
A Survivor from Warsaw [Ein Überlebender aus Warschau] op. 46



Werktitel A Survivor from Warsaw [Ein Überlebender aus Warschau] für einen Sprecher, Männerchor und Orchester op. 46

Entstehung 1947

UA 4. November 1948, Albuquerque/New Mexico, Carlisle Gymnasium, University Campus

Dauer ca. 7 Min.

»Dieses Meisterwerk ist aufgrund seiner schöpferischen Notwendigkeit des Verhältnisses Text – Musik und Musik – Hörer das ästhetische musikalische Manifest unserer Epoche.« (Luigi Nono) Die Anregung zu Arnold Schönbergs »A Survivor from Warsaw« op. 46 geht auf die russische Tänzerin, Tanzpädagogin und Choreographin Corinne Chochem (1907–1990) Ende März/Anfang April 1947 zurück. Am 2. April 1947 übersandte Chochem Melodie und englische Übersetzung eines Partisanenliedes, welches in einer Auftragskomposition Schönbergs in jiddischer Originalfassung oder einer hebräischen Übertragung Verwendung finden sollte. Am 20. April 1947 stellte Schönberg, anschließend an das Gespräch mit Corinne Chochem über einen Kompositionsauftrag Honorarforderungen »for a composition of 6–9 minutes for small orchestra and chorus, perhaps also one or more soloists on the melodie [sic] you gave me« und fügte hinzu: »I plan to make it this scene – which you described – in the Warsaw Ghetto, how the doomed jews started singing, before gooing [sic] to die.« Chochem antwortete umgehend, dass sie seinen Honorarvorstellungen nicht entsprechen könne, wodurch sich das Projekt auch nach einem weiteren Zugeständnis Schönbergs (»If you can arrange this, then I would like to have as soon as possible the story and the translation of the text«, 23. April 1947) in dieser Konstellation nicht realisieren ließ. Anfang Juli 1947 erreichte Schönberg indes ein Kompositionsauftrag der Koussevitzky Music Foundation, den er mit dem Hinweis auf ein bereits begonnenes Orchesterwerk annahm, welches innerhalb von etwa sechs Wochen vollendet werden könne: »My original plan was to write it for a small group of about 24 musicians, one or two »speakers« and a mens choir of an adequate size.« (Brief an Margaret Grant, Koussevitzky Music Foundation, 7. Juli 1947) Bedingt durch ein Augenleiden hatte Schönberg die Komposition – auch der zugrundeliegende Text stammt von Schönberg selbst – zunächst in Form eines großformatigen Particells notiert, das unter seiner Aufsicht von René Leibowitz im Dezember 1947 in Los Angeles als Druckvorlage in Partitur übertragen wurde. Die von Schönberg selbst verfasste Erzählung des »Survivor from Warsaw« beschreibt das für die Organisation des nationalsozialistischen Terrors typische Szenario einer Appellektion zur Bestandskontrolle und Ausmusterung zum Tode verurteilter Inhaftierter und greift hierbei signifikante Schemata des NS-Lageralltags auf. Schönbergs literarisches Verfahren, das Warschauer Ghetto als symbolischen Ort durch Fokussierung

auf eine räumlich unbestimmbare Episode aus dem Kontinuum eines weiter gefassten historischen Prozesses auszublenden, hat zur Folge, dass es faktisch unbestimmt bleibt. Nicht die Authentizität des Details jedoch, sondern dessen Verständnis ist für Lesung und Deutung des Vernichtungsterrors als Signatur moderner Gesellschaftsgeschichte von Belang: »Now, what the text of the Survivor means to me: it means at first a warning to all Jews, never to forget what has been done to us, never to forget that even people who did not do it themselves, agreed with them and many of them found it necessary to treat us this way. We should never forget this, even such things have not been done in the manner in which I describe in the Survivor. This does not matter. The main thing is, that I saw it in my imagination.« (Brief an Kurt List, 1. November 1948)

Die Reihenstruktur des »Survivor from Warsaw« beruht wie die meisten Zwölftonkompositionen Schönbergs auf einer spezifischen Organisation der beiden sechstönigen Reihenhälften (Hexachorde). Für op. 46 bedeutet dies konkret die Beziehung zwischen den Tonqualitäten der Reihe in Grundgestalt und deren unterquinttransponierter Umkehrung; so ergänzen sich erste Reihenhälfte aus OI und zweite Reihenhälfte aus UVI zum chromatischen Total, während die zweite Hälfte aus OI mit der ersten aus UVI korrespondiert, jedoch in divergierender Tonreihenfolge. Bei horizontaler Verwendung der ersten Reihenhälften von OI oder OV besteht die Möglichkeit einer simultanen Kombination der ersten Hälften aus UVI oder UX als Akkordfläche in vertikaler Ordnung ohne Tonwiederholung. Hexachordkomplementarität bei quinttieferer Umkehrung ist in der Mehrzahl von Schönbergs Zwölftonwerken manifest, etwa dem entstehungshistorisch benachbarten Streichtrio op. 45 oder der Violinfantasie op. 47. Eine weitere signifikante Reiheneigenschaft in op. 46 besteht darin, dass die Töne 3, 4 und 5 der Grundgestalt bzw. deren Umkehrung einen Großterzklang bilden, der ebenso in den Transpositionen der Reihe eine große Terz auf- bzw. abwärts identisch in Erscheinung tritt. Aufgrund der Zugehörigkeit des Großterzklangs zu je drei Formen von Grundgestalt, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung sind 48 Transpositionen der vier Modi in vier Gruppen zu je zwölf Reihengestalten gegliedert. Eine besondere harmonische Konstellation ergibt sich im letzten Abschnitt der Erzählung vor Einsatz des Schlussgebets (T. 72–80), in welchem der in Halbtonschritten verschobene Klang in intensiver Konzentration eine inhaltlich-formale Bedeutung erlangt. Die Textsemantik der Kantate wird auf musikalischer Ebene durch eine Reihe von äquivalenten Motiven als »hermeneutisch bedeutsame Elemente des narrativen Diskurses« reflektiert, welche die Erzählperspektive kompositorisch referieren. Die Diskontinuität von objektiver (chronologischer) Zeit im Narrationsverlauf und subjektiver (mentaler) Zeit in der Psychologie des Erzählers findet in der Gestaltung der musikalischen Textur ein formales und motivisches Äquivalent.

Im Schlusschor greift Schönberg auf das jüdische Glaubensbekenntnis »Shema Yisroel« zurück, das eine zentrale Rolle im Leben des gläubigen Juden einnimmt. Das »Shema« wird als zentrales Bekenntnis des Judentums in Zeiten der Freude und des Leids gesprochen, zum Ausdruck des Lobes, der Hoffnung und Zuversicht ebenso wie als Stärkung für Zweifelnde und als letztes Wort Sterbender. In Schönbergs Interpretation endet das Glaubensbekenntnis mit Deut 6,7 (»wenn du dich niederlegst und wenn du aufstehst«) – neben einer möglichen Anlehnung an die Auffassung des Reformgebetbuchs auch

Akzentuierung des metaphorischen Moments: sich erheben gegen die Unterdrückung der Gewaltherrschaft und »rebirth of the Jewish nation« (Timothy L. Jackson). In Schönbergs Interpretation des Glaubensbekenntnisses sind drei Koordinaten zueinander in Beziehung gesetzt: das Bekenntnis zum Monotheismus, die Bedeutung der Religion für den assimilierten Juden und die Thematisierung jüdischer Identität: »The Shema Jisroel at the end has a special meaning to me. I think, the Shema Jisroel is the ›Glaubensbekenntnis‹, the confession of the Jew. It is our thinking of the one, eternal, God who is invisible, who forbids imitation, who forbids to make a picture and all these things, which you perhaps have realised when you read my Moses und Aron und Der biblische Weg. The miracle is, to me, that all these people who might have forgotten, for years, that they are Jews, suddenly facing death, remember who they are.« (Arnold Schönberg an Kurt List, 1. November 1948).

Therese Muxeneder | © Arnold Schönberg Center, Wien
www.schoenberg.at