

Erwartung

Das Monodram *Erwartung* op. 17 gilt als Schönbergs umfangreichstes nicht-thematisches Werk. Die Musik der 426 durchkomponierten Takte ist höchst expressiv. Dies betrifft die zumeist chromatisch engen, aber immer wieder mit einzelnen weiten Intervallen durchsetzten Linien, die oft abrupt wechselnde Dynamik, die zahlreichen Modifikationen von Metrum und Tempo, die Kontraste zwischen ariosen und rezitativen Gesangssegmenten vor ostinatohaft flächigem Hintergrund und vieles mehr.

Schönberg greift hier erstmals nicht auf ein bereits veröffentlichtes oder ihm zumindest im Vorabdruck zugängliches literarisches Werk zurück. Vielmehr bittet er eine Bekannte, die als politisch und gesellschaftskritisch engagierte Dichterin hervorgetretene junge Ärztin Marie Pappenheim,¹ um ein Libretto zu dem, was er zunächst als "eine Oper" anvisiert. Pappenheim liefert ihm einen Text, der eine einzige Person auf die Bühne stellt: eine namenlose Frau, die in einer Nacht einen dunklen Wald auf der Suche nach ihrem Geliebten durchquert und dabei schließlich auf seinen Leichnam stößt. Die Bühnenhandlung besteht aus vier Szenen. Die ersten drei sind mit insgesamt 124 Takten kurz. Im steten und oft sehr schnellen Wechsel von Naturwahrnehmungen und bedrängenden Angstzuständen beschreiben sie den nächtlichen Weg der Suchenden durch die Finsternis. Dabei macht die Frau auf der Bühne eine Wandlung durch, die sich auch in ihrem Äußeren niederschlägt: Wird sie bei ihrem ersten Auftritt noch beschrieben als *zart, weiß gekleidet, teilweise entblätterte rote Rosen am Kleid. Schmuck*, so erreicht sie die Stelle, wo ihr toter Geliebter liegt, *erschöpft. Das Gewand ist zerrissen, die Haare verwirrt. Blutige Risse an Gesicht und Händen*. Die 402 Takte der Hauptszene (Szene IV) zeichnen sodann den inneren Weg nach, den die Frau beim Anblick des Leichnams zurücklegt. Dabei durchlebt sie widersprüchlichste Stimmungen, die von Unglauben über Schmerz, Wut und Eifersucht auf die vermutete Rivalin bis zur völligen Resignation und zu klagenden Fragen nach dem Warum dieses Schicksalschlages reichen.

Trotz der Beschränkung auf eine einzige Darstellerin umfasst der Text eine Fülle unterschiedlicher Sprechhaltungen. Wichtigste Bestandteile sind Beschreibungen der durchwanderten und der assoziativ erinnerten Natur, nachdenkliche Monologe und imaginäre Dialoge mit dem Geliebten. Etwa

¹Einen guten Überblick über die politischen Interessen Marie Pappenheims, die als eine der ersten weiblichen Studentinnen ein Medizinstudium an der Universität Wien abschloss, gibt Eva Weissweiler in "Frau und Musik: 'Schreiben Sie mir doch einen Operntext, Fräulein!'" In: *Neue Zeitschrift für Musik* 145 (1984), S. 4-8.

40% des Librettos werden von Szenenanweisungen eingenommen; zudem ist der artikulierte Text mit 275 Ellipsen durchsetzt, die Unausgesprochenes andeuten. Die Auslassungspunkte stellen neben den Hinweisen auf den emotionalen Zustand der Frau einerseits und dem von ihr gesungenen Text andererseits eine dritte Kommunikationsdimension dar.²

Dass das Werk tatsächlich, wie den ersten Eindrücken zufolge schon Schönbergs op. 11/3 und op. 16/5, auf Thematik und tonale Verankerung verzichtet, darf inzwischen bezweifelt werden. Mehrere Einwände gegen diese Behauptung des Komponisten wurden seither veröffentlicht, doch betreffen sie ganz unterschiedliche Fakten. Theodor W. Adorno identifizierte schon in seiner *Philosophie der neuen Musik* von 1949 das beim letzten Höhepunkt kurz anklingende Zitat aus Schönbergs Lied "Am Wegrand" op. 6/6; darauf aufbauend entwickelte Herbert H. Buchanan 1967 seine Theorie von dem Zitat als Schlüsselphrase des Werkes. Hans Heinz Stuckenschmidt wies 1951 auf die das ganze Werk durchziehende Dreitongruppe hin, in der eine kleine Terz zur großen Sept des Ausgangstones weitergeführt wird, Jan Maegaard dokumentierte in seinen detaillierten Analysen von 1972, in welchem Umfang die Konturen von *Erwartung* generell auf Dreitongruppen basieren, und Elmar Budde konstatierte 1979 die Allgegenwart von Dreitonkurven aus Ganz- und Halbton sowie den Beginn zahlreicher Gesten mit dem Ton *cis*. Siegfried Mauser wies 1982 die satztechnische Verwandtschaft der abstrakten Lautbilder des Mondes und der Dunkelheit nach, und Carl Dahlhaus bestätigte 1987 die schon von Buchanan geäußerte Vermutung eines grundlegenden d-Moll Bezuges im Werk und stellte zudem die Bedeutung des Tones *gis* heraus.

Erwartung: Die tonalen Komponenten, gezeigt am Beispiel von T. 0-5₁

Fl 1+2
Ob 1
Fg 1
Hrf
Kb

Frau: Hier hinein? Man, den Weg nicht... sieht

Legend:

- Kleinterz *gis-h* (später auch *d-f*)
- Dreitonkurve Ganz-/Halbton
- ⌋ Überlagerung kl. Terz/gr. Sept
- Dreitonfolge kl. Terz/Halbton

²Der Text einschließlich aller Szenenanweisungen findet sich im Anhang dieses Buches.

Die d-Moll-Tonalität liegt jedoch vielen frühen Kompositionen Schönbergs zugrunde, und wie im vorigen Kapitel gezeigt dient die Ergänzung des Dreiklangles um *gis* und *cis* als tonale Grundlage des op. 16. Die Annahme, dass in *Erwartung* jeglicher tonale Bezug fehlt, muss somit zumindest differenziert werden. Die Behauptung, Schönberg vermeide motivische Arbeit, wird durch Mausers Nachweis musikdramatisch gebundener Bildfiguren z.B. für den Mond (in Flatterzunge/Tremolo vibrierende Klänge) und die Dunkelheit (Terzenbewegung) zwar im strengen Wortsinn nicht widerlegt, lässt sich jedoch in ihrer Absolutheit nicht aufrechterhalten.

In den drei kurzen Szenen der faktischen Suche setzt Schönberg das Spiel mit dem im vorangehenden Beispiel gezeigten tonalen und intervallischen Komponenten fort.³ Zudem führt er, worauf oben hingewiesen wurde, den oft schnellen Wechsel zwischen Angstzuständen und Reflexionen, zwischen ganz in der Gegenwart verorteten und auf die Vergangenheit gerichteten Gedanken ein. Mehr noch als im Gesangspart zeigt sich dies in der orchestralen Begleitung, die ihre polyphone Eloquenz durch Klänge unterbricht, die in sich bewegt aber äußerlich stehend sind, wann immer sie Angstzustände darstellen. Diese 'Lähmungspunkte', wie ich sie nennen möchte, sind anfangs kurz,⁴ werden dann länger⁵ und umfassen schließlich den ganzen zu Szene I gehörenden Teil der ersten Verwandlung.⁶ Ähnliche musikalische Manifestationen der Angstlähmung lassen sich in den beiden folgenden Szenen ausmachen.⁷

³In der ersten Szene ertönen allein im Gesangspart 12 Transformationen der eröffnenden Ganz-/Halbton-Kurve *cis-h-c* aus T. 3-4 (T. 5: *e-f-es, es-e-d*, T. 8-9: *e-f-es*, T. 11-12: *dis-e-d*, T. 13: *e-f-es*, T. 14: *d-cis-es*, T. 17-18: *f-fis-e*, T. 19-20: *ais-h-a*, T. 26: *fis-g-eis, g-eis-fis, d-es-des*, T. 31: *a-b-as*) und 7 Folgen aus kleiner Terz + Halbton (T. 5-6: *cis-c-a*, T. 8: *c-h-as*, T. 15: *cis-e-f*, T. 21: *h-gis-g*, T. 22: *f-e-cis*, T. 28: *a-b-des*, T. 29-30: *es-e-cis*). Die von der Oboe in T. 1-2 vorgestellte Weiterführung einer kleinen Terz zur großen Sept erfährt im Gesang eine transponierte Umkehrung (T. 18: *fis-a-f*), ein tongetreues Echo (T. 23: *cis-ais-d*) und einen Krebsgang (T. 27-28: *d-ais-cis*), der in Transposition von der Basstuba imitiert wird (T. 33: *cis-a-c*), bevor die Bratsche, zur Einleitung der Szene II mutierend, Original und Umkehrung wiederherstellt (T. 35: *cis-ais-d*, T. 38: *d-f-cis*). Als Gestenanfangston erklingt *cis* im Gesang in T. 3, 11, 12, 19 und 23 (2x), darüber hinaus instrumental in T. 1 (Oboe), T. 5 (Viola), T. 15 (Trompete) und T. 33 (Tuba).

⁴T. 4₂-5₁ zu "Man sieht den Wald nicht": Flatterzunge zweier Fagotte, Tremolo der Kontrabässe, Dreitonspiel der Harfe; in T. 9 zu "Die Nacht ist so warm": Fagott/Harfe/Solobratsche/Solocello.

⁵T. 12-13 zu "Wie ein Sturm, der steht": Flöte/Hörner; T. 16-18 zu "Der Mond war früher so hell": Celesta, später mit Violine II; T. 24-26 zu "So stirb doch hier": Flöten/Celli/Kontrabass.

⁶T. 30-34: Klarinetten/Kontrafagott/Harfe/ Violine II/Viola.

⁷Vgl. in Szene II T. 53-56 und T. 81-87, in Szene III T. 91-96, 106-112 und 113-123.

Zu Beginn der vierten Szene, während sich die Angst der Frau zur Panik steigert und schließlich in einem lauten Hilferuf gipfelt, nehmen die Passagen, in denen die Natur stillzustehen scheint, einen immer größeren Raum ein.⁸ In diesen Abschnitt fällt der dramatische Höhepunkt der äußeren Handlung, der vom ersten zufälligen Kontakt mit dem Leichnam in T. 146 (*sie stößt mit den Füßen an etwas*) bis zur Identifikation des Toten in T. 153-154 (“Das ist er!”) reicht. Die Kontur dieses Ausrufes, *h-d-b*, ist eine transponierte Umkehrung der quasi-motivischen ‘Weiterführung einer kleinen Terz zur großen Sept’, die in T. 152-153 in den tiefen Instrumenten drohend anschwillt. Bedenkt man, dass die Frau diese tonale Komponente erstmals in T. 23 gesungen hat, und dort ausgerechnet zu den Worten “Feig bist du”, mit denen sie sich selbst anklagt, den vermissten Geliebten aus eigener Angst nicht suchen zu wollen (wofür sie den Tod zu verdienen meint), so ergibt sich mit der Transformation bei “Das ist er!” eine thematische Klammer, die die Behauptung eines kompromisslos athematischen Werkes zusätzlich in Frage stellt.

Die derart dramatisch betonte Klammer ist Teil eines größeren Komplexes quasi-motivischer Arbeit, die fünfzehn durch ihre Stellung in Text und Faktur herausgehobene Segmente umfasst. Ausgangspunkt ist das Incipit der ersten melodischen Phrase, die fallende Dreitonfolge *cis-ais-d* in der Oboe. Wie schon erwähnt, greift die Singstimme diese Weiterführung einer kleinen Terz zur großen Sept im Verlauf der Musik, die den Weg der Frau durch den Wald in Szene I-III begleitet, viermal auf: je einmal im Original und im Krebsgang sowie zweimal in Transpositionen der Umkehrung. Alle Einsätze sind in Text und Dynamik höchst emotional.

Erwartung: Die dramatisch aufgeladene Dreitonfolge in Szene I-III

melodische Eröffnung
(Sz. 1, T. 2, Oboe)

„feig bist du“

„voll Entsetzen“

„was ist das?“

„Wie es glotzt“

Zu Beginn der Hauptszene, die dem inneren Weg der Frau gewidmet ist, erklingt in der Singstimme ein Text, der ihr Verlassenheitsgefühl zum Ausdruck bringt (“Auf der ganzen langen Straße nichts Lebendiges und kein Laut”). Die zugehörige musikalische Phrase ist strukturell in Entsprechung zur Oboenmelodie zu Beginn der ersten Szene platziert, dient wie

⁸Vgl. die Eröffnung der Szene in T. 125-128₁, dann T. 132-138, 151-153, 160-164, 169-171, 173-176 und 190-193.

diese einer emotionalen Standortbeschreibung und beginnt daher sicher nicht zufällig mit derselben Dreitonfolge. Auch hier folgen weitere Transformationen (fünf Versionen des Originals sowie je zwei Transpositionen der Umkehrung und der Krebsumkehrung) zu expressiven Ausrufen.

Erwartung: Die dramatisch aufgeladene Dreitonfolge in Szene IV

43 148 153 176 184
 „Auf der ganz[en]“ „[da] fließt etwas“ „Das ist er!“ „er hat seinen Mund“ „Hörst— du?“
 (Sz. 4, T. 2)

244 265 295 320 328
 „Es ist nicht wahr“ „nie— mehr“ „Ah, jetzt er[innere]“ „Schau mich doch [an]“ „Dirne“

Ein sekundäres, jedoch immerhin auffälliges Beispiel für Schönbergs nur bedingten Verzicht auf Thematik findet sich in den Takten unmittelbar nach dem Moment, in dem die Frau im Dickicht mit ihren Füßen auf den Leichnam stößt und in ihm ihren Geliebten erkennen muss. Auf diese traumatische Erfahrung folgt ein kurzes, sehr lautes und dichtes instrumentales Fugato mit fünf Einsätzen: Eine neuntönige, einzig den Ton *d* wiederholende Figur erklingt mit Sechzehnteltriolen zuerst in den hohen Holzbläsern, dann in den Streichern, bevor sie augmentiert zu Achteltriolen von den Trompeten imitiert wird, gefolgt von den Hörnern und zuletzt auch den Posaunen. Der changierende Liegeakkord, den die jeweils nicht am Fugato beteiligten Instrumente als Hintergrund spielen, enthält 11 der 12 Halbtöne, so dass die Takte dieses Fugatos, das das Trauma hörbar macht, insgesamt vollständig zwölftönig sind. Umso auffälliger ist auch in den Akkordflächen Schönbergs unmissverständliche Betonung des Ankertones *d*.⁹ Eine eintaktige Generalpause in T. 158 setzt diesen Moment ab von der musikalischen Auslotung all der Gefühle, mit denen die Frau nun – nicht mehr in angstvoller Ungewissheit, sondern in schrecklicher Gewissheit – zu kämpfen hat.

Für weitere 56 Takte wechselt der Text noch zwischen Fragen, die die Frau sich selbst und ihrem Geliebten stellt, hektischen Überlegungen, wie sie den vielleicht nur Bewusstlosen möglicherweise noch retten könnte, und Verdrängungsversuchen, in denen sie den noch frisch blutend vor ihr

⁹Der Ton *d* erklingt in zwei Oboen, zwei Klarinetten, den Bratschen sowie zunächst (T. 154-155) einer Trompete und einer Posaune, die später (T. 156-158) von einem Teil der ersten und zweiten Geigen abgelöst werden.

liegenden Leichnam in einen nichtmenschlichen Gegenstand, eine Fata Morgana des mondbeschiedenen Waldes umzudeuten hofft. In der Musik alternieren in diesem Abschnitt weiterhin kurze ariose Passagen mit in sich vibrierenden, aber stehenden Klangflächen. Dann jedoch – ab T. 216 und damit für fast genau die Hälfte des 426-taktigen Werkes – gehen die Worte der Frau in eine einzige lange Liebeserklärung über, die zwar von Ausbrüchen der Verzweiflung, Wut und Eifersucht unterbrochen wird, dabei aber ganz auf den Angeredeten fixiert bleibt und die Natur um sie herum nicht mehr wahrzunehmen scheint. Erst allmählich gesteht sie sich ein, dass ihr Geliebter nicht mehr erwachen wird. Sie endet mit einer Klage aus 'Rezitativ' und 'Arie' (vgl. T. 372-388 ab "Mein Lieber ... mein einziger Liebling" und T. 389-426 ab "Liebster, Liebster, der Morgen kommt"). Am Ende steht die Erkenntnis, in welchem Ausmaß sie von jetzt an einsam sein wird. "Was soll ich allein hier tun? In diesem endlosen Leben, in diesem Traum ohne Grenzen und Farben."

Hier nun erscheint im Libretto ein wörtliches Zitat der Eröffnungszeile eines Gedichtes von John Henry Mackay, das Schönberg 1905 als sechstes seiner *Acht Lieder für eine Singstimme und Klavier* op. 6 vertont hatte. "Tausend Menschen ziehen vorüber, / den ich ersehne, er ist nicht dabei!" heißt es bei Mackay; "Tausend Menschen ziehn vorüber ... ich erkenne dich nicht ... Alle leben, ihre Augen flammen ... Wo bist du? ..." wird daraus bei Marie Pappenheim. Die ruhelose, ängstliche Sehnsucht nach einem erwarteten Geliebten und die hoffnungslose Resignation am Schluss von Mackays Gedicht¹⁰ lassen es natürlich erscheinen, dass die Librettistin eine innere Verbindung zwischen ihrem Drama und dem früheren Lied sah. Indem sie dazu ausgerechnet eine Zeile zitiert, die auffällig herausfällt aus dem szenischen Rahmens ihres Monodrams – wo kein einziger Mensch vorüberzieht, geschwiege denn Tausende – hebt sie die Zitatfunktion zusätzlich hervor. So bereichert sie ihren bis zu diesem Punkt aus aktuellen Ängsten und Empfindungen einerseits und Erinnerungen andererseits geflochtenen Monolog um eine in die Zukunft weisende Dimension, wo sie sich, wie in Mackays Gedicht geschildert, unter allzu vielen ihr fremden Menschen einsam weiterhin nach dem Einen sehnen wird.

¹⁰„Tausend Menschen ziehen vorüber, / den ich ersehne, er ist nicht dabei! / Ruhlos fliegen die Blicke hinüber, / fragen den Eilenden, ob er es sei ... / Aber sie fragen und fragen vergebens. / Keiner gibt Antwort: 'Hier bin ich. Sei still.' // Sehnsucht erfüllt die Bezirke des Lebens, / welche Erfüllung nicht füllen will, / und so steh ich am Wegrand-Strande, / während die Menge vorüberfließt, / bis erblindet vom Sonnenbrande, / mein ermüdetes Aug' sich schließt.“ John Henry Mackay (1864-1933): "Am Wegrand". In: L. Jacobowski (Hrsg.): *Neue Lieder der besten neueren Dichter für's Volk* (Berlin: Liemann, 1900), S. 78.

Wie Buchanan nachweist, greift die Musik deutlich erkennbare Linien aus dem Klavierlied auf: Insgesamt sind es drei Komponenten, die Schönberg aus "Am Wegrand" zitiert:

- die führende thematische Phrase mit deutlicher d-Moll-Verankerung,¹¹
- die in Strophe II hinzutretende kontrapunktische Gegenstimme,¹²
- eine mehrfach wiederholte Geste aus dem Nachspiel des Liedes.¹³

Zitatvorlagen für *Erwartung* in *Opus 6 Nr. 6*: "Am Wegrand"

Gesang: Tau - send Men - schen zie - hen vor - ü - - ber

(2-taktiges Vorspiel, Klavier rechte Hand)

Sehn - sucht er - füllt die Be - zir - ke des Le - bens

(aus Klaviernachspiel, rechte Hand)

(aus Klaviernachspiel, rechte Hand)

coll'8va

In *Erwartung* erklingt dieses dreigliedrige Selbstzitat in veränderter Reihenfolge. Zu "Das Licht wird für alle kommen" spielen die Celli mit Dämpfer die thematische Phrase von opus 6/6, punktiert und auf *es*, d.h. um einen Halbton höher transponiert. Nach der Reflexion der Frau über den anbrechenden Morgen folgt auf "du erwachst ja nicht mehr" in den ebenfalls *con sordino* spielenden Bratschen die untransponierte Geste aus dem Nachspiel des Liedes. Zuletzt – kontrapunktisch zu der Gesangszeile, deren Textzitat den Anstoß für das musikalische Zitat gegeben hatte –

¹¹Die Phrase erklingt verschleiert schon im Vorspiel, wird in der ersten Liedzeile von der Singstimme bestätigt, liegt in Strophe I dem Gesang der Zeilen 4 und 5 transponiert und zunehmend modifiziert zugrunde, und wandert in der ersten Zeile von Strophe II in den Klavierbass, wo im Nachspiel ein letztes Mal ihr erster Takt nachklingt.

¹²Dieser Kontrapunkt entnimmt seine Töne dem chromatischen Cluster *cis-d-es-e-f*. Der Klavierdiskant imitiert ihn in T. 27-28 zu Zeile II/3, auf die Subdominante transponiert wie die im Gesang erklingende thematische Phrase. Eine weitere Transposition, diesmal ohne die thematische Phrase als kontrapunktischen Partner, folgt in T. 29-30 zu Zeile II/4.

¹³Die Geste steht in T. 42-43 dem rudimentären Echo der thematischen Phrase gegenüber, erklingt ähnlich und ohne die thematische Gegenstimme aber auch schon im Nachspiel der Strophe I in T. 19-20. Schönberg entwickelt die Geste aus der Rhythmik der Begleitung in T. 1-5, ergänzt um einen Zielton in Klavier T. 8-9 und tonal statisch erneut in T. 16-17.

übergibt Schönberg die thematische Phrase im originalen d-Moll den fünf tiefen Holzbläsern, den chromatischen Kontrapunkt aus der zweiten Liedstrophe den Klarinetten. Im Gesangspart setzt er eine neue Linie dagegen, deren impliziten 3/8-Takt er mit nur in dieser Stimme eingetragenen durchbrochenen Taktstrichen andeutet, die die synkopische Rhythmik betonen. Tonal bestätigt die fallende Linie der Singstimme erneut den schon bei "du erwachst ja nicht mehr" etablierten Bezug auf den Zentralton *d*: Alternierend zwischen Anderthalb- und Halbtönen umspielt sie den d-Moll-Dreiklang und kehrt nach einer Ausweitung über den D-Dur-Dreiklang auch zu diesem zurück.

Erwartung: Zitate aus dem Lied "Am Wegrand"

The image displays two musical excerpts from Arnold Schönberg's opera *Erwartung*. The first excerpt, starting at measure 409, features a vocal line in 12/8 time with a 3-measure rest indicated by a bracket and the number '3'. The lyrics are "du erwachst ja nicht mehr ...". Below the vocal line are staves for Viola and Horn+Kbass. The second excerpt, starting at measure 411, features a vocal line with lyrics "Tau-send Men-schen ziehn vor-ü - ber". Below it are staves for 3 Clarinets (8va), Bassoon 1-3, Bclarinet, and Kffage (coll' 8va).

Schönbergs Musik unterlegt Pappenheims *Erwartung*, dessen Text die Grundzüge des expressionistischen Dramas vorausnimmt, somit ein musikalisches Pendant. Mit ihren überwiegend unvollständigen Sätzen, dem schnellen Wechsel zwischen aufwühlenden Emotionen und aus dem Unbewussten aufsteigenden Assoziationen, der alpträumhaften Atmosphäre im nächtlich-dunklen Wald, den namenlos bleibenden und damit typenhaft

dargestellten Hauptpersonen und der Gewalt als Symptom psychischer und gesellschaftlicher Desintegration nimmt die Dichterin manches vorweg, was in den Folgejahren das deutschsprachige Theater charakterisieren wird. Der Komponist schreibt dazu eine Musik, die das Bekannte vermeidet, jedoch ein Spektrum quasi-thematischer Arbeit bereithält. Die abstrakten Klangmodelle für Mond und Dunkelheit, die Transformationen einer Dreitonfigur für die Gipfelpunkte psychischer Anspannung und die fünffache aber lokal begrenzte Fugatonfigur werden zuletzt ergänzt durch einen Komplex raffiniert mit neuem Material verschränkter Selbstzitate.

Theodor W. Adorno charakterisiert den musikalischen Expressionismus folgendermaßen:

Das expressionistische Ausdrucksideal ist insgesamt eines der *Unmittelbarkeit* des Ausdrucks. Das bedeutet ein Doppeltes. Einmal sucht die expressionistische Musik alle Konventionselemente der traditionellen zu eliminieren, alles formelhaft Erstarrte, ja alle den einmaligen Fall und seine Art übergreifende Allgemeinheit der musikalischen Sprache – analog dem dichterischen Ideal des ‚Schreis‘. Zum andern betrifft die expressionistische Wendung den *Gehalt* der Musik. Als dieser wird die scheinlose, unverstellte, unverklärte Wahrheit der subjektiven Regung aufgesucht. Die expressionistische Musik will, nach einem glücklichen Ausdruck von Alfred Einstein, Psychogramme geben, protokollarische, unstilisierte Aufzeichnungen vom Seelischen. Sie zeigt sich darin der Psychoanalyse nahe.¹⁴

¹⁴Theodor W. Adorno, *Musikalischer Expressionismus* [Gesammelte Schriften 18, hrsg. von Rolf Tiedemann] (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), S. 60.

