

### **Die glückliche Hand**

Im Juni 1910, neun Monate nach Vollendung von *Erwartung*, schreibt Schönberg sein eigenes Libretto für ein "Drama mit Musik"; 1911 veröffentlicht er den Text in der österreichischen Zeitschrift für Musik und Theater *Der Merker*. Die Partitur, zu diesem Zeitpunkt schon begonnen, wird jedoch erst dreieinhalb Jahre nach dem Text fertig. Schönberg sieht für das mit einer Spielzeit von nur ca. 20 Minuten recht kurze Werk ein großes Orchester sowie ein kleines Ensemble hinter der Bühne vor. Wie in *Erwartung* gliedert er die Handlung in vier Bilder. Diese präsentieren sich allerdings nicht, wie im Fall des Monodrams, als eine dreiteilige Einleitung zu einer Hauptszene. Vielmehr umschließen zwei statische Bilder rahmenartig die beiden handlungstragende Binnenszenen.

1. Bild: Ein Mann liegt auf der Bühne. Ein monströses Fabeltier hat sich in seinen Nacken verbissen. Der Chor warnt den Mann vor der Sehnsucht nach irdischem Glück.
2. Bild: Dem einsamen Mann erscheint eine schöne junge Frau. Er bewundert sie und wirbt um sie, doch als ein eleganter Herr erscheint, wendet sie sich diesem zu und der Mann bleibt enttäuscht zurück.
3. Bild: Der Mann bemüht sich, eine Schlucht zu zwei dunklen Grotten emporzuklettern. In der einen, einer Art Goldschmiedewerkstatt, sieht man mehrere Handwerker. Wie plötzlich inspiriert hebt der Mann einen Goldklumpen auf und schafft daraus mit der von der Frau berührten, "glücklichen" Hand durch einen einzigen Hammer Schlag ein juwelenbesetztes Diadem. Als er die Grotte verlassen will, wird sie finster und es erhebt sich, augenscheinlich von ihm ausgehend, ein Crescendo aus Licht, Farbe und Wind.  
Kaum hat sich der multimediale Sturm gelegt, tritt die junge Frau wieder auf, diesmal mit nacktem Oberkörper. Der Mann bewundert und umwirbt sie erneut, doch wieder weist sie ihn ab. Verzweifelt versucht er, sie zu erreichen. Als er ihr an einem Felsen nahekommt, verwandelt sich dieser in eine hämische Fratze. Die Frau gibt dem Felsen einen Stoß, er fällt auf den Mann und nimmt auf ihm die Gestalt des Monsters aus Bild I an.
4. Bild: Der Mann liegt wie zu Beginn am Boden, das Fabeltier im Nacken. Der Chor sieht seine Warnungen bestätigt und fragt bedauernd, warum immer neue Wiederholungen solcher erfolglosen Kontaktversuche nötig sind.

Ähnlich wie in *Erwartung* konzentriert sich alles seelische Geschehen auf den (diesmal männlichen) Protagonisten. Die vergeblich umworbene Frau und der von ihr bevorzugte Rivale sowie die in der Grotte schuftenden Arbeiter treten als stumme, nur gestisch expressive Charaktere hinzu, während die mit ihren Sprechstimmen-Einwürfen in Bild I und IV an den Chor griechischer Tragödien erinnernden je sechs Frauen- und Männerstimmen als körperlose und unwirklich beleuchtete Gesichter erscheinen.<sup>1</sup>

Wie in *Erwartung* liefert das Bühnengeschehen mit seinen auf eine äußere Wirklichkeit bezogenen Handlungsfragmenten vor allem einen Rahmen für die Entwicklung der seelischen Vorgänge im Protagonisten. Dabei lässt das Stück einen weiten Interpretationsspielraum für die Obsessionen und Ängste, die dem Mann im Fabeltier verkörpert 'im Nacken' sitzen. Offen bleibt auch, aus welcher Quelle seiner "glücklichen Hand" ihre geheimnisvolle Kraft zuwächst.

Ganz anders als in *Erwartung* ist hier jedoch das Verhältnis zwischen Szenenanweisungen und artikulierter Sprache. Von den knapp 2900 Wörtern in Schönbergs Libretto fallen fast 2600 auf Beschreibungen. Nur gut 300 Wörter werden auf der Bühne gesprochen: 91 vom Protagonisten, 217 vom Chor. Da zudem sowohl die vergleichsweise eloquenteren Ermahnungen der Choristen als auch die explosiven, oft stammelnden Ausrufe des Mannes auffallend viele Wiederholungen und variierte Fortspinnungen enthalten, ist die Kommunikation in Form von Sprache tatsächlich auf ein Minimum beschränkt.<sup>2</sup>

Eine Deutung des Geschehens geschieht somit in diesem Werk nicht auf der Ebene des dramatisch artikulierten Textes. Die interpretierende Schicht besteht vielmehr aus einer Kombination von Musik, Licht, Farbe, Gestik und Mimik. Damit kehrt Schönberg gegen Ende der in dieser Studie untersuchten 15-Jahres-Periode zu einem Leitgedanken Wagners zurück: dem des Gesamtkunstwerkes, das hier quasi auf das Maß eines dramatischem Aphorismus konzentriert erscheint.

<sup>1</sup>Die Sängerinnen und Sänger spähen durch runde Löcher in einem dunkelvioletten Samt. Nur ihre grün beleuchteten Gesichter sind zu sehen. Für Schönberg vermitteln sie so den in ihren Texten beschworenen Konflikt des Mannes zwischen dem Irdischen und dem Überirdischen. "Irdisches Glück! Du Armer! – Irdisches Glück! – Du, der das überirdische in dir hast, sehnst dich nach dem irdischen! Und kannst nicht bestehn! Du Armer!" — Das vollständige Libretto findet sich im Anhang dieses Buches.

<sup>2</sup>Wiederholungen (Mann): "Du Schöne" (3x), "Wie schön du bist!" (2x), "O du" (2x); (Chor): "Immer wieder" (7x), "Du Armer" (3x), "ans Unerfüllbare" (2x). Varianten (Mann): "du bist mein! du warst mein! sie war mein!", (Chor): "Du weißt es ja; du wusstest es ja", "immer wieder das Gleiche. Immer wieder das gleiche Ende", "sie ist so; so ist sie".

Weitere 15 Jahre später, in einem Vortrag des Jahres 1928, beschreibt Schönberg das erste Bild seines “Dramas mit Musik” folgendermaßen:

Zwölf helle Flecken auf einem schwarzen Grund: die Gesichter der 6 Frauen und 6 Männer. Oder vielmehr: ihre Blicke. Das ist ein Teil des Mienenspiels, eines Mittels der Bühne. Der Eindruck nun, unter welchem das hingeschrieben wurde, war ungefähr der, als ob ich einen Chor von Blicken wahrnehme, so wie man eben Blicke wahrnimmt, wie man sie fühlt, auch ohne dass man sie sieht, wie sie einem etwas sagen. Was diese Blicke hier sagen, ist noch durch Worte umschrieben, die der Chor singt, und durch die Farben, die sich auf den Gesichtern zeigen. Die musikalische Art, auf die diese Idee komponiert ist, bezeugt die Einheitlichkeit der Konzeption: trotz mannigfaltiger Gestaltungen einiger Hauptstimmen ist dieser ganze Einleitungssatz durch einen ostinatoartigen Akkord gleichsam ‘am Platz festgehalten’: so wie die Blicke starr und unveränderlich auf den Mann gerichtet sind; das Ostinato der Musik macht deutlich, dass diese Blicke ihrerseits ein Ostinato bilden.<sup>3</sup>

Die beiden Rahmenszenen, in denen der Mann mit einem Monster im Nacken auf dem Boden liegt, unterscheiden sich von den zwei Binnenszenen nicht nur durch die gespenstischen Ermahnungen des körperlosen Chores, sondern auch musikalisch. Das erste Bild wird durchzogen von dem von Schönberg erwähnten Orgelpunkt, der einen *pp* mit Dämpfer am Steg tremolierten Fünfklang einzelner Bratschen und Celli (*gis/fis/cis/g/h*) mit einem Staccato-Tremolo von Harfe und Pauke grundiert (*d-f* und *a-c*).<sup>4</sup> Dieser Liegeklang wird durch eine *ff heftig* einsetzende Unisono-Fanfare der tiefen Holzbläser (T. 0-3: Bassklarinette und drei Fagotte) eingeleitet, die im Verlauf einer achtfach wiederholten Geste leiser wird und in der abschließenden Wendung verlangsamt ausklingt. Erst dann setzen die Chorstimmen ein. Unmittelbar nachdem die Choristen ihre Ermahnungen zu fast unhörbar leise gewordenen Instrumenten beendet haben, fällt das hinter der Bühne verborgene Ensemble aus Flöten, Klarinetten, Trompeten, Hörnern, Posaunen sowie Triangel und Becken mit einer “lauten, gemeinlustigen” Musik ein, die nicht nur die beiden Orchestertakte 25-26 mit je vier eigenen Takten füllt, sondern zudem in sich polymetrisch ist: die Holzbläser spielen 3/8-Takte, Blechbläser und Schlagzeug dagegen 2/4-Takte. Dazu ertönt aus dem Off höhnisches Lachen.

<sup>3</sup>Arnold Schönberg: “Die glückliche Hand”. In *Stil und Gedanke*, S. 235-239 [237-238].

<sup>4</sup>Interessanterweise entsteht hier also mit dem Liegeklang *d/f/gis/a/c/fis/cis/g/h* ein enger Verwandter des Ankerklanges *d/f/a/cis/e/gis* aus Schönbergs *Fünf Orchesterstücken* opus 16.

In Bild IV finden sich dieselben Komponenten in neuer Anordnung. Zunächst (T. 200-202) spielt das große Orchester eine mit *ffpp*-Akzent einsetzende, dann nach und nach verstummende statische Version des neuntönigen Liegeklanges, der anschließend (T. 202-204) in die Gegenüberstellung des tremolierenden Fünfklanges einzelner Bratschen und Celli mit den Staccati in Harfe und Pauke übergeht. Darüber erklingen die beiden Rahmenkomponenten des ersten Bildes: zuerst die freche polymetrische Musik und das höhnische Lachen aus dem Raum hinter der Bühne, dann die Einleitungssphrase der tiefen Holzbläser,<sup>5</sup> die hier erst nach zusätzlichen acht mit Flageolet und Flatterzunge gefärbten Takten des Orchesters das *Ritardando* erreicht, das die Einleitung beschließt, und damit die Bühne für die Chorstimmen freigibt. Deren Rede wird von verschiedenen kurzen 'Echos' des charakteristisch tremolierten Grundakkordes durchzogen.<sup>6</sup>

Für die Chorstimmen in den je zweiteilig angelegten Rahmenszenen<sup>7</sup> unterscheidet Schönberg, besonders in Bild I auffallend kleingliedrig (stellenweise ein einzelnes Wort hervorhebend), zwischen tonlosem, normalem und klangvollem Flüstern, klangvollem Sprechen, kurzem Singen und längerem Singen mit verdoppelndem Instrument. Diese sechs Modi der vereinten Sprechstimmen werden Teil einer ohnehin höchst abwechslungsreichen Textur: Zu den Abstufungen von Unisono über Homophonie bis zur sechsstimmigen Polyphonie treten unerwartete Gleichzeitigkeiten von Flüstern und Sprechen, Sprechen und Singen, Flüstern und Singen.<sup>8</sup> Das Hörerlebnis ist etwa so gespenstisch wie der visuelle Eindruck der körperlosen, grün beleuchteten Gesichter.

<sup>5</sup>Musik des Ensembles: T. 200-202 = T. 26-28; Unisonophrase von Bassklarinette und drei Fagotten: T. 202-204 = T. 0-3.

<sup>6</sup>Vgl. T. 213: Instrumente wie in Bild I, T. 220-221: nur Harfe + Pauke, T. 223: neuntöniger Akkord im Tremolo aller Streicher, T. 249-250: Instrumente wie in Bild I.

<sup>7</sup>Vgl. Bild I: T. 3-15/16-22 mit Bild IV: T. 214-223/224-251.

<sup>8</sup>Vgl. in T. 17-19 den gesungenen Kanon von 1. Sopran + 1. Flöte / 1. Tenor + 1. Solo-Cello, der zu den Worten "Du, der das überirdische in dir hast, sehnst" im Abstand der kleinen Dezime verläuft, zu "dich nach dem irdischen" im Abstand einer Undezime. Begleitet wird der Kanon vom Flüstern der übrigen zehn Choristen, ergänzt zum Ende des Bildes hin vom 12stimmig klangvoll gesprochenen Unisono "Du kannst nicht bestehn!" und einem vierstimmig polyphonen, das Singen der 1. Stimmen mit dem Flüstern der übrigen kontrapunktierenden "Du Armer!" Vgl. auch den Sprechstimmenkanon aller Frauen und Männer in T. 221-223 zu "Suchst zu packen, was dir nur entschlüpfen kann, wenn du's hältst." Vgl. auch den Umkehrungskanon 1. Sopran + 1. Oboe / 1. Tenor + Englischhorn in T. 224-229 zu "Was aber in dir ist" und den gesungenen Kanon der Männer mit augmentierter Gegenstimme dreier Frauen in T. 237-239 zu "deine Wunden erst an deinem Fleisch".

Für das dramatische Zentrum seines Werkes hat Schönberg Musik komponiert, die in mancher Hinsicht einfacher wirkt als die der Rahmenszenen. Der Klang ist beschränkt auf eine solistische Singstimme, deren Part lange Pausen aufweist, und das sie begleitende große Orchester; es fehlen das hinter der Bühne platzierte Ensemble mit seiner frechen Musik sowie das Flüstern, Sprechen und kanonisch verschränkte Singen der Chorstimmen. Statt polyphoner Texturen finden sich die Instrumente hier immer wieder zu homorhythmischer Gemeinsamkeit zusammen, doch die Stimme des Mannes verdoppeln sie nirgends. Der Orchestersatz ist von Klangfarbenmelodien durchzogen, die sorgfältig mit den Zeichen für Haupt- und Nebenstimme markiert sind. Die Dramatik schlägt sich vor allem in einer äußerst lebhaften Agogik nieder: Bild II mit 57 Takten enthält 24, das etwa doppelt so umfangreiche Bild III weitere 31 Angaben zu ganz unterschiedlichen Tempi und ihren Modifikationen.

Die Betrachtung dessen, was ich hier "das dramatische Zentrum des Werkes" genannt habe, wirft die Frage auf, ob die durch die wechselnde Kulisse bedingte Unterteilung in Bild II und Bild III auch den anderen Aspekten der Handlung einschließlich der Musik gerecht wird. Tatsächlich legen Libretto und Partitur eher eine Konzeption nahe, die innerhalb des Rahmens aus Bild I und Bild IV drei Szenen mit zwei instrumentalen Zwischenspielen umfasst. Für die Kombination aus dieser palindromischen Anlage der Handlung und der Musik ergibt sich:

A	T.	1-25	Mann am Boden, Chorstimmen
x	T.	26-30	"gemein-lustige Musik" des Ensembles + "höhnisches Lachen" hinter der Bühne
B	T.	31-87	Auftritt der schönen jungen Frau; später tritt der elegante Herr hinzu. Der Mann wirbt um die Frau; sie verschmäht ihn.
y	T.	88-96	Der Mann steigt aus einer Schlucht empor.
C	T.	97-124	Bei den Arbeitern in der Goldschmiedewerkstatt. Der Mann erschafft in einem wundersamen Geniestreich ein kostbares Schmuckstück.
z	T.	125-153	Von der zunehmend verkrampften Figur des Mannes geht ein Crescendo von Wind, Licht und Farbe aus.
B'	T.	154-199	Erneuter Auftritt der schönen jungen Frau; später tritt der elegante Herr hinzu. Der Mann wirbt wieder um die Frau; sie wehrt ihn vehementer ab, indem sie einen Stein auf ihn wirft.
x	T.	200-202	"gemein-lustige Musik" des Ensembles + "höhnisches Lachen" hinter der Bühne
A'	T.	203-255	Mann am Boden, Chorstimmen

Der innerhalb des dramatischen Handlungsablaufs zentrale Abschnitt C, der den Mann zwar handelnd, aber wie in den Rahmenbildern allein gegenüber einer anonymen Gruppe zeigt, ist durch zwei Ostinatopassagen hervorgehoben, die die entscheidenden Momente unterstreichen: das erste Aufflackern des Gedankens an ein Schmuckstück und dessen Schaffung mit einem einzigen, den Amboss spaltenden Hammerschlag. Beide Passagen erklingen in voller Zwölftönigkeit. In T. 97-100, als dem Mann beim Anblick der Handwerker die Idee des Schöpfungsaktes in den Sinn kommt, erhebt sich *pp sehr ausdrucksvoll* eine Klarinettenkantilene vor dem Hintergrund dreier Schichten leiser Ostinatofiguren.<sup>9</sup> In T. 110-115 untermalt Schönberg die Bewegung des Mannes auf den Amboss zu, die drohenden Gesten der Arbeiter und den schließlich ausgeführten Hammerschlag mit Wiederholungsfiguren der Holzbläser, die gemeinsam das zwölftönige Total ausschöpfen, nach und nach eine zunehmende Anzahl weiterer Instrumente einbeziehen und, begleitet von Becken- und Tamburinschlägen, in immer kürzeren Abständen aufeinander folgen. Das auskomponierte Accelerando führt wirkungsvoll auf den mit Pauke und großer Trommel unterstrichenen Höhepunkt zu.

Die beiden oben mit [y] und [z] bezeichneten überleitenden Passagen setzt Schönberg durch Einfachheit des musikalischen Materials von ihrer Umgebung ab. Der Aufstieg des Mannes aus einer Schlucht beginnt mit einem fünftaktigen, unbegleiteten Unisono der tiefen Holzbläser, tiefen Streicher und Harfe. In den verbleibenden vier Takten entwickeln die tiefen Holzbläser und Streicher einzelne Fragmente dieses Unisonos in einem Crescendo, das von einer zunehmenden Anzahl anderer Instrumente (einschließlich des Schlagzeugs) unterstrichen wird, bevor es plötzlich abbricht. Auch in dem multimedialen Sturm, der auf die wundersame Schöpfung des Schmuckstücks folgt, ist das motivische Material selbst schlicht: Wie Joseph Auner im Detail nachgewiesen hat,<sup>10</sup> wird die Musik durchgängig von zwei Komponenten – der Dreitonfigur *b-a-h* im Verband mit zwei jeweils wiederholten Intervallen (*es/f*, *es/f – d/fis*, *d/fis*) – und deren Varianten bestimmt.

<sup>9</sup>In gleichmäßigen Achtelnoten alternieren Celesta und zwei Celli zwischen *d/fis/h/e/gis/c/es* und *es/g/c/f/a/h/d*. In synkopierenden Flageolets wiederholen andere Streicher den Dreiklang *e/b/des*. Schon diese beiden Schichten liefern das vollständige 12-Ton-Aggregat. Flöte und Xylophon verdoppeln in ihren auf jedem Viertelschlag wiederholten Figuren sechs der zwölf Töne zu aufsteigend zweioktavigen Harfenglissandi.

<sup>10</sup>Joseph Auner: "Die glückliche Hand, Drama mit Musik op. 18". In: G. Gruber, *op. cit.*, Band I, S. 249-268 [265-266].

Die beiden musikalischen Abschnitte, die den Mann in seinen Begegnungen mit der Frau und dem seine Hoffnung auf ihre Zuneigung zunichte machenden Rivalen zeigen, sind vor allem durch ihre klangfarblichen Charakterisierungen miteinander verwandt. Der Mann wird dabei vorzugsweise vom Cello charakterisiert, während in der Musik, die die Auftritte der Frau begleitet, die Kombination von Flöte, Violine und Celesta dominiert. Die Tatsache, dass die Gefühle der Frau zunächst für lange Zeit drastisch wechseln und entsprechende Höhen und Tiefen auch in der Psyche des auf Liebe hoffenden Mannes auslösen, äußert sich in einer zerrissenen Musik, die jede intervallische Imitation, die auf eine doch noch mögliche Harmonie hoffen lässt, sofort in andere Gefilde abbiegt. Eindeutig sind die Gefühle beider erst anlässlich der letzten Demütigung des Mannes. Diese beginnt mit seinem verzweifelten Versuch, auf allen Vieren zu der Frau in der höher gelegenen Grotte zu gelangen, und endet damit, dass er unter einem Felsstück begraben wird, mit dem sie seine Annäherungsversuche abwimmelt. Erst hier, als nichts mehr zu gewinnen, aber auch nichts mehr zu verlieren ist, erklingt eine neuntaktige Phrase im Unisono zweier Hörner, deren anschließende Verarbeitung diesen Abschnitt zusammenhält.<sup>11</sup>

Die körperlosen Gesichter, die den Mann in den Rahmenszenen mahnen und schelten, erinnern unweigerlich an die ausdrucksstarken und oft verstörenden "Blicke-Bilder", die Schönberg in den Jahren 1906-11 gemalt hat. Darüber hinaus weist sein "Drama mit Musik" Verwandtschaft zu mehreren Bühnenwerken zeitgenössischer Künstler auf. Die Reihung relativ autonomer Szenen, die ihre Verbindung einem einzigen, meist typisierten Protagonisten verdanken, hat ein Vorbild in August Strindbergs "Stationendrama" *Nach Damaskus*. Wie in *Die glückliche Hand* werden auch in *Nach Damaskus* alle Szenen durch eine männliche Figur bestimmt. Wie Schönbergs "Mann" ist Strindbergs "Unbekannter" als Künstler genial aber im praktischen Leben erfolglos. In Teil I seines als Trilogie angelegten Dramas wiederholt Strindberg sieben der "Stationen" in umgekehrter Reihenfolge und schafft so eine angedeutete Spiegelsymmetrie, als deren Folge sein Protagonist, ebenso wie Schönbergs Mann, am Ende wieder am Ausgangspunkt anlangt.

<sup>11</sup>Die Phrase der Hörner beginnt in T. 166-168 mit einem von *cis* ausgehenden und zu *cis* zurückkehrenden rhythmisch gegliederten Segment, dessen Töne in T. 172-173 als 16telkette wiederkehren. Das Segment endet mit *es-d-cis*, einem Beispiel der von Schönberg so geliebten oktavversetzten Chromatik. Fragmente erklingen anschließend in Cello + Bass (T. 174-176, in der Folge entwickelt), in zwei Hörnern (T. 180-181, augmentiert), in der Solo-Violine (T. 181-183, dreimal), in Trompete 1 (T. 187-193), und im Unisono der Geigen (T. 193-194 und, liquidierend, in T. 195-199).

Das Thema des kommunikationsgestörten Mannes, der an der Unfähigkeit, die Liebe einer Frau zu gewinnen, zerbricht, hatte der österreichische Maler, Grafiker und Schriftsteller Oskar Kokoschka schon 1908 in Wien, d.h. in Schönbergs damaligem Wirkungskreis, in seinem brutalen Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen* auf die Bühne gebracht. John Crawford weist darauf hin, dass Schönberg Kokoschka als bevorzugten Bühnenausstatter für eine zunächst geplante Verfilmung von *Die glückliche Hand* nennt und nicht Wassily Kandinsky, mit dem er zu dieser Zeit in freundschaftlichem Kontakt stand. Dies lässt darauf schließen, dass Schönberg eine *Mörder*-Aufführung gesehen hatte und von Kokoschkas Dekorationen und Kostümen beeindruckt war.<sup>12</sup> Schönberg zeigt seinen Mann zwar nicht als gewalttätig. Doch auch dieser Protagonist ist unfähig zu einer richtigen Einschätzung und einem unkomplizierten Handeln in der Wirklichkeit, der er doch bedarf: Er nimmt weder die Arbeiter in der Goldschmiedewerkstatt noch die begehrte Frau wirklich wahr. (Szenenanweisung: „Der Mann achtet nicht darauf, dass sie fort ist. Er hat sie an seiner Hand, auf die er ununterbrochen hinsieht.“) Insofern er die erlebte Wirklichkeit als Projektion seines Inneren umdeutet, muss er in ihr scheitern.

Entscheidenden Einfluss auf die Entstehung von *Die glückliche Hand* haben nicht zuletzt auch Kandinskys Gedanken zum „Gesamtkunstwerk“. Wie sein 1912 entstandener, im Almanach *Der blaue Reiter* abgedruckter Aufsatz „Über Bühnenkomposition“<sup>13</sup> belegt, geht seine Konzeption einer Verbindung aller Sinneskünste auf der Bühne weit über Wagners Vorstellungen hinaus. Kandinsky argumentiert für die Einbeziehung insbesondere von Licht und Farbe, von faktisch einsehbaren Bühnenräumen und imaginären Innenräumen, aber auch von Mimik und Gestik als einer eigenen „Sprache“.<sup>14</sup> Schönbergs Einsatz von Licht und Farben ist schon dadurch beeindruckend, dass er deren Koordination mit der Musik in der Partitur akribisch notiert durch  $\alpha$ ,  $\square$ ,  $\theta$  und viele ähnliche Zeichen, die die Angabe in der entsprechenden Szenenanweisung jeweils einem Takt oder

<sup>12</sup>John C. Crawford: „Die glückliche Hand: Schoenberg’s Gesamtkunstwerk“. In: *The Musical Quarterly* 60 (1974), S. 583-601 [585]. Die Kenntnis hinsichtlich Schönbergs *Hoffnung*, Kokoschka für die Ausstattung seines Werkes zu gewinnen, stammt aus einem Brief Schönbergs an Emil Hertzka aus dem Jahr 1913.

<sup>13</sup>Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.): *Der blaue Reiter* (München: Piper, 1914), S. 199-200 und 206-208.

<sup>14</sup>Eine ausführliche Analyse zu dieser Verbindung und ihrer Beziehung zu Kandinskys Recherchen findet sich in Elizabeth Hoover: „Sound, Light, and Motion: The Abstraction and Representation of Inner Occurrences in Schoenberg’s *Die Glückliche Hand*.“ Master of Arts thesis, University of Pittsburgh, 2008.

sogar Taktschlag zuordnen.<sup>15</sup> Zudem lässt sich nachweisen, dass Schönbergs Gedanken zum Einsatz von Licht und Farbe in ihrer psychologischen Wirkung auf Kandinskys Forschungen basieren.<sup>16</sup> Schönberg war wie Kandinsky überzeugt, dass Elemente der Ausstattung und vor allem des Lichts durch Bewegung, Veränderung und Impulsgebung musikalisch-rhythmische Funktionen übernehmen sollten – dass, wie er es ausdrückte,

Gesten, Farben und Licht hier ähnlich behandelt werden wie sonst Töne; dass mit ihnen Musik gemacht wird. Dass aus einzelnen Lichtwerten und Farbtönen sozusagen Figuren und Gestalten gebildet werden, ähnlich den Gestalten, Figuren und Motiven der Musik.<sup>17</sup>

Kandinsky hatte dafür das Stichwort gegeben, als er verkündete, das vornehmste Ziel des Künstlers sei es, mit der Kraft der inneren Notwendigkeit innere Klänge zu erzeugen und damit beim Betrachter seelische Vibrationen hervorzurufen. Genau dies beabsichtigt auch Schönberg in *Die glückliche Hand*, und er schreibt dazu:

Das Entscheidendste ist, dass ein zweifellos der Handlung entspringender seelischer Vorgang nicht nur durch Gesten und Bewegung und Musik ausgedrückt ist, sondern auch durch Farben und Licht.

Wohl nicht zuletzt weil ein derart multimediales Werk die Technik eines Opernhauses vor große Herausforderungen stellt, ist die Zahl der Aufführungen von *Die glückliche Hand* klein geblieben. Auch Schönberg selbst kehrt weder in den wenigen Monaten, die ihm noch bis zu seiner Einberufung als Reserveoffizier verbleiben, noch in späteren Jahren zu dieser Vorstellung eines Gesamtkunstwerkes zurück.

<sup>15</sup> In Bild II finden sich 13 dieser Koordinationszeichen, in der kurzen zentralen Szene in der Goldschmiedewerkstatt 16, im darauffolgenden 'multimedialen Sturm' weitere 11 und in der dramatischen zweiten Begegnung mit der Frau noch einmal 16. Kandinsky selbst geht in seinem Bühnenwerk *Der gelbe Klang* den zu Schönberg komplementären Weg, indem er eine lose Folge von miteinander kombinierten Farb- und Sprachäußerungen mit Hinweisen versieht, welchen Charakter die entsprechende Musik zu verwirklichen habe. (Diese konnte er allerdings nicht selbst schreiben, und die nach seinen Angaben erstellte Partitur von Thomas von Hartmann gilt leider als verloren.)

<sup>16</sup> Siehe dazu Crawford, *op. cit.*, S. 590-591.

<sup>17</sup> Arnold Schönberg: "Die glückliche Hand". In: *Stil und Gedanke*, S. 238.

