
KLEINE BEITRÄGE

Der Fleck im „Mondfleck“ Zu den Takten 8 bis 12 der Nr. 18 in Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ op. 21

von Claus Raab, Essen

In der musikalischen Form des *Mondfleck* wirken vor allem vier Kompositionsprinzipien ineinander und gegeneinander: fortlaufende Durchkomposition in der Rezitation und im Klavier; Imitation in den Bläsern (*Fuge*) und Streichern (Kanon); Krebsgang in Streichern und Bläsern; doppelter Kontrapunkt der Streicherstimmen in den drei Takten 9–11.

1. Die krebsgängige Anlage des *Mondfleck* ist zuvörderst dem strengen zweistimmigen Kanon der Streicher verbunden¹.

2. Mit dem Einsatzabstand von einem Takt zwischen den beiden Stimmen kommt, potentiell, nur jedes Ende eines Taktes der Guida als Wendepunkt in Frage, um in den Krebsgang des Kanons einzumünden, wenn eine (offene oder latente) Taktverkürzung vermieden werden soll (vgl. Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1

3. Dies gilt nicht, wenn die Guida einen Takt mit einer in sich krebsgängigen Figur füllt; dann kann die Wende auch in der Mitte eines Taktes liegen, ohne eine Taktverkürzung zur Folge zu haben.

4. In Takt 8 bringt die Geige als Guida-Stimme erstmals eine in sich krebsgängige Figur, das Cello eine Figur (= T. 7 der Geige), die über den ganzen Takt eindeutig vektoriell gerichtet ist, also nur in e i n e r Richtung mit sich identisch und nicht auch rückläufig identisch. Die Möglichkeiten für einen hier einsetzenden Krebsgang sind:

a) in der Mitte von Takt 8 in der Geige beginnend: Er brächte im hypothetischen Takt 9 eine Figurenkombination, die rückläufig der von Takt 8 und der des tatsächlichen Takt 12 entspräche, aber mit vertauschten Stimmen, und die Geige bliebe Guida (vgl. Notenbeispiel 2a);

b) am Ende von Takt 8 in der Geige beginnend: Er brächte im hypothetischen Takt 9 ein Unisono (genauer eine Konstellation identischer Figuren im Oktavenabstand) zwischen Geige und Cello; im hypothetischen Takt 10 eine Figurenkombination wie in einem rückläufigen Takt 8

¹ Wenn man Adornos Beurteilung des Streicherkanons folgt, „der wesentlich nur ein Begleitsystem bildet“ (Theodor W. Adorno, *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition* (1927/1958), in: *Klangfiguren*, Frankfurt a. M. 1959, S. 118), dann wäre dieses funktional und satztechnisch Sekundäre dennoch das poetisch und formbildend Primäre, wie zu zeigen sein wird.

und wie im tatsächlichen Takt 12, jedoch wiederum mit vertauschten Stimmen und der Geige als Guida (vgl. Notenbeispiel 2b).

Notenbeispiel 2a

Notenbeispiel 2b

5. In Takt 9 haben beide Stimmen eine in sich krebsgängige Figur.

a) Eine Wende zum Krebsgang in der *M i t t e* der Guida (Geige) von Takt 9 hätte den tatsächlich komponierten Takt 10 zur Folge, Takt 11 würde entfallen; der hypothetische Takt 11 hätte die im tatsächlichen Takt 12 vorhandene Figurenkombination, aber wieder mit vertauschten Stimmen und der Geige als Guida (vgl. Notenbeispiel 3a).

b) Eine krebsgängige Wende der Guida am *E n d e* von Takt 9 hätte im hypothetischen Takt 10 ein Unisono (genauer: vgl. oben 4b) zwischen Geige und Cello zur Folge, jetzt aber mit der anderen in sich krebsgängigen Figur; der hypothetische Takt 11 entspräche dem Takt 9, jedoch mit vertauschten Stimmen und Geigen-Guida (vgl. Notenbeispiel 3b).

c) Die interessanteste hypothetische Lösung wäre ein Wendepunkt für den gesamten zweistimmigen Satz, also für beide Stimmen gleichzeitig (da sie ja beide in sich rückläufige Figuren haben) in der *M i t t e* von Takt 9 (bei Aufhebung des bisherigen Guida-Consequente-Verhältnisses); diese Lösung würde Takt 10 und 11 ausschließen und eine Fortsetzung wie in Takt 12 ergeben (der ja krebsgängig dem T. 8 entspricht).

6. All diese Hypothesen verweisen auf Schönbergs Absicht; er wollte offensichtlich

a) keine Taktverkürzung, und

b) keine Figurenkombination mit vertauschten Stimmen (d.h. keinen doppelten Kontrapunkt) im ganzen weiteren krebsgängigen Verlauf, und

c) nicht die Geige weiterhin als Guida, sondern auch im Guida-Consequente-Verhältnis eine Umkehrung, und

d) keinen Unisono-(Oktavenparallelen-)Takt, und

e) keinen Wendepunkt, sondern einen Wendefleck.

7. Erklärung der Takte 9 bis 11 aus dem Kanonprinzip:

Takt 9 muß als beibehaltene Guida (Vl.)-Consequente (Vcl.)-Beziehung in der bisherigen Richtung des Kanons gelesen werden; denn eine andere Lesart, daß in der Mitte der Guida-Figur (Vl.)

Notensbeispiel 3a shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Measure 9 is labeled 'T. 9'. Measure 10 is labeled '(10)' and measure 11 is labeled '(11)'. Arrows indicate the direction of the melodic lines: a downward arrow from measure 9 to 10, and an upward arrow from measure 10 to 11. A double-headed arrow is positioned below measure 10, and another below measure 11.

Notensbeispiel 3a

Notensbeispiel 3b shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Measure 9 is labeled 'T. 9'. Measure 10 is labeled '(10)', measure 11 is labeled '(11)', and measure 12 is labeled '(12)'. Arrows indicate the direction of the melodic lines: a downward arrow from measure 9 to 10, and an upward arrow from measure 10 to 11. A double-headed arrow is positioned below measure 10, and another below measure 11.

Notensbeispiel 3b

(oder an deren Ende von T. 9) ein Krebsgang beginne, erweist sich mit der Fortsetzung in Takt 11 (bzw. T. 10) als falsch.

Die Cellostimme in Takt 10 ist demgemäß noch Consequente der Geigen-Figur aus Takt 9. Deshalb kann auch die Geigen-Figur in Takt 10 nicht als Consequente der des Cellos aus Takt 9 aufgefaßt werden; denn es hat noch kein Guida-Wechsel stattgefunden und so träfen in diesem Takt 10 zwei Consequente-Figuren zusammen; das aber widerspricht dem Kanonprinzip. Die Geigenfigur in Takt 10 ist aber auch nicht weiterhin Guida, wie Takt 12 zeigt. Das bedeutet: Sie ist funktional neutral. Genauer: Sie ist im kanonischen Fortgang nicht notwendig, sondern „plötzlich stört“ (so der Text) die Wiederholung der Guida-Figur aus Takt 8 (Vl.) und der Consequente-Figur aus Takt 9 (Vcl.) in Takt 10 den bisher eindeutig gerichteten, fortlaufenden Kanon, stellt das Kanonprinzip in Frage (wie übrigens auch im Klavier die gehäuften Akkorde in T. 8 dessen fugalen Verlauf plötzlich stören).

Die beiden Stimmen verstricken sich in einen grotesken Figurenknoten, den man doppelten Kontrapunkt nennt, aus dem sie aus eigener Kraft, d. h. nach dem bisher herrschenden und nur scheinbar weiterherrschenden Kanonprinzip nicht wieder herauskommen würden. Sie benötigen das Eingreifen eines weiteren, dritten Prinzips: es ist das in den Figuren selbst bereits vorhandene des Krebsganges.

So kann sich eine Erklärung der Takte 9 bis 11 nach dem Kanonprinzip nur auf die Cellostimme stützen: Sie ist in Takt 10 in der bisherigen Richtung gelesen Consequente, sie ist aber gleichzeitig auch rückläufig identisch, und in dieser Form der Krebsfigur fungiert sie als neue

Guida; man „findet richtig“ (so der Text) die Geigenfigur in Takt 11 als Consequente der Cello-Figur aus Takt 10. Der weitere Verlauf ist nur noch Mechanik.

Kaum anderswo treten musikalische Logik und musikalische Dialektik so klar zutage: Das Kanonprinzip wird durch das Prinzip des doppelten Kontrapunkts in Frage gestellt; diese Negation wird durch das Krebsgangprinzip aufgehoben und erneut in das Kanonprinzip übergeführt.

Eine Erklärung der drei Takte nur nach dem Kanonprinzip ist nicht möglich; die Geigenfigur in Takt 10 bleibt überschüssiger, nicht erklärbarer Rest, bleibt willkürliche, neutrale Setzung, die aber gerade die kanonische Doppeldeutigkeit der Cellostimme zuläßt und somit die Möglichkeit eröffnet, einen Guida-Wechsel zu vollziehen und den Satz in seinen Krebsgang überzuführen.

8. Erklärung der Takte 9 bis 11 aus dem Prinzip des Krebsganges und des doppelten Kontrapunkts:

Die in Takt 9 nicht genutzte Möglichkeit, den Krebsgang bereits hier beginnen zu lassen (vgl. 5c), läßt die Wiederholungen mit vertauschten Stimmen in Takt 10 und 11 als Störung des kanonischen Verlaufs, als mechanische ‚willkürliche Setzung‘ im doppelten Kontrapunkt erscheinen, in der der alte Einsatzabstand von einem Takt und die alte Guida-Consequente-Beziehung aufgelöst werden und verloren gehen. Dieses quasi-Ostinato — wesensfremd in einem Kanon, wiewohl aus seinen Stimmen gebildet — verursacht die Ambivalenz und Orientierungslosigkeit in dieser Beziehung; man weiß nicht mehr, welche Stimme führt, welche folgt. Der Fortgang selber ist in Frage gestellt. Aus diesem Knoten führt die rückläufige Anordnung der Tonfolge, der Krebsgang heraus. Er beginnt in der *M i t t e* von Takt 10 *g l e i c h z e i t i g* in *b e i d e n* Stimmen, und so kommt diejenige Stimme als erste aus dem kanonischen Figurenknoten des doppelten Kontrapunkts heraus, die als zweite in ihn einmündete: das Cello. Die das Kanon-Prinzip negierende gewaltsame Spiegelung des ganzen zweistimmigen Satzes in der Mitte von Takt 10 um eine gemeinsame vertikale Achse hat somit den Guida-Consequente-Tausch zwangsläufig zur Folge, wie die Spiegelung der Stimmen um eine horizontale Achse den doppelten Kontrapunkt und im weiteren kanonischen Verlauf gerade die Vermeidung dieses Prinzips zur Folge hat.

9. So entsteht eine gleichsam statische Fläche, ein störender Fleck in einem fortlaufenden kanonischen Geschehen; genauer: Durch die drei Takte 9 bis 11 in den Streichern mit identischen, in sich krebsgängigen Figuren im doppelten Kontrapunkt wird der Kanon in seinem Fortgang zum Innehalten gezwungen. Diese drei Takte haben, jeder für sich, ein Zentrum; der mittlere Takt ist deren Zentrum; dessen Mitte ist das Zentrum des Flecks und der 19 Takte des Stücks. Zentral also steht ein Fleck, der aus kontrapunktischen und kanonischen, vor- und rückläufigen Stimmen gebildet ist.

10. Den Wendepunkt zum Krebsgang in der Mitte von Takt 10 markiert eindeutig erst die Bläser-Fuge mit ihrem ebenda beginnenden Krebsgang und Dux-Comes-Tausch.

Die Bläserstimmen bilden auch vom kritischen Takt 9 an keinen strengen Kanon (eine zutreffende Bezeichnung für den Bläusersatz wäre ‚Kanonfuge‘, eine Analogiebildung zu Bachs ‚Fuga canonica‘). In Takt 9 wird ihr Einsatzabstand von einem Viertel auf ein Achtel reduziert (die Klarinette verkürzt ihr *b* um ein Sechzehntel und imitiert nicht die Piccolo-Zweiunddreißigstel *f-e*). Takt 10 hat in beiden Stimmen eine in sich krebsgängige Figur; gleichzeitig wird die Klarinette jetzt zum Dux im Achtel-Abstand zum Piccolo-Comes (analog zum Guida-Consequente-Tausch im Streicherkanon). Das geht nur, wenn die bisher im Achtel-Abstand führende Piccolo-Flöte zwei überschüssige Achtel (einer in sich krebsgängigen Figur) erhält. Das sind ihre ‚freien‘ Töne *a-as-a* in der Mitte von Takt 10. Sie werden von der Klarinette nicht imitiert und erfüllen als freie, willkürliche Setzung dieselbe Funktion wie die neutrale, überschüssige Geigenfigur im Streicherkanon.

In Takt 11/12 wird der Einsatzabstand der neuen Dux-Comes-Folge wieder auf ein Viertel vergrößert, entsprechend dessen krebssymmetrischem Takt 9, in dem die Verkleinerung des Einsatzabstandes geschehen war.

Wenn man wie Schönberg den Bläsersatz als Fuge bezeichnet, dann handelt es sich in den Takten 9 bis 11 um eine Eng(st)führung der Stimmen. Dieses Steigerungsmittel steht in Fugen gewöhnlich an deren Ende. Was aber verrückt dieses Steigerungsmoment auf die außergewöhnliche Stelle hier: in die Mitte des Stückes? Es ist die Beziehung zum Gedicht.

11. Die Formidee der Musik ist in dreifacher Hinsicht aus dem Gedicht gewonnen:

a) Wie sich fortlaufende Handlung und Erzählung um einen „Mondfleck“ zentrieren, so das musikalische Geschehen kanonisch und fugiert fortlaufender Stimmen um den aus ihnen gebildeten Fleck bei der Textstelle: „einen weißen Fleck des hellen Mondes“. Dabei steht die gänzlich freie, vektoriell eindeutig gerichtete Rezitationsstimme durch und durch vermittelt im Kontext der Instrumentalstimmen: Die Klavierstimme hat ebenfalls nur eine Verlaufsrichtung, sie imitiert aber gleichzeitig partiell und augmentierend² den Verlauf der Bläser-Fuge bis zu deren Umschlag in den Krebs, so daß die Takte 1 bis 19 des Klaviers den Takten 1 bis 9 1/2 der Bläser entsprechen, während die Bläser erst genau den Wendepunkt zum Krebsgang des Streicherkanons markieren, an dem just die Rezitationsstimme in der Verswiederholung ihres Anfangs innehält („einen weißen Fleck des hellen Mondes“) und gleichzeitig die Erzählung/Handlung weiterführt. Das musikalische Geschehen schließt sich so genau Verlauf, Inhalt und Form des Gedichtes an.

b) Die plötzliche Umkehr stört die bisherige Verlaufsrichtung der Musik in den Streichern und Bläsern genau an der ausschlaggebenden Textstelle, die auch den Umschlag in der bisherigen Erzählung verursacht: Die störende Entdeckung des Mondflecks macht Pierrots Absicht, einen schönen Abend zu verbringen, macht seine Suche nach „Glück und Abenteuer“ zunichte. Der Abend verläuft ganz anders als geplant; dem schließen sich Streicher und Bläser an.

c) Ein rückläufiger („auf dem Rücken“), krebsgängiger Verlauf ist ein äußerst mechanischer musikalischer Vorgang, zumal in einem atonalen Stück, das keine Harmoniefortschreitung, keine Dissonanz-Konsonanz-Spannungen und ihre Auflösungen beachten muß. Ihre höchste Steigerung erreicht diese Mechanik in den Takten 9 bis 11, krebsgängig in sich und mit sich und im doppelten Kontrapunkt. Dies ist in der Atonalität ebenfalls ein ganz mechanisches Verfahren, da keine tonal-stimmigen Intervallumkehrungen zu berücksichtigen sind. (Es gilt lediglich, zu schwergewichtige tonale Zentren zu vermeiden.) Aus dieser gesteigerten Mechanik führt nur wieder Mechanik selbst, die Spiegelung um eine gemeinsame vertikale Achse, der Krebsgang heraus. Sie ist der mechanischen Handlung des „wischt und wischt“ und „reibt und reibt“ verpflichtet. Das Wahrnehmen („besieht sich rings“) und die Vergeblichkeit dieser Mühe ohne Ende am störenden „Mondfleck“ kommen in der virtuellen Unendlichkeit von Krebskanon und Krebs-Fuge zum Ausdruck.

12. Als Beleg für die Behauptung, daß in solchen Verfahren und Satztechniken die „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ vorbereitet sei oder sich ankündige, ist der *Mondfleck* äußerst fraglich, da sie hier in einer ganz singulären, konkreten Situation ihre Rechtfertigung finden: in der Beziehung zu Gedichtinhalt und -form. Das an ihnen haftende Allgemeine ist hier ein ganz und gar Einmaliges und Besonderes. Ein Festhalten an Behauptung und Beleg impliziert dann zumindest auch Adornos Kritik an der späteren Kompositionsmethode, an ihrem Mechanischen, wie es Schönberg hier selbst konkret semantisch einsetzt.

Erinnert sei, was Adorno zum *Mondfleck* schreibt: „Die aberwitzige Determiniertheit eines jeden Tons dient vielmehr einer poetischen Absicht: symbolisiert das ausweglose Kreisen, dessen Gleichnis das Bild jenes [vergebens reibenden] Pierrot bietet [. . .]. Absolut-musikalische Vorgänge aus der Phase der freien Atonalität verbanden sich mit einer pointierten literarischen Absicht, um die Zwölftontechnik zu zeitigen“³. Wiewohl Adorno um die singuläre Bedeutung dieser imitatorischen und kontrapunktischen Verfahren und Techniken im *Mondfleck* weiß, sieht er dennoch keine Schwierigkeit, sie im Sinne einer vorkompositorischen Reihen- und Materialdisposition der Dodekaphonie zu deuten. Das Satzende „um die Zwölftontechnik zu zeitigen“ steht merkwürdig verquer, aufgesetzt da, schockiert eher, als daß es überzeugt. (Das

² Vgl. den Beitrag von Horst Weber, *Kalkül und Sinnbild*. ., in diesem Heft (S. 355 ff.).

³ Adorno, S. 117f.

mag generell mit Adornos bekannt ambivalenter Haltung der „Reihenkomposition“ gegenüber zu tun haben: in frühen Schriften eher apologetisch, in Briefen und späten Schriften eher skeptisch und kritisch.) Doch nicht als Vorgeschichte der Reihentechnik sind diese Vorgänge erstaunlich und verwunderlich — im kompositorischen und theoretischen Bewußtsein des Schönbergkreises und in der von ihm beerbten Tradition waren sie ohnehin immer präsent —, sondern vielmehr darin, zu welchem unerwartetem und außergewöhnlichem Bedeuten sie im *Pierrot* fähig sind bzw. befähigt wurden. Dasselbe gilt, ohne in Details zu gehen, auch vom vorhergehenden Stück Nr. 17: Die poetische *Parodie* findet ihre Korrespondenz in der musikalischen Imitation (Kanon); beide kommen zusammen im „öffnet nach“, das ein Unangemessenes, Verkehrtes beinhaltet: des Mondes Strahlen die Stricknadeln, die Consequente-Umkehrungen die Guide, die Rezitation die Instrumentalstimmen (und umgekehrt). Die wechselnde Kanonbeziehung der Rezitation zu den verschiedenen Instrumenten ist rhythmisch genau, diastematisch ungenau (entsprechend Schönbergs Vorwort); gerade dies meint Nachäffen. Die kanonische Verstrickung der Rezitation ins Stimmengewebe ist also keineswegs eindeutiges, gar generelles Indiz für eine notwendig exakte Wiedergabe ihrer Tonhöhen, sondern im Sinne von Parodie und Nachäffen verlangt sie geradezu ihre nur „gute Berücksichtigung“, hier also das Unschärfe, Verkehrte, Parodierte. Eine ähnliche Konstellation, ohne auf die *Parodie* sich zu beziehen, findet Adorno im Rondo des *Bläserquintetts* op. 26, und er verweist dabei auf den „Widerspruch zwischen Zwölftontechnik und Imitatorik“: „Thema« ist hier eine bloß rhythmisch, aber fast überdeutlich definierte Gestalt. Sie erfüllt sich mit jeweils verschiedenen Tönen und Intervallen, dem folgend, was gerade die Reihe und ihre Abwandlungen darbieten. Der Effekt ist parodistisch: als sagte unermüdliche Phantasie stets dasselbe mit anderen Worten, und solche Parodie bekundet der Ton des gesamten Satzes [. . .], daß das, was mit dem Anspruch äußerster Treue sich geriert, die Imitation, »frei« ausfällt, als hätte die imitierende Stimme ihr Vorbild nicht genau im Ohr“⁴ Die *Parodie* im *Pierrot* ist ebenfalls ein (kleines) gelehrtes Rondo/Rondel, und zwar von Schönberg in kleiner Abweichung vom Gedicht dadurch verdeutlicht, daß er die Verswiederholung in der Mitte durch vorhergehenden Punkt statt Komma und dementsprechend musikalisch abtrennt, um sie als Rondorefrain zu komponieren. Der Schlußrefrain ist in der Rezitation vollends „verkehrt“, da er die beiden Teile des Refrains vertauscht (ab: „Der Mond, der böse Spötter, öffnet nach“), und die Imitationen von Klavier und Piccolo rhythmisch und melodisch ungenau werden. Das zeigt, daß die Geschichte von freier Atonalität und Dodekaphonie, soll es denn eine gemeinsame sein, in solchen Individuationen ihrer Verfahren aufzusuchen ist, und nicht in ihrem bloßen Prinzip-Sein, kurzum: nicht im ‚Wie es gemacht ist‘, sondern im ‚Was es ist‘

12.a) Das dokumentierte Gefühl der Verbundenheit, vielleicht sogar der Wesensverwandtschaft des Künstlers (Schönberg) mit der Kunstfigur (Pierrot), geweckt dadurch, daß sein Tun von der und in der Gesellschaft als befremdlich empfunden und angegriffen wird und so bei ihm die bittere Erfahrung des Isoliertseins und Fremdseins und die der Ohnmacht und Verglebarkeit auslöst, dieses Gefühl wird hier bewußt und erfährt dadurch eine Brechung; ein Nähe verspürendes Verhältnis scheint sich in ein distanzierendes zu wandeln. Die in Gang gesetzte Mechanik erlaubt es Schönberg, sich von seinem Mondfleck gleichsam zurückzuziehen, dessen Fortgang in wesentlichen Partien sich selbst zu überlassen und das groteske Gehabe Pierrots an seinem Mondfleck zu begleiten. Das Gefühl der Nähe wird durchschnitten, ersetzt durch reflektierenden Abstand und durch Zurückhaltung dem eigenen Tun gegenüber. Das auf höchste Kunstfertigkeit gerichtete Schaffen schlägt an seinem Höhepunkt um in Mechanik. Doch gerade das Mechanische ist ein Wesenszug des Grotesken und weist dadurch zurück auf die in jedem Moment vorhandene Gefährdung und Gratwanderung künstlerischen Schaffens zwischen Sinn und Unsinn, Mühe und Verglebarkeit. Dem Gefühl der Verbundenheit, ja Wesensverwandtschaft mit Pierrot und der Beschäftigung mit Mondflecken ist so leicht nicht zu ent-rinnen.

⁴ Adorno, *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik* (1957 und 1958), in: *Klangfiguren*, Frankfurt a. M. 1959, S. 241f.