

Pierrot lunaire

Schönbergs berühmtes Melodram über den mondtrunkenen Pierrot entstand im Frühling und Frühsommer 1912 als Auftragswerk der Schauspielerin und Rezitatorin Albertine Zehme.¹ Diese dachte ursprünglich an eine Besetzung für Sprechstimme und Klavier, ließ sich jedoch überzeugen, dass eine Erweiterung des Kammerensembles der Attraktivität des Werkes zugutekommen würde. Die Wahl des belgischen Dichters Albert Giraud (1860-1929) und seines Zyklus *Pierrot lunaire* geht jedoch auf sie zurück. Schönberg fühlte sich von dem Thema sofort angesprochen, nicht zuletzt, weil ihm die Figur des Pierrot aus Dichtung und bildender Kunst ebenso vertraut war wie aus der Wiener Kabarett- und Praterszene. Für seine Vertonung lag ihm die Nachdichtung aller 50 Gedichte durch den deutschen Schriftsteller Otto Erich Hartleben vor. Daraus wählte er 21 Stücke, die er zu drei gleich großen Teilen gruppierte.

Girauds Gedichte stehen in der auf das 14. Jahrhundert zurückgehenden Rondel-Form. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass jedes Gedicht nur zwei Reimsilben kennt und dass die beiden Eröffnungszeilen refrainartig in der Mitte des Gedichtes und noch einmal – ganz oder teilweise, mit oder ohne kleine Änderungen – an dessen Ende aufgegriffen werden.² Girauds Gedichte bestehen aus je 13 Versen in drei Strophen von 4 + 4 + 5 Zeilen und beschränken damit die Wiederaufnahme des Refrains am Schluss auf die erste Zeile. In Hartlebens deutscher Nachdichtung fehlen die Reime, doch die Verwendung von Refrainzeilen ist gewahrt und das Problem ihrer Einbindung in die Syntax oft sehr geschickt gelöst.³

Die Schauspieltradition der *Commedia dell'arte*, auf die der Typ des Pierrot zurückgeht, wurde von Jahrmarktkünstlern aus dem Bergamo begründet. Und so dient das Bergamo, in das Giraud/Hartleben und Schönberg ihren Pierrot gegen Ende des Melodrams zurückkehren lassen, ihm wie all seinen Mitspielern als eine Art symbolischer Heimat.⁴ Die traditionell oft mit Masken typisierten Protagonisten – Vertreter des Volkes wie der stets

¹Am 10. März 1912 erfolgte Schönbergs Zusage; im Verlauf der beiden Folgemonate komponierte er nacheinander die Stücke, die in der Endfassung die Nummern, 9, 3, 1, 7, 4, 2, 11, 19, 16, 14, 17, 15, 5, 6, 10, 20, 8, 12, 13, 18 und 21 tragen. Die endgültige Reihenfolge der musikalischen Nummern legte er erst während der ersten Proben im Laufe des Juli fest.

²Das Schema war also ABba, abAB, abbaA(B).

³Abweichungen des Schlussrefrains nimmt Hartleben in 7 der 21 Gedichte vor (Nr. 3, 9, 6, 13, 15, 16 und 17). Die einzige Abweichung im Sekundärrefrain findet sich in Nr. 21.

⁴Diese Vorstellung inspirierte auch Claude Debussys Klavierwerk *Suite bergamasque*.

fröhliche Arlecchino, die kokette Magd Colombina, der ehrliche aber ein wenig verträumte Diener Pagliaccio/Pierrot und der listige Akrobat Brighella – werden Vertretern des reichen Bürgertums wie dem Kaufmann Pantalone und dem gebildeten Dottore gegenübergestellt. Zahlreiche Episoden kreisen um die traurige Geschichte, in der Pierrot sich in die verführerische Colombina, die Titelfigur von Schönbergs zweitem Stück, verliebt. Diese zieht ihm jedoch den fröhlichen Arlecchino vor, was ihrem Vater, dem im 16. und 19. Stück verhöhnten Cassander, gar nicht behagt. Neben seiner erfolglosen Liebesgeschichte verstrickt Pierrot sich immer wieder in tragikomische Abenteuer, die ihn mal als gerade noch davonkommenden Täter unsinniger Untaten, mal als Opfer grober Späße zeigen.

Die Figur des Pierrot hat im Laufe der Jahrhunderte allerlei Facetten gezeigt. Robert Vilain fasst diese beispielhaft zusammen:

In his literary manifestations along the way, Pierrot became something of a wild child, experienced the best of happiness and the worst of despair, fell endlessly and uselessly in love, was married and betrayed, and sometimes seemed to change or lose his gender. At the same time he suffered and inflicted the most terrible violence, was driven many times to suicide, and learned to celebrate his joys and bury his misery by drinking himself into a stupor. He indulged in bizarre forms of sadism and cruelty, practiced the black arts, experimented with devil-worship and when high on drugs flew in his fantasies to the moon and captured the sun. But all this might just as well never have happened, for the best-intentioned of parents still choose him as a motif for the nursery wallpaper, and for a treat take their children to see him at the circus.⁵

Die Pantomime der Pariser Boulevards kennt Pierrot in Pluderhosen und weißer Bluse mit großen Knöpfen, weißem Makeup und zwei großen Tränen auf den Wangen. Aus dieser Zeit stammt seine Bezeichnung als "trauriger Clown". Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird er, besonders im Kreis der Symbolisten, zu einem *alter ego* des Künstlers schlechthin, vor allem des Dichters vom Rand der Gesellschaft, dem man Drogen, Gewalttaten und ein gefährdetes Leben zuschreibt. Zum "Dandy aus Bergamo" dagegen wird Pierrot erst durch die ihm von Albert Giraud zugeschriebene enge Beziehung zum Mond, der ihn mit edel schimmernden Strahlen umgibt.

⁵Robert Vilain: "Pierrot lunaire: Cyclic Coherence in Giraud and Schoenberg". In Mark Delaere et al. (Hrsg.): *Pierrot lunaire: Albert Giraud – Otto Erich Hartleben – Arnold Schoenberg* (Louvain: Peeters, 2004), S. 127-144 [127].

Die „dreimal sieben Gedichte“,⁶ die Schönberg zu einem Zyklus mit einer Aufführungsdauer von gut 30 Minuten gruppiert, sehen neben der Sprechstimme fünf Instrumentalisten an acht Instrumenten vor. Dank der immer wieder unterschiedlichen Kombinationen von Piccolo-/großer Flöte, Klarinette/Bassklarinette, Geige/Bratsche, Cello und Klavier erhält jedes der einundzwanzig Stücke eine eigene Klangfarbe. Herausgehoben sind die Endstücke der drei Werkteile. Nr. 21 ist das einzige, in dem alle acht Instrumente zum Einsatz kommen.⁷ In größtmöglichem Kontrast dazu steht das Abschlussstück des ersten Teils (Nr. 7), in dem Schönberg der Sprechstimme nur ein einziges Melodieinstrument zur Seite stellt, die Flöte. Die den zweiten Teil beschließende Nr. 14 beginnt als einziges Stück im Zyklus mit der „traditionellen“ Begleitung eines Vokalistin, d.h. mit einem (allerdings ungewöhnlich virtuosen) Klavierpart; erst in der zweiten Hälfte treten die vier weiteren Primärinstrumente – Flöte, Klarinette, Geige und Cello – hinzu. Das die drei Sekundärinstrumente einbindende Quintett mit Piccolo, Bassklarinette und Viola zu Cello und Klavier schließlich charakterisiert das Melodram Nr. 11, das Zentrum des Zyklus.

Diese vier Stücke stecken die Rahmenbedingungen für die Besetzung der übrigen ab. Der Instrumentenwechsel vom einen zum anderen Quintett in Nr. 21 und die sich drastisch ändernde Anzahl der beteiligten Spieler in Nr. 14 bestimmen vier der übrigen Stücke;⁸ eine konstante Instrumentenbeteiligung wie die der solistischen Flöte in Nr. 7 oder die des Quintetts mit den drei Sekundärinstrumenten in Nr. 11 bietet das Vorbild für weitere acht Lieder.⁹ Eine wieder andere Besonderheit zeigen Stücke, deren poetische Aussage durch ein zusätzliches Nachspiel oder eine instrumentale Überleitung von der nachfolgenden getrennt ist. Diese Pufferzonen ziehen

⁶Der Text der 21 von Schönberg gewählten Gedichte findet sich im Anhang dieses Buches.

⁷Der Hauptteil des Stückes ist mit den fünf Primärinstrumenten Flöte, A-Klarinette, Geige, Cello und Klavier besetzt. Ab T. 17 wechselt die Geige zur Bratsche, ab T. 18 die Klarinette zur Bassklarinette und ab T. 24 die große zur kleinen Flöte.

⁸Duo ⇒ Quartett: Nr. 2 zunächst Klavier, Geige; Coda + Flöte, Klarinette;
Trio ⇒ Trio: Nr. 5 Klavier, Flöte, A-Klarinette (T. 1-27) / Bassklarinette (T. 32-44);
Trio ⇒ Quartett: Nr. 1 zunächst Klavier, Flöte, Geige; später plus Cello;
Trio ⇒ Quintett: Nr. 6 zunächst Flöte, Bassklarinette, Cello; Schluss plus Klavier, Geige.

⁹Duo: Nr. 9 Klavier, A-Klarinette;
Trio: Nr. 3 Klavier, Piccolo, A-Klarinette; Nr. 4 Flöte, A-Klarinette, Geige;
Nr. 8 Klavier, Bassklarinette, Cello; Nr. 12: Piccolo, Bratsche, Cello;
Quintett: Nr. 16 Klavier, Piccoloflöte, A-Klarinette, Geige, Cello;
Nr. 18 Klavier, Piccoloflöte, B-Klarinette, Geige, Cello;
Nr. 20 Klavier, Flöte, A-Klarinette, Geige, Cello.

die Aufmerksamkeit stets auch durch einen Farbwechsel auf sich.¹⁰ Wie sehr Schönberg sich um eine je unterschiedliche Klangfärbung bemüht, zeigen die auf den ersten Blick identischen Instrumentenkombinationen der beiden Quintette Nr. 16 und 18, die sich immerhin durch die Stimmung der vorgesehenen Klarinette unterscheiden. In Länge und Eigenständigkeit des Materials gleicht keiner der Instrumentalsätze einem anderen.

Ein Gegenstück zu den unterschiedlichen Klangfarben sind auf der Ebene der Texte die verschiedenen Nuancen der Sprechhaltung. Sie reichen von Aussagen eines lyrischen Ichs über die Anrede eines "Du" und Erzählungen über Pierrot in der dritten Person bis zu Gedichten, die um ein Attribut oder eine Metapher kreisen. Das Kostüm der Rezitatorin in der Uraufführung legte nahe, dass es Colombina ist, die in Nr. 2 als "Ich" spricht; doch der französische Text legt beim Bild des seligen Entblätterns der weißen Wunderrosen Colombinas Defloration nahe und erklärt damit Pierrot selbst zum "Ich" dieses Stückes. Als "du" angerufen werden die Madonna in Nr. 6, der Mond in Nr. 7 und Pierrot in Nr. 9. Gut die Hälfte der Gedichte erzählt von Pierrot in der dritten Person, entweder unter Nennung seines Namens (Nr. 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19 und 20) oder mit einem indirekten Verweis (Nr. 1: "der Dichter", Nr. 3: "der Dandy", Nr. 12: "der am Galgen enden wird"). Unter den scheinbar nicht um die Charaktere der *Commedia dell'arte* oder den Mond kreisenden Nummern 5, 8 und 14 faszinieren besonders die beiden letzteren, die den zentralen zweiten Abschnitt des Zyklus mit Bildern von schwarzen Riesenfaltern und gespensterhaft flatternden Geiern umrahmen.

Im Gesamt der poetischen Bilder überrascht nicht zuletzt auch die quasi-religiöse Komponente. Diese zieht sich durch den gesamten Zyklus. Schon im Eröffnungsstück wird Pierrot beschrieben als "Dichter, den die Andacht treibt" und der sich am "heil'gen Tranke" berauscht. Sein Waschtisch ist hochheilig und seine Verse dienen als Altar, auf den zu steigen er die Madonna einlädt. Der Mond in seiner Rolle als "blasse Wäscherin"¹¹ wird auch als "sanfte Magd des Himmels" bezeichnet und damit der Madonna zur Seite gestellt.

¹⁰Nr. 10, T. 1-19: Flöte, A-Klarinette, Geige, Cello; Coda T. 20: nur Klavier;
Nr. 13, T. 1-21: Klavier, Bassklarinette, Bratsche, Cello;

Überleitung T. 22-36: Flöte, A-Klarinette, Bratsche, Cello;

Nr. 15, T. 1-27: Klarinette, Geige und Klavier; Überleitung T. 28-31 + Cello, Piccolo;

Nr. 17, T. 1-29: Klavier, Piccolo/Flöte, Klarinette, Bratsche; Überleitung T. 31-32: Klavier;

Nr. 19, T. 1-45: Klavier, Cello; Überleitung T. 46-53: + Flöte, Klarinette, Geige.

¹¹Dass die "blasse Wäscherin" eine Personifizierung des Mondes ist, wird bei Giraud, wo das Gedicht die Überschrift "Lune au lavoir" trägt, offensichtlicher als bei Hartleben.

Das palindromische Gegenstück innerhalb der Exposition, die Nr. 7, überrascht in anderer, aber doch letztlich vergleichbarer Weise. Das tonale Gerüst wird hier nicht durch ein Motiv gegeben, sondern durch den Ton *es*, der achtmal an strukturell exponierter Stelle erklingt.¹⁵ Intervallisch genaue aber rhythmisch leicht variierte Wiederholungen unternimmt diesmal die Sprechstimme, und zwar zweimal kurz,¹⁶ das dritte Mal jedoch mit einer längeren Tonfolge, die nicht nur dreimal in exponierter Position am Ende des Stückes erklingt, sondern zudem die rhythmische Figur des Mondlichts aufgreift, zweifach vergrößert und in der um einen Schlusston ergänzten Variante (T. 24-27: ) zu “belustigt deiner Strahlen Spiel / dein bleiches, qualgebornes Blut” und, mit zunehmend stark getrennten, getrillerten Sprechtonen, zu “Du nächtig todeskranker Mond!”)

Das zentrale Stück der Exposition über den Mond als “blasse Wäscherin” klingt auch musikalisch etwas “bleich”. Das liegt nicht nur an dem fast durchwegs homophonen *ppp*-Satz der drei Instrumente ähnlichen Registers (Flöte, Klarinette, Geige), sondern vor allem daran, dass Schönberg durch ständige Stimmkreuzung eine Art akkordischer Klangfarbenprogression schafft. Die in den anderen Mondstücken beobachtete begrenzte Motivik ist hier noch rudimentärer; sie beschränkt sich auf die dreifach identische gemeinsame Abschlussfigur der Instrumente in T. 16-18.

Die beiden symmetrisch platzierten, die Hoffnung auf Erfüllung durch zwei Frauen ausdrückenden Gedichte 2 und 6 sind in getragenen “alten” Formen komponiert: Pierrots Sehnen nach Colombina als langsamer Walzer, die Anrufung der Madonna als Parodie eines Triosonaten-Satzes, eines barocken *Religioso*. In Nr. 2 fällt zuerst der sentimental langgezogene Terzfall auf, mit dem die *con sordino* spielende Geige das Stück einerseits und das Nachspiel der fließenden ersten Strophe andererseits expressiv eröffnet. Innerhalb der Strophe wechselt sich das Klavier, das zwischen polyphoner Textur und kurzen homophonen Einwüfen alterniert, mit der Geige in der instrumentalen Führung ab. In der zweiten Strophe, die *pesante* und *ruhig* folgt, geht das Klavier bald in einen durchgehend homophonen Satz und von dort in zunehmend trockene Akkordwiederholungen über,

¹⁵Vgl. den ersten Taktschwerpunkt in der noch solistisch spielenden Flöte sowie, ebenfalls in der Flöte, das Ende der ersten Phrase in T. 4 und das Ende der ersten Strophe in T. 9, außerdem in der Sprechstimme den Beginn der 5. und den Schlusston der 7. Zeile, in der Flöte die Teilphrasen-Endtöne in T. 14 und 15 sowie den Schlusston des Stückes in T. 27.

¹⁶Vgl. T. 15-16: “an Sehnsucht”/“tief erstickt” und T. 18-19 “dort auf des”/“Himmels schwarzem [Pfu]hl”.

während die Geige zur Wiederaufnahme der "weißen Wunderrose" ein Vier-Saiten-Arpeggio spielt. Der nur noch von der Geige begleitete Satz über das "gestillte" Sehnen zu Beginn der dritten Strophe kommt in einem ausgedehnten Ritardando mit anschließender Fermate zum Stillstand. Die drei Schlusszeilen wünscht Schönberg sich nicht nur *viel langsamer*, er komponiert sie zudem als farblich abweichende Coda: Die Sprechstimme erklingt hier vor dem Hintergrund einer fünftaktig ostinaten Begleitung im homophonen Staccato von Flöte, Klarinette und Klavierdiskant, melodisch herausgefordert einzig durch eine Kantilene des Cellos.

In der Anrufung der "Mutter aller Schmerzen" fällt die falsche *basso continuo*-Linie des Cellos ins Auge, die die Triosonatentextur zwar in momentan überzeugendem e-Moll eröffnet, weiterhin jedoch keine harmonische Basis bietet. Die ununterbrochene Achtelbewegung der Instrumente wird erst in der dritten Strophe durchsichtiger. Die mit Bläser-Seufzern dramatisierte Linienführung wird von der Sprechstimme in deren Schlusstakt, in der dritten Version der Refrainzeile "o Mutter aller Schmerzen", frei imitiert. Darauf folgt eine in der Partitur als *wuchtig* charakterisierte abrupte Coda.

Das dem "Dandy von Bergamo" gewidmete dritte Stück beginnt *rasch*, beruhigt sich jedoch bald und kehrt erst ganz am Ende in sein Anfangstempo zurück. Dass der Lichtstrahl wirklich "phantastisch" ist, zeigen Piccolo und Klarinette, indem sie die rhythmische Figur des Mondlichts vertikal spiegeln. Wie im ersten Stück über die Mondstrahlen beginnen die Instrumente auch hier im hohen Register. Wenn dann der Klavierpart mit synkopischen Orgelpunktklängen ins Bassregister absteigt, geschieht dies bezeichnenderweise erneut zum Hinweis auf einen religiösen, hier jedoch ironisierten Gegenstand: den "hochheiligen Waschtisch".

Der langsame Chopin-Walzer, der in Nr. 5 das traurige Schicksal einer Kranken mit "blassem Blut" begleitet, beginnt mit einem 4½-taktigen Vorspiel, endet mit einem gut 7-taktigen Nachspiel und wird von insgesamt 6 Takten Zwischenspiel (mit angedeuteter Reprise in der Überleitung zur dritten Strophe) unterbrochen. Der chromatisch fallende Klavierbass zu "also ruht auf diesen Tönen ein vernichtungssüchtiger Reiz" und die vielen Wiederholungsgesten¹⁷ vermitteln den Eindruck, dass in solch morbider Atmosphäre wenig Energie zur Verfügung steht. Den Bezug zum Einfluss des Mondlichtes stellen die Engführungskanons (Flöte/Klarinette T. 16-19 und 37-39) her.

¹⁷Diskant: T. 10/11 und 12/13; Klavierbass T. 30/31 und 40/41/42, Flöte/Bassklarinetten/Klavierbass T. 32/33 und 34/35/36.

Im zweiten Teil des Zyklus gruppiert Schönberg Gedichte, die eine weitgehend dunkle Nacht beschreiben. Mondschein oder Mondstrahlen, ob bleich oder edel schimmernd, erhellen hier nirgends die Finsternis. Vielmehr kreisen die Texte um die tatsächlichen und imaginären Schrecknisse der Nacht.

Die Anordnung der Gedichte lässt erneut eine palindromische Struktur erahnen. Im Eröffnungsgedicht Nr. 8 sowie in der abschließenden Nr. 14 ist die Sonne dabei, am Horizont zu versinken. Verantwortlich für diesen urzeitlichen Schrecken sind im ersten Fall "finstre schwarze Riesenfalter", im zweiten "der Geier flatternder Gespensterschwarm". Die einen senken sich als Ungetüme unsichtbar auf die Menschenherzen herab, die anderen machen die Dichter blind; die einen morden die Erinnerung, die anderen lassen die Leiber verbluten. Im Zentrum von Teil II steht das Gedicht über die von Pierrot inszenierte satanische Messe. Die beiden symmetrisch um dieses Zentrum gruppierten Texte kreisen um grausige Metaphern: Rubine als erstarrte Blutropfen und der Galgenstrick als die Umhalsung einer letzten Geliebten. An zweiter und zweitletzter Stelle schließlich stehen Gedichte, die die psychischen Folgen nächtlicher Untaten beschreiben. Eine Stimme, die Pierrot als ersehnten Helfer anruft, klagt, das Lachen verlernt zu haben; er selbst sieht in einer Schreckensvision mit schlotternden Knien seine Enthauptung bevorstehen, und zwar ausgerechnet durch seinen Freund den Mond, dessen Sichel ihm wie ein orientalischer Säbel mit geschwungener Klinge erscheint.

Schönbergs Nr. 8 ist als komplexe Passacaglia bekannt geworden. Das Stück basiert auf einem dreitönigen Motiv, das vielerlei Farbkombinationen, unterschiedliche Größen und Spiegelungen durchläuft. Die Urform des Motivs umfasst die Töne *e-g-es*, also eine steigende kleine Terz gefolgt von einer fallenden großen Terz. In den Rahmenabschnitten T. 1-3 und

24-26 setzt sich dieses Motiv aus je zwei Stimmen zusammen, wobei jeder Ton orgelartig weiterklingt. Diese Variante [x1], die im weiteren Sinne zum Klangfarbenspiel zu rechnen ist, erfährt am Schluss des Stückes eine Intensivierung, als das Klavier die Transpositionen *g-b-ges* und *ges-a-f* mit der Krebsumkehrung *a-f-as* verschränkt.

Bass-
klarinette

Cello

Klavier

pp *e - g - es*

pp

e - g - es *a - c - - - as*

Pierrot lunaire, Nr. 8: Motiv x1

Strophe I ist bestimmt von einer melodischen Grundform, in der der indirekt fallende Halbton des Motivs *e-es* durch eine chromatisch fallende Linie mit abschließend steigender verminderter Sept ergänzt wird. Diese Variante, [x2], wird in T. 4-6 von der Bassklarinette als Gegenstimme zum ersten Satz der Sprechstimme vorgestellt und in je eintaktigem Abstand vom Cello, dem tiefoktaviert spielenden Klavierbass und dem

Pierrot lunaire, Nr. 8: x2



gleichfalls ins tiefe Register verbannten Klaviersdiskant imitiert. Zum Abschluss der Strophe, d.h. zur Deutung des Horizontes als eines geschlossenen Zauberbuches, spielt die Bassklarinette die Variante [x3], die das Dreitonmotiv *e-g-es* synkopisch versetzt und dabei jeden Ton mit der Diminution des Motivs ornamentiert. Noch komplexer wird die Musik im Refrain am Ende der Strophe II: Zur plötzlich lauten Sprechstimme, die erstmals sowohl das melodische *e-g-es* als auch (vorausgehend) die fallende Chromatik aufgreift, präsentiert der Bass des Klaviers die Variante [x3] in Terzverdoppelung über einer mit Seufzern verbrämten Variante [x4].

Pierrot lunaire, Nr. 8: x3

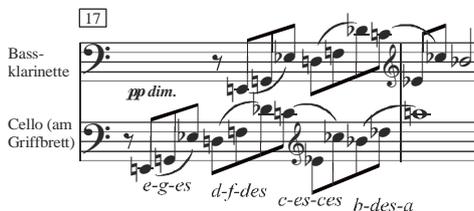


Pierrot lunaire, Nr. 8: x3 / x4



Sobald der Beginn der dritten Strophe nach einem gewaltigen *fff*-Tremolo im tiefsten Register des Klaviers ins *pp* zurückgesunken ist, bereitet Schönbergs Musik den Himmel, aus dem sich die “schweren Schwingen” niedersenken werden, durch einen zarten Aufschwung der beiden Melodieinstrumente vor. Ihr Kanon reiht ametrische Versionen des Dreitonmotivs aneinander, die durch Oktavversetzung des dritten Tones verfremdet sind [x5]. Unmittelbar anschließend unterstreicht Schönberg die Worte “vom Himmel erdenwärts” mit der akkordisch gestützten Variante [x6] im Klaviersdiskant.

Pierrot lunaire: Nr. 8, x5

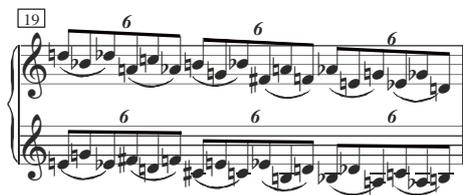


Pierrot lunaire: Nr. 8, x6



Dann jedoch senken sich die “Ungetüme” auf die Menschen. Dies mag im dichterischen Text “unsichtbar” geschehen; unhörbar ist es nicht. Der Sinkflug der Riesenfalter manifestiert sich in Form einer über fünf Takte gespannten Kette [x7], in der eine triolisch beschleunigte Form der Achtelnotenfigur sowohl horizontal als auch vertikal ihrer Krebsumkehrung gegenübergestellt ist. Diese zweistimmige Kette setzt sich mit kurzen Unterbrechungen bis zum Schluss fort. Dabei zeichnet der Diskant in T. 22₂-26 eine von *fis*⁴ nach *g*₁ drei Oktaven abwärts fallende chromatische Linie. Der Klavierbass läuft parallel, bis er auf den tiefsten Tönen der Tastatur an eine Grenze stößt, das leise tremolierende

Pierrot lunaire, Nr. 8: x7



Unterbrechungen bis zum Schluss fort. Dabei zeichnet der Diskant in T. 22₂-26 eine von *fis*⁴ nach *g*₁ drei Oktaven abwärts fallende chromatische Linie. Der Klavierbass läuft parallel, bis er auf den tiefsten Tönen der Tastatur an eine Grenze stößt, das leise tremolierende

Cello unterbricht seine ebenfalls fallende Chromatik für ein einzelnes (gleichfalls tremoliertes) Zitat des Dreitonmotivs, und die Bassklarinettenkonzentriert sich ganz auf das Motiv und seine Krebsumkehrung. So senkt die Musik ein dumpf bedrohliches Schwirren riesiger Insektenflügel in unterschiedlichen Dimensionen über der Sprechstimme herab, die denn auch bei ihrer letzten Erwähnung von “finstre, schwarze [Riesenfalter]” selbst das Dreitonmotiv mit seiner Krebsumkehrung verschränkt (*e-g-es / g-es-ges / es-ges-d*).

Dies ist ein höchst eindrucksvolles Stück. Die Passacaglia als Form drückt eine Art Unabwendbarkeit aus: Alles verläuft nach einem einmal vorgegebenen, quasi ‘unterschwelligem’ Plan. Insofern Schönbergs Dreitonmotiv auch nicht auf eine metrische Größe beschränkt bleibt, sondern die gesamte Textur in allen berührten Registern und allen durchlaufenen Rhythmen vereinnahmt, erzeugen die drei Instrumente eine klaustrophobische Stimmung. Das Motiv selbst, dessen aufwärts gerichtete Geste sofort wieder in sich zurück (und dabei jeweils ein wenig tiefer) sinkt, und auch die immer wieder fallenden chromatischen Linien wirken erdrückend. Selbst dort wo, wie in der zweiten Strophe (T. 12-15), in den machtvoll crescendierenden Wellen der Instrumente, die im dreistimmigen Kanon erzittern, die stetige Abwärtstendenz für eine Weile verlangsamt ist, sorgen das am Steg tremolierende Cello und die Flatterzunge der Bassklarinettenklangfärblich für Unbehagen. In seinem großen Schönberg-Buch von 1974 schreibt Hans Heinz Stuckenschmidt über diese Passacaglia (S. 182), die er “das düsterste Nokturno des Zyklus” nennt, sie sei “ein Kompendium thematischer und motivischer Satzkünste”.

In Nr. 9, „Gebet an Pierrot“, unterstreicht Schönberg den Einsatz der ersten und dritten Strophe durch eine fast identische Harmoniefolge im Klavier, die aufgrund ihres chromatischen Oberstimmenaufstiegs sehr eingängig klingt. Das Stückchen ist weitgehend auf die Sprechstimme zentriert, die hier lachen, zischen und kurzfristig sogar singen darf. Der Instrumentalpart fällt klanglich dadurch auf, dass Klarinette und Klavier sich fast durchgehend abwechseln und nur ausnahmsweise (wie am Beginn und Schluss der Strophe II in T. 7 und 12-13) zusammentreffen.

In Nr. 10 erzielt der Bericht vom Raub der „fürstlichen Rubine“, die tatsächlich erstarrte Blutropfen sind, seine Unheimlichkeit durch die Tonfärbung von Geige und Cello, die ihre gedämpften Saiten abwechselnd mit dem Bogenholz streichen und am Griffbrett ‘flöten’ lassen, und durch die innerhalb dieses Zyklus ungewöhnlich große Anzahl an wiederholten Tongruppen einzelner oder mehrerer Instrumente. Besonders ausgedehnt sind die gemeinsamen Ostinati in T. 2/3 (Vorspiel zu Strophe I) und in T. 16-17 (den letzten zwei Zeilen vor dem Endrefrain). Auffallend ist zudem, dass in diesem bluttriefenden Stück zahlreiche Akkorde und Kleingruppen aus oktavgesprenzten chromatischen Clustern gewonnen sind.¹⁸

In der „roten Messe“ (Nr. 11), die das Zentrum des Zyklus bildet, gestaltet Schönberg jede Strophe musikalisch unterschiedlich. Strophe I ist durch eine sehr aufwändige, trillerdurchzogene Ostinato-Girlande des Klaviers charakterisiert. Sie ertönt sechsmal vollständig, im Ritardando-Nachspiel der Anfangsstrophe noch einmal metrisch verschoben und unvollständig, und klingt schließlich in Strophe II noch echoartig nach.¹⁹ Drei der Melodieinstrumente und sogar die Sprechstimme bilden dazu rhythmische Muster.²⁰ In der breiter und sehr laut gewünschten zweiten Strophe frieren die drei tieferen Instrumente bei der Vorstellung der zerrissenen Priesterkleider für die Dauer von drei Takten auf einem heftig ornamentierten Fünfklang ein. Die wieder leise Strophe III wird vom Klavier mit einem Flageolettklang zu Beginn und einem absteigend kumulierenden Neunklang am Schluss bestimmt.

¹⁸Vgl. z.B. die Kleingruppen in T. 1 Flöte/Klarinette (*c/cis/d/dis/e*) und davon abgeleitet T. 7 (*es-e-f-fis-g*), außerdem T. 2-3 Flöte/Bassklarinette/Cello (*fis/g/gis/a/ais/b*), T. 4-5 Flöte/Bassklarinette/Bratsche/Cello (*cis/d/dis/eff/ges/g*), etc. sowie die Akkorde T. 19-20 (*h/c/cis/d – b/h/c/cis – a/b/h/c*).

¹⁹Vgl. Klavierskant T. 10-11, Cello/Klavierbass/Bratsche imitierend im Abstand einer Viertel T. 15 (mit synkopisch platzierter Augmentation im Klavierskant).

²⁰Bassklarinette/Bratsche/Cello T. 1-4 hemiolisch im 3/4-Takt ||: ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :||, Sprechstimme T. 2-4 ||: ♯. ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :||.

Das "Galgenlied" (Nr. 12) ist mit 13 Takten und nur ca. 15 Sekunden Spielzeit das bei weitem kürzeste des Zyklus. Der Rhythmus sowohl der Sprechstimme als auch der beiden Streicher, die T. 1-11 allein begleiten, ist schlicht mit zahlreichen wiederholten Mustern.²¹ Das erwartete Tempo, das sich vom *Sehr rasch* (Viertel ca. 120) des Anfangs über ein *Accelerando* in T. 7-8 zu Viertel = 144-152 in T. 9 und weiter in einem "Accelerando bis zum Schluss" steigern soll, scheint den Hinrichtungsprozess darzustellen, vom Umlegen des Galgenstricks bis zum rasch eintretenden Tod des Delinquenten.

Das folgende Melodram, in dem Pierrot seine Enthauptung mit einem der Mondsichel nachgebildeten orientalischen Krummschwert auf sich zukommen sieht, ist ebenfalls dramatisch und im Tempo *ziemlich bewegt*. In den ersten Vorspieltakten hat das Cello die melodische Führung, wird dann jedoch durch die aus den Höhen in die Tiefe stürzenden terzparallelen Läufe von Bassklarinette und Bratsche übertönt. Den Text der Strophe I begleiten die drei homophon verlaufenden Melodieinstrumente in Abwechslung mit einem akkordischen Klaviersatz noch vergleichsweise durchsichtig. Doch schon im Vorspiel zur zweiten Strophe beginnen alle Instrumente das, was sich bald zu einer verwirrenden, bis zu fünfstimmigen Scheinkanonik entwickeln wird: Die individuelle Phrasierung jeder Stimme deutet ein Imitationsgeflecht an, ohne dass sich die Tonkonturen jemals entsprechen würden. Dabei entwickelt jede Stimme nach wiederholten *pp*-Einsätzen teils machtvolle Crescendi, so dass im Zusammenspiel eine Art Bedrohungsszenario entsteht. Die dritte Strophe findet die Melodieinstrumente wieder homophon vereint in diesmal eng verzahnter Abwechslung mit den Akkorden des Klaviers. Ein *Accelerando* bei "ohnmächtig" bereitet den Höhepunkt vor: Bei ihrer letzten Erwähnung des Wortes "Mond" sinkt die Stimme im Portamento über mehr als eine Oktave, gefolgt von einem dreistimmig koordinierten fallenden Glissando der drei melodischen Instrumente. Die abwärts stürzende Terzenparallele, die im Vorspiel in Bassklarinette und Bratsche erklingen war, beschließt Strophe III in Form einer *fff martellato* Dezimenparallele des Klaviers.

Dann jedoch hält Schönberg eine Überraschung bereit. Zwischen das vorletzte und letzte Melodram im zweiten Teil von *Pierrot lunaire* stellt er ein Zwischenspiel, das mit 14 Takten und mehr als einer Minute Spielzeit umfangreicher ist als jedes der vier kürzesten aphoristischen Stücke. In

²¹Sprechstimme T. 1, 2, 4, 8 und 10 Anfang und 5 Mitte: , T. 3, 5 und 7: , T. 9 und 11: , Bratsche/Cello T. 1-8 homophon, T. 12-13 crescendierend wiederholte Doppelgriffe.

dieser instrumentalen Episode, die durch je eine Viertelpause mit Fermate von der vorangehenden und der folgenden Nummer abgesetzt ist, zitiert der Komponist ausführlich aus "Der kranke Mond", dem Abschlussstück des ersten Teiles. Die Flöte beginnt mit den ersten sieben Takten ihres Beitrags zu Nr. 7, ergänzt durch einen Takt (T. 15) aus der Mitte des Vorbilds, um nach anderthalb neu erfundenen Takten einen Abschnitt aus dem Schluss der zitierten Vorlage zu übernehmen (Nr. 13, T. 31₂-34 = Nr. 7, T. 21₅-24). Auch der Part der Sprechstimme findet sich hier wieder. Die Bassklarinetten intoniert in T. 2-3 die Kontur von "Du mächtig todeskranker Mond" und wird dabei von der Bratsche in Engführung imitiert.²² Das Cello übernimmt die Weiterführung mit der Kontur von "dort auf des Himmels schwarzem Pfuhl" (bei um einen Halbton hoch versetzten Abschlussnoten). Die dreifach wiederholte, gegen Ende rhythmisch gespreizte Tonfolge, mit der die Rezitatorin das Stück Nr. 7 zu den Zeilen "belustigt deiner Strahlen Spiel / dein bleiches, qualgebornes Blut / Du nächtig todeskranker Mond!" abrundet, zitiert die Bassklarinetten am Ende dieses Zwischenspiels zweimal in neuer Rhythmik.

Das abschließende Stück in Teil II hat Schönberg besonders lange beschäftigt. Erst am 9. Juli betrachtet er seine Arbeit an "Die Kreuze" als gelungen, nachdem die Rezitatorin mit dem Pianisten Eduard Steuermann den Zyklus schon seit Mitte Juni probt. Hier verwirklicht er einen Aspekt seines in den Vorjahren entwickelten kompositorischen Credos: "weg von der motivischen Arbeit". In Strophe I und II überrascht das Klavier, dort einziger Partner der Sprechstimme, mit einer vollgriffigen und – bei wiederholten *ff*-Schlägen, scharfen Akzenten und *martellato*-Akkordfolgen – äußerst robusten Untermauerung der blutigen Kreuzigung des Dichters an seinen Versen, die nur im eintaktigen Zwischenspiel und zu Beginn der zweiten Strophe kurz zugunsten eines leiseren, aber rhythmisch besonders dichten Spiels unterbrochen ist. In Erinnerung bleiben u.a. der akkordische Jambus, mit dem das Klavier dieses Stück wie mit einem verstimmt Kadenzschritt eröffnet und schließt,²³ die rhythmisch variierten Tongruppenwiederholungen und -sequenzen in der zweiten Strophe (Diskant T. 6 bzw. 9, Bass T. 9-10), die Flageolets in Klavier und Streichern in der dritten Strophe bei "Tot das Haupt, erstarrt die Locken – fern verweht", die

²²Die Linienführung der Sprechstimme in Nr. 7, T. 2-3 beginnt mit *c-b-h-as*, im Zwischenspiel am Ende von Nr. 13 erklingt dagegen eine fallende Linie: Bassklarinetten *c-h-b-as*, Bratsche *e-es-d-c*). Man fragt sich, ob hier ein Druckfehler vorliegt.

²³Man kann die Akkordpaare in T. 0-1 und 21-22 als auftaktigen d-Moll-Tredezimenakkord ohne Sept und Undezime mit abtaktigem Ges-Dur-Tredezimenakkord ohne None lesen.

rhythmische Figur des Mondlichtes im Klavier am Ende jeder der drei Strophen (Klavierbass T. 5 und 9-10 sowie Geige + Cello T. 18-19) und der quasi stehende Klang aller Instrumente zu Beginn der dritten Strophe, aus dem sich das *d* der Flöte herauskristallisiert, das die zweite Hälfte des Stückes unerbittlich durchzieht und die lähmende Schrecknis dieser Kreuzigung des "Dichters" Pierrot durch seine eigenen Verse vermittelt.

Der dritte Teil von *Pierrot lunaire* schildert Pierrots Heimweh und seine Rückkehr nach Bergamo, wo er sich im Umfeld der aus früherer Zeit vertrauten *Commedia dell'arte* geborgen fühlen kann. Hier weichen die religiösen Anwendungen aus Teil I und die Angstvisionen von Blut und Tod aus Teil II einigen grotesken Späßen. Die beiden Gedichte, die Schönberg als Rahmen wählt, übersetzen Pierrots Nostalgie in Sinneseindrücke: Während er in Nr. 15 seine Sehnsucht nach "Italiens alter Pantomime" in Töne – "ein krystallnes Seufzen" – gekleidet hört, spürt er die Heimkehr in Nr. 21 in Form eines berauschenden Duftes. Sehnsucht und leise Klage sind zu "Freuden, die ich lang verachtet", Alpträume zu Wunscherfüllungsfantasien geworden.

Im Zentrum von Teil III steht ein Text, der mit Pierrots Versuch, einen Mondfleck von seinem Rock zu wischen, die zweckfreie Verspieltheit dieser Figur wunderbar einfängt. Die vier übrigen Gedichte hat Schönberg erneut paarweise, jedoch diesmal palindromisch gekreuzt angeordnet. Die Nummern 16 und 19 beschreiben zwei Streiche, die er dem glatzköpfigen Vater seiner Angebeteten spielt. Dabei funktioniert er dessen haarloses Haupt einmal zu einem Pfeifenkopf um, ein andermal zu einem Resonanzkörper für seinen Riesenbogen. Die Nummern 17 und 20 bringen nach längerer Abwesenheit wieder die Mondstrahlen ins Spiel, die im einen Fall eine schmerzlich verliebte grauhaarige Anstandsdame mit Bildern silbrig blinkender Stricknadeln verspotten, im anderen Kontext Pierrots Boot als Ruder dienen und so auf höchst romantische Weise seine Heimkehr herbeiführen.

Im eröffnenden "Heimweh" (Nr. 15) schlägt sich das lieblich klagende "krystallne Seufzen" in einer schmachttenden Geigenkantilene nieder. Deren ausdrucksvolle Anfangsgeste, ein fallender Ganztonschritt unterbrochen durch einen kurzen Absprungton, verbindet Strophe I und II als ein wiederkehrendes Motiv, bis die Geige sie in der trillerdurchwirkten Strophe III einer kurzen Entwicklung unterzieht.²⁴ Harmonisch überrascht das Stück

²⁴Vgl. die Geige im Vorspiel (T. 1): *g-h-f*, zu Beginn von Strophe I (T. 4): *e-g-d* mit Imitation Klarinette *gis-cis-fis*, zu Beginn von Strophe II (T. 10-11): *g-h-f, a-cis-g*; in Strophe III (T. 21-23): *g-h-a, c-es-e-fis-e, as-g-fis*.

dadurch, dass Schönberg im Vorspiel drei Akkorde einführt, die später als Ankerklänge wiederkehren. Das von einem Pizzicato der Geige unterstrichene hohe Arpeggio im Klavier, das auftaktig das Vorspiel einleitet, wird leicht abgewandelt im Vorspiel zur dritten Strophe mit wiederholten oder oktavversetzten, teilweise trillerverzierten Töne aufgegriffen.²⁵ Der gis-Moll-Nonenakkord, mit dem das Klavier in T. 1₃ den Höhepunkt der Geigengeste unterstreicht, klingt mit Wiederholungen bis zum Einsatz der Sprechstimme in T. 4 weiter, gegen Ende alternierend mit einer querständigen Schichtung aus Cis-Dur- und C-Dur-Dreiklang. Dieselbe Kombination findet sich erneut in T. 10-11 als Auftakt zu Strophe II und in Takt 20-21 kurz nach Beginn von Strophe III. Zudem begleitet das Klavier den Schluss der letzten Refrainzeile (T. 26) mit dem Eröffnungsklang des Vorspiels,²⁶ der hier die metrisch passiven Wiederholungen des gis-Moll-Nonenakkordes aus T. 2 übernimmt. Nach einer Generalpause endet das Stück mit einer Überleitung, die in jeder Hinsicht mit dem vorausgegangenen Melodram kontrastiert: Auf die „abwechslungsreiche Bewegung“, die zuletzt sehr langsam und leise geworden ist, folgt ein Viertakter in *forte* mit der neuen Tempoangabe *sehr rasch*. Waren bisher Geige und Klavier die einzig beteiligten Instrumente, so übernimmt nun das neu hinzutretende Cello die Führung mit einer virtuoson Kadenz, die von Klavier, Geige und Piccolo nur zweimal kurz mit homophon gesetzten Trillern und Tremoli untermalt wird.

Nachdem das dem Heimweh nach der vertrauten künstlerischen Umgebung gewidmete Eröffnungsstück des Abschnitts mit Quartenschichtung und Mollnonenakkord überraschende Zugeständnisse an konventionelle harmonische Erwartungen gemacht hat, verwundert es kaum, dass das abrundende Gedicht über die glückhafte Rückkehr ausdrückliche Anklänge an die Tonalität enthält. „O alter Duft“ beginnt wie ein homophones Lied. Der Diskant des Klaviers bewegt sich in Terzengängen von E-Dur über e-Moll zum E-Dur-Quartsextakkord und vermittelt ein Gefühl von ‚Grundtonart‘, obwohl in der leisen Basslinie in Achteln die tonalen Ecktöne *e* und *h* betont ausgespart sind. Indem Schönberg die Sprechstimme in den ersten zwei Gedichtzeilen im Unisono mit der Oberstimme des Klaviers führt – tatsächlich eine extrem schwierige Aufgabe angesichts seiner ausdrücklichen Anweisung, es dürfe nirgends gesungen werden – verstärkt

²⁵ Vgl. in T. 1 die Quartenschichtung *cis-fis-h-e*, verfremdet mit oktaviertem *f*, mit T. 17-19, Klavierbass: *e1 ... e2 ... e2*; Diskant: getrillert *cis4 ... cis5... cis6*; Geige: *f6 ... f6 ... f6* (aufgegriffen in Sprechstimme „Pierrot“ *f5 / f5*) und Klarinette *c5 ... c5 ... c5 ... c5*.

²⁶ Das *e* der Quartenschichtung erklingt hier im Flageolett der Geige.

er den Eindruck von liedhafter Schlichtheit. Hartmut Krones hört in den drei fallenden Anfangstönen ein Zitat des bekannten Liedes “Guter Mond, du gehst so stille”,²⁷ Jonathan Dunsby fühlt eine innere Verwandtschaft dieser Melodik mit dem Sopraneinsatz im vierten Satz von Schönbergs zweitem Streichquartett (“they share a transcendental stillness, a bitter-sweet quasi-tonality”),²⁸ während Stuckenschmidt mutmaßt, dass der Beginn der zweiten Gedichtstrophe mit den Worten “ein glücklich Wunschen macht mich froh nach Freuden, die ich lang verachtet” ausschlaggebend gewesen sein könnte für die Tendenz zur tonalen Ankerung in diesem Stück. (“Vielleicht gehörte zu diesen verachteten Freuden damals, auf einer kritischen Stufe in Schönbergs Entwicklung, die Tonalität, der Dreiklang, die Konsonanz?”)²⁹

An der Satzweise fällt vor allem auf, dass es zu den poetischen erstmals auch rudimentäre musikalische Refrains gibt. Die drei Anfangstakte mit ihren Terzenparallelen im Diskant über einer Achtelgirlande im Bass und dem sehr tonalen Zielakkord in T. 3 kehren in T. 14-16 zur Refrainzeile 7 wieder, wobei die Sprechstimme dem Klavier jetzt kanonisch im Abstand von zwei Vierteln folgt.³⁰ Und anlässlich des Schlussrefrains erklingen die ersten fünf Terzen noch einmal in Cello (Oberstimme) und Bratsche. Die Rezitatorin spricht ihr verträumt-seliges “O alter Duft” diesmal im Abstand von vier Vierteln, allerdings in einer neuen Kontur. Das Stück schließt in einer schönbergschen Version einer Kadenz nach *e*: Die im drittletzten Takt des Klavierparts leise und zunehmend langsam aber umso betonter erklingende Folge aus drei Dreiklängen auf *as – a – es* lässt eine Ergänzung durch einen Dreiklang auf *e* erwarten, und diesen nimmt man unwillkürlich wahr, obwohl das vorschlagbetonte *e* im Bass von der Sprechstimme tatsächlich durch *cis* und *f*, also Töne außerhalb der erwarteten Harmonik, ergänzt wird.³¹

²⁷Hartmut Krones: “*Pierrot lunaire* op. 21”. In: G. Gruber, *op. cit.*, Bd. I, S. 296-320 [319].

²⁸Jonathan Dunsby, *op. cit.*, S. 72.

²⁹Hans Heinz Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg. Leben – Umwelt – Werk* (Zürich: Atlantis, 1974), S. 185.

³⁰Sogar die dreitönige Klarinettenfigur aus T. 3 erklingt hier im Cello, und die Fortsetzung im Diskant und Bass des Klaviers ist in T. 16-17 noch kurz angedeutet.

³¹Liest man mit Brinkmann im letzten Akkord das *es* als *dis* und das *g* als hochalteriertes *fis*, kann man sogar eine traditionelle Kadenz mit a-Moll als Mollsubdominante und dem übermäßigen Dreiklang auf *h* als Dominante ausmachen. Vgl. dazu Reinhold Brinkmann: “The Fool as Paradigm: Schönberg’s *Pierrot lunaire* and the Modern Artist.” In: K. Boehmer (Hrsg.): *Schönberg & Kandinsky: An Historic Encounter* (Amsterdam: Harwood, 1997), S. 142.

Die beiden Nummern, in denen Pierrot Cassanders Kahlköpfigkeit verspottet, sind musikalisch als Paar konzipiert. “Gemeinheit” (Nr. 16) ist, wie die mehrstimmigen Geigenpizzicati auf Schlag 2 und 3 der Anfangstakte von Strophe I und ihre Varianten in Form nachschlagender Klavierarpeggien in Strophe II und III betonen, ein ironischer Walzer, der im Zuge mehrerer Tempowechsel zwar zweimal zur Ausgangsgeschwindigkeit zurückkehrt, jedoch insgesamt zunehmend langsamer wird. Dies wirkt nicht zuletzt wegen der zunehmend dicht eingesetzten thematischen Komponente eher komisch. Schönberg hat als lautmalerische Figur für Pierrots Dreistigkeit, ein Loch in Cassanders Schädel zu bohren, Tabak hineinzustopfen und auf diese Weise “behaglich schmauchend” eine Pfeife zu genießen, die Tonwiederholungsfigur  entworfen, die in den 27 Takten des Stückes insgesamt 30mal erklingt – mit oder ohne Auftakt, mit gleichem, abspringendem oder ausgespartem Zielton – und dabei alle Instrumente einbezieht.

Die “Serenade” von Nr. 19 ist, wie hier schon die Überschrift besagt, ein “sehr langsamer Walzer”. Für romantischen Schmelz sorgt das Cello, dessen ausdrucksstarke, mehr als vier Oktaven durchschweifende Kantiene vom Klavier nur zurückhaltend begleitet wird. Das Vorspiel, das mit gut 15 Takten mehr als dreimal so lang ist wie das nächstlängste im Zyklus und zugleich um 50% umfangreicher als jede der zehntaktigen Strophen, besteht aus drei ungleich langen, in sich gegliederten Phrasen, von denen die zweite und dritte ‘gereimt’ sind.³² Der Bericht in Strophe I über Pierrots Saitenspiel mit groteskem Riesenbogen endet im Cello mit einer schmachenden Solokadenz und kommentiert damit voller Ironie die musikalischen Ambitionen der Titelfigur. Strophe II, in der Cassander auftritt, klingt abwartend, nicht zuletzt wegen einiger quasi-ostinater Wiederholungen.³³ Strophe III wird zum Kulminationspunkt, indem Schönberg die verschiedenen Wiederholungsgesten in neuer Gestalt vereint.³⁴ Die rhapsodisch gestaltete achttaktige Coda dient als Überleitung zum folgenden Stück.

³²Vgl. im Cello das dreimalige lange *fis* in T. 8-10, zweimal unterbrochen von einer 32stel *b*, mit dem dreimaligen langen *e* in T. 13-15, zweimal unterbrochen von nicht ganz so kurzen Notenwerten, angereichert durch ein echoartiges Klavier-*h* auf den zweiten Taktschlägen.

³³Vgl. im Cello die nach dem Schema [a a a'] gebaute, hemiolisch platzierte 7/16tel-Gruppe in T. 26-27, die an die “Mondstrahl”-Figur aus Nr. 1 erinnert, und im Klavierbass T. 30-34 die ebenfalls mit einer Pause ansetzende, zwölfmal identisch wiederholte Sextolenfigur.

³⁴Vgl. im Cello das dreifache *dis* in T. 38-39, das den musikalischen ‘Reim’ des Vorspiels aufgreift, zugleich aber in Verbindung mit dem Klavier eine nach dem Schema [a a a'] gebaute Abfolge als Hemiole gegen den 3/4-Takt der Rezitatorin stellt. Die Strophe endet in T. 45 Mitte nach einer (im Klavier wiederholten, im Cello variierten) Dreiachtelgruppe.

Die zwei anderen palindromisch gekreuzten Stücke in Teil III sind ebenfalls dadurch gepaart, dass jedes dem Modell eines romantischen Genrestückes nachgebildet ist: Nr. 17 ist musikalisch eine Polka, Nr. 20 eine Barcarole, was nur angemessen erscheint angesichts eines Textes über eine Bootsfahrt mit Mondstrahlen als Ruder. „Heimfahrt“ ist vor allem rhythmisch und metrisch charakterisiert. Arpeggien in einfachen oder zusätzlich verzierten 12/16-Bewegungen ziehen sich in einander ergänzenden Pizzicati der gedämpften Streicher durch das fünftaktige Vorspiel, wandern später ins Klavier und fehlen in nur wenigen Takten. Auch das typische halbtaktige ‘schwer-leicht’ der Barcarole findet sich als  zwölfmal im Verlauf der 30 Takte, davon sechsmal in der Sprechstimme. Eine angedeutete melodische Komponente stellt die Klarinette in ihrem ersten Einsatz vor: Ähnliche Anfangsnote erklingen im selben Instrument in T. 9 und T. 26-27 und ‘dominantisch’ im Klavierskantz (T. 15) sowie in der Sprechstimme (T. 21), derselbe Rhythmus im halbtaktigen Auftakt zudem in T. 9 (Cello) und T. 11 (Klarinette). Auch die ausgedehnten Passagen, in denen zwei, drei oder sogar vier Instrumente homorhythmisch spielen, tragen bei zum Gesamteindruck einer sanften, von keinerlei Unbill getrüben Bootsfahrt. Doch ganz so glatt wollte Schönberg diese Heimkehr Pierrots aus einem anderen Land offenbar nicht darstellen: Das halbtaktige Schwingen des 6/8-Taktes in 3/8 + 3/8 wird viermal hemiolisch unterbrochen durch Takte in 2/8 + 2/8 + 2/8-Gruppierung – zweimal zum Text (T. 10 und 21), zweimal im siebentaktigen Nachspiel (T. 25 und 29). In seiner tonalen Anlage deutet das Stück bereits, wenn auch sehr indirekt, auf die erfolgte Heimkehr in Nr. 21 voraus durch eine dezente Hervorhebung des Tones *e* im Rahmen des Stückes: Als Basston ankert das *e* die Pizzicato-Figur der Streicher in den fünf Vorspieltakten, und der abschließende Septklang bietet einen e-Moll-Tredezimenakkord über dem zu *e* ‘dominantischen’ Grundton *h*.

In “Parodie” spiegelt der Mond der schmerzlich in Pierrot verliebten Anstandsdame “im roten Röckchen” mit seinen Strahlen blanke, blinkende Stricknadeln vor und spottet dabei über ihre eigenen, die sie offenbar als Haarnadeln eingesetzt hat (bei Giraud stecken diese sogar in “ihrer alten grauen Perücke”). Schönberg verwirklicht das Parodistische dieses Stückes einerseits, indem er dem Klavier zum Teil recht deftige Polkarhythmen vorgibt, andererseits, indem er die Sprechstimme – ganz untypisch für eine Rezitation – einzelne Silben melismatisch ausführen lässt. So steht in der ersten Zeile für die Silben “Strick-”, “und”, “grau-” sowie “Haar” jeweils eine Zweitonbindung. Das klingt im Anfangswort “Strick-” besonders absurd, einmal, weil ein kurzer Vokal nicht nur gedehnt, sondern dabei

auftaktig gesteigert werden soll, und zudem, weil diese unerwartete Hervorhebung die Erinnerung an den Strick des Galgenliedes heraufbeschwört, bevor man realisiert, dass es sich diesmal nur um harmlose Handarbeitswerkzeuge handelt. Das erste Adjektiv, "blank", ist ein ausgeschriebener Mordent; man meint, Pierrots Lachen über diese übertriebene Betonung einer nebensächlichen Eigenschaft der Nadeln zu hören. Ganz besonders ausführlich fallen die Melismen bei den Kernworten des Spotts in Strophe II aus:

Pierrot lunaire, Nr. 17: Melismen des Spotts

Sie liebt _____ Pier-rot _____ mit Schmer - - - zen.

Erst in Strophe III ist der Text wieder hauptsächlich syllabisch gesetzt. Der Spott des Mondes konzentriert sich in einer Spiegelung. Diese imitiert Hartleben sprachlich in der Art, wie er die letzte Refrainzeile auf die erste bezieht: aus "blank und blinkend" wird "blink und blank". Schönberg lässt sich hierfür allerlei musikalische Entsprechungen einfallen. In Strophe I stellt die Viola die melodische Hauptphrase des Stückes ([a] T. 0-2) und deren bevorzugte Ergänzung ([b] T. 2-4) vor und wird dabei zweifach imitiert: nach zwei Achteln von der Klarinette in Umkehrung, nach vier Achteln überraschend auch noch von der Sprechstimme im Original. Hier 'spiegelt' der Mondstrahl also sowohl die Form in ihrer Umkehrung als auch das Instrument in der Sprechstimme. Diese Beziehung der drei Melodiestimmen setzt sich bis zum Ende der Strophe in der Mitte von T. 11 fort, wo die Piccoloflöte mit einem leise fallenden chromatischen Lauf hinzutritt.

Pierrot lunaire, Nr. 17: Spiegelungen des Mondlichts

Rezitation Strick - - - - - na-deln blank und blin-kend

In der ersten Hälfte von Strophe II übernimmt zunächst die Sprechstimme die Führung, imitiert nach zwei Achteln von der Bratsche und nach

vier Achteln von der Klarinette in Umkehrung. Für das besonders höhnische “[sie liebt] Pierrot mit Schmerzen” ersetzt Schönberg den polkatypischen 4/8-Takt durch einen 7/8-Takt mit polymetrischer Gegenüberstellung von 4/8 + 3/8 (Stimme), 3/8 + 4/8 (Klavier + Bratsche) und 2/8 + 3/8 + 2/8 (Klarinette). Die beiden Refrainzeilen in der zweiten Hälfte der Strophe beginnen mit einer kurzen Imitation im Klavier (T. 16-17). Dann zitieren die Sprechstimme und zwei Achtel nach ihr auch die Piccoloflöte die Hauptphrase [a] mit einer neuen Ergänzung, während die Bratsche eine kontrapunktische Linie hinzufügt, die wiederum von der Klarinette in Umkehrung imitiert wird.

Zu Beginn der (*etwas langsamer* überschriebenen) dritten Strophe variieren Sprechstimme und, 1/8 nach ihr, Klarinette die Abschnitte [a] + [b], während Bratsche und Flöte – später Bratsche und Klarinette – mit wieder neuem, hier sehr virtuosem Material die Idee des Umkehrungskanons aufgreifen. Ein letztes Mal erklingt die Hauptphrase [a] in der Piccoloflöte am Schluss von Strophe III. Auch hier beginnt die den Schlussrefrain artikulierende Sprechstimme die Imitation im Abstand von zwei Achteln, kehrt den abschließenden großen Septsprung jedoch ebenso um (oder ‘spiegelt’ ihn) wie Hartleben die Wortfolge “blank und blinkend” zu “blink und blank”. Nach einer ganztaktigen Generalpause leitet das Klavier allein mit zwei Takten in wuchtiger Vollgriffigkeit zur nachfolgenden Nummer über.

Das Gedicht, das Schönberg als Nr. 18 ins Zentrum des dritten Teiles setzt, zeigt Pierrot weder nostalgisch noch spöttisch. In seinem Versuch, einen Mondfleck vom Rücken seines Rockes zu wischen, wirkt er wie ein letztlich naiver, verletzlicher Bursche, der die Wirklichkeit nicht immer richtig zu deuten weiß. In dieser irrealen Weltwahrnehmung zeigt auch die Musik allerlei subtile Spiele. Wie in der Musikforschung schon verschiedentlich festgestellt wurde, überlagern sich in diesem Stück mehrere in höchstem Maße kunstvolle Prozesse:

- Klarinette und Piccolo spielen eine zweistimmige ‘Fuge’. Diese verläuft von T. 1 bis Takt 10 Mitte vorwärts mit vier zunehmend kürzeren Einsätzen eines ‘Subjektes’ [S], das jeweils auf der ‘Tonika’ (*e*) führt und auf der ‘Dominante’ (*h*) in Engführung imitiert wird. Der Abstand der Stimmen beträgt zunächst zwei Viertel, dann ein Viertel und schließlich nur noch ein Achtel.³⁵

³⁵Durchführung I: Klarinette S + [a] T. 1₁-4₃, Piccolo S + [b] T. 1₃-4₁; Durchführung II: Piccolo S + [a'] T. 4₂-7₄, Klarinette S + [c] T. 5₁-8₁; Durchführung III: Piccolo S (verkürzt) + [d] + S-Kopf T. 8₁-10₂, Klarinette S + [e] + S-Kopf T. 8₂-10₂.

- Vom Scheitelpunkt in T. 10 Mitte ausgehend bis zum Ende des Stückes werden die Stimmen der beiden Blasinstrumente notengetreu als Krebs gespiegelt.
- Zwei konsequent geführte Stimmen innerhalb des mit Fülltönen angereicherten Klaviersatzes imitieren die 10½-taktige Fuge der Blasinstrumente in Augmentation.³⁶
- Geige und Cello spielen von T. 1 bis T. 10 Mitte einen Kanon im Abstand eines 3/4-Taktes. Das Material dieses Kanons ist weder mit dem 'Subjekt' der Fuge noch mit dessen Ergänzungen verwandt, sondern stellt – besonders deutlich in der ersten Hälfte – die Idee der rhythmisierten Tonwiederholung in den Vordergrund. Der Ankerton ist *a* (die 'Subdominante' zum 'tonikalen' *e* und 'dominantischen' *h* der Bläserfuge).
- Vom Scheitelpunkt in T. 10 Mitte bis zum Ende des Stückes werden auch die Stimmen der beiden Streichinstrumente als Krebs gespiegelt. Um dies mit dem Kanon zu verbinden, spielt die Geige in T. 8-12 fünf je einzeln palindromische Takte nach dem Muster [x y x y x], kanonisch imitiert vom Cello in T. 9-11 mit [x y x].

Ausgeschlossen von aller polyphonen Kunst ist der Part der Sprechstimme. Einzig die Tatsache, dass die gespiegelten Prozesse just in dem Augenblick in den Krebsgang übergehen, als es heißt, Pierrot "besieht sich rings" (also von hinten), suggeriert in ironischer Weise eine unmittelbare Beziehung der Textur auf den zugrundeliegenden Gedichttext.

Insgesamt lässt sich die komplexe Textur, die trotz oder gerade wegen ihrer unnachgiebigen Logik undurchsichtig wirkt, als Bild von Pierrots Exzentrik lesen. Seine Welt wird von Träumen und Phantasien beherrscht, in denen kein Platz ist für die Alltagsrationalität der Normalbürger. Wie die Texte betonen, die Schönberg für die Zentren der drei Teile des Zyklus wählt, verlangt die Phantasie nach bleichem Mondlicht anstelle heller Tagesklarheit, die Überzeugungen und Rituale der konventionellen Gesellschaft rufen nach einer satanischen Messe und ein immaterieller Widerschein erfordert hektische Säuberungsversuche. Die diesen drei Gedichten jeweils zur Seite gestellten Texte schmücken das Gesamtbild mit Einzelszenen aus. So entsteht ein Portrait von Pierrot als einem *alter ego* des expressionistischen Künstlers, der die Gesetze seiner Wirklichkeit selbst definiert und sich nicht scheut, die akzeptierte Nichtachtung des Ephemeren durch eine höchst artifizielle Konstruktion in Frage zu stellen.

³⁶Klarinette T. 1-10₂ = Klavier T. 1-19₂, Piccolo T. 1₃-10₂ = Klavier T. 2₂-19₂ (gegen Ende teilweise beschleunigt und leicht verkürzt).

Schönberg fühlt sich von den sentimental-ironischen Gedichten aus den Federn von Giraud und Hartleben zu einer neuen gestischen Ausdruckskunst inspiriert. In sein *Berliner Tagebuch* schreibt er am 12. März 1912 über seinen eigenen Eindruck von dem im Entstehen begriffenen Werk *Pierrot lunaire*:

Und ich gehe unbedingt, das spüre ich, einem neuen Ausdruck entgegen. Die Klänge werden hier ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen.

Im Dezember 1916 – also viereinhalb Jahre nach Fertigstellung des Zyklus und schon unter dem Eindruck des Krieges – schickt Schönberg seinem Schwager, Freund und früheren Kompositionslehrer Alexander Zemlinsky die Partitur. Der beigelegte Brief enthält einen interessanten Kommentar über sein Verhältnis zur Figur des Pierrot:

Es ist banal zu sagen, dass wir alle solche mondstüchtigen Wursteln sind; das meint ja der Dichter, dass wir eingebilddete Mondflecke von unseren Kleidern abzuwischen uns bemühen und aber unsere Kreuze anbeten. Seien wir froh, dass wir Wunden haben: wir haben damit etwas, das uns hilft, die Materie gering zu schätzen. Von der Verachtung für unsere Wunden stammt die Verachtung für unsere Feinde, stammt unsere Kraft, unsere Leben einem Mondstrahl zu opfern.³⁷

Schönberg sieht somit in seinem Pierrot keineswegs nur den traurigen oder ängstlichen, sentimental oder weltfremden, frechen oder gesetzlosen Clown, auch nicht nur den "Dichter", als den ihn Hartleben und Giraud darstellen. Vielmehr erkennt er in ihm den modernen Künstler schlechthin. Dieser weiß sich von der Gesellschaft entfremdet, verlacht oder gar verachtet. Er leidet unter dem Unverständnis und der mangelnden Anerkennung, ist aber zugleich stolz darauf, insofern er weiß, dass die Ablehnung der Menge ein Beweis dafür ist, dass er – wenn auch in oft grellen Farben und Tönen – unbequeme Wahrheiten aufzeigt.

³⁷ Horst Weber (Hrsg.): *Alexander Zemlinsky, Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995), S. 161.