

*(...Les collines d'Anacapri...)*

Impression und Modus

Anmerkungen zu Claude Debussy

I

„Ich möchte, daß man – daß ich zu einer Musik komme, die wirklich frei von Motiven oder aus einem einzigen kontinuierlichen Motiv gebildet ist, das durch nichts unterbrochen wird und niemals zu sich selbst zurückkehrt. Alles wird dann eine logische, gedrängte, deduktive Durchführung sein; es wird nicht mehr zwischen zwei Reprisen desselben Motivs, das die Charakteristik und Topoi des Werks ausmacht, überflüssiges Gehudel zwecks Füllung geben [...] Die Durchführung wird nicht mehr jene materielle Ausbreitung sein [...] sondern man wird sie in einem universaleren und schließlich psychischen Sinne verstehen.“<sup>1</sup>

Diese Sätze Debussys aus einem Brief an Jacques Durand enthalten nicht allein die Umrisse eines Programms anti-klassizistischer Kompositionstechnik, sondern auch einen Hinweis darauf, warum der analytische Zugang zu seinem Werk erhebliche Schwierigkeiten bereithält und deshalb den Theoretiker noch immer zu eher literarisch gestimmter Exegese Zuflucht nehmen läßt. Bemerkenswert an den zitierten Worten ist wohl, daß Debussy eine kompositionstechnische Vorstellung mit Begriffen zu fassen sucht, die aus einer anderen, ihm längst fremd gewordenen musikalischen Tradition stammen: „Motiv“ (verstanden als eine Art „Modell“ für „materielle Ausbreitung“), „Durchführung“, „Reprise“ gehören untrennbar zur klassischen Sonate, die aus der Entwicklung der deutschen Musik hervorgegangen war und durch Beethoven jene Aura erlangt hatte, die noch auf sämtliche nachfolgende Verwandlungen zwischen Eklektik und Neuerung ungemindert aus-

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: Juan Allende-Blin, *Claude Debussy: Scharnier zweier Jahrhunderte*, in: *Musik-Konzepte 1/2*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981<sup>2</sup>, S.55 f.

strahlte. Und auch für Debussy bildete *die* Sonate ein zwar zunehmend ärgerliches, doch eben nur schwer auszuschaltendes Faktum der Geschichte. Indes meinte er mit diesen der Sonatenform zugehörigen Begriffen offensichtlich etwas ganz anderes – etwas, das sich geradezu als eine Alternative zu dem herausstellen sollte, was sie in besagter Tradition bedeuten und worin sie auch einzig ihre sinnvolle Anwendung finden. Zumal „Motiv“ wird für Debussy eine Art Hilfswort, das eine kompositionstechnische Sachlage bezeichnet, die einerseits das Gegenteil von dem beinhaltet, was man mit dem Begriff verbindet und zu verbinden hat („Entwicklung“, „Zusammenschluß“). Andererseits bedarf „Motiv“, wie es Debussy hier versteht, überhaupt keiner begrifflichen Definition, da durch solche Festlegung das schöpferische Moment in ihm – das der schweifenden Phantasie und ungewissen Imagination – beschädigt würde oder gar verloren ginge. Debussy hat sich denn auch gehütet, jemals das „Hilfswort“ durch ein „Hauptwort“, durch einen ihm angemessenen Begriff ersetzen zu wollen. Dies wurde später zur Sache von Theoretikern (die im Falle Debussys wohl nicht zufällig im Hauptberuf Komponisten sind): Juan Allende-Blin, Jean Barraqué, Pierre Boulez, Dieter Schnebel oder Karlheinz Stockhausen. Und sie unternahmen ihre theoretischen Erwägungen aus Erfahrungen heraus, die von gänzlich veränderten kompositionsgeschichtlichen und ästhetischen Voraussetzungen ausgingen. Daß zu deren Wegbereitung Debussy erheblich beigetragen hat, sollte sich allerdings erst Jahrzehnte nach seinem Tode herausstellen.

Barraqué spricht von *La mer* als einem

„geheimnisvollen, rätselhaften Universum, das sich aus sich selbst erzeugt und wieder zerstört. Man wird darin sogar eine Projektion des Vertikalen auf das Horizontale entdecken, die bisher nur ein Faktum der seriellen Anordnung zu sein schien [...] Vom Beginn der Einleitung (h-Moll) an entstehen die Motive aus einem Spiel fortgesetzter Beziehungen, aber ohne irgendeinen Bezug auf die Idee der Keimzelle. Man hat eine Kette ohne Ende vor sich [...] Der Schluß der Einleitung ist ganz über den vier Anfangsnoten h-cis-

fis-gis aufgebaut. Man kann hier eigentlich nicht von Harmonisation reden [...] Das Aggregat h-cis-fis-gis muß tatsächlich als eine 'Konstellation um die Tonart' aufgefaßt werden“.<sup>2</sup>

Nach Allende-Blin organisiert Debussy „seinen musikalischen Diskurs von gewissen Ausgangsintervallen her, ohne daß diese einen thematischen Charakter annähmen. Vermöge dieser Abstraktion von der Franckschen Technik hebt Debussy die zyklische Form auf und nähert sich unbewußt der seriellen Technik Schönbergs. In den *Nocturnes*, in *La mer*, in *Iberia* bildet den Ausgangspunkt eine Zelle von Intervallen, die sich fast unmerklich, doch mit einer geradezu natürlichen Überzeugungskraft entfaltet“.<sup>3</sup>

Und Boulez konstatiert: Debussy ergreife

„Partei für die 'Klangalchimie' und gegen gelehrsamem Biberfleiß. Er verwirft die Erbschaft und folgt einem Traum von glasklarer Improvisation [...] Das in Bewegung Befindliche, das Momentane, dringt in die Musik ein; es handelt sich nicht nur um die Impression des Augenblicks, des Flüchtigen, worauf man es reduziert hat, sondern vielmehr um eine Konzeption der Relativität und Nichtumkehrbarkeit der musikalischen Zeit [...] In den Augen der Musikbaumeister war es ein eklatanter Fehler, daß Debussy keine Gesetze verkündete. Aber gerade das ist ein überaus faszinierendes Geheimnis“.<sup>4</sup>

## II

In der Tat scheint Debussy sein gesamtes schöpferisches Leben hindurch an der Überzeugung festgehalten zu haben, daß sich die von ihm entwickelte musikalische Darstellung jeder kompositionstechnischen Systematik entziehe. Deshalb unternahm er eben auch keinerlei Anstrengung, für das „Neue“

---

<sup>2</sup> Jean Barraqué, *Claude Debussy*, Reinbek 1964<sup>8</sup>, S.126 ff.

<sup>3</sup> Juan Allende-Blin, *Claude Debussy*, ebd., S. 55.

<sup>4</sup> Pierre Boulez, *Lexikon-Artikel Debussy*, in: *Anhaltspunkte. Essays*, Stuttgart und Zürich 1975, S.57 ff.

entsprechend neue Begriffe zu finden. Stattdessen wandte er sich einer Art und Weise des Sprechens über Musik zu, die ihm nicht zuletzt die verschiedenen historisch überlieferten, lediglich aktualisierten und mithin andauernd akademischen Formen des theoretischen Diskurses über Kompositionstechnik ersetzten. Mit diesem „Sprechen über Musik“ ist eine an verbale Metaphorik gebundene Poetik gemeint, die kompositorische (und keineswegs nur „inhaltlich“-stimmungshafte) Gegebenheiten erfassen und ihrem musikalischen Wesen gemäß kennzeichnen soll. Nur poetischen Bildern ist offensichtlich jene inspirierte Exaktheit eigen, durch die sich kompositorische Phantasie zugleich gedankliche Geschmeidigkeit und alternativlosen Zugriff auf die zu ihrer Darstellung erforderlichen Mittel sichert. Solche Poetik, in der Debussy vielleicht einzig Robert Schumann vorausgegangen war, hat nichts mit unverbindlich schweifender „Poesie“ zu tun, die in allzu bekannter Manier einer vagen literarisch-bildhaften Annäherung an musikalische Sachverhalte dient. Hier geht es vielmehr darum, daß sich die „alten“, akademisch „belasteten“ Begriffe in „vage“ verwandelt haben – und nunmehr die „poetischen“ deren (versunkene) Konkretetheit übernehmen. Die Besonderheit dieser „poetischen Begriffe“ besteht darin, daß sie die neuen, von der Sonate abgerückten und die Unwägbarkeiten einer „musique informelle“ ansteuernden kompositorischen Gebilde widerspruchsfrei einschließen. Das sprachliche Bild als „Begriff“ – für sogenannte exakte Wissenschaften und somit auch für traditionelle Musiktheorie unakzeptierbar – wird seinem künstlerischen Gegenstand gerecht, indem es dessen mitgestalteten „Vorschein“ in einem jeweiligen „Bild-Begriff“ gewissermaßen materialisiert.

„Die Musik ist eine Summe zerstreuter Kräfte [...] Man macht daraus ein theoretisches Geschwätz! Ich habe die paar Flötentöne eines ägyptischen Hirten lieber; er ist eins mit der Landschaft und hört Harmonien, von denen in euren Abhandlungen nichts steht [...] Die Musiker hören nur die Musik, die von geschickten Händen geschrieben wurde, nie-

mals aber die, welche der Natur innewohnt. Den Anbruch des Tages zu erleben ist nützlicher, als die Pastoralsinfonie zu hören.“<sup>5</sup>

So läßt sich Debussys „Florestan“, der aufrührerische Verächter akademisch verwalteter Tradition, *Monsieur Croche*, vernehmen. Ob von Beethoven oder Mussorgski, Bach oder Dukas die Rede ist: man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß dieser Monsieur letztlich doch immer von Debussys Musik spricht – von bereits komponierter wie von der, die bisher nur ahnungsvoll dem inneren Ohr des Meisters nahekam. Selbst die Rezension einer Sonate, von der wir jedoch nur erfahren, daß sie von „Monsieur Paul Dukas“ stammt, nimmt *Monsieur Croche* zum Anlaß für die Ausmalung einer kompositorischen Vision, deren Ausgangspunkt – eben die Sonate – bald in Vergessenheit zu geraten droht. Am Ende heißt es:

„Man betrachte den dritten Satz der Sonate, und man wird unter dem malerischen äußerlichen Schein eine Kraft entdecken, die ihre rhythmische Phantasie mit der stillen Sicherheit eines stählernen Mechanismus lenkt. Diese selbe Kraft leitet auch den letzten Satz, in dem die Kunst zu erregen in ihrer ganzen Stärke offenkundig wird. Man kann sogar sagen, diese Erregung sei 'konstruktiv', dadurch, daß sie eine Schönheit hervorbringt, die den vollkommenen Linien der Architektur gleicht, Linien, die ineinander überfließen und sich mit den farbigen Räumen der Luft und des Himmels zu einer totalen und endgültigen Harmonie vereinen.“<sup>6</sup>

Debussys *Monsieur Croche* erschöpft sich nun keineswegs in solchen allgemeinen Erwägungen, von denen freilich in wachsendem Maße – gleichsam kumulativ – der „Vorschein“ gänzlich neuartiger musikalischer Darstellungsweisen ausgeht: Debussys eigener. Doch die Details bleiben zunächst noch im Hintergrund. Sie erscheinen in den poetischen Verstreungen inner-

---

<sup>5</sup> Claude Debussy, *Monsieur Croche, Antidilettant*, in: *Einsame Gespräche mit Monsieur Croche*, hrsg. von Ebergard Klemm, Leipzig 1975, S.30.

<sup>6</sup> Ebd., S.46 f.

halb eines Textes oder in denen, die sich zwischen verschiedenen Texten spannen. Prägnant werden sie dann z.B. in Bemerkungen über Johann Sebastian Bach und Richard Strauss – ohne daß dies allerdings etwas Grundsätzliches an der „Vorwand“-Rolle der besprochenen Kompositionen änderte. Strauss „denkt sicherlich in farbigen Bildern und scheint die Linien seines Denkens mit dem Orchester nachzuzeichnen [...] Strauss entwickelt rhythmische Klangfarben: er stellt die entferntesten Tonarten mit einer absoluten Kaltblütigkeit übereinander.“<sup>7</sup> An anderer Stelle heißt es, ebenfalls über Strauss: „Dieselbe Sorglosigkeit gegenüber einem vorher gefaßten Plan, dieselbe Lust, die Form direkt in der Farbe zu suchen und aus der Farbe selbst Effekte des Dramatisch-Illustrierenden gewinnen.“<sup>8</sup>

Für den in diesen Anmerkungen anvisierten Gesichtspunkt liefert Debussys Sicht auf Bach wohl den meisten Stoff:

„Man stößt hier auf die beinahe reine 'musikalische Arabeske' oder vielmehr das Prinzip des 'Ornaments', das die Basis aller Kunstarten ist (Das Wort Ornament hat hier nichts gemein mit der Bedeutung, die man ihm in den Musiklehrbüchern gibt) [...] Bach nahm die Arabeske wieder auf, machte sie geschmeidiger und flüssiger, und trotz der strengen Disziplin, die der große Meister der Schönheit auferlegte, konnte sie sich mit jener freien, immer wieder neuen Phantasie bewegen, die heute noch in Erstaunen setzt.“<sup>9</sup>

### III

Es hat den Anschein, als ob die eingangs zitierten Begriffe und Wendungen von Barraqué („Aggregat“), Allende-Blin („Intervallzellen“) und Boulez („Klangalchimie“, „Traum von glasklarer Improvisation“) mit festen, doch

---

<sup>7</sup> Ebd., S.74.

<sup>8</sup> Ebd., S.113.

<sup>9</sup> Ebd., S. 48 (Debussy erwähnt hier ein „Violinkonzert in G-Dur“ von Bach, was offensichtlich auf einem Irrtum oder Druckfehler beruht. Gemeint ist vielleicht das Konzert in E-Dur oder aber, wie E. Klemm (Anmerkung S. 153) vermutet, das 4. Brandenburgische Konzert (mit Violino piccolo).

nicht sogleich erkennbaren Fäden an Debussys Begriff der „Arabeske“ gebunden sind. Den verschiedenen Bedeutungen, die er bereithält, dürfte sich jene eines „festen, begrenzten Tonvorrates“ keineswegs in lediglich übertragenem Sinne zugesellen. „Arabeske“ hat für Debussy kaum mehr etwas mit „Verzierung“ zu tun, also mit dem, was in den „Musiklehrbüchern“ über sie zu lesen ist. Es geht vielmehr um eine Art „Vorordnung“ von musikalischem Material, an der sich verschiedene „Ordnungsfaktoren“ beteiligen. Sie reichen in der Tat vom „Ton-Aggregat“ und der „Intervallzelle“ bis zur „Improvisation“, unter der ein permanentes Durchspielen eines von „Aggregat“ und „Zelle“ abgesteckten „Tonraumes“ verstanden werden kann. So gesehen, schließen die Begriffe nicht zuletzt auch den des „Modus“ ein, welcher zugleich den Charakter eines „Über-Begriffs“ annimmt. Denn „Modus“ kommt dem am nächsten, was Debussy mit dem eingangs zitierten „Hilfswort“, also mit „Motiv“, zu benennen suchte: Musik, die „aus einem einzigen kontinuierlichen Motiv gebildet ist, das durch nichts unterbrochen wird und niemals zu sich selbst zurückkehrt“.

Ein solcher „Motiv-Modus“ liegt z.B. dem fünften der *Préludes I* für Klavier zugrunde: eine Folge von anfänglich sieben Tönen (*h-fis'-cis'-e'-gis'-h'-fis'*), die sich durch das Stück als fluktuierendes „Aggregat“ für die Harmonik, als „Intervallzelle“ für die Tonhöhengestaltung und somit auch als „Tonvorrat“ für „Improvisation“ zieht. Dieser „Modus“ enthält die Harmonien H(-Dur), cis(-Moll) und E(-Dur), die zunächst (Takt 1) melodisch-horizontal, dann (Takt 2) akkordisch-vertikal verwendet werden. Nachdem sich dies in den Takten 3/4 unter Veränderung von Oktavlage, Rhythmus und Tempo wiederholt, erfolgt in den Takten 5/6 eine bezeichnende Erweiterung: an den melodisch ausgespielten „Modus“, der wörtlich wieder mit Takt 1 übereinstimmt, schließt sich nun eine Kombination von melodisch-akkordischer bzw. horizontal-vertikaler Darstellung an. Die Zweistimmigkeit, in der dies geschieht, bildet gewissermaßen einen Kompromiß zwischen (melodischer) Tonfortschreitung und (akkordischer) Tonüberlagerung. Damit ist die Aus-

gangssituation für das Stück gegeben, das sich nun in locker aneinandergereihten Abschnitten entfaltet. Die „improvisatorisch“ wirkende Freizügigkeit, mit der dies geschieht, steht jedoch in jedem Moment unter dem sanften Joch des „Modus“, der wie eine federnde, doch feste Bande erscheint, welche die in die Horizontale und Vertikale ausrollenden Klanggebilde umschließt. Selbst jener Teil des Stückes (Takt 32-48), der durch eine stark harmonisch geprägte Melodie (mit traditionellem Wechsel von H- und Fis-Dur in Tonika-Dominante-Beziehung, jedoch „avec la liberté d'un chanson populaire“ zu spielen) einen hörbaren Kontrast zum Vorausgegangenen und zum Folgenden bildet, bleibt dennoch in den „Modus“ verflochten. Die Bindung zeigt sich darin, daß die Melodie in Gruppen von jeweils drei, zum Teil sich überschneidenden Tönen erscheint, welche allesamt die ersten drei Töne des „Modus“ permutierend aufnehmen: *dis-cis-Fis; Fis-Gis-dis; H-Fis-Gis* usw.

Der „Modus“ als „Motiv“ in Debussys Verständnis durchzieht also das Stück wie ein roter Faden; er ist sein Materialfundus, aus dem es Gestalt annimmt. Der „Modus“ gleicht aber auch einem „Bild“, einer poetischen Metapher, die sich allerdings auf den – wie bei Schumann nachträglich hinzugefügten – Titel („...Les collines d'Anacapri...“) kaum begrenzen lassen dürfte. Es hat den Anschein, daß Debussy mit dem eingangs erwähnten „Sprechen über Musik“, dem eben auch die poetischen Titel seiner Stücke angehören, Wege erkundet, die zu einer ihm vorschwebenden kompositorischen Umsetzung führen: zu jener Musik, die „aus einem kontinuierlichen Motiv gebildet ist“ und die „niemals zu sich selbst zurückkehrt“. Das sprachliche „Bild“ und die ausdrucksmäßig mit ihm verbundene „Impression“ kristallisieren sich zu einer gewissermaßen abstrakten Klanggestalt, eben zu einem „Modus“, der, seine poetische Herkunft hinter sich lassend, den Keim für eine Musik enthält, die Debussy als eine, als seine „Musik der Zukunft“ empfand.