

Die Mosaische Unterscheidung in Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron*

JAN ASSMANN

»Ewig in Gottes Wort ist sein Geist. Der Wortlaut ist nur Erscheinungsform.« (Arnold Schönberg)¹

Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron*² gehört zu den Höhepunkten der abendländischen Auseinandersetzungen mit der Moses-Gestalt und ist daher als ein Meilenstein nicht nur der Musik-, sondern auch der Religionsgeschichte zu würdigen. Hier wird die »Mosaische Unterscheidung« zwischen dem wahren Gott und den falschen Göttern³ für die Moderne in einem völlig neuen Sinne getroffen und das Bilderverbot mit einer derartigen Konsequenz zu Ende gedacht, daß zuletzt der Gott der Bibel selbst als ein bloßes Bild seinem eigenen Verbot zum Opfer fällt.

Die biblische Darstellung der Moses-Gestalt entfaltet sich in den Büchern Exodus bis Deuteronomium (2-5 Mose). Dies ist zugleich alles, was wir über Moses wissen. Außerhalb dieses Zeugnisses gibt es keine einzige Spur seiner geschichtlichen Existenz. Man könnte daher meinen, daß es sich hier gar nicht um historische Gestalten und Ereignisse, sondern um einen Mythos handelt, eine fundierende Geschichte, die immer wieder erzählt wird, weil die darin zur Sprache gebrachten Ideen und Ereignisse ihre Wahrheit nicht daraus beziehen, daß sie irgendwann einmal tatsächlich passiert sind, sondern daß sie sich immer wieder und in jeder Gegenwart aufs neue in verwandelter Gestalt be-währen. Ein Mythos ist ein Sinn- und Schicksalskern, der sich in immer neuen Erzählungen entfaltet. Hier darf man nicht fragen: Was ist wirklich passiert?, Wie ist es eigentlich gewesen?, sondern: Warum erzählen wir die Geschichte? Was bedeutet sie uns? Was hat sie denen bedeutet, die sie vor uns erzählt haben? Ein Mythos ist eine symbolische Geschichte, ein Symbol ist etwas, das für etwas steht. So können wir auch fragen: Wofür steht diese Geschichte? Wofür steht Moses? Und weil die Frage »Wer war Moses?« notwendigerweise ins Leere gehen muß, da es ja keine außerbiblischen Zeugnisse und Spuren seiner historischen Existenz gibt, so ist die Frage »Wofür steht Moses?« auch die einzig sinnvolle.

¹ Der biblische Weg (1928) (Anm. 36, S. 304).

² Auf die umfangreiche Literatur zu dieser Oper kann hier nur zu einem kleinen Teil eingegangen werden. Marc M. Keiling, »O Wort, du Wort, das mit fehlt«. *Die Gottesfrage in Arnold Schönbergs Oper »Moses und Aron«*, Mainz 2004, enthält eine reiche Bibliographie. Leider erschien dieses wichtige Buch erst nach Beginn der Drucklegung. Für Hinweise danke ich Lydia Goehr, Gertrud Koch und Marc M. Keiling.

³ Jan Assmann, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München 1998 bzw. Frankfurt a. M. 2000; *Die Mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus*, München 2003.

Daher sind hier ein paar Worte über den Mythos am Platze, bevor wir auf Schönberg eingehen und uns der Frage zuwenden, warum er die Geschichte von Moses erzählt und wofür bei ihm Moses steht. Ein Mythos ist eine Geschichte, die nicht nur immer wieder, sondern auch immer wieder neu erzählt wird. Sie erneuert sich mit jeder wechselnden Gegenwart, die ihr neue Sinn-Nuancen abgewinnt. Ein Mythos entfaltet sich in der Länge der Zeit, das heißt: er gehört in die Ordnung des Gedächtnisses. Das Gedächtnis erinnert und vergißt. Es erinnert, was ihm wichtig ist, und läßt anderes wieder in den Hintergrund treten oder ganz verschwinden. Was wichtig scheint, bezieht seine Bedeutung aus der Ausbildung und Durchhaltung eines Ich oder Wir, einer personalen oder kollektiven Identität. Wir sind, was wir erinnern: Die Erinnerung ist gerahmt, gepflegt und begrenzt durch die Identität, die in diesen Erinnerungen lebt und von ihnen getragen wird. Erzählungen, die ein »Wir« tragen und von einem »Wir« gerahmt, gepflegt und begrenzt werden, nennen wir Mythen. Mythen sind kollektive Erinnerungsfiguren, lieux de mémoire, »loci« einer Erinnerungskultur. Für Mythen ist es nicht entscheidend, ob sie sich auf wirkliche oder fiktive Ereignisse beziehen, sondern nur, ob sie ihren Ort haben in der Ordnung des Gedächtnisses, im Rahmen eines Erinnerns, das sie immer wieder neu erzählt, und eines Selbstbildes, das sich in diesem Erzählen seiner Wurzeln und Ziele, seiner Wahrheiten und Träume immer neu vergewissert. Dieses »Wir« ist die Gesamtheit derer, denen die Erinnerung, also z. B. Moses etwas bedeutet. Das läßt sich nicht auf eine ethnische, nationale, politische oder religiöse Identität beschränken. Mythen fundieren eine kulturelle Identität, die quer durch die genannten Identitäten hindurchgeht und offene, sich ständig verschiebende Grenzen hat. Eine kulturelle Identität ist unfestgelegt, vielschichtig, widerspruchsvoll und heterogen. Das zeigt sich in aller Deutlichkeit auch an Schönbergs Moses, in dem Elemente aus drei Erinnerungstraditionen hervortreten: jüdische, protestantische und philosophische, die gleichwohl umklammert sind von jener kulturellen Identität und jenem Gedächtnis oder Mythenreservoir, das wir »Abendland« nennen. Moses, das sei zunächst festgestellt, gehört zu den ganz großen »loci« der abendländischen Erinnerungskultur, zu den Leuchttürmen allererster Größenordnung, auch wenn seine geschichtliche Existenz in tiefstem Dunkel liegt und er sein Licht allein aus der Erinnerung bezieht.⁴

Gleichwohl können wir nicht ohne weiteres von einem Moses-Mythos sprechen. Dem steht die Autorität der Bibel entgegen, die zwar dazu einlädt, die Geschichte immer wieder, aber nicht immer wieder neu und anders zu erzählen. Im Gegenteil: diese Geschichte ist in den Büchern 2 bis 5 der Torah

⁴ Zur Theorie des kulturellen Gedächtnisses vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Funktionen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999; Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

in einer ein für alle Mal verbindlichen Form als *historische* Wahrheit festgeschrieben. Das ist bei mythischen Figuren, z. B. Medea, anders. Auch Medea ist eine der großen Erinnerungsfiguren des Abendlandes, deren Geschichte immer neu erzählt wurde und wird.⁵ Diese Erzählungen beanspruchen aber keine andere als die *mythische* Wahrheit, zwar immer wieder wahr zu werden, aber nicht ein für alle Mal geschehen zu sein. Die Moses-Geschichte dagegen beansprucht gerade dies: einen einmaligen Ort in Raum und Zeit. Die Offenbarung des Gesetzes erging nach biblischer Chronologie an Moses ein für alle Mal im Jahre 2453 der Welt oder 1531 vor Christus⁶ am Berge Sinai in der Wüste, die sich zwischen Ägypten und Kanaan, dem Gelobten Land erstreckt. Die Form ihrer Erzählung in den Büchern 2 bis 5 der Torah beansprucht aber darüber hinaus noch viel mehr, sie beansprucht kanonischen Rang. Das ist ein Prinzip, das dem Wesen des Mythos als einer Geschichte, die immer neu erzählt wird und deren Sinn sich in der Fülle ihrer Varianten entfaltet, diametral entgegensteht. Die Geschichte von Medea kann man immer neu erzählen. Das Drama des Euripides ist kein kanonischer Text im biblischen, sondern im klassischen Sinne. Ein biblischer Text ist kanonisch in dem Sinne, daß er keine anderen Behandlungen desselben Stoffs auf gleichem Rang neben sich gelten läßt. Alles, was dazu noch gesagt und geschrieben werden kann, darf nur Kommentar, nur Exegese oder »Midrasch« des biblischen Textes sein.⁷ Ein klassischer Text dagegen ist kanonisch im Sinne des Vorbilds. Alles, was nun noch gesagt und geschrieben werden kann, hat sich mit diesem Vorbild auseinanderzusetzen, muß sich an ihm messen lassen, auch wenn es sich noch so weit von ihm entfernt. Das ist, was Hans Blumenberg »Arbeit am Mythos« nennt.⁸

Schönbergs Oper *Moses und Aron* ist »Arbeit am Mythos«, nicht Exegese oder Midrasch. Der biblische Text wird nicht ausgelegt, sondern weitergedacht. Darin liegt ihre überragende theologische und religionsphilosophische Bedeutung. Die Moses-Geschichte wird nicht als einmaliges historisches Ereignis begriffen, sondern als eine Erinnerungsfigur, deren Wahrheit sich im Akt des Erinnerns und in jeder sich erinnernden Gegenwart erweist, also als ein Mythos im vollen Sinne des Wortes. Die Auflösung des orthodoxen Kanonverständnisses im Zeichen von Aufklärung und Historismus hat die biblischen Texte freigegeben, einerseits zur theologischen Entmythologisierung und andererseits zur künstlerischen Arbeit am Mythos. Die Bibel, das ist das Wunder, verliert in diesem Auflösungsprozeß nichts von ihrer Strahlkraft im kulturellen Gedächtnis. Sie bleibt ein kanonischer Text, aber

5 Vgl. hierzu v. a. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979.

6 Nach Jean LeClerc, *Historia Universalis a Creatione Mundi ad Caroli Magni Tempus* (1696).

7 Vgl. hierzu Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), *Kanon und Zensur*, München 1987; Jan Assmann/Burkhard Gladigow (Hg.), *Text und Kommentar*, München 1995.

8 Vgl. Anm. 5.

nicht mehr im normativen, sondern im klassischen Sinne. Gerade die Entstehungsjahre von Schönbergs Oper brachten auf verschiedenen Gebieten des geistigen Lebens Werke hervor, die sich als Arbeit am biblischen Mythos verstehen. Dazu gehören vor allem Thomas Manns Joseph-Romane⁹ und Sigmund Freuds letztes großes Buch *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*.¹⁰ In diesen Kontext gehört auch *Moses und Aron*. Alle drei Werke entspringen dem Bedürfnis, den biblischen Stoff neu zu gestalten, die Geschichte neu zu erinnern und zu erzählen im Kontext einer Gegenwart, die ihn in einem ganz neuen Licht erscheinen läßt. Die Frage, wann und warum die Geschichte erzählt wird, erfährt im Hinblick auf diesen historischen Kontext eine eindeutige Antwort. Alle drei, Arnold Schönberg, Sigmund Freud und Thomas Mann, sind Emigranten; alle drei wenden sich unter dem Schock der nationalsozialistischen Barbarei und antisemitischen Verfolgung der Bibel, genauer gesagt, dem Monotheismus zu. Allen dreien ging es darum, das, wofür der Name Moses als symbolische Erinnerungsfigur im kulturellen Gedächtnis des Abendlandes steht (auch wenn Thomas Mann dabei auf die Gestalt des Joseph zurückgriff), ihrer Zeit als rettende und richtende Idee in Erinnerung zu rufen.

Moses steht für Monotheismus, auf diese schlichte Formel werden sich wohl Juden, Christen und Muslime schnell einigen können. Mit seinem Namen verbindet sich die normative Verkündigung des Einen Gottes, normativ im Sinne der strikten Exklusivität und der strengen Unterscheidung zwischen dem Einen wahren Gott und den vielen »anderen«, fremden, verbotenen, falschen, eingebildeten Göttern, einer Unterscheidung, die sich in zahllosen (d.h. 613) Geboten und vor allem Verboten äußert und zu entsprechender Entscheidung aufruft. An Moses erinnern heißt, an diese Unterscheidung erinnern, wie immer sie sich aus der Not und Bedrängnis einer jeweiligen Gegenwart darstellt: zwischen Freiheit und Knechtschaft, Recht und Unrecht, Ordnung und Gesetzlosigkeit, Zivilisation und Barbarei, Sinnlichkeit und Geistigkeit oder Wahrheit und Unwahrheit. Daß es in den 20er und 30er Jahren des letzten Jahrhunderts immer dringender wurde, an diese Unterscheidung zu erinnern, leuchtet ein. Darum erzählen Schönberg, Mann und Freud die Geschichte, jeder natürlich auch mit seiner eigenen Agenda, die über den unmittelbaren Kontext und seine Bedrängnis hinausweist: bei Freud zum Beispiel die Suche nach einer psychohistorischen Rekonstruktion der Religionsgeschichte, bei Mann die Frage nach den mythischen Wurzeln der künstlerischen Existenz und bei Schönberg das Leiden des kompromißlosen Neuerers an der Verständnislosigkeit des Publikums

9 Die vier Romane erschienen, Vorabdrucke einzelner Kapitel eingerechnet, zwischen 1927 und 1943. Vgl. Bernd-Jürgen Fischer, *Handbuch zu Thomas Manns »Josephromanen«*, Tübingen/Basel 2002, S. 59-62.

10 Als Buch erschienen 1939 bei Allert Lange in Amsterdam. Entwürfe der Erstfassung als »historischer Roman« gehen in das Jahr 1934 zurück.

und der Unübersetzbarkeit seiner musikalischen Gedanken in »gefälligere« Formen. Im Vordergrund aber steht in allen drei Werken der Monotheismus, die Unterscheidung, die er trifft, die Entscheidung, die er fordert, und die strenge kritische Normativität, die mit ihm Einzug hält in die Kultur.

Von den drei genannten Werken ist Schönbergs Oper dasjenige, das den Charakter des Monotheismus als Unterscheidung am klarsten herausstellt. Schon der Titel stellt sie heraus: *Moses und Aron*. Anders als bei Freud (*Der Mann Moses »und« die monotheistische Religion*) und Mann (*Joseph »und« seine Brüder*) bezeichnet das »und« hier einen Gegensatz, und zwar den entscheidenden Antagonismus, der mit der monotheistischen Unterscheidung in die Welt kommt. Schönberg gibt ihm in seiner Oper gegenüber seiner biblischen Ausprägung eine völlig neue Wendung. Das möchte ich im folgenden aufzeigen.

*

Bei Schönberg ist Gott ein »Gedanke«, der sich weder sprachlich, noch bildlich oder symbolisch ausdrücken geschweige denn kommunizieren läßt. Das machen schon die ersten Worte deutlich, die nach dem Aufgang des Vorhangs hörbar werden, die Worte, mit denen Moses Gott anredet:

Einziger, ewiger, allgegenwärtiger,
unsichtbarer und unvorstellbarer Gott!

Gott ist aber kein Gedanke, den Moses sich ausdenkt, sondern den er empfängt und aufnimmt. Noch bei geschlossenem Vorhang erklingen, von 6 Solostimmen gesungen, vier Akkorde, auf die Moses mit seiner Anrede reagiert: Gottes ihm hörbar werdende, sprachlich noch unartikulierte Gegenwart.¹¹ Von den fünf Gottesprädikaten wird das letzte gedehnt ausgesprochen: auf dieses Wort kommt es vor allen anderen an, und dieses Wort ist es auch, mit dem sich Schönberg gleich am Anfang weit vom mosaischen Gott der Torah entfernt. »Einziger« ist das zentrale Gottesprädikat in der Torah (dem Pentateuch) und wird im 1. Gebot und im Schema-Gebet herausgestellt: Der Herr, unser Gott, ist ein Einziger Herr, *adonai ächad*. Als »Ewiger« wird Gott etwa im 90. Psalm gepriesen, der als ein Psalm Moses gilt. »Ehe die Berge geboren wurden, / die Erde entstand und das Weltall, bist du, o Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit.« Von der Allgegenwart Gottes handelt der 139. Psalm. »Steige ich hinauf in den Himmel, so bist du dort; bette ich mich in der Unterwelt, bist du zugegen.« Die Unsichtbarkeit Gottes wird in Dtn 4,15 betont: »ihr habt keinerlei Gestalt (*kol-temunah*) gesehen an dem Tag, als der Herr am Horeb mitten aus dem Feuer zu euch sprach.« Diese vier Gottesprä-

¹¹ Zu diesen Akkorden und ihrer Bedeutung als Ausdruck des Gottes-»Gedankens« und der Unendlichkeit Gottes vgl. Karl H. Wörner, *Gotteswort und Magie. Die Oper Moses und Aron von Arnold Schönberg*, Heidelberg 1959, S. 45-58 und v. a. Kerling, »O Wort, du Wort, das mir fehlt« (Anm. 2), S. 57-63 u. ö.

dikate sind biblisch belegbar, das fünfte jedoch – der unvorstellbare – führt über den biblischen Gott hinaus.

Um so überraschender ist, daß Schönberg den unvorstellbaren Gott aus dem Dornbusch zu Mose sprechen läßt. Die Stimme Gottes ist eine kühne Innovation in der Opern- und Oratorientradition. Sonst reden meist Engel. Widerspricht das nicht der Idee eines unvorstellbaren Gottes, daß er hier selbst das Wort ergreift? Wie kann ich eine Stimme vernehmen, ohne mir einen dazugehörigen Körper vorzustellen? Schönberg löst dieses Problem auf eine Weise, die sich jeder körperlichen Imagination entzieht. Die Stimme Gottes wird von sechs Sprechstimmen realisiert: Sopran, Knaben, Alt, Tenor, Bariton, Baß, alle mehrfach besetzt, die zu den sechs Solostimmen hinzutreten.¹² »Nun verkünde!« sagt die Stimme zu Moses. Moses dankt Gott dafür, daß er den »Gedanken« seiner Väter in ihm wiedererweckt hat, fleht ihn aber an: »nötige mich nicht, ihn zu verkünden!« und fährt zwei Gründe auf: »Meine Zunge ist ungelenk« und »Ich kann denken, aber nicht reden«. Der erste steht in der Bibel (Ex 4,10: Moses ist *kevad peh*, »schwer-mündig«), der zweite nicht. Schönbergs Moses hat keinen Sprachfehler, sondern er ist ein Philosoph, der in seinem Denken über das Mitteilbare hinausgeht und weiß: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.« So möchte er weiter in Ruhe seine Schafe weiden und über Gott schweigen. Sein Ort ist die Wüste, seine Leidenschaft das Denken, sein Medium das Schweigen.

Gott glaubt das Problem durch Arbeitsteilung lösen zu können. Er stellt dem denkenden Moses den redenden Aron zur Seite. Die Sprache wird ja zum Problem, nicht als Medium des Ausdrucks, sondern der Kommunikation. So ist es auch bei Wittgenstein gemeint. »Wovon man nicht sprechen kann«, bezieht sich auf das Gespräch mit anderen, das Universum möglicher Diskurse. Moses könnte wohl schon seinen Gottesgedanken in Worte fassen, aber die würde kein Mensch verstehen. Arons Aufgabe ist nicht die Artikulation, sondern die Kommunikation. Aron soll Moses' abstrakte Gedanken in faßliche Worte, und das heißt: in sprachliche Bilder kleiden. Den Gegensatz zwischen Denken und Reden übersetzt Schönberg in den Gegensatz zwischen Sprechen und Singen. Für Moses schreibt die Partitur einen Sprecher vor mit »tiefer, sehr grosser Stimme«. Die Tonhöhenunterschiede der Notation sollen seine Deklamation nur charakterisieren. Aron dagegen ist ein lyrischer Tenor mit expressivem Belcanto.

Das Zwiegespräch zwischen Moses und Aron, das sich im zweiten Bild

¹² Diese Aufteilung Gottes in seine ewige Allgegenwart, symbolisiert durch die 6 Solostimmen, und seine weltzugewandte Willensbekundung, ausgedrückt durch die Stimme aus dem Dornbusch, gilt aber nur für die erste Szene. In der 4. Szene übernehmen die 6 Solostimmen die kurzen Interventionen Gottes, die kollektive Sprechstimme ist nicht mehr zu vernehmen. In den übrigen Szenen verschwinden auch die 6 Solostimmen. Die erste Szene war als Kantate »Moses am brennenden Dornbusch« geplant (1926), vgl. Christian Martin Schmidt, *Schönbergs Oper »Moses und Aron«*, Analyse der diastematischen, formalen und

entfaltet, macht die ganze Kühnheit dieser Konzeption deutlich. Was der gottbegeisterte Aron da in Worte faßt und Moses entgegenhält, ist genau das, was der biblische Mose¹³ lehrt und verkündet. Aron redet begeistert von »Gnade« und »Liebe«, Moses von »Erkenntnis«, »Wissen« und »Denken«. Gnade heißt lateinisch *Gratia* und die Musik zu Arons Auftritt (T 98-123) ist »Grazioso« überschrieben. Aron verkörpert Gnade und Grazie, Moses Gesetz und Gedanke. »Unerbittliches Denkgesetz zwingt zur Erfüllung« (T 235-237). Die Bühnenanweisung schreibt vor, daß Moses und Aron sich in dieser Szene nicht anblicken, sondern »aneinander vorbeireden« sollen.¹⁴

Der amerikanische Historiker Carl Schorske hat Arnold Schönbergs Oper als einen Abgesang auf die traditionelle Wiener Kultur gedeutet, in der sich zwei Strömungen gegenüberstanden und verbanden: »a plastic and sensuous culture of grace«, eine bildnerische, sinnliche Kultur der Gnade und »Grazie« und »a rational culture of law and the word«, also eine rationale Kultur des Gesetzes und des Wortes. Die eine hat ihren Ursprung im gegenreformatorischen Barock, ihren Höhepunkt im maria-theresianischen Wien und ihren bleibenden sozialen Ort in der Aristokratie, die andere entspringt in der josephinischen Aufklärung und hat ihren sozialen Ort im liberalen Bürgertum.¹⁵ Diesen Gegensatz sieht Schorske in Schönbergs *Moses und Aron* verkörpert. Man könnte versucht sein, noch einen Schritt weiterzugehen. »Gesetz« und »Gnade« bezeichnen nach christlicher, auf Augustinus zurückgehender Anschauung den Gegensatz von Judentum und Christentum sowie zwei Epochen der Heilsgeschichte. Von Mose an lebte Israel »sub lege«, unter dem Gesetz, von Christus an »sub gratia«, unter der Gnade. Stehen sich in *Moses und Aron* Judentum und Christentum gegenüber? Nein, denn Aron fährt fort, von Gottes Gerechtigkeit zu reden in den Worten des jüdischen, alttestamentlichen Mose.

Schauen wir uns den Dialog zwischen Moses und Aron näher an. Das Aneinandervorbeireden der Brüder spitzt sich zum Widerspruch zu an der Frage des Bildes. »Gebilde der höchsten Phantasie!« singt Aron, »Wie dankt sie dir's, daß du sie reizest zu bilden!« (T 148-152) »Kein Bild«, fällt Moses ein, »kann Dir ein Bild geben vom Unvorstellbaren.« (T 150-152) Daraufhin bringt Aron den Begriff der Liebe ins Spiel: »Nie wird Liebe ermüden, sich's vorzu-

musikdramatischen Konzeption, Mainz 1988, S. 112, und hat die Form der Kantate auch im Rahmen der Oper beibehalten, vgl. Wörner, *Gotteswort und Magie* (Anm. 11), S. 42 f.

¹³ Mit den Schreibweisen »Mose« und »Aaron« beziehe ich mich hier und im folgenden auf die Figuren der Bibel, mit »Moses« und »Aron« auf die Figuren von Schönbergs Oper. Für eine Interpretation der Oper im Hinblick auf ihre biblische Vorlage vgl. das wichtige Buch von Odil Hannes Steck, *Moses und Aron. Die Oper Arnold Schönbergs und ihr biblischer Stoff*, München 1981. In Stecks Deutung bleibt Schönberg im Rahmen einer Auslegung des biblischen Textes, während ich diesen Rahmen gesprengt sehe. Zur Kritik an Stecks Ansatz vgl. auch Kerling, »O Wort, du Wort, das mit fehlt« (Anm. 2).

¹⁴ Studienpartitur ed. C. M. Schmidt, Eulenburg (London usw. 1958), S. 2.

¹⁵ Carl Schorske, *Grace and the Word: Austria's Two cultures and Their Modern Fate*, in: *Thinking with History. Explorations in the Passage to Modernism*, Princeton 1998, S. 125-140.

bilden! Glückliches Volk, daß so seinen Gott liebt.« (T153-157) Dem hält Moses die Begriffe »wissen« und »denken« entgegen: »Volk, auserwählt, den Unsichtbaren zu *wissen*, den Unvorstellbaren zu *denken*.« (T155-162)

Aron jedoch kommt von der Liebe nicht los. Noch einmal entzündet sich seine Begeisterung an dem Begriff »auserwählt«, den er mit seiner Idee der Gottesliebe verbindet: auserwählt, nicht zum Denken, sondern zum Lieben. Erst allmählich kommt ihm der Widerspruch zum Bewußtsein. Kann man den Unvorstellbaren lieben? Kann man lieben, was man sich nicht vorstellen darf? (T178-181) Daraufhin erläutert Moses den Begriff »unvorstellbar« und hält ihm die geballte Ladung seiner abstrakten Theologie entgegen: »unvorstellbar – weil unsichtbar – weil unüberblickbar – weil unendlich – weil ewig – weil allgegenwärtig – weil allmächtig. Nur Einer ist allmächtig.« (T183-186) Alles folgt aus dem Gedanken des Einen. Wenn es nur Einen Gott gibt, muß dieser allmächtig sein, wenn er allmächtig ist, muß er allgegenwärtig sein, grenzenlos in Raum und Zeit, unsichtbar, unüberblickbar und unvorstellbar.

Doch Aron gibt nicht auf. Das Wort »allmächtig« evoziert bei ihm die Idee des strafenden und vergebenden Gottes, die Idee von Gottes Gerechtigkeit und Gnade, die zweifellos einen, wenn nicht *den* Kerngedanken des biblischen Monotheismus darstellt: »Du strafst die Sünden der Väter an den Kindern und Kindeskindern! Du belohnst die, die deinen Gesetzen gehorchen! Du erhörst die Bitten der Armen und nimmst an die Opfer der Guten!« (T187-207)

Doch selbst die Idee der Gerechtigkeit und damit der Kern des biblischen Monotheismus findet vor Moses kritischem Gottesgedanken keine Gnade. Ethische Pflichten haben in Moses' Augen nichts mit Religion zu tun. Sie würden Gott an ein Gesetz binden: »Sind wir fähig, zu verursachen, was dich zu Folgen nötigt?« (T192-194) Menschliches Handeln kann Gott nicht auf Reaktionen festlegen. Auf dieser Verbindung zwischen menschlichem Handeln und Gottes strafender oder belohnender Aufmerksamkeit beruht aber der ethische Anspruch des Monotheismus. Moses antwortet darauf mit den einzigen Takten, die er in der Oper singt und nicht spricht: »Reinige dein Denken, lös es vom Wertlosen, weihe es Wahrem.« (T 208-214)

Das »Wertlose«, von dem Aron sein Denken lösen und reinigen soll, ist die biblische Verkündigung Gottes, die Offenbarung des Einen Gottes in ihrer geschichtlichen, biblischen Erscheinungsform. Schönbergs Aron ist der biblische Mose, und Schönbergs Moses ist eine Gestalt, von der die Bibel nichts weiß und die ihre Wurzeln im griechischen Denken, in der negativen Theologie des Areopagiten, in der durchdringenden Rationalität des Rabbi Moscheh ben Maimon, in der Geisttheologie eines Sebastian Franck und im Ikonoklasmus der Moderne hat.¹⁶ Aron spricht von der Liebe zu Gott im Sinne von

¹⁶ So hat es auch Schönberg selbst gesehen. In seinem Brief an Walter Eidlitz, der ihm sein Moses-Buch *Der*

Deuteronomium 6,5, von Gottes Gerechtigkeit, von Lohn und Strafe, von Seiner Gnade und seinem Erbarmen, vom gelobten Land, das von Milch und Honig fließt; Aron tut *alle* Wunder, auch die, welche die Bibel Mose oder Gott zuschreibt: der Stab, der sich in eine Schlange verwandelt, die Hand, die von Aussatz befallen und wieder heil wird, die Verwandlung von Wasser in Blut, das Wasser, das aus dem Felsen geschlagen wird; sogar die Wolkensäule bei Tage und die Feuersäule bei Nacht, die vor dem Volk einherziehen, sind bei Schönberg aronitische Veranstaltungen. All das sind in Moses', des Schönbergschen Moses, Augen falsche Bilder, die den Gedanken verfehlen und verraten. Aber mehr noch: auch der biblische Gott steht hinter Aron. Als Moses vor dem Widerstand des Volkes kapituliert und nicht mehr weiter weiß, ist es die Stimme Gottes, d. h. die sechs Solostimmen, die »Aron!« rufen (T 630-631), das Aussatzwunder mit »Seht!« kommentieren (T 780) und ihm das Stichwort »Auserwählt!« soufflieren (T 804-807), als er in der Auslegung des Blutwunders allzulang auf dem Motiv der Knechtschaft verharret. Mag Aron auch mit seinen Worten und Taten Moses' erhabenen Gottesgedanken gründlich verfehlen, so ist es doch zweifellos der biblische Gott, der durch Aron spricht und handelt. Die Grenze, die Schönberg zwischen Moses und Aron zieht, stellt den biblischen Gott auf Arons Seite. Damit wird die gesamte Torah in Bausch und Bogen als falsches Bild, als Götzenbild und Idolatrie entlarvt und der biblische Gott fällt seinem eigenen Verbot zum Opfer, dem Verbot, sich ein Bild zu machen.

*

Der biblische Gott denkt natürlich nicht an sprachliche Bilder und nicht an Imagination, wenn er verbietet, sich Bilder zu machen. An Bilder im Sinne von *imago* ist hier überhaupt nicht gedacht.¹⁷

Die Worte, die die Bibel verwendet, sind *pessel* und *temunah*. *Pessel* ist ein Schnitzwerk, abgeleitet von einem Wort für behauen, schnitzen; *temunah*

Berg in der Wüste geschickt hatte, schreibt er: »Mein Aron wird eher Ihrem Moses gleichen ... mein Moses gleicht – als Erscheinung allerdings nur – etwa dem Michelangelos. Er ist gar nicht menschlich.« (Arnold Schönberg, *Ausgewählte Briefe*, hg. v. Erwin Stein, Mainz 1958, S. 188)

- ¹⁷ Zum biblischen Bilderverbot vgl. Christoph Dohmen, *Das Bilderverbot* (= Bonner Biblische Beiträge 62, 1987); Trygve Mettinger, *No Graven Image? Israelite Aniconism in Its Near Eastern Context*, Coniectanea Biblica, OT Series 42, Stockholm, 1995; Christoph Uehlinger, *Du culte des images à son interdit*, in: *Le monde de la bible* 110, April 1998, S. 52-63; Angelika Berlejung, *Die Theologie der Bilder: Herstellung und Einweihung von Bildern in Mesopotamien und die alttestamentliche Bilderpolemik* (= *Orbis Biblicus et Orientalis* 162), Freiburg/Schweiz 1998; Michael B. Dick, *Prophetic Parodies of Making the Cult Image*, in: ders. (Hg.), *The Making of the Cult Image in the Ancient Near East*, Winona Lake 1999, S. 1-54; Rolf Rendtorff, *Was verbietet das alttestamentliche Bilderverbot?*, in: Reinhold Bernhardt/Ulrike Link-Wieczorek (Hg.), *Metapher und Wirklichkeit. Die Logik der Bildhaftigkeit im Reden von Gott, Mensch und Natur*, Göttingen 1999, S. 65; Paul M. van Buren, *Idols, Works of Art, and Language, Or: What is Wrong with Graven Images*, a. a. O., S. 66-72 sowie meinen Beitrag im selben Band *In Bilder verstrickt. Bildkult, Idolatrie und Kosmotheismus in der Antike* (S. 73-88) und jetzt vor allem Othmar Keel, *Warum im Jerusalemer Tempel kein anthropomorphes Kultbild gestanden haben dürfte*, in: *Homo Pictor* (= *Colloquium Rauricum* 7, 2001), S. 244-281. Zum Bilderverbot bei Schönberg vgl. Keiling, »O Wort, du Wort, das mir fehlt« (Anm. 2), S. 102-108 und die dort zitierte Literatur.

heißt »Figur, Gestalt«. Zusammen bezeichnen die beiden Wörter ein »figürliches Schnitzwerk«, ein Schnitzwerk, das etwas darstellt, und zwar, wie im folgenden hinzugesetzt wird, ein Lebewesen, Vogel, Tier, Mensch oder Fisch. Man soll so etwas nicht herstellen, so wird weiter verdeutlicht, um sich davor niederzuwerfen und ihm zu dienen. Das nämlich ist der Sinn und Zweck eines figürlichen Schnitzwerks in den Augen der Bibel.¹⁸ An dekorative Kunst, an Ästhetik und interesseloses Wohlgefallen ist hier nicht gedacht. Wer sich ein figürliches Schnitzwerk macht, will davor niederfallen und ihm dienen. Bilder interessieren hier nur als Objekte anbetenden Begehrens. Vor sprachlichen Bildern kann man sich nicht niederwerfen. Die Bilder werden auch nicht verboten, weil Gott unabbildbar ist. Dem biblischen Bilderverbot geht es nicht um negative Theologie. Die Bilder werden verboten, weil Gott sich nicht als Gestalt gezeigt, sondern im Wort geäußert hat. Daher können alle Bilder, was auch immer sie darstellen, Gott nur verfehlen. Sie müssen verschwinden, damit das Wort vernommen und beherzigt werden kann. Der biblische Gott hat sich im Wort deutlicher und unmittelbarer offenbart, als je ein Gott sich in Bildern gezeigt hat. Das ist eine im höchsten Maße positive Theologie. Das Bilderverbot räumt den Schleier der Bilder weg, um dem Wort Platz zu schaffen. Dies Wort, die Torah, strotzt nur so von Bildern.¹⁹ Sie stellt Gott als ein denkendes, planendes, schaffendes, zerstörendes, strafendes, belohnendes und in jedem Falle sehr persönliches, farben- und facettenreiches Wesen dar, als einen »Mann voller Eigenschaften«, der sein Volk mit starker Hand und ausgestrecktem Arm aus der ägyptischen Knechtschaft befreit, als ein Wesen, das man sich vorstellen kann und vorstellen soll, um es recht fürchten und lieben zu können »von ganzem Herzen, ganzer Seele und ganzem Vermögen«. Was anderes ist »vorstellen« als der innere Nachvollzug von Gottes Größe und Einzigkeit? Genau dieser innere Nachvollzug ist gefordert, und um seinetwillen haben die äußeren Bilder zu verschwinden. Der biblische Monotheismus zieht eine Grenze zwischen Gott und Welt und stellt das Wort (die Torah) auf die eine und die Bilder auf die andere Seite. Es ist der Gegensatz zwischen wahr und falsch, zwischen reinem Monotheismus und Götzendienst. Monotheismus ist Ikonoklasmus. Damit wird der Mensch zur Entscheidung aufgerufen, sich zur einen oder zur anderen Seite zu bekennen.

Diese Grenze zieht Schönberg in einem völlig neuen Sinne, indem er nicht Israel und Ägypten, sondern Moses und Aron gegenüberstellt, die Unterscheidung also mitten in den biblischen Monotheismus selbst hineinträgt,

¹⁸ Das Goldene Kalb ist natürlich kein »Schnitzwerk« (pessel), sondern ein »Gußbild« (massechah). Zu Stofflichkeit und Dreidimensionalität des Kalbes vgl. Schönbergs wichtige Kommentare bei Kerling, »O Wort, du Wort, das mir fehlt« (Anm. 2), S. 175 ff.

¹⁹ Diesen Punkt hat Yosef H. Yerushalmi in seinem brillanten Aufsatz *Freud's and Schoenberg's Moses. On Words, Idolatry, and Psychoanalysis*, in: Albert Solnit et al. (Hg.), *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 47/1992, Seiten 8 f. des Sonderdrucks, sehr klar herausgestellt.

der auf der Verbindung von Mose und Aaron beruht. Dort gehen die beiden Brüder einträchtig zusammen, dort funktioniert die Arbeitsteilung zwischen Gesetz und Gnade, Entscheidung und Versöhnung – bis auf eine einzige Szene, die Episode des Goldenen Kalbs, in der Aaron Moses Anweisungen zuwiderhandelt. Das ist natürlich auch die Szene, die Schönberg, dem es auf die Konfrontation von Mose und Aaron ankommt, herausgreift und in ganz großem Stil zum II. Akt der Oper ausgestaltet. Ging es im ersten Akt um das Verbot des »Vorstellens«, des Erzeugens mentaler und sprachlicher Bilder, woran in der Bibel, die in solchen Bildern schwelgt, überhaupt nicht gedacht ist, so geht es jetzt um ein materielles Bild, wie es auch die Bibel aufs schärfste verbietet. Hier vertritt Schönbergs Aron also nicht den biblischen Mose, sondern spielt die Rolle, die ihm auch die Bibel zuschreibt.

Das Goldene Kalb ist ein Bild, das sich vom Gedanken mutwillig losgesagt hat. Die Bibel erzählt die Geschichte im 32. Kapitel des Buches Exodus. Als Mose auf den Sinai gestiegen war, um dort aus Gottes Hand die Gesetze zu empfangen, und bereits 40 Tage ausgeblieben war, verlor das Volk die Hoffnung, ihn lebend wiederzusehen und verlangte von Aaron Ersatz.

Komm, mach uns Elohim, die vor uns herziehen. Denn dieser Mose, der Mann, der uns aus Ägypten heraufgebracht hat – wir wissen nicht, was mit ihm geschehen ist.

Aaron antwortete: Nehmt euren Frauen, Söhnen und Töchtern die goldenen Ringe ab, die sie an den Ohren tragen, und bringt sie her!

Da nahm das ganze Volk die goldenen Ohringe ab und brachte sie zu Aaron.

Er nahm sie von ihnen entgegen, formte das Gold in einer Gußform und goß daraus ein Kalb. Da sagten sie: Das sind deine Götter, Israel, die dich aus Ägypten heraufgeführt haben. Als Aaron das sah, baute er vor dem Kalb einen Altar und rief aus: Morgen ist ein Fest zur Ehre des Herrn.

Am folgenden Morgen standen sie zeitig auf, brachten Brandopfer dar und führten Tiere für das Heilsopfer herbei. Das Volk setzte sich zum Essen und Trinken und stand auf, um sich zu vergnügen.

Aus diesen wenigen Versen baut Schönberg eine Szenenfolge, die fast 40 Minuten in Anspruch nimmt und unbestreitbar den Höhepunkt der Oper darstellt. Anders als in der Bibel, wo das Volk nur klagt über Moses lange Abwesenheit, folgt hier der Klage (»Zwischenspiel«, II, T1-42) eine handfeste Empörung (II, T114-162), in der das Volk Moses, Aron und die 70 Ältesten umzubringen droht, wenn sie ihm nicht seine alten Götter zurückgeben. Die alten Götter hatten für Recht und Ordnung gesorgt; jetzt herrschen im Lager Gesetzlosigkeit, Habgier, Raub und – und das neue Gesetz läßt auf sich warten. Vielleicht ist Moses gestorben, getötet von seinem schwierigen Gott oder von den verstoßenen Göttern. Das Volk will seine alten Götter wiederhaben, und Aron schafft sie ihm in Gestalt des Goldenen Kalbes: »Volk Israels! Deine Götter geb ich dir wieder und dich ihnen, wie es dich verlangt. Lasset die Ferne dem Ewigen! Euch gemäß sind Götter gegenwärtigen, alltagsnahen Inhalts.« (II, T173-190). Mit den Worten »Euch gemäß« wird das Tempo

»allmählich (!) fließender« (T 186) und das Schlagzeug gibt jenen stampfenden Puls an, der von jetzt ab als Kennzeichen des Heidnischen und Barbarischen hervortritt.

Das Volk reagiert auf Arons Versprechungen mit *pianissimo* vorgetragenen Zwischenrufen »Juble Israel! Jubelt, freut Euch!« (II, T 191-199) und verfällt dann in ein Loblied der heidnischen Götter, das mit seinem Dreiertakt und seiner eingängigen Melodie genau die Meßbarkeit, Faßlichkeit, Fühlbarkeit abbildet, die das Wesen der alltagsnahen Gottheiten ausmacht:

Ihre leibliche Sichtbarkeit, Gegenwart,
verbürgt unsre Sicherheit;
ihre Grenzen und Meßbarkeit
fordern nicht, was unserm Gefühl versagt. (II, T 207-218)

Das ist im Rahmen von Schönbergs Palette eine in höchstem Maße faßliche Musik, die einer »in der Straßenbahn trällern«²⁰ könnte. Jetzt, mit den alten Göttern, funktioniert auch die Gerechtigkeit, der Zusammenhang von Tat und Folge wieder.

Daß Schönberg hier das Funktionieren der Gerechtigkeit gerade mit den heidnischen Göttern verbindet, überrascht und steht im Gegensatz nicht nur zur biblischen und nachbiblischen Konstruktion des Heidentums, sondern auch zu einer noch unter heutigen Theologen weitverbreiteten Ansicht, daß erst mit dem Monotheismus Recht und Gerechtigkeit in die Welt gekommen seien. Diesem Vorurteil tritt Schönberg entgegen: die Verknüpfung der menschlichen Taten mit ihren Folgen und damit die Konstruktion eines sinnhaften Aufbaus der sozialen Welt und ihrer Handlungsräume ist gerade die Sache innerweltlicher, »alltagsnaher« Götter und nicht des unvorstellbaren Gottes, den Moses verkünden soll. Der unvorstellbare Gott straft und belohnt nicht. Für den Zusammenhang von Tat und Folge und für den sinnhaften Aufbau der sozialen Welt sind die Menschen selbst verantwortlich. Das stellt Moses, wie wir gesehen haben, gleich im ersten Gespräch mit Aron klar. Im folgenden tritt das Thema »Gerechtigkeit« immer wieder auf. In der 4. Szene des I. Aktes erklärt der Priester dem Volk die heidnische Idee der göttlichen Gerechtigkeit: »Es gibt Götter, die nur strafen, und solche, die nur belohnen ...« (T 349-366). Der Idee des unsichtbaren Gottes hält er entgegen: »Dann braucht ihn der Mörder nicht zu fürchten!« (T 554-558). Das Volk weist diesen Gott zurück: »Wir fürchten und lieben ihn nicht, so wenig als er uns bestraft und belohnt.« (T 593-597), ganz im Sinne von Laktanz, der in seiner Schrift über den Zorn Gottes feststellt: *religio esse non potest ubi metus*

²⁰ »Trällern wir Schönberg in der Straßenbahn« war der utopische Wunsch des Leiters des Schönberg Centers in Wien, Christian Meyer, in einem im Kurier vom 27. Februar 2003 publizierten Interview (Sonderausgabe zum fünfjährigen Bestehen des Centers, S. 3). Zu Sinnlichkeit und Geistigkeit in Schönbergs Konzeption vgl. Kerling, »O Wort, du Wort, das mir fehlt« (Anm. 2), S. 144-153, 247-262 u. ö.

*nullus est*²¹, »es gibt keine Religion ohne Furcht«. Es gehört nicht zu den geringsten Kühnheiten von Schönbergs Oper, daß er die Gottesfurcht und die darauf gegründete Moral auf die Seite des Heidentums stellt.

Die Abkehr von den alten Göttern bedeutet demgemäß auch den Verlust von Recht und Gesetz. Das wird zu Beginn des II. Aktes dargestellt. 40 Tage weilt Moses schon auf dem Gottesberg, klagen die 70 Ältesten, »und noch immer weiß keiner Recht und Gesetz. Immer besetzt Juda die besten Weideplätze. Ärger als Ägypten, zu Fron ohne Ruhetag, zwingt Ephraim Benjamins Söhne. Benjamins Söhne haben Ephraims Weiber geraubt! Gewalt regiert! Unzucht kennt ihre Strafe nicht, Tugend nicht ihren Lohn.« (T II, 58-76) So malt Schönberg eine Welt ohne Gerechtigkeit aus. Im gleichen Sinne fordert das Volk: »Fürchtet nichts! Zerreißt ihn! Der Allmächtige hat es nicht verboten! Gebt uns unsere Götter wieder, daß sie Ordnung schaffen! Oder wir zerreißen euch, die ihr uns Recht und Gesetz genommen habt!« (T 122-128) Wenn Aron dann einlenkt und verspricht, dem Volk seine Götter wiederzugeben, erhofft es sich davon als erstes die Wiederherstellung der Gerechtigkeit, des Zusammenhangs von Tat und Folge:

Götter, nahe unserm Fühlen,
Götter, die wir ganz begreifen.
Tugend lohne Glückseligkeit,
Übeltat bestrafe Gerechtigkeit;
zeigend unsrer Taten Folgen, Götter,
stellt sich eure Macht dar. (II, T 220-239)

Die Abwertung der Gerechtigkeit als Aspekt des heidnischen, und nicht des monotheistischen Gottesbegriffs, gehört zu den überraschendsten Eingriffen Schönbergs in den biblischen Stoff und zeigt deutlicher als alles andere, daß für ihn die Bibel und ihr Gottesbegriff auf die Seite Arons gehört. Noch viel überraschender aber ist die damit zusammenhängende Behandlung des Politischen. Hier haben wir es schon nicht mehr mit Abwertung, sondern geradezu mit völliger Ausblendung, mit radikaler Entpolitisierung des biblischen Stoffes zu tun. Die Auseinandersetzung mit dem Pharao wird nicht dargestellt. Das Moment der Befreiung spielt keine besondere Rolle (nur zu I 4, T 817-826 und T 960-964 stimmt der Chor das Thema »Freiheit« an). Es handelt sich nicht um eine politische Revolte, sondern um eine religiöse Konversion. Ebenso wenig wird die staatsmännische Aufgabe Moses behandelt, die Masse zum Volk, zur Nation zu formen. Die Aufgabe des Volkes ist »dienen, dem Gottesgedanken zu dienen« und zwar in der Wüste; jede Form politischer Organisation unter den Völkern dieser Welt ist zum Scheitern verurteilt.²² Der politisch-theologische Aspekt der monotheistischen Bewe-

²¹ Lactanz, *De Ira* II.15 = *Vom Zorne Gottes*. Eingeleitet, hg., übertragen u. erläutert v. Heinrich Kraft und Antonie Wlosok, Darmstadt 1957, S. 40 f.

²² Bluma Goldstein, *Schoenberg's Moses und Aron. A Vanishing Biblical Notion*, in: Charlotte M. Cross/Russell

gung wird von Schönberg entweder vollkommen ausgeblendet oder, wie schon von Spinoza, als Irrweg verurteilt, indem er als Idolatrie, d. h. als Element der aronitischen Verfälschung des Gedankens dargestellt wird. Aron, nicht Moses verkörpert bei Schönberg die politische Theologie des Monotheismus.

Diese Entpolitisierung der biblischen Vorlage ist um so überraschender, als Schönberg ein politisch in höchstem Grade engagierter Künstler ist, der nach seiner Rückkehr zum Judentum sogar die Gründung einer politischen Partei betrieben hat. Sein unmittelbar vor *Moses und Aron* vollendetes Drama *Der Biblische Weg* ist geradezu als politische Agitation oder Propaganda für diese »Jüdische Einheitspartei« zu verstehen. Nach diesem Werk hätte man von Schönberg eine ausgeprägt politische Behandlung des biblischen Stoffes erwartet; genau das Gegenteil ist der Fall. Das »Volk« erscheint nur als »turba«, als wetterwendische, leichtgläubige, verführte, aufrührerische, zuletzt verstummte Masse, »die sich, zumindest schweigend, einem vollkommen asketischen Spiritualismus unterwirft«. ²³

Worauf es Schönberg ankommt, ist der regressive Charakter dieser Hinwendung zum Goldenen Kalb. Das Volk will zurück, fort von dem neuen unsichtbaren Gott, zurück zu seinen sichtbaren Göttern, die ihm eine klare moralische Orientierung vorgeben und auch in jeder anderen Hinsicht für Weltbeheimatung, Daseinsbejahung und Lebensfreude sorgen. Es will sich von Moses unvorstellbarem Gott lossagen. In der Bibel ist das anders. Hier wollen die Israeliten keineswegs von Jahweh abfallen und sich anderen Göttern zuwenden. Sie wollen nur Ersatz für Mose schaffen, der für sie die Verbindung zu Gott hergestellt und sie angeführt hatte. Für Gott macht das allerdings keinen Unterschied. Nach dem »subjektiv gemeinten Sinn« wird hier nämlich gar nicht gefragt. In den Augen Gottes ist jedes Bild, wen immer es auch nach dem Willen der Bildermacher darstellen soll, automatisch ein »anderer Gott« und erregt seine Eifersucht. Schönbergs Auslegung des Bilderverbots trifft einen zentralen Punkt. Nicht die Ohnmacht der Bilder ist das Problem, ihr Unvermögen, den Unvorstellbaren abzubilden, sondern im Gegenteil ihre gefährliche Macht, andere, falsche Götter zu vergegenwärtigen. In einer Notiz in den Entwürfen zur Oper hält er fest: »Ein falscher Gott ist in allem enthalten, das uns umgibt, er kann so aussehen wie alles, er entspringt allem, alles entspringt ihm; er ist wie die ganze umgebende Natur und diese ist in ihm, wie in allem enthalten. Dieser Gott ist der Ausdruck einer Naturverehrung und setzt jedes Lebewesen Gott gleich.« ²⁴ Etwas abbil-

A. Berman (Hg.), *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, New York/London 2000, S. 159-192.

²³ »acquiescing – at least tacitly – to a wholly ascetic spiritualism« (Goldstein, a. a. O., S. 183).

²⁴ Zitiert nach Stefan Strecker, *Der Gott Arnold Schönbergs. Blicke durch die Oper Moses und Aron*, Münster 1999, S. 134.

den, heißt, es vergötzen, es zum Objekt anbetenden Begehrens zu machen. Man darf nichts Lebendiges darstellen, weil, in Arons Worten, »in allem was lebt ein Gott ist«. Bei jedem Bild kommt ein Gott heraus, und zwar ein falscher Gott.

Der Gott, der bei Arons Aktion herauskommt, ist das Volk selbst: »Deinen Göttern als Inhalt gabst Du Dein Inneres«, nämlich die weltliche, »alltagsnahe« Sehnsucht nach Glück und Geborgenheit, Sicherheit und Gerechtigkeit. »Verehrt euch selbst in diesem Sinnbild!« Arons und des Volkes Sünde ist der »Ethnotheismus«, die Volksvergötzung, die Anbetung des eigenen Kollektivs und seiner Träume, die es im Innersten zusammenhalten und in Gestalt des Goldenen Kalbes sichtbare Gestalt gewinnen.

Schlagender hätte Schönberg nicht die spezifische Idolatrie seiner Zeit kennzeichnen können. Weiter hätte sich andererseits Aron nicht von dem Gedanken entfernen können, den zu verkünden er berufen ist. In Schönbergs Oper vertritt Mose eine Position, Aaron dagegen einen Prozeß: den Prozeß der Veralltäglicung und Entfremdung, dem jede Religion unterworfen ist, wenn der Gedanke nicht »wiedererweckt« wird. Schönberg macht das mit musikalischen Mitteln deutlich. Das thematische Material entfernt sich immer weiter von den Tonsymbolen, die für den Gottesgedanken stehen.²⁵ Mit dem symphonischen Prunk und der rhythmischen Schwungkraft des sich verselbständigenden Orchesters steigert sich die Ekstase des sich an sich selbst berausenden Volkes.

*

Die geradezu überwältigende Macht des Bildes, etwas Göttliches (wenn auch einen »falschen Gott«) gegenwärtig werden zu lassen, äußert sich in den Reaktionen des Volkes, wie sie die 3. Szene des II. Aktes darstellt, das Kernstück und mit 659 Takten die umfangreichste Szene der Oper. Dieser Abschnitt, in dem sich die Bühne mit Kamelen und Opferstieren, Rossen und Reitern, Greisen, Bettlern und nackten Jungfrauen füllt, ist in seiner Verbindung von Ausstattung und Exotismus zugleich der Teil des Werkes, der am wenigsten Oratorium und am meisten Oper ist, Grand Opéra im Sinne von Verdis *Aida*, ja, in den Worten Alban Bergs, »die stärkste halbe Stunde, die die Opernbühne (und überhaupt jede Bühne) kennt«.²⁶ »In der Durchführung dieser Szene«, schreibt Schönberg in einem Brief, »bin ich, da sie ja das Zentrum meines Gedankens betrifft, sehr weit gegangen, und hier ist mein Stück wohl am meisten Oper, was es ja sein muß«.²⁷ In der unge-

²⁵ Diesen Prozeß der Entfremdung macht etwa Wörner am »Schicksal« der beiden Themen deutlich, die in seiner Analyse Gottesnähe und Gottes Willen ausdrücken (*Gotteswort und Magie* [Anm. 11], S. 45-59).

²⁶ Brief vom 16.2.1932, vgl. Christian Martin Schmidt (Hg.), Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke* III Bd. 8 Teil 2, Moses und Aron, Entstehungsgeschichte. Texte und Textentwürfe zum Oratorium und zur Oper, Mainz/Wien 1998, S. 12.

²⁷ An Eidlitz, März 1933, in: Schönberg, *Ausgewählte Briefe* (Anm. 16), S. 188.

mein differenzierten, formenreichen Ausgestaltung dieser Szene wird deutlich, worum es hier geht: um die Darstellung des Heidentums als falscher Religion und damit um die sinnliche Veranschaulichung der Mosaischen Unterscheidung. Kern der heidnischen Riten sind Opferbräuche: so füllt sich als erstes die Bühne mit Opfergaben, die von allen Seiten angeschleppt werden. Den rituellen, »heidnischen« und körperlich-sinnlichen Charakter der Vorgänge macht die stark rhythmische Musik deutlich (vgl. bes. II, T 328-370).²⁸ Drei folgende Auftritte heben weitere Aspekte des Bildkults hervor: das Heilungswunder an einer Kranken, die Opfergaben der Bettler, die sich ihrer letzten Habseligkeiten entäußern, und die Greise, die ihre letzten Lebensminuten darbringen und sich töten. Der Tod bleibt in den folgenden Auftritten präsent, als Mord und Gewalttat – die Stammesfürsten erschlagen den Jüngling, der sich im Eifer für den wahren Gott dem Treiben entgegenstellt –, als rituelles Menschenopfer an den vier nackten Jungfrauen und schließlich als Selbstmord in der noch immer rituellen Ekstase einer Orgie, die in beiden Richtungen, Eros und Thanatos, Geschlechts- und Blut- rausch alle Grenzen sprengt. Die bildgewordene Präsenz der alten Götter entfesselt in den Menschen Urtriebe der Hingabe und der Gewalt und stellt dem Zuschauer vor Augen, was Bildersturz bedeutet: die Befreiung des Menschen aus der Macht der falschen Götter, die ihn in Gestalt seiner eigenen Triebe und Ängste, Begierden, Zwänge, Süchte und Bedürfnisse ans Sinnliche und Vergängliche fesseln. Die Idolatrie wird als falsch entlarvt, nicht etwa, weil sie ohnmächtig wäre, reiner Priesterbetrug und illusionistische Veranstaltung, sondern im Gegenteil, weil sie überwältigend mächtig ist. Die Kranken werden wirklich geheilt, und die Selbstmörder opfern sich aus freien Stücken, an Authentizität fehlt es dieser Religion nicht. Sie ist nur allzu echt, weil in der Natur des Menschen verankert. Der Mensch soll aber über seine Natur hinauskommen – das ist in Schönbergs wie übrigens auch in Thomas Manns und Sigmund Freuds Augen der Sinn des Bilderverbots.

Beim Bilderverbot geht es, mit Sigmund Freud zu reden, um »Fortschritt in der Geistigkeit«, um die Sublimierung des Menschen von einem Triebwesen zu einem Geistwesen, um den »Triumph der Geistigkeit über die Sinnlichkeit«. In *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* schreibt Freud zum Bilderverbot:

»Unter den Vorschriften der Mosesreligion findet sich eine, die bedeutungsvoller ist, als man zunächst erkennt. Es ist das Verbot, sich ein Bild von Gott zu machen, also der Zwang, einen Gott zu verehren, den man nicht sehen kann. ... Wenn man dieses Verbot annahm, mußte es eine tiefgreifende Wirkung ausüben. Denn es bedeutete eine Zurücksetzung der sinnlichen Wahrnehmung gegen eine abstrakt zu nennende Vorstellung, einen Triumph

²⁸ In den gesamten Abschnitt der »heidnischen Riten« von T 320 bis T 547 gibt es zwar mehrfache Tempo-, aber keinen Taktwechsel. Der vorgeschriebene 2/2-Takt gilt für 228 Takte, was im Ganzen der Oper eine auffallende Ausnahme darstellt.

der Geistigkeit über die Sinnlichkeit, strenggenommen einen Triebverzicht mit seinen psychologisch notwendigen Folgen.«²⁹

Für diese Geistigkeit steht Schönbergs Moses. Die orgiastischen Szenen um das Goldene Kalb veranschaulichen im Gegensatz dazu den Rückfall in die Sinnlichkeit.

Als Moses mit den Gesetzestafeln vom Berge herabsteigt, ist die Orgie bereits verrauscht. Mit seinem bloßen Wort vernichtet er das Kalb: »Vergeh, du Abbild des Unvermögens, das Grenzenlose in ein Bild zu fassen!« (II, T 980-982). Zur Rede gestellt – »Aron, was hast Du getan?« – gibt Aron das Kalb nur als ein weiteres seiner »Wunder« aus, »wenn dein Gedanke kein Wort, mein Wort kein Bild ergab« (II, T 984-988). Auch Mose habe nichts anderes getan als gezaubert, als er das Bild durch sein Wort vernichtete (II, T 1000). Dem hält Moses die Tafeln entgegen: »Das ist kein Bild, kein Wunder! Das ist das Gesetz« (II, T 1002-3). Wie die Tafeln das ewige Gottesgesetz, so soll Arons Mund Moses' Gedanke verkünden: »vergänglich, in der Sprache deines Mundes!« (II, T 1004-5).³⁰ Wie Moses selbst müssen auch Aron und das Volk nur dem Gedanken leben. »Es muß den Gedanken erfassen! Es lebt nur deshalb!« (II, T 1034-35) Den Gedanken zu erfassen, ist der Sinn der Erwählung. Aron dagegen, Ethnotheist der er ist, lebt nur für das Volk, und das Volk lebt nur »wenn es sehen, fühlen, hoffen darf«. Für den Gedanken zu leben, hieße, »ein beklagenswertes, ein Volk von Märtyrern« (II, T 1036) zu sein. Aron will den Gedanken in Gebote und Verbote auflösen. Da das Volk unfähig ist, ihn bewußt zu erfassen, wird dann »unbewußt getan, wie du willst«. Arons Vorschlag läuft auf einen Verrat am Gedanken hinaus. Anstatt ihn in faßbare Worte zu kleiden, will er ihn »auflösen« (T 1042):

»umschreibend, ohne auszusprechen: Verbote, furchterregend, doch befolgsam, sichern das Bestehen;

die Notwendigkeit erklärend: Gebote, hart, doch hoffnungserweckend, verankern den Gedanken.

Unbewußt wird getan, wie du willst.

Menschlich schwankend wirst du dein Volk dann finden, doch liebenswert! (T 1043-1051)

In diesen Worten Arons klingt noch einmal das Thema von Recht und Gerechtigkeit an. Schönberg hatte gezeigt, daß mit der Abkehr von den alten Göttern Recht und Gerechtigkeit zusammengebrochen waren. Immerhin hatte er die Möglichkeit offengelassen, daß Moses vom Gottesberg jenes neue Recht mitbringt, wie es die Torah mit ihren 613 Geboten und Verboten festsetzt. Hier wird nun auch diese Aussicht durchgestrichen. Dieses biblische Recht bringt nicht etwa Moses vom Gottesberg mit, sondern bringt Aron

²⁹ Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, in: ders., *Kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt a. M. 1974, S. 559.

³⁰ Vgl. hiermit den talmudischen Grundsatz »die Torah spricht die Sprache der Menschen« (dibrah Torah bi-lešon benei adam), vgl. Yerushalmi, *Freud's and Schoenberg's Moses* (Anm. 19), S. 9.

in Vorschlag, um Moses' unfaßlichen Gottesgedanken in faßliche Formen aufzulösen. Was Moses mitbringt, so müssen wir uns das wohl vorstellen, sind die 10 Gebote. Die »Verbote« und »Gebote«, in die Aron den Gedanken »aufzulösen« vorschlägt, um das Bestehen zu sichern und den Gedanken zumindest unbewußt zu verankern, sind nichts anderes als die 603 Spezialgesetze, die sich in der Torah an den Dekalog anschließen und das Spezifikum der jüdischen Religion ausmachen. Sie stellen in Schönbergs Augen nichts als eine strategische Erfindung Arons, also einen frommen Betrug dar, der mit der Wahrheit und Wirklichkeit Gottes nichts zu tun hat.

Die These von der Religion als Priesterbetrug hat eine lange Geschichte, die bis in die Antike zurückreicht. Ich möchte sie hier nur an einer ihrer neueren und bekanntesten Stationen aufsuchen, dem Essay von Schiller über »Die Sendung Moses«, den auch Schönberg gekannt haben wird.³¹ Auch dieser Text handelt, so könnte man sagen, von einem Mose, der sich in Mose und Aaron aufspalten muß. Auch Schillers Mose ist Träger einer erhabenen, unvorstellbaren und vor allem unkommunizierbaren Gottesidee. Er hat sie sich in den ägyptischen Mysterien in einem jahrzehntelangen Prozeß des Lernens und der Einweihung erworben und die Gottheit in verstehendem Erkennen erfaßt, die von sich sagt: »Ich bin alles was da ist, war und sein wird. Kein Sterblicher hat meinen Schleier gehoben.« Alle Riten, Bilder und Lehren, in denen die Religionen das Göttliche als Götterwelt ausgestalten, sind als Illusionen vor der Wahrheit der All-Einen Gottheit vergangen. Mit diesem Gott möchte Schillers Mose sein Volk befreien und wird so zum Verräter der ägyptischen Mysterien. Diesem edlen Plan stehen aber zwei Hindernisse entgegen. Erstens kann er nicht ein ganzes Volk in diese Mysterien einweihen, denn das würde Jahrzehnte erfordern und überdies nur bei den allerstärksten, verstandeskraftigsten Naturen zur Erkenntnis führen; er muß also Einsicht durch blinden Glauben ersetzen und Belehrung durch Wunder und Gewalt. Zweitens eignet sich die all-eine Gottheit der Mysterien nicht zum Nationalgott. Dieser muß einen Namen und Eigenschaften haben. Er muß richten und retten, belohnen und strafen und sein Volk vor anderen auserwählen. An die Stelle des Höchsten, namenlosen Wesens setzt Schillers Mose also den »Nationalgott« Jahweh:

»Welchen Gott sollte er ihnen verkündigen, und wodurch kann er ihm Glauben bei ihnen verschaffen? Soll er ihnen den wahren Gott verkündigen, an den er selbst glaubt, den er in den Mysterien kennen gelernt hat? Wie könnte er einem unwissenden Sklavenpöbel, wie seine Nation ist, auch nur von ferne Sinn für eine Wahrheit zutraun, die das Erbteil weniger ägyptischer Weisen ist und schon einen hohen Grad von Erleuchtung besitzt, um begriffen zu werden? ... Soll er ihnen einen falschen und fabelhaften Gott verkündigen, gegen den

³¹ Friedrich von Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. v. Helmut Koopmann, München 1968, S. 737-757. Vgl. zum Folgenden meine Schrift *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*, Lectio Teubneriana VIII, Stuttgart/Leipzig 1999 sowie *Moses der Ägypter* (Anm. 3), 5. Kap. Schönberg besaß natürlich Schillers Werke.

sich doch seine Vernunft empört, den ihm die Mysterien verhaßt gemacht haben? Dazu ist sein Verstand zu sehr erleuchtet, sein Herz zu aufrichtig und zu edel. Auf eine Lüge will er seine wohlthätige Unternehmung nicht gründen. ... Also darf es nicht auf Betrug, es muß auf Wahrheit gegründet sein. Wie vereinigt er diese Widersprüche? Den wahren Gott kann er den Hebräern nicht verkündigen, weil sie unfähig sind ihn zu fassen; einen fabelhaften will er ihnen nicht verkündigen, weil er diese widrige Rolle verachtet. Es bleibt ihm also nichts übrig, als ihnen seinen wahren Gott auf eine fabelhafte Weise zu verkündigen. ... Er legt also seinem Gott diejenigen Eigenschaften bei, welche die Fassungskraft der Hebräer und ihr jetziges Bedürfnis eben jetzt von ihm fordern. Er paßt seinen Jao dem Volke an, dem er ihn verkündigen will, er paßt ihn den Umständen an, unter welchen er ihn verkündet, und so entsteht sein Jehovah. ... Er machte den Demiurgos in den Mysterien zum Nationalgott der Hebräer, aber er ging noch einen Schritt weiter. Er begnügte sich nicht bloß, diesen Nationalgott zum mächtigsten aller Götter zu machen, sondern er machte ihn zum einzigen, und stürzte alle Götter um ihn her in ihr Nichts zurück ... So rettete er in dem Bild, worin er ihn den Hebräern vorstellte, die zwei wichtigsten Eigenschaften seines wahren Gottes, die Einheit und die Allmacht, und machte sie wirksamer in dieser menschlichen Hülle ... « Moses wurde »zum Besten der Welt und der Nachwelt, ein Verräter der Mysterien, und läßt eine ganze Nation an einer Wahrheit teilnehmen, die bis jetzt nur das Eigentum weniger Weisen war. Freilich konnte er seinen Hebräern mit dieser neuen Religion nicht zugleich den Verstand mitgeben, sie zu fassen, und darin hatten die ägyptischen Epopten einen großen Vorzug vor ihnen voraus. Die Epopten erkannten die Wahrheit durch ihre Vernunft, die Hebräer konnten höchstens nur blind daran glauben«. ³²

Das ist Schillers Version des Konflikts von Gedanke und Vermittlung, Moses und Aron, den sein Mose in der eigenen Brust ausficht. Mose verrät nicht nur die Mysterien, er verrät und verfälscht auch den erhabenen Gedanken, den er ihnen entnimmt, er wird zum Betrüger aber, wie Schiller hervorhebt, zum Besten der Welt und der Nachwelt. Aron kommt bei Schönberg nicht so gut weg. Moses macht ihm zum Vorwurf, daß er das Volk nicht für Gott, sondern für sich selbst gewonnen hat: »So gewannst Du das Volk nicht für den Einzigen, sondern für dich.« (III. unvertont gebliebener Akt) Das ist genau der Vorwurf, den die Aufklärung gegen Mose, ja gegen die Religion überhaupt erhoben hat. Religion ist die Erfindung der Herrschenden, um das Volk einzuschüchtern und ihren Gesetzen gefügig zu machen. Dieser Vorwurf kursierte seit dem 17. Jahrhundert in Gestalt der berühmt-berüchtigten anonymen Flugschrift »Von den drei Betrügern«. ³³ Moses, Jesus und Mohammed haben die Welt betrogen, indem sie die natürliche Religion verrieten und eine Offenbarung erfanden, auf die sie sich beriefen, um das Volk für sich zu gewinnen und ihre Macht zu festigen. Gegen diesen Vorwurf nimmt Schiller seinen Mose in Schutz, indem er ihm die Erkenntnis der Wahrheit

³² A. a. O., S. 757

³³ Anonymus, *Traktat über die Drei Betrüger. Traité des trois imposteurs (L'Esprit de Mr. Benoit de Spinoza)*, krit. hg., übers., kommentiert u. m. einer Einl. versehen v. Winfried Schröder, Hamburg 1992; Anonymus [Johann Joachim Müller], *De impostoris religionum (De tribus impostoribus)*. Von den Betrügereyen der Religionen. Dokumente, krit. hg. u. kommentiert von W. Schröder, Stuttgart-Bad Cannstatt 1999. Vgl. auch Martin Mulsow, *Moderne aus dem Untergrund. Radikale Frühaufklärung in Deutschland 1680-1720*, Hamburg 2002.

zubilligt und selbstlose Absichten bei ihrer verkürzenden Übersetzung ins Faßliche. Schönberg, ein homo religiosus, rettet seinen Moses, indem er die Aron-Komponente seiner Persönlichkeit von ihm abspaltet und opfert, ja geradezu exekutiert. Das ist das Thema des sogenannten dritten Aktes, eines nicht mehr komponierten, aus einer einzigen Szene bestehenden Fragments, in dem Moses mit Aron, seinem alter Ego, abrechnet.

Schiller hat seinen Stoff einem freimaurerischen Traktat des jungen Philosophen Carl Leonhard Reinhold entnommen, mit dem er befreundet war.³⁴ Reinhold wiederum beruft sich auf eine Kette von Vorgängern, die bis ins 12. Jahrhundert, bis zu dem jüdischen Philosophen Maimonides zurückreicht. Dieser Philosoph, der ebenfalls Moses hieß, steht Schönbergs Moses am allernächsten. Er war es, der das biblische Bilderverbot auf die Sprache ausdehnte und jedes bildhafte, anthropomorphisierende Reden von Gott als Idolatrie verdamnte. Die bildhafte Rede der Torah und die Vielzahl der Vorschriften und Opferriten erklärt er als ein freundliches Entgegenkommen Gottes, sich auf die beschränkte Fassungskraft seines Volkes einzulassen, sowie als eine List und raffinierte Strategie, die sich des Falschen bedient, um in den Menschen über die Länge der Zeit die Erkenntnis der Wahrheit reifen zu lassen.³⁵

Um nun auf Schönberg und seinen Moses zurückzukommen, so läßt er diesen jeden Gedanken an einen auch noch so frommen Betrug entrüstet zurückweisen: »Das will ich nicht erleben!« (II, T 1052) Sein Moses geht keine Kompromisse ein, denn er hat ja, anders als Max Aruns im Drama »Der biblische Weg« (1928), das aronitische Element in sich abgespalten.³⁶ Max Aruns, der, wie der Name andeutet, Moses und Aron in einer Person verbindet, will in Afrika »Neu-Palästina«, einen Judenstaat, gründen und den Rabbiner David Asseino als geistlichen Führer gewinnen. Aruns scheitert, und Asseino kommentiert seinen Tod mit Worten, die Moses' Position in der Oper vorwegnehmen: »Der Gedanke läßt, so wie Gott, keine Vorstellung, keine materielle Verwirklichung zu. Wer sich dem Gedanken ergibt, muß entweder auf den Versuch der Verwirklichung verzichten oder aber sich mit einer Verwirklichung begnügen, die er nicht erleben möchte. Darum werden alle, die einen Gedanken leben müssen, zu Märtyrern an ihm.«³⁷ Auch Moses ist nahe daran, zu scheitern. Der Konflikt mit Aron spitzt sich zu, als Aron seinen letzten Trumpf ausspielt und Moses vorhält, daß auch die Gesetzes-

34 Carl Leonhard Reinhold, *Die Hebräischen Mythen oder die älteste religiöse Freymaurerey*, Leipzig 1788 [1787]; kommentierte Neuauflage von Jan Assmann, Neckargemünd 2001.

35 Sara Stroumsa, *Entre Harran et al-Maghreb. La théorie maimonidienne de l'histoire des religions et ses sources arabes*, in: Maribel Fierro (Hg.), *Judíos y musulmanes en al-Andalus y el Maghreb, contactos intelectuales*, Madrid 2002, S. 157 f. Mit hebräisch orma »List« und tahbulah »Kunstgriff, Strategie« übersetzt Ibn Tibbon das arabische Wort tallatuf, das eigentlich »Entgegenkommen, Feinheit« bezeichnet.

36 Eine zweisprachige Ausgabe dieses Dramas mit der Übersetzung von Moshe Lazar erschien in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17, 1994, S. 162-329.

37 *Der biblische Weg*, S. 324 f., vgl. Kerling, »O Wort, du Wort, das mir fehlt« (Anm. 2), S. 187.

tafeln »nur ein Bild, ein Teil des Gedankens sind«. Auf diese Worte hin zertrümmert Moses die Tafeln. Die Tafeln werden von Mose auch in der Bibel zertrümmert, im Zorn über den Anblick des Goldenen Kalbes und der tanzenden Menge. Sie werden aber erneuert. Mose steigt noch einmal auf den Berg und kehrt mit neuen Tafeln zurück. Das Volk wird bestraft, Aaron kommt glimpflich davon, und die Geschichte nimmt mit Gesetzestafeln, Feuer- und Wolkensäule ihren bekannten Verlauf. Ganz anders bei Schönberg. Die Tafeln bleiben zertrümmert und Feuer- und Wolkensäule werden nur wiederum als weitere aronitische Götzenbilder entlarvt, denen das Volk ebenso blind und umnachtet folgt wie zuvor dem Goldenen Kalb, jetzt aber mit frommen Gesängen von Auserwähltheit und Verheißung. Moses steigt nicht nochmals auf den Berg, sondern verzweifelt an seiner Sendung: »So war alles Wahnsinn, was ich gedacht habe, und kann und darf nicht gesagt werden. O Wort, du Wort, das mir fehlt!« (II, T 1125-1136) Hier zerschmettert Moses die Gesetzestafeln nicht aus Zorn über den Anblick des Kalbes und als symbolischen Ausdruck des gebrochenen Bundes, sondern aus Verzweiflung über die Einsicht, daß auch die Torah nur ein Bild ist, »falsch, wie ein Bild nur sein kann«.³⁸

Konfrontiert mit dieser Einsicht versinkt Moses in einen Abgrund negativer Theologie, der im biblischen Bilderverbot angelegt, aber durch die positive Theologie der Offenbarung gebändigt ist. Beim biblischen Bilderverbot geht es nicht darum, daß Gott jenseits aller Vorstellung in absoluter Transzendenz verbleibt. Wir dürfen Gott nicht abbilden, weil er zu uns *gesprochen*, aber nicht sich uns *gezeigt* hat. Das Bild wird nicht gegenüber der Unabbildbarkeit Gottes verworfen, sondern gegenüber seinem Wort. Die Bilder müssen verschwinden, um seinem Wort, der Torah, Platz zu machen. Es geht nicht nur darum, die Welt zu entbildern und zu entzaubern, sondern vor allem darum, etwas anderes an ihre Stelle zu setzen: die Torah. Die Torah ersetzt die Bilder, macht sie überflüssig. Wo Bild war, soll Torah werden. Wo Bild ist, kann Torah nicht sein.

Die Torah ist das Gesetz, ausbuchstabiert in 613 Geboten und Verboten und gerahmt durch die Geschichte vom Auszug aus Ägypten und der Wanderung durch die Wüste, die in einer bunten Folge von Geschichten erzählt wird. Die ganze farbige Geschichtenwelt der biblischen Berichte wird von Schönberg als aronitische Bebilderung hinweggeräumt. Sie muß dem Gedanken weichen, so wie in der Torah die Götzenbilder dem Wort weichen müssen. Die Struktur der Ersetzung ist dieselbe, wo A war, soll B

³⁸ In der Oratoriumsfassung hielt Schönberg sich enger an die biblische Vorlage und läßt Moses die Tafeln aus Zorn über das Goldene Kalb zertrümmern: »Sieh hier die Tafel: Gottes Wort! Ihr seid nicht würdig, es zu hören. Merk auf, ich zerschmetterte sie, wie ich das Goldene Kalb zertrümmert habe«, vgl. Schmidt, *Entstehungsgeschichte* (Anm. 24), S. 89; zur durchgängigen Interpretation der Textentwürfe und Oratoriumstexte in den Vorstufen zum Opernlibretto vgl. Kerling »O Wort, du Wort, das mir fehlt« (Anm. 2).

werden, mit Freud zu reden, aber die inhaltliche Besetzung der Struktur ist denkbar anders. Wenn der biblische Monotheismus den einzigen Gott an die Stelle der heidnischen Götter und die Torah an die Stelle ihrer Bilder setzt, dann setzt Schönberg den Gedanken des Einen Unvorstellbaren Gottes an die Stelle der Torah.

Hier tut sich der Abgrund auf, in den Moses versinkt. Wenn einmal das Bilderverbot der Bibel in den Bannkreis des griechischen Denkens gerät, der Bilderkritik eines Xenophanes etwa, der schon im 6. Jahrhundert v. Chr. meinte, daß die Menschen sich die Götter nach ihrem Bilde erschaffen und die Pferde, wenn sie denn malen könnten, ihre Götter pferdegestaltig darstellen würden, oder der negativen Theologie eines Platon und seiner Schule, dann gerät über kurz oder lang der anthropomorphe Gott der Bibel selbst in den Strudel eines radikalen Ikonoklasmus, dem jede positive Bestimmung des Göttlichen zum bloßen Bild wird und der Zerstörung anheimfällt. Monotheismus ist Aufklärung, und Aufklärung ist Ikonoklasmus. Wenn Moses bei Schönberg am Ende des II. Akts »in tiefer Verzweiflung« zu Boden sinkt – »Oh Wort, Du Wort das mir fehlt!« – dann erscheint er als ein Verwandter von Hofmannsthals Lord Chandos, dem die Worte wie moderne Pilze im Munde zerfallen.³⁹ Klarer läßt sich das dem Monotheismus innewohnende Dilemma, nur Gedanke zu sein, den jede Vermittlung und Tradition nur verfälschen kann, nicht zum Ausdruck bringen.

*

Die Oper sollte jedoch nicht mit diesem Ende schließen. Auch wenn Schönberg vom dritten Akt nur eine kurze Szene schrieb und diesen Text nicht mehr komponierte, so genügt doch diese eine Szene, alles Vorhergehende in ein neues Licht zu stellen und das Thema der Oper klar zu bestimmen. Allerdings dürfen wir nicht vergessen, daß es sich um einen Entwurf handelt, der bei der Vertonung noch verändert worden wäre und daher nicht gleiches Gewicht wie die vertonten Akte beanspruchen darf. Es geht nicht um die schlechthinnige Unaussprechlichkeit des Gedankens, sondern um die Unterscheidung zwischen wahr und falsch im Gebrauch der Sprache und Bilder⁴⁰ bzw., mit Schönberg selbst zu reden, »zwischen Prinzip und Politik, zwischen dem reinen Gottesgedanken und dem primitiven Volksempfinden«. In diesem Streit, setzt Schönberg hinzu, »konnte für mich nur der Gedanke siegen«. ⁴¹ Wenn es um Sieg gehen sollte, durfte die Oper nicht mit dem 2. Akt enden. Der Epilog bringt daher die endgültige Abrechnung mit Aron, der in Ketten auf die Bühne gebracht wird. Wieder zeigt sich, daß Aron

³⁹ Zu diesem Aspekt vgl. George Steiner, *Schoenberg's Moses and Aron* [1965], in: *Language and Silence. Essays 1958-1966*, London 1969, S. 150-163.

⁴⁰ Das hat vor allem Odil Hannes Steck, *Moses und Aron* (Anm. 13), gezeigt.

⁴¹ Aus einem Brief an Jakob Klatzkin aus dem Jahre 1934, *Journal of the Schönberg Institute* XVII (1994), S. 457.

kein anderer als der biblische Moses ist. Dieser hatte, wie in Num 20 erzählt, mit dem Stock an den Felsen geschlagen anstatt, wie Gott ihm geraten, zum Felsen zu sprechen. Trotzdem kam Wasser aus dem Felsen; Gott aber nahm diesen Fehler sehr schwer und bestrafte Mose und das ganze Volk furchtbar dafür. Statt ihren Weg ins gelobte Land fortsetzen zu dürfen, wurden sie dazu verdammt, 40 Jahre lang in ihr herumzuirren, bis auch die letzten der sündigen Generation inklusive Moses gestorben und eine neue Generation herangewachsen sei. Schönberg hat sich mit dieser Szene intensiv beschäftigt; sie spielt auch in *Der biblische Weg* eine wichtige Rolle. In einem Brief an Walter Eidlitz aus dem Jahre 1933 schreibt er: »Hier haben sich mir bisher einige fast unverständliche Widersprüche der Bibel die größten Schwierigkeiten bereitet. Denn wenn ich mich auch nur in wenigem streng an die Bibel halte, so ist es doch gerade hier schwer, über die Verschiedenheit hinwegzukommen, daß es das einmal heißt: ›Schlag auf den Felsen!‹, das anderemal aber ›Sprich ...!‹«⁴² Es geht um die beiden Stellen Ex 17 und Num 20. Schönbergs Verständnis von Num 20 ist jedenfalls sehr geistreich. Indem Aron den Felsen schlägt, anstatt zu ihm zu sprechen, versündigt er sich noch einmal am Wort. Dem Wort hätte der Felsen als dem Gebot seines Schöpfers gehorcht, dem Schlag gehorcht er als aus magischem Zwang. Das ist eine sehr genaue Auslegung der biblischen Stelle. Schönberg entfernt sich von der Bibel aber nicht nur dadurch, daß er Aron die Tat vollziehen läßt, sondern auch und vor allem in der Umdeutung der Strafe, die er in einen Segen verwandelt. Die Wüste, in der Bibel ein Strafort lebenslänglicher Entbehrung, wird hier zum Ort der verheißenen Gottesnähe: »Aber in der Wüste seid ihr unüberwindlich und werdet das Ziel erreichen; Vereinigt mit Gott.«

In seiner Oper geht es Schönberg um eine Redefinition der »mosaischen Unterscheidung« zwischen wahren und falschen Göttern, die Schönberg nicht zwischen Israel und Ägypten zieht, sondern zwischen der Wüste und dem Land voll Milch und Honig, Moses und Aron. In einem Brief vom 18.4.1929 hat Anton von Webern auf der Grundlage der damals vorliegenden Textfassung Schönbergs Version der mosaischen Unterscheidung sehr treffend erfaßt: »Wie wundervoll u. für alle Zeiten klar formuliert u. auch erstmalig ist Deine Gegenüberstellung des reinen Gottesgedankens u. des Zerrbildes davon, das die große Masse braucht. Aber mit welcher Güte und so von Herzen verzeihend hast Du diesen Abgrund aufgedeckt«.⁴³ Das ist richtig: bei Schönberg vertritt ja nicht Ägypten oder sonst ein Zerrbild des »Heidentums« den ausgegrenzten Pol der falschen Religion, sondern Aron, der neben dem biblischen Aaron auch noch den biblischen Mose in sich aufgenommen hat und schon deshalb positiv erscheint, ein Mann der Ver-

⁴² Schönberg, *Ausgewählte Briefe* (Anm. 16), S. 188.

⁴³ Schönberg, *Sämtliche Werke* (Anm. 26), S. 7.

söhnung und Vermittlung, der Gnade und Grazie (*grazioso*). Im dritten Akt, »Arons Tod«, aber wird die Trennung vollstreckt. War Aron von vornherein nichts anderes als ein Aspekt der biblischen Mosesgestalt, die Schönberg von ihr absplattet und zu einer eigenen Figur aufbaut, dann wird im dritten Akt diese Komponente seiner Persönlichkeit förmlich exekutiert. Der Abgrund, den Schönberg mit Moses' Scheitern am Ende des II. Aktes aufgedeckt hatte, wird durch Arons Tod eher wieder zugedeckt, so als gäbe es doch eine Lösung des Problems, als wäre Religion ohne das Element des Aronitischen nicht nur denkbar, sondern auch lebbar, zumindest in der Wüste.

Diese Szene kann man eigentlich nur psychoanalytisch deuten, wobei der Patient nicht Schönberg heißt und auch nicht Moses oder Aron, sondern »Monotheismus«. Der Monotheismus hat ein Problem, das den anderen Religionen fremd ist. Das ist das Problem der Vermittlung, des Kompromisses und der Tradition bzw., in Max Webers Worten, der »Veralltäglicung«. Der Monotheismus, da kann man Schönberg nur recht geben, ist ein »Gedanke«, der sich nicht ohne Kompromisse in Form einer Religion institutionalisieren läßt. Die anderen Religionen haben dieses Problem nicht, weil sie nichts anderes sind als Tradition. Nur im Monotheismus, dieser ebenso innovativen wie destruktiven Intervention in das Gegebene und Überkommene, tut sich dieser Abgrund auf zwischen Gedanke und Vermittlung. Keine monotheistische Religion kommt ohne das Element des Aronitischen aus, keine allerdings auch ohne unter ihm zu leiden. Dieses Dilemma führt uns Schönberg im zweiten Akt als tragisch und unlösbar vor Augen. Der III. Akt bringt dann doch eine Lösung, freilich eine gewaltsame. Der gordische Knoten wird einfach durchhauen. Das Problem der Vermittlung und Tradierung wird in Gestalt des Aron verkörpert, abgespalten und umgebracht. Schönbergs Aron ist nicht der biblische Aaron, sondern der biblische Mose, der seinen Bruder Aaron als unverzichtbares Werkzeug und Medium seiner Sendung mit sich führt und in sich trägt. Ohne Aaron geht es nicht, weder in der Bibel noch im Judentum, wo sich das erbliche Hohenpriestertum von Aaron ableitet. Schönberg therapiert die monotheistische Religion einigermmaßen gewaltsam durch Abspaltung, Abtötung und Verleugnung des Aronitischen.

Das schon erwähnte Drama *Der biblische Weg* hat eine ganz ähnliche Struktur. Der Held, Max Aruns, will einen jüdischen Staat gründen, der weder säkular noch fundamentalistisch sein, also die Idolatrie der Zivilreligion und der Bibelorthodoxie vermeiden soll. Er soll nicht auf den Buchstaben, sondern auf den Geist des Mosaischen Gesetzes gegründet sein. Auch hier scheitert Aruns, stirbt sogar, von Aufständischen erschlagen, genau wie Moses in Freuds Rekonstruktion, und das Drama findet scheinbar ein tragisches und überzeugendes Ende. Aber dann wendet sich mit dem überraschenden Auftritt des jungen Guido, eines neuen Josua, doch noch das Blatt. Er bringt eine Wunderwaffe mit und kann durch ihre bloße Existenz, d. h.

ohne sie zum Einsatz bringen zu müssen, die Staatsgründung doch noch durchsetzen. Auch in diesem Stück wird in der Gestalt Max Aruns' das Aronitische eliminiert, während das Mosaische, also der Gedanke, in der Gestalt des Rabbiners Asseino weiterlebt und sich ohne aronitische Vermittlung mit Hilfe militärischer Gewaltandrohung durchsetzt.

Eine ähnliche Lösung deutet der III. Akt von *Moses und Aron* an, indem Aron stirbt und Moses allein mit den Kriegern zurückbleibt. Will Moses etwa das Wort, das ihm fehlt, durch militärische Gewalt ersetzen und den monotheistischen Gedanken in Form einer Militärdiktatur durchsetzen? Das war gewiß nicht Schönbergs Intention. Es kam ihm aber unbedingt darauf an, Moses und Aron nicht als Tragödie, sondern mit einer positiven Botschaft oder Perspektive enden zu lassen. Es geht also nicht um das unausweichliche Scheitern des Gedankens an der Vermittlung – sondern vielmehr um die Aufforderung, den Gedanken niemals zu Tradition verkommen zu lassen, sondern ihn aus jeder Gegenwart heraus neu zu begreifen und über das Gegebene inklusive der Bibel selbst hinauszugehen. Das ist ein erzprotestantischer und vermutlich auch erzjüdischer Impuls. Der Zwiespalt zwischen dem Mosaischen und dem Aronitischen liegt in der Struktur der monotheistischen Offenbarung begründet. Die Offenbarung reißt den Menschen aus den Gewisheiten und Zwängen des Gegebenen heraus und lenkt seinen Blick auf das Absolute. Das ist das »mosaische« Element. Zugleich aber bindet sie den Menschen an die geschichtlich bedingte Form ihrer sprachlichen Artikulation und bildet ihrerseits ein Gegebenes, das Gott im Zeitlichen fixiert. Das ist das »aronitische« Element. Der jüdische Monotheismus hat immer wieder Bewegungen hervorgebracht mit dem Ziel, das aronitische Element der Fixierung im Konkreten und Vergänglichen aufzubrechen. Dazu gehört bereits das paulinische Christentum selbst mit seiner Gegenüberstellung von Geist und Buchstabe. Dazu gehört die Gnosis mit ihrer Unterscheidung zwischen dem weltzugewandten Schöpfer/Gesetzgeber des Alten Testaments und dem weltfernen Gott der Liebe. Der Monotheismus ist eine Religion, die in ihrer ikonoklastischen Stoßkraft und Dynamik, ihrem »Fortschritt in der Geistigkeit« über sich selbst hinausweist und in letzter Konsequenz ihre eigene Aufhebung betreibt. Das tritt selten so klar wie in Schönbergs Oper hervor.

Summary

The Mosaic Distinction in Arnold Schoenberg's Opera »Moses and Aron« – Arnold Schoenberg's Opera *Moses and Aron* is one of modernity's most important engagements with monotheism. Here, the phenomenon of iconomachy is taken to its natural conclusion with such radical consistency that the God of the Bible ultimately becomes, as a mere image, a victim of his own interdict. In Schoenberg's work, monotheism appears as a »notion« that can never be realised without compromises, and which ends in the abyss of negative theology (Act II), or – fortunately, Schoenberg did not pursue this path any further – can only be asserted by force (Act III).