

Arnold Schönberg: „Ein Überlebender aus Warschau“ Musik zum Ghettoaufstand.

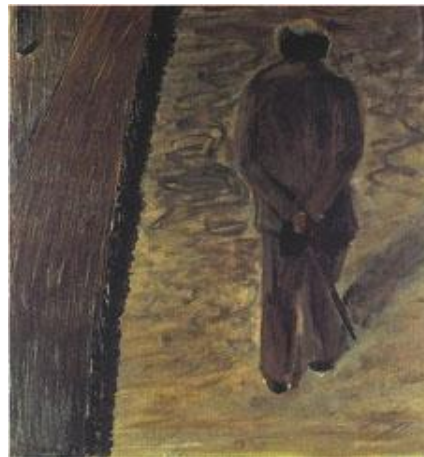
Werkbetrachtung des siebenminütigen Stückes mit Informationen zum Leben und zur Musik des Komponisten.

Von Thomas Krügler 25. 5. '18

Einleitung

Arnold Schönberg (1874 in Wien-1951 USA), einer der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, hat mit der Erfindung der Zwölftontechnik (Dodekaphonie) die Musikwelt revolutioniert. Er war österreichisch-amerikanischer Komponist, Musiktheoretiker, Maler und Dichter. Als Jude emigrierte er bei Anbruch des Nazireiches in die USA. Die Nachrichten über die Gräueltaten der Nazis veranlassten ihn im Alter von 73 Jahren sein Werk „Ein Überlebender aus Warschau“ op. 46 für Sprecher, Männerchor und Orchester zu komponieren. Es vertont den Tatsachenbericht eines polnischen Juden über die Massaker im Warschauer Ghetto. In nur 12 Tagen vollendet er das Werk am 23. August 1947, das ein Jahr später am 20. Dezember 1948 unter der Leitung von René Leibowitz seine europäische Uraufführung erlebt.

„Ein Überlebender aus Warschau“ gilt als eines der ausdrucksstärksten Werke Schönbergs von erschütternder Realistik in Text und Musik und stellt eine der wichtigsten und meistrezipierten musikalischen Auseinandersetzungen mit dem Holocaust dar.



Unverstandene Bilder Schönbergs. Das Selbstporträt von hinten bewahrt das Bilderverbot.



Schönberg hatte es als Komponist schwer, so dass die Malerei für ihn ein Ausweg schien, zusätzlich als Porträtist der Wiener Gesellschaft Einkünfte zu bekommen. Wenn Schönberg seinen Schwager, den Komponisten Alexander Zemlinsky (Abb. links) oder seinen Schüler Alban Berg (Abb. rechts) konterfeite, dann bekam er dafür sicher kein Honorar. Nur Gustav Mahler hat heimlich einige Bilder gekauft, aber er wollte das Stillschweigen darüber gewahrt wissen.



Biographie Schönbergs in Stichworten

- 1874 als Sohn des Schuhverkäufers Samuel Schönberg am 13.09. in Wien geboren
- Autodidakt im Geigenspiel
- Tod des Vaters zwingt ihn die Realschule zu verlassen und eine Banklehre zu beginnen
- Nach dem Konkurs der Bank will er zum Leid seiner Mutter Musiker werden
- der Dirigent Alexander von Zemlinsky (1872-1942) fördert ihn
- Cellist im Laienorchester
- Erste Liedkompositionen op. 1-3 sind der Spätromantik verpflichtet
- 1904 Heirat mit Mathilde von Zemlinsky (Schwester von Alexander)
- Berlin Kapellmeister des Kabarett šÜberbrettlö
- Stipendium am Sternschen Konservatorium durch Richard Strauß (1864-1949)
- 1903 Übersiedelung mit Frau und einjähriger Tochter nach Wien
- Kontakt zu Gustav Mahler (1860-1911), der heimlich Bilder abkauft
- Lehrtätigkeit an der Schwarzwald-Schule
- Uraufführung seiner 1. Kammerinfonie und Streichquartette führen zu Skandalen, da er hier bereits die Grenzen der Tonalität durchbricht
- 1910 Ausstellung seiner Bilder in Wien bleibt erfolglos
- Bewerbung an der Wiener Akademie als Kompositionsprofessor wird abgelehnt
- Er darf aber als Dozent Kompositionskurse geben
- 1911 Übersiedlung nach Berlin, Dozent am Sternschen Konservatorium
- Herausgabe seiner šHarmonielehreö
- 1913 Uraufführung der šGurreliederö wird ein großer Erfolg
- Tournee mit šPierrot Lunaireö (1912)
- 1914 Skizzen der šJakobsleiterö werden durch Militärdienst in WK I unterbrochen
- 1923/24 Entwicklung der Zwölftontechnik in der šSuite für Klavierö op. 25 und Bläserquintett op. 26
- 1914 Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratet er Gertrud Kolisch, die Schwester seines Schülers Rudolf Kolisch
- Festschrift zu seinem 50. Geburtstag
- 1925 Nachfolger von Ferruccio Busoni (1866-1924) an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin
- 1931 Opernfragment šMoses und Aronö
- 1933 Emigration über Paris, wo er dem jüdischen Glauben bewusst beitrifft, in die USA
- Professor in New York und Boston
- 1934 Übersiedlung nach Los Angeles, weil er das Wetter der Ostküste nicht verträgt
- 1944 nach Emeritierung erhält er nur eine kleine Pension und komponiert weiter
- 1947 an seinem 73. Geburtstag erhält er den Bericht eines Überlebenden über die Gräueltaten der Nazis und komponiert šEin Überlebender aus Warschauö op. 46 für Sprecher, Männerchor und Orchester.
- 1951 Schönberg stirbt am Freitag, den 13. Juli in Los Angeles. Die letzten vertonten Worte seiner šModernen Psalmenö lauten šUnd trotzdem bete ichö

Einordnung des Werkes

Das Werk passt in kein Musikgenre. Der Text basiert auf dem Bericht eines Überlebenden aus dem Warschauer Ghetto. Die Geschichte wurde Schönberg von einem russischen Tänzer in Los Angeles 1947 erzählt. Schönberg war so geschockt, dass er sofort das Particell (Kurzpartitur) aufgrund seiner Sehschwäche sehr groß anfertigte. Die Partitur wurde später von René Leibowitz, einem Schüler Anton von Weberns (1883-1945) erarbeitet, der selbst aus Warschau kam.

Der Bericht wird als Melodram in „relativer Lagenangabe“ auf Englisch rezitiert (ab Takt 12) Das hebräische Gebet „Schma Jisrael“ auf Hebräisch von einem einstimmigen (unisono) großen Männerchor gesungen. (ab Takt 80) Befehle des SS-Offiziers (evtl. Jürgen Stroop) in Deutsch dazwischengerufen.

Schon im „Pierrot lunaire“ (Mondpeterchen) op. 21 (1912) verwendet Schönberg die Sprechtechnik des Melodrams. Es war ihm wichtig, dass sich das Melodram vom Singen abgrenzt.

In "Pierrot lunaire" op.21 Schönberg first used a new treatment of the voice. The singing changes into a new form of vocal melody, still with a fixed pitch and rhythm.

In "A Survivor" the vocal part is written around a line with indications as to pitch and the use of accidentals so as to suggest subtle differentiation. The vocal part is close to rhythmic recital.

In a letter to René Leibowitz (dated 1948) Schönberg wrote: "The narrator's part must never be so musical as my other compositions. There must never be any singing, no real pitch must be recognizable. As I have said - **never ever any singing**. That is very important because singing creates motives ... motives produce obligations which I do not fulfill..."

Synoptischer Textvergleich des Textes

Englischer Text des Melodrams	Übersetzung	Originalbericht vom 15.11.49 in deutscher Tageszeitung
<p>I cannot remember ev'rything. I must have been unconscious most of the time.</p> <p>I remember only the grandiose moment when they all started to sing, as if prearranged, the old prayer they had neglected for so many years - the forgotten creed!</p> <p>But I have no recollection how I got underground to live in the sewers of Warsaw for so long a time...</p> <p>The day began as usual: Reveille when it still was dark. šGet out!ö</p> <p>Whether you slept or whether worries kept you awake the whole night. You had been separated from your children, from your wife, from your parents. You don't know what happened to them... How could you sleep?</p> <p>The trumpets again - šGet out! The sergeant will be furious!ö They came out; some very (slowly, the old ones, the sick ones; some with nervous agility. They fear the sergeant. The hurry as much as they can. In vain! Much too much noise, much too</p>	<p>An das Meiste kann ich mich nicht erinnern - ich muss lange bewusstlos gewesen sein.</p> <p>Ich besinne mich nur auf den großen Moment, da alle - wie auf Vereinbarung - das alte, so lange Jahre vernachlässigte Gebet anstimmten - das vergessene Glaubensbekenntnis.</p> <p>Aber es ist mir unbegreiflich, wie ich unter die Erde geriet in Warschau Abflusskanälen so lange Zeit leben konnte.</p> <p>Der Tag begann wie gewöhnlich. Wecken noch vor dem Morgengrauen. Heraus, ob ihr schliedet oder ob eure Sorgen euch die ganze Nacht wachhielten: Ihr wurdet getrennt von euren Kindern, von eurer Frau, von euren Eltern, ihr wisst nicht, was ihnen geschah. Wie konntet ihr schlafen! Wieder die Fanfaren: šKommt 'raus! Der Feldwebel wird wütend!ö Sie kamen, manche langsam, die Alten, die Kranken, manche mit eiligen Schritten. Sie fürchten den Feldwebel. Sie rennen so gut sie können. Umsonst! Viel zu viel Lärm! Viel zu viel Bewegung und nicht</p>	<p>1)Ich kann mich nicht an alles erinnern. Ich war wahrscheinlich lange Zeit vollständig bewusstlos. Ich entsinne mich nur des grandiosen Augenblicks, als plötzlich das alte Gebet gesungen wurde.</p> <p>2)Der Tag fing an wie gewöhnlich: Wir wurden geweckt, als es dunkel war.</p> <p>3)Wir wurden versammelt und brutal behandelt.</p>

<p>much commotion! And not fast enough! The Feldwebel shouts: §Achtung! Stilljstanden! Na wird's mal, oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jut; wenn ihrs durchaus haben wollt!ö The sergeant and his subordinates hit (everyone): young or old, (strong or sick), quiet guilty or innocent... It was painful to hear them groaning and moaning. I heard it though I had been hit very hard, so hard that I could not help falling down. We all on the (ground) who could not stand up were (then) beaten over the head... I must have been unconscious. The next thing I heard was a soldier saying: §They are all dead!ö Whereupon the sergeant ordered to do away with us. There I lay aside half conscious. I had become very still - fear and pain. Then I heard the sergeant shouting: §Abzählen!ö They starts slowly and irregularly: one, two, three, four - §Achtung!ö The sergeant shouted again, §Rascher! Nochmal von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wieviele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!ö They began again, first slowly: one, two, three, four, became faster and faster, so fast that it finally sounded like a stampe of wild horses, and (all) of a sudden, in the middle of it, they began singing the Shema Yisroel.</p>	<p>schnell genug! Der Feldwebel brüllt: §Achtung! Stilljstanden! Na wird's mal, oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jut, wenn ihr's durchaus haben wollt!ö Der Feldwebel und seine Soldaten schlagen jeden: Jung und alt, stark und krank, schuldig und unschuldig - es war furchtbar, das Klagen und Stöhnen zu hören. Ich hörte es, obgleich ich sehr geschlagen worden war - so sehr, dass ich umfiel. Wir alle, die nicht aufstehen konnten, wurden auf den Kopf geschlagen. Ich war wohl besinnungslos. Als Nächstes hörte ich einen Soldaten sagen: §Alle sind tot!ö und danach des Feldwebels Befehl, uns fortzuschaffen. Ich lag abseits - halb bewusstlos. Es war sehr still geworden - Angst und Schmerz - dann hörte ich des Feldwebels §Abzählen!ö. Sie begannen langsam und unregelmäßig: Eins, zwei, drei, vier. §Achtungö rief der Feldwebel wieder. §Rascher!ö Nochmal von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wie viele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!ö Und nochmals begannen sie, erst langsam: eins, zwei, drei, vier, nun ging es immer schneller, so schnell, dass es schließlich wie das Stampfen wilder Rosse klang, und dann auf einmal - ganz plötzlich mittendrin - fingen sie an das Schema Israel zu singen.</p>	<p>4)Manche kamen dabei um. 5)Der Feldwebel befahl, dass man die Toten zähle, damit er wisse, wie viel er zur Gaskammer abliefern könne. Das Zählen fängt an, zuerst unregelmäßig, aber der Feldwebel befiehlt, nochmals von vorn anzufangen. Dann geht es wieder los: eins, zwei, drei- schneller und schneller- so schnell, dass es klang wie ein Galopp von wilden Pferden und 6) plötzlich- sangen sie das Schma Jisrael.</p>
---	--	---

Es gibt sechs Abschnitte:

1. Einleitung
2. Tagesablauf
3. Brutalisierung
4. Tod
5. Abzählvorgang
6. Gebet /Auferstehung

Aus dem Vergleich werden Schönbergs Tendenzen der Textredaktion deutlich

- a. Mehrsprachigkeit : Die Zuordnung dreier semantischer Ebenen: Bericht englisch, Täter deutsch, Opfer hebräisch.
- b. Theologisierung: „forgotten creed“ Glaubensabfall als Ursache der Katastrophe
- c. Der Zusatz über das Leben im Untergrund der Warschauer Kanalisation entspricht historischen Tatsachen lässt sich aber auch mit den Bußpsalmen parallelisieren. „Er zog mich aus der grausigen Grube, aus lauter Schmutz und Schlamm“(Ps. 40,3).

- d. Dramatisierungen: wörtliche Zitate des Feldwebels in deutscher Sprache, Präsenzgebrauch
- e. Emotionalisierung: Seufzen und Trauer werden fühlbar
- f. Personalisierung: Der Tagesablauf wird durch persönliche Komponenten ergänzt, die Alten, Kranken, Kinder und Frauen. „Kinder niederlegen und aufstehen“ kommen im Schema später wieder vor. „Und du sollst sie deinen Kindern einschärfen.... Wenn du dich niederlegst oder aufstehst“. (Dtn 6,7)
- g. Mystifizierung: Gebet findet nach dem Tod der Opfer statt. „They are all dead“ Es stellt sich die Frage ob das Gebet in der Transzendenz der Auferstehung und des Überlebens durch Aufstand (Widerstand gegen Todesmacht) erklingt.
- h. Chaotisierung: Der geordnete Abzählvorgang steigert sich ins Chaos („Galopp wilder Pferde“).
- i. Transzendierung: Der Einzelne wird aus der mathematischen Zwangsordnung befreit und in die kollektive Mystik des Gebets transzendiert.
- j. Verdinglichung: Opfer werden zu Nummern (Nazitechnik) degradiert. Der Abzählvorgang wird wiederholt.
- k. Politisierung: Das Gebet am Ende erscheint als „verabredeter Moment“ des Widerstands („as if prearranged“). Der Ohnmacht des Individuums wird die religiös-nationale Solidargemeinschaft gegenübergestellt. Aus Resignation wird überwältigende Hoffnung.
- l. Differenzierung: die Machthaber erscheinen nur in unpersönlichen Funktionen als Substantive: „Feldwebel, Sergeant and his subordinates“. Für die Opfer werden Personalpronomen verwendet: „you“ „how could you sleep“
- m. Appellativer Weckruf: Als 2. oder 3. Person singular ist „you“ auch als Anrede an den Hörer zu verstehen „Wie könnt ihr schlafen?“ (Wachrütteln des Hörers!)

Das Schma Jisrael

<p>Transliteration:</p> <p>Schma Israel, A-donaj E-lohejnu, A-donaj Echad.</p> <p>We'ahawta et A-donaj E-lohecha, bechol lewawcha, uwechol nafschecha, uwechol meodecha.</p> <p>Wehaju hadwarim haeleh ascher anochi mezawecha hajom, al lewawecha.</p> <p>Weschinantam lewanecha wedibarta bam, beschiwtecha</p> <p>bewejtecha, uwelechtecha baderech, uwechachbecha uwkumecha.</p>	<p>Übersetzung: Dtn. 6,4-7</p> <p>4)Höre Israel, der Ewige ist unser G-tt, der Ewige ist einzig.</p> <p>5)Du sollst den Ewigen, deinen G-tt, lieben mit deinem ganzen Herzen, deiner ganzen Seele und deiner ganzen Kraft.</p> <p>6)Diese Worte, die Ich dir heute befehle, seien in deinem Herzen,</p> <p>7)schärfe sie deinen Kindern ein und sprich davon, wenn du in deinem Haus sitzt,</p> <p>und wenn du auf dem Weg gehst, wenn du dich niederlegst, und wenn du aufstehst.</p>
---	---

Das ganze Stück zielt literarisch und musikalisch auf das Gebet hin. Das höchste monotheistische Bekenntnis ist seit jeher das letzte Wort frommer Juden. Schönberg respektiert die jüdische Gebetspraxis, die statt „Jawhe“ (JHWH) das Synonym „Adonai“ verwendet. Von den drei Bibelstellen des Schma Israel begrenzt sich Schönberg auf die vier Verse der ersten Bibelstelle Dtn. 6,4-7 und bricht mit dem Verb „aufstehen“ ab. Das Schlusswort „aufstehen“ (Aufstand) erhält einen appellativen Charakter, der historisch im Warschauer Aufstand 1943 real wurde und sich religiös auf ein Überleben nach dem Tod durch Totenauferstehung beziehen lässt. „Talitha kumi!“ Ich sage dir, stehe auf (Markus 5, 41) Jesus erweckt mit diesen Worten ein totes Mädchen zum Überleben.

Die Zwölftontechnik

Mit den Begriffen **Zwölftontechnik**, **Reihentechnik** und **Dodekaphonie** (griech. *dodeka* = 12, *phone* = Stimme) werden kompositorische Verfahren zusammengefasst, die von einem Kreis Wiener Komponisten um [Arnold Schönberg](#), der sogenannten „Schönberg-Schule“ oder „[Wiener Schule](#)“, in den Jahren um 1920 entwickelt wurden.

Grundlage der Zwölftontechnik ist die Methode des Komponierens *mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*^[1]. Die [Zwölftonreihe](#) und ihre regelrechten Modifikationen wurden zum neuen Ordnungsprinzip des musikalischen Materials und lösten in der Folge die keinen spezifischen Regeln unterworfenen [freie Atonalität](#) ab.

Emanzipation der Dissonanz: Alle 12 Halbtöne sind gleichberechtigt und kommen dank der Reihentechnik gleichberechtigt vor. Es gibt kein tonales Zentrum oder keinen Grundton mehr.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde das traditionelle tonale Gefüge immer weiter gelockert. Die funktionsharmonische Ordnung verlor ihre Normativität. Zwar finden sich schon frühere Beispiele solcher Abweichungen, diese dienten aber als Scherz oder theatralischer Affekt und bestätigten dadurch, dass sie sich als Besonderheit präsentierten, die Funktionstonalität.

Noch radikaler wurde Arnold Schönberg im Zweiten Streichquartett 1907, in dem er die tonalen Beziehungen nivellierte und in die freie Atonalität übergang.

Besonders weit geht der vierte Satz, der über kein tonales Zentrum mehr verfügt.

Die hier vorhandenen Dissonanzen streben nicht mehr zu ihrer Auflösung und emanzipieren sich dadurch von der Konsonanz. Der entscheidende Unterschied zu dissonanten Elementen früherer Werke ist der, dass es bei Schönbergs freier Atonalität keinen Sinn mehr macht, das Stück nach funktionsharmonischen Kriterien zu untersuchen.

Die Entwicklung hatte allerdings zur Folge, dass die zusammenhangskonstituierende Funktion der Tonalität wegfiel. Ohne ihre Hierarchie mussten neue Möglichkeiten geschaffen werden, um musikalische Fasslichkeit zu bilden und große Formen zusammen zu halten.

Anfang des 20. Jahrhunderts wurden dafür viele verschiedene Wege beschritten. Auch Schönberg sah sich mit diesem Problem konfrontiert. Der Begriff "Emanzipation der Dissonanz" wurde von Arnold Schönberg geprägt. Ein Zitat Schönbergs:

"Wenn einer das Fliegen die *Œ*Nichtunterfallkunst~~÷~~nennte, oder das Schwimmen die *Œ*Nichtuntergehkunst~~÷~~so ginge er ebenso vor." Arnold Schönberg nannte diese Art des Komponierens *Œ*Emanzipation der Dissonanz~~ö~~, da ihm der Begriff atonal zu negativ erschien. Außerdem erklärte er, dass zwischen der Konsonanz und der Dissonanz "nur eine graduelle, nicht aber eine kategoriale Differenz bestehe und eine Dissonanz nichts anderes als eine entferntere Konsonanz sei."

Chromatische Tonleiter mit allen 12 Halbtonschritten

c', cis', d', dis', e', f', fis', g', gis', a', ais', h', c''

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



Originalreihe des Werkes: Ein Überlebender aus Warschau



Das Trompetenfanfarenmotiv besteht aus den ersten 6 Tönen.

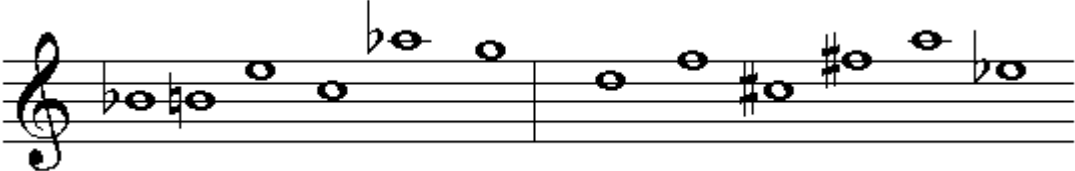
Der erste Takt enthält alle 12 Töne der Reihe

The image shows the first measure of the work in 4/4 time, marked with a box containing the number '1'. The music is written in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The first staff starts with a dynamic marking of *ff*. A red box highlights the first six notes of the treble staff, labeled 'Fanfaren-Motiv'. The notes are numbered 1 through 6. The notes are: G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4), D5 (5), E5 (6). A red box highlights the last six notes of the treble staff, labeled 'Fanfaren-Motiv in Umkehrung'. The notes are numbered 7 through 12. The notes are: F5 (7), E5 (8), D5 (9), C5 (10), B4 (11), A4 (12). The bass staff contains notes 8, 9, 10, 11, and 12, which are: G4 (8), F4 (9), E4 (10), D4 (11), C4 (12). The dynamic marking *ff* is also present in the bass staff.

Originalreihe



Transposition auf B



Gebetsmelodie des Schma-Jisraels besteht aus der Transposition auf B

Schema Jisra - el Adon-ai Elohen- u Adon-ai



Ech- ad.

Umkehrung der Originalreihe



Krebs der Originalreihe (rückwärts)



Einige Analyseaspekte



Bars 1-3

Das Werk beginnt mit der Trompetenfanfare. Es hat ein eigenes Profil durch Rhythmus und Intervallfolge. Es besteht aus dem ersten Hexachord der Reihe. Es kommt öfters vor und wirkt wie ein Leitmotiv. Takte 1, 25, 26, 31-34.



Takte 12-13

"I must have been unconscious" Takt 12, Takt 54



Bars 18-21

Hornzitat: Anfangsmotiv der Gebetsmelodie "the old prayer they had neglected for so many years".



Bars 38-42

Xylophonmotiv 4 Takte erinnert an Militärmusik, die von Trommeln begleitet wird, für die Befehle auf Deutsch.



Bars 80-89

Das Schma Jisrael als einstimmiger Männerchor, begleitet von der 1. Posaune.



Bars 95-99

Am Schluss vereinen sich alle Orchesterstimmen in der Originalreihe bis zur 6. Note.

Rezeptionsgeschichte des Werkes.

Während die Rezeption im Ausland sehr emotional ist, stellen deutsche Musikkritiker lapidar fest, dass das Werk nicht eines der Stärksten Schönbergs sei. René Leibowitz berichtete nach der Pariser Uraufführung am 20.12.1948 von einem Hörer, der meinte: Schönberg habe in acht Minuten mehr ausgedrückt als ganze Bände und lange Aufsätze über dies Thema.

Die Zwölftontechnik wurde von den Nazis als „entartete Kunst“ zensiert. In einem 1940 herausgegebenen „Lexikon der Juden in der Musik“ (Stengel/Gerigk) charakterisiert Karl Blessinger Schönbergs Musik so: „Diese Zwölftonmusik ist wie die jüdische Gleichmacherei auf allen Gebieten des Lebens... Die völlige Umstürzung der naturgegebenen Ordnung der Töne im Tonalitätsprinzip unserer deutschen klassischen Musik.“

Obwohl Schönberg sich als Fortsetzer der Tradition begreift und begründet, wird die Zwölftontechnik als „Emanzipation der Dissonanz“ und Demokratisierung der Töne als Angriff auf die klassische Musik verstanden und verteufelt. Schönbergs Emanzipationsprinzip steht dem totalitären Führerprinzip der Nazis entgegen. Somit war er für Nazis aus rassistischen und politischen Gründen verdächtig.

Die Ausstellung „Entartete Musik“ (1938 Düsseldorf) deklariert u. a. die Komponisten Schönberg, Krenek, Weill, Toch und Mendelssohn als „entartet“.

Im sozialistischen Realismus (DDR, UdSSR) wird Schönbergs Musik als „elitär“ eingestuft, zu kompliziert für das Volk und dekadent, kurz nicht massentauglich.

Das Werk stößt auf heftige Kritik von Theodor Wiesengrund Adorno, der sich gegen die Ästhetisierung des Schreckens wendet: „Durch das ästhetische Stilisationsprinzip und gar das feierliche Gebet des Chores erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgend einen Sinn gehabtdamit widerfährt den Opfern Unrecht... Der Laut der Verzweiflung entrichtet seinen Zoll an die verruchte Affirmation. (Adorno, Engagement, in: Noten zur Literatur III, Frankfurt a. M. 1981, S. 423) Weil Darstellungen leidvoller Erfahrungen sich der „Kunst schlechterdings entziehen“ fordert Adorno, dass Kunst „vollendete Negativität“ ausdrücken solle. Sein apodiktisches Verdikt lautet: „ Es ist barbarisch, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben“, ein Satz, der radikal verstanden das künstlerische Schweigen zur Folge hätte. „Schweigen ist der Rest der Meisterschaft“.

Schweigen kommt für Schönberg nicht in Frage. „Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben..., die sich ins laufende Rad stürzen, um die Konstruktion zu verstehen..., die nicht die Augen abwenden, um sich vor Emotionen zu behüten, sondern sie aufreißen, um anzugehen, was angegangen werden muss“. (Arnold Schönberg, Frühe Aphorismen, in: Schöpferische Konfessionen S. 12).

In „Auschwitz“ wurden aber Gedichte geschrieben und Musik gemacht. Kunst war für viele ein „Lebens- bis Überlebensmittel“. Darum dürfen auch wir Gedichte schreiben und Musik machen. Adorno meint eher: So zu tun, als hätte es „Auschwitz“ nicht gegeben (Naivität) wäre Barbarei. Musik und Gedichte, die die Realität von Auschwitz leugnen, sind Barbarei.