

Spurná, Helena

## Hudebně divadelní tvorba Arnolda Schönberga

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická.* 2001, vol. 50, iss. Q4, pp. [83]-97

ISBN 80-210-2657-X

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114559>

Access Date: 23. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HELENA SPURNÁ

## HUDEBNĚ DIVADELNÍ TVORBA ARNOLDA SCHÖNBERGA

„Přirozená pravidla génia jsou pravidly budoucího lidstva.“  
(A. Schönberg: *Harmonielehre*)

Málokterý skladatel ovlivnil vývoj hudebního divadla natolik významným způsobem jako Arnold Schönberg (1874–1951), bez jehož hudebních dramát *Očekávání* či *Šťastná ruka* si lze jen těžko představit např. tak význačná díla světové operní literatury jako jsou *Wozzeck* a *Lulu* Albana Berga. Za svůj poměrně dlouhý život přitom Schönberg zkomponoval pouze čtyři hudebně divadelní díla – příznačné ovšem je, že ani v jednom z nich neslevil nic ze svých radikálních uměleckých vizí a nároků na posluchače. Patrně i z těchto důvodů se Arnold Schönberg vždycky podvědomě bránil těsnějšímu svazku s nějakou divadelní institucí, k níž byl – na rozdíl od jím obdivovaného Gustava Mahlera, který většinu svého uměleckého života strávil ve funkci operního dirigenta – profesionálně vázán jen na počátku své umělecké dráhy (roku 1901 přijal na krátkou dobu dirigentské místo v literárně hudebním kabaretu Ernsta von Wolzogena Überbrettl při berlínském Buntess Theater). Kompromisů, k nimž by jej nutily neúprosné zákony divadelního provozu, nebyl schopen – znamenaly by popření jeho celoživotního kréda, že umění představuje misi a umělec svého druhu proroka, který na sebe dobrovolně bere břímě osamění, aby mohl světu přinést něco nového, dosud nepoznaného (Wörner 1970: 73–74). Tento kult umělce-génia je jistě jedním z wagnerovských motivů Schönbergova myšlení a tvorby, stejně tak pocit odpovědnosti za příští osud světa, na jehož podobě se má právě umění aktivním způsobem podílet. Jaký význam umělecké tvorbě přiřkládá, ukazuje jeho patrně nejznámější výrok, v němž umění definuje jako „volání o pomoc těch, kdož na sobě prožívají osud lidstva“ (Vojtěch: 138). Toto tvrzení zároveň dokumentuje, že jeho vnímání byl obzvláště blízký expresionismus, k jehož nejvýznamnějším představitelům v oblasti hudby také patřil. Umění totiž nikdy nechápal jako nástroj zachycení vnější, jevové skutečnosti, ale coby výraz toho, jak se tato realita odráží v mysli a prožívání člověka (tedy jeho samého). Zde leží také klíč k Schönbergovým hudebně divadelním dílům –

podle K. H. Wörnera, ani v jednom případě nejde o realistické drama, jedná se o „*dramata idejí*“: *Očekávání* je psychologická studie vnitřního života, *Šťastná ruka*, drama s hudbou, představuje parabolou stále se opakujícího životního osudu, zachyceného v toku několika pár minut, opera *Ze dne na den* zase v divadelně účinné zkratce zálibu moderní civilizace v povrchnosti a módnosti, a konečně *Mojžíš a Áron* je Schönbergovým pokusem o hledání poslední pravdy (Wörner 1970: 78).

## 1. Očekávání jako Schönbergova fenomenologie strachu

První hudebně scénické dílo, monodrama pro ženský soprán a velký orchestrální aparát *Očekávání* (*Erwartung*, op. 17), má v kontextu Schönbergovy tvorby postavení zcela zásadního významu – spolu s písňovým cyklem *Kniha visutých zahrad* a *Třemi klavírními kusy* otevírá roku 1909 období tzv. „atonálního“ a „atematického“ hudebního slohu.

*Očekávání* Schönberg zkomponoval během pouhých sedmnácti dnů, začal 27. srpna a skladbu dokončil 12. září (Stuckenschmidt: 42).

K horečnatému tempu přitom nepochybně přispěla i krize jeho manželství: jistou dobu předtím skladatele opustila žena s malířem Richardem Gerstlem (byl jeho přítelem), jenž po jejím návratu k Schönbergovi spáchal sebevraždu (Schorske: 335). Z bolesti, zoufalství a nepochybně i pocitů viny vzniklo dílo, které nese stopy Schönbergova nehlubšího osobního osamění – stejně tak ovšem i osamocení uměleckého, ke kterému skladatel na cestě za radikálním hudebním stylem už cílevědomě a promyšleně směřoval.

*Očekávání* je Schönbergovým originálním programem moderní opery, manifestujícím radikální rozchod s tradicí. Zatímco dříve sloužila hudba v opeře k zobrazení vášní, nyní měla se pokusit vyjádřit šoky a nehlubší traumata. Jak se Schönberg zmiňuje v dopisu Ferruccio Busonimu, jenž předcházal kompozici *Erwartung*, obsah lidského nitra je podle něj přitom nutné zachycovat v jeho reálné podobě, tedy jako komplexní psychický stav se všemi kontradikcemi (Neighbour: 75). Skladatel pak musí zvolit takový kompoziční proces, který se zcela vzdává tradičních formotvorných principů, neboť jednotícím prvkem může být jen intenzivní výraz textu. Východisko Schönberg spatřoval v odmítnutí tonální soustavy, založené na významové prioritě tonálního centra, a tematické práce. Hudba v *Očekávání* postrádá tóninu, všech dvanáct tónů chromatické stupnice tu vystupuje v rovnoprávném postavení, bez vztahu k nějakému centrálnímu tónu, Schönberg se rovněž zřiká tematického a motivického opakování (objevuje se jen sporadicky okamžitá repetice krátkých tónových sledů, technika wagnerovských leitmotivů, jak ji najdeme např. ve Straussových dramatech *Elektra* či *Salome*, jež vznikly nedlouho před *Očekáváním*, tu však zcela logicky chybí). Je ovšem nutné podotknout, že jak zavedený pojem atonalita, tak rovněž běžné označení atematismus (či netematismus) pro zmíněné charakteristiky Schönbergovy kompoziční práce, působí zmatek. Schönberg např. namítal, že za atonální hudbu by bylo možné pokládat jen něco, co nemá nic společného

s existencí tónů, a nanejvýše připouštěl označení „polytonální“ nebo „pantonální“ (Eggebrecht: 63). V termínu „atematický“ se podle K. H. Wörnera ukrývá podobný rozpor, ba tento pojem vůbec zastírá skutečnou podstatu Schönbergovy hudby, v níž je každý moment nositelem výrazu, a v tomto smyslu je tedy veskrze tematická – coby označení pro absenci tradiční tematické práce by tedy podle něj byl vhodnější přívlastek „pantematický“ (analogicky k pojmu „pantonální“): „*Odhlédneme-li od závěrečného taktu, který se skládá z částečného chromatického toku, v celém díle není jediné místo, jež by bylo zvukem o sobě samým, tedy jako instrumentální barva per se, která by se jen kvůli barevnému efektu převtělila do akordického. Všechno je tematické, a protože zde nejsou žádná témata, která se vracejí, je dílo za těchto předpokladů pantematické*“ (Wörner 1970: 109).\*

Ač měl Schönberg přesné představy o dramaturgii své první práce pro hudební divadlo, literární provedení přenechal přítelkyni Marii Pappenheimové. Její jméno bychom ale marně hledali v běžných encyklopediích – literární činnosti se totiž nevěnovala nikdy více, než příležitostně, profesí byla lékařkou se specializací na léčbu kožních onemocnění. Co ještě o ní víme, jak se vlastně ocitla v Schönbergově blízkosti a získala si jeho důvěru? Marie Pappenheimová (1882 Bratislava – 1966 Vídeň) pocházela z bohaté vídeňské rodiny židovského původu. Již během svých studií na medicíně se sblížila se socialistickým hnutím a až do anšlusu byla aktivní členkou Rakouské komunistické strany. S příchodem Hitlera prchá nejprve do Paříže, posléze (roku 1940) do Mexika. Do Vídně se navrací dva roky po válce a pokračuje zde ve své lékařské praxi až do r. 1952 (v této době mj. napíše i román a sbírku veršů). Přestože se M. Pappenheimová nikdy otevřeně neprezentovala jako spisovatelka a psaní považovala pouze za zájmovou činnost, některé její literární pokusy došly ve své době vcelku slušného uznání – sám Karl Kraus např. roku 1906 otiskl několik jejích básní v časopise *Die Fackel* (Neighbour: 849). Na počátku století navázala řadu přátelských kontaktů s nejvýznamnějšími vídeňskými umělci své doby. Byla i blízkou přítelkyní A. Zemlinského, který ji také seznámil se Schönbergem, s nímž se pak dlouhá léta stýkala (v korespondenci se Zemlinským Schönberg dokonce Pappenheimovou familiárně oslovuje jako „Mizzi“).

Důvodem, proč Schönberg svěřil Marii Pappenheimové libretistickou práci na *Očekávání*, jistě nebyly pochybnosti o vlastních schopnostech napsat si text sám, spíše jej k tomu inspirovala jedna z mnoha dalších zájmových oblastí této záhadné ženy – psychiatrie a především pak psychoanalýza, snad vůbec nejvýznamnější produkt vídeňského milieu sklonku minulého století, jehož vliv hluboce zasáhl i do tvorby mnoha literátů a malířů této doby. Kontakt s těmito vědeckými obory naplňoval život Marie Pappenheimové skutečně bezesbytkou, a to jak prostřednictvím manžela, psychiatra Hermanna Frischaufa, tak i díky její blízké příbuzné Bertě (Neighbour: 75). Bertha Pappenheimová (1859–1936), krásná, inteligentní a bystrá dívka z jedné z nejlepších rodin hlavního města ra-

\* Není-li uvedeno jinak, všechny citáty z německých textů (pramenů a literatury) přeložila H. S.

kouského mocnářství, trpěla hysterií, z níž se léčila u vynikajícího vídeňského fyziologa a internisty dr. Josefa Breuera (v obsáhlém chorobopisu vystupuje pod krycím jménem Anna O.). Jako mladé děvče prodělávala Bertha obrovská duševní muka. Šlo o těžkou psychickou alteraci, kdy se u ní střídaly normální stavy s fázemi vidění děsivých představ a nevědomými duševními pochody (nejednou zničehonic např. začala hovořit anglicky, aniž by o tom věděla), jež byly doprovázeny řadou tělesných potíží. Breuer v těchto chvílích nasazoval osobitou terapeutickou metodu, při níž docházelo k odstraňování trýznivých fantazií asociováním řady myšlenek nebo situací, které nějak připomínaly momentální prožitek. Tím se také podařilo Berthin stav po jisté době jakžtakž stabilizovat, i když úplně duševní rovnováhy tato žena již nikdy nedosáhla. Stala se však osobností dalekosáhlého významu pro vývoj psychiatrie a psychoanalýzy – Breuerův léčebný postup totiž položil základy psychoanalytické metodě a zásadním způsobem ovlivnil i Freudovu nauku o léčbě hysterických poruch (viz jeho *Studie o hysterii*, publ. v roce 1895), jejichž původ ovšem Freud – jak je dobře známo – spatřoval v potlačování oidipovských sexuálních komplexů. To podle jeho názoru také sehrálo klíčovou roli ve vzniku Berthiny hysterie; ne náhodou se psychosomatické problémy začaly u dívky objevovat během péče o smrtelně nemocného otce. I Berthiny pozdější životní osudy svědčily o tom, že se jí nikdy nepodařilo zcela vyřešit nevědomý erotický konflikt – neprovdala se, neměla děti a svůj život zasvětila ženskému emancipačnímu hnutí, z něhož mj. vzešla i divadelní hra *Práva žen*, pranýřující mužské pokolení (Kučera: 127–131).

Celá tato historie kolem Berthy Pappenheimové by byla dnes zajímavá již jen pro psychiatry a psychology, kdyby se bezprostředně nedotýkala i Marie, která díky ní začala pronikat hlouběji do tajů duševních traumat a seznamovat se s psychoanalýzou. Text k Schönbergovu *Očekávání* pak pro ni byl jistě vhodnou příležitostí k tomu, jak literární formou své zkušenosti prezentovat.

V libretu psaném prózou autorka potlačila fabuli a vnější děj; veškerá pozornost je soustředěna na to, co se děje pod povrchem, v nitru bezejmenné ženy. *Očekávání* se odehrává v průběhu jedné jediné noci, formálně rozčleněné do čtyř proporčně nestejných scén (4. scéna je přitom nápadně protažena). Události a situace lze shrnout takto: Žena se v noci vydává na cestu temným lesem, v němž hledá svého milence, který ji již tři dny nenavštívil. Poté, co se jí podaří vyjít ze strašidelného labyrintu plného nástrah a nepříjemných překvapení, zakopne nechtěně o něco, co se ukáže být mrtvým tělem jejího milého. Zjišťuje, že byl zavražděn, ale ani jí, ani nám není jasné, kdo hrůzný čin spáchal. Po zoufalém a marném pokusu přivolat muže zpět do života, spočine náhle zrak Ženy na jeho nepřítomném pohledu, směřujícím do dálky mimo ni. To v ní vybudí některé nepříjemné vzpomínky. Vybavuje si muže ve chvílích, kdy se také tak díval, a nabývá stále silnějšího pocitu, že jí byl nevěrný a že jeho vrahem je nějaká tajná milenka, která se podle ní ukrývá ve vzdáleném domě s bílým balkónem. Její duši zachvátí protikladné, ambivalentní pocity. Nejprve jí projede silná nenávisť k neznámé svůdnici a žárlivost k muži, poté ale k milenci opět pocítí silnou lásku, vzápětí zase prolutou bolestnou žárlivostí. Pomału však přichází den, Žena, dosud klečící u těla mrtvolky, vstává a uvědomuje si, že noční

zážitek se stává realitou, která oba dva definitivně rozděluje: „*Ráno nás rozdělí... vřdycky ráno... Jak tíživý je tvůj polibek na rozloučenou... Zase jeden neko-nečný den čekání... Ale ty se nezbudíš. Tisíce lidí prochází kolem... nepoznávám tě. Všichni žijí, jejich oči září... Kde jsi?*“ (Schönberg 2000: 24).

Práce Marie Pappenheimové se slovem je „neumělecká“ ve smyslu stylizace, ale přesná, pokud jde o vystižení úleku, pocitů úzkosti, strachu i napjatého očekávání – celek je jakýmsi disparátním, nespojitým komplexem výkřiků, exklamací, nedořečených, eliptických vět. Velkou část duševních reakcí Ženy tvoří odpovědi na přímé podněty přírody, jejíž i nejjemnější proměny hrdinka registruje se seismografickou přesností. Vztah je však oboustranný; přírodní nálady jsou ozvěnou na proměny hrdinčina nitra. Tak jako v Schönbergově hudbě, ani v literární struktuře *Erwartung* nenajdeme návraty a souvztažnosti v tradičním slova smyslu. Libreto vytváří dojem, jako by šlo spíše o „jazykogram“ úzkostného snu nebo promluvu hypnotizované pacientky, než o vlastní literární dílo. Jak však poznamenává Wörmer, je otázkou, zdali Schönberg o text takových parametrů vůbec stál. Do značné míry snad chápal autorčino odchylení se od norem umělecké tvorby i jako výhodu. In margine: ani v případě tří následujících hudebně dramatických děl nejde o texty uměleckých ambicí, které stály v pozadí např. Wagnerovy libretistické tvorby. Slovo Schönberg primárně chápal jako prostředek výrazu, jako nástroj sdělení myšlenky, vize (Wörmer 1970: 76).

I když nelze pochybovat o tom, že text Marie Pappenheimové by bez Schönbergovy hudby stěží zaujal významnější uměleckou pozici, z hlediska dobového literárního kontextu nad ním nemůžeme jen tak mávnout rukou. Už tím, že veškerá pozornost autorky je upřena k postavě ženy a jejímu vnitřnímu světu, nachází se toto libreto v těsné blízkosti řady děl z druhé poloviny 19. století a počátku století následujícího, akcentujících v souvislosti s emancipačním procesem ženský element – ze škály příznačných ženských postav této doby jmenujme např. Ibsenovu Noru, typ ženy rozkládající osvícenský mýtus o harmonických rodinných vztazích, Hofmannsthalovu Elektru, nositelku pomsty za prohrěšky rodičů či Wedekindovu Lulu, neuchopitelnou bytost bez identity, snad metaforu přírody, jež bojuje o přežití v konfrontaci s brutální společností. Jsou tu však i další znaky, kterými se stejně tak vyznačuje próza a drama prvních let tohoto století – rozklad příběhu, potlačení děje ve prospěch „vnitřního monologu“, monodramatický experiment jako extrémní vyústění dramatu s monologickým, „bezkontaktním“ dialogem. Tak jako Maeterlinckova, Strindbergova, Čechovova či Kaiserova dramata, je i *Očekávání* reakcí (v tomto případě schönbergovsky radikální) na krizi slova, na počátku století se prohlubující v souvislosti s rozkladem mezilidských vztahů uvnitř odcizené kapitalistické společnosti. Bez ohledu na vžitě soudy však dílo nelze jednoznačně stylově zařadit. Stejně jako se hovoří o znacích expresionismu, nemůžeme nezmínit také silné vlivy psychologického realismu a naturalismu (projevují se v onom důrazu na zpřítomnění duševních pochodů postavy a prezentaci skutečnosti i v těch nejodpornějších detailech). Ve scénické složce libreta se pak odrážejí postupy symbolismu.

Není sporu o tom, že obsažné autorské poznámky jsou zápisem Schönbergových vlastních představ o scénické podobě díla. Důraz je přitom položen na les,

který je Schönbergovi symbolem strachu – požadoval vytvoření dokonalé jevištní iluze lesa, ne pouze nějaký jeho náznak, kterého se snad „*můžeme děsit, nikoli však obávat*“ (Schönberg 1965: 131). Významnou dramaturgickou funkci plní v díle také světlo, jež podtrhává strašidelnou noční atmosféru a zároveň umožňuje evokovat proměnlivost míst uvnitř lesa, jímž hrdinka prochází. Schönberg navrhoval i jiné postupy, jak předstírat pokaždé jiný kus lesa – režisér prý může dosáhnout iluze Ženina pohybu v lesním porostu také tak, že postavu nechá na jevišti vstoupit pokaždé z jiné strany či využije „*několika posuvných nebo otáčivých praktikáblů*“ (Schönberg 1965: 131). Z dopisu intendantu Legalovi, který psal Schönberg v dubnu roku 1930 u příležitosti plánovaného uvedení *Očekávání* v berlínské Opeře na Náměstí republiky (Kroll – Oper), je dostatečně patrné, jak striktně skladatel trval na dodržení všech scénických poznámek a neúnavně dohlížel na to, aby se žádný z režisérů nepokoušel udělat z díla „*něco zcela jiného*“. „*Nemohlo by být většího bezpráví, než kdyby se něco podobného učinilo se mnou, neboť já jsem měl při komponování scény před očima s mimořádnou precizností*“, píše hned v úvodu dopisu (Schönberg 1965: 130). Zejména zdůrazňuje nesouhlas s použitím jakékoli stylizace, která má podle něj za následek, že divák a posluchač je ve jménu režisérovy originality a tvůrčí fantazie odveden od vlastního smyslu díla, daného jen autorovou prací s hudebním a literárním materiálem. Jinak řečeno: režisér nesmí podle Schönberga nikdy zastínit autora a jeho intenci, již má být jeviště pouhým vykonavatelem. Vzhledem k tomu, že nejen v *Očekávání*, ale i v dalších Schönbergových hudebně dramatických dílech tvoří hudba s významem slova vzácnou jednotu, nabízí se otázka, do jaké míry se tu scénické provedení stává potřebným.

Dokladem toho, že Schönberg byl za svého života považován za autoritu i ze strany divadelníků, mohou být jak neobyčejně pietní režie Louise Labera pro světovou premiéru monodramatu v pražském Neues deutsches Theater (1924), tak následující jevištní provedení díla ve Wiesbadenu (1928) a v berlínské Kroll-Oper v r. 1930. Až po Schönbergově smrti si režiséři mohli dovolit větší odchýlení od skladatelových pokynů – dosud snad největší popření tradice přitom přinesla inscenace kanadského režiséra Roberta Lepage z roku 1995 pro ženevskou Operu, kde děj byl přenesen do prostoru psychiatrické kliniky a Žena se proměnila v pacientku, které na jevišti ještě sekundovala nemá postava lékaře-psychoterapeuta. Příkladem volného zacházení s kdysi plně respektovanými Schönbergovými pokyny ke scénickému provedení monodramatu mohou být i dvě domácí poválečné inscenace *Očekávání*. V brněnském inscenačním ztvárnění *Erwartung* z r. 1969 na scéně Janáčkova divadla (režie M. Wasserbauer) náznak lesa nahradily kubisticky utvářené konstrukce výtvarníka Vojtěcha Štolfy. V dosud nejnovějším pražském divadelním provedení *Očekávání* (Státní opera, prem. 10. 6. 2000), v němž režisérka K. Štaubertová-Sturmová uchopila monodrama jako hudebně scénický horor, naturalisticky líčící Ženin boj s vlastními chorobnými erotickými fantaziemi a nevybitými vášněmi, pak les zcela ztratil na významu, stejně tak ale rovněž nehybné mužské tělo, které vystřídalá jakási drátová konstrukce, evokující neutrální obrysy lidské postavy.

## 2. Moderní osud génia ve Šťastné ruce

Druhé Schönbergovo hudebně divadelní dílo, *Šťastná ruka* (*Die glückliche Hand*, op. 18) s podtitulem „drama s hudbou“ a na autorův vlastní text, již nebylo komponováno v tak spěšném tempu jako *Očekávání* – v literatuře se jako rok, do nějž spadá počátek Schönbergovy kompoziční práce, uvádí 1910 (na libretu ale s přestávkami pracoval již dvě léta předtím) a termín dokončení listopad 1913. I *Šťastná ruka* jako by však vznikla z téhož autorova duševního rozpoložení jako předešlá scénická práce. Schönberg se tu znovu obrací ke skrytým vrstvám podvědomí a jeho pozornost se opět koncentruje na erotické napětí mezi ženou a mužem. Vlastním tématem a východiskem dramatu jsou pocity osobního i uměleckého osamění. Fabule je opět velmi strohá, „rozostřených“ kontur. Muž (zpívaná a pantomimická role) miluje Ženu (pantomimická role), která jeho lásku zpočátku opětuje, ale v okamžiku, kdy se setkává s Pánem (opět pantomimická postava), Muže opouští. Muž, plný zoufalství nad ztrátou Ženiny lásky, svádí boj se sebou samým. Ve třetím obraze jej vidíme stát uprostřed skalnaté krajiny, s krvavým mečem v ruce a s opaskem, na němž jako trofeje visí dvě „turecké hlavy“. Setkává se se skupinou dělníků (pantomimické role), kteří opracovávají zlato – před jejich zraky bere do rukou kus vzácného materiálu, položí jej na kovadlinu a kladivem rozbije vejpůl. Ze štěrbin z zlata vytahuje drahocenný diadém (odtud patrně i titul dramatu a jeho symbolika) a hází ho k nohám nepříjemně překvapených dělníků. Poté se strhne bouře a začne foukat strašný vítr (celá zvukomalebná sekvence je dotvářena složitou hrou barevných světél a pantomimickou akcí postavy Muže), dokud se na jevišti neobjeví Žena, nyní do půl těla svlečená. Muž ji chce znovu za každou cenu získat, jeho pokus je však marný – přičiněním Ženy na něj padá kámen ze skály. Tato dějová linie, která se „vylupuje“ ze Schönbergovy důmyslné hry symbolů, se stává východiskem pouze jedné scénické roviny díla. Druhou tvoří akce dvanáctičlenného pěveckého sboru (šesti mužů a stejného počtu žen), glosujícího Mužovo pošetilé počínání a nepraktickou životní filozofii: „*Zase jen věříš snu; stále jen upínáš svou touhu na nesplnitelné ... znovu a zase se oddáváš svodům svých smyslů, které se toulají vesmírem, jsou nepozemské a přesto touží po pozemském štěstí! Pozemské štěstí! Ty chudáku! – Pozemské štěstí! – Ty, který máš v sobě Nadpozemské, toužíš po Pozemském! A nemůžeš obstát! Ty ubohý!*“ volá chór tiše a soucitně na začátku prvního obrazu (Schönberg 1993: 16), na konci dramatu však už s hlavní postavou nemá nejmenšího slitování. Je dostatečně zřejmé, že postavy opět nejsou reálné – jde o symboly, bezejmenné, vyabstrahované představitele životních situací. Hlavní postavou, jež sehrává sama v sobě nelítostný zápas s okolním světem, je Muž. Jeho stav je patrný již z povrchových charakteristik. Oblečen je do sešlého, ubohého saka z neelegantního, tvrdého materiálu, rozpadajících se černých kalhot, které mu na levé noze sahají jen po koleno, a rozhalené košile. Na nohou má potřhané boty (jedna z nich je tak rozervaná, že z ní kouká takřka celá noha, nápadná velkou, otevřenou ranou). Obličej má zkrvavený a zjizvený. K. H. Wörner v analýze *Šťastné ruky* trefně upozorňuje na mytologické zdroje Muže – na Ježíše upomíná svými



četnými stigmaty, na Prométhea nezměrnou silou, sebeobětováním a nadlidskou vůlí vnést do každodenní reality a průměrnosti (ztělesněné skupinou dělníků) nadpozemskou krásu a světlo (Wörner 1970: 150). Z jedné strany musí čelit nevráživosti dělníků, z druhé ohrožení Ženou, která svůdností narušuje jeho soustředění na geniální umělecké dílo, k jehož stvoření se cítí být povolán: názvuky na antifeministický postoj O. Weininger a v jeho filozofické práci *Pohlaví a charakter*, Wedekindovu typologii mužského a ženského i Strindbergův náhled života prizmatem boje dvou odlišných pohlaví jsou nezpochybnitelné. Zvíře, „hyena s velkými netopýřními křídly“, které sedí Mužovi na zádech hned v úvodu dramatu, lze tedy jistě chápat jako metaforu ženského pohlaví – Schönberg vytváří svou vlastní, originální variantu četných symbolů ženského v umění fin de siècle (snad nejčastěji se v této souvislosti vyskytuje obraz sfingy). Ještě je tu třetí sféra, která vniká do Mužova kompaktního světa, a tak jej rozkládá – reprezentuje ji postava Pána, Schönbergem sice jen stroze konkretizovaná, nikoli ovšem tak nedostatečně, abychom nemohli identifikovat její zástupnou roli. Propozice mluví jasně – jde o vtělení pragmatického, snobistického světa, světa účelových hledisek a komfortu, který Schönberg tak nemilosrdně pranýřuje ve své známé předmluvě k *Harmonielehre*.

Dílo je nepochybně originální již tím, jakým způsobem se Schönberg pokouší zpřítomnit životní osud Muže a jeho prožitek světa za pomoci divadelních prostředků. Scénické poznámky představují osobitý příspěvek do dějin divadla a scénického výtvarnictví. Některé z autorových požadavků lze považovat za skutečně tvrdý oříšek i pro současného divadelníka. Jakým způsobem pojmout např. ono „Fabeltier“, aniž by muselo být – podle Schönbergových intencí – nahrazeno živým člověkem, jak nechat v toto zvíře v závěrečné scéně proměnit padající kámen, jak to udělat, aby se v ruce Muže najednou objevil pohár od ženy a nedošlo přitom mezi oběma k fyzickému kontaktu nebo momentálnímu zatmění scény? Ostatně Schönberg v divadelní provedení zřejmě příliš nedoufal, zato se zabýval představou filmové podoby dramatu, přičemž výtvarnou stránku chtěl světit duchovně spřízněnému Oskaru Kokoschkovi. Poté, co Kokoschka nabídku odmítl, pomýšlel i na význačného reinhardtovského scénografa Alfreda Rollera a dokonce i na Kandinského, aniž by se ale byl jen jeden z těchto plánů uskutečnil (Schorske: 337). *Šťastná ruka* opět prozrazuje autorův vytríbený smysl pro vypracování nejmenšího detailu. Příkladem budiž Schönbergovy poznámky k podobě úvodní scény třetího obrazu: „*Skalnatá krajina, černošedé skály, řídké obrostlé jehličnany (které mají stříbřité větve). Přibližně uprostřed jeviště jsou vystavěny skalní partie, které tu vytvářejí malou plošinu. Ta je sevřena vysokými, strmými skálami (které sahají zprava i z levé strany až k rampě). Plošina je trochu nakloněná dopředu. O něco víc napravo od středu jeviště se strmě svažuje (je postavena jaksí napříč). Zde má být naznačena rokle, která leží mezi dvěma skalisky a jejíž okraj je viditelný. Před ní je nižší plošina, která je spojena s tou vrchní. Před roklí ční do výše skála velikosti člověka. Za plošinou (ale ve vyšší poloze) leží dvě jeskyně, které jsou prozatím schované pod tmavě fialovou látkou...*“ (Schönberg 1993: 26). Nezapomíná však dodat, že celý tento obraz nesmí představovat napodobeninu skutečnosti, ale „*svobodnou*

*kombinaci barev a forem*“. Klíčovou významotvornou roli zaujímá v díle symbolická hra barev, uplatněných v kostýmní složce, dekoraci a světlech. Schönberg využívá černou, modrou, žlutou, zelenou, fialovou a červenou barvu různých odstínů a kombinací. Jejich použití v dramatických situacích vychází přitom z předpokladu pevné svázanosti určitých barev s konkrétním psychickým stavem. Paralely s teorií Schönbergova přítele, výtvarníka Vasilije Kandinského jsou tedy zřejmé – Kandinského spis *O duchovnosti v umění* z roku 1910 dokonce ukazuje, že oběma umělcům asociovaly určité barvy tytéž představy (Wörner 1970: 159–160). Významová jednotu díla je pak završena hudbou, opět volně atonální a atematickou. Mezi hudbou a scénou je mimořádně těsný vztah; partitura je komponována s živou představou jeviště, scénické dění je citlivě hudebně dotvářeno. Markantní je toto úsilí o jednotu tam, kde se jedná o znázornění pohybu. Jeden příklad za všechny nabízí výrazná sekvence ze 3. obrazu – v okamžiku, kdy se spustí nečas (začne foukat prudký vítr), kulminuje postupně i hudba a paralelně s hudebním crescendem Schönberg požaduje i „*crescendo osvětlení*“ (od slabého a bezbarvého světla až po nejintenzivnější žlutou). Gestická a mimická akce Muže má přitom budit dojem, jako by celá skutečnost vycházela z nitra této postavy.

### 3. Časová opera?

Patnáct let po dokončení *Šťastné ruky*, v roce 1928, se Schönberg pustil do další práce pro hudební divadlo. Tentokrát si nechal napsat text od své ženy Gertrudy (ukrývající se pod rafinovaným pseudonymem Max Blonda), která zvolila příznačný název *Von heute auf morgen* (do češtiny překládaný jako *Ze dne na den* nebo *Z dneška na zítřek*) a ztvárnila v něm dobově aktuální a sdělné téma s dějem odehrávajícím se v „kulisách“ současnosti, uprostřed domácnosti velkoměstského manželského páru 20. let. Postavy opery *Von heute auf morgen* (op. 32) opět nemají jména, jsou označeny pouze všeobecnými názvy: Manžel, Manželka, Přítelkyně, Zpěvák a Dítě. Zápětka, která je jejich prostřednictvím rozehrána, vypadá takto: Manžel s Manželkou se jedné noci vrací domů plni dojmů ze společenské události – muž obdivoval extravagantní přítelkyni své ženy, žena zase vzbudila zájem známého zpěváka. V prudké hádce, která následuje sdělování zážitků, si vyčtou vše, co mohou – oba si připadají ze strany toho druhého nedocenění a nepochopení, vadí jim starosti o společnou domácnost a dítě. V důsledku této „manželské bouře“ se žena rozhodne radikálně změnit svůj vzhled a chování. Zvolí nový účes a excentrické negližé, čímž opět vzbudí Manželův zájem, ale ona jej trucovitě odmítá a blouzní o mondénním životě. Ráno přenechává svému muži na starosti dítě, dává si od něj servírovat snídani a na pozvání dotyčného Zpěváka odchází do baru. Manžel si zoufá a začíná žárlit, což se však ukáže jako zbytečné, protože jeho milující manželka hru na nevěru dlouho nevydrží a vzápětí se k němu opět vrací coby pokorná a oddaná ženuška. Když pak přijdou na návštěvu Zpěvák s Přítelkyní, vše je v domácnosti manželů zase tak, jako předtím, a oba hosté mohou jen konstatovat, že je to

pěkná nuda. Manžel však moudře oponuje: je vede móda, nás láska. Jenom nevědoucí dítě se na konci opery ještě zvědavě zeptá: „*Co to znamená moderní lidé?*“ (Schönberg 1970: 249).

Již z načrtnuté fabule je zřejmá souvislost díla s dobově příznačným operním typem označovaným jako Zeitoper (časová opera), jenž byl vzorově reprezentován Paulem Hindemithem (*Hin und zurück*, 1927, *Neues vom Tage*, 1929), Ernestem Křenkem (*Jonny spielt auf*, 1927), Kurtem Weilem (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1930), Maxem Brandem (*Maschinist Hopkins*, 1929) ad. Všechny zmíněné opery totiž demonstují projevy moderní civilizace a jejich pronikání do soukromé sféry. Nechal se i umělecky vždy nekompromisní Schönberg zlákat poptávkou po senzačním hudebním divadle s ohromujícími atributy moderní civilizace, se kterým např. Křenek sklídil po celé Evropě takový nevidaný úspěch? Ať tak či onak, zdá se, že ani on nezůstal uzavřen proměně společensko-politické situace v Německu 20. let, která byla provázena pocity životního optimismu a vitalitou, a hledal způsob jejího adekvátního uměleckého výrazu. Sám se ostatně vazbám své jednoaktovky ke „kulinárnímu“ typu časové opery nebránil – *Von heute auf morgen* otevřeně charakterizoval jako „*lehou až veselou, místy dokonce komickou operu*“, která v žádném případě nechce pohoršovat (Wörner 1970: 81). K výraznému obratu, jenž lze srovnat snad jen se zvratem ve Straussově *Růžovém kavalírovi*, dochází i v hudební dramaturgii díla – Schönberg se překvapivě vzdává prokomponovaného modelu hudebně dramatické výstavby a vrací se k tradiční operní dramaturgii, k dramaturgii uzavřených čísel, spojených recitativy. Nápadným znakem je pak úsilí o převedení specifické akčnosti konverzační mluvy do hudby – projevuje se ve zdvihu a poklesu pěveckého hlasu i v rytmu slabik. Jak poznamenal Wörner, hudbou se akcenty mluveného slova do značné míry ještě nadsazují, což vyžaduje specifický inscenační styl a samozřejmě také operního zpěváka-herce (Wörner 1961: 793).

Schönberg však psal všechna svá díla se zřetelem na posluchačovu a divákovu uměleckou spoluúčast, schopnost pronikat do jejich struktury a tam hledat skladatelův tvůrčí záměr. To tedy platí i o opeře *Von heute auf morgen*, což potvrzuje Schönbergova zmínka o skrytých momentech díla, které by podle něj pozornému a citlivému posluchačovi rozhodně neměly uniknout: „*Lidé budou moci cítit nebo mají tušit, že za jednoduchostí těchto událostí se cosi skrývá: že na všedních postavách a dění chceme ukázat, jak nad touto jednoduchou manželskou historií žije ono 'jen moderní', módní, jen to 'ze dne na den', z nejisté ruky do nenasytných úst, v manželství neméně než v umění, v politice i v životních názorech.*“ (Wörner 1970: 80). Schönbergovo nabádání je však vcelku zbytečné; vážný spodní tón této „veselé opery“ může jen málokomu uniknout. Skladatel jako by ani netušil, jakého účinku dosáhne, zhudební-li naivní a komické rozhovory manželského páru dvanáctitónovou technikou. Pronikavě to kdysi vystihl Hans Eisler: „*Syžet, jednání a řeč – říká (Schönberg, pozn. HS) – tu odpovídají přibližně mondénní operetě, a to špatné operetě. K těmto banalitám napsal Schönberg hrůznou hudbu, která úplně likviduje operetní žert, činí banalitu textu dvojlomnou a celek posouvá do zcela zvláštní roviny. Lidé, kteří v této opeře jednájí, pijí kávu a nakonec vyřeší prázdný a nicotný konflikt, tito*

*lidé se ve světle hudby jeví jako budoucí obyvatelé protiletectkých krytů, jako zoufalci z rozbombardovaných měst. Je tu zhudebňována jejich budoucnost. Schönberg něco takového nezamýšlel. Avšak rozhodující není to, co člověk zamýšlí, nýbrž to, co dělá. Schönberg chtěl napsat libivou operetu, ale zásluhou osobitosti jeho kompoziční metody a zpracování materiálu mu vyšel jakýsi druh apokalypsy v rodinném měřítku.*“ (Wörner 1961: 793). Ani dnes nelze opominout paradoxní aktuálnost této Schönbergovy zdánlivě časové opery, jíž může citlivý divadelník obsáhnout povahu světa, v němž žijeme, vytvořit společensky i politicky obsažné a sdělné divadlo.

#### 4. Schönbergova opera-vyznání

V roce 1930 začíná komponovat tříaktovou dodekafonickou operu *Mojžíš a Árón* (*Moses und Aron*), jedno ze svých myšlenkově i hudebně nejzávažnějších děl. V kontextu Schönbergovy hudebně divadelní tvorby představuje *Mojžíš a Árón* jediné dílo s náboženským tématem, což ovšem neplatí o jeho ostatních skladbách; teologickými otázkami se zabýval např. v oratoriu *Žebř Jakubův* nebo ve sborové skladbě *Mír na zemi*. Je dokonce autorem hry nazvané *Biblická cesta* (1927), která bezprostředně předcházela práci na libretu k *Mojžíši a Árónovi* a mnohé z ní v něm také zužitkoval (Neighbour: 481).

V operním textu Schönberg volně zpracoval 2. a 3. knihu Mojžíšovu. Libreto začíná pouštním výjevem hořícího keře, z něž k Mojžíšovi promlouvá neviditelný Bůh a žádá ho, aby vírou v Hospodina osvobodil lid izraelský. Dává mu zázračnou pastýřskou hůl a oznamuje, že jeho myšlenky budou promlouvat k národu ústy bratra Áróna, se kterým se podle jeho slov má Mojžíš na cestě z pouště setkat. Tak se také stane a Árón přijímá úkol šířit Hospodinovo poselství, že izraelský lid náleží jedinému Bohu. Přesvědčit Izraelity je však neskonné – jak se mohou modlit k Bohu, kterého nikdy neviděli a kterého nemohou nijak zobrazit? Mojžíš si zoufá, ale Árón se chopí jeho hole a pustí ji na zem – v ten okamžik se hůl promění v hada, čímž lid ohromí. Když se ještě Mojžíšovi podaří vyléčit si před zraky všech nemocnou ruku, Izraelité se zvedají, lámou pouta, rozbíjí cizí bohy a jsou odhodláni následovat Mojžíše a Áróna do pouště. Druhý akt začíná čekáním izraelského lidu, vedeného Árónem, na Mojžíšův návrat z hory Sínaj, kam byl povolán, aby mu Bůh zjevil zákon. Čtyřicet dnů je dlouhá doba a mezi lidmi sílí netrpělivost a nedůvěra – žádají o své dřívější bohy. I Árón už přestává věřit tomu, že se Mojžíš vrátí, a žádosti lidu se podrobuje. Nechává zinscenovat orgiastický rituál obětování Zlatému teleti. Náhle se však Mojžíš vrací z hory i s deskami, na nichž jsou napsány zákony. Na jeho rozkaz zmizí Zlaté tele a s ním i lid, zůstává pouze jeho bratr. Následuje rozhodující střet Mojžíše s Árónem. Mojžíš vytýká Árónovi, že zradil slovo, myšlenku, zákony. Árón mu oponuje – myšlenku je třeba lidu nějak přiblížit. Jejich disputace tvoří vlastní téma opery: kde přestává být Boží slovo slovem a kde začíná magie, jak je možné, že Bůh prostřednictvím Áróna připustil učinit z myšlenky obraz, a tak ji zničit? Mojžíš nakonec v zoufalství rozbíjí desky se

zákony. Přiváben ohňovým sloupem přichází lid izraelský. Ohňový sloup bledne v nastávajícím úsvitu a proměňuje se v sloup oblakový. Vyvolený lid jej následuje do zaslíbené země. Mojžíš se ptá sám sebe a Hospodina: „*Smí Áróň, moje ústa, udělat obraz Boha?*“ (Schoenberg 1958: 538). Ukládá se ke spánku a doufá, že slovo, které mu chybí, se přece jen vynoří.

Až sem, do konce druhého aktu, napsal Schönberg k libretu i hudbu. Třetí akt zůstal dokončen jen v textu, ke kterému existuje několik hudebních skic. Obsah závěrečného dějství je následující: Mojžíš soudí svázaného Áróna a opět mu vytýká, že zradil myšlenku, když dal přednost obrazu před slovem a získával lid nikoli pro věčného Boha, ale pro sebe. Áróň zase odporuje. Když se však válečníci rozhněvaného Mojžíše ptají, mají-li jeho bratra zabít, Mojžíš mu překvapivě dává svobodu a zvolá: „*Vždy když opustíte skromnost pouště a vaše nadání vás dovede k nejvyšším vrcholům, budete jeho zneužitím znovu srazeni zpět do pouště*“ (Schoenberg 1958: 547). Áróň padá k zemi mrtev, Mojžíš se znovu obrací k lidu a dokončuje svou myšlenku: „*Ale v poušti jste nepřekonatelní a dosáhnete svého cíle: spojení s Bohem*“ (Schoenberg 1958: 547).

Schönbergův text je ideologickou rozpravou, zjevně jsou v něm zdůrazněny pasáže, sdělující závažné teologické myšlenky. Není tedy překvapivé, že Schönberg původně ani neměl v plánu komponovat operní práci, nýbrž oratorium (Neighbour: 481). I poté, co svůj úmysl změnil, koncepce zůstává prakticky zachována, dílo ve svém celku připomíná spíše „scénické oratorium“ než operu (jedním z jeho nápadných rysů je neobvykle velký podíl sboru). Z divadelního pohledu nabízí největší možnosti výstup kolem Zlatého telete.

Rozdílnost v pojetí víry oběma bratry vystihl Schönberg zcela originálně, charakteristikou jejich řeči. Mojžíš se vyjadřuje sprechgesangem, Áróň je lyrický tenor a jeho hudební part se vyznačuje nápadnou kantabilitou. Mistrně také využil simultánní kombinace obou typů přednesu, stejně tak postupoval i v případě pěveckého sboru a chóru recitátorů, čímž dosáhl nesmírně silného dramatického účinku.

Jako i v případě jeho dvou stěžejních hudebně divadelních děl z počátku století, trvalo poměrně dlouho, než mohl být *Mojžíš a Áróň* uveden. Autora a dílo stihl podobný osud jako Albana Berga s operou *Lulu*. Schönberg se dočkal pouze koncertního provedení jedné části své opery, Tance kolem Zlatého telete, inscenační ztvárnění však již proběhlo bez něj; až roku 1957 je připravila curyšská Opera (ve světové premiéře tu byla o 20 let dříve shodou okolností uvedena i Bergova nedokončená *Lulu*). V 80. a 90. letech nicméně nastupuje intenzivní vlna zájmu o *Mojžíše a Áróna* – důvodem je nejen současná pozornost operních domů k v minulosti nepříliš uváděným dílům, ale nepochybně i vzrůstající obliba fragmentu na jevišti. V dnešních inscenacích opery se pak akcentují témata, související s tragickým osudem německého národa ve 20. století; opera je interpretována jako parabola lidské manipulovatelnosti či dokonce jako drama o holocaustu.

Byť jde o výklady zcela legitimní, nejhlouběji můžeme *Mojžíšovi a Áróňovi* porozumět, když jej budeme vnímat jako osobní vyznání svého autora. Umělce, jehož největší vírou byla nejen víra ve vyšší poslání toho, co tvořil, ale také pře-

svědčení o nutnosti jít za svým cílem bez kompromisů a ústupků, tedy tak, jak je toho schopen jen génius, prorok „budoucího lidstva“.

### LITERATURA:

- Eggebrecht, H.H.: *Atonalität, atonale Musik*, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon in 5 Bänden*, Bd. 1, Schott Mainz 1989, s. 63–64.
- Kučera, O.: *Poznámky k případu Anny O...* . In: *Sigmund Freud (Vybrané spisy II-III)*, Praha 1993, s. 127–131.
- Neighbour, O.W.: *Erwartung*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 2, London 1994, s. 75.
- Neighbour, O.W.: *Moses und Aron*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 3, London 1994, s. 480–482.
- Neighbour, O.W.: *Pappenheim, Marie*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 3, London 1994, s. 849.
- Schoenberg, A.: *Moses und Aron. Oper in drei Akten. Studien-Partitur. Edition Schott 4590*, B. Schott's Söhne, Mainz 1958.
- Schönberg, A.: *Vážený pane intendante ...*, in: *Dopisy*, Praha 1965 (uspořádal, přeložil a komentářem doprovodil I. Vojtěch), s. 130–132.
- Schönberg, A.: *Von heute auf morgen. Oper in einem Akt. Partitur. Hsg. von R. Hoffmann*, B. Schott's Söhne, Mainz und Universal Edition AG, Wien 1970.
- Schönberg, A.: *Die glückliche Hand (Drama mit Musik)*, reprint libreta k CD nahrávce firmy Sony classical *Schoenberg: Die glückliche Hand, op. 18, Variations for Orchestra, op. 31, Verklärte Nacht, op. 4 (Version for String Orchestra)*, London 1993, s. 16–38.
- Schönberg, A.: *Očekávání (monodrama)*. Text: Marie Pappenheim. Překlad Lucie Ceralová. In: *Program k inscenaci Státní opery Praha*, vyd. Státní opera Praha 2000, s. 17–24.
- Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Piper Verlag München 1994.
- Stuckenschmidt, H. H.: *Arnold Schönberg*, Praha 1971.
- Vojtěch, I.: *Arnold Schönberg*, in: *Komentáře 1957–1987*, Praha 1988, s. 134–145.
- Wörner, K.H.: *Schoenberg a divadlo*, Divadlo 10, 1961, překlad E. Houdková, s. 788–795.
- Wörner, K.H.: *Schönberg und das Theater, Schönbergs Erwartung und das Ariadne-Thema; Symbolismus und Expressionismus (Die glückliche Hand)*. In: *Die Musik in der Geistesgeschichte, Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn 1970, s. 73–91; 91–119; 145–171.

## DAS MUSIKDRAMATISCHE SCHAFFEN VON ARNOLD SCHÖNBERG

Arnold Schönberg (1874–1951) hat vier außerordentlich anregende Werke für Musiktheater geschrieben.

Das erste musikalische Bühnenwerk, Monodrama für weiblichen Sopran und großen Orchesterapparat *Erwartung*, das die „atonale“ expressionistische Periode von Schönbergs Schaffen eröffnete, hat der Komponist im Jahre 1909 geschaffen. Die literarische Ausführung überließ Schönberg seiner Freundin (der Ärztin und der gelegentlichen Schriftstellerin) Marie Pappenheim (1882–1966), die das von Psychoanalyse beeinflusste prosaische Libretto geschrieben hat. Die gesamte Aufmerksamkeit ist darauf konzentriert, was im Innern der namenlosen Frau geschieht. *Erwartung* spielt sich im Verlaufe einer einzigen Nacht ab. Die Frau macht sich in der Nacht auf den Weg durch einen dunklen Wald, in dem sie ihren Geliebten sucht. Nachdem es ihr gelungen ist, aus dem Wald herauszukommen, stolpert sie über den toten Körper ihres Geliebten. Er wurde ermordet, aber niemand weiß, wer diese Tat vollbracht hat. Frau gewinnt immer stärker das Gefühl, daß der Mörder von ihrem Geliebten irgendeine geheime Geliebte ist. Gegensätzliche Gefühle ergreifen ihre Seele; zunächst hasst sie den Mann, danach fühlt sie wieder die starke Liebe zu ihm. Langsam wird es jedoch Tag und die Frau wird sich bewußt, daß das nächtliche Erlebnis zur Realität wird, die beide endgültig trennt. Das Libretto vermittelt den Eindruck, als ob es sich eher um den Monolog einer hypnotisierten Patientin handelt, als um das eigentliche literarische Werk – das Ganze ist ein disparater Komplex von Aufschreien, Exklamationen, unvollendeter Sätze. Es besteht kein Zweifel, daß die Autorenmerkungen die Niederschrift von Schönbergs eigenen Vorstellungen von der Bühnengestalt des Werkes sind. Das Schwergewicht liegt dabei auf dem Wald, der Symbol der Angst ist, sowie gleichfalls auf der dramaturgischen Funktion des Lichts.

Das zweite Bühnenwerk, Drama mit Musik (die wieder „atonal“ ist) *Die glückliche Hand* wurde in den Jahren 1910–1913 komponiert. Schönberg, der zum ersten Mal sein eigener Textdichter ist, konzentriert sich hier wieder auf Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau, die sich mit dem Thema der Vereinsamung des Künstlers verbindet. Personen des Dramas sind: Ein Mann (gesungene und pantomimische Rolle), Ein Weib, Ein Herr (pantomimische Rollen) und das singende Chor (Sechs Frauen und Sechs Männer). Die Handlung ist folgend: Der Mann liebt das Weib, von dem er anfänglich wiederliebt wird. Da erscheint der Herr, für den sich das Weib entscheidet. Der Mann begegnet einer Gruppe von Arbeitern in einer Goldschmiedewerkstatt und zuwirft ihr ein kostbares Diadem. Wieder erscheint das Weib, das der Mann zurückgewinnen will, seine Versuche sind aber vergeblich. Ein Stein auf einem Felsplateau, von dem Weib angestoßen, löst sich, stürzt auf den Mann, um ihn zu begraben. Der ironische und spöttische Kommentar des Chores über das Verhalten des Mannes gestaltet die zweite Grundschicht des Dramas. Der Mann wird als ein genialer Künstler interpretiert, der einen mitleidlosen Kampf mit seiner umliegenden Welt liefern muß. Von einer Seite wird er mit Gehässigkeit der Arbeiter bedrängt, die Mittelmäßigkeit repräsentieren, von der zweiten Seite wird er von dem Weib bedroht, die durch ihren Reiz seine Konzentrierung auf das Schaffen stört. Es gibt hier noch die dritte Person, mit der sich der Mann zusammengeraten muß. Es ist der elegante Herr, der die snobistische, pragmatische Welt

evoziert. Das Werk ist auch dadurch original, wie Schönberg das Schicksal des Mannes mittels Theaterverfahren gestaltet hat. Eine der vielen Merkwürdigkeiten der *Glücklichen Hand* ist ihre Verwandtschaft mit Wasilly Kandinskys Theorie über Koordination von Farbe und Psyche; wie K.H. Wörner überzeugend zeigte, beide Künstler assoziierten mit denselben Farben gleiche Vorstellungen.

Die einaktige Oper *Von heute auf morgen* ist Schönbergs drittes musikdramatisches Werk, das in 1929 entstanden ist. Die Autorin des Textes war Schönbergs Frau Gertrude, die sich unter dem Decknamen Max Blonda verbarg. Die Handlung spielt sich in einem Haushalt von Schönbergs Zeit ab. Die Personen dieser „heiteren Oper“ sind wieder nur Symbole realer Lebenssituationen. Es sind: Die Frau, der Mann, die Freundin, der Sänger, das Kind. Der Mann und die Frau – es sind Eheleute – kommen von einer Gesellschaft nach Hause. Der Mann hat auf der Gesellschaft die Freundin seiner Frau nach vielen Jahren wiedergesehen und entdeckt den Gegensatz zwischen dem Alltag seines Lebens und dem Lebensstil der Freundin. Die Frau zur Revanche argumentiert mit dem Interesse eines bekannten Sängers für sie. Die Aussprache gewinnt rasch an Schärfe. Die Frau entschließt sich, dem Mann ein Theater vorzuspielen, um ihm Augen wiederzuöffnen. Sie spielt Partie einer mondänen Frau, um aus dem Mann einen eifersüchtigen Zuschauer zu machen. Die Situation ist gerettet, als am Schluß die Freundin und der Sänger im Haus der Eheleute erscheinen. Die Eheleute können nämlich konstatieren, daß Liebe ein besserer Begleiter durch das Leben ist, als bloße Mode. Die Verwandtschaft mit der Zeitoper der 20-er Jahren ist offensichtlich und Schönberg selbst behauptete, daß er eine komische Oper schreiben wollte. Auf der anderen Seite wünschte er, daß man es fühlen darf, daß hinter der Einfachheit der Vorgänge eine Kritik der sog. „modischen Menschen“ liegt. Dank Benutzung der Zwölftontechnik gewinnt die ursprünglich komische Oper die Gestalt des Werkes, das – mit H. Eisler gesagt – „Apokalypse im Familienmaßstab“ erinnert.

Im Jahre 1930 began Schönberg sein letztes Werk für Musiktheater zu komponieren. Dreiaktige Oper *Moses und Aron* ist der Gipfel in Schönbergs Schaffen, eine Zusammenfassung seines eigenen Werkes. Im Libretto hat er frei das 2. und 3. Buch *Mose* bearbeitet und trotz der musikalischen Unvollendung der Oper (der dritte Akt, im Text fertig, ist nur in ganz wenigen Skizzen angedeutet) ist es Schönberg gelungen, die grundsätzliche Idee des theologischen Themas auszudrücken. Der Gegensatz zwischen den beiden Brüdern Moses und Aron, der ein Gegensatz der Prinzipien ist, man nenne sie, wie er will (Gegensatz zwischen Geist und Ungeist, Gesetz und Bild oder dem Unvorstellbaren und dem Sichtbaren), hat Schönberg wie den Gegensatz Sprechen-Singen ausgedrückt: Moses ist eine Sprechrolle, während Aron eine schöne Kantilene singt. Der starke Anteil des Chores und Akzent auf theologisches Problem des Konflikts hatte zur Folge, daß sich die Oper eher zum Oratorium nähert, was auch Schönberg ursprünglich im Sinne hatte. Trotz dieser Tatsache zeigen heutige Regisseure ein großes Interesse für diese Oper – zweifellos auch wegen seiner ständigen Aktualität.



