

DIE PHILOSOPHIE DER „GLÜCKLICHEN HAND“

ZUR AKTUALITÄT VON
ARNOLD SCHÖNBERGS MUSIKDRAMA

I. Die „Glückliche Hand“ – das ist nicht nur der Titel des gleichnamigen Musikdramas von Arnold Schönberg, das 1914 abgeschlossen war. Die Hände haben in Schönbergs Libretto auch eine symbolische Funktion. In den Regieanweisungen, die zum Werk gehören und Teil der Partitur sind, wird immer wieder zwischen der „linken Hand“ und der „rechten Hand“, zwischen der „linken“ und der „rechten Grotte“ und zwischen der „linken“ und der „rechten Seitenwand“ unterschieden. Es handelt sich dabei nicht einfach um Richtungsangaben, wenn die Protagonisten des Stücks – der „Mann“, das „Weib“ und der „Herr“ – „links“ oder „rechts“ stehen bzw. sich nach „links“ oder „rechts“ bewegen, sondern es sind Aussagen darüber, welchen Richtungssinn ihr Leben mit jeder einzelnen Handlung nimmt.

Das gesamte Musikdrama wird von dieser Links-Rechts-Logik strukturiert, wobei „links“ eher für den schöpferischen, transzendierenden Akt steht und „rechts“ das gesicherte, normale, in sich geregelte Leben symbolisiert. Diese Dichotomie wird besonders in der Gegenüberstellung der Becher-Szene und der Hammer-Szene deutlich. Im II. Bild lautet Schönbergs Anweisung: „Das Weib nimmt einen Becher in die *rechte Hand* und bietet, indem sie den *rechten Arm* vorstreckt ... ihn dem Mann. ... Der Mann hält den Becher in der *rechten Hand*, den Arm vorstreckend. Betrachtet ihn mit Entzücken.“ Da sich das „Weib“ am Ende des Stückes für den „elegant-modisch gekleideten“ „Herrn“ mit „Spazierstock“ entscheidet, der stets von rechts ins Bild tritt, wird „rechts“ zum Sinnbild von Bürgerlichkeit und Normalität.

Das rechte-richtige Leben wird jedoch nicht zuletzt über Arbeit definiert. Wenn der „Mann“ im III. Bild in die Arbeitswelt tritt, die „ein Mittelding zwischen einer Mechaniker- und einer Goldschmiedewerkstatt darstellt“, nimmt er das Werkzeug in seine rechte Arbeits-hand. Was er aber mit ihr erschafft, ist im weitesten Sinne des Wortes ‚Kunst‘, also etwas, was sich mit bloßer Arbeit nicht bewerkstelligen lässt. Der Logik des Stück folgend wird der „Schmuck“ – welcher für das kreative Werk steht – mit einem einzigen mirakelhaften Hammerschlag hervorgebracht, wobei der Hammer jetzt in beide (!) Hände genommen wird: Der Mann „hebt ein Stück Gold, das am Boden liegt, auf, legt es auf den Amboß und ergreift mit der *Rechten* den schweren Hammer. Ehe er zum Schlag ausholt, springen die Arbeiter auf und machen Miene, sich auf ihn zu stürzen. Unterdessen betrachtet er ... seine erhobene *linke Hand* ... Er blickt sie erst in tiefer Ergriffenheit an, dann strahlend, kraftgeschwellt. ... er [hat] mit *beiden* Händen den Hammer ergriffen und zu einem gewaltigen Schlage mit leichtem

Schwung ausgeholt. Wie der Hammer niederfällt, erstarren die Gesichter der Arbeiter vor Staunen. Der Mann bückt sich und hebt es mit der *linken* Hand auf. Hebt es langsam hoch empor. Es ist ein Diadem, reich mit Edelsteinen geschmückt.“ Das in einem Geniestreich geschaffene Werk wird nicht mit der Arbeitshand, sondern mit der linken, d. h. mit der „kreativen“ Hand aufgehoben. Deutlich wird an dieser Szene aber auch die Botschaft, dass der Künstler, als Sinnbild des schöpferischen Menschen, zum natürlichen Feind des Arbeiter wird.

Das Drama ist das Drama einer unauflösbaren Antinomie und die Besessenheit des „Mannes“ durch das „Fabeltier“ Symbol seines Unglücks. Das Stück besteht aus vier Bildern und schließt sich wie eine kreisförmige Parabel: die Ausgangsszene ist mit der Schlusszene identisch. Die Vorgabe für die erste Szene lautet: „Die Bühne ist fast ganz finster. Vorn liegt der Mann, das Gesicht am Boden. Auf seinem Rücken sitzt ein katzenartiges Fabeltier (Hyäne mit fledermausartigen großen Flügeln), das sich in seinen Nacken verbissen zu haben scheint.“ Im II. Bild erhebt sich der Mann und die Fledermaushyäne verschwindet. Er tritt hinaus in die Welt und wird im II. und III. Bild mit den zwei großen Bewährungssituationen konfrontiert, die das moderne Leben bereithält: mit der Arbeit und der Liebe. In beiden Fällen scheitert der „Mann“, weil er als Genie und Künstler, so die Fabel des Stückes, zwangsläufig scheitern muss. Im IV. Bild hat „das Fabeltier ... sich wieder in den Nacken des Mannes verbissen, der an derselben Stelle auf dem Boden liegt“. Wie in der Ausgangsszene sitzt dem „Mann“ das Verhängnis wieder im Nacken, das nicht ohne Grund ein Zwitterwesen ist: eine Hyäne, ein Aasfresser der Erde, gekreuzt mit einer Fledermaus, die (wie das Künstlergenie) mit einem sechsten Sinn ausgestattet ist und selbst noch in der Dunkelheit zu fliegen vermag. Es ist die Ambivalenz selbst, die die Flügelhyäne symbolisiert und die für die innere Zerrissenheit des Mannes steht, an der er am Ende des Stückes zu Grunde geht.

Der zwölfstimmige Chor, der neben den drei Protagonisten auftritt, weissagt von Anfang an, dass es für den „Mann“ kein Entrinnen aus seinem Unglück gibt: „Kannst du nicht endlich Ruhe finden? ... Du weißt, es ist immer wieder das Gleiche. ... immer wieder hängst du deine Sehnsucht ans Unerfüllbare; ans Unerfüllbare; immer wieder überläßt du dich den Lockungen deiner Sinne; die das Weltall durchstreifen, die unirdisch sind, aber irdisches Glück ersehnen! Irdisches Glück! Du Armer! – Irdisches Glück! – Du, der das überirdische in dir hast, sehnst dich nach dem irdischen! Und kannst nicht bestehn! Du Armer!“

Der Grundkonflikt des Mannes gründet in seinem schicksalhaften Unvermögen, sich zwischen „links“ und „rechts“ bzw. zwischen dem „irdischen“ und dem „unirdischen Glück“ entscheiden zu können. Die „glückliche Hand“ wäre eigentlich diejenige Hand, mit der man eine glückliche Wahl für seinen Lebensweg trifft, eine Wahl, mit der „Mann“ seinem fatalen Schicksal entrinnt. Profan gefragt: Ist nun die „linke“ oder die „rechte Hand“ die „Glückliche Hand“? Man könnte das ganze Stück auch die „Unglückliche Hand“ nennen, denn in dem Szenario von Schönbergs Musikdrama gibt es für den Helden keine glückliche Alternative; nach welcher Seite er sich auch wendet, er ist verloren. Er steht als Künstler in einem nicht mehr auflösbaren gesellschaftlichen Konflikt mit seinen Bezugspersonen: mit dem „Arbeiter“ und dem „Weib“.

II. Es ist offensichtlich: Das Libretto von Arnold Schönbergs „Glücklicher Hand“ besitzt eine starke, symbolträchtige Hintergrundphilosophie. Der Komponist arbeitet mit einer Zwei-Welten-Lehre, einer profanierten Unterscheidung von Immanenz und Transzendenz. Damit greift die „Glückliche Hand“ ein vormodernes, romantisches Grundmodell auf, das heute weitgehend seine Plausibilität verloren hat. Der Grundkonflikt des Mannes entsteht erst, weil die basale Werteunterscheidung zwischen einer diesseitigen und einer jenseitigen Welt in der Geschichte der Aufklärung mehr und mehr ihre Distinktionskraft verloren hat. Das irdische Glück wurde gleichermaßen wichtig. Die Romantik um 1800 hat aber deswegen nicht diese jahrtausendealte Leitdifferenz preisgegeben, sondern die Ununterscheidbarkeit selbst als einen positiven Wert verklärt: Das alles in der Schwebe bleibt, das sich das Größte im Kleinsten reflektiert, wurde selbst als „romantische Idee“ affirmiert.

Schönberg übernimmt die Idee, hat aber den Glauben an sie verloren und interpretiert sie pessimistisch, als ewig wiederkehrende Tragödie. Auch dies war in der Entstehungszeit des Stückes zwischen 1910 und 1913 an sich ein Aufklärungsfortschritt, der allerdings heute nicht mehr erkennbar ist und das Libretto anachronistisch erscheinen lässt. Zumindest in der westlichen Kunstwelt ist mit der Postmoderne das ganze Modell – und damit auch Schönbergs Links-Rechts-Logik – kollabiert. Man beschreibt weder die Welt noch sich selbst nach dem quasireligiösen Muster eines „irdischen“ und „unirdischen Glücks“, bzw. dies ist zur Privatsache geworden. Insofern ist auch das Drama des „Mannes“ nicht mehr das Drama des Künstlers im 21. Jahrhundert. Das Fabeltier, das den Künstlern heute im Nacken sitzt, ist von einer anderen Natur: Es ist kein Zwitterwesen aus zwei, sondern ein Hybrid aus unzählig vielen verschiedenen Tieren.

Schönbergs Libretto der „Glücklichen Hand“ ist im Dämmerlicht des abendländisch-christlichen Weltbilds entstanden, das mit seiner Leitdifferenz einer diesseitigen und einer jenseitigen Welt die Bedingungen dafür geschaffen hatte, dass man überhaupt gesellschaftlich verbindliche Weltbilder konstruieren konnte. Alle späteren Ismen wie der Marxismus zehren noch von dieser Form einer generalisierenden Binarität, haben aber mehr und mehr ihre anfängliche Orientierungsfunktion verloren. Die neue Verbindlichkeit ist die Unverbindlichkeit der pluralen Weltansichten, was dazu führt, dass der Mensch, ob er dies möchte oder nicht, zum Individualismus verurteilt ist in der westlichen Welt. Die Unentschiedenheit und Zerrissenheit, die der Mann bei Schönberg durchlebt, multipliziert sich damit in jedem Einzelnen, wobei es eben keinen einfachen Zwei-Welten-Konflikt mehr gibt, an dem jeder gleichermaßen zu leiden hat. Der Grundkonflikt heute heißt „Selbstverwirklichung“, der von jedem anders auszutragen ist.

Im Stück gibt es wie gesagt einen Chor, der im klassischen Sinne die Funktion eines Griechischen Chores erfüllt und einen ‚objektiven Kommentar‘ zum Stück liefert. Auch wenn es nicht mehr die Beobachterperspektive der griechischen Götter ist, so weissagt auch bei Schönberg der Chor „dem Mann“ sein Schicksal, man könnte auch sagen: er liefert den Kontext und die Wahrnehmungsperspektive für das ganze Stück. Schönberg hat in seinem Musikdrama sein eigenes Schicksal als Komponist exemplarisch verarbeitet. Das Künstler-schicksal von heute wäre allerdings eher ein Drama der Vielen, das in sehr unterschiedlichen Weisen durchlebt wird. Insofern ist es über-

zeugend, wenn der ursprüngliche monophone Sprechchor der „Glücklichen Hand“ sich in der Stuttgarter Aufführung in zwölf individuelle Protagonisten verwandelt, die je etwas anderes zu sagen haben. Man sieht in der Inszenierung von Daniel Kötter zwölf „Kunstarbeiter“ auf zwölf Videoleinwänden zum polyphonen Chor verschmelzen.

Der freie Künstler ist längst zur exemplarischen Lebensform in der postmodernen Gesellschaft avanciert. Er verkörpert eine Lebensweltavantgarde und versucht radikaler als alle anderen Mitglieder der Gesellschaft mit seinem Beruf dem Gebot der Individualisierung zu folgen. Er lässt sich auf das Projekt ein, das die Selbstverwirklichung den Menschen in letzter Konsequenz aufträgt: Sie müssen ihre eigene Weltsicht „verkaufen“. Man wird in keine Grundkonflikte mehr wie Schönbergs „Mann“ hineingeboren, sondern muss sich die Konflikte, Fragen und Probleme suchen, mit denen man sich beschäftigen will und von deren Bedeutsamkeit man seine Mitmenschen überzeugen möchte.

Der Protagonist von Schönberg leidet noch daran, dass ihm die Anerkennung, die er für seine Existenz benötigt, von „der Frau“ verwehrt wird. Auch „die Frau“ kann im Stück – halb Muse, halb Hausfrau – wie schon die geflügelte Hyäne als ein Zwitterwesen wahrgenommen werden, wobei sie sich am Ende für die „rechte“ Seite entscheidet. Auch diese Konstruktion funktioniert allerdings ein Jahrhundert später nicht mehr überzeugend, weil die Frau von heute idealtypischer Weise auch ‚Künstlerin‘ ist – und gemäß den Eigenwerten der westlichen Gesellschaft auch sein muss. Aus dieser Konstellation ergibt sich ein fundamentales Anerkennungsproblem, das unmittelbar eine Konsequenz jeder Selbstverwirklichung ist und sich nirgends so deutlich wie in der Kunst zeigt. Es gibt eine große und permanent wachsende Schicht von Menschen in der Gesellschaft, die alle gleichermaßen ihr Leben als ein Kunstwerk zu entwerfen versuchen und sich dabei auf die paradoxe Lebensform einer selbstgenerierten Anerkennung im Medium der Kunst durch den Anderen einlassen. Die geflügelte Hyäne der Verzweiflung und Niedergeschlagenheit, die Schönbergs „Mann“ im Nacken sitzt, verfolgt nicht nur den zeitgenössischen Künstler, sondern das Subjekt der Wohlstandsgesellschaft, das auf Selbstverwirklichung und Individualisierung setzt.

Dass immer mehr Menschen in den westlichen Demokratien Künstler sein wollen, sich eine Künstlerexistenz ökonomisch leisten können – und mit ihrer Wahl dennoch nicht glücklich werden, ist ein aussagekräftiges Symptom unserer Zeit, das durch die digitale Revolution in eine Selbstverstärkungsschleife gerät. Es kommt durch die fortschreitende Digitalisierung in den Künsten zu einer massiven Entinstitutionalisierung, sprich zur Ausbildung und Ausweitung der freien Kunstszene. Gerade in der Neuen Musik bleibt die Zahl der Akteure nicht länger auf einen kleinen exklusiven Kreis über Jahrzehnte ausgebildeter Spezialisten beschränkt, sondern die Kunstform öffnet sich für ein Heer von Migranten aus den sozialen Provinzen der globalisierten Welt, die mit einem Computer anstelle eines Konzertflügels groß geworden sind. Der Künstler und Komponist braucht in dieser Welt dann mehr denn je: eine glückliche Hand.