

Kalkül und Sinnbild Eine Kurz-Geschichte des Kanons*

von Horst Weber, Essen

In der Entwicklung der Mehrstimmigkeit hat der Kanon — trotz seines Kairos um 1500 — selten eine bestimmende Rolle gespielt, vielmehr meist eine Randstellung eingenommen. Er markiert je nach satztechnischer Ausprägung entgegengesetzte Pole der Kunstmusik, entweder den Usus vervielfältigter Einstimmigkeit oder aber höchsten kontrapunktischen Kalkül. Diese Extreme des Kunstanpruchs verleihen dem Kanon in der Kunstmusik eine Aura des Besonderen, vor allem die Erschwerung des kontrapunktischen Kalküls verknüpft sich für den Hörer mit einer Sinnvermutung. Dieses Verhältnis von Kalkül und Sinn soll im folgenden anhand einiger Beispiele skizziert werden, die zwar nicht durchweg künstlerische Höhepunkte repräsentieren, aber einen historiographisch sinnvollen Zusammenhang bilden.

Guillaume de Machaut zählt zu den frühesten Komponisten, von denen Kanonkompositionen überliefert sind. Seine Ballade *Sans cuer/Dame, par vous/Amis, dolens* steht der Gattung der Motette insofern nahe, als jede der drei Stimmen einen eigenen Text hat. Musikalisch aber bilden die drei Stimmen keinen motettischen Satz, sondern einen Kanon. Jedoch besteht kein Illustrationsverhältnis zwischen Text und Musik wie in den kanonischen Caccia-Sätzen der zeitgleichen Trecento-Musik. Der Kanon verdeutlicht nicht den Inhalt, sondern nur das Verhältnis der Texte zueinander.

Während in der Motette die rhythmisch-melodische Differenzierung der Stimmen die Hierarchie ihrer Texte im Sinne des mehrfachen Schriftsinns verdeutlicht¹, bildet der Kanon in dieser Ballade die Zugehörigkeit der Texte zu einer Sinnebene ab. Der Dichter-Komponist Machaut erfindet, indem er die Form motettischer Mehrtextigkeit auf die Gattung der Chanson überträgt, zugleich die musikalische Form, die dem spezifischen Verhältnis dieser Texte angemessen ist.

Der kontrapunktische Kalkül, der diesem Kanon zugrunde liegt, erschließt sich nur in der Auflösung, die Gilbert Reaney — abweichend von den Gesamtausgaben Friedrich Ludwigs und Leo Schrades — vorgeschlagen hat. Reaney plädiert für einen Einsatzabstand von zwei Mensuren zwischen den drei Stimmen, von denen in den Handschriften nur eine notiert ist². Eine Analyse der Konstellation von imperfekten und perfekten Klängen liefert für Reaneys Auflösung nicht nur Argumente *ex negativo* — die Vermeidung bedenklicher Stimmfortschreitungen in den älteren Editionen —, sondern auch Gründe der Klangdisposition, die für seine Version sprechen (vgl. nachfolgende Tabelle).

* Um die Ausführungen zu Schönbergs *Mondfleck* erweiterte Fassung des Habilitationsvortrags vom 30. November 1992 vor dem Fachbereich 1 der Technischen Universität Berlin.

¹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Machauts Motette Nr. 9*, in: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven 1979, S. 56ff.

² Gilbert Reaney, *The Ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut: melody, rhythm and form*, in: *AMI 27* (1955), S. 51 Ursula Günther, *Fourteenth Century music with texts revealing performance practice*, in: *Studies in the performance in late medieval music*, hrsg. von Stanley Boorman, Cambridge 1978, S. 263f.

MACHAUT
BALLADE NR. 17

ed. G. Reaney:

ed. Leo Schrade (~ Ludwig):

Takt	Anfangsklang			Anfangsklang	Takt
1st. { 1	d'			d'	1st 1
2	g		P	g d'	2st 2
2st. { 3	d'		P	g d'	3st 3
4	g d'	P	P	g d'	4
3st. 5	d			d'	5
6	g d'	P		d'	6
7	b d'	I	I	b d'	7
8	g d'	P	I	g b d'	8
1					1
9	b d'	I	I	g b d'	9
10	g d'	P	P	g d'	10
11	b d'	I	P	/ / /	11 = 3
12	g d'	P	P	/ / /	12 = 4
13 = 5	/ / /			/ / /	13 = 5
14 = 6	/ / /	P		/ / /	14 = 6
15 = 7	/ / /	I	I	/ / /	15 = 7
16 = 8	/ / /	P	I	/ / /	16 = 8
2.	Takt-Nr				2.
17 (~13)	g b d'	I	I	g b	17 (~11)
18 (~14)	g d'	P	P	g d'	18 (~12)
19 (~15)	g b g'	I	P	g d' g'	19 (~13)
20 (~16)	g d' g'	P	I	d' g'	20 (~14)
21 (~17)	g e' g'	I	I	e' g'	21 (~15)
22 (~18)	g d' g'	P	I	g e' g'	22 (~16)
23 (~19)	g e' g'	I	I	g e' g'	23 (~17)
24 (~20)	g d g	P	P	g d'	24 (~18)
25 (~21)	g d' e'	I	P	g d'	25 (~19)
26 (~22)	g d' g'	P	I	d' g'	26 (~20)
27 (~23)	g b' d'	I	P	b' d' g'	27 (~21)
28 (~24)	g d' g'	P	I	g b g'	28 (~22)
2st. { 29 (~25)	b' d'	I	I	g b	2st 29 (~23)
30 (~26)	g g	P		g	1st. 30 (~24)
1st. { 31 (~27)	b	I			
32 (~28)	g	P			

P: Perfekt
I: Imperfekt

Die Konsequenz des Alternierens imperfekter und perfekter Klänge in Reaneys Auflösung ist gegenüber der willkürlichen Klangfolge bei Ludwig und Schrade so evident, daß sie kein Zufall sein kann. In Reaneys Version demonstriert die Ballade einen Kalkül, der für die Möglichkeiten gleichgerichteter kanonischer Imitation grundlegend ist: Da die nachfolgenden Stimmen die führende Stimme wiederholen und so die Zusammenklänge des Stückes herstellen, sind auch Wiederholungen von Zusammenklängen im Einsatzabstand möglich; das Rekurrenzverhältnis zwischen den Stimmen schafft einen Erwartungshorizont vom erklingenden Hier und Jetzt auf die Zukunft. Das spekulativ Neue an diesem kanonischen Satz Machauts besteht darin, daß die Vorhersehbarkeit nicht als Wiederkehr derselben Klangfolgen, sondern nur als regelmäßiger Wechsel perfekter und imperfekter Klänge angelegt ist. Das bedeutet einen Verlust an Sinnfälligkeit der Rekurrenz, aber einen Gewinn an Geltungsdauer. Der Klangwechsel wirft sich wie ein Gitternetz über die Zeit, ohne an eine bestimmte Gestalt gebunden zu sein. Und darin unterscheidet sich der Satz z. B. von fast allen Motetten Machauts, in denen der Erwartungshorizont durch die Wiederkehr melodischer und rhythmischer Modelle etabliert wird. Demgegenüber eignet dem Gitter aus perfekten und imperfekten Klängen ein höherer Grad der Abstraktion, und Machaut hat sich in dieser Ballade insofern am weitesten vorgewagt, auch weiter als in der durch Eggebrechts Analyse bekannten Motette Nr. 9³, als musikalische Zeit hier nicht mehr als Ausführungsdauer für eine musikalische Figur definiert ist, also als Dauer eines melodischen color oder einer rhythmischen talea, sondern daß Zeit von einem Gitter strukturiert wird, das von der individuellen Füllung mit musikalischer Figur unabhängig ist.

Dieses sich von der Rekurrenz spezifischer Gestalten ablösende Zeitbewußtsein hat Machaut etwas zu denken ermöglicht, was vorher so undenkbar war, nämlich einen musikalischen Verlauf, in dem dieselben Stimmen gleichzeitig vor- und rückwärts gehen. In Machauts dreistimmigem Rondeau *Ma fin est mon commencement* bilden

Palindrom III 20
 Palindrom II 40
 Palindrom I

Notenbeispiel 1

³ Eggebrecht, S. 74ff. Das Alternieren perfekter und imperfekter Klänge in dieser Motette ist eine Ausnahme für diese Gattung, begegnet aber z. B. auch im kanonischen *Lai de confort*; diese Klangtechnik scheint also eher den Gattungen monodischer Herkunft als eine Art vervielfältigter Einstimmigkeit anzugehören.

die beiden bewegteren Oberstimmen einen Krebskanon, die ruhigere untere dazu ein Palindrom — eine Stimme, die sich in sich selbst zurückwendet. Auch hier sind die resultierenden Stimmen in den Quellen nicht ausgeschrieben, sondern nur eine Oberstimme und die halbe Unterstimme notiert (vgl. Notenbeispiel 1, S. 357; Faksimile vgl. *New GroveD* 16, S. 167). Der Text gibt die Anweisung zu ihrer Ausführung.

Der Refrain „Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin“ bildet in der palindromartigen Stellung seiner Satzglieder die Auflösung des unvollständig notierten Contratenors ab, und der Refrain deutet durch seine Schriftrichtung an, daß die Oberstimme gleichzeitig auch im Krebs erklingen soll⁴.

Nun ist es zumindest auffällig, daß Machaut von dem Contratenor nur die Hälfte, die Oberstimme aber zur Gänze notiert hat. Ein Blick auf den resultierenden Tonsatz zeigt nämlich, daß die jeweils vertauschten Hälften der Oberstimmen auch ein Palindrom bilden; beide Oberstimmen hätten also ebenfalls nur zur Hälfte notiert werden können, für alle Stimmen hätte dann dieselbe Anweisung gegolten und die umständliche Prozedur, den Text auf dem Kopfe stehend zu schreiben, wäre nicht notwendig gewesen. Machauts Notation verweist mit dieser komplizierten Notationsweise jedoch auf den Kalkül, der jedem Krebskanon zugrunde liegt: Ein Krebskanon läßt sich in ein Palindrom umformen und umgekehrt; in einem mehrstimmigen Satz besteht zwischen beiden kein Unterschied der Satzstruktur, sondern nur der Notation. Ist der Refrain durch seine Wortstellung der Unterstimme, durch seine Schriftrichtung der Oberstimme zugeordnet, so trifft seine inhaltliche Aussage „Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin“ auf Oberstimmen und Unterstimme, auf Krebskanon und Palindrom gleichermaßen zu.

Die Mensuralnotation ermöglicht es, Tongestalten in eine andere als gerade Richtung zu versetzen. Von der alltäglichen Erfahrung der Zeit als einsinnig gerichteter, unumkehrbarer Dimension wird abstrahiert, Zeit als imaginärer Raum disponierbar.

Seit dem späten 14. Jahrhundert werden die Möglichkeiten kanonischer Vervielfältigung systematisch ausgelotet, etwa kanonische Nachahmungen in der Umkehrung, oder — durch Multiplikation oder Teilung der Notenwerte — Nachahmungen in Augmentation und Diminution erfunden (einer der frühesten Proportionskanons, *Le ray du soleil*, ist noch zu Machauts Lebzeiten in Italien entstanden⁵). Was diese Nachahmungsformen unter dem heutigen Begriff des Kanons zusammenschließt, ist nicht das erklingende Resultat, sondern die Tatsache, daß das Notenbild Verfahren der Abbildung unterworfen wird, die ähnlich denen der Geometrie sind: Verschiebung, Spiegelung an der Vertikalen oder Horizontalen, Stauchung und Dehnung. Diese automatisierten Abbildungsverfahren können als sprachliche Anweisung, eben als „Canon“ formuliert werden, ohne daß alle Stimmen notiert werden müßten. Mit der Gelehrsamkeit des Humanismus kommt der Brauch auf, diese Anweisungen in ein Rätsel zu kleiden, so daß der Interpret — je nach Ausgestaltung des Rätsels — Einsatzabstand, Einsatzintervall, Wertrelation, Bewegungsrichtung und Einsatzanzahl der an-

⁴ Vgl. Ursula Günther, *Die Mensuralnotation der Ars nova in Theorie und Praxis*, in: *AfMw* 19—20 (1962—63), S. 13ff.

⁵ Geneviève Thibault, *Enlèmes et devises des Visconti dans les œuvres musicales du Trecento*, in: *L'ars nova italiana del Trecento*, Certaldo 1969, S. 140ff.

deren Stimmen zu ermitteln hat — also jene fünf Kriterien, mit denen jede kanonische Abbildung eindeutig bestimmbar ist. Zugleich werden alle Kanonformen als Mittel der Textausdeutung verwendet, und das macht die Beschäftigung mit ihnen über den zugrunde liegenden Kalkül hinaus interessant. Denn sie haben die Möglichkeiten, eine partielle Übereinstimmung zwischen dem Textinhalt und dem Tonsatz zu konstruieren, vervielfältigt. Prinzipiell ist zwischen zwei Arten zu unterscheiden, wie Text und Musik übereinstimmen können: Im einen Fall zielt ihre Analogie auf die Identität der Tongestalten, und diese ist beim normalen Kanon, in lateinischer Terminologie „fuga“, am deutlichsten; steht diese Identität im Vordergrund, so kann der Kanon das Eins-Sein oder Aus-Einem-Geworden-Sein darstellen, z. B. den Glauben an „den Einen Gott“⁶ oder an das „Incarnatus est de spiritu sancto ex Maria Virgine“⁷. Im anderen Fall, wenn die Identität der Gestalt schwieriger wenn überhaupt zu vergegenwärtigen ist, zielt die Analogie zwischen Text und Musik auf das Abbildungsverhältnis, das zwischen den Stimmen besteht. Diese nahezu unerschöpflichen Bedeutungsmöglichkeiten haben wohl nach der Epochenschwelle um 1600 wesentlich dazu beigetragen, daß das Interesse am Kanon bis in die Zeit Bachs wach blieb.

Dazu ein Beispiel, das ebenso einfach wie illustrativ ist. Michael Maier, Arzt Kaiser Rudolphs II. in Prag, publizierte 1617 in Oppenheim sein Emblembuch *Atalanta fugiens*. Der Titel verweist gleichermaßen auf die heiratsscheue Schöne der griechischen Mythologie wie auf die „fugae“, die das Buch enthält. Auf den Recto-Seiten sind Embleme mit den Bestandteilen *Inscriptio*, *Pictura* und *Subscriptio* dargestellt; auf der jeweils vorausgehenden Verso-Seite ist die *Scriptio* vom Lateinischen ins Deutsche übertragen, das Bild aber durch einen Kanon ersetzt. Die Kanons sind zum großen Teil nach der Komplexität der Abbildungsverhältnisse angeordnet. Gegen Ende findet sich ein Krebskanon, der große Ähnlichkeit mit dem von Machaut hat (vgl. Notenbeispiel 2, S. 360).

Wieder ein dreistimmiger Satz mit zwei Oberstimmen im Krebskanon und einer Unterstimme als Palindrom. Ein sogenannter ‚Einfluß‘ Machauts ist auszuschließen, wohl aber eine Tradition anzunehmen, deren Glieder nicht mehr zu rekonstruieren sind, die aber mit einer inneren Notwendigkeit des Tonsatzes selbst begründet werden kann. Denn wer einen dreistimmigen Krebskanon schreibt, wird die freie dritte Stimme — nach Machauts Kalkül fast zwangsläufig — dem Krebsgang als Palindrom angeleichen — wenn er nicht überhaupt den Krebskanon einschließlich der freien Unterstimme von vornherein als Palindrom entwirft und dann erst die Stimmen ‚umstellt‘. Die gegenläufigen Stimmen, vor allem — aus der Gegenläufigkeit resultierend — der gleichzeitige Beginn und das notwendige Zusammentreffen in einem Ton, bilden die Vergleichsmomente, in denen der Krebskanon und der Flug der beiden Adler Jupiters partiell übereinstimmen⁸. Die *Pictura* wird in den bedeutungstragenden Momenten der *Subscriptio* nicht durch die retrograde Intervallidentität, sondern durch das Abbil-

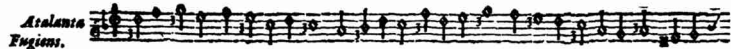
⁶ Z. B. Vincenzo Ruffos Kanon *Trinitas in Unitate*, in: *Capricci in musica a tre voci*, 1564; vgl. Dietrich Kämper, *Vincenzo Ruffos „Capricci“ und die Vorgeschichte des Musikalischen Kunstbuchs*, in: *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Kassel 1989 (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten* 28), S. 107ff.

⁷ Z. B. im Credo der *Missa Ancilla Domini* von Guillaume Dufay.

⁸ Vgl. Text der *Subscriptio* in Notenbeispiel 2.

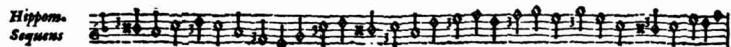
Zween Adler/ einer von Osten/ der ander von Westen
kommen zusammen.

Prima vox incipiat ab initio:

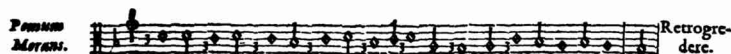


Jupiter è Del phis a qui las misisse ge mel las.
Pla gas asque du ci oc as o E ad Fer tur

Secunda à fine, & canat versus initium.



Fertur ad E o as occiduasque pla gas.
las mel ge misisse las qui a phis Del è Jupiter



Jupiter è Del phis a quilas mi sisse gemel las
Plagas occi duas que E o as ad Fer tur

XLVI. Epigrammatis Latini versio Germanica.

D Er Jupiter von Delphis zween Adler hat aufgesendet/
Gegen Auffgang vnd Niedergang so fern die Erd sich endet/
Dieweil er das Mittel der Erden wolt wissen vnd verstehen/
Welch (wie man sagt) zugleich zu Delphis wider gesehen/
Es seynd aber zween Schein/dieser von Osten vnd der von Westen/
Welche zusammen kommen vnd in ein'n sich befesten.

EMBLE-

Notenbeispiel 2

Michael Meier. Atalanta fugiens. Oppenheim 1618. Faksimile Kassel: 1964: Bärenreiter.

EMBLEMA XLVI. *De secretis Naturæ.*
Aquilæ duæ, una ab ortu, altera ab occasu conveniunt



EPIGRAMMA XLVI.

Jupiter è DELPHIS aquilas misisse gemellas
Fertur ad Eoas Occiduasque plagas:
Dum medium explorare locum defideras Orbis,
(Fama ut habet) Delphos hæc redièrè simul.
At illa lapides bini sunt, unus ab ortu,
Alter ab occasu, qui bene conveniunt.

Bb

APOLLINEM

tät und Kanontechnik intensiv auseinandergesetzt. In Italien, dem Stammland der Monodie, aber auch in weiten Teilen Europas wird das Komponieren von Kanons mehr und mehr ausgegrenzt aus der aktuellen Kunst: Entweder wird die Kanontechnik ins Reservat gelehrten Komponierens eingeschlossen (die zahlreichen Kanonlehren und Kunstbücher dokumentieren im 17. Jahrhundert dieses gelehrte Interesse) oder sie lebt im Bereich geselligen Musizierens auf einem kompositorisch anspruchslosen Niveau weiter als Gesellschaftskanon, wie er gerade um diese Zeit in Thomas Ravenscrofts *Pammelia* erstmals in einer großen Sammlung belegt ist. Zugleich wird der Kanon in gleichsinniger Richtung als Element der musikalischen Rhetorik verfügbar („fuga realis“, Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606), und zwar vorzugsweise zur Darstellung jedweder Art von Nachfolge-Verhältnis⁹. Bach verwendet sie in der Szene der beiden Zeugen aus der *Matthäus-Passion* in besonders kunstreicher Weise, in der die explizierten Aspekte ‚Gestaltidentität‘ und ‚Abbildungsverhältnis‘ eine tragende Rolle spielen (vgl. Notenbeispiel 3, S. 361).

Der Kanon zeigt im Sinne der „fuga“ ein Nachfolge-Verhältnis zwischen den beiden Zeugen an: Sie haben sich abgesprochen. Obendrein wechselt Bach den Einsatzabstand und korrigiert ihn später wieder, und jeder Musiker weiß, daß korrigierte Fehler erst recht auffallen. Damit ändert sich in dem Kanon zwar nicht die Abbildungsidentität, als ob der zweite Zeuge einen falschen Ton sänge, aber das Abbildungsverhältnis. Der Kanon ist bewußt falsch und darum eben doch richtig komponiert, weil er so anzeigt, daß das Zeugnis gegen Jesus falsch ist. Daß Bach *n i c h t* den Wechsel des Einsatzintervalls — wie noch Heinrich Schütz¹⁰ —, sondern den Wechsel des Einsatzabstandes als ‚Fehler‘ komponiert, bedarf der Interpretation. Denn der Wechsel des Einsatzabstandes verletzt eigentlich keine kontrapunktische Regel, er ist im Gegenteil ein altergebrachtes Mittel, die kanonische Imitation in Gang zu halten (so etwa in den *Bicinien* Orlando di Lassos). Bach komponiert den Wechsel des Einsatzabstandes erst als Verstoß, indem er ihn korrigiert. So verstößt Bachs Kanon gegen die regelmäßige Rekurrenz der Stimmen, gegen die Vorstellung einer regelmäßig pulsierenden Zeit, die vor aller Füllung mit Figur wirksam ist. Erst jetzt ist Machauts Idee eines Gitters, wenn auch in ganz neuer Weise, nämlich als Takt, im Zeitbewußtsein der Komponisten präsent.

Mit der Ablösung des kontrapunktischen Komponierens durch das motivische wachsen dem Kanon trotz seiner Randstellung neue Funktionen zu. Im Kontext motivisch-thematischer Prozesse kann ein Kanon entweder zu einem Ort der Ruhe werden — als eine Satzstruktur nämlich, in der motivische Entwicklung stillgestellt ist —, oder der Kanon bildet, wenn er gleichsam als kontrapunktische Intarsie in motivisch-thematische Prozesse integriert ist, ein Moment außergewöhnlicher Verdichtung, in dem ein thematisches Gebilde in Engführung erscheint, statt in seine Motive aufgesprengt zu werden. Mit den Polen Ruhe und Verdichtung verlagert

⁹ Vgl. z. B. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, S. B 145: „servit quoque actionibus successivis exprimentis“

¹⁰ Bernhard Dopheide, *Zur Darstellung des Diabolischen in der Musik*, in: *Musik und Unterricht* 2 (1991), S. 41ff.

sich die Bedeutung des Kanons von der rhetorischen Bildfunktion auf die innere Dynamik der Musik.

Für Johannes Brahms, der sich im Zuge des Historismus älterer Satztechniken vergewisserte, war die Auseinandersetzung mit dem Kanon von herausragender Bedeutung. Im Kanon vermittelten sich Brahms zwei Ideen, denen er sich verpflichtet fühlte und die sich doch in seiner geschichtlichen Situation voneinander fortzubewegen schienen, nämlich die Unversehrtheit der Melodie und die Intensivierung thematischen Komponierens nach Beethoven.

Im Kontext thematischen Komponierens kann ein Kanon selbst schon eine Verdichtung vorangegangener thematischer Vorgänge darstellen oder eine Verdichtung in sich selbst herstellen, indem das Abbildungsverhältnis ‚Einsatzabstand‘ verkleinert wird. Brahms hat dieses Mittel häufig verwendet¹¹. Im ersten Satz der *Violinsonate A-dur*

The image displays a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Violin Sonata in A major, Op. 10, No. 1. The score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece, with the violin part starting on a high note and the piano accompaniment providing a harmonic foundation. Both parts are marked 'f marc.' and feature a fermata. The second system continues the melodic development in the violin part, marked '(=x)', and the piano accompaniment with a 'dim.' marking. The third system shows further melodic and harmonic progression, with the violin part again marked '(=x)' and the piano accompaniment marked 'dim.'. The page number '128' is visible in the bottom left corner of the score.

Notenbeispiel 4 (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden mit freundlicher Genehmigung)

¹¹ Horst Weber, *Melancholia. Versuch über Brahms' Vierte*, in: *Tradition und Neue Musik, Festschrift Rudolf Stephan*, Laaber 1992, S. 286ff.

jedoch begegnet eine Vergrößerung des Einsatzabstandes: Zunächst verdichtet sich zwar in der Durchführung der kontrapunktische Satz durch Engführung des Themenkopfes, dann aber wird der erneut einsetzende Epiloggedanke zweimal als Kanon gesetzt, zuerst mit dem Einsatzabstand eines Viertels, dann — bei gleichzeitigem Stimmtausch — mit dem Einsatzabstand von zwei Vierteln.

Der harmonische Kalkül, der gleichzeitig Stimmtausch und Veränderung des Einsatzabstandes ermöglicht, besteht in einer Sequenz, die in eine Vorhaltskette von Dissonanzen gekleidet ist und durch Verschiebung einer Stimme zu einer Folge von Konsonanzen verwandelt werden kann.

Die hier gewählte Vergrößerung des Einsatzabstandes anstelle der häufigeren Verkleinerung wirkt als Entflechtung und — zusammen mit der Umwandlung der Dissonanzen in Konsonanzen sowie der tieferen Oktavlage im doppelten Kontrapunkt — als Entspannung. Durch diese Variation des Einsatzabstandes vollzieht sich in dem Kanon der Umschlag von der Steigerung der Polyphonie im ersten Teil der Durchführung zur entspannteren Fortsetzung im zweiten, in dem der Epiloggedanke seine Marcato-Charakteristik verloren hat und ohne Bruch den Charakter des „Amabile“ wiedergewinnen kann, noch ehe die Reprise einsetzt. Der Kanon mit seiner Variation des Abbildungsverhältnisses hat eine dramaturgische Funktion im Dienste einer individuellen Ausgestaltung der Sonatensatzform, in der sich der Komponist vom Prinzip der Finalspannung gelöst und Freiheit über die Verknüpfung von Formfunktion und Themencharakter gewonnen hat. Mit solchen Variationen der Abbildungsverhältnisse hat Brahms den Kanon in das Komponieren thematischer Prozesse integriert und damit wesentliche Momente kanonischen Komponierens in der Wiener Schule vorgedacht.

Auf dem Weg in die Atonalität hat Arnold Schönberg unter einem unwiderstehlichen Ausdruckszwang das harmonische und thematische Beziehungsgeflecht seiner Musik intensiviert und in den athematischen Kompositionen — etwa der *Erwartung* — einen gleichsam entropischen Zustand nicht nur von ‚Harmonik‘, sondern auch von ‚Figur‘ erreicht. Der Melodramenzyklus *Pierrot lunaire* markiert dann insofern eine neue Phase, als das groteske Sujet thematisches Komponieren samt seinen Genres, Formen und Satztechniken, allerdings in ironischer Brechung, wieder heraufruft. Nr. 18, *Der Mondfleck*, ist — in ironischer Reflexion traditionellen Handwerks — die reinste Hexenküche des Kontrapunkts, in der alle angesprochenen kanonischen Abbildungsverhältnisse kombiniert werden: Der Duodezimakanon zwischen Piccoloflöte und Klarinette bewirkt, daß die Imitation in dieser weiten und hohen Lage — vom Tempo zu schweigen — hörend kaum mehr auszumachen ist, und eben dies ist Schönbergs ironische Distanz zum Handwerk: Die kanonische tour de force kann und soll nicht durchgehört werden; denn auch die beiden Streicherstimmen sind kanonisch geführt, und in der Klavierstimme werden beide Bläserstimmen in Augmentation imitiert. Bläser- und Streicherstimmen verlaufen ab der Mitte des 10. Taktes rückwärts, bilden also — wie bei Machaut — ein Palindrom, und innerhalb der Bläserstimmen wechseln zusätzlich — wie bei Bach und Brahms — die Abstände der kanonischen Einsätze. Einzig die Rezitationsstimme ist frei.

Diese Konstellation kanonischer Imitationen hat Bedeutung 1.) für das „Verhältnis zum Text“, 2.) für den komponierten Zeitverlauf und 3.) für den historischen Status dieser Satztechnik.

1. Die geläufige Interpretation des Krebskanons als Sinnbild des Spiegels, mit dessen Hilfe Pierrot seinen Rücken betrachtet, ist m. E. zu äußerlich auf die Metapher des Textes bezogen¹². Obendrein ist im Text von keinem Spiegel die Rede und die Bezeichnung „Spiegelkanon“ terminologisch auf den Umkehrungskanon festgelegt — gerade er kommt aber in diesem Stück nicht vor (er wurde schon in Nr. 17 abgehandelt). Die Allgegenwart der Kanonthematik versinnbildlicht die Omnipräsenz des Mondflecks quasi als einer Obsession — „wischt und wischt, doch bringt ihn nicht herunter“, und die Vergeblichkeit dieses Tuns ist in die Komposition eingesenkt als der unmögliche Versuch, einen Kanon mit Einsatzabstand gleichzeitig als Krebskanon zu komponieren, weil immer ein Stück in der Größe des Einsatzabstandes als Rest bleibt, der nicht beantwortet werden kann.

Beginnen beide Stimmen gleichzeitig — wie bei Machaut —, ist Krebsgängigkeit ohne weiteres möglich. Setzen aber beide Stimmen nacheinander ein, dann ist der Komponist in der Nähe der Spiegelachse vor die Alternative gestellt, entweder der kanonischen Imitation oder dem krebsgängigen Verlauf zu folgen. Dieses Dilemma birgt in sich den konstruktiven Keim für die satztechnische Ausgestaltung des *Mondflecks*. In den Streicherstimmen löst Schönberg das Problem, indem er die Ränder um die Spiegelachse, Takt 9 und 11, in sich palindromartig gestaltet¹³. In den Bläserstimmen hingegen verkürzt er die Einsatzabstände von vier Achteln über zwei bis zu einem Achtel, bei dem dann die kanonische Beantwortung abbricht. Diese Verkürzungen jedoch sind nur möglich, wenn vor ihnen die kanonische Imitation ebenfalls aussetzt. Es entsteht also ein Satz mit mehreren Kanoneinsätzen, denen jeweils eine freie Partie vorausgehen muß. Ein Modell für diese Setzweise findet sich in den kanonischen *Inventionen* Nr. 2 und 8 von Bach¹⁴.

2. Für den Zeitverlauf bedeutet die Verkürzung des Einsatzabstandes in den Bläsern eine Verdichtung, die sich zwar mit dem krebsgängigen Verlauf der Stimmen wieder in eine entsprechende Entflechtung zurückverwandelt, in der augmentierten Klavierstimme aber als Verdichtung bis zum Schluß erhalten bleibt. Schönberg komponiert auf diese Weise zwei unterschiedliche Zeitverläufe, einen Zeitkreis, in dem die Einsatzdichte an ihren Ausgangspunkt zurückkehrt, und einen Zeitpfeil, in dem die Ein-

¹² Z. B. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich 1974, S. 183.

¹³ Siehe dazu in diesem Heft die Studie von Claus Raab, *Der Fleck im »Mondfleck«*, S. 411 ff.

¹⁴ Reinhold Brinkmann hat in seinem Aufsatz *Was uns die Quellen erzählen*, in: *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Laaber 1988, mitgeteilt, daß Schönberg in seinem Handexemplar des Buches *Arnold Schönberg* von Egon Wellesz (Leipzig 1921) die Bezeichnung „Doppelkanon“ für den Satz aus Bläser- und Streicherstimmen getilgt und durch die Bezeichnungen „Fuge“ für den Bläsersatz, „Canon“ für den Streichersatz ersetzt hat (S. 693). Indes bin ich geneigt, dies — einmal mehr — für einen Akt vorauseilender Apologie des vielbefehdeten Meisters zu halten; denn um eine Fuge handelt es sich genausowenig wie um einen Kanon, fehlt doch nicht nur das Kontrasubjekt, sondern auch jede Entfaltung des Tonraums durch Einsätze des Subjekts auf anderen Stufen — die Korrektur des Einsatzintervalls zu einer Doppeloktav in Takt 9 hat ihren Grund in der — vorrangig intendierten — Verkürzung des Einsatzabstands zu einem Achtel, da im Einsatzintervall der Duodezim Oktaven entstünden (zum Oktavproblem siehe auch unten).

satzdichte kontinuierlich fortschreitet¹⁵. Deren Überlagerung hebt das Ebenmaß des Taktes auf, das Bach durch Korrektur in sein Recht gesetzt hatte, und dies trägt wesentlich zum hektischen Verlauf des Stückes bei.

3. Ist die Kombination von „fuga“ und Krebskanon letztlich unmöglich, so verursacht die Kombination von Krebs und Augmentation ein Dilemma zwischen der Stimmigkeit des Tonsatzes und dem Charakter des Stückes. Schönberg interpretiert den Text u. a. durch eine immer hektischere Gangart der Musik. In den Bläserstimmen vergrößern sich aber durch den retrograden Verlauf die Einsatzabstände im zweiten

The diagram consists of three parts illustrating musical techniques:

- MACHAUT:** Shows a palindromic structure with three staves (1, 2, 3) and a central vertical axis labeled 'Achse'. The lines for staves 2 and 3 are mirrored across the axis.
- SCHÖNBERG (Krebs):** Shows three staves for Bläser (top), Streicher (middle), and Klavier (bottom). The top staff has segments A, B, B, A. The middle staff has segments A', B', B', A'. The bottom staff has segments A, B. Dashed lines indicate retrograde imitation between the top and middle staves.
- SCHÖNBERG (Augmentation):** Shows two staves for Bläser (top) and Klavier (bottom). The top staff has segments 4, 4, 2, 1, 2, 4, 4. The bottom staff has segments 8, 8, 4, 2. Dashed lines indicate retrograde imitation between the two staves.

Legend: — kanonische freie Phasen der Imitation in den Bläserstimmen

Notenbeispiel 5a

¹⁵ Vgl. Günther Dux, *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit*, Frankfurt am Main 1989.

The image displays a musical score for four instruments: Piccolo (Pic.), Clarinet in B-flat (KL. (B)), Guitar (G.), and Violin (Vel.). The score is organized into two systems. The first system includes a Piccolo part and a Clarinet part. The second system includes parts for Piccolo, Clarinet, Guitar, and Violin. The music is written in a single melodic line for each instrument, featuring various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, and *dim.*. There are also performance instructions like *1.* and *2.* in boxes. The score concludes with three double-headed arrows pointing to the right, indicating the end of the piece.

Notenbeispiel 5b (Universal Edition, Wien mit freundlicher Genehmigung)

I

Klar. 1 3 2 3 4 3 ↓ 3 quasi kadenzierend

Klv. 1 2 3 4 5 6 7 8 ↑ ↑ "Plötzlich stört ihn was"

g g g g g g g g

II

Klar. 5 6 7 8

Klv. 9 10 11 12 13 14 15

g g g g g g g g

g „wischt und wischt“

III **IV**

Klar. 8 Forts. 9 10 3

Klv. 15 Forts. 16 17 18 19 g

g g g g g g g g

Notenbeispiel 6a

I

Picc. *quasi kadenzierend*

Klv. *g g^m ?*

II

Picc.

Klv. *g g ? g^m g*

III

Picc.

Klv. *g g^m g g g*

IV

Notenbeispiel 6b
 A. Schönberg,
Pierrot lunaire Nr. 18,
 Augmentation
 Piccoloflöte — Klavier
 (g = gestische Abweichungen)

Teil, und diese Vergrößerung wirkt, wie bei Brahms gezeigt, entspannend. Die kontinuierliche Verkürzung der Einsatzabstände in der Klavierstimme reicht als gegenläufiger Prozeß nicht aus, da das Grundtempo des Augmentationskanons zu langsam ist. Schönberg fängt dieses Defizit durch zusätzliche Maßnahmen auf: Er ersetzt an einigen Stellen, und je später um so häufiger, das langsamere Imitationstempo durch das schnellere originale und ergänzt zunehmend freie Einsätze, die den hektischen Gestus der Musik forcieren¹⁶. Weitere Abweichungen von den Bläserstimmen in den augmentierten Klavierstimmen zeugen ferner von einer Empfindlichkeit gegenüber resultierenden Oktavklängen, wie sie dann später im dodekaphonen Satz zur Regel wird.

In dem souveränen, gleichsam augenzwinkernden Verzicht auf die Stimmigkeit der Imitation kündigt sich ein Denken in Tonqualitäten an, das von der Identität des Rhythmus und der Oktavlage zu abstrahieren beginnt und das Schönberg später zur Zwölftontechnik systematisieren wird. Die Kanontechnik mit ihrer Unterscheidung von Gestalt- und Abbildungsidentität wird für Komponisten des 20. Jahrhunderts das wichtigste Vor- und Durchgangsstadium auf dem Weg zur Dodekaphonie — dies ist bei Schönberg selbst nicht anders als später bei Anton Webern, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono oder Igor Stravinsky¹⁷.

Was verbindet nun die erörterten Beispiele zu einer Geschichte? Erstens nicht nur der Sachverhalt, daß es sich in allen Fällen um Kanons handelt, sondern darüber hinaus, daß durchgängig der Einsatzabstand als Regulativ im Zentrum der Betrachtung stand: als Bedingung der Rekurrenzbildung, als Mittel der sinnbildlichen Darstellung einer Bewegung, als Figur der musikalischen Rhetorik und als Steuerung der thematischen Dichte. Zweitens machten die Beispiele zwei Arten von Identität plausibel: Gestaltidentität und Abbildungsidentität, die je nach historischem Ort unterschiedliche Möglichkeiten des Textbezugs wahrnehmen. Drittens — und dies ist zugleich eine Antwort auf die Frage, inwiefern eine Geschichte des Kanons auch eine Teilgeschichte der Musik ist — prägt sich in den Beispielen ein historischer Wandel der musikalischen Zeit aus, beginnend mit der Abstraktion vom einsinnig gerichteten Zeitverlauf über die geometrische Verräumlichung zur Dynamisierung der musikalischen Zeit seit dem 18. Jahrhundert und schließlich zum Ansatz einer mehrdimensionalen Zeit bei Schönberg. Und viertens bildet der Kanon einen jener roten Fäden durch die Musikgeschichte, die im Material der Musik selbst gelegen sind; als kompositorische Bewältigung eines Automatismus bildet der Kanon zusammen mit dem Palindrom einen historischen Komplex der Satztechnik, der — in Abwandlung eines Schönbergschen Titels — ‚Das Komponieren mit identischen Stimmen‘ heißen könnte; in einer Problemgeschichte des Komponierens macht er Tradition ohne Rückgriff auf eine problematische Einflußhistoriographie beschreibbar.

¹⁶ Im letzten Takt wird eine der kanonischen Stimmen im Klavier sogar über die Werte der Bläserstimme hinaus im Sinne von Diminution zu Zweiunddreißigsteln beschleunigt.

¹⁷ Horst Weber, *Tradition in der italienischen Avantgarde*, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrd Wiesmann, Wien 1986 (= *Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* 2), S. 94ff.; ders., *Stravinskys Machaut-Rezeption*, in: *Bach, Händel, Schütz — Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, hrsg. von Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, Kassel 1987, Bd. 2, S. 317ff.