komplementärverbindungen



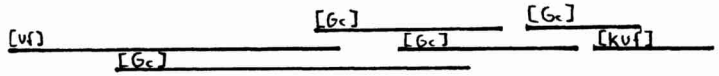
Isolierte Hexachorde

[GcII]



Reihendisposition

Vollständige Reihenzüge



Reihenzüge mit vertauschten Hexachorden



Isolierte Hexachorde



chorde, also Halbreihen, die nicht zur Zwölftönigkeit ergänzt werden und so als eine Art ‚Einblendungen‘ unvollständigen dodekaphonen Materials innerhalb der Reihenanlage erscheinen. An einer einzigen Stelle (Takt 35–42) begegnet sogar ein vollständiger Uf-Reihenzug mit vertauschten Hexachorden (hier UfIII+UfI).

Innerhalb der Reihendisposition läßt sich eine klare Entwicklung erkennen. Während in den Takten 1–23 drei Komplementärverbindungen (GcI+UfI, KcI+KUfI, GcII+UfII) Verwendung finden, die einzig in den Takten 16–22 von einem Uf-Reihenzug unterbrochen werden, entfalten sich ab Takt 23 bis zum Schluß – also in der zweiten Hälfte des Fragments – zunehmend vollständige Reihenzüge, wobei keine weiteren Komplementärverbindungen auftreten. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß vollständige Abläufe der Grundreihe (Gc) erst ab Takt 38 zu erkennen sind, also erst kurz nach dem Einsatz des Chores in Takt 34, dann aber die dodekaphone Anlage weitgehend bestimmen. Die Verwendung isolierter Halbreihen findet sich nur in der zweiten Hälfte des Fragments (Takt 27–28, 43–46 und 53–55³⁷); Schönberg beschränkte sich hier offenbar bewußt darauf, isolierte Halbreihen ausschließlich vollständigen Reihenzügen gegenüberzustellen³⁸. Das gleiche gilt für den genannten hexachordverkehrten Uf-Ablauf in den Takten 35–42 (s. Tabelle S. 25).

Wie bereits im vorausgehenden bemerkt wurde, zeigt sich in der Reihendisposition von *Israël exists again* eine bestimmte stilistische Nähe zu der Werkgruppe op. 50A–C, die die Vermutung unterstützt, daß die Hymne trotz ihrer inhaltlichen Divergenz ursprünglich als Teil der späten Psalmkompositionen ausgeführt werden sollte. Hier wie dort erscheinen Komplementärreihen als dodekaphones Ausgangsmaterial – wenngleich in Op. 50B und C auch mit weiterreichenden Konstruktionsmöglichkeiten –, welches entscheidenden Einfluß auf die formale Gestaltung ausübte und in jedem Fall zu einer konzentrierten Ausnutzung der hexachordalen Verbindungen führte³⁹. Ähnlichkeiten in der Ausführung der Chorsätze wie der Orchesterbehandlung (wobei *Israel exists again* mit dem *Modernen Psalm* zu vergleichen wäre) unterstützen diesen Sachverhalt zusätzlich⁴⁰.

Es sei gestattet, in diesem Zusammenhang einige Bemerkungen zur formalen Gestalt des Hymnenfragments anzuführen. Neben der zweiteiligen Gliederung der Reihendisposition, wie sie oben angeführt wurde, läßt sich in den 55 Takten des Werkes eine vierteilige Form erkennen, welche die Reihenanlage gleichsam überlagert⁴¹. Sie stellt sich wie folgt dar:

³⁷ In den letztgenannten Takten läßt die Verwendung zweier Hexachorde auch einen vollständigen Reihenzug erkennen, der allerdings eine Verbindung zwischen Umkehrung und Krebs darstellt (UfI+KcI statt GcI), also bereits eine weitere Stufe komplementärer Verbindungsmöglichkeiten vertritt.

³⁸ Im Gegensatz etwa zur Verwendung isolierter Halbreihen im *Survivor from Warsaw* op. 46. Vgl. Schönberg und das Judentum, S. 484f. Zur Bedeutung der Komplementärreihenbildung in diesem Werk siehe auch die Studie von Chr. M. Schmidt, *Schönbergs Kantate ‚Ein Überlebender aus Warschau‘* op. 46, in: *AfMw* 33 (1976), S. 174–188 und S. 261–277.

³⁹ Tatsächlich lassen sich Entsprechungen der dodekaphonen Dispositionen in den genannten Werken bis in Details verfolgen. So findet sich beispielsweise die in bezug auf *Israel exists again* angeführte Aufteilung der Reihe in Trichorde auch in der Reihe zu *Dreimal tausend Jahre*. Während sie im Hymnenfragment zeitweilig als Gliederungsmerkmal innerhalb der ostinaten Klavierstimme in Erscheinung tritt (vgl. u. a. die Takte 3ff., 6ff., 12ff. usw.), ist sie in Op. 50A als Konstruktionsmittel innerhalb des dodekaphonen Chorsatzes ebenfalls zu entdecken. Vgl. die Takte 16ff. von *Dreimal tausend Jahre*.

⁴⁰ Vgl. zu der Entwicklung hinsichtlich einer Ausnutzung der vokalen und instrumentalen Mittel in Op. 50A–C auch Schönberg und das Judentum, S. 335ff.

⁴¹ Siehe dazu die ausgeführte Partitur in der *Schönberg-Gesamtausgabe*, a. a. O. Zu bemerken ist, daß sich in die Partitur offenbar ein Setzfehler eingeschlichen hat. In Takt 31 (letzte Triolenhalbe) wird entweder im Vcl oder Kbs ein *d* anstatt des verdoppelten (oktavierten) *f* erscheinen müssen, da der ganze Takt 31 eine Wiederholung des KUfI-Hexachordes des vorausgehenden Taktes 30 darstellt.

- | | |
|-----------------|--|
| I Takt 1–21 | Einleitung |
| II Takt 22–33 | Überleitung zum Einsatz
des Chores |
| III Takt 34–44a | 1. Chorteil mit integrierter
Überleitung (Takt 43–44a) zum
2. Chorteil |
| IV Takt 44b–55 | 2. Chorteil |

Interessanterweise zeigen sich in diesen vier knappen Formteilen vier unterschiedliche Anordnungen von Satztypen, die das kurze Werkfragment neben der differenzierten dodekaphonen Disposition auch in formal-architektonischer Hinsicht erstaunlich vielschichtig erscheinen lassen. Während sich die komplementären Reihenverbindungen in der instrumentalen *Einleitung* im wesentlichen horizontal vollziehen, wobei das Satzbild durch ein Solohorn (später, Takt 18–21, Trompete und Klarinette) und eine schlichte Begleitung durch Liegetöne und -akkorde der Streicher sowie ein Klavierostinato gekennzeichnet ist, entwickelt sich in der *Überleitung* zum Choreinsatz ab Takt 23 erstmals eine strikte vertikale Reihenverschränkung. Diese führt bereits in Takt 24 zu einer kanonischen Überlagerung der Halbreihen KcII und KcI, bei der sich erstere in den Streichern und Holzbläsern entfaltet und in den Blechbläsern eine rhythmisch frei verkürzte kanonische Imitation erfährt, die unter Einbeziehung der KcI-Halbreihe zum chromatischen Total erweitert wird (siehe Beispiel 2).

Beispiel 2

The musical score for Example 2 consists of three staves: Str./Hr. (top), Bl. (middle), and Klavier (bottom). The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The middle and bottom staves are also in treble and bass clefs respectively, with a key signature of one flat. The score covers measures 24, 25, and 26. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score shows a complex rhythmic and melodic structure with various annotations like 'Kc II', 'Kc I', and '3' indicating specific musical elements and groupings.

Seinen Höhepunkt erreicht dieser Abschnitt in Takt 28⁴², der sodann zur eigentlichen Überleitung in den Choreinsatz führt. Der 1. Chorteil („Israel exists again“) enthält in den Takten 34–42 die sukzessive Entfaltung des vierstimmigen Chorsatzes, welche wiederum auf den horizontalen Reihenverlauf der Einleitung zurückverweist, in diesem Fall allerdings unter Ausnutzung vollständiger Reihenzüge ohne die genannten Komplementärverbindungen; die instrumentale Begleitung greift hier mit ihrer ostinaten Klavierführung und den

⁴² Hier auch die einzige Verwendung des Beckens auf dem fünften Triolenviertel.

Liegeakkorden in den Streichern ebenfalls auf den Satztyp der Einleitung zurück. Eine weitere interessante Entwicklung vollzieht sich dann im 2. *Chorteil* („It always has existed though invisibly“). Während die Reihenzüge im Chorsatz nun vergleichsweise komplizierte vertikale Verläufe aufzeigen, die ab Takt 53 in eine überaus kleinräumige Verschränkung der UfI-, KufI- und KcI-Hexachorde münden (siehe Beispiel 3), gewinnt die instrumentale Begleitung in den Takten 45–51 höchste Selbständigkeit.

Beispiel 3

The image shows a musical score for Example 3, spanning measures 53 and 55. The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The top staff is labeled 'Chor UfI' and contains a vocal line with notes and rests. The second staff contains a vocal line with notes and rests. The third staff contains a vocal line with notes and rests. The bottom staff contains a vocal line with notes and rests. The score is annotated with various musical symbols, including 'UfI', 'KufI', and 'KcI', and includes circled and boxed sections of the notation.

Dem Chorsatz gegenüber erscheinen die Reihenverläufe der instrumentalen Partie hier strikt horizontal angelegt, wobei sich in den Takten 47–49 (Streicher) noch einmal eine kanonische Führung des Hexachordes GcII findet. Ab Takt 51 wird die Selbständigkeit des Orchesters wieder aufgegeben, indem Bläser und Streicher durch eine differenzierte colla-parte-Führung dem Chorsatz vollständig untergeordnet werden, wodurch zuletzt noch einmal ein neuer Satztyp innerhalb des Werkes entsteht.

Grundsätzlich sind in den genannten vier Teilen des Hymnenfragments also recht unterschiedliche, abgrenzbare Satzmuster zu erkennen, die den Formverlauf entschieden vielschichtig erscheinen lassen. So unterscheiden sich in den reinen Instrumentalpartien die horizontalen Reihenschichten mit einer einfachen Begleitung durch Liegestimmen und Ostinati in charakteristischer Weise von den vertikal angelegten Reihenauffächerungen mit ihren integrierten kanonischen Abschnitten und die vokalen Partien mit weitgehend unselbständiger Begleitung von denen mit einem differenziert ausgearbeiteten Instrumentalsatz. Eine Sonderstellung innerhalb dieser Satztypen nimmt die colla-parte-Führung des Orchesters am Ende des Fragments ein, bei der eine satztechnisch eigenständige Ausarbeitung der instrumentalen Partien aufgegeben erscheint⁴³.

⁴³ Tatsächlich erinnert dieser Satztyp an Schönbergs Vorstellung eines instrumentalbegleiteten Chorsatzes, wie er ihn für sein Chorwerk *Friede auf Erden* op. 13 entworfen hat und für den *130. Psalm* zumindest in Erwägung zog. Vgl. *Schönberg-Gesamtausgabe, Kritischer Bericht*, a. a. O., S. X sowie J. Rufer, a. a. O., S. 59f.

Abschließend soll noch ein Detail zur Harmonik von *Israel exists again* genannt werden, das einen interessanten Aspekt der späten harmonischen Arbeit Schönbergs zutage fördert. In den Takten 35–41 entwickelt sich parallel zur ersten Entfaltung des Chorsatzes ein akkordisches Feld, das den Ton *c* deutlich als tonales Zentrum aufweist (siehe Beispiel 4). Nach einer chromatischen Umspielung der Quint erscheint in Takt 37 in den Streichern und Chorstimmen ein C-dur-Dreiklang, welcher freilich durch die Chromatik von *es* und *b* in Pauke und Klavier sofort ‚verwischt‘ und im folgenden (Takt 37b–38) zum Durakkord mit großer Septime erweitert sowie mit einer Mollterz nebst großer Sexte versehen wird. Die C-Tonalität ist auch in Takt 39 konstant, wobei die kleine Terz wieder zur großen Terz zurückgeführt wird und die Sexte erhalten bleibt. Grundsätzlich kann also festgestellt werden, daß dieser Abschnitt durch den Zentralton *c* tonal fixiert erscheint, und es ist interessant, daß Schönberg dieses Verfahren einer dodekaphon angelegten, aber tonal deutbaren Harmonik im Chorsatz der Takte 46–48 – wengleich auch in gedrängterer Form – wiederholt. Ob diese harmonische Entwicklung (die sich in den Takten 35–41 zu den Worten „Israel exists again“ vollzieht und in den Takten 46–48 deren Abschluß bildet) im weiteren, nicht mehr ausgeführten Verlauf des Werkes zu einer Art Leitharmonik – wie sie sich zumindest im *Survivor from Warsaw* nachweisen läßt⁴⁴ – gefügt worden wäre, läßt sich nur vermuten.

Beispiel 4

35
Chor/Str.

36 37 38 39 40 41

Pk/Klav.

47 48

⁴⁴ Dazu Schönberg und das Judentum, S. 486ff.