

Säuseln der Blätter, der Blumen Duft würden geheimnisvoll mit der Musik zusammenwirken; und sie, die Musik, könnte all diese Elemente so natürlich zur Einheit binden, daß es schiene, als hätte sie an jedem von ihnen teil ..."

(in: La Revue blanche, 01.06.1901)

S. 47

"Er [= M. Croche] sprach von einer Orchesterpartitur wie von einem Bild (...)"

(Gespräch mit Monsieur Croche, in:
La Revue blanche, 01.07.1901)

S. 58

"(...) Ich strebte für die Musik eine Freiheit an, die sie vielleicht mehr als jede Kunst in sich birgt, eine Freiheit, welche nicht mehr auf die mehr oder weniger getreue Wiedergabe der Natur eingeengt bleiben, sondern auf den geheimnisvollen Entsprechungen zwischen Natur und Phantasie beruhen sollte (...)"

(Notiz April 1902: Warum ich "Pelléas" geschrieben habe)

S. 241

(als ein Kritiker die musikalische 'Dreieinigkeit' Melodie, Harmonie und Rhythmus beschwört, antwortet Debussy:)

"Aber gibt es ein Gesetz, das den Komponisten daran hindert, diese drei Elemente in ein anderes Mischungsverhältnis zu bringen? Ich glaube nicht (...)"

(Kritik der Kritik am "Pelléas",
Interview in: Le Figaro, 16.05.1902)

S. 251

"(...) Man hört nicht auf die tausend Geräusche der Natur um sich herum, man lauscht zu wenig auf die so vielfältige Musik, die uns die Natur überreich anbietet. Sie umfängt uns, und wir haben bis jetzt in ihr gelebt, ohne ihrer gewahr zu werden. Hier ist meiner Meinung nach der neue Weg."

(Befragung in: Comoedia, 04.11.1909)

S. 269

"(...) Wer wird das Geheimnis der musikalischen Komposition ergründen? Das Rauschen des Meeres, der Bogen des Horizonts, der Wind in den Blättern, ein Vogelruf hinterlassen in uns vielfältige Eindrücke. Und plötzlich, ohne daß man das

mindeste dazutut, steigt eine dieser Erinnerungen in uns auf und wird zur musikalischen Sprache. Sie trägt ihre Harmonie in sich selbst. Welche Anstrengung man auch unternähme, man wird keine stimmigere finden und auch keine wahrere. Nur auf diesem Weg macht eine Seele, die sich der Musik verschrieben hat, ihre schönsten Entdeckungen (...)"

(Interview in: Excelsior, 11.02.1911)

Zur Musik NUAGES (= Wolken), erstes Stück der 3 NOCTURNES (= Nachtstücke), 2. Fassung 1897 - 1899:

Dieses Stück war ursprünglich als Violinfantasie für den Geiger Ysaye geplant⁸. Wie eng es sich mit der (impressionistischen) Programmatik des Dichters Paul Verlaine (siehe das oben mitgeteilte Gedicht 'Art Poétique') berührt, zeigt erstens Debussys Aussage gegenüber Ysaye: dieses Werk sei ein "Versuch mit den verschiedenen Kombinationen, die man einer bestimmten Farbe abgewinnen kann - wie eine malerische Studie in Grau..." (in: Strobel 1940⁴, 115). Zweitens weisen der Titel "Nocturnes" und der Beschreibungsversuch "Studie in Grau" auf James Whistlers Malerei und Ästhetik. Wie Pasteur Vallery-Radot berichtet, hatte Debussy zu Hause farbige Reproduktionen nach Turner und Whistler hängen. Wahrscheinlich lernte er den amerikanischen Maler bei Mallarmé oder Stevens persönlich kennen (Hinweis durch Metken op. cit.). Es gibt von Whistler auch eine Studie in Grau, nämlich die mit NOCTURNE überschriebene Radierung DAS TANZHAUS (1879 - 80), Blatt in der Staatsgalerie Stuttgart (vgl. Kindlers Malerei-Lexikon, Bd. 12, 277 ff., Stichwort 'Whistler') (Abb. 4).

Seine Kunstanschauung artikuliert Whistler in einer sehr polemisch gehaltenen "lecture", die in mehrfacher Auflage erschien (in: Knorr 1904, 21 u. 28):

"(...) Die Natur enthält die Elemente aller Bilder in Farbe und Form, wie die Tastatur die Noten aller Musik enthält. Aber der Künstler ist dazu geboren, diese Elemente zu sammeln, auszuwählen und zu einer schönen Gesamtwirkung kundig zusammenzu-

⁸ Debussy überwirft sich mit dem Geiger Ysaye, der es vorzieht, die Fragmente von "Pelléas" am Théâtre de la Monnaie in Brüssel aufzuführen. So entschließt er sich zur Neufassung der NOCTURNES.

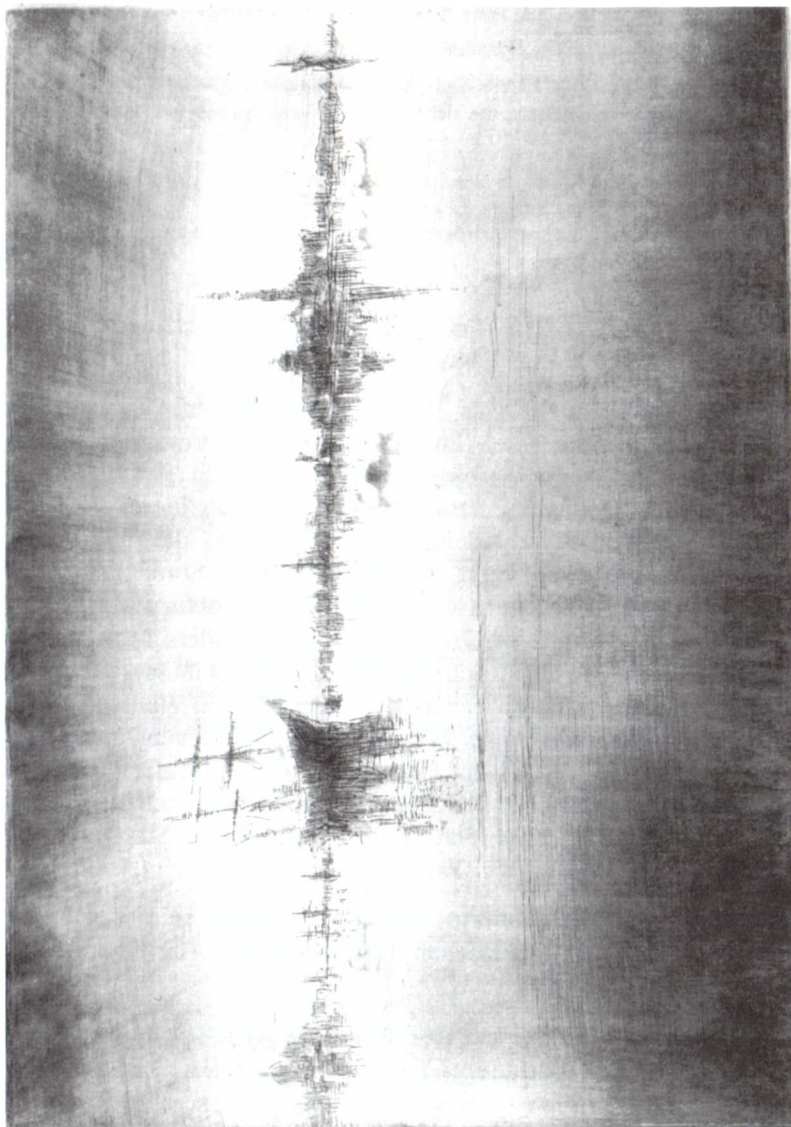


Abb. 4: James McNeill Whistler: Das Tanzhaus, überschrieben mit "Nocturne" (eine Studie in Grau), 1879-80, Staatsgalerie Stuttgart

fassen, wie der Musiker seine Noten wählt und seine Akkorde bildet, bis er aus dem Chaos herrliche Harmonien hervorbringt.

Dem Maler sagen, die Natur so zu nehmen wie sie ist, heißt dem Klavierspieler sagen, er solle sich auf das Piano setzen.

Daß die Natur immer richtig sei, ist eine Behauptung, künstlerisch so unwahr, als sie im allgemeinen für unanfechtbar richtig gilt. Die Natur ist sehr selten richtig, so selten sogar, daß man beinahe sagen möchte: die Natur ist gewöhnlich nicht richtig. Das will sagen: nur selten zeigen sich die Dinge so, daß sie eine vollkommene Harmonie zustande bringen, wie sie eines Bildes würdig wäre.

(...) [Dazu bedarf es der] Poesie des Malers, ... der wunderwürdigen Erfindungsgabe, welche Form und Farbe solch' vollkommene Harmonie setzt, daß ein köstlicher Akkord entsteht (...)."

Der Vergleich mit Whistlers "Nocturnes" und seinen ästhetischen Anschauungen stellt für den Musikunterricht nur eine Alternative zu den Gemälden Monets dar (siehe auch die methodischen Hinweise).

Debussy selbst gibt eine knappe Deutung seiner NOCTURNES (in: Strobel 1940⁴, 136)

"Das Wort 'Nocturnes' ist hier in einem allgemeinen und dekorativen Sinn zu verstehen. Es handelt sich also nicht um die übliche Form der Nocturne⁹, sondern um alles, was dieser Begriff an Impressionen und Lichterspiel erwecken kann. Nuages: das ist der Anblick des unbeweglichen Himmels, über den langsam und melancholisch die Wolken ziehen und in einem Grau ersterben, in das sich zarte weiße Töne mischen. Fêtes: das ist der tanzende Rhythmus der Atmosphäre, von grellen Lichtbündeln für Augenblicke erhellt; ein Aufzug phantastischer Gestalten nähert sich dem Fest und verliert sich in ihm. Der Hintergrund bleibt stets der gleiche: das Fest mit seinem Gewirr von Musik und Lichtern, die in einem kosmischen Rhythmus tanzen. Sirènes: das ist das Meer und seine unerschöpfliche Bewegung; über die Wellen, auf denen das Mondlicht flimmert, tönt der geheimnisvolle Gesang der Sirenen (...)"

Eine gute Werkbeschreibung findet sich bei Heinrich Strobel und Paul Dukas:

⁹ Die "übliche Form der Nocturne"- damit meint er wohl die "Nocturnes" des irischen Klavierkomponisten John Field, die für F. Chopin zum Vorbild wurden, oder die "Nachtstücke" Robert Schumanns op.23. Es handelte sich meist um kürzere Stücke in dreiteiliger Liedform. - Bis 1800 war das "Notturmo" eine nächtliche Serenadenmusik.

a) Heinrich Strobel (1940⁴, 136 f.):

"Nocturnes' sind traumhafte Visionen wie Verlaines 'Fêtes galantes'. Sie haben nichts mit dem malerischen Impressionismus gemein, der die wirkliche Welt einzufangen sucht, wie sie das Auge zu einer bestimmten Stunde des Tages sieht. Sie erwecken durch den Klang, was der Dichter durch das Wort zu erwecken sucht, ein Naturerlebnis, einen Traum vom festlichen Treiben im magischen Licht, einen verführerischen Gesang unwirklicher Wesen. Sie schildern keinen Vorgang. Das trennt sie von aller programmatischen Musik. Sie erzählen nichts von Gemütsbewegungen. Das trennt sie vom 'Après-midi d'un faune', der noch eine ferne Bindung an die sinfonische Musik hat.

'Nocturnes' bezeichnen die endgültige Überwindung des sinfonischen Gestaltungsprinzips und des thematischen Konflikts. Darin liegt ihre geschichtliche Bedeutung, nicht in den Farbenmischungen der Harmonien oder in den viel berufenen Undezimen und Tredezimen.

'Nocturnes' sind der Triumph der Nuance in der Musik. Ein Jahrhundert handelte sie von großen Leidenschaften, ein Jahrhundert lang malte sie mit leuchtenden Ölfarben, ein Jahrhundert lang bemühte sie sich, den Hörer in ihre Geheimnisse einzuweihen. Und nun verhüllt sie sich wieder, nun wählt sie die zartesten Farben, nun erzählt sie nicht mehr von Menschen, sondern von der Natur, vom Traum, von einer unwirklichen Welt, die sich allein dem Künstler erschließt."

b) Paul Dukas (1865 - 1935), Mitschüler Debussys am Conservatoire, Komponist des ZAUBERLEHRLING (1897), schrieb in der Revue hebdomadaire, Nr. 11 (1901) die vielleicht treffendste Kritik zu den NOCTURNES (in: Lang-Becker 1982, 45).

"Übrigens scheint Herr Debussy selbst Gefallen daran zu finden, sogar seine eifrigsten Bewunderer irrezuführen. Jedes Werk Debussys bringt uns eine neue Überraschung. Der Komponist vermeidet den unmittelbaren Ausdruck von Gefühlen.

Das erste der Nocturnes enthält eine Anspielung auf die Wolken durch das unablässige Vorbeisweben prunkvoller Akkorde, deren aufsteigende und absteigende Progression die Bewegung der luftigen Gebilde nachahmt. Die Nachahmung in einem weit gefaßten Sinn ist vorhanden. Doch die tiefste Bedeutung des Stückes verharrt noch immer im Symbolischen. Dieses Nocturne übersetzt die Analogie mit der Analogie, und zwar aufgrund einer Musik, deren Elemente insgesamt - Harmonie,

Rhythmus, Melodie - sich im Äther des Symbolischen zu verflüchtigen scheinen und in den Bereich des Unwägbareren eingehen. Wie immer bei Herrn Debussy, ließe sich weiterhin sagen, rechtfertigt sich die Subtilität dieser Musik eben durch ihre Musikalität..."

c) Analytische Betrachtung des Werkes:

1. H a r m o n i k

Das malerische Gestaltungsprinzip steht an erster Stelle. Die klanglichen Farbenreize neuartiger Akkord- und Intervallverbindungen ermöglichen die Wiedergabe malerischer "Impressionen".

Im M.G.G.-Lexikon heißt es zum Stichwort "Impressionismus" (Albrecht 1949 ff., Bd. 6, Sp. 1074):

"Vom Standpunkt der Musiktheorie aus gesehen, läßt sich die impressionistische Akkordik zwar teilweise mit den Begriffen der funktionalen Harmonielehre 'erklären', sofern man diese zu dehnen bereit ist, teilweise aber ist sie mit solchen Begriffen nicht mehr zu fassen, wie z.B. in der Auseinandersetzung von funktional nicht verwandten Klängen. Das Charakteristische ist jedoch, daß in jedem Falle der Eindruck einer tonartlichen Gebundenheit auch dann gewahrt bleibt, wenn einzelne völlig dissonante Zusammenklänge aufeinander folgen. Die auditive Aufnahme verhält sich hier offenbar genauso wie die optische vor einem stark 'aufgelösten' Bilde; sie hört die 'leiterfremden' Mischöne und 'tonartfremden' Akkorde als zusätzliche Reize zum 'tonalen' Eindruck, so wie der Betrachter eines Bildes mit aufgelösten Konturen (z.B. Monets Kathedrale von Rouen) die lotrechte Struktur der Mauern eines Gebäudes wahrnimmt, obwohl der Maler sie stark 'verzerrt'."

Klanglich-harmonische Erscheinungen:

a) Einzelklänge:

1. "Leere" Quint- und Quartklänge.
2. Verminderte Dreiklänge, Tritonusbildungen, Terz-Quart-Schichtungen, Ganztonklänge (geben den Eindruck "gleichförmiger Trübe", s. Danckert).

3. Gefärbte Dreiklänge:

- sixte ajoutée (= Sextenzusatz zur Tonika, bedeutet Mischklang Tonika und Tonikaparallele),
- Tonikaseptklang (bedeutet Mischung der Tonika mit ihrem Leitklang),
- Sept-Non-Klänge,
- Dur-Moll-Mischungen (große und kleine Terz).

4. Akkorde als Klänge und Farben (d.h. die Akkorde werden nicht mehr funktional, als Bestandteil einer Kadenz gehört). Albert Jakobik zufolge (Jakobik 1977, 11 ff.) bilden drei aufeinander bezogene Grundfarben die "Farbpalette" bzw. den "klanglichen Dreitakt" eines jeden Stückes bei Debussy. Es sei "herumgebaut" um eine Grundfarbe, die am Anfang und Ende meist besonders deutlich heraustritt - um eine komplementäre Gegenfarbe, durch die sich die Diatonik der Grundfarbe ergänzt zur Vollchromatik aller 12 Töne - um eine offene Vermittlungsfarbe der Ganztönigkeit, die zwischen den beiden Hauptfarben steht".

b) Erweiterung der Fortschreitungsregeln:

Dazu heißt es bei Werner Danckert (1950, 99 u. 97): "Debussy moduliert eigentlich nicht, sondern setzt harmonische Fernbeziehungen, die scheinbar unvermittelt aufleuchten, in Wahrheit aber doch eingebettet bleiben in eine tonische Grundfläche. Seine Tonalität ist sphärisch."

1. Kleine Sekunden wirken nicht mehr als Leittöne, verlieren ihre Zielgerichtetheit.
2. Tonale Verknüpfungen durch "Klangkerne": Zieltöne, ostinate "Klangteppiche", Liegestimmen.
3. Parallelharmonik: Danckert zufolge läßt Debussy "nicht nur die füllig verschmelzenden Sept- und Non-Klänge fortschreiten, sondern rückt auch schärfer umrissene Klänge nebeneinander. Das bedeutet zwar keine Rückkehr zum starren Organum des Mittelalters, wohl aber eine grundsätzliche Durchbrechung der seit der Renaissance herausgebildeten Art der Klangraum bildung. Der einzelne Akkord verselbständigt sich."

4. Klanggebundene Polyphonie (als Erweiterung der Stimmführungsmöglichkeiten): Diese ist sowohl von der motivischen Polyphonie César Francks wie auch von der javanischen Gamelanmusik beeinflusst, letztere Debussy auf der Pariser Weltausstellung 1889 kennenlernte. Dort kam er auch in Berührung mit der russischen Moderne (siehe unter 2. Melodik).

5. Komposition als Kombination und Mischung "bewegter Klangflächen", "als eine Folge von reinen und gemischten Klangflächen, die auf ein Ziel hin angelegt ist: allmählich soll die Gegenfarbe immer deutlicher hervortreten" (so Jakobik).

Arbeitshilfen (incl. Ergebnissen):

T. 1-3:



- Oktavparallelen (s. Part.)
- Quintklänge
- Tritoni
- Zielton (h)
- Phasenverschiebungen

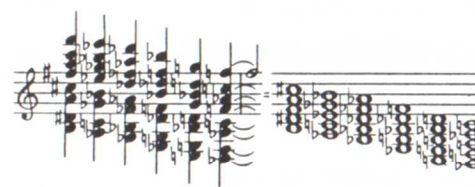
T. 6-7:



T. 21

- Tritonus
- verminderter Dreiklang
- Zielton (h)

T. 14:



- Oktav-, Quintparallelen
- parallel verschobene $\frac{9}{7}$ -Akkorde (= baugleiche Spannungsakkorde unaufgelöst nebeneinandergesetzt)

T. 21:

- Umspielung von 'h'
- ostinater Klangteppich über 'g'
(aus 7- u. 9-Akkorden)

T. 29:

- tonale Mixtur (modale Kadenz äolisch) mit Rückung nach 'C'
- leere Quintgänge im Baß

T. 61-63:

- Parallelverschiebung von 7-Akkorden
- Tritonus-Kette im Baß

T. 43-52:

Orgelpunkt auf 'h'

Nach Besprechung dieser signifikanten Einzelbeispiele muß ein Blick in die Partitur erfolgen. Nur wenn Analoga wiedererkannt und verifiziert werden, dürfte eine Ergebnissicherung vorliegen.

Im Anschluß daran wäre der Analyse-Ansatz von Albert Jakobik realisierbar, zumal jede Klangfläche durch ziemlich gleichbleibende Instrumentenwahl stabilisiert wird. Auch könnte er den wesentlichen Unterschied zu expressionistischen Stücken verdeutlichen helfen (ich denke z.B. an Schönbergs op.11 und 19, vor allem jedoch an op.16).¹⁰

Drei Grundfarben:

T. 1 ff.:

(Setzungstakt h-Moll)

T. 5 ff.:

(Öffnung: G-Dur + Tritonus h-f)

T. 14 ff.:

(Gegentakt b-Moll/B-Dur)

¹⁰ Bei Jakobik heißt es treffend (Jakobik 1977, 49):

"Schönberg benutzt das komplementäre Denken zum Entwerfen ausdrucksvoller melodischer Figuren, deren Kontrapunkt komplementär die Töne bringen, die an der Vollchromatik der 12tönigkeit noch fehlten. Er denkt ganz wesentlich melodisch-thematisch. Dabei zugleich atonal.

Debussy dagegen hört die Farblichkeit der komplementären Ereignisse; er teilt die 12tönigkeit auf nach Grundfarbe, Übergangs- und Gegenfarbe. Er erfindet sich den klanglichen Dreitakt. Damit rettet er die Tonalität: reine Farben gründen ja auf Dreiklang und Diatonik. Aber er bricht mit der Thematik im alten Sinn".

Vorschlag zur Anlage der Klangflächenanalyse:

Takte	1. Farbe = Setzungsfarbe	2. Farbe = offene Farbe	3. Farbe = Gegenfarbe	Instrumentenwahl
1–5	Setzungsfarbe			Holzbläser
6–10		Mischung		instrumentale Mischung
11–15			Gegenfarbe	Streicherklang
16–25	Gesamtmischung aus allen drei Farben			

2. Melodik:

Das Melos ist schwebend, kreisend, naturhaft schwingend, vegetativ. Anstelle der Siebentonleiter treten die (chromatische) Gleichstufenleiter, die halbtöne, altertümliche Pentatonik, die Ganztonleiter (übernommen aus Glinkas RUSLAN UND LUDMILLA, dem javanischen Slendro oder dem andalusischen Cante jondo¹¹), modale Wendungen und Mischformen. Dies bedingt eine exotisch anmutende Motivik, ermöglicht eine malerische Ornamentik, verhindert jedoch eine Themenbildung im klassisch-romantischen Sinn. Die Hauptgründe dafür sind die Vorrangstellung des Atmosphärisch-Klanglichen, die Art der Themenwahl, ihre Variantenbildung und ihre a-thematische Funktion (als Mittel zur Strukturierung von Klangflächen, s.o.).

11 Über den Einfluß dieses spanischen Zigeuner-Gesangs auf Glinka, der von 1845 - 47 in Spanien weilte, und auf den jungen Claude Debussy, der während der Pariser Weltausstellung fasziniert den andalusischen Sängern im Spanischen Pavillon gelauscht haben soll, berichtet der spanische Dichter F. Garcia Lorca in seiner Studie über den "Cante jondo", die auf dem gleichnamigen Vortrag seines Lehrers, des Komponisten Manuel de Falla, gründet (in: F.G. Lorca: Dichtung vom tiefinnern Sang, 1956, 97 f.). Es geht bei diesem Hinweis nur um denselben "Quell" der Musik bei Glinka und Debussy. Ob Debussy ihn indirekt über Glinka oder aber direkt über den spanischen Zigeuner-Gesang entdeckt hat, bleibe dahingestellt; doch scheint die eine Quelle Verstärker der anderen gewesen zu sein.

Unter dem Stichwort "Impressionismus" heißt es in der MGG (Albrecht 1949 ff., Bd. 6, Sp. 1074):

"(...) Sujets wie die tanzenden Feen (Debussy, LES FÉES SONT D'EXQUISES DANSEUSES, PRÉLUDES, 2. Buch) verbieten, in impressionistischer Sicht, geradezu eine 'geordnete' Themenbildung. Das Ästhetische der nichtmenschlichen Fabelwesen kann nur mit Hilfe aufgelöster Akkordbewegung und fast zufällig wirkender Kleinmotive geschildert werden. Darin unterscheidet sich impressionistische Musik grundsätzlich von der romantischen (Mendelssohn, Musik zum SOMMERNACHTS-TRAUM)."

Der damit verbundene Verzicht auf "motivische Arbeit" im klassischen Sinne, also auf dramatische Entwicklung, selbst mit dem Risiko des Gleichförmigen, Monoton-Regressiven wird in der Monographie von W. Danckert am überzeugendsten dargestellt (Danckert 1950, 81 ff.):

"[Danckert spricht von] Abbau der zielstrebig gerichteten Entwicklungsmelodik, der 'motivischen Arbeit', an deren Stelle entweder die gebärdenhaft gesteigerte Linie, die melodische Arabeske [= frz. Pflanzenornament, siehe auch H. Strobel 1940⁴, 285 f.] einrückt... Das Motiv bedeutet hier weniger Ansatz, Angriffspunkt der Entwicklungen, als in sich ruhendes, trotz aller Kürze unscharf begrenztes Natursymbol: man denke etwa an den geheimnisvollen Hornruf in NUAGES oder an das schwebende Dreitongebilde in REFLETS DANS L'EAU (...)

Typische Erscheinungsformen des Motivrebens [sind] die leicht abgewandelten Wiederholungen. Sie wirken meist im Sinne einer stimmungshaften Vertiefung, haben also keine thematisch-gestaltbildende Funktion (...)

Als Urphänomen der Melodik betrachtet Debussy die musikalische Arabeske oder die Leitform des Ornaments (...) Debussy denkt hier oft an die elementarsten Gestaltungskräfte, an das Organische, Wachstumhafte im Melos, an jene Kraft, die nicht nach Zielpunkten von Entwicklungen hindrängt, sondern sich des reinen Blühens freut (...).

1. Kl. Fg. 12

pp très espressif

Varianten: T. 21 ff., 33 ff., 94 ff.; Wiederholung T. 57 ff.

2. E.H. 3

P espressif

1. Variante (T. 25, 47, 84):

[Wiederholung T. 21, 43, 80]

2. Variante (T. 51):

p *pp*

12 L. Vallas schreibt zu dem "Wolken"-Thema (Nr. 1) (Vallas 1961, 198): "Die Bogenlinie mit den typischen Intervallen, die von Klarinetten und Fagotten oder von gedämpften Streichern gezogen wird, ist Note für Note aus einem der Lieder von Mussorgskys Zyklus: "Ohne Sonne" übernommen. Hier am Klavier ruft das Thema das Gewoge von Erinnerungen an ein versunkenes Glück wach".
E. Lang-Becker nennt die Takte 16 ff des dritten Liedes "Zu Ende ging der lange Tag" (Lang-Becker 1982, 14):

neu das Gift ich sog der al - ten Früh - lings -

23 Hrn. [Echo: tiefe Streicher: Quintfall]

p *pp*

[Wiederholung T. 27]

1. Variante (T. 46):

p

2. Variante (T. 50):

p

3. Variante (T. 82):

p *più p* *pp*

4. Variante (T. 86):

+ Oboe

Hrn. *p* *più p* *pp*

5. Variante (T. 99):

pp *ppp*

Fl./Hrf. (okt.)

64

très espressif

p

p

1. Variante (T. 71):

Solo - vl. vla. vc.

2. Variante (T. 75): Reihung der Takte 4,5,6,6,6

Fl./ Hrf.(okt.)

57 Vla.

5.

33 Kl./ Fg.(okt.) Ob./Fg.

6.

3. Rhythmik:

Die feingliedrige Rhythmik ordnet sich dem Klangeindruck unter. Die Taktakzente bleiben oft ausgespart durch Pausen, Triolenbildung, polyrhythmische Phrasierung. Die gleichförmige "Wellenlinie" des "Wolken"-Motivs (Nr. 1) im 6/4-Takt verunkelt die Konturen des wehmütigen Englischhorn-Motivs (Nr. 2); auch wechselt der 6/4 mit 3/2 oder wird mit beiden kombiniert (rhythmisches Schweben zwischen den Schwerpunkten); die nachschlagenden Achtel der Antiklimax bei Takt 43-50 wirken wie mechanisches Pulsieren und scheinen der Gamelan-Musik nachempfunden zu sein (so Danckert 1950, 42).

Arbeitshilfen:

T. 21

T. 14

T. 33

4. Form (möglichst mit Partitur):

"Das Grundgesetz der Analogie" (Strobel 1940⁴, 287) bestimmt die freie Reihung verschiedenartiger Formglieder (vgl. 2. Variante des 4. Motivs). Dem fließenden Klangfarbenspiel ohne betonte Konturen scheint die Form gleichgültig zu sein. Meist besteht einfache Dreiteiligkeit wie in den

romantischen Charakterstücken. Danckert zufolge dominiert "Dreiteiligkeit mit verkürzter und abgewandelter Reprise". Dies entspreche dem Gedanken des natürlichen Kreislaufs der Dinge. Neu jedoch sei die Gewichtung der Coda: Debussy erweise sich als "Meister der Coda-Gestaltung, der Rückschau auf Vergangenes" (Danckert 1950, 103).

Obgleich auch diesem Stück eine einfache Dreiteiligkeit zugrundeliegt, ist es dennoch problematisch, die Formteile gegeneinander abzugrenzen. Es dürfte für einen Musikkurs interessant sein, das Für und Wider gegensätzlicher formaler Bestimmungen zu überprüfen. Zum Beispiel setzen Werner Danckert (1950, 41) und Else Lang-Becker (1982, 12 f.) unterschiedliche Gliederungsschwerpunkte:

- | | |
|-------------------|---|
| a) E. Lang-Becker | T. 1 - 10 = Einleitung
T. 11 - 63 = A
T. 64 - 79 = B
T. 80 -102 = A' |
| b) W. Danckert | T. 1 - 10 = Einleitung
T. 11 - 32 = 1. Hauptteil (A)
T. 33 - 56 = durchführungsartiger
Mittelteil (B)
T. 57 - 63 = Reprise des Hauptteils (A')
T. 64 - 79 = melodisch u. harmonisch
verfestigter Schlußteil (Coda)
T. 80 -102 = Ausklang |

5. Klangfarbe und Dynamik

Diese beiden Parameter können nur bedingt gehört werden; darum müssen sie anhand der Partitur erarbeitet werden:

a) Klangfarbe :

Typisch ist der - den Farbnuancen der Maler nachempfundene - warm getönte, meist gedämpfte, schwebende Klang, der vor allem durch sordinierte, vielfach geteilte Streicher (s.T. 14, 21, 29) hervorgerufen wird. Die Harfe erfährt eine kammermusikalische Aufwertung. Auch dienen die Streicher häufig als Klanggrund für solistische Holzbläsermotive. Die

Beliebtheit des Englischhorns gründet in seinem melancholisch weichen Timbre und seiner Assoziation mit Naturklängen des Pan. "Malerisch hingetupfte" Einzeltöne der Blechbläser schaffen aufhellende (Licht-) Reflexe.

b) Dynamik :

Die verhaltene Dynamik zeigt eine Fülle von Abstufungen. Meisterlich erscheint das "Verwehen" des Naturereignisses in den Schlußtakten. Danckert nennt Debussys Dynamik "vegetativ": "Ihr inneres Gesetz möchte man das atmende Wechselspiel von Spannung und Lösung nennen" (Danckert 1950, 112 und 105).

d) Exkurs :

Daß Debussys Musik durchaus Rücktranspositionen in Malerei ermöglicht, zeigt erstens eine Jugendarbeit aus Hans Sündermanns Institut für musikalische Graphik (Sündermann 1964, 41) und zweitens ein Gemälde von Georges Braque (Abb. 5: DAS DUO 1937), das seine Vorliebe für Debussy bekundet.

Karin v. Maur: Braque und die Musik im Umkreis des Kubismus (Maur 1985, 377):

"In einem abgedunkelten Interieur sitzen sich zwei Frauen gegenüber, die eine im Schatten am Klavier, die andere im Gegenlicht vor einem vom Sonnenlicht erleuchteten Vorhang. Sie hält eine Partitur in der Hand, auf der die Anfangssilbe von Debussy zu lesen ist, während der zweite Teil des Namens - wohl bewußt doppeldeutig - auch als Bach entziffert werden könnte (lt. Interpretation von Schmoll 1974, 331 f.). Seine delikate Farbgebung und antipodische Verteilung von Licht und Dämmerung, die dialogische Wechselbeziehung der beiden figürlichen Silhouetten und ihre melodischen Konturen, vor allem aber seine geheimnisvoll meditative Ausstrahlung machen das Bild nicht nur zu einem vollendeten Gleichnis der Kunst und Musik, sondern auch zu einem malerischen Echo des musikalischen Timbres von Debussy."



Abb. 5: Georges Braque: Das Duo, 1973, Pompidou, Paris
© VG Bild-Kunst, Bonn, 1988

e) Zusammenfassender Vergleich: Berührungspunkte des musikalischen und malerischen Impressionismus

Als Anregung könnte der nachstehende Text von Georg Anshütz einbezogen werden; auch die Texte von Bernstein, Vuillermoz und Kandinsky böten eine gute Diskussionsgrundlage. Die Überlegungen (möglichst im Plenum) sollten folgende Fragen mit einbeziehen:

1. Kann der impressionistische Musiker "von einer Orchesterpartitur wie von einem Bild" sprechen (so Debussy in seinen Schriften)?
Ist es möglich, das gleichzeitige "Nebeneinander" der Malerei in das sukzessive "Nacheinander" der Musik zu übertragen?
Kann die Musik überhaupt - unter weitgehendem Verzicht auf dynamische Elemente - der Bewegungsvorstellung entrissen und als ruhendes Bild (= "gefrorene Musik") empfunden werden?
Können Malerei und Musik Naturvorgänge als solche wiedergeben?
Was bedeuten "Schwingungen der Seele"?
2. Formt sich das "Nebeneinander" nicht erst durch die außermusikalische Vorstellungsrichtung, wie sie durch die Überschrift vorgegeben ist, durch einen "manipulierten" Übertragungsprozeß gleichsam, zu dem, was es vorgibt zu sein, nämlich (Ab-)Bild?
3. Werden nicht beide Künste in einer zeitlichen Abfolge gehört bzw. gesehen? Worin gründet der Unterschied der sinnlichen Rezeption?

Der Musikwissenschaftler Georg Anshütz, der grundlegende Forschungen zur Farbe-Ton-Beziehung geleistet hat, war von der geistigen Nähe des malerischen und musikalischen Impressionismus überzeugt. Er schrieb in seinem Beitrag: Das Verhältnis der Musik zu den bildenden Künsten im Lichte stilistischer Betrachtung (in: Anshütz 1938, 13 f.).

"[Der Impressionismus] kennzeichnet sich in der Malerei durch einen Hang zum Flächenhaften, Zweidimensionalen, weiter zu einer feinen Abwägung bunter, aber meist gebrochener Farben. Die Umrisse der Gestalten und Gegenstände werden verschwommen und verwaschen. Doch bleiben die Gegenstände selbst erkennbar. Das Ganze erscheint wie in innerer, vibrierender Bewegung. Der musikalische Impressionismus vornehmlich eines Debussy und Ravel zeigt das genau Entsprechende. Dem Verschwinden der Perspektive, des Vor- und Hintereinander im Bilde entspricht in der Musik die hervortretende Verneinung desjenigen Kräftespiels, das die Romantik herausgearbeitet hatte. Die musikalischen Meister verneinen auch

geradezu die in der Romantik noch nachweisbaren Gesetze eines Aufbaus. Auch hier entsteht eine "Fläche" akkordlicher Gestalten, die nebeneinander stehen. Auch hier werden die Gestalten der Akkorde verwischt, ihre Ränder aufgelockert. So erscheint neben dem Dreiklang c-e-g nach oben noch ein a oder nach unten noch ein h. Dies gilt aber nicht als einfache Überleitung oder Zwischenstufe, sondern es wird zum Selbstzweck. Denn der Komponist "malt" weiter daneben in zeitlicher Folge die analogen oder ähnlichen Gestalten, miteinander verbunden nach dem einfachen Rezept chromatischer oder ganztonlicher oder sonstiger Folgen. Er nimmt sich auch irgendein anderes Muster aus der Romantik, z.B. den Nonenakkord, und er fügt nun in ähnlicher Folge Abbilder dieser Gestalt an. Weiter verwendet er mit Vorliebe die in der Romantik noch dynamisch eingebauten schwebenden (übermäßigen) Dreiklänge und erzielt durch deren Häufung ohne harmonische Auflösung interessante, verträumte, ja auch exotisierende Wirkungen. Dadurch wie durch das einfache Nebeneinanderlegen von Tönen und Akkorden entstehen außerdem "farbige" oder "schillernde" Eindrücke. Es darf nicht verwundern, wenn nun im I. auch das Programmatische auftritt, allerdings verdünnt und ins Traumhafte abgewandelt, wenn Meer und Wasser, Fontänen, Brunnen und Regen, Glocken und andere akustische Vorbilder in verschwommener Gestalt auftauchen bzw. zum symbolhaften oder wirklichen Gegenstand der Komposition gewählt werden (...)"

Die zum Abschluß wiedergegebene Vergleichstabelle bemüht sich um Nennung vergleichbarer Phänomene. Ihr eignet durchaus der Charakter des Vorläufigen, Noch-nicht-Entgültigen. Sie versteht sich somit als Anregung, nicht mehr.

	Monet		Debussy
		nebensächlich	
dargestellter Gegenstand	Gestalten werden zu Schemen und Schattenbildern		Ggst. ist nur noch Assoziationspunkt für einen an sich abstrakten musikalischen Vorgang
		sehr wichtig	
Darstellung der Atmosphäre (Reflexe des Lichts)	- Zentrale Bedeutung der Nuance (s. Verlaine) - Farbschattierungen - Verwischte Konturen		- Veränderung unterliegt einer "vegetativen Dynamik" (ewiger Naturkreislauf) - Übergangsloses Gleiten, ohne thematische Entwicklungen - Auflösung der Periodik, unpräzise Motivik, Hang zur (a-thematischen) "Arabeske", zu Naturmotiven
		Der Künstler als "Poet" der Natur	
Verhältnis zur Natur	- Malerei der freien Natur		- "Musik der Natur" (D.) - Entsprechungen zwischen "Natur und Phantasie" (D.)
"Suggestion"		evoziert "Schwingungen der Seele"	
	<u>Mittel</u> : zarte, pastellige Stimmungen, weiche Farbtöne		<u>Mittel</u> : schwebende Klangteppiche, Klangflächen, sensible Dynamik, gefärbte Dreiklänge, gedämpfte Töne, feine Instrumentation etc.
Form		zerfließt	
	Schemenhaftigkeit Konturlosigkeit (s.o.)		"Gleichgültigkeit" gegenüber klassischen Formprinzipien
Grundtendenz	Musikalisierung des Farbklangs	< --- >	Verbildlichung des Farbklangs (Charakter des Flächenhaften)
Exotismen Archaismen	japanische Kunst als Vorbild (bei diesem Beispiel nicht gegeben)		javanischer Slendro, Gamelan-Musik, archaische Pentatonismen, mittelalterliche Quart-, Quint-, Oktav-Parallelen

Literatur

- Albrecht, H.:* Artikel 'Impressionismus', in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Fr. Blume, Kassel u.a. 1949 ff., Bd. 6.
- Anschütz, G.:* Das Verhältnis der Musik zu den bildenden Künsten im Lichte stilistischer Betrachtung, in: Archiv für Musikforschung, Leipzig 1938, 3. Jg.
- Bernstein, L.:* Konzert für junge Leute (am. 1962), dt. Tübingen 1969.
- Danckert, W.:* Debussy, Berlin 1950.
- Debussy, Cl.:* Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews (frz. Paris 1971), dt. Stuttgart 1974 (Recl.).
- Jakobik, A.:* Claude Debussy oder Die lautlose Revolution in der Musik, Würzburg 1977.
- Kindlers Malerei-Lexikon*, hrsg. von Bazin, H. u.a., dtv München 1976, darin die Stichworte 'Monet', Bd. 9, und 'Whistler', Bd. 12.
- Knorr, Th.:* Zehn Uhr-Vorlesung (James McNeill Whistler's Ten o'clock lecture, 1885), Straßburg 1904.
- Lang-Becker, E.:* Claude Debussy, Nocturnes. Meisterwerke der Musik, H. 33, München 1982.
- Maur, K.v.:* Braque und die Musik im Umkreis des Kubismus, in: Maur K.v. (Hg.): Vom Klang der Bilder, Stuttgart 1985.
- Metken, G.:* Debussy und die Künstler des Fin de siècle, in: Maur, K.v. (Hg.): Vom Klang der Bilder, Stuttgart 1985.
- Rutz, H.:* Debussy, München 1954.
- Schmoll, J.A., gen. Eisenwerth:* Hommage à J. S. Bach, in: Festschrift Wolfgang Bötticher, Berlin 1974.
- Strobel, H.:* Claude Debussy, Zürich 1940⁴.
- Sündermann, H.:* Musikalische Graphik, in: Alte und moderne Kunst, Salzburg 73, (9) 1964.
- Sutton, D.:* Nocturne, the art of James McNeill Whistler, London 1963.
- Vallas, L.:* Claude Debussy et son temps, Paris 1958 (dt.: Debussy und seine Zeit, München 1961).
- Verlaine, P.:* Gedichte, ausgewählt von Karl Krolow, Insel Bücherei Nr. 394, o.J..

Diskussion

(D = Diskussionsteilnehmer)

D: Sie sagten, Debussy habe kein Formbewußtsein. Nun gibt es aber Analysen von Boulez, die deutlich machen, daß Debussy schon in seinen frühen, insbesondere aber in seinen späten Kompositionen in der Formgestaltung sehr detailliert gearbeitet hat. Danckerts These, daß hier alles verwoben sei und ineinander schwimmend verschleiert würde, ist damit zumindest etwas zurechtgerückt worden.

Zweitens: Ihr Projekt setzt in der Schulpraxis ziemlich weit gebildete Schüler voraus. An Real- oder Hauptschulen hätte man damit große Schwierigkeiten. Aber Sie haben es ja, wenn ich das richtig sehe, auf Leistungskurse an Gymnasien beschränken wollen.

Jung-Kaiser: Zum ersten Teil Ihrer Anmerkung: Ich habe nicht unterstellt, Debussys Musik sei formlos. Mir ging es vielmehr darum zu zeigen, daß die formale Konstruktion - ähnlich wie die Dynamik und die Rhythmik - nicht so "ins Auge springt", nicht so wichtig ist wie vor allem die Harmonik. Ob man über diesen Aspekt der Formgestaltung hinaus die Feingliedrigkeit der motivischen Arbeit, jener Feinmetamorphosen, die natürlich Formträger werden, in der Schule behandeln kann, weiß ich nicht. Zum zweiten Teil: Wechselbeziehungen zwischen den Künsten lassen sich sowohl in einer sechsten wie in einer gymnasialen Oberstufenklasse behandeln. Allerdings gibt es Themen und Sujets, die sich nicht für alle Schulstufen eignen. Was auf welcher Stufe gemacht werden kann, sollte jeder Lehrer selber entscheiden.

D: Die kompositorischen Eigenheiten Debussys kann man doch eigentlich erst verstehen, wenn man ihre Stellung zur vorangegangenen Kompositionsgeschichte klärt. So läßt sich zum Beispiel die "Formlosigkeit" nur begreifen im Zusammenhang mit der Auflösung der Funktionsharmonik. Bleiben so gesehen bei Ihrem stilistisch eingegrenzten Vergleich von Musik- und Bildbeispielen nicht historische Defizite bestehen, die von vornherein die Aussicht auf ein wirkliches Stilverständnis schmälern?

Jung-Kaiser: Ich habe mich in erster Linie nicht als Musikwissenschaftlerin, sondern als Schulpraktikerin vorgestellt. Als Musikwissenschaftlerin bin ich mir wohl bewußt, daß Stilerscheinungen auch auf ihre historischen Bedingungen hin untersucht werden müssen. Als Schulpraktikerin muß ich mir aber auch überlegen, wie und mit welchen stofflichen Eingrenzungen ich meine Schüler 'überfalle'.

D: Sollte man die beiden Vokabeln 'sehen' und 'hören' nicht um das Wort 'machen' ergänzen? Denn wenn die Beschäftigung mit den Beispielen nur über das Medium

der Sprache läuft, bezweifle ich einfach, daß wir damit das Künstlerische bzw. das Poetische vermitteln können. Daher mein Bemühen, im Verstehensprozeß zwischen mir und dem zu rezipierenden Gegenstand das 'Machen' einzuschalten. Erst durch das 'Machen', z.B. durch das Reagieren auf Musik über das Malen, kommt der Einzelne in seiner ganzen Individualität ins Spiel.

Jung-Kaiser: Bei den Musikbeispielen handelt es sich um individuelle und hochstehende Kunstwerke. Einen interpretatorischen Zugang über eine Eigenproduktion zu suchen verbietet, glaube ich, das Niveau dieser Stücke. Anders mag es sich bei Werken unterhalb von Spitzenleistungen verhalten.

D: Durch das 'Machen' entsteht ein direkter Bezug zwischen Musik und Malerei. Hinsichtlich der Unterrichtsmethodik könnte man mit einfachen Beispielen beginnen und erst dann 'hochstehende' Kunstwerke folgen lassen. Ich bezweifle aber, ob die Schüler allein über die sprachlich vermittelte Rezeption an die von Ihnen vorgeführten Spitzenleistungen herankommen. Ich würde genau das Gegenteil behaupten.

Jung-Kaiser: Ich hätte Bedenken, Schülern ein Bild zu zeigen, um es dann musikalisch darstellen zu lassen. Denn was ich als Lehrer nicht kann, möchte ich auch von den Schülern nicht verlangen. Da sollte man die eigene Biographie, zu der bei mir auch die intensive Beschäftigung mit Musikwissenschaft gehört, nicht verleugnen. Denn ein wichtiges didaktisches Moment ist die Lehrerpersönlichkeit. Will der Lehrer etwas glaubwürdig darstellen, muß er hinter dem stehen, was er bringt. Und wenn er seinen Gegenstand einmal etwas wissenschaftlicher behandelt, ist das für den Schüler auch nicht schädlich.

Anders verhält es sich, wenn man das 'Machen' in ein Projekt einplant, an dem auch andere Kollegen beteiligt sind.

D: Die Diskussion ums 'Machen' müßte berücksichtigen, daß jede Epoche wahrscheinlich auch andere Vorgehensweisen in der methodischen Vermittlung erfordert.

D: Die stilistische Zuordnung Ihrer Beispiele läßt, so beeindruckend sie ist, eine grundlegende und erklärungskräftige Systematik vermissen. Und der Mangel an einer solchen Systematik war ja doch auch ein Grund dafür, daß die geisteswissenschaftliche Methodik in Verfall geriet und später durch das Konzept der Strukturgeschichte ersetzt worden ist.

Jung-Kaiser: Wir haben noch keine Systematik bzw. Grundlagenforschung, auf die wir uns beim Stilvergleich stützen könnten. Das ist wirklich noch ein offenes Feld. Soll man aber deshalb auf Stilvergleiche verzichten? Oder soll man nicht darauf setzen, daß es zwischen den Künsten wenigstens in Teilaspekten Berührungspunkte gibt,

die ja auch für sich eine gewisse Beweiskraft haben und vielleicht auch den Einstieg bzw. den Zugang zu Kunstwerken erleichtern?

D: Eine Anmerkung zur Ehrenrettung der Geistesgeschichte: Die Kritik an der geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise richtet sich in erster Linie gegen ihre einseitige Vorherrschaft in der Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung. Sie leugnet aber nicht deren Brauchbarkeit, wenn es etwa um die Beschreibung und den Nachweis stilistischer Affinitäten zwischen den verschiedenen Künsten geht.