

Moses und Aron: een modernistische opera

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?
Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr.

Friedrich Schiller, *Tabulae Votivae*

I

Moses und Aron is door Schoenberg een politieke opera genoemd.¹ Deze uitspraak deed hij in 1949, zeventien jaar nadat hij de laatste noten had gecomponeerd, en bovendien met de nuancering 'dat het werk misschien zo beoordeeld kon worden'. Het politieke karakter dat de opera mogelijkwerwijs dus heeft, kan niet anders gezien worden dan in het kader van Schoenbergs jood-zijn, zijn zionistische interesse en de jodenvervolging in het Duitsland van Hitler. Maar de betekenis van de opera kan niet tot zijn politieke aspecten worden gereduceerd.

Schoenberg stamde uit een joods geslacht. Zijn moeder was traditionalistisch-orthodox; zijn vader liberaal-vrijdenkend. In zijn vroege jeugd is hij getuige geweest van gesprekken – en meningsverschillen – over religieuze kwesties tussen zijn ouders. Misschien liggen hier al de wortels van de thematiek van *Moses und Aron*: het conflict tussen de zuivere religieuze idee en de noodzaak deze te realiseren in het praktische leven, welke realisatie ten koste gaat van de zuiverheid van de idee. Schoenbergs besluit om zich in 1898 evangelisch te laten dopen duidt in elk geval op de behoefte aansluiting te vinden bij zijn artistieke en sociale milieu; misschien heeft het voorbeeld van Gustav Mahler er ook een rol bij gespeeld. Deze stap kan dus verklaard worden als een bekentenis tot de houding van de vader; de intrede in het maatschappelijk bestel onder opoffering van – of verraad aan – de gebondenheid aan de moeder. In de termen van *Moses und Aron* zelf geformuleerd: het is een Aronische daad.

1. Arnold Schoenberg, *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*. In: *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt (S. Fischer Verlag) 1976, p. 395.

In 1933, na de machtsovername door Hitler, moet Schoenberg Berlijn verlaten, waar hij als opvolger van Busoni de meesterklas voor compositie leidde aan de Pruisische Muziekacademie. In datzelfde jaar laat hij zich te Parijs registreren als lid van de joodse gemeenschap. Zijn hevige geraaktheid door het alom in Europa verspreide en door Hitler politiek geïnstitutionaliseerde antisemitisme blijkt nergens duidelijker dan uit het tragische verhaal van zijn breuk met Wassily Kandinsky, geestverwant en mede-pionier van het expressionisme, die ontstond door onverantwoord geroddel van Alma Mahler en nooit meer geheeld werd.²

In 1933 was *Moses und Aron* reeds voltooid, althans in de vorm waarin wij het werk thans kennen. Schoenbergs meest actieve periode als voorvechter van het zionisme en bepleiter van de joodse zaak brak toen pas aan. De ontstaansgeschiedenis van de opera loopt dus niet parallel met de politieke ontwikkelingen rond zionisme en antisemitisme. De wortels van het werk reiken dieper.

Het hoofdthema van *Moses und Aron* is voor het eerst ondubbelzinnig aan te treffen in een zetting³ die Schoenberg in 1914 maakte van het volgende gedicht uit Rainer Maria Rilke's *Das Stundenbuch*:

Alle, welche dich suchen, versuchen dich.
Und die, so dich finden, binden dich
an Bild und Gebärde.

Ich aber will dich begreifen
wie dich die Erde begreift;
mit meinem Reifen
reift
dein Reich.

Ich will von dir keine Eitelkeit,
die dich beweist.

Ich weiss, dass die Zeit
anders heisst
als du.

2. Zie Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*. Uitgegeven door Jelena Hahlkoch. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1983.

3. *Vier Orchesterlieder*, opus 22. Een gedetailleerde studie van de bronnen is te vinden in: Pamela C. White, *Schoenberg and the God-Idea. The Opera 'Moses und Aron'*. Ann Arbor (UMI Research Press) 1985, de meest informatieve studie over de opera die tot nu toe verschenen is.

Tu mir kein Wunder zulieb.
Gib deinen Gesetzen recht,
die von Geschlecht zu Geschlecht
sichtbarer sind.

Dit gedicht behelst een polemieek met het christelijk openbaringsgeloof – een onderwerp waarop Rilke tot en met de *Duineser Elegien* zou blijven terugkomen. In dit gedicht zinspeelt Rilke op het oudtestamentische ‘beeldverbod’: de oudtestamentische God mag niet worden afgebeeld of ‘voorgesteld’. Elk beeld van God is vals; elke afgebeelde God is een afgod. In de joodse traditie is God de ‘onvoorstelbare’ geworden, die slechts gekend wordt als zuivere abstractie, als ‘idee’. Ware religiositeit is gebondenheid aan de zuivere idee van God; elke georganiseerde godsdienst is daarentegen gebondenheid aan een voorstelling van God en daardoor onzuiver. Toch is godsdienst zonder georganiseerdheid, zonder inkadering in maatschappelijke stelsels en historische bepaaldheden, een onmogelijkheid. Ziedaar het centrale conflict, waarvoor Rilke zijn eigen oplossing zocht, maar dat Schoenberg juist als conflict bleef fascineren. Weer herkennen we hierin de wrijving tussen de religieuze houdingen van zijn ouders.

Uit een brief aan Alban Berg van 16 oktober 1933 blijkt, dat de idee voor de opera *Moses und Aron*, die precies dezelfde thematiek behandelt als het Rilke-lied uit de *Vier Orchesterlieder*, al in 1923 bestond.⁴ Het is voor een juist begrip van de genese van de opera van groot belang, dat het eerste concept ervan precies uit die periode in Schoenbergs leven dateert waarin hij de ‘componeerwijze met twaalf slechts op elkaar betrokken tonen’, de dodecafonie, ontwikkelde. Dit gegeven wijst minstens op de noodzaak de genese van het werk mede te verklaren vanuit andere dan politieke gebeurtenissen.

Tussen de *Orchesterlieder* uit 1914 en de opera zelf bevindt zich nog een aantal werken waarin de thematiek van de opera aan de orde wordt gesteld. Allereerst is dat het geval in het tekstboek voor het onvoltooide oratorium *Die Jakobsleiter*, geschreven in 1915 en 1916, een merkwaardig mengsel van bijbelse, Swedenborgiaanse en theosofische elementen.⁵

4. Arnold Schoenberg, *Letters*. Uitgegeven door Erwin Stein, Londen (Faber and Faber) 1964, p. 184. Ik verwijs steeds naar de Engelse editie van de brieven, die vollediger is dan de oorspronkelijke: *Briefe*. Mainz (B. Schott's Söhne) 1958. Pamela White, a.w., meent overigens dat het eerste concept in 1926 gedateerd moet worden.

5. Een analyse van *Die Jakobsleiter* zou in dit verband te ver voeren. Verwezen kan worden naar: Karl H. Wörner, *Schoenberg's Moses and Aaron*. Londen (Faber and Faber) 1963, pp. 22 e.v. Wörners boek verscheen oorspronkelijk in het Duits (1959), onder de titel *Gotteswort und Magie*, maar de Engelse versie is gecorrigeerd en uitgebreid.

Vervolgens komen we de thematiek van de opera weer tegen in de eerste twee van de *Vier Stücke für gemischten Chor* uit 1915, waarvan het tweede de volgende tekst – van Schoenbergs eigen hand – bevat:

Du sollst dir kein Bild machen!
Denn ein Bild schränkt ein,
begrenzt, fasst,
was unbegrenzt und unvorstellbar bleiben soll.

Ein Bild will Namen haben:
Du kannst ihn nur vom Kleinen nehmen;
Du sollst das Kleine nicht verehren!

Du musst an den Geist glauben!
Unmittelbar, gefühllos und selbstlos.
Du musst, Auserwählter, musst, willst du's bleiben!

Tenslotte treft men de thematiek aan in het ambitieuze en bij mijn weten nog niet opgevoerde drama *Der Biblische Weg* uit 1926, waarvan de conceptie blijkens dezelfde brief aan Alban Berg precies samenviel met die van *Moses und Aron*. Dit is een onverhuld politiek toneelstuk, waarin de hoofdpersoon Max Aruns (zijn naam verwijst zowel naar Aäron als naar de zionist Max Nordau) blootgesteld is aan het conflict dat we inmiddels als het hoofdthema van *Moses und Aron* kennen, maar thans in de vorm van een persoonlijk dilemma: de keuze tussen het Palestijns zionisme (dat is de weg die de bijbel wijst) of een 'onzuiver' zionisme dat, rekening houdend met de historische situatie van het moment en vanuit politieke overwegingen, streeft naar een joodse staat elders in de wereld. In feite wil Max Aruns beide wegen bewandelen en daardoor mislukt zijn zionistisch streven. 'Der Gedanke lässt, so wie Gott keine Vorstellung zulässt, keine materielle Verwirklichung zu', krijgt hij te horen. Beeldverbod en zionisme worden hier in rechtstreeks verband met elkaar gebracht, een verband dat overigens uitzichtloos is. Wie de zuivere 'Gedanke', de idee van God, en zijn relatie tot het uitverkoren volk kent, mag niet op historisch-materiële verwezenlijking ervan rekenen: hij is voorbestemd martelaar te zijn. Aan het slot van het derde bedrijf van *Moses und Aron* echoot deze gedachte na: het doel – vereniging met God – is slechts 'in der Wüste' te bereiken.

Der Biblische Weg leert ons in het streven van het Volk in *Moses und Aron* het zionistische aspect te onderkennen en de opera in zoverre als een 'politiek werk' te zien. Schoenberg was in 1926 het zionisme al met hart en ziel toegedaan, al bewijst *Der Biblische Weg* dat hij de politieke moei-

lijkheden ervan onderkende. Hij bezocht de belangrijke zionistische congressen die in deze jaren gehouden werden. Later, na zijn vertrek uit Berlijn onder de rechtstreekse bedreiging van Hitlers bewind, scherpt zijn zionisme zich aan. In een activistische brief die hij in 1933 vanuit Parijs aan geloofsgenoten en geestverwanten schrijft,⁶ zegt hij voor het joodse volk een eigen 'natie' te willen en dit doel verwezenlijkt te willen zien 'met alle middelen die de geschiedenis ter beschikking stelt'. In deze zeer veelzeggende uitspraak zien we hoe Schoenberg, onder de felle druk van het contemporaine gebeuren, als het ware dóórslaat in de richting van een van de polen van Max Aruns' dilemma: het lijkt alsof de 'zuivere gedachte' opgeofferd moet worden aan haar historische verwezenlijking. Tegelijk echter benadrukt deze brief, dat de joden tot taak hebben de gedachte aan de 'onvoorstelbare God' zuiver te houden. Opvallend is, dat als in 1948 de staat Israël gerealiseerd wordt, Schoenberg bekend dat zijn gezondheid hem niet toestaat te emigreren. Israël erkent zijn verdiensten door hem vlak voor zijn dood tot erepresident van de nationale muziekacademie te benoemen. Men stelt zich onwillekeurig de vraag of Schoenberg werkelijk in Israël had willen wonen, of zijn gezondheidstoestand gebruikte als een voorwendsel om niet definitief te hoeven kiezen in het dilemma van Max Aruns. Erkenning van de staat Israël kon immers, in de termen van zijn eigen religieuze ideeën, niets anders betekenen dan afbreuk doen aan de zuiverheid van de Gedachte, door het onvoorstelbare voorstelbaar te maken.

Het politieke drama *Der Biblische Weg* kan opgevat worden als een voorbereiding op de nog rigoureuzere en, zo men wil, archetypische benadering van hetzelfde dilemma in *Moses und Aron*, waarvan het tekstboek in 1928 gereed is, al zal er tijdens de periode van compositie (1930-1932) nog veel aan gesleuteld worden. Het dilemma is hier uitgesplitst in de twee hoofdpersonen. Mozes kent de gedachte in haar zuivere vorm. Zij is hem door de stem in het brandende braambos 'geopenbaard' (hier ligt een der onoplosbare inconsequenties in de bijbelstof zoals Schoenberg haar las); de gedachte is de stem, is God zelf. Aäron daarentegen zoekt voor de gedachte materiële en historische verwezenlijking; hij houdt als politicus rekening met omstandigheden en realiteit; hij heeft immers tot taak de gedachte te verwezenlijken. In de figuur van Aäron projecteert Schoenberg dat deel van zijn persoonlijkheid dat hem, in navolging van zijn vader, in 1898 voor het evangelische doopsel deed kiezen en in 1933 voor het activistisch zionisme. In

6. Deze brief is voor het eerst gepubliceerd in H.H. Stuckenschmidts grote biografie uit 1974: Schoenberg: *Leben-Umwelt-Werk*.

de figuur van Mozes is het zuivere jodendom van zijn moeder belichaamd.⁷

Dramatisch wordt het dilemma in *Der Biblische Weg* tot een oplossing gebracht door Max Aruns als martelaar te laten sterven. Daarmee is tegelijk de onverwezenlijkbaarheid van zijn streven vormgegeven en de hoogheid van zijn ideaal. In *Moses und Aron* blijft Mozes in leven, terwijl Aäron sterft, zoals ook het materieel-historische dat hij vertegenwoordigt steeds een einde vindt. Maar Aärons dood betekent óók dat Mozes' gedachte slechts 'in der Wüste' onaangetast blijft. De woestijn, waarin de hele opera zich afspeelt, is symbool voor een toestand van volledige materiële deprivatie; symbool eigenlijk voor een niet-historische, innerlijke toestand, waarmee de relatie tot de thematiek van Rilke's werk weer duidelijk wordt. Zij is symbool van de religiositeit zelf.

II

Wij hebben gezien dat de kiem van *Moses und Aron* al in 1914 gevonden wordt en dat het concept voor het drama reeds in 1923 tot stand kwam, toen er nog nauwelijks aanleiding bestond voor een politieke verwerking van de stof. Er zijn in de literatuur over *Moses und Aron* dan ook vele pogingen te vinden om het ontstaan van de opera in verband te brengen met heel andere parameters, namelijk de muziekhistorische ontwikkeling en Schoenbergs eigen positie als kunstenaar in zijn tijd.

Zo ziet Dieter Rexroth de opera als een verhandeling over de relatie kunstenaar-maatschappij.⁸ Vanaf 1908, de tijd van de 'vrije atonaliteit',

7. De hier gesuggereerde dieptepsychologische analyse van *Moses und Aron* is op het eerste gezicht onverenigbaar met de visie die door Jonathan Harvey in het artikel 'Schoenberg: Man or Woman?', in: *Music and Letters* van juli/oktober 1975, wordt geponeerd. Volgens Harvey vertegenwoordigt Mozes het mannelijk principe, het individuele denken, en Aäron het vrouwelijke, het emotionele, Dionysisch-collectieve reageren van de 'group-soul'. Harvey redeneert Jungiaans en de begrippen 'mannelijk' en 'vrouwelijk' kunnen dus niet rechtstreeks worden toegepast op de rol die Schoenbergs ouders in zijn leven hebben gespeeld. Ook binnen een Jungiaanse redenering dient men echter de mogelijkheid open te laten, dat zowel in Mozes als in Aäron aspecten van het mannelijke en het vrouwelijke beide zijn verwerkt. Zo wijst het verwijt dat het Volk aan Mozes richt, namelijk dat hij het niet 'verzorgt', op vrouwelijke aspecten in de Mozes-figuur. Als gevolg daarvan wordt Aäron in een 'mannelijke' rol gedwongen, die van de 'slechte leider'. Zie over de psychologische aspecten van Schoenbergs 'beking' ook P. White, a.w., p. 52.

8. Zie D. Rexroth, 'Der gestörte Glauben an den Glauben. Zu Arnold Schoenbergs Weg in seine Oper "Moses und Aron"', in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27/28, mei 1978. Rexroth is overigens slechts een van de velen die de opera vanuit dit standpunt hebben beschouwd. Bij ons heeft Simon Vestdijk in dit spoor gedacht. Hij ziet het centrale conflict als dat tussen 'werkplaats en vrije wereld'. Zijn scherpzinnige beschouwing is te vinden in de bundel *De symfonieën van Anton Bruckner*. Amsterdam (De Bezige Bij) 1966, p. 195.

raakte Schoenberg als componist steeds verder geïsoleerd. De dodecafonie, die, zoals we al hebben gezien, gestalte aannam precies in de tijd dat *Moses und Aron* werd ontworpen, was een strategie van Schoenberg om zijn relatie tot de muzikale traditie en daarmee tot het publiek en de gemeenschap opnieuw te bepalen. Hij hoopte dat zij hem weer met de tijdgenoot-luisteraar in contact zou brengen; hij wilde door de dodecafonie erkenning krijgen als 'een betere Tsjaikowski'.

Aan Rexroths visie ligt de stelling van Theodor W. Adorno ten grondslag, dat de dodecafonie een manoeuvre was van de modernistische muziek (en een respectabele manoeuvre, in tegenstelling tot het neoclassicisme bijvoorbeeld) om een nieuwe basis te vinden voor haar maatschappelijk fungeren.⁹ Meer specifiek toegespitst op het historisch milieu waarin Schoenberg gevormd werd, stelt Carl E. Schorske dat Schoenberg in de figuur van Mozes de staf brak over de decadente schoonheidscultus van het Westen ten tijde van de eeuwwisseling, welke in Aäron is gesymboliseerd.¹⁰ Hij komt er dan ook toe het centrale conflict te definiëren als *Truth* tegenover *Beauty*. Tegen de schoonheidscultus rebelleerden literatoren als Karl Kraus, architecten als Adolf Loos, componisten als Arnold Schoenberg. Hun ideaal was het uitbannen van het ornament, van de 'stijl', die decadent en leeg geworden waren, en het herstellen van de kunst als drager van een zuiver-functionele waarheid. De waarheid kon slechts als kunst de mens bereiken, maar de 'kunstige' kunst corrumpeerde de waarheid. De kunst moest dus worden ontdaan van alles wat haar aan 'kunstigheid' was aangegroeid. Adorno heeft treffend geformuleerd dat in *Moses und Aron* juist de muziek van Aäron 'kunstige muziek' is, 'geschmückt'; muziek die de tekens nog draagt van wat aan 'kunstigheid' in de muziek was binnengeslopen.¹¹

Alweer net als Adorno geeft Rexroth toe, dat men achteraf spreken kan van een mislukking van Schoenbergs streven om zich door middel van de dodecafonie een nieuw publiek te verwerven. Het is niet op dit vlak dat we de thematische functionaliteit van de dodecafonie in het geheel van de opera *Moses und Aron* begrijpen moeten. Op andere niveaus bestaat deze echter wel degelijk, hetgeen de gelijktijdigheid van

9. Th.W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt (Europäische Verlagsanstalt) 1948, pp. 24 e.v.

10. Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. New York (Knopf) 1980, pp. 360 e.v.

11. Th.W. Adorno, 'Sakrales Fragment. Ueber Schoenbergs *Moses und Aron*', in: *Quasi una Fantasia, Musikalische Schriften II*. Frankfurt (Suhrkamp Verlag) 1963. Zie in dit verband ook Alan Lessem, 'Schoenberg and the Crisis of Expressionism', in: *Music and Letters*, oktober 1974. Zie voor de verhouding Karl Kraus – Arnold Schoenberg: P. White, a.w., pp. 76 e.v.

het ontstaan van dodecafonie en opera in de periode rond 1923 tot méér dan een coïncidentie maakt. Als rebel tegen het decadentisme heeft Schoenberg de muziek willen zuiveren, zoals Karl Kraus de literaire taal en Adolf Loos de architectuur. De weg die hij daartoe koos, was die van de dodecafonie. Het begrip van het 'zuivere', nu in religieuze zin, was zèlf het centrale thema van *Moses und Aron*. Het kon niet anders of de dodecafonie, toegepast in de opera, moest religieuze symboolwaarde krijgen. En zoals in de opera de 'zuivere idee' niet door het Volk begrepen kan worden zonder dat Aäron haar voorstelbaar maakt door haar in beelden te vatten, waarbij zij dan verloren gaat, zo kon ook Schoenbergs 'zuivere muziek' niet door de gemeenschap begrepen worden. Met de dodecafonie, zijn poging de gemeenschap te bereiken, sloot Schoenberg zich juist van haar af. Zijn tragiek was een componist 'in der Wüste' te zijn.

III

Als het religieuze zelf, de verbondenheid met God, het hoofdonderwerp van de opera is, dan kan het na de voorafgaande analyses als volgt worden opgevat: de religieuze gebondenheid kan slechts een 'innerlijk' gebeuren of een 'innerlijke' toestand zijn die zich niet in historisch-materiële termen laat realiseren, of concretiseren in een bepaald ritueel. De joodse God is krachtens het beeldverbod immers onvoorstelbaar. Elke poging om God voorstelbaar te maken – en alle godsdiensten, alle rituelen vormen zulke pogingen – is blasfemisch. Daarom moet ook elke poging om een religieuze gemeenschap tot een natie te maken mislukken. Wie de zuivere Godsgedachte kent, is door haar geïsoleerd en gedoemd tot martelaarschap. De gedachte is louter conceptueel, pre-talig en daarom ook pre-retorisch.

Het besluit nu om dit gegeven in een opera te verwerken – of eigenlijk in onverschillig welke semiotische code te verwerken – kan dus niet anders dan de erkenning inhouden dat juist deze verwerking onmogelijk zal zijn, omdat zij geen recht zal doen aan het pre-talige, nauwkeuriger: pre-semiotische karakter van het gegeven. We kunnen Schoenbergs opera, die niettemin existeert, en existeert als een der mijlpalen in de geschiedenis van het genre, onmogelijk begrijpen als we niet erkennen dat het werk de onmogelijkheid van zijn eigen bestaan reflecteert. In die reflectie echter ontsnapt de opera paradoxaliter aan de onmogelijkheid van zijn eigen existentie. Althans gedeeltelijk, want de onvoltooidheid van *Moses und Aron* is een veelzeggend feit, dat door allen die over het werk hebben nagedacht in verband wordt gebracht met zijn

thematiek. De onvoltooidheid wordt aldus gezien als onvoltooibaarheid, als een symptoom van het feit dat de opera de onmogelijkheid van zijn bestaan reflecteert.

Het pre-talige kan niet zonder misvorming, vertekening of blasfemie in taal worden omgezet. Wanneer echter een werk de muziek als zijn 'taal' aanwendt, als de 'nulgraad van het schrijven' om een term van Roland Barthes te gebruiken, dan kan het pre-talige gecodeerd worden als een pre-muzikale semiosis. Daartoe leent zich de taal voorzover zij niet-muzikaal is, of beter pre-muzikaal: de niet-gezongen, de gesproken taal. Accepteren we eenmaal de semiotische conventie waarop *Moses und Aron* is gebouwd, en die neerkomt op een ontkoppeling van de gebruikelijke relatie tussen taal en muziek als semiotische systemen, dan begrijpen we het wezenskenmerk van de opera als het belangrijkste structurele kenmerk ervan. Het feit namelijk, dat Mozes in de opera 'spreekt' terwijl Aäron 'zingt'. Niet alleen kon Schoenberg hiermee het fundamentele onderscheid symboliseren tussen het 'onvoorstelbare' en 'onzegbare', dat hij in zijn opera door 'spreken' laat aanduiden, en het 'voorgestelde' of 'uitgedrukte', dat door Aärons zingen tot uitdrukking komt; bovendien verschafte zijn semiotische ingreep hem de mogelijkheid, zijn concept 'schrijfbaar' te maken in de zin van Barthes, dat wil zeggen überhaupt tot uitdrukking te brengen.

In de semiotiek van de traditionele opera wordt de relatie tussen spreken en zingen niet geproblematiseerd. Pas betrekkelijk laat (ten tijde van Carl Maria von Weber) werd de opera 'doorgecomponeerd'. De traditionele nummer-opera, met zijn recitatieven of zelfs gesproken dialogen (tot Bizets *Carmen* toe), kan als een mengvorm van semiotische codes worden beschouwd, waarvan het ontstaan verklaard kan worden door middel van externe factoren, zoals de theatergeschiedenis of de affecten-leer. Dit mengvorm-karakter van de traditionele opera is op zichzelf niet significant. In *Moses und Aron* is van een mengvorm geen sprake; de aanwezigheid van het gesprokene naast het gezongene is een structureel gegeven dat specifieke betekenis voortbrengt. Mozes, die de zuivere gedachte kent, kan haar niet uiten. In de semiosis van *Moses und Aron* betekent dit, dat hij haar niet uiten kan in de semiotische nul-code van het genre: het gezang. Vandaar dat hij een spreekrol heeft; waar zingen de normale 'taal' is, daar is spreken immers pre-talig. Aäron daarentegen, die de gedachte in haar zuivere vorm niet kent en weet dat hij haar toch 'voorstelbaar' moet maken ten behoeve van het Volk, kan daartoe beschikken over het primaire semiotische systeem van de opera: het zingen. Maar zodra hij daardoor de gedachte tot uitdrukking brengt, corrupteert hij haar ook.

Schoenberg heeft in de semiotiek van de opera dus een doordachte

ingreep gedaan, die bij mijn weten in de geschiedenis van het genre geen parallel kent, of het zou de beslissing van Benjamin Britten moeten zijn een der hoofdrollen in *Death in Venice* te doen dansen.¹² Het is van belang de aard van deze semiotische ingreep scherp voor ogen te houden, enerzijds omdat daarmee het grensverleggende karakter van het werk duidelijk is gemaakt, anderzijds omdat anders de volgende stap die in een semiotische analyse van *Moses und Aron* gezet moet worden, moeilijk te volgen is. Onze analyse heeft tot nu toe namelijk van 'spreken' gewaagd waar eigenlijk geen sprake is van 'spreken' maar van 'Sprechgesang'. In de semiosis van *Moses und Aron* verhoudt spreken zich tot zingen als 'Sprechgesang' tot de historisch gegroeide wijze van zingen die in de opera als nulgraad fungeert en die culmineert in het 'belcanto'. Wij zullen dit thans verduidelijken.

De thematiek van de pre-talige gedachte die bij elke verbalisering haar zuiverheid inboet, wijst, in de traditie waarmee Schoenberg vertrouwd was, als vanzelf naar de muziek als dat semiotisch systeem dat door zijn onafhankelijkheid van de voorstelling de hoogste graad van zuiverheid bezat. De muziek-esthetische traditie vanaf Arthur Schopenhauer tot Eduard Hanslick had de muziek voorgesteld als de 'bilderlose Kunst', die kunst die niet gebonden was aan weergave van werkelijkheid en die dus niets 'voorstelbaar' maakte. In principe kon Schoenberg over de muziek beschikken als een semiotisch systeem dat het beeldverbod niet overtrad: de zuivere gedachte kon, in het verlengde van Schopenhauers filosofie, juist en alléén in muziek worden gesymboliseerd.

Maar de situatie die Schopenhauer op het oog had bestond slechts als theoretisch idee. De muziek is in haar historische ontwikkeling niet vrij gebleven van 'Bildhaftigkeit'. In de geschiedenis van de Europese muziek is sprake van een rechtlijnige ontwikkeling die de muziek van haar 'beeldloze' karakter heeft beroofd en steeds meer tot uitdrukkingsmuziek heeft gemaakt. De Europese muziek was, zeker in Schopenhauers tijd, een mimetisch/expressieve kunst geworden. Althans, en dat is cruciaal, de tonale muziek. Men hoeft slechts aan de dominante functies

12. De modernistische opera kent, met name in Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos* en *Capriccio* meer voorbeelden van 'meta-opera's' of 'introspectieve opera's', opera's dus waarin het genre zelf gereflecteerd wordt. Maar in deze gevallen worden de conventies van het genre niet structureel doorbroken. Bij Britten is dat, net zoals bij Schoenberg, wél het geval. In Thomas Manns *Der Tod in Venedig* is Tadzio een zwijgend personage, hetgeen verhaaltechnisch mogelijk is doordat hij uitsluitend in Aschenbachs focalisatie verschijnt. Bij zijn bewerking van het verhaal tot een opera besloot Britten om de bijzondere status van Tadzio gestalte te geven door hem in een afwijkend semiotisch systeem te coderen: de dans. Of deze ingreep in de semiotiek van de opera even onvermijdelijk was als die welke Schoenberg moest toepassen, kan hier buiten beschouwing blijven.

van de tonale muziek te denken op het moment dat het modernisme doorbreekt (als oriëntatiepunt kan Richard Strauss' *Electra* gelden), om te beseffen dat deze muziek een naar het criterium van Schopenhauers esthetica bedorven code geworden was. Het muzikale materiaal was geheel dienstig geworden aan wat het moest uitdrukken.

Voor Schoenberg was de muziek dus tegelijk theoretisch de enig mogelijke en de meest duidelijk door haar historische ontwikkeling onbruikbaar geworden code om de idee van *Moses und Aron* gestalte te geven. In principe was zij 'beeldloze' kunst, maar de facto had zij zich zo ontwikkeld dat zij representatief en expressief geworden was. De ontwikkeling van de tonale muziek was zelf een flagrante schending van het beeldverbod dat Schopenhauer aan de muziek had opgelegd. Schoenberg heeft langs twee wegen een oplossing gezocht voor deze moeilijkheid en beide wegen leidden naar dezelfde uitkomst: de dodecafonie.

Ten eerste kan men musicologisch stellen dat de dodecafonie een breuk vertegenwoordigt met het tonale stelsel, waarin de muziek in haar historische ontwikkeling geleidelijk tot uitdrukkingsmuziek was geworden, die als beeld fungeerde van wat zij tot uitdrukking bracht. In de dodecafonie zijn de twaalf tonen uitsluitend op elkaar betrokken en niet op een grondtoon of tonica, die in het tonale stelsel onvermijdelijk een representatieve functie krijgt, symbool of beeld wordt, zij het slechts als leidtoon of rustpunt. Evenmin is in de dodecafonie enige toon ooit op een buitenmuzikale werkelijkheid betrokken, zoals in de tonale muziek wel mogelijk was geworden. Het aanvaarden van de dodecafonie stelt de componist dus in staat de historische ontwikkeling te doorbreken en althans te pogen, het 'beeldloze' karakter van de muziek te herstellen.

Moses und Aron is in streng-dodecafonische vorm gecomponeerd, hetgeen inhoudt dat ook Mozes' 'spreken' onderworpen is aan de wetten van de muzikale organisatie. Zijn rol is in 'Sprechgesang' geschreven, hetgeen inhoudt dat toonhoogte en toonduur beide zijn vastgelegd.¹³ Aäron daarentegen zingt, en wel op een wijze die met Mozes' Sprechgesang contrasteert, proportioneel aan het contrast tussen spreken en zingen. Ook zijn partij is echter dodecafonisch georganiseerd, en om deze

13. In het 'Sprechgesang' moet de aangegeven toonduur exact worden gerealiseerd, terwijl de aangegeven toonhoogte door de uitvoerende stem minstens dient te worden 'geraakt'; de stem mag wel naar de hoogte of naar de laagte van de toonhoogte 'afglijden'. De door Schoenberg in de Mozes-partij aangegeven toonhoogten zijn dodecafonisch georganiseerd. Zijn ideeën over de uitvoeringspraktijk van het Sprechgesang zijn overigens niet steeds hetzelfde gebleven en vertonen zelfs wel tegenstrijdigheid. Zie hierover Peter Stadlen, 'Schoenberg's Speech-song', in: *Music and Letters*, januari 1981.

met maximale contrastverwerking te kunnen differentiëren van die van Mozes, heeft Schoenberg zijn toevlucht genomen tot middelen ontleend aan de historische ontwikkeling van het opera-zingen. De partij van Aäron is die van een helden-tenor, waarin de traditionele middelen van het belcanto worden aangewend (hetgeen incidentele afwijkingen van de dodecafonische regels onvermijdelijk maakt). Aärons belcanto verhoudt zich tot Mozes' Sprechgesang dus als 'zingen' tot 'spreken' binnen de code van de dodecafonie en, als men Schoenbergs ingreep in het semiotisch plan van de opera meevoltrekt, als 'spreken' tot 'zwijgen', of als 'zeggen' tot 'denken', als de 'voorstelling' tot de 'zuivere gedachte'.

In een beroemd artikel heeft David Lewin de semiotiek van de dodecafonie met betrekking tot *Moses und Aron* nog op een andere wijze geanalyseerd.¹⁴ De twaalftonige reeks die aan een compositie ten grondslag ligt, kan volgens hem gezien worden als een symbool van het onzegbare en in het geval van *Moses und Aron* dus van God of de Gedachte zelf. Immers, in haar eigenlijke gedaante komt de reeks niet tot klinken; wat klinkt is altijd slechts een realisatie de reeks, hetzij in de 'oervorm' die Schoenberg de 'Grundreihe' noemde, hetzij in enige transformatie daarvan, kreeftengang, omkering, enzovoorts.¹⁵ Wat gehoord wordt is steeds een 'formulering' van de reeks in de taal van de muziek en niet de reeks zelf. Lewin vat zijn analyse samen in de volgende formule:

Reeks : Componist : Uitvoerder : Gehoor =
 God : Mozes : Aäron : Volk

De analytische consequenties van deze formule reiken ver. De zuivere gedachte, de Godsidee, wordt door Mozes geconceptualiseerd, maar hij kan haar alleen middels een 'vertolking' of verbalisering door Aäron aan het Volk ter beschikking stellen. Tot de zuivere gedachte zelf heeft het Volk echter geen toegang. Zo ook heeft bij de dodecafonische muziek de toehoorder geen kennis van de theoretische reeks, die hij slechts via de vertolker in transformaties leert kennen. De formule van Lewin maakt echter ook de fundamentele aporie duidelijk waaraan Mo-

14. Zie David Lewin, 'Moses und Aron: Some General Remarks and Analytic Notes for Act I, Scene I', in: B. Boretz en E.T. Cone (red.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. Princeton (University Press) 1968.

15. De reeks is zodoende een louter theoretisch concept. Wat volgens Schoenberg de componist als 'inspiratie' bereikt, de Grundreihe of een reeks als thema, wordt door Lewin dus onderscheiden van de theoretische reeks. Of deze visie juist is, kan hier niet worden onderzocht. Van belang is wel, dat ook Wörner (a.w., p. 95) opmerkt dat de eigenlijke reeks waarop *Moses und Aron* gebouwd is, nergens tot klinken komt. Zie ook P. White, a.w., pp. 146-151.

ses und Aron lijdt: hoe 'verneemt' de componist de reeks? Hoe 'verneemt' Mozes de Gedachte? In *Exodus* wordt zij hem door de stem in het brandende braambos 'geopenbaard'. Er is blijkbaar een 'openbaring' noodzakelijk die voorafgaat aan de historiserende, materialiserende openbaring aan het Volk door Aäron. De idee van de niet-geopenbaarde Gedachte is aporisch – en daarmee de idee van de 'onvoorstelbare God'. In de tekst van *Moses und Aron* blijkt deze aporie meteen in de eerste scène, waar de stem tot Mozes 'spreekt' in woorden, hetgeen eigenlijk in strijd is met de grondidee van de opera. Hier bereiken we, langs een andere weg, opnieuw het punt van de 'onmogelijkheid' van de opera. George Steiner heeft naar aanleiding van *Moses und Aron* gesproken van een 'metafysisch schandaal', het feit namelijk dat de categorieën van God niet parallel zijn aan of samenvallen met de menselijke categorieën.¹⁶ Dit schandaal is er de oorzaak van dat Aäron, in zijn behoefte om God tot het Volk te brengen, in feite een afgod brengt. Maar op nog fundamenteeler niveau zou men van een metafysisch schandaal kunnen spreken als men de aporie in de gedachte van een onvoorstelbare God onderkent: deze gedachte kan in haar zuivere vorm niet eens door de mens geconcipieerd worden. In hetzelfde opstel zegt Steiner: 'God bestaat omdat Hij niet kan samenvallen met wat de mens kan bedenken', een formulering die haar aporisch karakter zelf demonstreert in haar openlijke overtreding van de logica.

Er zijn echter, naast musicologische, ook muziek-historische gronden om Schoenbergs keuze voor de dodecafonie (die, het zij nogmaals benadrukt, gedaan werd juist in de tijd dat het grondconcept van *Moses und Aron* rijpte) te verklaren. Nog in het late werk van Richard Wagner en de vroege expressionistische opera's van Richard Strauss was de tonaliteit, hoezeer ook verruimd en geproblematiseerd, de eigenlijke muzikale taal van de opera geweest. Juist in haar tonale hoedanigheid was de Europese muziek, en niet alleen in de opera, tot uitdrukkingsmuziek geworden, muziek die een eigen beeldtaal had ontwikkeld. Zijn besluit om *Moses und Aron* als muziekdrama te schrijven bracht voor Schoenberg dus de noodzaak mee om als primair semiotisch systeem een andere dan de tonale muziek te kiezen, want tegenover het 'spreken' van de tonale muziek moest ook het 'onzegbare' en 'onvoorstelbare', waarover niet gesproken kan worden, muzikaal worden weergegeven. De muziek moest haar karakter van zuivere beeldloosheid eerst weer herwinnen voordat zij het medium kon zijn waarin de thematiek van *Moses und Aron* aan de orde kon worden gesteld. Op deze manier kon de ge-

16. George Steiner, 'Schoenberg's *Moses und Aron*' (1965), herdrukt in: *Language and Silence*. Londen (Faber and Faber) 1967.

schiedenis van de opera worden mede-gethematiseerd, waardoor *Moses und Aron* het karakter kreeg van een meta-opera. Tegelijk konden andere conventies uit de semiotiek van de opera worden aangewend: monologen, dialogen, hymnen, volkskoren, massascènes en dansscènes zijn stuk voor stuk conventies die in *Moses und Aron* worden gebruikt. Daardoor behoort het werk onloochenbaar tot de traditie van het genre opera, terwijl de gebruikte conventies, voor zover zij een eigen semiotische functie krijgen toebedeeld, het meta-karakter van het werk nog versterken.

Voor al aan de scènes rond het Gouden Kalf wordt dit duidelijk. Op het eerste gezicht detoneren deze luidruchtige en sterk beeldende tafereelen in een werk dat uiteindelijk aan het onzegbare, aan de zuivere gedachte, gewijd is. Binnen de semiotiek van de traditionele opera sluiten zij duidelijk aan bij een ontwikkeling die in het 'divertissement' van de Franse hofopera en in de massascènes van de negentiende-eeuwse Grand Opéra haar hoogtepunten kende. Krachtens dit semiotisch systeem zijn de Gouden Kalf-scènes als traditioneel gemotiveerd. Binnen het eigen semiotisch systeem van *Moses und Aron* zijn ze echter ook op geheel andere wijze gemotiveerd en deze tweede motivatie vooronderstelt de eerste. Zij drukken niet het religieuze, het onvoorstelbare uit, maar juist de vervalsing van de zuivere gedachte: zij geven weer waartoe het religieuze verwordt als het 'voorgesteld' wordt als cultus. Zij worden teken van afgodendom, van vervalste religiositeit. Zij worden echter ook teken van de vervalsing waaraan de 'beeldloze' muziek, in haar historische ontwikkeling, is komen bloot te staan. Zij drukken zodoende de verwording van de muziek uit en tenslotte van de opera zelf, die in de massascènes tot spektakelstuk verworden was.

Wie de geschiedenis van de opera enigszins kent, weet dat het fenomeen van de 'reform-opera' altijd een poging was om de opera het spektakelkarakter te ontnemen. In het bijzonder heeft de traditie van het operaballet een cruciale rol gespeeld in de discussie over de zuiverheid van het genre – van Gluck tot Wagner en Verdi. In dit verband is het buitengewoon veelzeggend dat Schoenberg zich veel moeite getroost heeft om te voorkomen dat de massascènes rond het Gouden Kalf balletmatig zouden zijn; hij schreef uitdrukkelijk voor dat de bewegingen op het toneel niet van het muzikale ritme mochten worden afgeleid. In feite was Schoenberg er zich kennelijk van bewust dat zijn opera juist in deze scènes gevaar liep weer terug te vallen in de conventies van de 'grand opéra'. Sterker nog, juist deze scènes confronteerden hem scherp met de 'onmogelijkheid' van zijn concept. Men kan dit aflezen aan de hieronder schuingedrukte woorden uit een brief van 15 maart 1933: 'Die Szene des Goldenen Kalbes bedeutet ein Opfer der Masse,

die zich van dem "Seelenlosen" Glauben trennen will. In der Durchführung dieser Szene bin ich, da sie ja das Zentrum meines Gedankens betrifft, sehr weit gegangen, und hier is mein Stück wohl auch am meisten Oper; was es ja sein muss.¹⁷ *Moses und Aron* zou nu eenmaal een opera zijn en kon daarom de semiotiek van het genre niet negeren. Maar het moest ook een meta-opera worden en daarvoor was nodig dat deze conventies tegelijk werden vervreemd. Korter geformuleerd: juist omdat *Moses und Aron* een meta-opera wilde zijn, moest het een opera blijven.

Steiners uitspraak, dat *Moses und Aron* 'belongs to that group of works produced in the twentieth century, and crucial to our present aesthetics, which have their own possibility as essential theme' is dus geenszins overdreven.¹⁸ Een opera over het onvoorstelbare kan niet ontsnappen aan de noodzaak om de mogelijkheid van zijn eigen bestaan mede te reflecteren. Deze onvermijdelijkheid heeft in het geval van *Moses und Aron* de zeer specifieke vorm gekregen van het probleem van de onvoltooidheid van het werk. Deze krijgt een paradigmatisch karakter als wij haar kunnen opvatten als onvoltooibaarheid. De zelfreflectie en onvoltooibaarheid zouden *Moses und Aron* tot een werk maken dat bijna als modelmatig voor het modernisme kan gelden.¹⁹ De onvoltooibaarheid zou een aspect van de zelf-reflectie, van het meta-karakter van de opera zijn en daardoor intrinsiek gemotiveerd.

Er zijn over de onvoltooibaarheid van *Moses und Aron* net zoveel speculaties of zelfs mystificaties gelanceerd als over die van Schuberts Achtste of Bruckners Negende Symfonie. Sommige daarvan zijn meer ter zake dan andere. Zo schrijft Karel Mengelberg: 'De reden, dat de compositie niet wilde vlotten is waarschijnlijk, dat Schönbergs interesse in religieus-filosofische palavers verflauwd was, in tegenstelling tot zijn religieuze interesse, welke groeide.'²⁰ Deze verklaring wijst op weinig meer dan ongeduld om de zin van de 'religieus-filosofische palavers' te verstaan. In het algemeen houden de verklaringen van de onvoltooidheid verband met een specifieke interpretatieve visie op het werk. Zo is zij voor Dieter Rexroth teken van het feit dat Schoenberg zelf niet geloofde dat hij met de dodecafonie in het algemeen en met dit werk in het bijzonder zijn relatie met het publiek had kunnen herstellen.²¹

17. *Letters*, p. 172. Het citaat wordt hier in het Duits gegeven omdat de vertaling van de Engelse editie niet helemaal correct is.

18. G. Steiner, a.w., p. 173.

19. Zie hierover, bijvoorbeeld, Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam (Arbeiderspers) 1984, p. 42.

20. Karel Mengelberg, 'Schoenbergs Opera "Moses en Aäron"', in: *Mens en Melodie*, 1968, pp. 138-142.

21. Zie noot 8.

George Steiner wijt de onvoltooidheid van *Moses und Aron* aan het feit dat een aantal van de centrale concepten van het drama (Volk, Führer, het beloofde land) door de opkomst van het nationaal-socialisme onbruikbaar was geworden: '... they were wrestled out of Schoenberg's grasp by a million voices bawling them at Nuremberg'.²² In beide visies wordt de onvoltooidheid toegeschreven aan een principiële onmogelijkheid het werk te voltooien en wordt zij dus als onvoltooibaarheid geduid. Dezelfde mening is J. van der Veen toegedaan; ook volgens hem maakte het conceptuele uitgangspunt van de opera voltooiing ervan onmogelijk: 'Op het ogenblik dat het woord de goddelijke gedachte tracht uit te drukken om daarmee de magie te bannen, kan de muziek, zelf een beeld van het magische, van weinig nut zijn.'²³ Deze zienswijze doet recht aan de fundamentele aporie waaraan *Moses und Aron* niet kan ontsnappen: het onzegbare laat zich niet uitdrukken en is daardoor onmededeelbaar, maar daarmee ook onoverdraagbaar in welke semiosis dan ook. Ook Th.W. Adorno redeneert op deze wijze. Voor hem thematiseert de opera de onverenigbaarheid van het transsubjectieve (dat wat niet subjectief voorgesteld en uitgebeeld kan worden) met de esthetische eigenheid (of autonomie) van het werk en kan daardoor niet anders dan onvoltooibaar zijn.²⁴ Zowel Van der Veen als Adorno benadrukken het magische karakter van de muziek,²⁵ maar hebben daardoor te weinig oog voor de intentie van Schoenbergs ingreep in de muzikale semiotiek, als gevolg waarvan het onzegbare toch gerepresenteerd kan worden en de muziek juist van de 'magie' wordt bevrijd.

Duidelijker dan welke criticus ook heeft Simon Vestdijk de onvoltooibaarheid van de opera afgeleid uit de centrale thematiek van het werk. Hij spreekt van '... het fundamenteel onoplosbare van een eeuwig menselijk conflict, dat, religieus-filosofisch uitgewerkt zoals hier, juist voor de intelligentie van een Schoenberg de onmogelijkheid van een overwinning van een van de twee in aanmerking komende beginselen onweersprekelijk had moeten inhouden. Aan het slot sterft Aäron, triomfeert Mozes. De allegorische betekenis van deze figuren is evenwel van dien aard, dat geen van beiden sterven kan, geen van beiden triomferen.'²⁶ Op religieus niveau is de menselijke behoefte aan

22. G. Steiner, a.w., p. 182.

23. J. van der Veen, 'Een onvoltooide opera: Schoenbergs "Moses und Aron"', in: *Tirade*, nr. 228/229, 1977, p. 526.

24. Th.W. Adorno, in *Quasi una Fantasia*, a.w., pp. 307-308.

25. Volgens Adorno geldt dit vooral ook voor de dodecafonie, die als 'gesloten en voor zichzelf ondoorzichtig systeem' weer naar het magische reikt. Zie zijn *Philosophie der neuen Musik*, a.w., p. 66. Het is bekend dat deze visie op de dodecafonie van grote invloed geweest is op Thomas Manns *Doktor Faustus* uit 1947.

26. S. Vestdijk, a.w., p. 196.

een 'voorstelbare' God even sterk als het besef dat God het menselijke voorstellingsvermogen te boven gaat; op filosofisch niveau is het besef van het bestaan van het 'absolute' even sterk als het inzicht dat het absolute onkenbaar is. Op beide niveaus is een doorslaan van de balans naar één van beide polen onmogelijk, terwijl Schoenberg's dramatisch plan de balans juist wél doet doorslaan.

Naast de aangehaalde visies zouden er nog andere te geven zijn volgens welke de onvoltooidheid van *Moses und Aron* verschijnt als een organisch aspect van zijn wezen. Zo zou men vanuit theatertheoretisch standpunt de onvoltooidheid kunnen verdedigen door te wijzen op het dramatisch effect dat het 'stille' derde bedrijf heeft na de luidruchtige scènes rond het Gouden Kalf. Ook daarmee zou recht zijn gedaan aan de specifieke semiotiek van de opera: het derde bedrijf kan niet anders dan gesproken worden uitgevoerd en moet diens gevolge binnen de semiotiek van de opera als 'pre-talig' gelden. Met andere woorden: als men het derde bedrijf in gesproken vorm uitvoert, benadrukt men in zekere zin het 'onzegbare' van de thematiek.

Hoe overtuigend deze visies ook mogen zijn, de nuchterheid gebiedt overigens vast te stellen dat Schoenberg tot het laatste moment van plan is geweest het derde bedrijf te componeren. Dit blijkt onomstotelijk uit een reeks citaten die zijn weduwe in de partituur heeft laten afdrukken.²⁷ Zelfs toen Schoenberg vlak voor zijn dood eindelijk de mogelijkheid erkende het derde bedrijf in gesproken vorm uit te voeren, voegde hij er nog aan toe '... in het geval ik de compositie niet zou kunnen voltooien.' Het lijkt geen twijfel dat hijzelf zijn meesterwerk als in principe voltooibaar heeft beschouwd en dat alleen fysieke omstandigheden hem van de voltooiing hebben afgehouden. Ook onze analyse wijst in deze richting. Door zijn ingreep in de semiotiek van de opera had Schoenberg een weg gevonden om het thema van de ware religiositeit als erkenning van Gods onvoorstelbaarheid, niettemin dramatisch voor te stellen.

Dit neemt niet weg dat *Moses und Aron* tot in zijn kern getekend blijft door paradoxen en aporieën. De zuivere gedachte, de idee van een onvoorstelbare God die niet in menselijke categorieën begrepen kan worden, verzet zich uit haar aard tegen welke vorm van voorstelling en uitbeelding dan ook. In overeenstemming hiermee is, dat het gevoelsklimaat van de opera wordt gekenmerkt door onmachtsbesef. Onmacht is het diepste besef van Mozes aan het slot van het tweede bedrijf ('O Wort, du Wort das mir fehlt!'), onmacht die de idolatrie rond het Gouden Kalf

27. Zie K. Wörner, a.w., pp. 90-91, en P. White, a.w., pp. 231 e.v.

niet heeft kunnen voorkomen en dus moet bekennen dat de zuivere gedachte zelf onmachtig is gebleken omdat er geen woord is dat haar recht kan doen. Maar ook Aäron moet, aan het slot van het derde bedrijf, zijn onmacht onderkennen: onmacht die erin bestaat dat leven zonder of buiten de zuivere gedachte oneigenlijk is.²⁸ Tegenover de onmacht van de protagonisten staat de 'macht' van de idolatrie in het tweede bedrijf, een macht die echter destructief werkt. De opera kan gezien worden als een allegorie over de onmacht van de religiositeit, die slechts naar de 'woestijn' van het martelaarschap kan voeren.

Een van de karakteristieken van de literatuur over *Moses und Aron* is, dat het centrale thematische conflict steeds geformuleerd wordt in paren van semantisch tegengestelde concepten. De volgende lijst bevat een groot aantal paren die in het bovenstaande al ter sprake zijn gebracht, maar voegt er ook nieuwe aan toe:²⁹

geloof	—	magie
orthodoxie	—	idolatrie
monotheïsme	—	polytheïsme
transsubjectiviteit	—	autonomie
het onvoorstelbare	—	het zichtbare
godsaanbidding	—	zelfvergoddelijking
het onpersoonlijke	—	het persoonlijke
heiligheid	—	zondigheid
geest	—	vlees
geest	—	woord
'Geist'	—	'Seele' ³⁰
zuiver denken	—	metaforische interpretatie
abstract	—	concreet
idee	—	verschijning
waarheid	—	schoonheid
absoluut	—	relatief
werkplaats	—	vrije wereld
atonaliteit	—	tonaliteit
Sprechgesang	—	Belcanto
denken	—	spreken
spreken	—	zingen
muzikaal proza	—	muzikale poëzie ³¹
geistige Kühle	—	animalische Wärme ³²

28. Steiner (a.w., p. 181) denkt bij de slotscène aan het moment in Wagners *Die Walküre* waarop Wotan Hunding vernietigt. Er zijn inderdaad interessante en niet onderzochte parallellen tussen de idee van Wotans 'wereldplan' in *Der Ring des Nibelungen* en Mozes' 'gedachte', waarvan in beide gevallen de onverwezenlijkbaarheid gedramatiseerd wordt.

Elk van deze paren kan gelden als formule voor één aspect van de semantiek van de opera. Elk van deze paren vormt echter ook een dialectische tegenstelling die uitmondt in een aporie. Zo is bijvoorbeeld in Moses' 'Sprechgesang', wanneer we het analyseren binnen de tegenstelling spreken/zingen, het aspect van de pre-taligheid benadrukt, terwijl, als we het tegen het licht houden van de tegenstelling denken/spreken, het talige, en dus de voorstelling, erin aanwezig blijkt. Zo ontdekken we opnieuw de aporie die we eerder het eigenlijke metafysische schandaal hebben genoemd, in afwijking van George Steiner.

29. Elke doordachte opvoering van de opera vindt haar eigen creatieve oplossingen om aan de centrale tegenstelling vorm te geven. Zo maakt de encensering van de *Oper der Stadt Köln* gebruik van een functionele tegenstelling tussen monochronie en polychronie. De beroemde verfilming van Straub en Huillet is onder andere gebaseerd op een structureel gebruik van stilstand en beweging, hetgeen bijvoorbeeld duidelijk wordt in de scène waarin Mozes' staf verandert in een slang. Zie hierover M. Walsh, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. Londen 1981, pp. 91-108.

Bij dit schema is ook de volgende aantekening op haar plaats. In de meeste literatuur over *Moses und Aron* (en ook in dit artikel) wordt de religieus-filosofische thematiek van de opera steeds gezien als analoog aan de thematiek van de kunstenaar in zijn relatie tot de samenleving. In het schema zijn beide aspecten ongeveer even sterk vertegenwoordigd. Nu is er een brief van 13-6-1951, waarin Schoenberg zich heftig verzet tegen pogingen om méér dan de religieus-filosofische problematiek in het werk te onderkennen en er de positie van de kunstenaar bij te betrekken. Dit verzet werd uitgelokt door het Schoenberg-artikel in de vierde editie van *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (zie hiervoor het artikel van Harry Halbreich in het tekstboek van de grammofoonopname onder leiding van Pierre Boulez, CBS 79201). Het staat uiteraard iedereen die zich met de opera bezighoudt vrij, Schoenbergs visie in dezen al dan niet ter harte te nemen. Schoenbergs oordeel over het artikel luidt '... partly nonsensical, in that it brings the artist in. That's late-19th-century stuff, but not me. The subject matter and the treatment of it are purely of a religious-philosophical kind' (*Letters*, a.w., p. 288).

30. Deze tegenstelling is geïmpliceerd in de hierboven aangehaalde brief van Schoenberg van 15 maart 1933 – zie noot 17. Merk op, dat Schoenberg het woord 'Seelenlos' tussen aanhalingstekens plaats.

31. Het begrip 'muzikaal proza' is voor Schoenberg van groot belang geweest. Hij wilde met deze term zijn ideaal beschrijven van een muziek die een directe en precieze taal sprak, afzag van vulwerk en zinloze herhalingen en daardoor de betekenispregnantie van het aforisme bereikte. De ideale dodecafonische muziek kent maximale betekenispregnantie en is daardoor perfect prozaïsch. Aan Schoenbergs theorieën over het muzikale proza wijdt Herman Danuser een hoofdstuk van zijn studie *Musikalisches Prosa*. Regensburg (Gustav Bosse Verlag) 1975.

32. Het begrip 'animalische Wärme' werd door Schoenberg in zijn *Harmonielehre* (1911) ontwikkeld om er bepaalde 'Ausdruckseffekte' van de tonale muziek mee te karakteriseren. Ook in het grote Mahler-opstel uit 1912 komt het voor, en wel ter karakterisering van de 'Schmerzzerwühlte Zerrissenheit' van het eerste deel van Mahlers Zesde Symfonie, waarmee dan contrasteert de 'kühler, eisiger Trost' van bepaalde episoden in dat deel, de 'überirdische Stellen mit den fernen Kuhglocken' (*Stil und Gedanke*, a.w., p. 13). De notie van de 'animalische Wärme' speelt eveneens een belangrijke rol in Thomas Manns roman 'over' Schoenberg: *Doktor Faustus*. Zie ook Th.W. Adorno, *Quasi una Fantasia*, a.w., p. 314.

Een van de meest verrassende gevolgen van de intense wijze waarop Schoenberg zich zo langdurig heeft beziggehouden met de thematiek van het beeldverbod en met de bijbelteksten rond Mozes en Aäron, is wel dat enkele van de aangeduide aporieën door zijn bemoeienis in de bijbelteksten zelf zichtbaar zijn geworden.³³ Vooral tijdens zijn pogingen om het derde bedrijf te componeren stootte hij op wat hij 'tegenstrijdigheden' in de bijbelteksten noemde. Het is zeker dat de voltooiing van de opera hierdoor is opgehouden, want Schoenberg had de gewoonte, tijdens de compositie nog tot het laatste moment verandering in de tekst aan te brengen.³⁴

Men komt de problemen die Schoenberg met de bijbelteksten had het gemakkelijkst op het spoor, door te letten op de afwijkingen ervan die hij noodzakelijk achtte. Zo worden, geheel volgens de thematische tegenstellingen in de opera, bij Schoenberg de wonderen door Aäron verricht: zij zijn immers tekens, beelden, voorstellingen van de macht van de Onvoorstelbare en als zodanig zijn zij verminkingen van de zuivere gedachte. In *Exodus* echter verricht Mozes de wonderen en wel op instructie van God zelf, die zich daardoor onttrekt aan de idee van de Onvoorstelbare zoals Schoenberg dat had ontwikkeld. Zo ook zinspeelt de tekst van het derde bedrijf op een tegenstrijdigheid die Schoenberg meende te constateren tussen *Exodus* 17 (5-6) en *Numeri* 20 (7-8); het gaat daarbij om de vraag of er nu op de rots *geslagen* dient te worden, of dat zij alleen bevolen moet worden om water te geven voor het dorstige Volk. Schoenberg maakt deze tegenstrijdigheid aanzienlijk scherper dan zij in de bijbeltekst blijkt te zijn wanneer men nauwkeurig leest. Hij forceert daarbij de relatie van zijn eigen tekst tot de bijbel.

In beide gevallen moest Schoenberg constateren dat de bijbelteksten niet gehoorzamen aan het 'beeldverbod', en hier stoten wij op de wortel van de problemen die Schoenberg met zijn bronnen ondervond: hij heeft de door hem zo streng doordachte filosofische consequenties van het beeldverbod niet gerespecteerd gevonden in de teksten uit *Exodus* en *Numeri*. Bij de stringente consequenties die Schoenberg verbond aan het beeldverbod, zowel als gevolg van zijn persoonlijke achtergrond als op grond van zijn studies en interesses, konden de bijbelteksten niet anders dan als hoogst 'rekkelijk' verschijnen ten aanzien van de thematiek en probleemstelling van de opera. In feite begon de moeilijkheid

33. Schoenberg baseerde zijn tekst op *Exodus* 3, 4 en 20-32 en op *Numeri* 20. Odil Hannes Steck wijdde een speciale studie aan de bijbelse aspecten van het libretto: 'Moses und Aron'. *Die Oper von Arnold Schoenberg und ihr biblischer Stoff*. München (Kaiser Verlag) 1981.

34. Zie Schoenberg, *Letters*, a.w., p. 172.

voor Schoenberg al bij het allereerste begin: de 'onkenbare God' maakte zich in Exodus immers kenbaar door te spreken met de stem uit het brandende braambos en door tekenen te verrichten.

Schoenberg heeft zich veel moeite getroost om zijn eigen tekst te distantiëren van de bijbelse bron. Sporen van Luthers bijbelvertaling werden systematisch geschrapt, en om een poëtisch samenhangende tekst te verkrijgen liet hij zich inspireren door de poëzie van de expressionistische dichters. In een brief aan Alban Berg uit 1930 verklaarde hij, het Lutherse Bijbelduits als 'middeleeuws' te beschouwen en alleen nog maar bruikbaar om een tekst 'kleur' te geven – iets waaraan hij, bij zijn streng-filosofische probleemstelling, geen behoefte had.³⁵ Ook deze poging om zich poëtisch van de bijbel te distantiëren kunnen we zien als een symptoom van de geforceerdheid waarmee Schoenberg de bijbelse stof benaderde.

De meest ingrijpende moeilijkheid moet voor Schoenberg daar gelegen hebben waar wij ook de fundamentele aporie van het gegeven hebben moeten constateren: meteen aan het begin van het drama, als God zich aan Mozes openbaart. Schoenberg heeft de rol van God wijselijk geminimaliseerd; zo laat hij bijvoorbeeld het gesprek dat Mozes met God op de berg Sinai voert helemaal weg. Maar in de eerste scène van de opera spreekt niettemin de stem van God uit het brandende braambos. God wordt hier dus als 'actant' in het drama opgevoerd. Schoenberg depersonaliseert deze voorstelling van God zoveel mogelijk door hem te doen spreken in zes solostemmen en een spreekkoor; deze bevinden zich bovendien niet op het toneel en hun gezang dient volgens een aanwijzing in de partituur elektronisch versterkt en dus vreemd te worden.³⁶ Met deze kunstgrepen bereikte Schoenberg dat de stem van God zo weinig mogelijk 'bestaat' als dramatis persona, en zoveel mogelijk 'betekent', in de zin van Bertolt Brechts theatertheorie. Of, in een formulering van Cone, hij symboliseerde hiermee de 'bovenpersoonlijkheid' van God.³⁷ Bovendien maakte hij in deze partij symbolisch gebruik van de oude 'cantus firmus'-techniek, met name daar waar God belooft de joden tot het uitverkoren volk te zullen maken.³⁸ Al deze inspanningen zijn erop gericht, God te depersonaliseren.

35. Zie Schoenberg, *Letters*, a.w., p. 143.

36. Igor Strawinsky heeft in *The Flood* (1962) het voorbeeld van Schoenberg nagevolgd door God te laten spreken in twee solostemmen, eveneens elektronisch versterkt. Strawinsky was zich scherp bewust van het belang van *Moses und Aron* en heeft, in een discussie over de door Adorno in de *Philosophie der neuen Musik* geponeerde stelling dat Schoenberg en hijzelf de centrale antithese vormen in de muziek van het modernisme, zichzelf met 'Aäron' gelijkgesteld en Schoenberg met 'Mozes'. Zie hiervoor Igor Strawinsky & Robert Craft, *Dialogues and A Diary*. Londen (Faber and Faber) 1968, p. 107.

37. Edward T. Cone, *The Composer's Voice*. Berkeley (University of California Press) 1974, p. 69.

38. Zie hierover K. Wörner, a.w., p. 86.

Aanvaardt men een oorspronkelijk door Friedrich Schiller geformuleerd inzicht, dan is de moderne kunst gekenmerkt door het geleidelijk verlies van naïviteit en culmineert deze tendens tijdens het modernisme in een situatie waarin het kunstwerk niet anders kan zijn dan een reflectie op zijn eigen mogelijkheid. Als het romanwerk van Marcel Proust paradigmatisch is voor deze situatie in de literatuur, dan is *Moses und Aron* het bij uitstek modelmatige opus van het modernisme in de muziek-dramatische kunst. De diepzinnigheid ervan blijkt duidelijk bij een vergelijking met de andere kandidaat voor deze positie: Strawinsky's *The Rake's Progress*. Daar wordt immers de semiotiek van de traditionele opera wel geparodieerd, maar niet gethematiseerd. *Moses und Aron* is echter méér dan een meta-opera, het is ook een religieus-filosofische verhandeling. Bovendien staan deze beide aspecten zozeer met elkaar in verband dat zij als functies van elkaar kunnen worden beschouwd. Voor zover een modernistisch meesterwerk nog mogelijk is, moet *Moses und Aron* als zodanig gelden.