

Verzweiflung und Hoffnung

Arnold Schönberg, „Ein Überlebender aus Warschau“

Heute, im Gedenken an den 50. Jahrestag des Kriegsendes, werden wir an das Grauen in Konzentrationslagern und Ghettos erinnert. Die Bilder von Menschen in Todesangst, von Menschen mit dem Judenstern, von ausgemergelten Häftlingen, von vergasteten Juden im Verbrennungsofen, von hungernden und bettelnden Kindern im Warschauer Ghetto können wir nicht vergessen, sie verfolgen uns bis in den Schlaf, und sie wirken in den Unterricht hinein: Schüler und Schülerinnen wollen darüber sprechen; sie fragen, wie es dazu kommen konnte, daß von den Nazis in einer „Endlösung“ 6 Millionen Juden ermordet worden sind.

Einige Komponisten haben mit einem Werk auf die Ereignisse im Ghetto und im Konzentrationslager reagiert, am beeindruckendsten wohl Arnold Schönberg mit „Ein Überlebender aus Warschau“.

„Ein Überlebender aus Warschau“

1. Schönberg ist in seinem Werk um objektive Gültigkeit bemüht. Seine Musik, sein Werk soll nicht im trivialen Sinne gefallen oder als „schön“ empfunden werden, soll nicht dem oberflächlichen Vergnügen dienen, gar als bloßes Ornament oder Dekor wahrgenommen werden, sondern soll zuerst „wahr“, gleichsam - wie Kandinsky es formulierte - „aus der inneren Notwendigkeit gewachsen“ sein. Eine solche Musik, dem Gesetz der kompositorischen Logik folgend, ist damit zugleich einer subjektiven, aus Schönbergs Sicht willkürlichen Interpretation, enthoben¹⁾.
2. Man kann dieses Werk in der Tradition der Programmmusik sehen, jedoch nicht in dem Sinne, daß das Programm, also der „Bericht des Überlebenden“, tonmalerisch illustriert würde - ein solches Werk müßte peinlich, wenn nicht blasphemisch wirken. Vielmehr dient Schönbergs Musik als „Sprachrohr für die innerste Natur der Dinge“²⁾; Menschen erleiden die Hölle, und ihre einzige Hoffnung liegt in dem alten Glauben: „Höre, Israel, der Ewige, unser Gott, ist einzig“. Die atonale Tonsprache folgt aus der „innere[n] Notwendigkeit“ des tragischen Inhalts, es ist schwer vorstellbar, wie sich dies mit tonalen Mitteln und symmetrisch gegliedert ausdrücken ließe.

Schönberg schrieb seine Komposition für Sprecher, Männerchor und großes Orchester im August 1947 innerhalb von 12 Tagen. Er hatte von Überlebenden des Warschauer Ghettos von den tragischen Ereignissen erfahren. Er war tief erschüttert; unter den Opfern waren auch Verwandte und Freunde.

(Deutsche Fassung von Margaret Peter)

Am das meiste kann ich mich nicht mehr erinnern—ich muss lange bewusstlos gewesen sein.
Ich erinnere mich nur an den grossen Moment, als alle wie auf Verabredung das alte, so lange Jahre vernachlässigte Gebet anstimmten—das vergessene Glaubensbekenntnis.

Aber es ist mir unbegreiflich, wie ich unter die Erde geriet und in Warschau Abflusskanälen so lange Zeit leben konnte.

Der Tag begann wie gewöhnlich. Wecken noch vor Morgengrauen. Heraus, ob ihr schliefet, oder ob Sorgen euch die ganze Nacht wachhielten: Ihr wurdet getrennt von euren Kindern, von eurer Frau, von euren Eltern, ihr wisst nicht, was mit ihnen geschah. Wie könntet ihr schlafen!

Wieder die Fanfaren: „Heraus! Der Feldwebel wird wütend!“ Sie kamen, manche langsam, die Alten, die Kranken: manche mit nervöser Hast. Sie fürchten den Feldwebel. Sie rennen so gut sie können. Umsonst! Viel zuviel Lärm! Viel zuviel Bewegung und nicht schnell genug!

Der Feldwebel brüllt: „Achtung! Stillgestanden! Na wird's mal, oder soll ich mit dem *Jewehrkolben* nachhelfen? Na *jut*, wenn ihr's durchaus haben wollt!“

Der Feldwebel und seine Soldaten schlagen jeden: Jung oder alt, stark oder krank, schuldig oder unschuldig—es war grauenvoll, das Klagen und Stöhnen zu hören.

Ich hörte es, obgleich ich sehr geschlagen worden war—so sehr, dass ich umfiel. Wir alle, die am Boden lagen und nicht aufstehen konnten, wurden nun über den Kopf geschlagen.

Ich war wohl besinnungslos. Als nächstes hörte ich einen Soldaten sagen: „Die sind alle tot!“ Und danach der Befehl, uns fortzuschaffen.

Ich lag abseits—halb bewusstlos. Es war sehr still geworden—Angst und Schmerz—dann hörte ich den Feldwebel: „Abzählen!“

Sie begannen langsam und unregelmässig: Eins, zwei, drei, vier... „Achtung!“ brüllte der Feldwebel wieder. „Rascher! Nochmal von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wie viele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!“

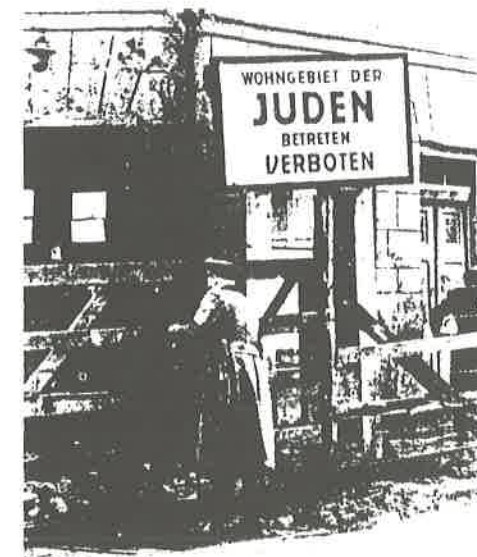
Und wieder begannen sie, erst langsam: Eins, zwei, drei, vier, dann immer schneller, so schnell, dass es schliesslich wie das Stampfen wilder Rosse klang, und dann auf einmal — ganz unvermittelt — beginnen sie das *SCH*MA ISRA*EL* zu singen.

Dieser Text ist von Schönberg selbst in englischer Sprache verfaßt worden, gedacht für eine Aufführung vor amerikanischem Publikum. (Schönberg mußte in die USA emigrieren und lebte in Los Angeles). Es ist der dramatische Augenblick, in dem die Opfer zusammengetrieben und zur Gaskammer abtransportiert werden, festgehalten. Vorausgegangen ist ein Ghetto-Aufstand und seine Niederschlagung. Gegen den englischen Text ist der deutsche Text des „Feldwebels“ bewußt abgesetzt.

Informationen zum Warschauer Ghetto				
für Deutsche	täglich	2310	Kalorien	(0,3 Zloty)
für Ausländer	täglich	1790	Kalorien	(0,8 Zloty)
für Polen	täglich	634	Kalorien	(2,6 Zloty)
für Juden	täglich	184	Kalorien	(5,9 Zloty)

Diese Kalorientabelle, vom Deutschen „Gouverneur des Distrikts Warschau“ festgelegt, macht deutlich, unter welchen Umständen die Menschen im Warschauer Ghetto leben mußten: Im Generalgouvernement für die besetzten polnischen Gebiete wurden im Zuge der „Endlösung der Judenfrage“, der Ausrottung der Juden, vier Ghettos eingerichtet: Krakau, Radon, Lubin und Warschau.

Das Warschauer Ghetto war das größte, 400 000 Menschen waren 1942 zusammengepfercht, verteilt auf 2700 Wohnungen. Ernährung (s. Kalorientabelle) und medizinische Versorgung waren unzureichend. 1941 starben 11 000 Menschen am Hunger. Ab Juli 1942 fanden Transporte in die Vernichtungslager statt. Gegen solche Lebensbedingungen regte sich Widerstand - hoffnungslos angesichts der Übermacht des deutschen Militärs. Die Widerstandskämpfer wurden erschossen, erschlagen oder vergast. Nur sehr wenige konnten durch unterirdische Gänge entkommen ⁴⁾.



Wirkungsanalyse und musikalische Form

Im Konzertsaal und auch im Unterricht wird der „Überlebende“ stets mit gespannter Aufmerksamkeit wahrgenommen. Man wird als Hörer regelrecht in das Geschehen hineingezogen. Ich habe es niemals erlebt, daß Hörer zwischendurch abgelenkt gewesen wären oder unbeteiligt zugehört hätten.

Diese Wirkung geht zunächst vom Text aus - vom „Erzähler“ der entsetzlichen Ereignisse und der Schilderung des „Feldwebels“ mit seiner teuflischen Brutalität - dann von Anfang und Schluß der Komposition: Gleich das Trompetensignal im 1. Takt schreckt auf, und die Streicher- und Bläsertrümoli zusammen mit der Militärtrommel lassen Schlimmes ahnen; der Zusammenbruch des Orchestertuttis am Schluß löst Verwirrung aus: Man fragt sich, ob das Werk schon zu Ende ist, oder ob noch irgend etwas folgt - aber was? So empfand zum Beispiel eine Schülerin dieses etwa achtminütige Werk als „grausamen Spuk“, eine vom Komponisten beabsichtigte Wirkung.

The image shows the first page of a musical score for Arnold Schönberg's 'Überlebenden'. The score is written for a large orchestra and includes parts for woodwinds, brass, percussion, harp, and strings. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into three measures. The first measure features a prominent trumpet signal (T. 1) and a flute part. The second measure continues the woodwind and string parts. The third measure includes a 'Fig.' (figure) marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic. The percussion section includes parts for large drum, cymbals, xylophone, glockenspiel, and various drums. The string section includes parts for violins, violas, violoncello, and contrabass. The score is published by Boelke-Bornart, Inc. in Hilldale, New York, 1949.

© Boelke-Bornart, Inc. Hilldale, New York, 1949

Die Komposition ist ein Auftragswerk, dem „Gedächtnis von Natalie Koussevitzky“ gewidmet und damit zugleich den Toten des Warschauer Ghettos. Entstanden zwischen dem 11. und 23. August 1947 bereitete die Vollendung des Werkes dem Komponisten einige Mühe. Schönberg war 73 Jahre alt, litt unter Schschwäche und fertigte auf speziellem, großzeiligen Notenpapier nur ein Particell an. Danach führte sein Freund und Mitarbeiter, der Komponist und Dirigent René Leibowitz die eigentliche Partitur der Komposition aus. Das Werk ist also in Gemeinschaftsarbeit zweier Komponisten entstanden, dabei wurden intensive Gespräche geführt. Leibowitz hat darüber berichtet. Die entscheidende Frage war, welche Form und welche Mittel gewählt werden mußten, um den Inhalt angemessen darzustellen? Sollte es sich zum Beispiel um ein traditionell programmatisches Werk handeln? Doch würde nicht gerade dann der Inhalt beispielsweise durch Tonmalereien plakatiert, „ornamentiert“, veräußerlicht werden, wogegen Schönberg sich ja stets mit Entschiedenheit gewandt hatte? Oder sollte es sich dem entgegengesetzt um ein autonomes Kunstwerk handeln? Wobei dann wieder der Eindruck entstehen könnte, die musikalische Darstellung distanzieren sich vom Inhalt?

Leibowitz faßt die Lösung folgendermaßen zusammen: „Es ist ein Werk, in dem die höchste Synthese von außermusikalischen und rein musikalischen Elementen erreicht ist, ein Werk, welches dem Hörer unser heutiges Schicksal durch die Musik klarmacht und das, umgekehrt, sich gerade in der Gestaltung dieses Schicksals zu einem außerordentlich künstlerischen Niveau erhebt“⁵). Es geht im „Überlebenden“ um die „Gestaltung dieses Schicksals“, nämlich daß „Menschen wegen ihres Glaubens oder ihrer Herkunft oder ihrer politischen Gesinnung verfolgt, ihrer Freiheit beraubt und massenhaft vernichtet werden und daß sich tiefste Verzweiflung und Hoffnung auf Befreiung oder Erlösung gegenüberstehen.“

Formal gesehen, gibt es keinen Anfang und Schluß im üblichen Sinne:

Schon am Notenbild der ersten Takte wird deutlich: Wir hören keine Einleitung, wir werden nicht vorbereitet. Das Trompetensignal (T. 1) setzt unvermittelt ein, wir werden aufgeschreckt - wie zum „Zählappell“. - Und der Schluß: statt Ausklang, statt Beruhigung, ein plötzlicher Abbruch beziehungsweise Zusammenbruch. Die große Orchesterbesetzung mit vollbesetztem Schlagwerk verbreitet keinen „satten“ Orchesterklang, sondern alles ist figurativ-motivisch aufgefächert, wirkt „aufgerissen“.

Dynamik, Artikulation, Phrasierung und Rhythmik wechseln ständig, oft taktweise. Bläser, Streicher oder Schlagwerker müssen sich mit höchster Konzentration auf immer neue spielerische Situationen einstellen. Man spielt angespannt, und diese Spielweise überträgt sich unmittelbar auf den Zuhörer.

Wie eine „Synthese von außermusikalischen und musikalischen Elementen“ erreicht wird, machen folgende Stellen deutlich:

Beim Text „I remember ... the old prayer ...“ erklingt deutlich hörbar die Melodie des Schemas im 1. Horn, begleitet von Harfen- und arpeggierenden Streicherklängen - unmittelbar ergibt sich ein leitmotivischer Zusammenhang mit dem Schema am Schluß. Meines Erachtens bietet sich folgende Deutung an: Das „vernachlässigte Gebet ..., das vergessene Glaubensbekenntnis“ meldet sich in dieser verzweifelten, scheinbar ausgewogenen Situation.

Das „Abzählen“ zur Gaskammer setzt zögernd ein und steigert sich zum „wie auf Verabredung“ gemeinsam gesungenen Schema. Steigerungselemente sind: die vom Pianissimo zum dreifachen Forte crescendierende Dynamik, Tempobeschleunigung von Viertel = 60 auf Viertel = 160, der sich immer mehr verdichtende Orchesterersatz, die diminuierte, komprimierte Rhythmik. Diese Steigerung innerhalb von nur 10 Takten wirkt wie ein Stoßgebet und/oder ein Durchbruch zum Glaubensbekenntnis: „Höre Israel, der Ewige unser Gott, ist ein einziges, ewiges Wesen“.

In diesen drei Takten kommt es zu einer episodenhaften melodischen Entfaltung in Streichern und Bläsern im ansonsten rhythmisch bestimmten Sprechgesang - eine unterdrückte, stille Klage in Erinnerung an das ungewisse Schicksal von Angehörigen und Freunden.

ERZÄHLER
 MÄNNERCHOR
 I. Gg
 II. Gg
 Br
 Vcl
 Kbs
 MÄNNERCHOR
 MÄNNERCHOR
 MÄNNERCHOR
 MÄNNERCHOR

Yis ro-el
 Šo-ma'
 Yis ro-el 'A-dō-noy 'ēl - ō - hēy - nū
 wa - ō - hav - to - 'el 'A - dō - noy 'ēl . ō . hēy - ho ba-hol la-vov - ho ūv-hol naf - ō
 ū - vo-hol ma'ō - de - ho wa-ho-yū - ha-do -
 vo-rim ha-šlech 'ō - šer b-nō-hi moša - wa - ho hayōm 'al la-vo-ve - ho wašši-non - tom la-vo-ney -
 ho wadi-burto bom ba-šiv-ta - ho ba-vēy-ta-ho ūv-lej-ta - ho bu-de
 reh ūv-šoh-ba-ho uv-qō-me - ho

Meno mosso subito
 Tempo I (♩ = 80)

Das Schōma Isra'el, das jüdische Glaubensbekenntnis, ist Kernstück des Gottesdienstes in der Synagoge, zu vergleichen dem Paternoster in der christlichen Kirche. Darüber hinaus ist es auch Kernstück bzw. Höhepunkt des „Überlebenden“. Der Schema-Abschnitt setzt sich gegen das Vorangegangene ab. Er wirkt - vorher deklamierten der „Erzähler“ und der „Feldweibel“ - auf Grund des Gesanges und seiner einheitlicheren Satzstruktur geschlossener. Zum alten Synagogengesang erklangen keine Instrumente. Hier im „Überlebenden“ wird dies in gewisser Weise berücksichtigt: Der einstimmige Männergesang wird instrumental begleitet bzw. umspielt, wobei aber der Gesang dominiert bzw. sich die Instrumentalbegleitung dem Gesang unterordnet. Wir können eine kontinuierliche Stei-

gerung im Melodieverlauf, in der Rhythmik und in der deklamatorischen Dichte feststellen. Textliche Einzelheiten werden dabei nicht hervorgehoben. Das Schema wirkt als unverbrüchliches Bekenntnis zum Gott Israels. Der triolisch-sextolisch wiegende Rhythmus erinnert an die typisch jüdische Gebethaltung vor der Klagemauer. Die dodekaphone Melodik weist typische Merkmale des Synagogengesangs auf: Asymmetrie, die Form „gebundener“ Improvisation, Einstimmigkeit, textbestimmte Rhythmik, Gesang in baritonaler Stimmlage⁶⁾. Der Text ist auf seine kompositorische Verwendbarkeit verfaßt. Dies wird deutlich

- a) in der Gliederung:
 - Rückerinnerung an das „vergessene Glaubensbekenntnis“
 - Wecken und Zählappell
 - Schōma Isra'el
- b) in der Konzentration auf bestimmte inhaltliche Details:
 - Wecken, Wecksignal
 - Zusammentreiben zum Zählappell
 - die teuflische Bestialität des „deutschen“ Feldweibels
 - „Abzählen“.

Die Komposition erfolgt „aus der Sprache“, mit Elementen einer „geregelten Deklamation“⁷⁾. Beim „Erzähler“ wird die wechselnde Perspektive deutlich: Er berichtet quasi objektiv, gleichsam wie ein Testor oder wie der Evangelist in der Passion - und er berichtet als persönlich Betroffener, als Überlebender. Beim „Feldweibel“ äußert sich die eiskalte Entschlossenheit, Menschen zu vernichten, in der Stimmgebung: „Abzählen“! Mit stimmlichen Mitteln wird hier das Psychogramm des Unmenschen nachgezeichnet.

ERZÄHLER
 I. Gg
 II. Gg
 I. Br
 2. Br
 Die übrigen

„Ra - scher! Nochmal von vorn an-fangen!
 In einer Minute will ich wissen, wieviele ich zur Gaskammer abliefern!
 colla parte

68 69

Als der Feldweibel zur „Gaskammer“ abkommandiert, scheint das Schicksal, das Verderben, der Tod endgültig besiegt; jetzt steigert sich das „Abzählen“ zum Schema.

Hinweise zum Unterricht

Ich schlage vor, das Werk in folgenden Unterrichtsschritten zu behandeln:

- Informationen zum Warschauer Ghetto,
- Schönberg hat im Gedenken an die Toten von Warschau „Ein Überlebender aus Warschau“ komponiert und dieses Werk „Dem Gedächtnis von Natalie Koussevitzky“ gewidmet,
- Hinweise zum Anlaß und zum Kompositionsprozeß,
- Vorspiel des Schemas; den hebräischen Text werden die Schüler zunächst nicht verstehen, Hinweis, daß es sich hier um das jüdische Glaubensbekenntnis handelt, Vermutungen, in welchem Zusammenhang diese Musik stehen könnte,
- Text: „Bericht eines Überlebenden“,
- Vorspiel des ganzen Werkes,
- Besprechung folgender Abschnitte, möglichst an Partiturausschnitten:
Anfang, T. 1 - 11
„I cannot remember“, T. 12 ff.
„The Day began“, T. 25 ff.
„The Feldwebel shouts“, T. 40 ff.
„I heard it“, T. 46 ff.
„Rascher! Noch mal von vorn anfangen ... Abzählen“, T. 68 ff.
Sch^{ma} Isra^{el}, T. 80 ff.

Dieses Werk will eine Botschaft vermitteln, und eine Behandlung im Unterricht sollte von der Wirkung ausgehen. Die Analyse sollte dazu dienen, diese Wirkung bewußt zu machen oder zu bestätigen. Abzuraten ist von einer Werkanalyse, die sich auf das Aufzeigen bestimmter musikalischer Details beschränkt, z. B. auf den Formverlauf oder auf die Zwölftönigkeit. Eine solche analytische Übung würde gerade diesem Werk nicht gerecht werden.

Anmerkungen

1. Hansen, Mathias: Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. Kassel 1993, S. 11f.
2. Dahlhaus, Carl: Schönberg und die Programmmusik. In: Bericht des Internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses, Berlin 1974, S. 20.
3. Arnold Schönberg: A Survivor from Warsaw op. 46. Universal Edition, Wien - London.
4. Deschner, Günther: Menschen im Ghetto. Gütersloh 1969.
5. Reich, Willi: Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär. Wien 1968, S. 282.
6. Werner, Eric: Hebräische Musik. In: Fellerer, Carl Gustav (Hrsg.): Das Musikwerk. Köln 1961, S. 12 ff.
7. Dürr, Walther: Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle. Kassel 1994, S. 30 ff.