

»... so dass am Schluss in den ganzen Saal
von allen Seiten Musik strömt.«¹

Der Raumklang in Arnold Schönbergs *Jakobsleiter*

*»Das Schaffen des Künstlers ist
triebhaft [...]. In seinem Instinkt, im
Unbewußten liegt ein Schatz von altem
Wissen, den er heben wird, ohne daß
er es will.«²*

Arnold Schönberg

In seinem unvollendet gebliebenen Oratorium *Die Jakobsleiter*³ deutete Arnold Schönberg das biblische Traumbild Jakobs von der Erde und Himmel verbindenden Himmelsleiter⁴ im Sinne eines Läuterungsprozesses, der den Menschen Stufe um Stufe näher zu Gott bringt. »Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts, bergauf oder bergab, man hat weiterzugehen«: so treibt der Erzengel Gabriel die Menschen zu Beginn des Oratoriums an auf ihrem mühsamen Weg hinauf zu Gott. Zugleich spiegeln Gabriels Worte die Vorstellung eines multiperspektivischen Himmels wider, wie sie Schönberg im Roman *Seraphita* von Honoré de Balzac kennengelernt hatte. In Anlehnung an den schwedischen Mystiker Emanuel Swedenborg schildert Balzac eine richtungslose Unendlichkeit, in der menschliche Vorstellungen von Zeit und Raum außer Kraft gesetzt sind. Balzacs Roman und die Himmelsvorstellungen Swedenborgs

Die Idee zu diesem Beitrag verdankt sich einer Aufführung der *Jakobsleiter* am 17. September 2015 in der Philharmonie in Berlin durch das Deutsche Symphonie-Orchester und den Rundfunkchor Berlin unter der Leitung von Ingo Metzmacher, im Rahmen des Musikfestes Berlin 2015. Die Fern- und Hochorchester waren an weit voneinander und vom Hauptorchester auf dem Podium entfernten, höhergelegenen Orten im Saal aufgestellt; vgl. Saalplan

im Programmheft, hrsg. von den Berliner Festspielen, p. 15: https://www.berlinerfestspiele.de/media/2015/musikfest_10/downloads_32/abendprogramme_8/mfb15_abendprogramm_dso_berlin.pdf (Zugriff 18.02.2018).

¹ Arnold Schönberg: Bau des Zwischenspiels in der *Jakobsleiter*; IV. Skizzenbuch (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 78, Sk349]).

² Idem: *Harmonielehre*. Wien 1911, p. 464 f.

³ Textbuch und Oratorien-Torso entstanden mit Unterbrechungen hauptsächlich zwischen 1915 und 1922. Zur Entstehungsgeschichte vgl. Mathias Hansen: *Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne*. Kassel etc. 1993, p. 144–166.

⁴ Genesis – 1. Mose 28, 10–12.

beschäftigten Schönberg seit dem Sommer 1911.⁵ Auch als er seine Pläne zu einem Bühnenwerk *Seraphita* – auf Grundlage insbesondere des Kapitels »Die Himmelfahrt« – nach 1913⁶ aufgab, behielten die aus Swedenborgs Himmelsvorstellungen für das eigene Schaffen gewonnenen Einsichten wohl bis an sein Lebensende ihre Gültigkeit. So verglich der Komponist in seinem Vortrag *Composition with Twelve Tones* aus dem Jahr 1941 den musikalischen Raum mit der Vorstellung von Swedenborgs Himmel und paraphrasierte dabei die Anfangsworte der *Jakobsleiter*: »In this space, as in Swedenborg's heaven (described in Balzac's *Seraphita*), there is no absolute down, no right or left, forward or backward.«⁷ Der musikalische Raum sei als absolut einheitlich wahrzunehmen, und mit einer einheitlichen Wahrnehmung korrespondiere auch die Verwendung der Spiegelformen in der Zwölftonmethode, also Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung einer Reihe,⁸ so Schönberg in seinem Aufsatz.

Mit der Entwicklung der Zwölftonmethode trat an die Stelle der auf den Grundton ausgerichteten harmonischen Zentralperspektive der multiperspektivische Zwölftonraum. Seine Tongestalten können von der Horizontalen in die Vertikale, vom melodischen Nacheinander in die harmonische Gleichzeitigkeit umgeschichtet werden – und umgekehrt. Ethan Haimo hat gezeigt, wie bereits in der *Jakobsleiter* (T. 6–8) unterschiedliche melodische Ostinato-Motive als Zusammenklang auf jeder Zählzeit diejenige Sechston-Konstellatation produzieren, der ihre Töne entstammen, so dass sich horizontale und vertikale Dimension entsprechen.⁹ Insofern erhielten die bereits zitierten Anfangsworte

5 Die Anregung zur *Seraphita*-Lektüre erhielt Schönberg vermutlich von Anton Webern; vgl. Mathias Hansen: *Arnold Schönberg*, s. Anm. 3, p. 144.

6 In einem Brief an Alexander Zemlinsky vom 21. November 1913 ist der *Seraphita*-Plan noch aktuell: »ich will doch lieber *Seraphita* komponieren, die die Puppenheim für mich jetzt bearbeitet.« (The British Library, London [Oliver Neighbour Collection] | ASCC ID 44); zitiert nach Alexander Zemlinsky: *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*. Hrsg. von Horst Weber. Darmstadt 1995, p. 107 (Briefwechsel der Wiener Schule 1).

7 Arnold Schönberg: *Composition with Twelve Tones* (1941/46) (ASSV 4.1.31.); zitiert nach idem: »Stile herrschen, Gedanken siegen«. *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch. Mainz 2007, p. 161–189, hier p. 168. Es handelt sich um die Überarbeitung eines

am 10. Februar 1934 in Chicago gehaltenen Vortrags (ASSV 4.1.16.).

8 Zur von Schönberg geknüpften Verbindung zwischen den von ihm verwendeten Spiegelformen und Swedenborgs Himmelsvorstellungen vgl. H[ans] H[einz] Stuckenschmidt: *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*. Zürich 1974, p. 218 f.; ferner Michael Mäckelmann: Auf der Suche nach dem Gottesgedanken. Zum geistigen Hintergrund von Arnold Schönbergs unvollendetem Oratorium »Die Jakobsleiter«, in: *Musikkulturgeschichte. Festschrift Constantin Floros zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Peter Petersen. Wiesbaden 1990, p. 399–413, insbes. p. 408 f. Martina Sichardt schreibt: »Diese Vision der himmlischen Welten im Zentrum der *Jakobsleiter*, die sich vor allem einer klanglichen Vorstellung verdankt, wird zur Basis der Vorstellung vom musikalischen Raum, die die Entwicklung der neuen Gesetze zwölftönigen Komponierens ermöglichte.« (Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs. Mainz 1990, p. 25).

9 Ethan Haimo: *Schoenberg's Serial Odyssey. The Evolution of His Twelve-tone Method, 1914–1928*. Oxford 1990, p. 61 f. Die Sechston-Konstellationen wurden mehrfach erforscht, etwa von Winfried Zillig: Arnold Schönbergs »Jakobsleiter«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 16/5 (Mai 1961), p. 193–204, insbes. p. 195 f.; und Jean Marie Christensen: *Arnold Schoenberg's Oratorio Die Jakobsleiter*. Diss. University of California (Los Angeles) 1979. Band 1, p. 353–371; ferner Martina Sichardt: *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, s. Anm. 8, p. 47 (im Hinblick auf die Ergänzung der Sechston-Konstellatation zu einer Reihe aus zwölf Tönen) und Mathias Hansen: *Arnold Schönberg*, s. Anm. 3, p. 154–163. In ihrem Aufsatz *Rethinking Schoenberg's Composition of »Die Jakobsleiter«*, in: *Theory and Practice* 18: In Celebration of Arnold Schoenberg (2) (1993), p. 87–108, geht Jennifer Shaw der Frage nach, ob die Sechston-Konstellatation am Ursprung der Musik der *Jakobsleiter* stand. Den ersten Hinweis auf latent zwölftönige Konstellationen in der *Jakobsleiter* dürfte

»Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts, bergauf oder bergab« programmatischen Charakter für die *Jakobsleiter*, und zwar in mehrfacher Hinsicht, denn sie lassen sich nicht nur auf den innermusikalischen Raum, auf die in jeder Richtung verwendbaren Sechston-Konstellationen beziehen, sondern auch auf die konkrete Aufstellung der Klangkörper im Saal. Im Verlauf der Komposition setzt Schönberg neben dem Hauptorchester auf dem Podium zusätzliche Hoch- und Fernorchester ein, so dass die Musik schließlich nicht mehr nur aus *einer* Richtung kommt, sondern von allen Seiten. Das für die Hauptentstehungszeit des *Jakobsleiter*-Torsos zwischen 1915 und 1922 bemerkenswerte Raumklangkonzept¹⁰ wirft Fragen auf: nach möglichen musikalischen Vorbildern bzw. musikgeschichtlichen Traditionslinien einerseits, nach der Verbindung zwischen der Thematik der *Jakobsleiter* und ihrer räumlich-musikalischen Darstellungsweise andererseits.¹¹ Im Folgenden werden zunächst die wichtigsten Aspekte von Schönbergs Disposition des Raumklangs dargelegt, wie sie aus Particell, Skizzenmaterial und Textbuch hervorgehen.

1. Die Gestaltung des Raumklangs in den überlieferten Quellen Schönbergs

Particell

Für die *Jakobsleiter* sah Schönberg neben dem Hauptorchester auf dem Podium noch jeweils zwei Fern- und Hochorchester (bezeichnet jeweils mit H und F) sowie jeweils zwei Fern- und Hochchöre vor. Die Chöre treten im komponierten Teil des Werks noch nicht in Erscheinung, ihre Platzierung bei den Fernorchestern wird aber in einer auf der letzten Seite des Particells (MS 61, p. 39) aufgeklebten Notiz angedeutet. Die zwei Hoch- und zwei Fernorchester, alle

Anton Webern gegeben haben, im ersten Vortrag seiner Vortragsreihe »Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen«: »[...] das erste Werk Schönbergs in der Komposition in zwölf Tönen erschien 1922. [...] Aber schon im Frühjahr 1917 [...] bin ich [...] zu ihm hinaufgekommen, [...] und er erklärte mir, er sei »auf dem Wege zu einer ganz neuen Sache. Mehr hat er mir damals nicht gesagt, und ich zerbrach mir den Kopf: »Um Gottes willen, was kann denn das nur sein?« (In der Musik zur »Jakobsleiter« sind die ersten Anfänge dieser Musik zu finden.)« (Anton Webern: *Der Weg zur Neuen Musik*. Hrsg. von Willi Reich. Wien 1960, p. 47).

10 Schönberg dachte wohl bereits im Umfeld seiner geplanten großen Symphonie (1914/15) an den Einsatz eines Fernorchesters. Der verbale Entwurf (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 93, U393]) gibt für den vierten Satz daraus, betitelt mit *Totentanz der Prinzipien*, den Hinweis »mit Fernorchester aus Freudenrufe. Die Entwürfe MS 93, U385 und U386 (*Freudenruf I*, *Freudenruf II*) enthalten allerdings keine Hinweise auf Fernorchester. Von der Symphonie wurde letztlich nur der geplante fünfte Satz (auf MS 93, U393 noch als »Der Glaube des »Desillusionierten« bezeichnet) als *Jakobsleiter*-Torso realisiert, und erst hier kommen Fernorchester zum Einsatz. Ich danke Ulrich Krämer für die Überlegung, ob Schönberg sich das Sujet der *Jakobsleiter* und des unendlichen Raums

nicht ausgesucht haben könnte, um die Fernorchester sinngemäß einsetzen zu können. Gleichzeitig dürfte das Thema ihm erlaubt haben, sein harmonisch multiperspektivisches Komponieren zu rechtfertigen und weiterzuentwickeln (vgl. die Bemerkung Rudolf Stephans zu Schönbergs 2. *Streichquartett* op. 10, s. Anm. 19).

11 Mathias Hansen (*Arnold Schönberg*, s. Anm. 3, p. 163–167) erwähnt die »Fernmusiken« und unterstreicht die Bedeutung des Raumklangs in der *Jakobsleiter* im Hinblick auf Schönbergs Vorstellung vom richtungslosen musikalischen Raum und auf die Entwicklung der Zwölftonmethode, geht jedoch nicht auf mögliche Inspirationsquellen oder auf die Verbindung zur Thematik des Werkes ein.

klein besetzt,¹² kommen tatsächlich zum Einsatz, und zwar in dem großen Symphonischen Zwischenspiel im Anschluss an den I. Teil des Werks, der mit dem Tod des Sterbenden und der Loslösung seiner Seele von der Erde endet. In seinen Hinweisen für den Dirigenten bezüglich der zusätzlichen Klangkörper und ihrer Positionierung im Raum hielt Schönberg fest:

die Fernorchester müssen nicht übermäßig weit stehen: der Eindruck der Ferne genügt. H₁ z. B. 1–2 m über dem höchsten Punkt des Orchesters, am besten, dem Dirigenten gegenüber[.] H₂ ist weniger hoch¹³ als H₁ und näher (also bedeutend näher als H₁), am besten z. B. rechts vom Dirigenten[.] F₂ ist entfernter als F₁.¹⁴

In T. 602,¹⁵ zu Beginn des Zwischenspiels, setzt das Hochorchester H₁ ein (zunächst nur eine Solo-Geige daraus, »aus der Höhe«), das im Wechsel mit H₂ den Klangraum erweitert, über der in T. 608 hinzutretenden Schicht des Hauptorchesters. In T. 643 und 644 gesellen sich die Fernorchester F₁ und F₂ hinzu,¹⁶ die Einsätze der Hoch- und Fernorchester verdichten sich im Folgenden. Das Particell bricht nach Takt 684 ab, aber das IV. Skizzenbuch (MS 78, Sk451–452) enthält Entwürfe für weitere fünfzehn Takte. Der aufgrund von Dynamik und Instrumentierung (Celesta, Harfe und Trompete in H₂) wohl als sehr zart gedachte Gesamtklang wird luftiger, während er sich im Raum nach oben hin verteilt und auflöst.¹⁷

Das Hauptorchester auf dem Podium und die Fern- und Hochorchester interagieren im Zwischenspiel in wechselnden Beziehungen. Das aufsteigende Motiv in T. 643 in F₁ zum Beispiel wird von F₂ in T. 644 echoartig aufgegriffen. Auch übernehmen die Hoch- und Fernorchester gelegentlich Motive aus dem Orchester auf dem Podium; das Horn aus F₁ beispielsweise bringt in T. 647 das unmittelbar vorangehende Oboenmotiv aus dem Hauptorchester in rhythmischer Vergrößerung. Das Hornmotiv aus F₁ (T. 647) erhält dabei wiederum ein

12 Im Particell sind für die vier Orchester solistisch behandelte Geigen, Holz- und Blechbläser sowie Harmonium vorgesehen, für H₂ auch Mandoline, in den letzten Takten für H₂ zudem Celesta und Harfe (nur im IV. Skizzenbuch; s. Anm. 1 [MS 78, Sk451]).

13 Auf p. 35 im Particell schreibt Schönberg zu H₂ jedoch (links vor der vierten Akkolade): »Orchester in der Nähe[.] höher als H₁«.

14 Notizen Schönbergs auf einem oben rechts an p. 35 des Particells angeklebten Zettel (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 61]); Faksimile publiziert in Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter. Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre und Orchester*. Hrsg. von

Ulrich Krämer. Mainz, Wien 2018, p. XIV (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe A, Band 17).

15 Es wurde die Taktzählung aus der Edition des Particells übernommen (Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter*, ibidem).

16 F₁ und F₂ bringen jeweils Akkorde, für deren Koordinierung mit dem Hauptorchester Schönberg gestrichelte senkrechte Linien notierte, die bedeuten, »dass die betreffenden Fernmusikstellen nicht auf bestimmten Taktteilen einzusetzen haben, sondern in schwebendem Rhythmus außerhalb des Taktes gebracht werden sollen« (Particell, MS 61, p. 36, am Rand links vor der untersten Akkolade). Dass Schönberg die punktierten Taktstriche ursprünglich

für das ganze Zwischenspiel vorsah, geht aus einer Randbemerkung auf p. 103 im IV. Skizzenbuch (s. Anm. 1 [MS 78, Sk425]) hervor: »nur punktierte Taktstriche im ganzen Zwischenspiel, alles »frei[.] im Takt, nur auf gewissen Punkten zusammen.« Der schwebende Rhythmus ist als Teil des »himmlischen« Charakters der Musik des Zwischenspiels zu deuten, in Verbindung mit den hohen, gläsernen Klängen und den im Raum verteilten Klangkörpern.

17 Zu bedenken ist, dass Schönberg dem Hauptorchester im Fall einer Ausarbeitung dieser Entwürfe doch noch eine größere Rolle hätte zukommen lassen können; auf MS 78, Sk452 (s. Anm. 1) ist jedenfalls eine (leer gebliebene) Akkolade für das Hauptorchester eingezeichnet.

Echo in H₂ (T. 648); später greift F₁ dieses Motiv wieder auf (T. 656, 1. Trompete). In T. 650 nimmt die Trompete in F₁ auf die vorhergehende Stelle »Ob. Schwungvoll« aus T. 639 im Hauptorchester Bezug. Durch diese Übernahme von Motiven vernetzen sich die an verschiedenen Orten aufgestellten Klangkörper im Lauf des Zwischenspiels zu einem das Publikum einhüllenden Klangraum: die Musik kommt nicht länger nur aus einer Richtung, die zentrale Hörperspektive löst sich auf. Bezeichnenderweise beginnt die allmähliche Auflösung der zentralen Hörperspektive unmittelbar nach den an die Seele gerichteten Worten »Löse Dich auf!« der hohen Frauenstimmen (T. 597–598) und »Dann ist dein Ich gelöscht ...«¹⁸ des Gabriel (T. 600–601). Der Vergleich mit dem IV. Satz aus dem 2. *Streichquartett* op. 10 liegt nahe. Die erstmalige Auflösung des tonalen Zusammenhangs in einer Komposition Schönbergs erfolgte dort – bei einer Weitung des innermusikalischen Tonraums, aber ohne eine Verteilung der Ausführenden auf den Raum – zum Gedicht *Entrückung* von Stefan George, das die Loslösung des lyrischen Ichs von der Erdschwere (»Ich löse mich in tönen«) beschreibt, das Aufsteigen in höhere, transzendente Sphären.¹⁹ Den zweiten Teil des Librettos der *Jakobsleiter* hat Schönberg nicht mehr vertonen können,²⁰ aber bereits aus dem Ende Mai 1917 abgeschlossenen Textmanuskript (Arnold Schönberg Center, Wien [T07.12, p. 40 f.]) geht hervor, dass er für das Schlussgebet »Herrgott im Himmel« drei Chöre getrennt im Raum aufstellen wollte.

Skizzen und Textbuch

Auf p. 30e im IV. Skizzenbuch hielt Schönberg Notizen zum *Bau des Zwischenspiels* fest. Für dieses große Symphonische Zwischenspiel, das erklingt, nachdem die Seele in den Himmel aufgestiegen ist, sieht er unter I. vor:

Exposition einiger teils zarter, teils wehevoller »allgemein-himmlicher« Motive. Einzelne Fernstimmen (Orchester – Solisten).

Es folgt unter II. eine

Durchführung der wichtigsten Themen des I Teils (Erde); insbesondere  von dem ersten Großen Chor der »Undifferenzierten« aus beginnend bis zum »Sterbenden« gehen die wichtigsten Themen unter fortwährender chara[k]terischer Entwicklung und Veränderung durch verschiedene der Fernorchester. (Verwandlung der Erden-Charaktere).²¹

18 Im IV. Skizzenbuch notierte Schönberg an dieser Stelle »einrücken zum Militär!! | 19/9. 1917« (s. Anm. 1 [MS 78, Sk418]).

19 Rudolf Stephan hält fest: »Für Schönberg [...] war es die Vorstellung vom Überschreiten oder Verlassen des Bereichs des Irdischen, die mit der Notwendigkeit, den Bereich der Tonalität zu verlassen, verbunden war. Vielleicht war es aber auch umgekehrt.

Vielleicht war es der Wunsch, die traditionelle Tonalität zu verlassen, die ihm die kosmischen Vorstellungen stimulierte. Sein großes Thema war denn auch diese Grenzüberschreitung.« Über die Klangvorstellungen Arnold Schönbergs, in: *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht.* Hrsg. von Otto Biba und Wolfgang Schuster. Tutzing 1992, p. 191–199, hier p. 197 f.

20 Zum II. Teil sind Notizen und Skizzen überliefert; vgl. Winfried Zillig: Arnold Schönbergs »Jakobsleiter«, s. Anm. 9, p. 198.

21 Arnold Schönberg: *Bau des Zwischenspiels* in der *Jakobsleiter*, s. Anm. 1.

Diese »Verwandlung der Erden-Charaktere« soll also einerseits durch eine Durchführung wichtiger Themen, andererseits durch deren Übernahme in die erst hier einsetzenden Fern- und Hochorchester geschehen; im vorliegenden Teil des Zwischenspiels (ab T. 602) wurden beide Gedanken umgesetzt. Bereits im verbal festgehaltenen Entwurf also war die Öffnung nach oben, himmelwärts, mit einer Verräumlichung des Klangs verbunden.²² In den Notizen auf MS 78, Sk349 plante Schönberg ferner, die Musik nach und nach aus allen Richtungen kommen zu lassen:

*III. Eingreifen des Chores und der Solisten; zuerst hauptsächlich auf dem Podium; dann immermehr auch mit Fernchören bei den Fernorchestern, so dass am Schluss in den ganzen Saal von allen Seiten Musik strömt.*²³

Die Disposition der Fern- und Hochorchester hat Schönberg offensichtlich als Teil der räumlich-klanglichen Umsetzung der mystischen Vision eines richtungslosen Himmelsraums – wie im letzten Kapitel, »Die Himmelfahrt«, aus Balzacs Roman *Seraphita* – entworfen.²⁴

Dass der für die *Jakobsleiter* konzipierte Raumklang für Schönberg einen essentiellen Aspekt des Werks darstellte, geht auch daraus hervor, dass er sich bis zuletzt viele Gedanken über dessen Realisierung gemacht hat. Die wohl spätestens auf März 1926²⁵ zu datierende Zeichnung (Abbildung 1) im IV. Skizzenbuch zeigt Schönbergs Entwurf eines Röhrensystems. Es sollte den Klang der vier in benachbarten Räumen aufgestellten, von nur einem Dirigenten geleiteten Fernorchester über insgesamt vier – drei aus den Wänden, eine vermutlich aus der Decke – heraustretende Röhren in den Konzertsaal übertragen. Noch später, im Oktober 1944,²⁶ erwog Schönberg den Einsatz von Mikrofonen, um die Musik der Fern- und Hochorchester zu übertragen.

22 Ohne konkret auf den Einsatz der Fernmusiken in der *Jakobsleiter* einzugehen, hält Rudolf Stephan fest: »Die Vorstellung eines klangerfüllten Raumes [...] ist nicht zufällig mit dem Bild des Himmels verknüpft. Musik wird allgemein als etwas gedacht, was den Menschen einhüllt, nicht nur als Kunstwerk, das sein Ohr trifft. [...] Ob Sphärenharmonie, Weltklang, Himmelsmusik, alles basiert auf dieser Vorstellung, die für Romantiker, allen voran für Schelling, noch Realität war. Noch Mahler dachte sich den unendlichen Raum musikerfüllt, er hätte sonst die Schlusszene des Goetheschen *Faust* nicht komponieren können (und wollen).« (Über die Klangvorstellungen Arnold Schönbergs, s. Anm. 19, p. 197).

23 S. Anm. 1.

24 Martina Sichardt gibt den Inhalt von MS 78, Sk349 (s. Anm. 1) wieder, hält fest, dass sich »in Schönbergs Notizen zum Zwischenspiel der *Jakobsleiter* die Vorstellung einer »zeitlos« schwebenden, gleichsam räumlich gedachten Musik« andeute, und schließt: »Die mystische Vision der Himmelswelten, der die »Seele« [...] teilhaftig wird, verbindet sich bei Schönberg mit einer musikalischen.« (Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs, s. Anm. 8, p. 24 f.). Auf die Funktion der Fern- und Hochorchester für die Erzeugung eines konkret erfahrbaren Raumklangs geht Sichardt allerdings nicht ein, folglich unterbleibt in ihrer Darstellung der Schritt hin zur Perspektive des Hörers in der Wahrnehmung des Raumklangs – anders als bei Winfried Zillig, der feststellte: »Wie sehr ihn [= Schönberg]

das Zusammenwirken verschiedener Klanggruppen, die, aus verschiedenen Räumen kommend, sich erst im Saal, das heißt, im Ohr des Hörers einen, bewegt, zeigt die 1921 geschriebene Bemerkung über die gedachte Schlusswirkung der *Jakobsleiter*« (Arnold Schönbergs »*Jakobsleiter*«, s. Anm. 9, p. 203; Hervorhebung durch die Verf.); Zillig lässt darauf Schönbergs Bemerkung folgen, am Schluss solle »in den ganzen Saal von allen Seiten Musik« strömen.

25 Die Notiz daneben datierte Schönberg auf »März 1926«.

26 Vgl. Winfried Zillig: Arnold Schönbergs »*Jakobsleiter*«, s. Anm. 9, p. 203.

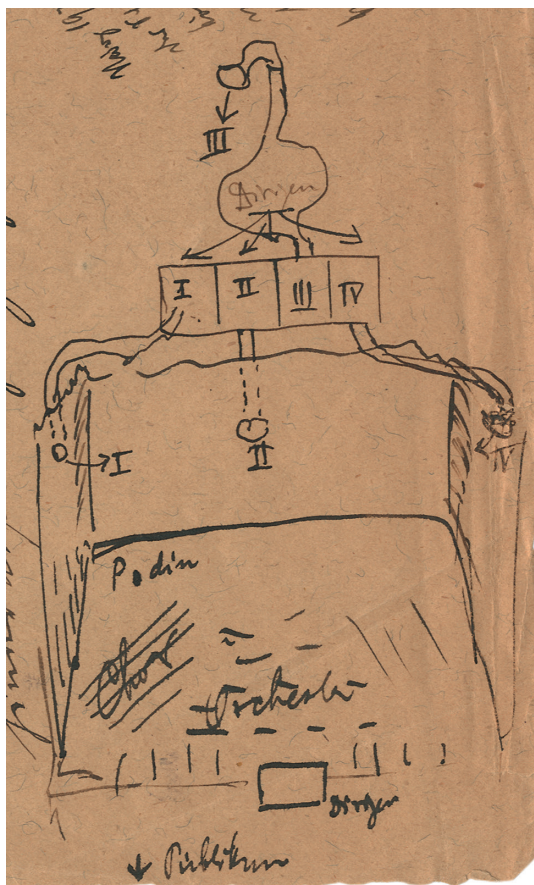


Abbildung 1: Zeichnung eines Saals mit Röhrensystem; IV. Skizzenbuch (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 78, Sk454])

Auf p. 28 des Textbuch-Typoskripts (Arnold Schönberg Center, Wien [T08.01] | ASSV 1.1.2.5.) fügte Schönberg, anschließend an die Worte »Lernet beten: ›Wer betet, ist mit Gott eins worden‹«, von Hand die Worte (»Balzac ›Seraphita‹») ein. Im VI. Kapitel von Balzacs Roman, »Der Weg zum Himmel« (»Le chemin pour aller au ciel«), wird das Gebet²⁷ als der entscheidende Schlüssel zur Einswerdung mit Gott beschrieben, so, wie es dann auch im Schlussgebet der *Jakobsleiter* dargestellt wird.²⁸ Aber nicht nur diese herausgehobene Stellung des Gebets teilt die *Jakobsleiter* mit *Seraphita*, sondern auch die visionäre Öffnung des Raums in einer Verbindung von Himmel und Erde.²⁹ Im VII. und letzten Kapitel des Buchs, »Die Himmelfahrt« (»L'Assomption«), öffnet sich der Himmel, und während Seraphita entschwebt, wird den beiden auf Erden zurückbleibenden Sterblichen Minna und Wilfrid ein Blick in die unendlichen Himmelsweiten gewährt, in denen Myriaden Engel umherfliegen. Das Textbuch der *Jakobsleiter* lässt die Essenz der letzten beiden Kapitel des Romans – Funktion des Gebets und Himmelsvision – miteinander verschmelzen, wenn sich im Schlussgebet Erde,³⁰ Himmel und eine dazwischenliegende Ebene vereinigen.

27 Mit der Bedeutung des Gebets in Schönbergs Denken befasst sich Ulrich Krämer: »... das Grenzenlose in ein Bild zu fassen«: Gottesgedanke und künstlerisches Bekenntnis in Schönbergs »Moses und Aron«, in: *Die Musikforschung* 70/4 (2017), p. 336–358, insbes. p. 340–343.

28 Folgende Notiz Schönbergs auf dem hinteren Schmutztitel des Typoskripts des Textbuchs (Arnold Schönberg Center, Wien [T08.01]) verdeutlicht, wie wichtig ihm das Schlussgebet war: »Es scheint, dass mir die Theosophen diesen Schluss übelnehmen. Aber sie übersehen, dass das Werk nur wegen

dieses Schlusses geschrieben ist. Davon bin ich ja ausgegangen und das wollte ich zeigen: dieses Gebet, in großer Verzweiflung beginnend; sich an sich [sic] selbst beruhigend; sich erhebend (!) und die Ahnung einer höheren Erhebung verschaffend.« Für den nicht mehr vertonten Teil des Librettos liegen bezeichnenderweise zum Schlusschor die meisten Skizzen vor; vgl. Sabine U. Bock: Schönbergs »theosophische Philosophie«. Zum weltanschaulichen Gehalt des Oratoriums *Die Jakobsleiter*, in: »Was du nicht hören kannst, Musik«. Zum Verhältnis von Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Arndt Keil. Hildesheim 1999, p. 144–171,

insbes. p. 170–171. Von der herausgehobenen Stellung des Schlussgebets zieht Bock eine Verbindung zu Schönbergs *Modernem Psalm* op. 50C.

29 Severine Neff sei herzlich gedankt für die Anregung, den Schluss von Balzacs *Seraphita* einmal unter dem Aspekt des Raums zu lesen.

30 Auf p. 28 des Typoskripts (s. Anm. 28) hielt Schönberg über dem Einsatz der Stimmen aus der Tiefe die Regieanweisung »Aus der Tiefe werden die Gebete der Geschöpfe hörbar« fest.

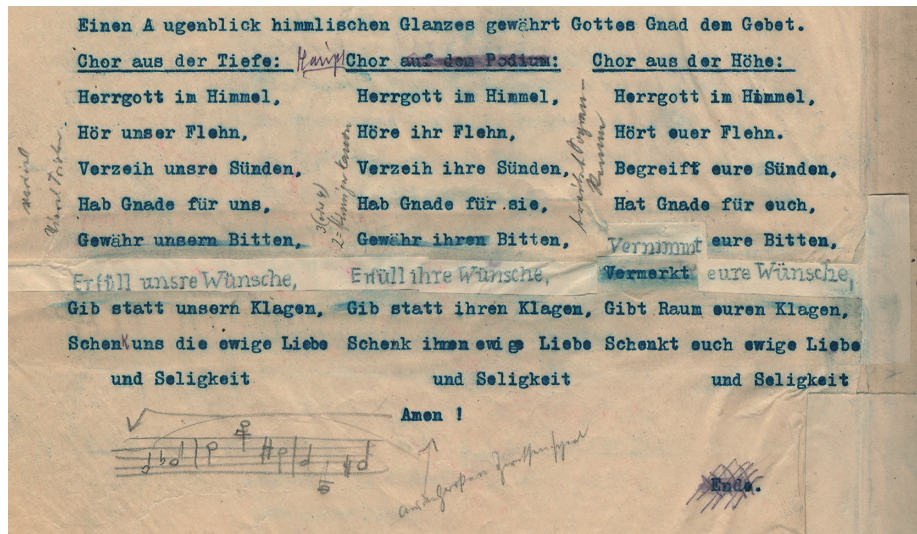


Abbildung 2: Letzte Seite des Typoskripts der *Jakobsleiter* (Arnold Schönberg Center, Wien [T08.01] | ASSV 1.1.2.5.)

Die letzte Seite des Typoskripts des Textbuchs (Abbildung 2) zeigt, dass Schönberg das große Schlussgebet der *Jakobsleiter* von Anfang an mehrchörig³¹ plante. Indem er jedem der drei Chöre eine eigene Variante dieses Gebets zuteilte, erweisen sie sich als Repräsentanten unterschiedlicher Läuterungsstufen: der »*Chor aus der Tiefe*« vertritt die Menschen auf Erde, der »*HauptChor auf dem Podium*« befindet sich bereits auf einer etwas höheren Stufe, der »*Chor aus der Höhe*« schließlich vertritt diejenigen Seelen, die bereits vereint mit Gott im Himmel sind. Erst diese Vereinigung der Vertreter dreier Läuterungsstufen stellt die von Gabriel in Aussicht gestellte mystische Einswerdung mit Gott im Gebet dar.

Auf p. 30a im IV. Skizzenbuch (MS 78, Sk345) hielt Schönberg wohl im Juni 1917³² rechts die Disposition der Chöre fest, wobei er sich an den jeweiligen Seiten des Typoskripts (T08.01) orientierte. Für die letzten Seiten (p. 28–31) sind nacheinander ein »*Chor aus der Tiefe* | *Chor auf d. Podium* | *Ch. a. d. Tiefe u Podium* (2) | *Chor a. d. Höhe und Tiefe, Pod, Höhe* (3) und *Solisten??*« vorgesehen. Erst zum Schlussgebet also (p. 31) plante Schönberg, die drei Chöre an ihrem jeweiligen Ort zusammen erklingen und folglich ihren Klang – als Symbol der

31 Auch zu Beginn des I. Teils ist der Chor auf mehrere, gleichzeitig unterschiedliche Textpassagen singende Gruppen verteilt, aber diese Gruppen befinden sich alle

zusammen auf dem Hauptpodium (vgl. MS 78, Sk345, s. Anm. 1; Schönberg gibt drei Gruppen an, jedoch keine unterschiedlichen Orte).

32 So Winfried Zillig: Arnold Schönbergs »*Jakobsleiter*«, s. Anm. 9, p. 202.

mystischen Verbindung von Erde und Himmel, der Einswerdung mit Gott – sich im ganzen Saal ausbreiten zu lassen.

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, ob sich für die Gestaltung des Raumklangs in der *Jakobsleiter* mögliche Vorbilder aus der näheren oder fernerer Musikgeschichte auffinden lassen, an die Schönberg angeknüpft haben könnte. Seine weitreichenden musikalischen Neuerungen sah er nicht in Opposition zur westlichen Musiktradition, sondern er verstand sein Schaffen im Gegenteil als tief darin verwurzelt, den Schritt in die Atonalität zum Beispiel als notwendige Folge der historischen Entwicklung des tonalen harmonischen Systems.

2. Vorbilder und Traditionslinien

Gustav Mahler: 8. Symphonie

Für die Gestaltung des Raumklangs in der *Jakobsleiter* dürfte insbesondere die 8. *Symphonie* Gustav Mahlers – eine Inspirationsquelle aus Schönbergs direktem persönlichen Umfeld³³ – wichtig gewesen sein. Bei ihrer Uraufführung am 12. September 1910 in München war Schönberg selbst zwar nicht anwesend, aber Anton Webern teilte ihm seine Eindrücke von der Generalprobe in einem Brief vom 12. September mit, unter anderem:

Im zweiten Theil ist eine Stille und Zartheit: 5 Harfen, Celesta, Mandolinen, Klavier, Harmonium mit weichen Holzbläsern und gedämpftem Blech und pp Gesang dreier Frauenstimmen (Canon) immer leiser bis zum pppp Eintritt des »chorus mysticus«. Das ist unbeschreiblich. [...] die Musikfesthalle ist sehr schön und gut akustisch.

Mein Gedanke war: hier sollten Sie Ihre »Gurrelieder« aufführen.³⁴

Schönberg hörte die 8. *Symphonie* zum ersten Mal Ende März 1912 bei der Prager Erstaufführung unter Alexander Zemlinsky,³⁵ bei welcher Gelegenheit er am 25. März erstmals seinen Vortrag *Gustav Mahler*³⁶ hielt. Die 8. *Symphonie*

33 Zum persönlichen Austausch zwischen Mahler und Schönberg vgl. Reinhard Kapp: Mahler – Zemlinsky – Schönberg, in: *Der junge Schönberg in Wien | The Young Schönberg in Vienna. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium 4.–6. Oktober 2007*. Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2015, p. 99–150, insbes. p. 100–110 (Journal of the Arnold Schönberg Center 10/2015). Ob die alttestamentliche Gestalt des Jakob oder auch das Bild der Jakobsleiter bei den Zusammenkünften von Schönberg, Zemlinsky und Mahler in den Jahren ab etwa 1905 jemals Gesprächsthema waren, ist nicht bekannt. Bereits 1896 hatte Mahler Nathalie Bauer-Lechner gegenüber das Bild vom Kampf Jakobs mit dem

Engel angeführt, um von sich und seinem Schaffen zu sprechen: »Ein großartiges Bild für den Schaffenden ist Jakob, der mit Gott ringt, bis er ihn segnet. Wenn die Juden nichts als das erfunden hätten, müßten sie kolossale Leute gewesen sein. – Mich will Gott auch nicht segnen; nur im fürchterlichen Kampfe ums Werden meiner Werke ringe ich es ihm ab.« (Gustav Mahler in den Erinnerungen von Nathalie Bauer-Lechner. Hrsg. von Herbert Kilian, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. Hamburg ²1984, p. 76). Der Schaffende als ein mit Gott Ringender ist in den Figuren des »Ringenden« wie des »Auserwählten« jedenfalls auch in Schönbergs *Jakobsleiter* präsent.

34 The Library of Congress, Washington D.C., Music Division (Arnold Schoenberg Collection | ASCC ID 22420).

35 Mit einer öffentlichen Probe und zwei Konzerten, 28.–30. März 1912; vgl. Antony Beaumont: *Alexander Zemlinsky. Biographie*. Wien 2005, p. 323 f.

36 Vgl. Gustav Mahler (1912) (ASSV 4.1.2.). Im Vortrag befasst sich Schönberg unter anderem ausführlich mit der 8. *Symphonie*. Für den Inhalt von Mahlers Schaffen findet er Bilder, die im Rückblick wie ein Vor-Echo seiner eigenen, zu dem Zeitpunkt in ihm heranreifenden Jakobsleiter-Thematik anmuten, insbesondere das der Sehnsucht

und die *Jakobsleiter* drehen sich inhaltlich jeweils um den Prozess eines stufenweisen Aufstiegs hin zu Gott.³⁷ Im II. Teil der Symphonie ist es Goethes Faust, der durch die göttliche Liebe und Gnade in den Himmel aufgenommen wird, in der *Jakobsleiter* ist es eine menschliche Seele³⁸ schlechthin, die himmelwärts aufsteigt. Sie bleibt allerdings im Zyklus der Wiedergeburten gefangen und muss (im nicht mehr vertonten Teil des Librettos) zur Erde zurückkehren. Auch im Hinblick auf die große Besetzung mit Orchester, Chor und Solisten war Mahlers 8. *Symphonie* Vorbild für die *Jakobsleiter*.³⁹ Für die ätherische Musik der Seele und die musikalische Darstellung ihres Aufstiegs gegen Ende des I. Teils⁴⁰ ließ sich Schönberg höchstwahrscheinlich von den von Celesta, Harfen, Harmonium, Klavier, Glockenspiel, Mandoline und hohen Streichern geprägten Klangfarben am Schluss⁴¹ des II. Teils von Mahlers 8. *Symphonie* inspirieren. Über die hier angesprochenen Aspekte hinaus lassen sich auch für die konkrete Disposition des Raumklangs in der *Jakobsleiter* – für die Fern- und Hochorchester – interessante Parallelen zum II. Teil der 8. *Symphonie* aufdecken. Die Vertonung des stufenweisen Aufstiegs von Faustens Unsterblichem in Richtung der »Mater gloriosa« geht mit einer Verräumlichung des Klangs einher.⁴² Diese Öffnung nach oben war in Goethes Bühnenanweisungen, die Mahler in seine Partitur übernahm, bereits angelegt, für den »Chor der Engel« (1 Takt nach Ziffer 55) etwa in der Anweisung »schwebend in der höheren Atmosphäre, Faustens Unsterbliches tragend«, für den »Chor seliger Knaben« (Ziffer 58) im Hinweis

nach einer unsterblichen Seele und der »Sehnsucht dieser Seele nach ihrem Gott.« (Zitiert nach Arnold Schönberg: »Stile herrschen, Gedanken siegen«, s. Anm. 7, p. 73–98, hier p. 84). Die erste, in Prag gehaltene Fassung des Vortrags Gustav Mahler ist nicht überliefert und nicht rekonstruierbar (vgl. ibidem, p. 90), im Nachlass erhalten ist das Manuskript T16.02, das Schönberg für die am 13. Oktober 1912 in Berlin gehaltene Version des Vortrags montierte (vgl. ibidem). Sämtliche für die hier angesprochene Thematik wichtigen Passagen – 8. *Symphonie*, Komplex der »Seele« – sind in T16.02 enthalten und waren somit spätestens im Oktober 1912 Bestandteil des Mahler-Vortrags.

37 So verweist Silja Haller auf »den, bei aller Unterschiedlichkeit im Detail, zentralen inhaltlichen Zug der geistigen Höherentwicklung« sowohl in der *Jakobsleiter* als auch im II. Teil von Mahlers 8. *Symphonie*; *Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers*. Potsdam 2012, Kap. 8: Ausblick auf die Post-Mahler-Zeit, Unterkapitel 8.3: *Die Jakobsleiter*, p. 292.

38 Zum in mehreren Werken Schönbergs auftretenden Themenkomplex der Seele vgl. Martina Sichardt: *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, s. Anm. 8, p. 15–26.

39 Mathias Hansen: *Arnold Schönberg*, s. Anm. 3, p. 148.

40 In T. 563–564 symbolisieren lichte Klangfarben (insbesondere Xyl., Glcksp., Cel., Klav. una corda, 2 Hf.) den Prozess der Loslösung von der Erde, der nach dem langgezogenen »Och des Sterbenden einsetzt. Julian Johnson spricht diesbezüglich von einer »ätherischen Klanggebung«, die, mit der statischen Harmonie in T. 563–564, »auf einen alten musikalischen Topos des Himmlichen« zurückgreife, »dessen unmittelbarste und wirkungsvollste Quelle für Schönberg sicher die Endabschnitte des zweiten Teils von Mahlers Achte Symphonie waren.« Die *Jakobsleiter*, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*. Hrsg. von Gerold W. Gruber. Laaber 2002. Band 2, p. 253–278, hier p. 272. Bei Martina Sichardt ist von einer »Instrumentation des

Glanzes« die Rede, die (im Zusammenspiel mit anderen Aspekten des Tonsatzes) an die »Darstellung des Überirdischen« in der *Jakobsleiter* gebunden sei (*Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, s. Anm. 8, p. 21).

41 Etwa ab den Worten »Neige, neige, du Ohnegleiche« der Una Poenitentium – Gretchen, Ziffer 149 in der Partitur: Gustav Mahler: *Symphonie Nr. 8 (Es-Dur) in zwei Sätzen für großes Orchester, acht Solisten, zwei gemischte Chöre und Knabenchor*. Partitur. Hrsg. von Karl Heinz Füssli. Wien 1977 (Sämtliche Werke 8).

42 Mahlers Raumklanggestaltung für die 8. *Symphonie* wurde detailliert dargelegt in Harald Hodeige: *Komponierte Klangräume in den Symphonien Gustav Mahlers*. Diss. TU Berlin 2004, p. 172–183.

»um die höchsten Gipfel kreisend«. Die musikalische Darstellung dieser imaginieren himmlischen Sphären fußt nicht nur auf den Parametern Tonhöhe (in der hohen Vokalpartie der »Mater gloriosa«) und Klangfarbe (in der Helligkeit des Knabenchors und der »Auswahl von leichten Stimmen des I. Frauenchors«, die Mahler für den »Chor der »jüngeren Engel« in Ziffer 63 vorschreibt), sondern auch auf der konkreten Position der Ausführenden im Saal. Von den Proben zur Uraufführung der 8. *Symphonie* am 12. September 1910 in der Neuen Musik-Festhalle in München sind einige Fotos überliefert,⁴³ aus denen sich die Aufstellung im Raum bei der Uraufführung zwar nicht mit letzter Sicherheit rekonstruieren lässt, die aber gleichwohl sehr aufschlussreich sind. Bedeutsam im Zusammenhang mit der *Jakobsleiter* sind zwei Instrumentenkombinationen, die aus dem Gesamtorchestereklang herausgehoben werden:

- 1) das Ensemble aus vier Harfen (zwei Harfen »mehrfach besetzt«, laut Partitur), Klavier, Harmonium und Celesta, das links auf den höchsten Stufen des Podiums, unterhalb der Chortribüne zu sehen ist – wahrscheinlich saßen dort auch die Mandolinen.⁴⁴ Es handelt sich um die Instrumentalkombination, die den Klangraum in Mahlers *Symphonie* gegen Ende nach oben hin öffnet, kurz vor Ziffer 172 und nochmals, sehr herausgehoben, ab Ziffer 199 vor dem Einsatz des »Chorus mysticus«;
- 2) ein Fernorchester aus, wie Mahler es nannte, »isoliert postierten« (Ziffer 218) Blechbläsern: vier Trompeten und drei Posaunen, die jeweils erst ganz zum Schluss der beiden Sätze einsetzen. In der autographen Partitur gab Mahler als Position der Bläser »In der Höhe!!«⁴⁵ an. Zwei der Fotos⁴⁶ zeigen die Aufstellung dieses Fernorchesters zu beiden Seiten des Orgelspieltisches, zwar nicht gänzlich »isoliert postiert«, aber jedenfalls weit genug vom Hauptorchester, um tatsächlich eine letzte, grandiose Erweiterung des Klangraums zu bewirken, passend zur transzendenten Botschaft.

Für die Aufstellung der Mitwirkenden auf dem Podium der Münchner Neuen Musik-Festhalle hatte Alfred Roller, Mahlers Ausstattungsleiter an der Wiener Hofoper, Podeste und Treppen entworfen, die eine Staffelung des Klangs im Raum und zugleich den Hunderten von Mitwirkenden die Sicht auf den Dirigenten ermöglichen sollten.⁴⁷ Schönbergs ursprüngliche Pläne für die Besetzung der *Jakobsleiter* muss man sich noch größer dimensioniert vorstellen als die Besetzung für Mahlers 8. *Symphonie*. Auf p. 30a im IV. Skizzenbuch (MS 78,

43 Drei Fotos sind abgedruckt in *Das Mahler Album*. Hrsg. von Gilbert Kaplan. New York 2011, Nr. 130–132. Die obige Darlegung folgt Christian Wildhagen, der die Fotos beschreibt und interpretiert: *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler. Konzeption einer universalen Symphonik*. Frankfurt am Main 2000, p. 127–131.

44 Vgl. *Das Mahler Album*, s. Anm. 43, Nr. 131 und 132.

45 Christian Wildhagen: *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler*, s. Anm. 43, p. 131, Anm. 363.

46 *Das Mahler Album*, s. Anm. 43, Nr. 130 und 131.

47 Christian Wildhagen: *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler*, s. Anm. 43, p. 129.

Sk345) notierte er an chorisches besetzten Bläsern: »20 Flöten (10 davon Picc), 20 Oboen (10 davon Engl H), 24 Klarinetten [...] 20 Fagotte (10 davon Ktr Fg) [...]«;⁴⁸ diese Besetzung ist zum Teil auch im Particell nachweisbar, zum Beispiel in T. 23–24.⁴⁹

Die erwähnten Probenfotos zeigen für Mahlers 8. *Symphonie* eine Aufstellung im Raum, wie sie auch Schönberg – ob er sich dessen bewusst war oder nicht – für die Fern- und Hochorchester in der *Jakobsleiter* vorsah: »die Fernorchester müssen nicht übermäßig weit stehen: der Eindruck der Ferne genügt. H₁ z. B. 1–2 m über dem höchsten Punkt des Orchesters, am besten, dem Dirigenten gegenüber.« Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die zweifache Erweiterung des Klangraums gegen Ende der 8. *Symphonie* Gustav Mahlers – durch das Himmelsmusik-Ensemble und abschließend durch das »isoliert postierte« Blechbläser-Ensemble – in Schönbergs *Jakobsleiter* durch die Hoch- und Fernorchester im großen Symphonischen Zwischenspiel aufgegriffen und noch gesteigert werden sollte.

Richard Wagner: *Parsifal*

Auch Richard Wagners »Bühnenweihfestspiel« *Parsifal* dürfte als Inspirationsquelle für die Aufstellung der Fern- und Hochchöre in Betracht zu ziehen sein; obwohl der *Jakobsleiter*-Torso als Oratorium vorliegt, erwog Schönberg in einem frühen Kompositionsstadium nämlich zeitweise, das Werk szenisch aufführen zu lassen.⁵⁰ Im Januar 1914 sah und hörte Schönberg zum ersten Mal eine *Parsifal*-Aufführung, unter der Leitung Alexander Zemlinskys in Prag⁵¹ – also unmittelbar nach Ablauf der dreißigjährigen Schutzfrist, durch die *Parsifal*-Inszenierungen bis dahin ausschließlich Bayreuth vorbehalten waren.⁵² Am 16. April 1914 schrieb Schönberg an Zemlinsky, nachdem er den *Parsifal* nochmals in Leipzig gehört hatte: »Lange nicht hat mich eine Musik so beschäftigt, wie die.«⁵³ Was die Verräumlichung des Klangs betrifft, dürften ihn die »Stimmen der

48 Vgl. Winfried Zillig: Arnold Schönbergs »Jakobsleiter«, s. Anm. 9, p. 202.

49 In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass zumindest im Jahr 1923 in Schönbergs Umfeld an die Erschaffung einer Halle eigens für eine Aufführung der *Jakobsleiter* gedacht wurde, wobei sich allerdings nicht sagen lässt, wie seriös dies tatsächlich erwogen wurde. Im Sommer 1923 versandte Schönberg nämlich eine Postkarte mit einem Foto von sich selbst und mit folgenden Worten: »Für Gustav Mandel zur frdl. Erinnerung an seine Absicht eine Tonhalle für die *Jakobsleiter* hervorzubringen. Mödling 17. Juni 1923. Arnold Schönberg.«

(Wienbibliothek im Rathaus | ASCC ID 23305.) Therese Muxeneder sei herzlich für den Hinweis gedankt.

50 Dabei dachte Schönberg an Adolf Loos als Ausstatter, wie aus seinem Brief an Loos vom 19. Juni 1917 – dem Tag, an dem er die Particellniederschrift begann – hervorgeht (Wienbibliothek im Rathaus [Teilnachlass Adolf Loos] | ASCC ID 7191). Im Jahr 1926 befasste sich Adolf Loos im Übrigen mit einem Plan für ein Opernhaus für Schönberg, s. Therese Muxeneder: *Arnold Schönberg & Jung-Wien*. Wien 2018, p. 112.

51 H[ans] H[einz] Stuckenschmidt: *Schönberg*, s. Anm. 8, p. 175.

52 In seinem Aufsatz *Parsifal und Urheberrecht* (ASSV 3.1.1.5.) von 1912 thematisierte Schönberg die Schwierigkeit, den *Parsifal* zu Gehör zu bekommen; publiziert in: idem: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main 1976, p. 174–178 (Gesammelte Schriften 1).

53 The British Library, London (Oliver Neighbour Collection | ASCC ID 399); zitiert nach Alexander Zemlinsky: *Briefwechsel*, s. Anm. 6, p. 117.

Jünglinge, aus der mittleren Höhe der Kuppel vernehmbar« inspiriert haben, die erklingen, während Amfortas und der Gral in den Gralstempel hineingetragen werden, mit den anschließend »aus der äußersten Höhe der Kuppel« singenden Knaben (*»Der Glaube lebt, die Taube schwebt«*).⁵⁴

Gleichwohl ist zu bedenken, dass es zwischen dieser Stelle im *Parsifal* und der Thematik der *Jakobsleiter* kaum inhaltlich-thematische Bezüge gibt, anders als im Fall von Mahlers 8. *Symphonie*. Der komponierte Teil der *Jakobsleiter* und der II. Teil der 8. *Symphonie* sind wesentlich durch eine äußere wie innere Aufwärtsbewegung gekennzeichnet, die damit verbundene Verräumlichung des Klangs ist jeweils essentiell für die Thematik. Die nachfolgenden, in der Musikgeschichte schrittweise rückwärts führenden Beispiele für die Erweiterung des musikalischen Raumklangs stehen daher ausschließlich in Verbindung mit musikalischen Himmelsvorstellungen und orientieren sich immer an dem Moment einer offenen, direkten Verbindung zwischen Himmel und Erde, wie im Bild der *Jakobsleiter*. Bei der Gestaltung des Raumklangs in seinem Oratorium setzte Schönberg, bewusst oder unbewusst, eine lange Tradition fort.⁵⁵

Sanctus-Vertonungen: Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach

Eine vergleichbare offene Verbindung zwischen Himmel und Erde wird in der Liturgie angedeutet: im Sanctus. Die Worte dieses Lobpreises – *»Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth, pleni sunt coeli et terra gloria eius«* (bzw. *»gloria tua«*) – entstammen der Himmelsvision des Propheten Jesaja aus dem Alten Testament; es sind Seraphim, die sie sich gegenseitig zurufen oder zusingen:

*6.1 In dem Jahr, als der König Usija starb, sah ich den Herrn sitzen auf einem hohen und erhabenen Thron und sein Saum füllte den Tempel. 2 Serafim standen über ihm; ein jeder hatte sechs Flügel: Mit zweien deckten sie ihr Antlitz, mit zweien deckten sie ihre Füße und mit zweien flogen sie. 3 Und einer rief zum andern und sprach: Heilig, heilig, heilig ist der HERR Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll! 4 Und die Schwellen bebten von der Stimme ihres Rufens und das Haus ward voll Rauch.*⁵⁶

54 Richard Wagner: *Parsifal* WWV 111. Hrsg. von Egon Voss und Martin Geck. London 2006, 1. Aufzug, ab T. 1204 und ab T. 1229.

55 Zu Schönbergs Verhältnis zur Alten Musik grundlegend Reinhard Kapp: *Die Wiener Schule und die Alte Musik*, in: *Wiener Schule und Alte Musik | Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium*

8.–10. Oktober 2009. Hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp. Wien 2015, p. 8–74 (Journal of the Arnold Schönberg Center 11/2015). Auf p. 12 beschreibt Kapp, vor dem Hintergrund von Schönbergs Überzeugung, das Schaffen des Künstlers sei triebhaft, dessen Verhältnis zu älterer Musik: *»Alt und Neu, Tradition (Erbe) und Aktualität, Vergangenheit und Zukunft relativieren sich und einander angesichts eines Schaffens, das unbewusst erfolgt, wobei*

freilich nicht nur die aktuelle Reaktionsweise, sondern überliefertes Wissen der Vergangenheit bestimmend in es eingeht. Im künstlerisch Notwendigen entsteht Neues auf der Basis des Alten, welches aktualisiert wird und sich dabei verändert.«

56 Jes 6,1–4; die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung, revidiert 2017.

Die dem Sanctus unmittelbar vorangehende Präfation lädt die Gemeinde dazu ein, in diesen Lobpreis der himmlischen Chöre und Mächte einzustimmen. In seinem Aufsatz »*Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik*« fasste Otto Brodde diesen Moment in der Liturgie folgendermaßen zusammen: »*Das Singen hier und jetzt stellt den unteren Chor, das Singen in der Himmelswelt den oberen Chor. Mehrchörigkeit ist ein Abbild dieser Ordnung, eine allegorische Parallele.*«⁵⁷ Es führt wohl nicht zu weit, im geplanten mehrchörigen Schlussgebet der *Jakobsleiter* eine vergleichbare allegorische Parallele zu sehen; dem gemeinsamen Anbeten auf Erden und im Himmel im Sanctus in der Liturgie steht bei Schönberg das gemeinsame Beten der Seelen – auf ihren unterschiedlichen Läuterungsstufen – und ihre ersehnte Einswerdung mit Gott gegenüber. Zwei Beispiele für mehrchörige Sanctus-Vertonungen seien angeführt. Im antiphonal gestalteten *Heilig* von Carl Philipp Emanuel Bach für Altsolo, Doppelchor und Orchester (Wq 217/H 778), komponiert in Hamburg für das Michaelisfest 1776, wurden die Präfationsworte, die Gemeinde auf Erden möge einstimmen in die Chöre der Engel, im Konzept des Werks umgesetzt: einem »Chor der Engel« steht ein »Chor der Völker« gegenüber. Abwechselnd gestalten sie den Text, »Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth«, und finden dabei auf abschließenden Passagen zusammen. In der großen St. Michaeliskirche in Hamburg sang der Chor der Völker von der Orgelempore, der Chor der Engel »von der Höhe über dem Kirchen-Saal«⁵⁸ – gleichsam aus dem Himmel herab.

Auf eine andere Weise mehrchörig gesetzt ist das Sanctus, das Johann Sebastian Bach für das Weihnachtsfest 1724 in Leipzig komponierte und das er gegen Ende seines Lebens für die *Messe in h-Moll* BWV 232 überarbeitete. Das Ensemble ist hier in sechs unterschiedliche dreistimmige Chöre gegliedert, zwei davon vokal (bei wechselnder Stimmenkombination), vier instrumental. Die Chöre spielen und singen nicht abwechselnd-antiphonal, sondern in einer ununterbrochen tönenden Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Klangfarben und Motive. Christoph Wolff betrachtet dieses Sanctus ausdrücklich als Bachs Vertonung der Vision des Jesaja.⁵⁹

57 Otto Brodde: *Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik*, in: *Schütz-Jahrbuch* 3/1981. Hrsg. von Werner Breig. Kassel 1981, p. 7–11, hier p. 10. Brodde verweist im Anschluss auf den Aufsatz Walter Blankenburgs zum Conradschen Stich (s. Anm. 61).

58 So ein Bericht im *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* vom 25. Oktober 1776; zitiert nach Siegbert Rampe: *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*. Laaber 2014, p. 378 (Große Komponisten und ihre Zeit).

59 Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll*. Kassel 2009, p. 108. Vgl. auch Otto Brodde: *Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik*, s. Anm. 57, p. 10: »*Mehrchörigkeit ist Raumkunst. Sie bedeutet insbesondere bei räumlich getrennter Aufstellung der vokal-instrumentalen Chöre klangliche Füllung des Raumes; in diesem Sinne ist sie Raumkunst als (zugleich) musikalische Prachtentfaltung. So wird sie im Erlebnis der Majestät Gottes als adäquate Festmusik eingesetzt.*«

Heinrich Schütz: Musikalische Exequien

Das Anliegen, die Ordnung von Himmel und Erde mittels einer mehrchörigen Verräumlichung des Klangs musikalisch abzubilden, lässt sich noch weiter zurückverfolgen. Zum dritten Teil seiner *Musikalischen Exequien* op. 7 aus dem Jahr 1635 (*Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren – Selig sind die Toten*, SWV 281) gibt Heinrich Schütz folgende Aufführungshinweise, in der »Ordinantz des Gesanges Simeonis«:

1. Ist zu wissen das dieses Concert zwey Chor vnd ieglicher Chor seine absonderliche Wort habe. Chorus primus ist Quinque Vocum vnd recitiret die Wort Simeonis: HErr nun lässestu deinen Diener. Chorus Secundus ist Trium Vocum, hat zwene Discant vnd einen Baritonum oder hohen Bass, singet folgende vnd andere Wort mehr: Selig seynd die Todten die in dem HErrn sterben. Mit welcher invention oder Choro Secundo der Autor die Freude der abgeleitbten Sehligen Seelen im Himmel | in Gesellschaft der Himmlischen Geister vnd heiligen Engel in etwas einführen vnd andeuten wollen.

Dem tieferen Chor (aus Mezzo-Sopran, Alt, zwei Tenören und Bass), der die Worte des alten Simeon singt und somit auf Erden gedacht werden muss, steht also ein höher besetzter Chor aus zwei Sopranen und einem Bariton gegenüber, die in der Partitur als »Seraphim« I und II und als »Beata anima cum seraphinis« bezeichnet werden. Schütz fährt fort:

2. Primus Chorus werde allernächst bey die Orgel | Secundus Chorus aber in die ferne geordnet | vnd wie es etwa einem ieden für das rahtsambste bedüncken wird.

Die aus dem doppelchörigen Wechselspiel sich bereits ergebende Verräumlichung des Klangs lässt Schütz also durch die tatsächliche Aufstellung der beiden Chöre – mit dem himmlischen Chor als Fernchor – verstärken und geht dabei noch einen Schritt weiter:

3. Wer auch diesen Chorum Secundum noch ein: oder zweymahl abschreiben lassen | vnd nach gelegenheit der Kirchen an vnterschiedenen Orten solche Partheyen anstellen wolte | würde des Autoris Hoffnung nach | den effect des Wercks nicht wenig vermehren.⁶⁰

Die Verdopplung oder Verdreifachung des himmlischen Chors an verschiedenen Orten in der Kirche legt den Vergleich mit den Fern- und Hochchören bzw. -orchestern im Symphonischen Zwischenspiel der *Jakobsleiter* nahe.

60 Zitiert nach: Heinrich Schütz: *Gesammelte Briefe und Schriften*. Hrsg. von Erich Hermann Müller. Hildesheim, New York 1976 (Nachdruck der Ausgabe Regensburg 1931), p. 132–133.

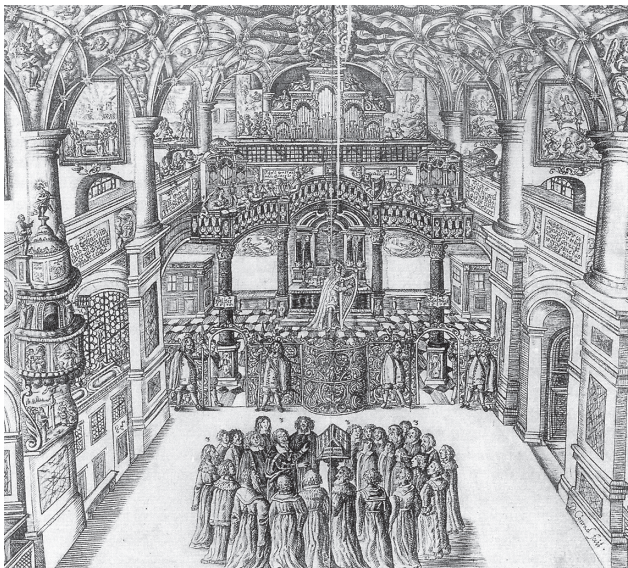


Abbildung 3: Stich der Dresdner Hofkapelle (David Conrad)
(Wikimedia Commons)

Mehrchörigkeit in barocken Abbildungen

Erhellend in diesem Zusammenhang ist die Deutung zweier barocker Abbildungen durch Walter Blankenburg.⁶¹ Der Kupferstich der Dresdner Hofkapelle von David Conrad (Abbildung 3) erschien im Jahr 1676 als Titelbild des Dresdner Gesangbuchs. Er zeigt ein mehrchöriges Musizieren auf mehreren Ebenen, das die himmlische und die irdische Welt symbolisch verbindet. Im Vordergrund steht die Kantorei, links ihr Leiter, Heinrich Schütz. In der Nähe der Orgel stehen sich zwei mal zwei vokal-instrumentale Chöre gegenüber, die beiden äußeren auf einer höheren, die inneren auf einer etwas tieferen Empore. Auf

der höchsten Ebene schließlich, im Gewölbe, singen und musizieren links und rechts gemalte Engel. Blankenburg erkennt in dieser Abbildung zunächst die »tatsächliche Musizierpraxis des 17. Jahrhunderts«,⁶² darüber hinaus aber liest er das Bild allegorisch, als eine theologische Begründung für diese Musizierpraxis. Das mehrchörige Musizieren stelle »die Verwirklichung der Jesaja-Vision (Jes 6,2–4), gleichsam die irdische Fortsetzung der Worte »und riefen einander zu« dar.⁶³ Im gleichen Zusammenhang zeigt Blankenburg das Titelbild von Michael Praetorius' *Musae Sioniae* aus dem Jahr 1607, ein Bild, das mehrere Werke von Praetorius zielt,⁶⁴ darunter die *Hymnodia Sionia* von 1611 (Abbildung 4).

Auch hier wird auf drei Ebenen in jeweils vokalen und instrumentalen Chören musiziert: unten an einer größeren Orgel, auf den beiden Emporen in der Mitte links und rechts an kleineren Orgeln, und im Himmel oben durch zwei sich gegenüberstehende Chöre aus singenden Engeln und himmlischen Mächten; der Text entstammt der Jesaja-Vision. Blankenburg hebt ein Detail in der Textwiedergabe hervor: das »*pleni sunt coeli*« stehe oben beim linken himmlischen Chor, das »*et terra*« hingegen unten beim irdischen, das »*gloria tua*«

61 Walter Blankenburg: Der Conradsche Stich von der Dresdner Hofkapelle. Zum theologischen Verständnis des gottesdienstlichen Raums in der altprotestantischen Orthodoxie, in: idem: *Kirche und*

Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Hrsg. von Erich Hübner und Renate Steiger. Göttingen 1979, p. 133–142.

62 Ibidem, p. 139.

63 Ibidem.

64 Ibidem, p. 140.

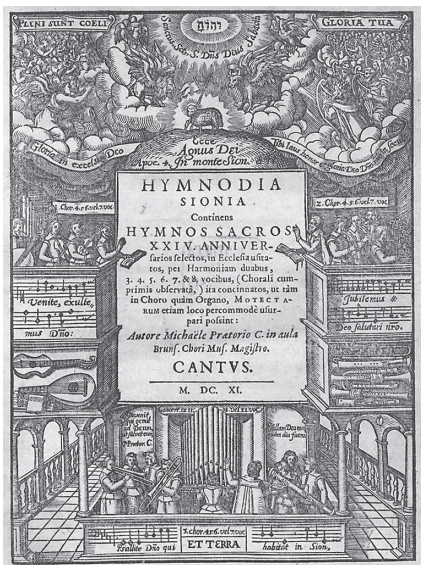


Abbildung 4: Titelbild von Michael Praetorius' *Hymnodia Sionia*

wiederum oben beim rechten himmlischen Chor.⁶⁵ Erde und Himmel sind auch dadurch symbolisch verbunden. Die Parallele zum geplanten Schluss der *Jakobsleiter* liegt nahe, wenn Chor aus der Tiefe, Hauptchor auf dem Podium und Chor aus der Höhe sich durch minimale Textvarianten als Vertreter unterschiedlicher Läuterungsstufen ausweisen und in einer offenen Verbindung zwischen Himmel und Erde im gemeinsamen Gebet mit Gott vereint werden. Von Michael Praetorius führt Blankenburg zudem die mehrhörige Sammlung *Urano-Chorodia* aus dem Jahr 1613 an, dessen Titel Praetorius selbst wie folgt erläuterte: »*Musica per choros caelestia canens oder Himmlische Chormusik [...] dieweil die rechte Art per choros zu singen in Wahrheit die rechte himmlische Art zu musizieren ist.*«⁶⁶ Mit anderen Worten: Himmlisches Musizieren ist mehrhöriges Musizieren. Tatsächlich weitet sich in der *Jakobsleiter* der Klang durch die Fern- und Hochchöre erst, nachdem die Seele in den Himmel aufgestiegen ist, im Symphonischen

Zwischenspiel. Und so entspringt die Mehrhörigkeit hier nicht in erster Linie einer spätromantischen Tendenz zur Erweiterung der kompositorischen Mittel, sondern sie erweist sich als im thematischen Kern des Werks begründet.

Emilio de'Cavalieri: *Rappresentatione di Anima, et di Corpo*

Ein letzter Schritt zurück in die Musikgeschichte führt zu der *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* von Emilio de'Cavalieri. Das 1600 in Rom uraufgeführte Werk, das im Vorwort klare Hinweise für eine szenische Aufführung enthält, ist thematisch mit der *Jakobsleiter* verwandt. Es handelt davon, wie die Seele – »Anima« als allegorische Figur – den Weg des Seelenheils gehen und in den Himmel gelangen kann. Bereits hier lassen sich Ansätze einer Einbeziehung des Raumklangs zur Darstellung des Inhalts ausmachen. Wenn in der 2. Szene des III. Akts Anima und ihr Gefährte Corpo die verdammten Seelen in der Hölle erblicken, lautet die Regieanweisung im Libretto:⁶⁷ »*apresi una Bocca d'Inferno*« (»es öffnet sich ein Höllenschlund«); zum nachfolgenden Einsatz der seligen Seelen in der 3. Szene lautet der Hinweis »*Anime beate nel Cielo, che si apre &*

65 Ibidem, p. 139.

66 Ibidem.

67 Der im Jahr 1600 gedruckten Partitur (*Rappresentatione di Anima, et di Corpo. Nuovamente posta in Musica dal Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar Cantando. Data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese.*

Con Licenza de'Superiori. IN ROMA Appresso Nicolò Mutij l'Anno del Jubileo. M.DC.) ist das Libretto angehängt. Ein Faksimile des Erstdrucks erschien 1912 in Rom.

chiude l'Inferno« (»Selige Seelen im Himmel, der sich öffnet, und es schließt sich die Hölle«). Hieraus ergeben sich im Ansatz drei musikalische Ebenen, die sich auch räumlich trennen lassen: die Seelen in der Hölle, die Seelen im Himmel, Anima und Corpo dazwischen, auf Erden. Nachdem sich Anima und Corpo in der 7. Szene des III. Aktes für den »steilen Weg« in den Himmel entschieden haben, regen die beiden in der 8. Szene einen großen Lobpreis Gottes an, gemeinsam mit den Engeln und den seligen Seelen, die »*tutto il Mondo*« (»die ganze Welt«) dazu aufrufen, einzustimmen (Nr. 84, »*Angeli, et Anime beate in Cielo: Anima, Corpo, Intelletto & Consiglio tutti insieme*«). Wenn in der 9. Szene dieses Loblied auf den Herrn auf zwei Ebenen erklingt (Nr. 86, »*O Signor santo, e vero, | Che del mondo hai l'impero*«, »*O heiliger und wahrer Herr, der Du die Macht über die Welt hast*«), steht damit die Verbindung zwischen Himmel und Erde offen und es sind die verschiedenen Klangkörper von Himmel und Erde vereint. Cavalieris Partitur gibt an dieser Stelle den Hinweis »86. A6. *Tutti insieme dentro, e di fuori*« (»alle zusammen, drinnen und von draußen«).

Im Kontext der bisherigen Überlegungen dürfte es erlaubt sein, den Hinweis »*dentro, e di fuori*«, dahingehend zu interpretieren, dass zu dem Lobpreis des Schöpfers – dem Sanctus-Text nicht unähnlich – der Gesamtklang über die Bühne hinaus in den ganzen Raum erweitert werden sollte. Für den »Ballo«, den Tanz, mit dem die *Rappresentatione* mit der Nr. 91 (»Festa«) optional beschlossen werden kann, gilt der gleiche Hinweis, »*Tutti insieme, di dentro e di fuori*«. Ein solcher festlicher Abschluss, in den alle Ausführenden von allen Seiten einstimmen, dürfte damals zu den Gepflogenheiten auf der Bühne gehört haben. In den sechs Stanzen des »Ballo« wird beschrieben, wie die ganze Erde samt allen Menschen vom Klang der Harfen, Leiern, Orgeln und Trompeten und somit von Harmonie erfüllt wird: sie spiegeln die »*dolci concerti*«, die »süßen Konzerte« von Sonne, Mond und Sternen sowie der Engel im Himmel wider. Die abschließenden Verse ersehnen eine Angleichung von Erde und Himmel: »*E qua giù la terra ancora | [...] | Con il canto e con il riso | Corrisponda al Paradiso*.« (»Und möge hier unten die Erde [...] mit Gesang und mit Lachen dem Paradies entsprechen.«) Infolge des Aufführungshinweises »*Tutti insieme, di dentro, e di fuori*« dürfte sich dabei der ganze Raum mit Klang gefüllt haben, so, wie es über 300 Jahre später auch Schönberg beim auf drei Ebenen geplanten Schlussgebet in der *Jakobsleiter* vor Augen gestanden haben mag.⁶⁸ Beide Male – bei Cavalieri im heiteren Tanzen und Lachen, bei Schönberg im ernsten Schlussgebet – geht es um die ersehnte Einswerdung mit Gott, die beide Male im verräumlichten Klang vorweggenommen wird.

68 Vgl. Otto Brodde: Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik, s. Anm. 57, p. 10: »Auf klangliche Bewältigung und Erfüllung des ganzen Raumes zielt

es, wenn Schütz im gleichen Vorwort [der »Psalmen Davids«, die Verf.] verlangt, daß die Chöre »creutzweiss« gestellt werden. [...] Liturgisch formuliert: Klangfüllende

Mehrchörigkeit ist ein Zeichen der rühmenden Anbetung des Herrn über Raum und Zeit.«

Die Frage, was Schönberg von den hier beispielhaft angeführten Dispositionen des musikalischen Raumklangs in älterer Musik bekannt war, muss weitgehend unbeantwortet bleiben. In seiner Bibliothek sind nur wenige Partituren vorhanden, die in diesem Zusammenhang aufschlussreich sein könnten,⁶⁹ und sie weisen diesbezüglich keine relevanten Annotationen auf.⁷⁰ Einige von Schönbergs Wiener Schülern studierten Musikwissenschaft bei Guido Adler;⁷¹ sie könnten ihr Wissen auf dem Gebiet der Alten Musik in den Unterricht bei Schönberg oder in die sonntäglichen Gesprächsrunden bei ihm zu Hause in Mödling⁷² hineingetragen haben. Die Korrespondenz zwischen Schönberg und Guido Adler⁷³ selbst bietet keine Anknüpfungspunkte. Im Rahmen seines geplanten Lehrwerks *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*⁷⁴ brachte Schönberg im April 1917 zwar grundlegende zu behandelnde Fragen zur Instrumentation zu Papier, aber Überlegungen zum Raumklang oder zur Mehrchörigkeit finden sich auch hier nicht.

Zusammenfassend sei ein Blick auf eine Zeichnung Schönbergs aus dem Jahr 1920 geworfen, die sein Bild von der Jakobsleiter festhält (Abbildung 5):⁷⁵ In der auf Perspektivwirkung verzichtenden, gleichsam schwebenden Darstellung⁷⁶ liegt die Idee eines ins Unendliche erweiterten, richtungslosen Himmelsraums beschlossen. Im Oratorium-Torso erhält dieses Bild eine schlüssige musikalische Umsetzung, zunächst im frei atonalen, der tonalen Gravitation enthobenen Idiom und in den ätherischen Klangfarben, wie bereits im IV. Satz des 2. *Streichquartetts* op. 10. Im großen Symphonischen Zwischenspiel in der *Jakobsleiter* löst sich dann neben der harmonischen Zentralperspektive auch die räumlich-klangliche Zentralperspektive im Saal auf, bis der Hörer selbst in

69 Insbesondere Johann Sebastian Bach: *Die Hohe Messe in H-Moll* (Arnold Schönberg Center, Wien [SCO B14]), Richard Wagner: *Parsifal* (Arnold Schönberg Center, Wien [SCO W1, Bd. 11 und MSCO W3]) und Gustav Mahler: *VIII. Symphonie* (Arnold Schönberg Center, Wien [SCO M28]).

70 Zu Annotationen Schönbergs allgemein vgl. Dörte Schmidt: »Ich habe schon irgendwo darüber geschrieben.« Schönbergs Annotationen in Partituren »Alter Musik«, in: *Wiener Schule und Alte Musik*, s. Anm. 55, p. 134–148.

71 Dazu Monika Kröpfel: Schönbergs Studenten bei Guido Adler. Alte Musik in der Lehre und als musikwissenschaftliches Betätigungsfeld, in: *Wiener Schule und Alte Musik*, s. Anm. 55, p. 252–265.

72 Vgl. Jean Marie Christensen: *Arnold Schoenberg's Oratorio Die Jakobsleiter*, s. Anm. 9, Band 1, p. 369–370.

73 *Arnold Schoenberg Correspondence. A Collection of translated and annotated letters exchanged with Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann and Olin Downes.* Hrsg. von Egbert M. Ennulat. Metuchen/NJ, London 1991, p. 51–125.

74 ASSV 2.3.3.

75 Arnold Schönberg: Die Jakobsleiter, in: *Arnold Schönberg. Catalogue raisonné.* Hrsg. von Christian Meyer und Therese Muxeneder. Wien 2005, Nr. 185. Es handelt sich um eine gezeichnete Antwort an den Künstler Berthold Buchenau aus München, der Schönberg zwei Holzschnitte zu seiner *Jakobsleiter* zugeschickt hatte; Schönberg sandte seine Antwort allerdings nicht ab.

76 Zum Eindruck des Schwebens, der sich durch die Darstellungsweise auf manchen Bildern und Bühnenentwürfen Schönbergs ergibt, vgl. Konrad Oberhuber: Schönberg und der Raum, in: *Der Maler Arnold Schönberg | the Painter. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium 11.–13. September 2003.* Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2004, p. 95–101, insbesondere p. 99f. (Journal of the Arnold Schönberg Center 6/2004). Oberhuber verweist in diesem Zusammenhang explizit auf die *Jakobsleiter*: »Schönberg hat dies wenige Jahre später mit dem biblischen Bild der »Jakobsleiter« auch literarisch ausgedrückt. Die Leiter vermittelt zwar zwischen himmlischer und irdischer Welt, die Charaktere selbst aber schweben im Unbestimmten« (p. 100).



Abbildung 5: Arnold Schönberg.
Die Jakobsleiter (1920)
 Catalogue raisonné 185

Swedenborgs Himmel angelangt ist: zwischen oben und unten, links und rechts gleichsam schwebend *auf* der Jakobsleiter. Bemerkenswert erscheint vor allem noch, dass die titelgebende *Jakobsleiter* im Oratorientext gar nicht auftaucht.⁷⁷ Sie ist ausschließlich in der Musik greifbar – präziser: in der allmählichen Entfaltung des musikalischen Raumklangs, wenn »in den ganzen Saal von allen Seiten Musik strömt.«

77 Und es führt wohl nicht zu weit, in diesem »Aussparen« des Bilds von der Jakobsleiter eine wesentliche Dimension des für Schönberg ab jetzt immer wichtiger werdenden jüdischen Denkens und Glaubens erkennen zu wollen, als latenten Hinweis auf das für ihn so wichtige Bilderverbot; vgl. Richard Kurth: Schönberg and the »Bilderverbot«. Reflections on

»Unvorstellbarkeit« and »Verborgenheit«, in: *Arnold Schönberg und sein Gott | and His God. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium 26.–29. Juni 2002*. Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2003, p. 332–372, insbesondere p. 363–366 (Journal of the Arnold Schönberg Center 5/2003); Kurth deckt die Bedeutung des Bilderverbots für das Textbuch der *Jakobsleiter* auf.