

Sächsische Staatskapelle Dresden
Projekt Wiener Schule
Leitung Chefdirigent Giuseppe Sinopoli



ARNOLD SCHÖNBERG – PIERROT LUNAIRE

V

Schriften- und Vortragsreihe
in Verbindung mit der Technischen Universität Dresden
und der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden

Gefördert von der Dresdner Bank



*Pierrot lunaire im Fin de Siècle –
Exaltation einer Symbolfigur*

„Wenn ein schwächlicher Schnee sich
auf den Straßen von Paris
vertändelt, so kommt auch der
stumme Zug der zarten Pierrots
angeschwirbelt.“

(Theodor Däubler:
Mit silberner Sichel, 1916)

I. Streiflichter

In dem Roman *Malina*, den die österreichische Dichterin Ingeborg Bachmann im Jahr 1971 als ersten und einzigen aus einem Romanzyklus *Todesarten* veröffentlichte, tritt Pierrot gleich eingangs auf. Die Erzählerin lebt in Wien, nahe dem Stadtpark:
„Aber in diesen Stadtpark, über dem für mich ein kalkweißer Pierrot mit überschnappende Stimme angetönt hat,



kommen wir höchstens zehnmal im Jahr [...]. Zu diesem Stadtpark [...] haben wir eine abstinenten und unherzliche Beziehung, und ich erinnere mich an nichts mehr aus Märchenzeit.“

Der Park ist ein symbolischer Ort seit der Romantik; die Poesie findet hier ihr Asyl. Um 1900 wird aber ein berühmtes symbolistisches Gedicht von Stefan George den Leser in den ‚totgesagten Park‘ einladen, um für ihn die ‚totgesagte‘, seit der Romantik allzu oft besprochene Poesie der Natur in einem solchen künstlichen Paradies noch einmal nachzuspielen. Nur so bleibt, unter dem Diktat der Moderne, der Park der Ort der ‚Märchenzeit‘, der anderen Zeit, der Utopie und des Paradieses zugleich. Die Erzählerin wird ihn betreten; sie aber versteht noch nicht, daß die utopische Verheißung einzig noch in dem Gesang des Pierrot eine Wirklichkeit besitzt. Sie tritt jetzt, ohne es zu ahnen, unter das Gesetz des Pierrot.

Was hier, in dieser kleinen Schlüsselszene, nur ‚angetönt‘ ist, was noch verschwiegen bleibt, wird in der Textur dieser Lebens-, Liebes- und Todeserzählung allmählich entfaltet. Die ‚Liebe‘ soll der Erzählerin das Paradies erschließen; doch Pierrot erfährt die Liebe stets nur als Rivalität. Eine Dreiecksgeschichte um Ivan, Malina und die Erzählerin variiert so, wie es das Gesetz der Pierrot-Figur vorschreibt, jenes ‚klassische Dreieck‘ Harlekin, Pierrot, Colombine. Pierrot verheißt die Niederlage; seine Liebe war immer Passion, eine heillose Leidenschaft, die ins

Leiden umschlägt; für die Ich-Erzählerin wird ihre Liebe zur „Kreuzigung“. Pierrot ist stumm; die Erzählerin des Romans *Malina* findet für ihre Liebe keine Sprache. Indem sie das ‚Feuer‘ der Liebe beschreibt, verletzt sie sich nur selbst: „Avec ma main brulée, j’écris sur la nature du feu.“ Die Schrift ist das Medium des Verschwindens: „das ganze Feuer, das ich zu Papier gebracht habe, mit meiner verbrannten Hand – von allem fürchte ich, daß es zu einem verkohlten Stück Papier werden könnte.“ Nur die exaltierte Sprachmusik rettet etwas von der Utopie gelebter Liebe in die Sehnsucht nach dem Liebestod; die Erzählerin selbst wird Pierrot, flüchtet in den Gesang:

„Ich: (abbandonandosi, sotto voce) Lieb mich, nein, mehr als das, lieb mich mehr, lieb du mich ganz, damit es bald zu Ende ist.“

Sie stirbt indes nicht den Feuertod der großen Passion; sie verschwindet vielmehr in einer Wand, die sich hinter ihr schließt – stumm, als wäre nichts gewesen. Auch vom Verlust der Stimme, von der Auslöschung von Lyrik und Liebe in der prosaischen Rationalität eines ‚alltäglichen Faschismus‘ zwischen Männern und Frauen handelt dieser erste Roman der Dichterin Ingeborg Bachmann. Die Figur des Pierrot wird hier eingeführt als eine Figur der Verstörung und Zerstörung; sie vermag noch eben, ‚mit überschnappender Stimme‘ eine Utopie zu verkünden, die durch sie selbst, als Kennfigur einer heillosen Moderne, dennoch bereits widerlegt ist.

Wir freilich meinen Pierrot anders zu kennen; er ist zu einer beliebten Ikone geworden, noch immer nicht der Anpassung, aber längst der Angepaßten. Sibylle und ein „kreuzfideler Maskenball-Pierrot“ tauschen, bei einem „sogenannten Künstler-Maskenball“, Zärtlichkeiten aus und beginnen so eine ‚Passion‘ im Zeichen Pierrots, die Max Frisch in seinem Roman *Stiller* (1953) schildert; der ‚melancholische‘ Stiller freilich ist nur als Pierrot verkleidet, ist nicht zum Extremen fähig, sondern arrangiert sich mit dem Banalen, ‚kreuzfidel‘ mit den Fröhlichen. Hier, in dieser Romanwelt, paßt gleichsam zu allem – zur Suche nach Liebe, nach Identität, zum Ausbruch und zur Anpassung – das Attribut ‚sogenannt‘; das

Authentische wird nur noch nachgespielt, wird noch mit den Namen einer Wirklichkeit versehen, die sich längst in Reproduktionen, in einem ‚Leben aus zweiter Hand‘ verflüchtigt hat. Bachmanns Roman erhebt eine Klage über Pierrots verlorene Utopie; Frisch bilanziert, wie der Verlust unmerklich wird, da wir inzwischen das Wirkliche zu simulieren verstehen. Auch Pierrot, diese verstörende Figur, ist so vielfältig verfügbar, daß wir uns leicht an ihn gewöhnen konnten.

Reproduzierte Pierrots taugen als Requisiten eines konventionellen Individualismus; Pierrotpuppen sind die Devotionalien des Massentourismus in Paris wie in Venedig, in den auratischen Orten einer ‚Moderne‘, deren Geheimnis nun als Reiseführer-Information mitgeteilt wird; Pierrots in der Werbung, Pierrots als Poster, Pierrot als Schlagwort; und: – ach! die *commedia dell’arte*! ein ganz anderes Theater, spontan und kreativ, für die, denen Kultur ein unverzichtbares Accessoire von life-style bedeutet. Man hat Ästhetisierung und Expressivität als zentrale Steuerungsmechanismen einer komplexen, auf dynamischen Individualismus ausgerichteten Gesellschaft beschrieben; Lebensorientierung muß hier zunehmend über Trends, Moden, Lebensstile angeboten und medial vermittelt werden. Als Laboratorium dieser individualisierten modernen Gesellschaft kann, sozialgeschichtlich betrachtet, die kulturelle Moderne um 1900 gelten, und ihre Wirkungsgeschichte muß deshalb auch von der Kommerzialisierung und Konsumierung einer Exklusivkultur in einer Massenkultur handeln. Pierrot jedenfalls ist diesen Weg der Brauchbarkeit gegangen.

Modisch war er bereits einmal um 1900 geworden; eine „inquiétante prolifération des Pierrots à la fin de XIXe siècle“ (de Palacio) war zu konstatieren. Damals freilich ging es um eine Mode der Avantgarde, die aus ihrer Exklusivität heraus die Koordination einer neuen – und gewiß nicht der Konsumgemeinschaft – entwarf; und dies war eine europäische Mode. In der Gestalt des Pierrot entdeckt die ‚Moderne‘ Europas eine ihrer grenzüberschreitenden Identifikationsfiguren.

Der große russische Regisseur Wesewolod Meyerhold hatte auf die commedia dell'arte zurückgegriffen, um einer Retheatralisierung des Theaters willen: Spiel, Improvisation, Sinnenreiz, eine Kunst des Körpers sollten auf die Bühne zurückkehren; der Schauspieler befreit sich von der Vormundschaft des Dichters; Harlekin, Colombine und Pierrot agieren in St. Petersburg.

Zu Hause ist Pierrot in Paris. Doch erobert er sich alle Zentren der Moderne. In Wien schreibt Artur Schnitzler 1908 eine Pantomime *Die Verwandlung des Pierrot* und eine weitere, *Der Schleier der Pierette*, die 1910 in Dresden uraufgeführt wird; auch Meyerhold inszenierte sie.

In Berlin komponiert Arnold Schönberg seinen *Pierrot lunaire*, nach Gedichten des Belgiers Albert Giraud (ein Pseudonym für Marie-Emile-Albert Kayenbergh), die von dem Berliner Autor Otto Erich Hartleben übersetzt worden waren. Als in „ganz München [...] der Karneval“, tobte“, da konnte, wie Franziska zu Reventlow in ihrem autobiographischen Roman *Ellen Olestjerne* berichtet, „eine Horde weißer Pierrots“ nicht fehlen, während sie selbst in einem „Clownskostüm“ auftrat, den Pierrots also nahe verwandt. Ob sie damit, wie immer wieder vermutet wurde, auch als ein Vorbild für die Lulu in den *Erdgeist*-Dramen von Frank Wedekind, einem Leser von Girauds *Pierrot lunaire*, dienen konnte, – das ist hier nicht zu entscheiden. Lulus Porträt als Pierrot aber, das schon eingangs des Stückes gemalt wird, ist gleichsam die Signatur, die im Text eines ‚wilden‘, alle gesellschaftlichen Grenzen überschreitenden Lebens ausgeschrieben wird. Allerdings ist das Reich des Pierrot selbst begrenzt. Pierrot verharrt unberührbar in der Ferne einer Kunstfigur; das Bild Pierrots kontrastiert die Wirklichkeit von Lulus selbstzerstörerischem Leben im Zeichen Pierrots. Das Prinzip einer rational tödlichen Wirklichkeit verkörpert Jack the Ripper, der anatomische Mörder – so wie in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, das ‚animal rationale‘, eine Innenfigur der Erzählerin selbst. Pierrot verlockt in Gegenwelten; der Preis für jene, die seiner Exzentrizität des Geistes erliegen, ist die Reduktion auf die

verdrängte Materie, auf die Materialität ihres Körpers selbst.

Um 1900 jedoch überschreitet Pierrot auch die Grenze zwischen Fiktion und Lebenswelt. Bis in eine exzentrische Artistik des Lebens reicht die Identifikation mit dieser Figur bei denen, die in der ‚Moderne‘ am Ungenügen an einer ‚modernisierten‘, also rationalisierten, anonymisierten, abstrakten Lebenswelt leiden. Die ästhetische ‚Moderne‘ will dieses Leiden ja stets im Gesamtkunstwerk erlösen, will die Künste vereinen, will Kunst und Leben verbinden.

Meyerhold tritt einmal in seinem Leben als Tänzer auf – er wählt die Rolle des Pierrot. Alexandr Blok zitiert jenes ‚klassische Dreieck‘ Harlequin–Pierrot–Colombine in seiner Lyrik und einen Brief an seine Braut zeichnet er als: Dein Pierrot. Jules Laforgue schlüpft in die Lebensmaske des Pierrot. Isak Dinesen, die dänische Schriftstellerin, kleidet sich als Pierrot, um ihren Alltag aus seiner Gewöhnlichkeit zu erlösen. Pierrot durchbricht das Gewöhnliche und Übliche; er verfremdet eine entzauberte Welt. Er ist, nachdem sich ein anderes Leben kaum noch träumen läßt, die nicht identifizierbare Identifikationsfigur.

II. Genealogie

Die Geschichte Pierrots zersplittert in Reflexionen und Projektionen. Immer wieder wird die Figur neu entworfen; immer wieder wird sie ihrem Herkunftskontext entfremdet, wird angeeignet und umgedeutet, bis die Kontinuität des Figurencharakters in seiner Geschichte nur noch auf dem Namen ‚Pierrot‘ zu beruhen scheint.

Der größte der Pierrots war Gaspard Deburau, dem František Kozík 1939 einen biographischen Roman mit diesem superlativischen Titel widmete. Begreifbar und kenntlich ist Pierrot für den tschechischen Romancier.

Deburau, der große Pantomime, tritt im Paris der Restaurationszeit auf. Kozík läßt den jungen Deburau, der seine Sendung erst selbst noch erkennen

mußte, sich zu einem klaren, lebensbestimmenden Entschluß durchringen: „Wenn ich es schaffe, Künstler zu werden, dann werde ich für diese einfachen und armen Leute spielen, für die leidenden und unterdrückten, ehrlichen und aufrechten Menschen.“

In einem Vorstadtvarieté, dem Théâtre des Funambules, hatte sich damals, in den 1830er Jahren, Pierrot sein Publikum erobert. Jules Janin, der einflußreiche Kritiker, kommentierte im *Journal des Débats*, voller Hohn über die offizielle Bühnenkunst: „Ich halte es jedoch für meine Pflicht, den Parisern bekanntzugeben, daß es zwar kein Theater mehr gibt, aber die Funambules.“ Beranger, dessen populäre Verse die Rechte des Volkes einklagen, widmet Deburau ein Gedicht; Theophile Gautier und Charles Nodier feiern ihn; George Sand bezeichnet ihn als den letzten Pierrot im Sinne der Theatergeschichte, doch als den ersten im Sinne der Kunst. Als Deburau 1846 stirbt, folgen Tausende seinem Sarg: „Paris trug seine Fröhlichkeit zu Grabe.“

Auferstanden aber ist der große Mime Deburau im Film. Jean Louis Barrault hat, als Darsteller des Deburau im Film *Les Enfants du Paradis 1943*, einen Mythos im Bildgedächtnis unserer Epoche fixiert: Die ‚Kinder des Olymp‘ sind die einfachen Leute; für sie, für das Volk von Paris spielt Deburau. Barrault spielte den Pierrot aus dem Volk, wie ihn Jules Janin propagiert hatte – ‚ein Musiker, ein Poet, einfältig, immer arm, wie das einfache Volk‘.

Deburau selbst hatte freilich sogleich gegen dieses Bild protestiert und erklärt, Janin habe ihn nicht verstanden.

Doch der Mythos erwies sich als mächtiger denn die Wirklichkeit. Die jungen französischen ‚Romantiker‘ Champfleury, Gautier, Gérard de Nerval, George Sand schufen eine ‚Legende von Pierrot‘ und täuschten durch ihre Beschreibungen dieser theatralischen Figur eine neue, scheinbar ursprüngliche Präsenz vor. Pierrot soll die von seinen Lobrednern verfochtene, neue, wahre Kunst legitimieren; im Erfolg Deburaus beim Théâtre de Funambules bewährt sich, so will es diese junge, oppositionelle Generation, das ‚Volk‘ als die Instanz des Unverfälschten in

der Kunst. Doch ist eben dies ein ‚romantisches‘ Programm, das höchst erfolgreich die im neunzehnten Jahrhundert bereits voll entfaltete Ambivalenz von Unterhaltungsindustrie und Volkstümlichkeit kaschiert.

Kozík wird diesen Mythos auf die Formel einer Einheit von Böhmen, dem Herkunftsland des Fremden Deburau, und Bohème als dem Reservat des Fremden in einer bürgerlich restaurativen Gesellschaft bringen – und sich damit auch als würdiger Träger des tschechoslowakischen Staatspreises für dieses Buch erweisen. Die romantische Konstruktion des ‚Volkes‘ wird übersetzt ins ‚werkttätige Volk‘ als Subjekt geschichtlichen Fortschritts; Deburau aus Böhmen ist – bei Kozík – kein Utopia, sondern ein unterdrücktes Land mit einer politischen Utopie:

„Unserem Volk geht es wie den Polen. Es ist nicht frei. Aber es beweint die verlorene Freiheit. Es gehört zu Österreich, doch die Landbewohner sprechen tschechisch, nicht deutsch. Es sind Slawen!“ In seiner Reportage *Pierrot, der Totschläger* hat Egon Erwin Kisch das Thema vom ‚fremden‘, böhmischen Pierrot exponiert und für eine Kritik der restaurativen Gesellschaft ausgebeutet.

Gaspar Deburau hingegen, wenn wir den Quellenzeugnissen folgen, war stolz auf den gesellschaftlichen Aufstieg, den er sich in seiner Karriere als populärer Künstler zu erkämpfen vermocht hatte. Er nutzte dabei Elemente einer abgesunkenen, halb vergessenen, halb unverständenen Tradition der Hochkultur. In Kozíks Roman findet sich dazu eine Schlüsselszene. Dem jungen, ungebildeten Deburau referiert ein Freund die Genealogie der Pierrot-Figur, die jener bald wiedererwecken wird:

„Einige Jahrzehnte vor Molière traten im Hotel Bourbon wieder italienische Schauspieler auf. Das war die Commedia dell’arte. Kennst du ihre Figuren? Arlecchino, Pantalone, Dottore, Capitano. [...] Auch Pedrolino“, ergänzte Clement. „Die komische Figur. Pierre. Pierrot. Molière hat ihn in seinem Don Juan.“

Zunächst war „Pierrot“ im französischen Theater bei Molière aufgetreten, hatte eine dümmliche Rolle gespielt, bäuerlich derb in der Erotik, eine Kontrast-

figur zu Don Juan. Molière hatte auch mit dieser Figur auf die Herausforderung jener italienischen Komödianten geantwortet, die schon seit Ende des 16. Jahrhunderts mit ungebrochenem Erfolg die commedia dell'arte am französischen Hof aufführten. Die commedia dell'arte, ein Stegreiftheater mit festen Figurentypen – eben dem schlaun Diener Arlecchino, einem Verwandten des neapolitanischen Pulcinella, ähnlich ambivalent im Charakter, weiter mit törichten, aber mächtigen Alten, die geprellt, und verliebten Jungen, die vereint werden müssen – die ‚commedia‘ war in Norditalien, in der Region von Bergamo entstanden, rasch volkstümlich geworden und hatte in Italien auch bald die Hochliteratur herausgefordert und bereichert; Gozzi und Goldoni werden noch am Ende des 18. Jahrhunderts von den stereotypen Vorlagen dieses populären Theaters zehren. Als jedoch die italienischen Komödianten 1570 mit Katharina von Medici nach Frankreich übergesiedelt waren, verloren sie ihr Publikum und die Sicherheit ihrer Sprache; den Wortwitz mußten sie durch die Ausdruckssprache von Körper und Mimik ersetzen, die Derbheit ihrer Späße allmählich vor dem höfischen Publikum mildern und subtilisieren. Ob dies (wie Martin Green und John Swan in ihrem Buch *The Triumph of Pierrot* meinen) auch schon die Ursache für die Melancholie und den Ästhetizismus ist, wie wir sie bereits für das 18. Jahrhundert mit Pierrot assoziieren, mag dahingestellt sein; Watteau jedenfalls hat, in seinem berühmten Bild *Pierrot, dit Gilles*, eben diese Verlorenheit des Pierrot in der Welt gemalt. Pierrot war zuerst von 1648 bis 1697 von seinem „Erfinder“ Giuseppe Giaratone verkörpert worden, der einige jener Eigenschaften, die Arlecchino / Harlequin inzwischen eingebüßt hatte, auf die neue Maske übertrug. Gilles wiederum, eine etwas tölpelhafte Figur, ist noch in den frühen Pantomimen des 19. Jahrhunderts oft mit Pierrot austauschbar. Im Lauf des Jahrhunderts freilich beginnt er dann seine Rolle in jenem mythischen Szenario zu übernehmen, das den Hofkünstler Watteau umschreibt in den freien Schöpfer von Sehnsuchts- und Gegenwelten: „Pantomime“, so schreibt Louisa E. Jones in ihrer Monogra-

phie *Pierrot-Watteau. A. Nineteenth Century Myth*, „fits into such a sequence when it becomes the plaything of *littérateurs* and lyric poets, when its Pierrot abandons the spirit of street humour and puts on an eighteenth century ruff for the first time since the revolution, when he becomes, in fact, with appropriate décor, rimes and music, Pierrot-Watteau.“ Nun erscheint der porträtierte Gilles als eine geheimnisvoll irisierende ‚Mond‘-Figur im Reich der Sonne, wie noch rückblickend Sacheverell Sitwell in seinem Buch *The Dance of the Quick and the Dead* (1937) suggeriert, ist – um 1900 bei Catulle Mendès – „le poétique, subtil, et pervers aussi Gilles de Watteau“. Wenig hatte bis zum Auftreten Deburaus an Pierrot erinnert: eine populäre Spielpraxis auf Messen und Jahrmärkten oder auch ein alter Reim, den Gautier gelegentlich zitiert –

„Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prete-moi ta plume
Pour écrire un mot.“

– dies sind seine Spuren im kulturellen Gedächtnis. Die commedia dell'arte jedoch hatte bereits in der deutschen Romantik, dank der Wirkung Gozzis und Goldonis, ihre Auferstehung in der Literatur erlebt; eine erzählte commedia, in der sich Wirklichkeit und Rollentheatralik phantastisch mischen, ist E.T.A. Hofmanns Märchen von der *Prinzessin Brambilla* (1820). Die Romantiker hatten freilich auch gelernt, die Puppe hochzuschätzen, eine Maske ohne Selbst – wie Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* erklären wird; sie ist dem Menschen an reflexionsloser Anmut und Grazie überlegen. Die französischen Romantiker, allesamt begeisterte Hoffmann-Leser, wußten also, was sie an dem überraschend im Varieté erfolgreichen Pierrot zu entdecken hatten. Er verkörperte diesen jungen Intellektuellen, eben ‚das Andere‘, das faszinierend Reflexionslose, das Volk; er war ein gesuchtes und irritierendes Gegenbild zu jener geschichtlich gewordenen Kultur, an der sie – wider Willen und doch unentzinnbar – weiter arbeiteten.

Trotz ihrer begeisterten Artikel geriet ihr Pierrot alsbald in Vergessenheit, sobald die Figur, nach Deburaus Tod, nicht mehr verkörpert wurde. Erst in einem Akt exzentrischer Traditionsschöpfungen wird sie wiederbelebt. Jetzt aber ist er nicht mehr nur eine theatral agierende, sondern vor allem eine medial gespiegelte, in Texten beschriebene, auf Bildern präsentierte, musikalisch vergegenwärtigte Figur.

Zunächst konstituiert sich im Februar 1888 in Paris ein Cercle Funambulesque, mit prominenten Mitgliedern, die sich eine Wiederkehr der ‚klassischen‘ Pantomime Deburaus vorgenommen hatten, umgedeutet allerdings zum Gesamtkunstwerk im Sinne Richard Wagners. Diese ‚Modernen‘ wiederholen die oppositionelle Geste der ‚Romantik‘ mit einer Entschiedenheit, die vielleicht erst ganz zu vermessen ist, wenn man sich die Strenge der offiziellen Leitkultur – vor allem in Frankreich - vergegenwärtigt. Die ‚Moderne‘ begreift das Fin de Siècle emphatisch als das Ende eines geschichtsgesättigten und geschichtsbewußten Jahrhunderts; sie beerbt die Epoche des Historismus und sucht sich von der Last des Erbes zu befreien. Hofmannsthal hat diese leise Trauer des Überbegabten und Überflüssigen in berühmte Verse gefaßt: „Den Erben laß verschwenden ...“. Pierrot freilich weiß auch vom Schrecken der Begegnung mit den kostbaren Reliquien in „den Totenschreinen“ einer Tradition, die sich ihrem ‚Raub‘ für neuen Genuß widersetzt; Girauds Rondell *Raub*, das zehnte in Schönbergs Vertonung („Rote, fürstliche Rubine ...“), verrät dies. Pierrot steht für das Recht der Gegenwart; Geschichtslosigkeit ist der Reiz dieser Figur. Wenn ihre Vergangenheit überhaupt gelten darf, so verweist sie auf eine aparte, exklusive Vorläuferschaft jener ‚Moderne‘, die sich den Stoffmassen und groben Leitidealen des Historismus verweigern will.

Deshalb werden jetzt sogar die ehrwürdigen Mythenfiguren des Abendlandes um eine andere, komplementäre, ‚moderne‘ Figurenreihe ergänzt: Pierrot tritt neben Don Juan; neben dem adligen, großen Verführer behauptet sich diese schillernde, bizarre, nervöse Gestalt aus einer Gegenkultur des

‚Volkes‘. In ihrer Opposition greift die ‚Moderne‘ immer wieder auf subkulturelle Vorgaben zurück, entdeckt und favorisiert die ‚niedereren‘ Formen, die durch Parodie, Ironie und Fragmentarisierung aber doch dem Ehrgeiz der Hochkultur angepaßt werden; als ‚Karnevalisierung‘ der Hochkultur ließe sich dieser Vorgang – mit Michail Bachtin – beschreiben. Der ‚Zirkus‘ ist die karnevaleske und spezifisch moderne neben den traditionellen Weltmetaphern. Im Zirkus wiederum ist Pierrot zu Hause; wenn Pablo Picasso die Gaukler und Artisten als Sujet moderner Malerei entdeckt, dann darf auch Pierrot nicht fehlen. Zuvor war der englische Clown in die italienische Pantomime eingeführt worden, hatte sich in Pierrot verwandelt und ihm neue Charakterzüge verliehen. Denn die englische Clownerie war bizarr geworden: „Man möchte“, so bemerkte Edmond de Goncourt in *Die Brüder Zemganno*, „von dem In-Szene-Setzen einer teuflischen Wirklichkeit sprechen, die von einem launischen und boshaften Mondstrahl erhellt wird.“

Unverändert bleibt jetzt zwar die Konfiguration, variiert jedoch ist das Wesen der Figuren in der ‚commedia‘ der ‚Moderne‘: Harlequin ist noch immer der zynische und auch brutale, der listige und erotisch erfolgreiche Rivale Pierrots; die leichtherzige Colombine indes hat eine Verwandlung zur ‚femme fatale‘ durchgemacht, und in der verschärften Verachtung für den ‚bourgeois‘ Cassander läßt sich die Bürgerschreck-Attitüde der Avantgarde leicht wiedererkennen. *Gemeinheit* ist einer der Liedtexte Schönbergs überschrieben.

„In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzeteret,
Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen,
Zärtlich – einen Schädelbohrer.“

Pierrot nutzt den sorgsam präparierten Kopf dann zum Pfeiferauchen, eine groteske Replik auf gemütliche Philisterbräuche. Auch in weniger drastischen Szenen indes ist nun eben Pierrot ins Zentrum der ‚commedia‘ gerückt. Die Decadence, so formuliert Jean de Palacio, läßt Pierrot seine volkstümlichen

und ländlichen Ursprünge im geschärften Gefühl seiner Einzigartigkeit vergessen. Er ist, als eine einzigartige Kennfigur, um 1900 gleichsam allgegenwärtig. Sogar eine Zeitschrift, *Le Pierrot* (1888–1889, 1891), erschien (mit den Zeichnungen von Adolphe Willett, der mit dem berühmten Kabarett *Le Chat Noir* verbunden war). Autoren wie Jules Laforgue, Felicien Champsaur und Albert Giraud avancieren zu Spezialisten einer ‚commedia‘-, Varieté und Pierrot-Literatur, Champsaur etwa mit seinem umfangreichen ‚Roman clownesque‘ *Lulu* (1903), Giraud mit dem Gedichtband *Pierrot lunaire* (1884).

III. Transfigurationen

Arnold Schönberg griff für seine Pierrot-Lieder auf Girauds Gedichtsammlung *Pierrot lunaire* zurück. Der deutschen Übersetzung war ein Motto des belgischen Autors vorangestellt:

„Je n’y ai point, comme disent les auteurs modestes, analysé mon siècle, ni moralisé à la protestant, me contentant d’affirmer, au milieu de la plaie moderne des photographes littéraires, un droit que tous les deux nous revendiquons avec insolence – le droit du poète à la Fantaisie lyrique.“

Diese Welt der Fantasie, diese artistische Gegenwelt ist die Heimat Pierrots; das erste Rondoll des *Pierrot lunaire* vollzieht ihre Inszenierung in einer spielerischen ‚Verzauberung‘ der Tradition; der ehrwürdige Topos von der ‚Bühne der Welt‘ wird variiert im ‚Buch als Bühne‘:

„Eine Bühne, bunt und heimlich,
Deren Vorhang Breughel malte,
Shakespeare malte die Paläste
Und Watteau die sanften Weiden –

In Decembernächten träum ich,
fröstelnd mir die Hände reibend,
Eine Bühne, bunt und heimlich,
Deren Vorhang Breughel malte.“

Im Weiterlesen öffnet sich der Vorhang, wird der Leser aus der Kälte der Wirklichkeit entführt in Pierrots Gefilde der Phantasie. Entlassen wird er jedoch, im Schlußrondell *Böhmischer Krystall*, mit einer weiteren poetologischen Metapher, die gleichsam jene alte mystische Lehre vom ‚Seelenfunken‘ adaptiert. Die ‚Seele‘ dieses Buches von Pierrot ist ein ‚Mondstrahl‘:

„Ein Strahl des Mondes, wohl verschlossen
Im Glas von böhmischem Krystall,
Ein Kleinod, wundersam und selten,
Ist dieses versetolle Buch.“

Pierrot, die Mondfigur, ist niemals erkennbar; er ist das ‚innere Licht‘ des Buches, doch sind in dessen Versen – wie im geschliffenen ‚böhmischen Kristall‘ – nur seine facettenreichen Spiegelungen eingefangen. Es gibt demnach – und so muß auch die Genealogie der Figur resümiert werden – nicht den einen Pierrot. Die stumme, weißgekleidete Figur des Pierrot definiert sich ja durch eine doppelte Absenz: die Absenz der Sprache und die Absenz der Farbe; und vielleicht entzieht sich diese Figur deshalb auch jeder positiven Bestimmung, obwohl sie so markant und eindrucksvoll erscheint. Jeder weiß von Pierrot; keiner kennt oder erkennt ihn gar.

Nun wird dieser ‚symbolische Charakter‘ – wie Maurice Lefevre 1892 im Cercle Funambulesque Pierrot bezeichnete – zur Chiffre einer wiederverzauberten, einer ‚anderen‘ Welt. „Wer sind Sie denn eigentlich?“ fragt die Großbürgerstochter Katharina in Schnitzlers *Die Verwandlungen des Pierrot* ihren unbekanntem Liebhaber, eben Pierrot, der sie immer weiter in die ‚andere Welt‘ verführt; und nochmals: „Bist du’s? Wirklich du?“ Pierrots ‚andere Welt‘ steht – und dies ist Schnitzlers kühle Diagnose – freilich unter dem Gesetz der Bürgerwelt, ist nur eine Ausflucht für ein kleines Jahrmarktsvergnügen und nicht ein Fluchtort für die große Liebe. Auch Pierrot will nur „viel Geld haben“. So verfehlen sich die scheinbar Liebenden, die einander nicht zu erkennen vermochten: „Ihre Blicke begegnen sich auf eine Sekunde, zuerst noch voll Erinnern, in Zärtlich-

keit und Erbitterung – dann fremd, zu ewigem Abschied.“

Für gewöhnlich aber wird die Gegenwelt Pierrots nicht derart relativiert, existiert Pierrot jenseits einer sozialen Rolle. Er ist eine irrealer Figur, keine realistische oder gar naturalistische. Es vollzieht sich ja gerade die Abkehr vom Naturalismus um 1890 auch im Zeichen der Symbolfigur Pierrot. Franz Blei berichtet, wie Otto Erich Hartleben aus der *Pierrot lunaire*-Übersetzung, seinem liebsten Buch, zum ersten Male vorlas; damals „schlug das Gelächter seiner Berliner Zuhörer über den Versen:

Heilige Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten,
zusammen. Otto Erich lachte mit, klappte das Buch zu und schrieb an dem Akte irgend eines seiner Theaterstücke für dieses selbe Publikum weiter. Dieses Hohnlachen passierte in den Tagen des lebhaftesten Naturalismus, wo vom Kunstwerke verlangt wurde, daß der letzte Commis es auf seine Wahrheit zu kontrollieren im Stande sei – und er war es im Stande.“

Nicht seine traurige Rolle in jener variationsreichen und trivialen Dreiecksgeschichte mit Harlekin und Colombine fasziniert an Pierrot, sondern die Verfremdung dieser wie jeder Situation durch ihn, da ihm sämtliche Attribute des Alltäglichen fehlen. Vom Üblichen weicht Pierrot ab; er ist ungewöhnlich, er ist exaltiert, weil sein Körper seine Seele spiegelt. Pierrot verkörpert jenen „étrange spiritualisme“, den Baudelaire als das Eigentümliche moderner Kunst identifiziert hat.

Anders als die konventionell gebändigte Persönlichkeit läßt sich Pierrot nicht vorhersagen. Jeder Schöpfer mag sich vielmehr, frei variierend, seinen Pierrot erfinden, und diese Freiheit im schöpferischen Spiel bedeutet für die Emanzipationsbewegung der ‚Moderne‘ ein Stück Selbstverwirklichung und begründet so auch ihre Liebe zu Pierrot. Den Spielraum der Avantgarde verläßt er demnach als eine synthetische, synkretistische Figur.

Stephane Mallarmé versuchte in seinem kurzen Text *Mimique* eine Charakteristik, die den Pierrot als ein Rollenfragment in einem fragmentarisierten Selbst

deutete; Gustave Flaubert teilt mit der Pierrot-Figur seiner Szene *Pierrot au sérail*, im Winter 1854/55 entstanden, jenen „ennui atroce“, Lebensüberdruß und -langeweile, die ‚Krankheit des Zeitalters‘; Paul Verlaine betont wiederum Pierrots Anderssein, den Bruch sogar in dessen eigener Entwicklung: „Ce n’est plus le reveur lunaire du vieil air / Qui riait aux aieux dans les dessus de porte“, heißt es in seinem Sonett *Pierrot* von 1868. ‚Todesnah‘ ist jetzt die Figur, „moribond“, wie das bitter pointierte Schlußwort des Sonetts lautet. Die typischen Todesarten des Pierrots sind in zwei Rondellen Girauds nachgetragen: *Selbstmord* und *Enthauptung*. Pierrot erleidet Schmerz, aber er fügt auch Schmerz zu; blaß und blasiert zelebriert er eine Poetik des Schmerzes, in der nichts mehr an vergangenes Pathos (wie in Goethes *Tasso* etwa oder selbst noch bei Büchner) gemahnt. Pierrot ist eine Figur des Extremen, ein „Gesetzesübertreter und Grenzüberschreiter“ (Starobinski); die Grenzerfahrungen aber schlagen ineinander um. Dem Schmerz seiner Passion mag er unterliegen; einen todbringenden Pierrot kennt andererseits Theodore Gautier: „L’histoire du Pierrot qui chantouilla sa femme / Et lui fit de la sorte, en riant, rendre l’ame.“ Dies ist – in den Worten Paul Marguerittes – eine ‚satanische, ultra-romantische, und doch sehr moderne Konzeption: ein subtiler, neurotischer, und genialer Pierrot, der in sich alle Kontraste vereinigt, ein wahrhafter seelischer Proteus, ein wenig sadistisch, willentlich betrunken und vollkommen schuftig.‘ Pierrot geriert sich als Sadist wie als „Pierrot Narcisse“ (Albert Giraud, 1891); im Kult der Kälte und der Ungerührtheit bestätigt er die Faszination der ‚Moderne‘ von jenen Masken, in denen sich der Triumph der Form über die warme, verworrene Gefühlswelt des Lebens im menschlichen Antlitz bezeugt. Wiederum Giraud läßt, im Rondell *Nordpolfahrt*, den weißen Pierrot eine narzisstische Liebe zum Polar-Eis fühlen. Pierrot-Narziß verdoppelt sich in Selbstliebe; Pierrot, der androgyne, hebt die Zweiheit der Geschlechter auf. Nicht nur ein Deburau verkörpert die Gestalt, sondern auch die berühmte Sarah Bernhardt; beide Geschlechter vermögen sich, trotz – oder vielleicht

auch wegen – seiner Verstrickungen mit Colombine, mit Pierrot zu identifizieren, er aber ist auf keines von beiden festgelegt. Den Kult der Männlichkeit in der offiziellen Kultur provoziert diese grenzüberschreitende Androgynie des Pierrot nachhaltig. Er verweigert sich jedem Normativ der geordneten Welt. Deshalb wirkt er exaltiert, unerreichbar und störend für die alltäglichen Verstehensroutinen. Gautier hat denn auch schon früh, als Pierrot eben wieder erstanden war, diese Figur als die paradoxe Inkarnation des Gegensätzlichen beschrieben, hat ‚artistische Narrheit‘, ‚skeptische Gutgläubigkeit‘, ‚betriebsame Faulheit‘ konstatiert, ohne daß damit die Charakterantithesen des Pierrot bereits erschöpft wären.

Pierrot also ist eine Figur mit gleitender Identität. Er verwandelt sich; die Zuordnung von Eigenschaft und Gestalt ist instabil im Ensemble ‚moderner‘ Kennfiguren: Der Clown wie der Harlekin, vor allem aber der Dandy tauschen ihre Identität mit Pierrot, dessen ‚dandysme lunaire‘ (Jules Laforgue) sich in Kälte und Hochmut inszeniert. Aber auch Figuren anderer, exotischer Gegenwelten können als Pierrot identifiziert werden. Im ‚Bajazzo‘ von Leoncavallos italienischer Erfolgsoper *Ipagliacci* (1892) ist Pierrot als Urbild unverkennbar, und als Diaghilev in Paris jene ‚Ballets Russe‘ einführt, eher einem farbenprächtig erfundenen denn dem modernen, wirklichen Rußland entstammend, präsentiert sich in Strawinskys berühmtem, 1911 erstmals gezeigten Ballet *Petrushka* die Titelfigur, ursprünglich ein russischer Verwandter des Harlekin, als niemand anders denn – Pierrot.

Pierrot ist so, in der Kunstwelt der Avantgarde, allgegenwärtig. ‚Mondestrunken‘, wie der Titel eines der *Pierrot lunaire*-Rondelle von Albert Giraud lautet, weist er den Weg in eine Gegenwelt zum prosaischen Tag. Ein Fremdling in dessen Getriebe, verharrt Pierrot am Rande und genießt seine Exzentrizität:

„Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
So spaziert Pierrot am lauen Abend,
Aufzusuchen Glück und Abenteuer.“

Am schwarzen Rock bürgerlichen Lebensernstes haftet bei Pierrot das Stigma des Mondflecks, Zeichen seiner Zugehörigkeit zu einer ‚anderen Welt‘, den er in so grotesken wie vergeblichen Bemühungen zu entfernen sucht. Verglichen mit der radikalen Alterität Pierrots werden ‚Glück und Abenteuer‘ nurmehr als bloße bürgerliche Fluchtprojektionen entlarvt. Pierrot ist kein ‚entlaufener Bürger‘. Er ist vielmehr immer schon der ‚Andere‘, in keinem Kontext fixiert, unbestimmt und daher nicht einzuordnen, wie das reine Weiß – oder dessen scheinbarer Gegensatz, das pure Schwarz; und indem er sich in Antithesen frei bewegt, ist er zugleich die Figur extremer Identität, mit sich selbst und nur mit sich selbst identisch.

Damit aber löst er, sie darstellend, die Paradoxie einer Sehnsucht auf, die sich die Kultur des 19. Jahrhunderts nicht einmal eingestehen durfte, jener absurden Sehnsucht, im ganz Anderen endlich das authentische Eigene zu finden. Nur diese paradoxe Doppelung der Sehnsucht erklärt uns, im Rückblick auf das neunzehnte Jahrhundert, jenes Nebeneinander des Aufbruchs ins Unbekannte – die großen Entdeckerfahrten wie die Expeditionen ins Innere der Seele – und der Konstruktionen des Stillstands, der Endscenarien der Erkenntnis, des Komplettierungswahns der Wahrnehmung. Jene rastlose Suche nach dem Unbekannten, Anderen und Fremden zielt, so wird nun offenbar, doch nur auf dessen vollständige Ausmerzung, auf völlige Kenntnis, auf fraglose Bestätigung des Eigenen, auf eine Bannung bedrohlicher Fremdheit – also auf absolute Identität. Die geheime Lösung dieses Rätsels ist der Tod. Von keiner Erfahrung erreichbar, also radikal fremd, schließt der Tod jede neue Erfahrung aus, garantiert also die Identität als absoluten Selbstbezug. So hat man denn auch den Thanatismus, die angstvoll gebannte Todessucht, als ein Leitmotiv der Kultur des späten neunzehnten Jahrhunderts ausgemacht. Pierrot aber spielt sogar mit dem Tode. Er ist kein Erlöser; doch indem er die tiefste Angst in der kollektiven Mentalität des Jahrhunderts im Spiel aufhebt, läßt er die Möglichkeit einer Erlösung ahnen. Erlösungssehnsucht und Erlösungszuversicht wer-

den – im Prozeß kultureller Sinnbildung des 19. Jahrhunderts – zuallererst der ‚Legende vom Künstler‘ eingeschrieben. Selbst ein Fremder in der Bürgerwelt, vermag der Künstler alles ihm Fremde zu erfassen; er stellt das Ideal jener Persönlichkeit dar, die sich im bürgerlichen Alltag kaum noch finden läßt; seine Identität ist verbürgt. Indem er der Todeslogik von Alterität und Identität bis ans Ende folgt, überwindet er sie – als Schöpfer ewiger Kunstwerke. Sein Werk ist ein Denkmal des Sieges über den Tod.

Ein Künstler ist Pierrot nicht; er eignet sich nie zum Monument der Erlösung. Aber er ist ein Halbbruder des Künstlers. Er spielt nicht nur mit dem Tode, sondern auch mit der Erlösungshoffnung in der ästhetischen Ersatzreligion des 19. Jahrhunderts. In seiner Passion kann er zur zentralen Figur in einem „nouvel evangile pessimiste“ werden (de Palacio); als ein ‚dekadenter Christus‘ feiert er eine blasphemische Messe und bringt sich, wie einst Christus, selbst zum Opfer dar:

„Mit segnender Gebärde
Zeigt er den bange Seelen
Die tiefend rote Hostie:
Sein Herz – in blut’gen Fingern –
Zu grausem Abendmahle!“

Die Kreuzigung des Pierrot aber wird zur Metapher der literarischen Schöpfung: „Heil’ge Kreuze sind die Verse, / Dran die Dichter stumm verbluten“, heißt es in Schönbergs *Pierrot lunaire*: „prete-moi ta plume / Pour écrire un mot“, bat jener einfache Vers. Noch Ingeborg Bachmanns Roman wird daran erinnern: Pierrot ist dem Dichter verwandt; sein unbestimmtes Weiß scheint nach den schwarzen Zeichen der Schrift zu verlangen. Doch er verweigert sich dem Werk. Das Wort des Pierrot bleibt ungeschrieben; die Figur bleibt stumm. Pierrot, und dies ist die letzte Irritation, die ihn zu einer ganz ‚modernen‘ Figur macht, ahmt auch die pathetische ‚Legende vom Künstler‘ nach, ohne in ihr aufzugehen. Ihm genügen die groben Erlösungs-Versprechen der bürgerlichen Ersatzreligion nicht mehr.

Sublim experimentiert er mit ihren Gesten, dem genußsüchtigen ‚Raub‘, dem Erlösungs-Opfer – setzt sie ins bizarre Gegenlicht des Mondes; sein Körper-spiel formuliert eine sinnlich unmittelbare Gegenrede zur herrschenden Grammatik spiritueller Erlösung. Alterität als Chance der Erlösung, das verzweifelte Begehren des ganz ‚Anderen‘ einzig aus seiner Notwendigkeit heraus, bleibt nur angedeutet, obschon Pierrots stummes Spiel, die Pantomime, nicht einfach den Verzicht auf Worte meint, sondern die Suche nach einer anderen Sprache, einer Poesie noch jenseits der prosaisch gewordenen Bürger-Kunst; seine melancholische Geste verweist auf das ganz ‚Andere‘, die schon fast verspielte Utopie.

IV. Entgrenzung (Pierrot lunaire)

Pierrot ist ein Grenzgänger der Künste; er begegnet uns in allen Künsten. So potenziert sich, in medialer Brechung, Pierrots Andersheit, und statt der leibhaftigen, authentischen Kunstfigur der Pantomime vervielfältigen sich die Spiegelungen; Gemälde zeigen Pierrot, Romane berichten von ihm, Gedichte verleihen ihm nicht etwa eine Stimme, sondern schildern Pierrot; Schönbergs Vertonung jener Gedichte Girauds freilich, die ja eine Art Kompendium der Pierrots ergaben, läßt wiederum vermuten, daß Pierrot selbst von Pierrot sänge – ,mit überschnappender Stimme‘, wie es einer an sich stummen Figur zukommt. Albertine Zehme, die Auftraggeberin und erste Diseuse des Schönbergschen *Pierrot lunaire*-Zyklus, kleidete sich zur Uraufführung 1912 denn auch in ein Pierrot-Kostüm.

Schönberg hat gewiß keine akademischen Pierrot-Studien getrieben, um sich mit diesen Zusammenhängen vertraut zu machen; gleichwohl bestimmen sie den historischen Ort und die Bedeutung seines *Pierrot lunaire*. Bereits die Auswahl der Gedichtvorlage bedeutete eine Festlegung, deren Konsequenzen Schönberg vielleicht nicht im einzelnen überdacht, aber wohl doch im Umriß wahrgenommen hat. Denn die Entwicklung der kulturellen Avantgarde war ihm vertraut, und die Umwelt Pierrots –

die kleinen Theater, Kabarets und Varietés – nicht fremd. Verbündet wußte sich der Vertreter einer „unoffiziellen Tonkunst“ immer der ästhetischen Opposition der ‚Moderne‘; Schönberg hat Gedichte Stefan Georges komponiert, hat die Liebesmythen des Fin de Siècle auch in den Monodramen *Die Erwartung* und *Die glückliche Hand*, die im Umfeld des *Pierrot lunaire* entstanden, variiert, hat immer wieder Freunde, Bekannte und Verehrer in den Zirkeln der ‚Moderne‘ gefunden. Mit den beiden Antagonisten, die das Spektrum der ‚Wiener Moderne‘ begrenzen, mit Hermann Bahr und mit Karl Kraus war er befreundet. Der *Akademische Verband für Literatur und Musik* mit überwiegend jungen Mitgliedern, die Schönberg bewunderten, brachte 1912/13 die Zeitschrift *Der Ruf* heraus, die gleichsam ein Panorama der damaligen Wiener Moderne entrollt. Auf Schönbergs Schaffen weisen alle Hefte hin; das erste bringt Aphorismen von ihm – im zweiten, vom März 1912, findet sich eine Pantomime von Franz Schreker *Die blaue Blume oder das Herz des Pierrot*. In Berlin, als Schönberg beim ‚Überbrettli‘, der von Hans von Wolzogen initiierten deutschen Version des Pariser Cabarets mitwirkte, stand dort erneut – in einer zwischen Oscar Geller und Hans Servaes ausgetragenen, programmatischen Diskussion – die Rückkehr des Pierrot auf der Tagesordnung; eröffnet wurde diese Kleinkunsthöhle mit einer Pantomime *Pierrots Tücke, Traum und Tod*. Für den *Pierrot lunaire* greift Schönberg denn auch, wie Hans Heinz Stuckenschmidt feststellt, „auf einige Stilelemente der Wolzogen-Bühne zurück“: „Die *Pierrot Lunaire*-Gedichte von Albert Giraud haben in der Übertragung von Otto Erich Hartleben (der ja dem Wolzogen-Kreis nahestand) einen unverkennbaren Jugendstil-Charakter. Aus der Schilderung der Uraufführung im Oktober 1912 schloß man, daß die Zehme sich gewisse Aufführungspraktiken des Überbrettls zueigen gemacht hätte.“

Indessen verweigert sich dieses ‚kreative Milieu‘, so sehr es Schönberg inspiriert haben mag, doch einer allzu entschiedenen ‚Modernität‘. Pierrot wird, hier wie auch andernorts, immer wieder soweit verharmlost, daß sich seine spätere Trivialisierung bereits

absehen läßt. Otto Erich Hartleben, der „Kleinmeister der burlesken Groteske“ (Kirchmeyer), hatte das Buch *Pierrot lunaire – Rondels bergamesques* als Student in Leipzig kennengelernt und alle fünfzig Gedichte in den Jahren 1886 und 1891 übertragen. Bereits im Frühjahr 1892 ließ er dieses Konvolut in einer Auflage von 60 Exemplaren „autographisch-hektographisch“ vervielfältigen, fand dann schließlich in Paul Scheerbarth, der in Berlin den Verlag deutscher Phantasten gegründet hatte, 1893 einen Verleger. Hartleben freilich hatte, wie er gelegentlich bekannte, „vielfach überhaupt nicht ‚übersetzt‘, sondern nur ein Motiv aus dem französischen Gedicht genommen und darüber meins geschrieben“; so wird Pierrot hier als ‚deutscher Phantast‘ eingebürgert, so fehlen in dieser Bearbeitung nicht die versponnenen, kauzigen Züge einer ‚neuromantischen‘ Spitzweg-Moderne, und so wendet Michael Georg Conrad seine geistesverwandte Besprechung, die 1893 in der *Gesellschaft*, einem führenden Blatt der sogenannten ‚Modernen‘, erscheint, zuletzt gar ins Diätetische:

„*Pierrot Lunaire* ist die phantastische Laune und Anmut selbst, eine köstliche Blüte moderner künstlerischer Selbstverspottung im fidelen Selbstgenuß, garniert mit jener humoristischen Wehmut, die zur besseren Verdauung unerlässlich.“

Das Forum Albert Girauds aber, die Zeitschrift *La Jeune Belgique*, glossierte schroff diese harmlosen deutschen Pierrot-Etuden:

„La lune allemande et bienveillante et bonne, elle éclaire doucement et aime à verser ses rayons argentés sur les amoureux qui se promènent ... Tout autre est l’astre nocturne de Français. Méchante et rusée, coquette adultère est la lune qui éclaire le monde gallic, et quand des poètes de France lui dédient des poèmes, ils ne sont pas tendres, mais humoristique, pas sentimentaux, mais impertinents, pas timides, mais audacieux et pleins des rires sarcastiques.“

Schönberg hatte anscheinend bei der Auswahl seiner „dreimal sieben“ Melodramen dieser ‚deutschen‘ Tendenz der Texte nachgegeben. Der erste Teil geleitet in die Mondeswelt Pierrots, der zweite in

die bizarre und groteske Todeswelt, im dritten aber wird „lieblich klagend“ die verschollene Heimatwelt wieder beschworen. Mit der Zeile: „O alter Duft – aus Märchenzeit!“ enden die *Pierrot lunaire*-Lieder, und ‚Heimweh‘, ‚Heimfahrt‘ markieren die Stationen, die schließlich zum 21., dem Schlußlied führen:

„O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder meine Sinne!

[...]

All meinen Unmut gab ich preis,
Aus meinem sonnumrahmtem Fenster
Beschau ich frei die liebe Welt
Und träum hinaus in sel’ge Weiten ...
O alter Duft aus Märchenzeit!“

In seiner Bearbeitung hatte Hartleben diese Genreverse Theodor Fontane zugeeignet und damit die ‚Moderne‘ aus ihrer Verlorenheit nostalgisch wieder in das neunzehnte Jahrhundert zurückgerettet. Schönbergs Auswahl läßt diese ‚neuromantisch‘ trauliche Tendenz gelten, allerdings nur, um sich kritisch und satirisch von ihr absetzen zu können. Schon im „Vorwort“ zur Erstausgabe hatte sich Schönberg gleichsam gegen die Textvorlage verwahrt und den Aufführenden untersagt, „aus dem Sinn der Worte die Stimmung und den Charakter der einzelnen Stücke zu gestalten“; überdies sind im Programmheft der Uraufführung den Gedichttexten Sätze von Novalis vorausgestellt, die Schönberg selbst ausgewählt hatte:

„Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Traum, denken – Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einige Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens [...] eine indirekte Wirkung wie Musik haben.“

Gegen die reduzierte, pseudo-romantische ‚Moderne‘ seiner Textvorlage beruft sich Schönberg auf eine genuine Tradition der Radikalität, die seine ‚Neue Musik‘ mit der Romantik eines Novalis verbindet. Schönbergs Vertonung korrigiert Hartlebens

Pierrot-Texte – in jenem „leichten, ironisch-satirischen Ton [...], in welchem das Stück eigentlich konzipiert war“ und den Schönberg noch 1940 in Erinnerung ruft. Die Ironie läßt sich mit ihrem Gegenstand und Gegner ein. So konnte den Freunden Schönbergs aus dem Münchner Kreis des ‚blauen Reiter‘ sein *Pierrot lunaire* „zu stark wienerisch“ vorkommen, und Strawinsky war „keineswegs entzückt“ von dem Rückfall in den Ästhetizismus des *Fin de siècle*, den er wahrzunehmen glaubte, während Schönberg eben eine „ironisch-satirische“ Auseinandersetzung mit den Motiven des *fin de siècle* (G. Beinhorn) gewagt hatte. Denn dies entsprach seiner eigenwilligen Auslegung von „Dekadenz“, einem „Historiker-Begriff“, den er lieber ‚biologisch‘ begreifen wollte: „Dann schlagen die alten Dinge aus der alten Art, aber sie schlagen dabei teilweise bereits in die neue“. Die ‚alte Art‘ war ihm in Hartlebens Texten begegnet, um so nachdrücklicher, als Hartleben auch noch versucht hatte, seinen Bearbeitungen mit Reminiszzenzen an das türkenbelagerte Wien der Rokoko-Zeit historisches Kolorit zu verleihen; so muß Pierrot „echten türkischen Tabak“ rauchen, und der Mond präsentiert sich – wiederum abweichend vom französischen Text – als ein „blanke[s] Türkenswert“. Für Schönberg bot sich also die Gelegenheit, sich in der Auseinandersetzung mit Hartlebens Texten von jener „Pseudokultiviertheit des zeitgenössischen bürgerlichen Ästhetizismus“ (G. Beinhorn) zu befreien, die er als besonders fatal am kulturellen Klima seiner ungeliebten Heimat ‚Wien‘ empfand, wo „Komfort als Weltanschauung“ gepflegt wurde, wo eine „milde Luft“ jede „Festigkeit“ und „Entschiedenheit“ des Neuen umschmeichelte, um doch noch einen verträglichen „Kompromiß“ zu bewirken. Diesen harmonischen ‚Kompromiß‘ verweigert die Tonsprache Schönbergs im *Pierrot lunaire* mit ihrer grotesken und ironischen Stilhaltung. Daß er im heimatsüchtigen Schluß-Melodram Pierrot auf tonale Muster zurückgreifen läßt, ist denn auch – nach dem Zeugnis seiner *Harmonielehre*, wo für Tonalität ein „Heimatschein“ reklamiert wird – das bewußt ironisierende Signal eines Rückfalls in überwundene Seelenlagen,

keinesfalls aber deren gefälliges Dekor. Aus seiner von Wien traumatisierten, von seinen Berliner Erfahrungen begrenzten Perspektive mochte es Schönberg dabei wohl entgehen, daß er so den Pierrot der deutschen ‚Neuromantik‘ desavouierte – im Geist des Pierrot der europäischen Avantgarde. Doch belegt bereits eine Kritik, die 1912 in der anspruchsvollen Kunstzeitschrift *Pan* erschien, wie aufgeschlossene Zuhörer eben aus Schönbergs Musik jene Botschaft der Ambivalenz zu vernehmen wußten, für die Pierrot in seiner beunruhigenden Fremdheit steht: „Klingendes Mondlicht ... Irr, wie Mondphantasien ... [in der] schwankenden, zerrissenen, spukenden, abgründigen, geheimnisvoll-fahlen, grausig-schönen Mondscheinwelt“, sind hier des echten Pierrot Attribute, angewandt auf Schönbergs ‚lunare‘ Musik. Als er 1912 an Wassilij Kandinsky von einem neuen Plan schrieb, hatte er sich indes bereits zu einer ‚Festigkeit‘ entschlossen, die jenseits der von Pierrot ausgelösten Irritationen lag: Sein *Pierrot lunaire*, so resümiert er, sei „vielleicht dem Stoff, dem Inhalt nach kein Herzensbedürfnis. Wohl aber der Form nach“ – also um der Ironisierung des Inhalts willen: „Jedenfalls für mich bemerkenswert als eine Vorstudie zu einer anderen Arbeit, an die ich mich jetzt machen will: Balzacs *Seraphita*. Kennen Sie die? Vielleicht das Herrlichste, was es überhaupt gibt.“ Denn aus Balzacs mystisch inspiriertem Roman *Seraphita* antwortet für Schönberg offenbar Androgynie als Chiffre totaler Sinnstiftung auf jene beunruhigend ambivalente Androgynie des Pierrot. Erst Ingeborg Bachmann wird, kongenial als Dichterin, den Wiener Traditionen ausgeliefert, den ‚Pierrot lunaire‘, indem sie ihn noch einmal in Schönbergs Ton, aber hoffnungslos von der verträumten ‚Märchenzeit‘ singen läßt, für eine ‚andere‘ Wiener Moderne auf dem Niveau der europäischen Avantgarde retten, für eine ‚Moderne‘, die nicht nostalgisch, sondern erst jenseits der radikalen Sprachskepsis eines Wittgenstein, der zeitkritischen Analytik eines Robert Musil mit der Mystik eines ‚anderen Zustands‘ zu experimentieren wagt.

V. Coda

Im Jahr 1984 schuf Markus Lüpertz einen Gemäldezyklus *Pierrot lunaire*. Eines der Bilder zeigt nur einen Stuhl. Pierrot hat die Bühne verlassen. Der leere Stuhl freilich erinnert an den Abwesenden. Vielleicht wären Pierrots Experimente radikaler Grenzüberschreitung wieder aufzunehmen.

Literaturangaben

Gabriele Beinhorn: *Das Grotleske in der Musik: Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“*. Pfaffenweiler 1989.

Douglas Clayton: *Pierrot in Petrograd: The Commedia dell'arte / ‚Balagan‘ in Twentieth Century Russian Theatre and Drama*, Montreal u. a. 1994.

Lucien Christophe: *Albert Giraud. Son Œuvre et son Temps*. Brüssel 1960.

Benedetto Croce: *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*. Rom 1899.

Janina Forell: *Pierrot und Harlekin*. München, Diss. 1985.

Martin Green u. John Swan: *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*, 2. Aufl., Pennsylvania 1993.

Dagmar Lorenz: *Wiener Moderne*. Stuttgart u. Weimar 1995.

Frances Haskell: ‚*The Sad Clown*‘: *Some Notes on a 19th Century Myth*, in: *French 19th Century Painting and Literature*. Hg. v. Ulrich Finke. Manchester 1972.

Th. Hirsbrunner: *Der „Pierrot lunaire“, eine Schlüsselfigur des fin de siècle*. In: *Ders.: Debussy und seine Zeit*. Stuttgart 1981.

Louisa E. Jones: *Sad Clowns and Pale Pierrots: Literature and the Popular Comic Arts in 19th-Century France*. Lexington, Ky.: French Forum Publishers 1984.

–: *Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth*. Tübingen u. Paris 1984.

H. Kirchmeyer: *Die zeitgeschichtliche Symbolik des „Pierrot lunaire“*. In: *Beiheft zur „Wergo“-Schallplatte, WER 6001*, Großkönigsdorf bei Köln 1963.

Arthur Kutscher: *Die Commedia dell'arte und Deutschland*. Emsdetten 1955.

A.G. Lehmann: *Pierrot and Fin de Siècle*. In: *Romantic Mythologies*. Hg. v. Ian Fletcher. London 1967.

Jean de Palacio: *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*. Paris 1990.

Willi Reich: *Schönberg oder der konservative Revolutionär*. Wien u. a. 1968.

Carl E. Schorske: *Die Explosion im Garten: Kokoschka und Schönberg*. In: *Ders.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. Frankfurt 1982.

Jean Starobinski: *Porträt des Künstlers als Gaukler*. Frankfurt a.M. 1985

Robert F. Storey: *Pierrot: A Critical History of a Mask*, Princeton N.J. 1978

–: *Pierrots on the Stage of Desire: Nineteenth Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*, Princeton N.J. 1985

H.H. Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg*, Zürich 1951