

# ERWARTUNG

Ich fürchte mich ... Was für schwere Luft

herausschlägt ... wie ein Sturm, der steht ...

So grauenvoll ruhig und leer. Frau, „Erwartung“

## In Erwartung des Schweigens

Sandra Leupold

Neunundneunzig Jahre nach seiner Entstehung hat das Monodram *Erwartung* nichts von seiner damals epochalen Wirkung eingebüßt. Nicht nur ist es wie alle atonalen Kompositionen von Schönberg Zeugnis einer unerhörten musikalischen Revolution – immer noch ist es ein Werk jenseits von Oper und jenseits des guten Geschmacks. Und bleibt, weit davon entfernt, im Repertoire angekommen zu sein, für seine Interpreten eine besondere Herausforderung.

Das halbstündige Geschehen bestimmt eine Frau alleine. Ihr Geliebter ist ermordet, sie selbst unter den Qualen eines psychischen Ausnahmezustands mindestens halbtot. Das Stück mutet uns kaum überbietbare Extreme expressionistischer Darstellung zu, seine Gesten sind Angst, Isolation, Schock und Ausbruch, alles passiert in äußerster Exaltiertheit, der Ausdruck ist durchweg überspannt, die Entäußerungen immer total.

Ein Monolog aber ist es nicht. Hier spricht kein sich selbst reflektierendes, in sich ruhendes Ich, das kontrollierte, ritualisierte Rückblicke unternimmt und seine Empfindungen zum Zweck der Mitteilung formuliert. Hier steht eine schreiende Frau auf der Bühne und mit ihren Wahnbildern und Obsessionen im Zentrum unserer voyeuristischen Enthüllungsbegierde, der sie genauso ausgeliefert ist wie der Flut von Erinnerungsfetzen, die unkontrollierbar in sie hinein- und aus ihr herausbrechen.

Es berührt unangenehm, dieser traumatisierten, vor Angst kranken Person so indiskret unter ihre Haut, in ihren Kopf hinein zu folgen, dorthin, wo diese Musik herkommt – und doch kann man Ohren und Augen nicht abwenden. Nur die wohligen Schauer, die man angesichts all der Gestörten und Wahnsinnigen der romantischen Opernbühne erleben konnte, mögen sich hier nicht einstellen.

So spürbar das Stück auch in der großen Tradition der Wahnsinnsszene steht, so deutlich trennt Schönbergs Quantensprung des Verzichts auf eine feste Tonalität es von allen entsprechenden Szenen in Oper oder Melodram. Als er sich von den Verbindlichkeiten her-

kömmlichen Komponierens befreite, schuf er einen neuen, unberührten Raum, in dem Musik in bis dahin unbekannter Spontaneität an Figuren, Worte und Gedanken herandrücken konnte. Nie vorher hatte Musik so seismographisch genau mit der Szene korrespondiert.

Ihr Formprinzip ist der sekundenschnelle und millimetergenaue Umschlag von einem zum nächsten Ausdruck. Auf engstem Raum stehen isolierte Gesten nebeneinander, die einzig ihrer eigenen Wahrheit verpflichtet sind und keinen übergeordneten Formprinzipien mehr genügen müssen. Die unerhörten Kräfte, die freigesetzt wurden als Schönberg sich vom Zwang zur Tonalität befreite und Dissonanz, Rhythmus und Klangfarbe emanzipierte, durchströmen diesen neuartigen Organismus aus musikalischen Mikrozellen, die, anstatt sich in einen Bauplan zwingen zu müssen und dabei die üblichen Reibungsverluste zu erleiden, unbeeinträchtigt nebeneinander existieren – getrennt nur durch hauchdünne Filmschnitte.

Die Sprache, die Schönberg mit Mitte Dreißig in *Erwartung* spricht, und die traumhafte Eleganz, mit der er hier alle bekannten Regeln bricht, sind immer noch ein Ereignis. Die kristalline Klarheit dieser Musik, die sich ohne Zögern bis in die fürchterlichsten Momente des Librettos hinein um kompromisslose Einfühlung bemüht, tut weh, auch wenn oder gerade weil sie von einer betörenden Schönheit ist. Ein Sicherheitsabstand, wie ihn beispielsweise Donizetti zu seiner Lucia einhält, wenn er sie in die Abgründe ihres Wahnsinns begleitet, ist hier nicht gewollt. Keine schützende Verpackung umgibt den zitternden Körper. Selbst das spätromantische Riesenorchester, das Schönberg bemüht, spielt überwiegend in nur hastig wechselnden Kammermusikgruppen.

Die revolutionären Neuerungen des jungen Schönberg verdanken sich seinem Ringen um ein neues Konzept von „Ausdruck“. Unter dieser Zielsetzung wurde seine Musik so ungeheuer komplex, denn auf der Suche nach der Wahrheit beschränkte er seine Innovationen nicht nur auf Tonalität oder Rhythmus, sondern stellte gleich die ganze Welt der musikalischen Parameter auf den Kopf. Wie sehr er sich dabei trotzdem noch auf die Musikgeschichte bezieht, ist erstaunlich, aber tatsächlich hat er sich der Tradition von Bach, Mozart, Beethoven und Brahms zugerechnet. Auch in *Erwartung* kann man von „ato-

nal“ eigentlich nicht sprechen – nicht nur, weil Schönberg diesen Begriff vehement ablehnte, sondern weil *Erwartung* voll von harmonischen Bezügen ist, die zwar keine Gravitationskräfte mehr entfalten, aus denen er aber alles herausholte, was die Tonalität an ihrem Ende noch herzugeben vermochte.

In diesem Raum zwischen Romantik und Moderne mit seinem kühler werdenden Klima war für die großen Gefühle so recht kein Platz mehr. Auf der Suche nach Versachlichung misstraute man der pathetischen Geste – und brauchte sie angesichts der Schrecken dieser Zeit zwischen den Zeiten mehr denn je. *Erwartung* traf auch hier einen Nerv ihrer Epoche, eben da, wo sich außerordentliche Exaltiertheit nur noch ganz kurzatmig und auf engstem Raum ereignete. Diese Gedrängtheit bis hin zur Gleichzeitigkeit divergierender Gefühle, kompliziert überlagert und durchdrungen, schien direkt dem Leben abgucken und ließ sich von der Bedrängnis, in der sowohl die Protagonistin als potentiell auch jeder im Publikum steckte, nicht mehr trennen.

Die Wahrheitssuche hat Schönberg in dieser Zeit zu einer Art von krassem Naturalismus geführt. Und vielleicht liegt die Ursache für den ungeheuren Modernitätsschock, den Stücke wie *Erwartung* damals auslösten, eher hierin begründet als in Schönbergs empörendem Umgang mit den zwölf Tönen. Sorgte weniger das Mittel als der Zweck für die nachhaltige Verstörung? Musik dieser Art, so nah auf die Haut rückend, so verletzlich, so verletzend, schrieb Schönberg jedenfalls nicht lange. Sie war prädestiniert für die kleine Gestalt – und unfähig zu großen Formen. Um diese in den Griff bekommen zu können, musste er erst ein Zwölftonsystem erfinden, das ihm half, die Kontrolle über die von ihm entfesselten, auseinanderstrebenden Kräfte wieder zu gewinnen.

Die Freiheit, die Schönbergs Musik im Moment dieser Entfesselung spürte, ihre luftige Durchlässigkeit, macht aus *Erwartung* das schwer erträgliche Stück, das es ist. Trotz ihrer enormen Kompliziertheit scheint die Musik geradewegs aus dem Unterbewusstsein „der Frau“ heraus zu kommen und auf verstörend direkte Weise, so, als wäre sie gar nicht „ver-kunstet“, Klang zu werden. Genauso brutal wie die Frau auf der Bühne ans Licht gezerrt und unserer Beobachtung ausgesetzt wird, brechen die Gedankensplitter aus ihr heraus. Weil die Musik dabei so unverschämt distanzlos ist, erleben wir das nicht als Seelenschau, sondern fühlen uns wie Voyeure. Wir schauen auf ein nacktes, zerrissenes Ich, unfähig,

## Das Licht wird für alle kommen ... aber ich allein in einer Nacht. Frau, „Erwartung“

den übermächtigen inneren Fluten Einhalt zu gebieten und schutzlos dem schockierenden Einbruch der ins Unbewusste verdrängten Realität preisgegeben.

Wie die individualitätslosen Schreienden von Edvard Munch hat die Frau keinen Namen, keine Persönlichkeit, keinen Charakter. Die Frage lautet nicht: „Wer benimmt sich so?“, sondern: „Was muss geschehen, dass jeder sich so benimmt?“ Das Intime ist dicht im Sozialen verklammert, alles weist über den konkreten Fall hinaus. Ihre gemarterte Psyche lässt sie die Leere der Welt empfinden. Die Gegenwart erscheint ihr abgelebt und sinnlos. Ihre Verzweiflung ist zwar im Tod des Geliebten begründet, im Innersten aber aus der Erkenntnis der Einsamkeit des modernen Menschen geboren. Selbst der emphatische Titel legt nahe, den psychischen Zustand dieser Frau exemplarisch zu begreifen: als Ausdruck einer in sich zerrissenen Gesellschaft, als Manifestation einer von kollektiver Selbstzerstörung bedrohten Kultur. Als Allegorie einer apokalyptischen *Erwartung*, die das Erwartete in unerträglicher Schreckensgestalt zu offenbaren droht und alle Dämonen des Expressionismus loslassen könnte.

Angst- und Wunschbilder verwirren sich, die Klage der Frau mischt sich mit der Suche nach Selbstbefreiung – auch von ihrem Geliebten, den sie gleichermaßen gesucht wie geflohen hat. Mit ihm lebte sie eine ungesunde Symbiose, die nun als Lüge offenbar wird. Er war ihr alles, ihr Licht, ihre Farben, ihr Leben. Sie erkennt, dass die Fixierung auf diesen Mann eine Illusion war, dass es eine Illusion war, sich aus einer solchen Beziehung Leben zu versprechen. Zur Einsamkeit geboren wie alle, wird sie zur Metapher für die zerstörte Situation von Menschen in der modernen Industriegesellschaft und deren soziale Verödung. Sie erkennt die Wahrheit, ihr Alleinsein.

So frisch und „unerhört“ die Musik auf uns heute auch wirkt – von dem „Monodram“ hat uns das vergangene Jahrhundert auch entfernt. Die heftigen Fieberkurven einer hysterischen aus dem Wien Sigmund Freuds berühren unangenehm, wie sie versuchen, die dicke Schicht aus Patina, Pathos und Pathologischem über ihnen abzu trampeln. Wir haben die Szene deshalb davon befreit, den äußeren Anlass für das Geschehen bieten zu müssen. Unser Thema wird die Protokollierung eines psychischen Katastrophenzustands. In Erwartung des Schweigens.