

BÜHNE UND KUNST

Pierrot lunaire

(Zwischenakt von Arnold Schönberg.)

Heute gelangt im Verein „Mänes“ diese Komposition von Arnold Schönberg nach langer Pause wieder zur Aufführung in Prag. In seinem Buch „Sternenhimmel“ (1923) hat Max Brod das Werk einer eingehenden Analyse unterzogen. In der es heißt:

Hat man Schönbergs Klavierstücke op. 11 und op. 19 studiert, so bietet dieser vielaußgepiffene Pierrot-Zyklus, der sogar den stillvergünstigten Pragern vor Jahren zu provokant schien, nichts Ueberraschendes. Dieselben frei gegeneinander geführten Stimmen, deren Zusammenklang ganz ohne Hinblick auf eine bestimmte Tonart, auf einen der gewohnten Akkorde erfolgt. Uebereinander gebaute Quartetten oder das dumpfe gestopfte Dröhnen naher Töne, besonders beliebt die kleine Sekunde und ihre Umkehrungen. — Die durchsichtige Instrumentation ist diesen Neugebilden sehr förderlich. Die Selbständigkeit der Stimmen, fünf einzelnen Instrumenten zugeleilt, tritt hervor, das Ohr faßt sie viel leichter als in der Klangfarbenmonotonie des Klavierjazzes. Ein Klavier, eine Violine, Cello, Flöte und Klarinette bilden das kleine Orchester. Fünf Mann. Und auch von diesen fünf sind in den meisten Liedern dieser drei Zyklen zwei oder drei unbeschäftigt. Das Prinzip der „Kammer-Symphonie“ auf die Spitze getrieben, die von den Rufen und Debussy inaugurierte „Verdünnung“ des Orchesters nicht mehr zu überbieten. Zu diesen Instrumentalstimmen tritt: der Mensch. Und so wie Schönberg die Instrumente voll ausnützt, die Violine etwa mit allen Schikanen pizzicato, „am Steg“, col legato, Sordine uff. spielen läßt, so gibt er auch seiner Menschenstimme die volle Breite ihrer Verwendungsmöglichkeit. Er läßt sie mit angedeuteten Tonhöhen sprechen (was schon in den „Gurre-Liedern“ vorgezeichnet ist), doch scheint der Ausdruck „Sprechstimme“ nicht zutreffend, denn er läßt die deklamierende Stimme stellenweise unmittelbar in Gesang übergehen, — was von erschreckend starker Wirkung ist, — läßt sie glissando von oberster zu tiefster Lage gleiten, ganz tonlos werden, tremolieren, unbetonte Silben mit kurzem Hochton aussprechen (was an Janaceks Deklamationsmethode erinnert) uff.

Ich lese, was ich eben notiert habe. Es sind technische Bemerkungen. Und tatsächlich hat mich dieses Werk Schönbergs hauptsächlich von der technischen Seite her gepackt. Gefühlsmäßig wirkte es fast gar nicht. Dazu ist es vielleicht zu neuartig. Ehe sich der Verstand zum immanenten Gesetze dieser Kompositionsweise völlig durchgearbeitet hat, kann das ruhig genießende Gefühl noch nicht aufkommen. — Immerhin bieten sich dem Gefühl schon gute Angriffspunkte. Eine Didaxe des neuen Schönbergstils würde ich mit dem siebenten Lied anfangen, das den ersten Zyklus beschließt. Es ergriff mich unmittelbar. Zur Sprechstimme gibt es da nichts als eine Soloflöte, die namentlich in ihrer tiefen Lage

von zauberhafter Wirkung ist. Die Stimmung nicht ganz neu, jedenfalls nicht so neu wie die der anderen Sätze. Wer Mahlers „Lied von der Erde“ genau kennt, erinnert sich der verwandten Abenddämmerungsstelle im letzten Gesang („Er stieg vom Pferd und reichte mir den Trank des Abschieds daruff“). Die Klangkombinationen Schönbergs sind aber selbst in dieser aller-einfachsten Form schon bedeutend irritierender, nervöser, aufgepeitschter als bei Mahler. Und nun gar erst bei reicher auftretender Instrumentation. Welche Uröne von brüllender Tiefe werden dem Klavier entlockt, wie seltsam mischt es sich mit dem Cello („Finstre schwarze Riesenhalter“), mit dem Piccolo, mit Melodiefetzen der gedämpften Geige oder Bratsche („O alter Duft“). — Es läßt sich nicht leugnen, daß ein Werk von unerhörter Bedeutung, ein Werk für Generationen geschaffen ist. Wiewohl es kalt läßt. Zumindest heute noch kalt läßt. Aber in seiner Kälte haftet es im Gedächtnis, ist in der Erinnerung womöglich noch aufreizender, noch interessanter als beim unmittelbaren Anhören.