

# Debussy und die Wiener Schule

Lukas Haselböck

## 1. Einleitung

Eine Studie zum Thema *Debussy und die Wiener Schule* zählt ohne Zweifel zu den musikwissenschaftlichen Desiderata. Die Voraussetzungen dafür scheinen zunächst jedoch nicht allzu günstig. Schönberg, Webern und Berg einerseits sowie Debussy andererseits haben einander nie persönlich kennen gelernt, und sie verfügten nur über rudimentäre Kenntnisse der Musik des (der) jeweils anderen (dies gilt insbesondere für Debussy und Schönberg sowie mit Einschränkungen auch für die Debussy-Rezeption bei Webern und Berg).

Dazu kommt die Problematik der zum Teil dürftigen Quellenlage. Dies betrifft vor allem die Äußerungen Debussys zu Schönberg. Léon Vallas berichtet, dass Debussy im Winter 1913/14 gestanden habe, er habe »es sich zur Regel gemacht [...], so wenig Musik wie möglich zu hören«: »Er kannte nichts von Schönberg und nahm sich lediglich vor, ein Quartett dieses Komponisten zu lesen.<sup>1</sup> Dass sich Debussy in seinen letzten Lebensjahren mit Schönbergs Musik auseinandersetzte, ist also nicht gänzlich auszuschließen. Dies legen auch Aussagen von Edgard Varèse und Robert Godet nahe. Varèse, der nach seinem Berliner Aufenthalt die Jahre 1913–1915 in Paris verbrachte, hatte Debussy die *Drei Klavierstücke* op. 11 und die *Fünf Stücke für Orchester* op. 16 mitgebracht<sup>2</sup>, und Godet erinnerte sich 1934, dass Debussy die folgenden Werke Schönbergs gekannt habe:<sup>3</sup> *Gurrelieder*, *Verklärte Nacht* op. 4, 1. Streichquartett d-Moll op. 7, *Fünf Stücke für Orchester* op. 16, einige Lieder und eventuell auch *Pierrot Lunaire* op. 21. Zudem verwies Schönberg noch 1947 darauf, dass Strawinsky Debussy seine (also Schönbergs) Klavierstücke vorgespielt habe.<sup>4</sup>

Kannte Debussy also tatsächlich Schönbergs Musik? Und übte sie einen Einfluss auf sein Schaffen aus? Falls man hier von einem Einfluss sprechen kann, so wohl nur im negativen Sinne. Diese strikte Ablehnung lässt sich neben ästhetischen Divergenzen vor allem durch den in den Vorkriegs- und Kriegsjahren grassierenden Chauvinismus begründen, der an Debussy nicht spurlos vorüberging. 1914 sprach er in einem Atemzug von der »barbarie allemande« und der Aversion gegen Strauss und Schönberg<sup>5</sup>, und er meinte, dass sich Strawinsky gefährlich in die Richtung Schönbergs neige<sup>6</sup> – eine Bemerkung, die sich darauf beziehen dürfte, dass Strawinsky bei einem Treffen mit Debussy über *Pierrot Lunaire* geschwärmt hatte und sich in den *Trois poésies de la lyrique japonaise* (1912/13) durch dieses Werk beeinflusst zeigte.<sup>7</sup>

Auch auf Seiten Schönbergs tritt der Chauvinismus offen zutage. Er äußert sich vor allem in der häufig wiederkehrenden Frage, welcher Nation in Bezug auf musikalische Innovationen der historische Primat zu komme. So behauptet Schönberg z.B. in der *Harmonielehre* (1911), dass Quartakkorde und -motive »vor- und gleichzeitig«<sup>8</sup> mit Debussy auch

1 Léon Vallas, *Debussy und seine Zeit*, München 1961, S. 386.

2 Vgl. Robert Henderson, »Debussy and Schoenberg«, in: *The Musical Times* 108 (März 1967), S. 222–226, hier S. 222.

3 Ebenda, S. 222.

4 Brief Schönbergs vom 7.4.1947 an George McManus, siehe die Website des Arnold Schönberg Center Wien, [http://81.223.24.109/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=4248](http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=4248) [April 2012]: »Of the latter [Debussy] I did not know anything before the first world war, though Stravinsky had played my piano pieces for him.«

5 Brief Debussys an Nicolas Coronio (September 1914), in: *Claude Debussy, Lettres 1884–1918*, hg. von François Lesure, Paris 1980, S. 257: »Je crois que nous paierons cher le droit de ne pas aimer l'art de Richard Strauss et de Schönberg.«

6 Brief an Robert Godet (14.10.1915), in: ebenda, S. 264: »Stravinsky lui-même incline dangereusement du côté de Schönberg [...].«

7 Auf Grund von Debussys Aussagen der Kriegsjahre, von denen er aus einem Artikel Alfredo Casellas erfahren hatte, lehnte es Schönberg ab, eine Komposition für ein Debussy-Gedächtnisheft der Zeitschrift *Revue musicale* zu liefern, um die ihn Egon Wellesz 1918 gebeten hatte. Vgl. einen offenen Brief Schönbergs, in: Website des Arnold Schönberg Center Wien, [http://81.223.24.109/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=6527](http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=6527) [April 2012]. Vgl. auch Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg*, Zürich 1974, S. 244.

8 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922, S. 483.

<sup>9</sup> Ders., *Zu Nationale Musik* (1931), in: Website des Arnold Schönberg Center Wien, [http://81.223.24.109/transcriptions/edit\\_view/transcription\\_big\\_window.php?no\\_cache=please&id=108&window\\_name=Main%20transcription&field=main\\_transcription](http://81.223.24.109/transcriptions/edit_view/transcription_big_window.php?no_cache=please&id=108&window_name=Main%20transcription&field=main_transcription) [April 2012]. Auch in ders., *Style and Idea*, London 1975, S. 172f.

<sup>10</sup> Vgl. ebenda: »Es ist merkwürdig, dass [...] noch niemand beachtet hat, dass in meiner Musik, die vom Ausland unbeeinflusst auf deutschem Boden entstanden ist, eine Kunst vorliegt, die, wie sie den Hegemoniebestrebungen der Romanen und Slaven aufs Wirksamste entgegentritt, durchaus den Traditionen der deutschen Musik entsprungen ist.«

<sup>11</sup> Schönberg, *Harmonielehre* (wie Anm. 8), S. 470.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 467.

<sup>13</sup> In den Beständen des Arnold Schönberg Center Wien.

<sup>14</sup> Siehe die Website des Arnold Schönberg Center Wien, [http://81.223.24.109/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=4969](http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=4969) [April 2012].

<sup>15</sup> So werden etwa Wagner, Strauss, Mussorgsky, Debussy, Mahler, Puccini und Reger genannt, wenn es um die Ebnung des Weges hin zur ›Emanzipation der Dissonanz‹ geht. Vgl. Arnold Schönberg, »Komposition mit 12 Tönen«, in: Ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a.M. 1976 (Gesammelte Schriften 1), S. 105–137, hier S. 107. Die Nennung Debussys als ›Wegbereiter‹ ist jedoch zweischneidig, und es ist mehr als fraglich, ob diese Klassifizierung zutrifft. Korrekter wäre es gewesen, Debussys Ästhetik als vollgültige Alternative zum eigenen Weg zu betrachten.

<sup>16</sup> Brief Schönbergs an Berg vom 6.12.1920, in: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, Bd. 2 (1918–1935), hg. von Tho-

anderswo komponiert worden seien. Als Beispiele führt er Beethovens *Pastoralsymphonie* und Wagner an. Später spitzt er diese Argumentation insofern zu, als er behauptet, Debussy habe es nie geschafft, sich von Wagner zu lösen.

»Während es Debussy wohl gelang, die romanischen und slawischen Völker zum Kampf gegen Wagner aufzurufen, war es ihm versagt, sich selbst von Wagner zu befreien und seine interessantesten Erfindungen bleiben nur innerhalb der von Wagner geschaffenen Form und Gestaltungsweise anwendbar. Dabei ist nicht zu übersehen, dass vieles seiner Harmonie unabhängig von ihm auch in Deutschland gefunden ward. Kein Wunder: waren es doch logische Ergebnisse der Wagnerschen Harmonie; weitere Schritte auf dem von diesem gewiesenen Weg.«<sup>9</sup>

Da Schönberg sein eigenes Schaffen als Fortsetzung des historischen Erbes deutscher Musik betrachtete<sup>10</sup>, lag es nahe, sich mit Hilfe eben dieses Argumentationsmusters von Debussy abzugrenzen. Größten Wert auf Distanz zu Debussy legte er etwa im Zusammenhang mit der Symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5, die er im Jahr der Uraufführung von Debussys gleichnamiger Oper (1902) komponierte. In der *Harmonielehre* schrieb er, dass er in diesem Werk ebenso wie Debussy Ganztonakkorde verwendete, dies »aber mindestens drei bis vier Jahre bevor ich meine Musik kennen lernte«.<sup>11</sup> Zudem habe seine Musik »schon lange vorher jene Ansätze gezeigt«<sup>12</sup>, die zur Ganztonskala führen mussten. Auf Seite 81 seines persönlichen Exemplars der Taschenpartitur von Debussys *Pelléas et Mélisande* (Durand, Paris 1904) notierte er zu einem Motiv der 1. Violinen: »Das ist ein Motiv, das auch bei mir in Pelleas u M. vorkommt. In dieser Form ist es unorigineLL und kein Wunder, dass wir es beide gefunden haben, da wir es beide nicht erfunden haben. Allerdings kommt es zuerst bei mir in anderer, besserer Form; in der erfundenen!«<sup>13</sup> Die Unterstreichung des Worts »zuerst« deutet unmissverständlich darauf hin, dass sich Schönberg als Konkurrent Debussys empfand. Feststellungen, er sei von Debussy beeinflusst worden, wies er stets – noch 1949 in einem Brief an Josef Rufer<sup>14</sup> – energisch zurück.

Schönbergs Verhältnis zu Debussy kann jedoch nicht auf diese Konkurrenzsituation reduziert werden. Dass er ihn als Schöpfer bedeutender Werke respektierte, zeigt die Tatsache, dass Debussy in zahlreichen Aufsätzen Schönbergs in listenartigen Aufzählungen in einem Atemzug mit Komponisten wie Mahler, Reger oder Strauss genannt wird, wenn es um namhafte ›Wegbereiter der Moderne‹ geht.<sup>15</sup> Zudem hat Schönberg die Debussy-Interpretationen im Verein für musikalische Privataufführungen (1919–1921) zumindest geduldet, wenn nicht gefördert. Umso eigenartiger mutet es an, wenn er im Dezember 1920, also auf dem Höhepunkt der Debussy-Pflege im Verein, aus den Niederlanden an Berg schreibt, die dortigen jungen Komponisten seien »raffiniert modern, d.i. debussistisch«, das Volk sei im ganzen musikalisch – das sei wohl »das Germanische Element« –, aber »das Kino und der französische Einfluss verderben alles«.<sup>16</sup> Insgesamt offenbart Schönbergs Debussy-Rezeption somit ein nur schwer aufzulösendes Ineinander von Respekt und Ablehnung.

Ein vergleichbares Spannungsverhältnis kennzeichnet auch die Debussy-Rezeption bei Webern und Berg, wobei jedoch die Faszination Debussys

auf Schönbergs Schüler stärker gewirkt haben dürfte als auf Schönberg selbst. Webern dürfte Debussys Musik im Detail analysiert haben (in der Literatur finden sich Hinweise auf Analysen des *Prélude à l'après-midi d'un faune* und der Violinsonate<sup>17</sup>). Darüber hinaus hat er insbesondere von der Oper *Pelléas et Mélisande* (1893–1902) einen nachhaltigen Eindruck empfangen. Ende 1908 besuchte er in Berlin zwei Aufführungen, die ihn tief beeindruckten:

»O Gott, ich kann es nicht sagen, wie schön es war. Schrankenlos hab' ich mich diesem Eindruck hingegeben«, schrieb er Schönberg am 6. Dezember.<sup>18</sup> Zwei Tage später ließ er eine bis ins kleinste Detail gehende Beschreibung folgen, in der er der neuartigen Inszenierungstechnik besondere Aufmerksamkeit widmete. Er fand Debussys Musik »sehr schön, sehr merkwürdig oft, stellenweise wunderbar schön«, und fügte hinzu: »Der Schluß gehört zum Schönsten was es gibt. Und die Instrumentation. O herrlich. Ich war weg; denn das Drama Maeterlincks an sich ist unerhört schön. Dieser Duft, diese Zartheit, dann wieder ganz Leidenschaft ... [...]«.<sup>19</sup>

Weberns Interesse an Maeterlinck wurde jedoch nicht erst durch die Berliner *Pelléas*-Aufführungen geweckt. Bereits fünf Monate zuvor hatte er an Ernst Diez geschrieben, er habe mit der Arbeit an einer Oper mit dem Titel *Alladine und Palomides* (nach Maeterlinck) begonnen – ein Projekt, das letztendlich nicht realisiert wurde:

»Daß du mir ein Opernbuch schreiben willst, freut mich sehr. Ich glaube, ich habe Dir schon einmal geschrieben, daß ich mit der Komposition von Maeterlincks *Alladine und Palomides* begonnen habe. Dies wird meine erste Oper. Schönberg ist sehr zufrieden. Dein Opernbuch kann ja dann die zweite Oper werden. Ich stelle aber folgende Bedingungen: Kein Aufzug, kein Kampf, alles weg was nur irgendwie der ›Illustration‹ bedarf. Nichts als ein pa(a)r Menschen brauche ich.«<sup>20</sup>

Angesichts dieser Begeisterung für Debussy und Maeterlinck versteht es sich von selbst, dass Webern (wahrscheinlich im Gegensatz zu Schönberg<sup>21</sup>) nach der Wiener Erstaufführung von *Pelléas et Mélisande* am 23. Mai 1911 unter Bruno Walter eine der Folgeaufführungen am 5. September besuchte, die bei ihm neuerlich einen »ganz starken und wunderbaren Eindruck«<sup>22</sup> hinterließ. Übrigens hatte Egon Wellesz im Umfeld der Erstaufführung in der Zeitschrift *Merker* einen ausführlichen Beitrag über die »jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik« verfasst, in dem er diesem Entwicklungsprozess eine »fundamentale Bedeutung« nicht nur für Frankreich, »sondern für die gesamte Musik« beimaß<sup>23</sup> und Debussy Oper eine Schlüsselrolle in Bezug auf die Melodik, Harmonik, Form und die veränderte Auffassung des Dramatischen<sup>24</sup> in der neuen Musik einräumte. Bemerkenswert ist auch eine positive Rezension von Richard Specht im zeitlich benachbarten Schönberg-Heft (!) des *Merker*.<sup>25</sup>

Nach den Kriegsjahren war Weberns Interesse für Debussy und die französische Musik nur mehr gedämpft zu spüren. Untersucht man die Konzertprogramme, die er als Dirigent absolvierte, so findet sich darin nach der Vereinszeit kaum noch französische Musik – nur ein Werk von Milhaud, keines von Debussy. Das deutsche Repertoire dominierte. Weberns Debussy-Faszination scheint demnach mit der Zeit durch politische Motive, womöglich auch durch ästhetische Bedenken überlagert worden zu sein.

Auch Bergs Debussy-Rezeption ist durch Ambivalenzen geprägt. Einerseits dürfte er, wie sein Schüler Adorno bestätigt, Debussy »sehr hoch«

mas Ertelt und Juliane Brand, Mainz 2007, S. 87. Vgl. auch einen Brief Schönbergs vom 20.6.1919 an Erwin Schulhoff, in: Website des Arnold Schönberg Center Wien, [http://81.223.24.109/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=527](http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=527) [April 2012]: »Fast jeder deutsche ›Modernist‹ ist stolz darauf, seine Modernität von Debussy bezogen zu haben, während er um keinen Preis etwas von mir oder Mahler annehmen möchte.«

<sup>17</sup> Vgl. Henderson, »Debussy and Schoenberg« (wie Anm. 2), S. 226.

<sup>18</sup> Vgl. auch Website des Arnold Schönberg Center Wien, [http://81.223.24.109/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=21796](http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=21796) [April 2012].

<sup>19</sup> Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern*, Zürich 1980, S. 91. Vgl. auch die Website des Arnold Schönberg Center, <http://www.schoenberg.at/scans/DVD12/21798-4.jpg> [April 2012].

<sup>20</sup> Brief an Ernst Diez (Ischl, 17.7.1908), zitiert nach: Ernst Hilmar (Hg.), *Anton Webern. Eine Festschrift zum 100. Geburtstag*, Wien 1983, S. 61. Vgl. auch Malcolm Hayes, *Anton von Webern*, London 1995, S. 85.

<sup>21</sup> Vgl. Henderson, *Debussy and Schoenberg* (wie Anm. 2), S. 223. Ob Schönberg ein Jahr zuvor jenes Konzert besucht hatte, in dem das *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Iberia* und die *Petite Suite* unter Debussys Dirigat (1910) erklangen waren, ist nicht überliefert.

<sup>22</sup> Brief Webers an Schönberg vom 8.9.1911, zitiert nach: Dieter Rexroth (Hg.), *Opus Anton Webern*, Berlin 1983, S. 123.

<sup>23</sup> Egon Wellesz, »Die jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik«, in: Der Merker 2 (1911), S. 657–665, hier S. 657.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 660.

<sup>25</sup> Richard Specht, »[Rezension zu] Debussys *Pelleas und Mélisande*«, in: Der Merker 2 (1911), S. 735–737.

- <sup>26</sup> Theodor W. Adorno, »Im Gedächtnis an Alban Berg«, in: ders., *Gesammelte Schriften* 18, hg. von Rolf Tiedemann u.a., Frankfurt a.M. 1984, S. 487–512, hier S. 494. Vgl. auch ders., »Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs«, in: ders., *Gesammelte Schriften* 13, hg. von Gretel Adorno, Frankfurt a.M. 1971, S. 321–494, hier S. 339: »Was er, in manchem literarisch vermittelte, der deutschen Musik an Französischem einbrachte, übertraf die Franzosen, selbst Debussy, den er liebte.«
- <sup>27</sup> Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* (wie Anm. 26), S. 470: »Das erste Stück *Nacht* (Carl Hauptmann), biegt den zweiten Tristanakt und Debussy zusammen [...].«
- <sup>28</sup> In den *Orchesterstücken* op. 6 sieht Adorno Gemeinsamkeiten zu Debussy in »Formwillen« und im »Aneinanderfügen [...] kleinster Motivkuben ohne Rücksicht auf Bildung eines thematischen Oberflächenzusammenhangs« (ebenda, S. 415 und 421). Auch die Kritik stellte zuweilen eine Ähnlichkeit dieser Werke fest (vgl. Willi Reich, *The life and work of Alban Berg*, New York 1982, S. 57).
- <sup>29</sup> Theodor W. Adorno, »Alban Berg«, in: ders., *Gesammelte Schriften* 16, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1978, S. 85–96, hier S. 93f. Zu weiteren Gemeinsamkeiten siehe auch Hans Heinz Stuckenschmidt, »Debussy or Berg? The Mystery of a Chord Progression«, in: *The Musical Quarterly* 51 (1965), S. 453.
- <sup>30</sup> In Bergs privaten Notenbeständen findet sich neben den *Proses lyriques* der Klavierauszug zu *Pelléas et Mélisande*. Auskunft Klaus Lippe, Alban-Berg-Stiftung Wien.
- <sup>31</sup> Brief Bergs an Webern vom 19.8.1918 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, I.N.185.592), zit. nach: Oliver Neighbour u.a., *Schönberg, Webern, Berg. Die*

geschätzt haben: »Man kann von ihm mehr Spuren bei Berg finden, als es auf den ersten Blick ersichtlich wird.«<sup>26</sup> Im Zusammenhang mit solchen Debussy-Spuren in Bergs Œuvre erwähnt Adorno Beispiele aus dem gesamten Schaffen von der Jugend- bis hin zur Reifezeit: die *Sieben Frühen Lieder*<sup>27</sup> (1905–1908), die *Drei Orchesterstücke*<sup>28</sup> op. 6 (1914) und die Oper *Lulu* (1929–1935).

»Und Bergs wunderliche Unersättlichkeit, der die konstruktiven Ordnungen, die er selber sich auferlegt, zugleich immer auch schwer erträglich blieben, so daß er die Grenzen des Erklingenden nach dem Geräusch hin mit Kopplungen, Sekundklecksen, Parallelverschiebungen erweiterte, stiftete eine Affinität zu Debussy, die gerade in der *Lulu* zur Phantasie des Impressionismus sich steigert.«<sup>29</sup>

Der deutlichste Einfluss Debussys zeigt sich aber wohl in Bergs Oper *Wozzeck* (1917–1922), für deren formale Anlage *Pelléas et Mélisande*<sup>30</sup> als Vorbild diente. Am 19. August 1918 schrieb Berg an Webern, dass die »Verbindung von immer 4 bis 5 Scenen zu einem Akt durch Orchester-Zwischenspiele«, die man »in Maeterlinck-Debussys *Pelleas*«<sup>31</sup> finde, für ihn verlockend sei. In einem Skizzenbuch entwarf er eine Gegenüberstellung der formalen Gliederungen von *Pelléas* und *Wozzeck*.<sup>32</sup> Und in einem autographen Szenario des 3. Aktes beschrieb Berg den Kinderchor als »à la Debussy«.<sup>33</sup>

Trotz dieses offenkundigen Einflusses war Berg in seinem *Wozzeck-Vortrag* (1929) darauf bedacht, sich strikt vom ›Impressionismus‹ Debussys zu distanzieren, wobei die Art und Weise dieser Abgrenzung deutlich den lebenslangen Einfluss des verehrten Lehrers Schönberg dokumentiert (dessen bereits erörtertes Argumentationsmuster mit dem Verweis auf die Klassiker, Romantiker und Wagner wird aus der *Harmonielehre* übernommen):

»Trotz alledem war hier nie und nimmer ein musikalischer Stil angestrebt, den man geneigt ist, von den Franzosen, etwa von Debussy, herzuleiten. Den Impressionismus nämlich (um wieder ein Schlagwort der letzten Jahrzehnte zu nennen), den man hier und an anderen Stellen meiner Oper vermeint konstatieren zu können, einen solchen Impressionismus findet man schon bei den Klassikern und Romantikern der Musik, von den unvergänglichen Naturimpressionen bei Wagner ganz zu schweigen.«<sup>34</sup>

Ähnliche Vorbehalte gegenüber dem musikalischen Impressionismus – oder vielmehr gegenüber dem, was die Wiener Schule unter ›Impressionismus‹ verstand – finden sich bei Berg immer wieder: »Nimm dem Debussy und Ravel, Skrjabin und wie sie heißen, die gewisse verschwommene Harmonik weg, was bleibt? (Bei Debussy vielleicht zwei, drei Motive von 5 Tönen.)«<sup>35</sup>

In der Wiener Schule zeigt sich (trotz gradueller Unterschiede der Debussy-Rezeption bei Schönberg, Webern und Berg) somit insgesamt ein eigentümliches Spannungsverhältnis zwischen Anerkennung und Ablehnung der Musik Debussys. Letztere hat ihre Ursachen einerseits in ästhetischen Divergenzen. Andererseits könnten hier neben den erörterten ›nationalen‹ Motiven aber auch Schönbergs Vormachtstellung in der Wiener Schule und nicht zuletzt auch Missverständnisse – schließlich hatten sich die so genannten ›impressionistischen‹ Maler und nicht zuletzt auch Debussy gegen die Auffassung ihrer Werke als ›Eindruckskunst‹ zur Wehr

gesetzt – eine Rolle gespielt haben. Was bleibt, ist ein verwirrendes Ineinander unterschiedlichster ästhetischer, politischer und sonstiger Argumentationslinien.

Will man in dieser Situation mehr Klarheit schaffen, so ist es unumgänglich, Konvergenzen und Divergenzen zwischen Debussy und der Wiener Schule analytisch herauszuarbeiten. Dieses Vorhaben soll an Hand allgemeiner Erörterungen und von Benno Sachs' Bearbeitung von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* (in Abschnitt 3) fragmentarisch umrissen werden. Davor bietet Abschnitt 2 Informationen zur Debussy-Rezeption im Verein für musikalische Privataufführungen und zur eben genannten Bearbeitung.

## 2. Zur Debussy-Rezeption im Verein für musikalische Privataufführungen: Benno Sachs' Bearbeitung des *Prélude à l'après-midi d'un faune*

Der Verein für musikalische Privataufführungen wurde 1918 auf Grund einer Initiative Schönbergs gegründet. Ziel des Vereines war es, »Künstlern und Kunstfreunden eine wirkliche und genaue Kenntnis moderner Musik zu verschaffen«.<sup>36</sup> Um das aus Vereinsmitgliedern bestehende Publikum mit neueren Orchesterwerken vertraut zu machen, die aus Kostengründen nur selten aufgeführt werden konnten, wurden neben Kammermusikwerken auch Orchesterwerke in Klavier- oder Kammermusikbearbeitungen dargeboten, wobei man üblicherweise auf die typische ›Vereinsbesetzung‹ zurückgriff: Man verzichtete auf Blechbläser, Harfe und Schlagwerk sowie auf die tieferen Holzblasinstrumente. Die Blechbläserstimmen wurden häufig vom Harmonium, die Harfenstimme vom Klavier übernommen. Dies erwies sich als praktikabel, führte aber zuweilen zu Problemen (vgl. Kap. 3).

Debussy war nach Reger der meistgespielte Komponist im Verein. Zusammen mit den zumeist positiven Reaktionen auf die Aufführungen<sup>37</sup> dokumentiert dies die Wertschätzung, die seiner Musik im Verein entgegengebracht wurde. Die im Arnold Schönberg Center Wien zu findende Liste des Debussy-Notenmaterials des Vereins umfasst die folgenden Werke: *Clair de lune* für mittlere Stimme und Klavier, *Fêtes galantes* für mittlere Stimme und Klavier, *Proses lyriques* für hohe Stimme und Klavier, *Trois chansons de Bilitis* für mittlere Stimme und Klavier, *Sonate* für Violine und Klavier, *Sonate* für Violoncello und Klavier, *Jeux* (Klavierauszug und Partitur), *Le promenoir des deux amants* für mittlere Stimme und Klavier, *La mer* (Bearbeitung für 2 Klaviere), *Nocturnes* (Bearbeitung für 2 Klaviere vierhändig), *Children's Corner*, *Images* (1. Band), *Estampes* sowie *Pelléas et Mélisande* (Taschenpartitur, mit einer handschriftlichen Annotation Schönbergs, vgl. Anm. 13). Eine vollständige Liste der Debussy-Aufführungen im Verein wurde an anderer Stelle veröffentlicht.<sup>38</sup>

Bei den oben angeführten Werken handelt es sich ausschließlich um Originalwerke, Klavierauszüge oder Klavierbearbeitungen französischer Provenienz. Unter den im Arnold Schönberg Center zugänglichen Unterlagen findet sich jedoch auch eine einzige Bearbeitung eines Debussy-

*zweite Wiener Schule*, Stuttgart 1992, S. 182.

<sup>32</sup> Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftenabteilung, Archivnummer F21.Berg. 479/34, fol. 4–5 (vgl. Patricia Hall, *Berg's Wozzeck*, New York etc. 2011, S. 27f.).

<sup>33</sup> Vgl. ebenda, S. 95.

<sup>34</sup> Alban Berg, [»Wozzeck-Vortrag« von 1929], in: Ders., *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, hg. von Frank Schneider, Leipzig 1981, S. 267–289, hier S. 288.

<sup>35</sup> Alban Berg, Brief an Helene Berg vom 6.11.1914, in: Ders., *Briefe an seine Frau*, München/Wien 1965, S. 268.

<sup>36</sup> Alban Berg, »Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen« [September 1919], in: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hg.), *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen* (Musik-Konzepte 36), München 1984, S. 4–7, hier S. 4.

<sup>37</sup> So teilte Josef Rufer am 8.11. 1920 Schönberg im Zusammenhang der Aufführung von Debussys Rhapsodie mit, dies sei »ein ganz besonders schönes Werk« (Brief im Arnold Schönberg Center Wien). Und Helene Berg (*Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, wie Anm. 16, S. 80) schrieb an Mathilde Schönberg über Debussys »herrliche Cello-Sonate«.

<sup>38</sup> Walter Szmolyan, »Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins«, in: Metzger/Riehn (Hg.), *Schönbergs Verein* (wie Anm. 36), S. 101–114.

- 39 Volker Scherliess war 1980 noch der Meinung, die Bearbeitung sei von Eisler. Vgl. Volker Scherliess, »Hans Eislers Bearbeitung von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*«, in: Neue Zeitschrift für Musik 141 (1980), S. 130.
- 40 Brief von Benno Sachs an Schönberg, 18.11.1920, Arnold Schönberg Center Wien.
- 41 Brief von Pauline Klarfeld an Schönberg, 25.11.1920, ebenda.

Werks für Kammerensemble, die deshalb besondere Aufmerksamkeit verdient – die Bearbeitung des *Prélude à l'après-midi d'un faune* von Benno Sachs<sup>39</sup>, die 1980 bei Belmont Music Publishers (BEL-1068) gedruckt wurde.

Die Entstehung dieser Bearbeitung ist klar dokumentiert. Am 18. November 1920 schrieb Sachs an Schönberg: »Für Kammerorchester habe ich *Prélude à l'après-midi d'un faune* bearbeitet. Bin neugierig, ob es anständig klingen wird.«<sup>40</sup> Am 25. November bestätigte Pauline Klarfeld die Fertigstellung.<sup>41</sup> In der Inventarliste des Vereins findet sich das Werk als Nr. 215. Ein Jahr später – am 6. November 1921 – wurden Aufführungen der Bearbeitung und darüber hinaus weiterer Werke Debussys, darunter der Klavierfassung von *Jeux* (gemeinsam mit Schönbergs *Glücklicher Hand*) im *Neuen Wiener Tagblatt* und in der *Neuen Freien Presse* angekündigt (vgl. Abbildung 1). Zu diesen Aufführungen kam es offenbar nicht mehr: Im Dezember 1921 musste der Wiener Verein wegen der steigenden Inflation aufgelöst werden, und auch in den Unterlagen des Prager Vereins, der in den Jahren 1922–1924 fortbestand, findet sich kein Hinweis auf eine Aufführung der Sachs-Bearbeitung.

**Verein für  
musikalische  
Privataufführungen.**  
Leitung: Arnold Schönberg.

Vortragemeister: A. Berg, R. Kolisch, A. Sachs, E. Stein, E. Steuermann, A. Webern.

Sekretär: R. Wenzl, Wien, VII., Neubaugasse 56, Telephone 33-8-72.

**I. Ordentliche Vereinsabende. Serie A:**  
Jeden Montag: Aufführungen moderner Musik, fallweise mit Kammerorchester.

**2. Ausserordentl. Vereinsabende. Serie B:**  
Mustergültig studierte Antidaramen klassischer oder Musik. Diese Aufführungen sind auch für ausserordentliche Mitglieder zugänglich: – Geplant sind 2–5 Abende im Monat. Näheres siehe Prospekt.

**3. Programm:**

a) Im vergangenen Monat wurden aufgeführt:  
Bártok: Kl. Klavierstücke; Busoni: Geigen-sonate; Debussy: Lieder; Mahler: Lieder; Mussorgski: Lieder; Piiper: Geigen-malz; Ravel: Daphnis und Chloé; Reger: Intermezzi; Gräzesonate (C) und Cellosonate (G); Stan-vinsky: Piano Rag Music; Szymanowski: Musiken.

b) Im Laufe dieses Monats gelangen zur Aufführung:  
Bártok: Etüden und Bühnenlieder; Berg: Lieder und Streichquartett; Debussy: Lieder, Geigen-sonate Images und Après-midi d'l (Kammerorchester; Novak: Winternachtsgesänge; Piiper: Cellosonate; Ravel: Valse; Reger: Kl. Geigen-sonate mit Passacaglia; R. Strauss: Lieder; Webern: Lieder und Orchesterstücke (Kammerorchestru))

c) Für den Rest der Saison sind u. a. geplant:  
Debussy: Klarinettenimpassodie; Korngold: Geigen-sonate; Mahler: I. und IV. Sinfonie; Skrjabin: Sonaten; R. Strauss: Domestica; Quatette von Bártok, Reger, Schönberg (D-moll) Sinf.

**Kammerorchester:**  
Berg: Altenbergslieder; Busoni: Berceuses; Mahler: IV. Sinfonie, Lied von der Erde u. Orchester-Lieder; Reger: Geigenkonzert, Romantische Suite; Orchester-Lieder von Schönberg, Webern und Zemlinsky.

**Theater-Aufführungen:**  
von Debussy: „Jeux“ Ballett in Schönberg: „Glückliche Hand“.

d) Serie B-Abende:  
12. Nov. Cellosonaten-Abend; 18. Nov. Trio-Abend; 27. Nov. Lieder-Abend Stella Eisner; 4. Dez. Klarinettensonaten- bzw. Trio-Abend; 5. Dez. Mozartquintette; Mitte Dez. Bruckner-Feier mit Kammerorchester.

**Anmeldungen**  
schriftlich an den Sekretär oder eine Stunde vor jedem Konzert an der Abendkasse.

Sämtliche Veranstaltungen finden statt wenn nicht anderes angegeben. Im Fest-saale des Ingenieur- und Architekten-Vereines, Wien, I., Eschenbachgasse 9, 2. St., um 7 Uhr aberjds.

Abbildung 1: Annonce des Vereins für musikalische Privataufführungen in der *Neuen Freien Presse* vom 6.11.1921

Besetzung des *Prélude à l'après-midi d'un faune* im Original: 3 Fl, 2 Ob, 2 Kl (A), 4 Hr (F), 2 Hf, VI, Va, Vc, Kb (Streicher chorisch)

Besetzung der Bearbeitung: Fl, Ob, Kl (A), Harm, Klav, antike Zimbeln, 1. VI, 2. VI, Va, Vc, Kb (Streicher solistisch)

### 3. Analyse: Statik und Entwicklung

#### 3.1. Akkord/Linie

»Debussy und Schönberg sind bei ihren Überlegungen über Harmonik von gleichartigen Beobachtungen ausgegangen. Die Notizen, die Maurice Emmanuel als Ohrenzeuge einer Diskussion zwischen Debussy und Ernest Guiraud machte, zeigen, daß für Debussy der *Klang* eines Akkordes von primärer Bedeutung war, nicht die Funktion im tonalen Zusammenhang.«<sup>42</sup>

Diese – zumindest punktuelle – Übereinstimmung zwischen Schönberg und Debussy resultiert kompositionsgeschichtlich aus dem Hinterfragen des funktionalen Zusammenhangs von Akkorden, die spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr in ihrer klangfarblichen Wertigkeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückten. »Klang«, »Klangfarbe« und »Akkord« wurden nun als einander durchdringende Phänomene und Begriffe aufgefasst.

Die Konsequenzen, die Debussy bzw. die Wiener Schule aus diesen kompositionsgeschichtlichen Tendenzen zogen, waren jedoch höchst unterschiedlich: Während die Entfunktionalisierung der Harmonik im Schaffen der Wiener Schule eine wesentliche Voraussetzung für die Emanzipation der Dissonanz darstellte, regte sie Debussy dazu an, die Klangfarbe in erweitertem ‚tonalem‘ Rahmen neu zu interpretieren. Infolgedessen überrascht es nicht, dass die Musik Schönbergs und Debussys auch in Bezug auf die Art und Weise differiert, in der sich die funktionslosen Konstellationen zu neuartigen Zusammenhängen fügen.

Diese Unterschiede waren Schönberg wohl bewusst. Darüber hinaus verwies er aber auf einen weiteren Aspekt der Differenzierung – auf das Spannungsverhältnis Akkord/Linie: Debussy verwendet den Ganztonakkord und die Ganztonskala »mehr [...] im Sinn eines impressionistischen Ausdrucksmittels, etwa wie eine Klangfarbe; während ich, bei dem sie auf harmonisch-melodischem Weg entstanden ist, die Akkorde mehr als Verbindungsmöglichkeit mit anderen Akkorden, die Skala mehr als eine eigentümliche Beeinflussung der Melodie empfand«.<sup>43</sup> Bei Debussy werde, so ließe sich ergänzen, die primäre, augenblickliche Wirkung funktionsloser Akkorde nicht durch harmonisch-melodische Bezüge und daraus resultierende Verbindungsmöglichkeiten ausbalanciert: Diese Musik sei im Wesentlichen statisch.

Im Gegensatz zu dieser Annahme zeigen sich in Werken wie Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892–1894) jedoch sehr wohl intensive Überlegungen zum Verhältnis Akkord/Linie. Hier sei zunächst auf die chromatische Stimmführung innerhalb von mediantischen Verbindungen<sup>44</sup> verwiesen, die ein besonders reibungsloses Gleiten ermöglichen. Dieses Prinzip ist in den Passagen Takt 13–21 (Cis<sup>7</sup>-B<sup>7</sup>), Takt 21–26 (E-C),

42 Marius Flothuis, »Claude Debussy's Neuerungen und ihre historischen Hintergründe«, in: *Musiktheorie* 9 (1994), S. 211–225, hier S. 211.

43 Schönberg, *Harmonielehre* (wie Anm. 8), S. 471. Debussy sei »durchaus berechtigt, die Ganztonakkorde in diesem Sinn zu verwenden, denn sein Werk wirkt und ist schön« (ebenda, S. 475).

44 Vgl. Nicolas Meeus, »Le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*: une analyse harmonique«, in: *Analyse musicale* 4 (Oktober 1988), S. 81–87.

45 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1975 (Gesammelte Schriften 12), S. 80f.: Adorno sieht einen Zusammenhang der komplementären mit der zwölftönigen Harmonik, »überall dort nämlich, wo es keinen generalbaßmäßigen harmonischen Fortgang gibt, sondern statt dessen in sich statische Klangebenen, die nur eine Auswahl aus den zwölf Halbtönen zulassen und dann plötzlich in neue umschlagen, die die restlichen Töne bringen«. Vgl. auch Friedhelm Döhl, *Webern*, München/Salzburg 1976, S. 139: »Während bei Wagner die Akkorde chromatisch auseinander abgeleitet werden, werden bei Debussy die Akkorde chromatisch gegeneinander versetzt.«

46 Siehe Lukas Haselböck, »Frühe Lieder ohne Opuszahl«, in: Gerold W. Gruber / Antje Müller (Hg.), *Schönberg und seine Werke*, Laaber 2002, Bd. 2, S. 300–11.

47 Schönberg, *Harmonielehre* (wie Anm. 8), S. 484.

48 Schönberg, »Komposition mit 12 Tönen« (wie Anm. 15), S. 107.

49 Vgl. William W. Austin (Hg.), *Prelude to 'the afternoon of a faun'. An authoritative score*, New York 1970, S. 80.

Takt 26–31 (E-C), Takt 63 (Ges-es), Takt 83–85 (C-A<sup>7</sup>), Takt 90–94 (H-Gis<sup>7</sup>-E), Takt 94 (a-cis), Takt 100 (Cis<sup>7</sup>-B<sup>7</sup>) und Takt 103f. (C-a-fis) zu beobachten. (Beim späteren Debussy finden sich dann vermehrt Verschiebungen und Mixturen, die Adorno mit der zwölftönigen Komplementärharmonik verglich.<sup>45</sup>) Mit diesen mediantischen Verbindungen knüpft Debussy an Wagner an, der ein wichtiges Bindeglied zwischen Debussy und der Wiener Schule bildet. Insbesondere *Parsifal* übte einen großen Einfluss auf *Pelléas et Mélisande* aus. Später schlug diese Bewunderung bekanntermaßen in schroffe Ablehnung um.

Auch Schönberg war zutiefst von Wagner geprägt. In seinen frühen Liedern zeigt sich – ebenso wie in Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* (und auch in späteren Werken wie im Klavierprélude *La terrasse des audiences du clair de lune*, 1910–1912) – die zentrale Bedeutung des halbverminderten Akkords<sup>46</sup> (Tristanakkords) und beinahe omnipräsenter chromatischer Stimmführungsmuster, die auch seine frei atonalen Werke vielfach prägen (vgl. z.B. das Orchesterstück *Farben* op. 16/3). In Wagners im ›Tristanstil‹ herausgebildeter Praxis, Akkorde durch chromatische Stimmführung ineinander gleiten zu lassen, ließe sich daher eine Tendenz verorten, die trotz aller ästhetischen und kompositionstechnischen Unterschiede nicht nur Schönbergs tonale und frei atonale Werke, sondern auch Debussy und Schönberg partiell miteinander verbindet.

Schönberg sieht dies jedoch anders. Trotz der festgestellten Gemeinsamkeiten unterscheidet er strikt zwischen ›konstruktiver‹ und ›impressionistischer Harmonik‹. Für letztere führt er als Beispiel die *Kammer-symphonie* op. 9 an. Hier breiten sich, so Schönberg, Quartenakkorde »architektonisch über das ganze Werk aus und geben allem, was vorkommt, ihr Gepräge. So kommt es, daß sie hier nicht bloß als Melodie oder als rein impressionistische Akkordwirkung auftreten, sondern ihre Eigentümlichkeit durchdringt die gesamte harmonische Konstruktion, sie sind Akkorde wie alle anderen.«<sup>47</sup> Im Gegensatz dazu seien Akkorde bei Debussy an ihre augenblickliche Klangwirkung gebunden: »Richard Wagners Harmonik hatte einem Wandel in der Logik und der konstruktiven Kraft der Harmonie Vorschub geleistet. Eine ihrer Folgen war der sogenannte *impressionistische* Gebrauch der Harmonien, wie er besonders von Debussy praktiziert wurde. Ohne konstruktive Bedeutung dienten seine Harmonien oft dazu, Stimmungen und Bilder auszudrücken.«<sup>48</sup>

Dem ließe sich entgegenhalten, dass sich Zeitverlauf und Form der Werke Debussys wesentlich auch durch eine spezifisch harmonische Logik konstituieren. Diese geht im *Prélude à l'après-midi d'un faune* unmittelbar aus melodischen Linienführungen hervor, die im Verlauf des Werks untransponiert in Varianten wiederkehren und im Satzverlauf konstitutive Bedeutung haben.<sup>49</sup> Das Prinzip, melodische Varianten immer wieder auf Schlüsseltöne (z.B. cis<sup>2</sup>) zu beziehen, aber unterschiedlich zu harmonisieren bzw. instrumentieren, ist durch Wagners *Tristan* beeinflusst und zuweilen auch für Kompositionen der Wiener Schule relevant (Berg, *Streichquartett* op. 3).

In Takt 1 bewegt sich die Melodie vom cis<sup>2</sup> zum g<sup>1</sup> und umschreibt dann E-Dur (T.3). Darauf folgt ein B-Dur-Septakkord (T. 5). Hier zeigt sich

bereits ein melodisch-harmonisches Prinzip: Den Zentraltonen der Melodie (cis, g, e und ais) entsprechen die Tonarten Cis-Dur / Des-Dur (innerhalb der Passage T. 11–20, in T. 31 als Ganztonvariante, im Mittelteil ab T. 55, in der Passage ab T. 94, in T. 100), G-Dur (im Anschluss an Des-Dur in T. 56 und 64 als Nonakkord mit tiefalterierter Quint), E-Dur (T. 13, 21, 26, 37, 79, 94 und Schluss) sowie B-Dur (T. 5, innerhalb der Passage T. 11–20, dann in T. 34, 45 und 100). Die Harmonik bezieht sich daher häufig auf das Kleintergerüst cis (des), e, g und b (ais), wobei Cis(Des)- und E-Dur an zentraleren Stellen (Anfänge von Abschnitten) auftreten als G- und B-Dur. Zusätzlich dienen auch Dominantverbindungen und Kadenden zur Vorbereitung wichtiger Einsätze und Abschnitte (T. 23, 29/30, 54/55 und 73/74).

Linie, Zusammenklang und Form sind daher in Debussys Musik eng ineinander verwoben. Der Unterschied zu Schönberg liegt wohl vor allem darin, dass sich Akkorde bei Debussy in nicht entwickelnde, sondern episodisch angelegte, a posteriori aber doch klar erkennbare Zusammenhänge fügen.<sup>50</sup> In der Abfolge der Musik werden Abwege genommen, Pausen gemacht, Teile interpoliert. Resultat ist ein musikalischer Zeitverlauf, dessen elliptische und parenthetische Anlage den Hörer nicht selten vor Herausforderungen stellt.

### 3.2. Linie/Klang

Beim Versuch, in Bezug auf melodische bzw. motivisch-thematische Gestaltungsprinzipien Konvergenzen und Divergenzen zwischen der französischen und deutschen Musiktradition analytisch herauszuarbeiten, kann der Begriff ›Arabeske‹ als Ausgangspunkt dienen, der bekanntermaßen auch in der bildenden Kunst des Jugendstil und Art Nouveau von Bedeutung war.

Auf Affinitäten zwischen bildender Kunst und Musik kann nicht näher eingegangen werden. Ergänzend sei hier nur angemerkt, dass sowohl Debussy als auch die Wiener Schule dem Jugendstil und Art nouveau ein besonderes Interesse entgegenbrachten. Debussy hatte eine besondere Vorliebe für die Jugendstil-Zeitschrift *Pan*, die sich mit japanischer Kunst auseinandersetzte. Noch 1911 verwies er auf diese Zeitschrift.<sup>51</sup> Einer ihrer Mitbegründer war Richard Dehmel, dessen Gedichte den jungen Schönberg prägten. 1911/12 wurden im *Pan* zahlreiche Beiträge von bzw. über Schönberg veröffentlicht – damals zählte Debussy allerdings nicht mehr zu den Lesern.

Debussys Äußerungen zur »divine ›arabesque‹«<sup>52</sup> gehen auf die Faszination der Musik Bachs zurück (die Rede ist vom »concerto en sol pour violon, de J.-S. Bach«<sup>53</sup>, gemeint ist wohl das *Vierte Brandenburgische Konzert* G-Dur). Durch den ›Kurvenverlauf‹ der Musik Bachs angeregt, entwirft Debussy in seinen Werken ›arabeske‹ Melodielinien, für die, wie Ulrich Mahlert an Hand von *Syrinx* für Flöte solo (1913) überzeugend dargelegt hat, nicht der intervallische Bau im Einzelnen, sondern der Gesamtduktus im Sinne »klanglich und semantisch oszillierende[r] Kontur[en]«<sup>54</sup> wesentlich ist. Seiner Melodik ist demnach ein Zug zum Unbestimmten eigen.

Dies erinnert aus der Ferne an das romantische Verständnis des Begriffs Arabeske, die sich, so Friedrich Schlegel, dazu eigne, »uns wieder in

50 Vgl. Maxime Joos, »Debussy ou le paradoxe de la discontinuité«, in: Ders. (Hg.), Debussy. *Jeux de formes*, Paris 2004, S. 221–239, hier S. 224: Ein gutes Beispiel für eine solche ›episodische Form‹ findet sich z.B. im Klavierprélude *La sérénade interrompue* (Préludes I/9).

51 Brief an Varèse vom 12.2.1911, in: Debussy, *Lettres* (wie Anm. 5), S. 207.

52 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, hg. von François Lesure, Paris 1971, S. 34.

53 Ebenda, S. 33.

54 Ulrich Mahlert, »Die ›göttliche Arabeske‹. Zu Debussys *Syrinx*«, in: Archiv für Musikwissenschaft 43 (1986), S. 181–200, hier S. 187f.

- 55 Friedrich Schlegel, *Schriften zur Literatur*, München 1972, S. 305.
- 56 Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Eva Weissweiler, Bd. 2, Basel 1987, S. 367.
- 57 Ebenda.
- 58 Siehe z.B. Martina Sichardt, »Anmerkungen zum Schicksal dichterischer Texte in den Vertonungen Arnold Schönbergs«, in: Walther Dürr u.a. (Hg.), *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, Berlin 1998, S. 128–144, hier S. 130.
- 59 Vgl. Federico Celestini, *Die Ordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*, Stuttgart 2006, S. 143. Celestini bezieht »das Verschwinden einer erkennbaren Gliederung der Teile zugunsten eines metamorphosenartigen stetigen Verwandelns« auf Schönbergs op. 7, 9 und 10.
- 60 Schönberg, *Zu Nationale Musik* (wie Anm. 9).
- 61 Arnold Schönberg, »Über Musikkritik«, in: Website des Arnold Schönberg Center, [http://81.223.24.109/transcriptions/edit\\_view/transcription-view.php?id=12&word\\_list=\[April 2012\]](http://81.223.24.109/transcriptions/edit_view/transcription-view.php?id=12&word_list=[April 2012]).
- 62 Alban Berg, »Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?«, in: Ders., *Glaube, Hoffnung und Liebe* (wie Anm. 34), S. 205–220, hier S. 207.

die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen«.<sup>55</sup> Affinitäten zwischen der deutschen Romantik und Debussy gibt es sowohl in Bezug auf das Hinterfragen des Themenbegriffs – Schumann bezeichnete sein Klavierstück *Guirlande* (höchstwahrscheinlich identisch mit seiner Arabeske op. 18) als »Variationen über kein Thema«<sup>56</sup> – als auch auf die Ambivalenz der »Konstruktion im Ganzen«<sup>57</sup> (sowie nicht zuletzt auch auf die gemeinsame Bach-Verehrung).

Brahms knüpfte in mancher Hinsicht an Schumann an. In Bezug auf motivisch-thematische Strategien setzte er jedoch zunehmend andere Akzente und etablierte – insbesondere in jenen Werken, in denen er als »Brahms, der Fortschrittliche« Schönberg zum Vorbild wurde – entwickelnd-variative Techniken. Für Brahms und Schönberg scheint der Begriff Arabeske somit eher von geringer Bedeutung gewesen zu sein. Einschränkend ist hinzuzufügen, dass ›arabeske‹ Melodielinien in Schönbergs frühen Werken, z.B. im Lied *Erwartung*<sup>58</sup> op. 2/1 oder den *Gurreliedern* (auch Jens Peter Jacobsen, der Dichter der *Gurrelieder*, nannte einige seiner Dichtungen »Arabesken«), verortet wurden und dass arabeske Formprinzipien der Romantiker gelegentlich in Relation zum Schaffen der Wiener Schule gesetzt wurden.<sup>59</sup> Debussys arabeske Melodie-Metamorphosen und Schönbergs entwickelnde Motiv-Variation bieten jedoch – abgesehen von der Tendenz zur Abstraktion – nur wenige Schnittstellen. Dies dokumentiert z.B. auch Schönbergs Bach-Rezeption, die sich von jener bei Debussy grundlegend unterscheidet.

In seinem Text *Zu Nationale Musik* schreibt Schönberg, er habe von Bach Folgendes gelernt:

- »1. Das kontrapunktische Denken; d.i. die Kunst Tongestalten zu erfinden, die sich selbst begleiten können;
2. Die Kunst, alles aus Einem zu erzeugen und die Gestalten ineinander überzuführen;
3. Die Unabhängigkeit vom Taktteil.«<sup>60</sup>

Schönberg richtet die Aufmerksamkeit also nicht auf den Kurvenverlauf von Bachs Musik, sondern auf die »Kunst der Entwicklung durch Motiv-Variation«. ›Motive‹ (deutlich umrissene Intervallkonstellationen) sind bei Schönberg Ausgangspunkte für evolutive Verdichtungsprozesse, die in Werken wie dem 1. Streichquartett d-Moll op. 7 immer deutlicher zutage treten. Während bei Debussy Melodiekonturen stetig transformiert werden, ohne dass sich diastematische ›Identitäten‹ herausbilden, werden bei Schönberg Motivgestalten entwickelnd ineinander übergeführt. Diese Ansätze sind offensichtlich weitgehend unvereinbar.

Allerdings der dritte Punkt, den Schönberg erwähnt – die »Unabhängigkeit vom Taktteil« – könnte in Bezug auf den Aspekt der musikalischen Prosa eine gewisse Affinität zu Debussy nahelegen. Schönberg selbst hat darauf verwiesen, »daß Charpentier, Strauß, Debussy, Dukas Prosa komponieren«.<sup>61</sup> Die Art und Weise, wie Debussy und Schönberg melodische Phrasen unabhängig vom Taktstrich gestalten, ist jedoch höchst unterschiedlich, resultiert doch die Tatsache, dass Schönberg »ziemlich freie und, wie er selbst sagt, an Prosa gemahnende Konstruktionen bevorzugt«,<sup>62</sup> anders als bei Debussy aus den eben erörterten Verdichtungs-

prozessen. Bei Debussy wird die Auflösung von Taktgruppen in musikalische Prosa durch Assoziation, Transformation und Metamorphose, bei Schönberg durch motivische Logik, Evolution und Entwicklung bewerkstelligt.

Die Unterschiedlichkeit linearer Gestaltungsprinzipien bei Debussy und Schönberg wird somit nicht in der Auflösungstendenz ihrer Musik, sondern zunächst im Gegensatzpaar Statik/Entwicklung greifbar, mit dessen Hilfe auch Adorno die Musik Debussys und der Wiener Schule voneinander abzugrenzen suchte:

»In der Auflösungstendenz wagte sich zuweilen der französische Impressionismus, so der zweite Band der Préludes für Klavier von Debussy, ebensoweiit vor; die Affinität liegt zutage und ist den Kommentatoren nicht entgangen. Desto essentieller der Unterschied. Debussy, dessen kompositorische Reaktionsweise zutiefst statisch war, präsentiert die Auflösungsfelder und ihre Elemente fertig, als bereits Gewonnenes. Berg ist insofern Glied der deutschen Überlieferung ›entwickelnder Variation‹, als er das Gewordene, die Auflösungsfelder bis hinab zu ihren Differentialen, nicht nur produziert sondern ihr Werden, oder Vergehen, als den eigentlichen Inhalt der Komposition erscheinen lässt und gestaltet«.<sup>63</sup>

Daraus sollte jedoch nicht der voreilige Schluss gezogen werden, dass der Zeitverlauf für die Werke Debussys nebensächlich sei, dass es sich um ein »Nebeneinander von Farben und Flächen« handle, »wie auf einem Bild«<sup>64</sup>, sodass »das Spätere um kein Gran an Erfahrung reicher ist als das Frühere«.<sup>65</sup> Adorno geht davon aus, Entwicklung sei gleichzusetzen mit motivisch-thematischer, harmonischer oder rhythmischer Entwicklung. Dabei übersieht er, dass sich der Zeitverlauf der Werke Debussys wesentlich auf der Basis einer klangfarblichen Intensivierung und Ausdünnung konstituiert, die bei der Betrachtung der ›Logik‹ der aufeinander folgenden Melodiepartikel stets mit zu bedenken ist. Dazu einige Beobachtungen an Hand der Originalfassung und Bearbeitung des *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Die engschrittige Linie des Beginns kehrt in Takt 11, 21 und 26 in Varianten wieder, die auf cis<sup>2</sup> einsetzen und nicht variativ entwickelt werden: »Innerhalb der gleichen Kurve, der gleichen Linientendenz ändern sich die Klangsphären, Klangdichten. Demnach handelt es sich um das gleiche Thema, nur in anderer klanglicher Beleuchtung.«<sup>66</sup> Für diese modifizierte Beleuchtung sorgen in Takt 11–19 Streichertremoli am Griffbrett. Währenddessen wird die arabeske Linie von der Oboe übernommen (T. 14) und mündet in eine repetitive Dreitonphrase (T. 19: kleine Terz, große Sekund) – keine variative Weiterentwicklung, sondern eine eigenständige Fortspinnung, die sich auch durch das Tutti des Begleitsatzes deutlich vom Beginn unterscheidet. In Takt 20 klingt diese Phrase in der Klarinette aus. Durch den abrupten Übergang von Tutti zu Solo (T. 19f.) wird die Variante in Takt 21 auch klangperspektivisch hervorgehoben. In der Bearbeitung kann diese klangliche Abschattierung nur eingeschränkt wiedergegeben werden.

Die Varianten in Takt 21 und 26 sind in einen kammermusikalischen Begleitsatz eingebettet, ehe die Klangfülle ab Takt 31 bis zum Mittelteil (T. 55) immer mehr zunimmt. In Takt 55–73 ist der Höhepunkt der Intensivierung des Klanges erreicht, die mit der Erweiterung des Melodieambitus

63 Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* (wie Anm. 26), S. 374.

64 Ders., *Philosophie der neuen Musik* (wie Anm. 45), S. 171.

65 Ders. / Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, hg. von Rolf Tiedemann (Gesammelte Schriften 3), Frankfurt a.M. 1981, S. 309.

66 Albert Jakobik, *Claude Debussy oder Die lautlose Revolution in der Musik*, Würzburg 1977, S. 41.

67 Vgl. Austin (Hg.), *Prelude to „the afternoon of a faun“* (wie Anm. 49), S. 163. Vgl. auch Viviane Mataigne, »Une analyse du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Claude Debussy. La dialectique du contraste et de la continuité«, in:

- Analyse musicale 3 (Juni 1988), S. 89–102, hier S. 90.
- <sup>68</sup> Vgl. Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagner's Ring des Nibelungen*, Würzburg 2006, S. 94.
- <sup>69</sup> Vgl. Mark DeVoto, »The Debussy sound: colour, texture, gesture«, in: Simon Trezise (Hg.), *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge 2003, S. 179–196, hier S. 183: »The complexity resides above all in the upper melodic line, which is full of changing motives, varied rhythms, and winding shapes, almost entirely conjunct but freely moving over a wide range, and constantly interacting with secondary lines from the interior of the texture.« Dies entspricht in etwa der Darstellung der arabesken Linie in: Debussy, *Monsieur Croche* (wie Anm. 52, S. 34): »Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit forteure, soit unanime, sollicite l'émotion.«
- <sup>70</sup> Siehe Theodor W. Adorno, »Der getreue Korrepitor«, in: ders., *Gesammelte Schriften* 15, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1976, S. 157–368, hier S. 255f.: »Weiter ist in dem Mittelsatz auf ein besonderes Kunstmittel zu achten, das gelegentlich schon in Schönbergs Georgeliedern, übrigens auch in Mahlers Lied von der Erde und and deren von dessen späten Werken vorkommt, das ungenaue Unisono. Begleitung und Singstimme sind an solchen Stellen zwar in ihren charakteristischen Tönen identisch, weichen aber in ihren rhythmischen Werten um ein Geringes voneinander ab, fallen nicht zusammen – eine Praxis der östlichen Musik, die wohl über den Exotismus in die europäische Kunstmusik drang.«
- korrespondiert: Die Engschrittigkeit des Beginns wird in Takt 37 in eine pentatonische und in Takt 55 in eine weit gespannte Melodik transformiert. Diese Vorgänge sind jedoch nicht als entwickelnd-variativ zu bezeichnen. Die Melodik des Mittelteils ist nicht Resultat der Entwicklung einer motivisch-thematischen Konstellation, sondern der klanglich gründierten Erweiterung der melodischen Spannweite und Kontur.
- Diese zentrale Rolle der Instrumentation zeigt sich besonders auffallend in Takt 63: Hier wird der große Melodiebogen, der den Mittelteil in Takt 55 eröffnet, in einer farblich intensivierten Variante wiederholt. Kontinuierliche Bewegungen der Harfe und triolische Figuren der Hörner stützen die Präsenz der Linie. Spätestens hier wird ein wesentliches Manko der Bearbeitung von Benno Sachs deutlich: Harfen und Hörner treten in der Originalfassung an Höhepunkten und formalen Zäsuren hervor, um sie perspektivisch zu beleuchten (vgl. Abschnitt 3.3). Sie sind für das Verhältnis zwischen Linie und Instrumentation konstitutiv. Ihr Wegfall in der Bearbeitung ist – vor allem auch wegen ihres Reichtums an semantischen Konnotationen – durch Instrumente wie Klavier und Harmonium nicht zu kompensieren.
- Um die klangliche Intensivierung, die sich von der engschrittigen Ausgangsphrase bis hin zur weitgespannten Melodie des Mittelteils vollzieht, vollständig darzustellen, muss noch auf den ›Durchführungs‹-Abschnitt (T. 31–36 und die anschließende Steigerung) Bezug genommen werden. (Bei der Form folge ich der Deutung Jean Barraqué, der das Werk in durchführende [T. 31–54 und 79–93: »développement«] sowie liedartige Abschnitte [T. 1–30: »exposition«, 55–78: »milieu«, 94–110: »réexposition« und »coda«] gliedert. Während in den liedartigen Abschnitten in sich ruhende Melodieblöcke vorgestellt werden, sind die durchführenden Abschnitte sequenzartig gestaltet.<sup>67</sup>) Um Missverständnisse zu vermeiden, sei jedoch betont, dass die Sequenzen der ›Durchführungs‹-Abschnitte in Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* nicht (wie z.B. bei Beethoven) verdichtend angelegt sind. In Takt 31–36 wird nicht ein Motiv und seine Abspaltungen, sondern eine dreitaktige, in Takt 79–93 sogar eine siebentaktige Einheit sequenziert. Das Vorwärtsdrängen, das hier vermittelt wird, ist nicht durch motivische Arbeit, sondern durch den gestischen Kontrast und Prinzipien der Klangabwechslung bedingt, die sich in Takt 32f. (Klarinette/Flöte) ankündigen und ab Takt 37 noch konsequenter fortgesetzt werden. Insbesondere in Takt 44f. fällt die Differenzierung und Intensivierung der Linienführung mittels »durchbrochener Instrumentation«<sup>68</sup> (nicht mittels motivisch-thematischer Arbeit) auf. An dieser Stelle wechseln einander Oboe/Flöte und Klarinette/Fagott bzw. Geigen und Bratschen im Viertelrhythmus ab, ohne dass zwingende motivische Korrespondenzen bestehen. Mosaikartig wechselnde Konstellationen werden aus unterschiedlichen Klangperspektiven beleuchtet.<sup>69</sup> In solchen Passagen könnte man Vorformen jener heterophonen Texturen erkennen, die spätere Werke Debussys wie etwa *La mer* prägen (in der Wiener Schule sind heterophone Techniken hingegen eher die Ausnahme – als Beispiel ließe sich der Mittelteil von Webers *Dies ist ein Lied op. 3/1* erwähnen<sup>70</sup>).

Insgesamt lässt sich die Intensivierung, die von der engschrittigen Linie des Beginns über Sequenzen und eine beschleunigte Dialogstruktur zu einem melodischen Höhepunkt führt, nicht mit Kriterien des Motivisch-Thematischen fassen. Sie ist nur zu begreifen, wenn ihre klangperspektivische Beleuchtung als konstitutives Moment in die Analyse mit einbezogen wird. Nach dem Erleben dieser Musik ist der Hörer – so ließe es sich vermuten – an (klanglicher) Erfahrung reicher.

### 3.3. Klang/Sinn

Anknüpfend an die Überlegungen zur Instrumentation sei nun die Frage der Interpretation der ›subversiven Eigensinnigkeit‹ des Klanges in Relation zum Werkganzen erörtert: Sind bei Versuchen, »den Begriff eines ästhetisch ›stimmigen‹ oder ›gelungenen‹ Gegenstands bzw. den Begriff des ästhetischen Zusammenhangs zu artikulieren«<sup>71</sup>, eher Kriterien der Stringenz des Gedankens oder der Präsenz des Klanges zu berücksichtigen?

Zunächst könnte man sich, angestiftet von Schlagworten wie ›französischer Impressionismus‹ und ›Strukturdanken der Wiener Schule‹ dazu verleiten lassen, ein polares Spannungsverhältnis zwischen dem sinnorientierten Schönberg und dem klangorientierten Debussy anzunehmen. Dass es so einfach nicht ist, liegt wohl auf der Hand: Erst kürzlich hat Nikolaus Urbanek das »Zögern der Wiener Schule zwischen Klang und Sinn«<sup>72</sup> eingehend thematisiert. Einerseits übte die Hingabe an die sinnliche Präsenz des Klanges eine starke Anziehungskraft auf die Wiener Schule aus. Andererseits fühlte Schönberg die Notwendigkeit der Prüfung dieses unmittelbar Erlebten auf jene Anforderungen hin, denen »ein Kunstwerk unbedingt entsprechen müsse«.<sup>73</sup>

In der *Harmonielehre* lässt sich Schönberg auf diese Frage nach dem Primat von Sinn oder Sinnsubversion ein, ja, er scheint mit ihr zu ringen. Dabei kann auch er sich der Faszination der klanglichen Präsenz von Debussys Musik nicht entziehen: Jeder wahrhaft große Künstler sei, so Schönberg,

›Impressionist: feinste Reaktion auf die leisensten Anregungen offenbart ihm das Unerhörte, das Neue. Besonders auffallend zeigt sich das bei Debussy. Mit so großer Kraft setzt sein Impressionismus auch die Quartenakkorde hin, daß sie untrennbar verbunden scheinen mit dem Neuen, das er sagt, und mit Recht als sein geistiges Eigentum gelten können, obwohl sich nachweisen ließe, daß vor und gleichzeitig mit ihm Ähnliches geschrieben wurde. Vielleicht trägt auch hiezu bei, daß sie Naturstimmungen ausdrücken; denn, als ob die Natur so redete, klingt es allerdings. Und daß gegen deren Sprache alles andere zurücktritt, leuchtet ein.‹<sup>74</sup>

Deutlich ist hier zu spüren, welches Wagnis es für Schönberg bedeutet, sich der ›Sprache der Natur‹ anzunähern. Dennoch ist es für ihn unabdingbar, sich der Präsenz des Klanges auszuliefern, um »das Unerhörte, das Neue« zu erschließen, wobei diese ›instinktiv‹ empfangenen Eindrücke Schönbergs Überzeugung gemäß allerdings auch konstruktiv transformiert werden müssen. So wird z.B. die spezifische Farbigkeit der Quartenakkorde, die, »wie wahrscheinlich alles, was später als technisches Mittel

<sup>71</sup> Albrecht Wellmer, »Das musikalische Kunstwerk«, in: Andrea Kern / Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002, S. 133–175, hier S. 160.

<sup>72</sup> Nikolaus Urbanek, »Vom Zögern der Wiener Schule zwischen Klang und Sinn«, in: *Musiktheorie* 26 (2011), S. 55–68.

<sup>73</sup> Arnold Schönberg, »Mahler«, in: ders., *Stil und Gedanke* (wie Anm. 15), S. 15.

<sup>74</sup> Ders., *Harmonielehre* (wie Anm. 8), S. 483.

- 75 Ebenda, S. 479.
- 76 Theodor W. Adorno, »Die Instrumentation von Bergs Frühern Liedern«, in: ders., *Gesammelte Schriften* 16 (wie Anm. 29), S. 97–109, hier S. 101.
- 77 Zitiert nach: Walter Szmolay, »Neues über den Schönberg-Verein«, in: Rudolf Stephan (Hg.), *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Wien 1978, S. 241–245, hier S. 244.
- 78 Zitiert nach: ebenda.
- 79 Vgl. Caroline Potter, »Debussy and nature«, in: Trezise (Hg.), *The Cambridge Companion to Debussy* (wie Anm. 69), S. 137–151, hier S. 137f.
- 80 Vgl. Pierre Boulez, Lexikon-Artikel »Debussy«, in: Ders., *Anhaltspunkte*, Stuttgart / Zürich 1975, S. 35–59, hier S. 46: »Der Gebrauch der Klangfarbe wirkt absolut neu, zeigt eine außerordentliche Delikatesse und eine ebenso außergewöhnliche Sicherheit der Tönung [...]«.
- 81 Schönberg, *Harmonielehre* (wie Anm. 8), S. 474, Fußnote.

allgemein gebräuchlich wird, bei ihrem ersten Erscheinen in der Musik als impressionistisches Ausdrucksmittel<sup>75</sup> auftreten, in der *Kammersymphonie* op. 9 (1906) in die strukturelle und formale Gesamtkonzeption eingebunden.

Demgemäß unterscheidet auch Adorno Bergs konstruktive Instrumentation von jener Debussys: Bei Berg würden nicht »Farbflecken aneinander gefügt, sondern durch den instrumentalen Wechsel der Wechsel der musikalischen Gestalten herausgearbeitet«.<sup>76</sup> Auch Berg selbst sprach im Zusammenhang mit Farbwerten und Klangwirkungen von »sinnlichen Hilfsmittel[n]«.<sup>77</sup> Aussagen wie diese waren geeignet, die Bearbeitungspraxis im Verein für musikalische Privataufführungen zu rechtfertigen: Man wolle, so Berg im Vereinsprospekt, »aus der Not eine Tugend« machen und den Vorwurf entkräften, »daß diese Musik ihre Wirkung lediglich ihrer mehr oder minder reichen und effektvollen Instrumentation verdanke [...].«<sup>78</sup> Die Tatsache, dass (trotz äußerster Sorgfalt der Ausführung) bei weitem nicht alle Bearbeitungen der Vereinszeit als gelungen betrachtet werden können, verweist jedoch erneut auf jene Macht des klanglichen Eigensinns, die jedwede Bemühung um konstruktive Sinnfindung ad absurdum zu führen scheint.

Nicht nur der Wiener Schule, sondern auch Debussy ging es wohl darum, dieser Subversivität des Klanglichen im Sinne einer Transformation<sup>79</sup> der ›Sprache der Natur‹ gerecht zu werden und sie mit konstruktiven Mitteln darzustellen. Konkrete Spuren der Affinität zum ›Klang der Natur‹ und zur ›Natur des Klanges‹ finden sich in zahlreichen Werken. So legen Echowirkungen und entfernte Rufe eine Beschwörung von Naturwirkungen nahe. Die Exaktheit, mit der die Klangwirkungen platziert werden, lässt vermuten, dass Debussy die strukturelle und formale ›Bändigung‹ des klanglichen Eigensinns ein Anliegen gewesen sein muss. So geht z.B. im *Prélude à l'après-midi d'un faune* eine neuartige Auffassung der instrumentenspezifischen Timbres<sup>80</sup> Hand in Hand mit einer Ausbalancierung konstruktiver, semantischer und klanglicher Aspekte. Diesbezüglich besteht somit wohl kein prinzipieller, sondern nur ein gradueller Unterschied zwischen Debussy und der Wiener Schule.

Dass im Verhältnis zwischen der französischen und deutschen Musiktradition jener Zeit dennoch ein nicht zu unterschätzendes Konfliktpotenzial begründet liegt, lässt sich (neben den in Abschnitt 1 erörterten politischen Differenzen) wohl vor allem durch die Dringlichkeit der Frage ›Tonalität oder Atonalität?‹ begründen. Dies legt auch die folgende (in einer Fußnote versteckte) Bemerkung in Schönbergs *Harmonielehre* nahe:

»Und ich hatte recht, wenn ich mich instinktiv gegen das ›Zurück zur Natur‹ wehrte und mich wunderte, daß ein Debussy die Natur hinter den Wegen der Kunst zu finden hoffte, auf den zurückgelegten Wegstücken; in jenem Hinterland, welches ein Abseits der Kunst wird, dadurch, daß es der Sammelplatz der Zurückgebliebenen und Marodeure ist; daß ein Debussy es nicht fühlte, daß, wer zurück zur Natur will, nicht rückwärts, sondern vorwärts muß: Vor zur Natur! Wenn ich einen Wahlspruch hätte, dann könnte es vielleicht dieser sein. Aber ich denke, es gibt noch ein Höheres als Natur.«<sup>81</sup>

Die Feststellung, dass die unterschiedliche Interpretation der Obertonreihe und des Dissonanzbegriffs Schönberg und Debussy voneinander

trennt, wird kaum Widerspruch hervorrufen. Weit schwerer fällt es, Schönbergs Bemerkung, es gebe »noch ein Höheres als Natur«, im Sinne einer Differenz zu Debussy auszulegen. Die häufig zu lesende These, die Wiener Schule habe Natur- und Klangeindrücke in Musik »objektiviert«<sup>82</sup>, während Debussy diese geistig-konstruktive Einbindung des Klanges nicht geleistet habe, ist kaum nachzuvollziehen.<sup>83</sup> Blendet man die kontroverse Konsonanz/Dissonanz-Frage einmal aus, gelangt man zum Schluss, dass Klang- und Sinnebenen in der Musik sowohl Debussys als auch der Wiener Schule letztlich nicht voneinander zu trennen sind. Subtrahiert man den Klang vom Sinn (oder umgekehrt), so ist die Musik Debussys und der Wiener Schule ihres Wesens beraubt. Dies soll im Folgenden zunächst an Hand zweier Werke Webers, danach in Bezug auf Original und Bearbeitung des *Prélude à l'après-midi d'un faune* konkretisiert werden.

Am 30. August 1909 schrieb Webern an Schönberg: »Ich schreibe einen Zyklus von Orchesterstücken, d.h. es ist halt so geworden. 6 Stücke werden. / In der Instrumentation fast nur reine Farben. Wie's halt kommt.«<sup>84</sup> Diese Zeilen, die sich auf Webers *Sixte Stük für großes Orchester* op. 6 (1909) beziehen, erinnern an ähnlich lautende Aussagen Schönbergs zu seinen *Fünf Stükken für Orchester* op. 16 (1909): Diese Musik habe keine Architektur und keinen Aufbau, sie sei ungebunden und gleichsam absichtslos komponiert. Auch wenn man dies nicht wörtlich nehmen, sondern anhand der Partitur hinterfragen sollte, ist doch eine Tendenz nicht zu übersehen: Klang soll hier, so zumindest die Intention Webers und Schönbergs, unmittelbar zu Form werden. Klangliche und sinnhafte Ebenen lassen sich offenbar nicht schlüssig voneinander trennen.

Ein zweites Beispiel: der vierte Satz von Webers letztem Werk, der *Zweiten Kantate* op. 31 (1941–1943). Im Zusammenhang mit der Zwölftonstruktur dieses Satzes sprach Webern vom »Nomos«, der sich in der melodischen Hauptlinie (1. Teil: Sopran, Geige; 2. Teil: Sopran, Horn, Harfe) manifestiere. Trotz der ›Gesetzmäßigkeit‹ dieser Linie ist deren Instrumentierung aber alles andere als nebensächlich. Dies zeigt sich vor allem im zweiten Teil: Die Textstelle »fernher« (T. 15) wird in der höchsten Sopranlage und mit Harfenklängen ausgedeutet, und im Verklingen der Linie in Horn und Harfe (T. 18–21) wird unmissverständlich musikalische Ferne suggeriert. Jeder Versuch, die Instrumentierung des zweiten Teils zu ändern, hätte daher wohl unausweichlich eine Verzerrung des musikalischen Sinns zur Folge. Die Sinnhaftigkeit der Struktur oder in Webers Worten: der »Nomos« verschmilzt untrennbar mit Klang- und Bedeutungsebenen. Auf diese Weise wird Adornos Bemerkung einsichtig, bei Webern wolle »nicht Natur sich vergeistigen – am Ende seines Weges wird der Geist selber als kreatürlich, als Natur offenbar.«<sup>85</sup>

Auch in den Werken Debussys gehen Klang und Sinn (bzw. Klang und Form) eine untrennbare Verbindung ein. So verweist z.B. Pierre Boulez in Bezug auf das *Prélude à l'après-midi d'un faune* auf einen neuen Umgang mit dem Timbre. Dies betreffe vor allem Horn, Flöte und Harfe, die (wie dann auch in den späteren Werken) auf spezifische Weise eingesetzt würden.<sup>86</sup> Dieses Denken aus dem Klang steht jedoch nicht für sich, sondern bringt strukturelle und formale Konsequenzen mit sich. In der Tat

82 Vgl. dazu auch Adornos Erörterungen zur Teichszene in Bergs *Wozzeck*. Theodor W. Adorno, »Alban Berg: Oper und Moderne«, in: ders., *Gesammelte Schriften* 18, hg. von Rolf Tiedemann u.a., Frankfurt a.M. 1984, S. 650–672, hier S. 661f.

83 Vgl. Christian Utz, »Vom ‚Sprechen‘ der Natur durch Musik. Die Physiognomie von Salvatore Sciarrinos *Luci mie traditrici* (1996–1998) im Kontext von Naturkonzeptionen bei Wagner, Mahler, Debussy und Varèse«, in: Manuel Gervink / Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Klanglandschaften – Musik und gestaltete Natur*, Hofheim 2009, S. 111–139, hier S. 129f.: »Schönberg erkannte in seiner Aussage mit sicherem Gespür die Reste einer naiven Naturidylle bei Debussy, aber seine Kritik, so wie sie von Adorno in verschiedenen frühen Texten wiederholt aufgegriffen wurde, missversteht letztlich wohl dennoch Debussys Perspektive. In Debussys Texten dient die Orientierung an der Natur – ähnlich wie in der Thoreau-Rezeption bei Charles Ives oder John Cage – als Symbol einer Befreiung von autoritären ästhetischen Diskursen, insbesondere von der Ausdrucksästhetik, zielt aber wieder auf eine Restaurierung des ‚Naturschönen‘ im Sinne Kants, noch auf ein neo-pythagoreisches Eintreten für ein ‚invariantes Naturmaterial.‘«

84 Zit. nach Moldenhauer, *Anton von Webern* (wie Anm. 19), S. 110f.

85 Theodor W. Adorno, »Anton von Webern«, in: ders., *Gesammelte Schriften* 17, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1982, S. 204–209, hier S. 207.

86 Vgl. Boulez, »Debussy« (wie Anm. 80), S. 46: »Die Verwendung bestimmter Instrumente, der Flöte, des Horns oder der Harfe, nimmt schon die wichtigsten Merkmale späterer Werke von Debussy vorweg.«

zeigt ein Vergleich mit der Bearbeitung, dass die Besetzungsänderungen (Horn und Harfe werden weggelassen) eine Verunklarung des Gesamtzusammenhangs zur Folge haben.

In der Originalfassung fällt von Beginn an eine Koppelung zwischen Linie und Instrumentation auf: Das engschrittige Motiv des Beginns wird im Verlauf des Stücks in den allermeisten Fällen von der Flöte gespielt. Damit geht auch eine Fixierung der Tonhöhe einher (der Anfangston der Flötenphrase ist – mit einer Ausnahme – stets das cis<sup>2</sup>). Für diese Strategie sind vor allem zwei Gründe zu nennen:

1. In der Instrumentation liegt das Potenzial begründet, Assoziationen wachzurufen – zu Beginn zwischen dem Flötenklang und der Hirtenwelt des Fauns. In der Bearbeitung bleibt die Assoziation Flöte/Faun erhalten, nicht jedoch die Instrumentierung des halbverminderten Akkords, in den die Phrase des Beginns mündet (T. 4 und 7) und der repetitiven, echohaft verklingenden Melodiepartikel der Hörner (T. 5 und 8–10: das 2. Horn spielt das »Echo des Echos«<sup>87</sup>). Bei Debussy ist der halbverminderte Akkord mit zwei Oboen, zwei Klarinetten und einem Glissando der Harfe instrumentiert: Eine rätselhafte, an Wagner's *Tristan* gemahnende Traumwelt tut sich auf. Im Anschluss daran eröffnen die Hörner durch ihre traditionellen semantischen Konnotationen (Natur, Raum, Ferne) neue Perspektiven. In der Sachs-Bearbeitung geht dieser Assoziationsreichtum verloren: Der Akkord wird ins Harmonium verlegt, das Klavier spielt das Harfenglissando und Klavier / Klarinette übernehmen die Hornphrasen. Dadurch fehlt die perspektivische Staffelung der Abschnitte Takt 1–10 und 11–20 (vgl. Notenbeispiel 1): Alles bewegt sich mehr oder minder auf einer Ebene. (Übrigens wusste Debussy um die Problematik, dass das Harfenglissando im Klavier nicht adäquat wiederzugeben ist, und ließ es in seiner eigenen Bearbeitung für zwei Klaviere deshalb zur Gänze weg.)
2. Die Hörner- und Harfenklänge werden in der Originalfassung gezielt eingesetzt, um formale Einschnitte zu verdeutlichen.<sup>88</sup> So wird z.B. der Einsatz der Flötenmelodie in Takt 21 durch Akkordbrechungen der Harfe und Pedaltöne der Hörner gestützt. In Takt 25 findet sich eine an Takt 4 erinnernde Konstellation: Der halbverminderte Akkord fis-a-c-e wird mit Flöte, Klarinetten, Fagott und Horn instrumentiert, mündet in ein diminuiertes repetitives Sekundpendeln (vgl. T. 5 und 8–10) und bereitet so den nächsten Flöteneinsatz in Takt 26 vor, der erneut durch rauschende Harfenklänge und Pedaltöne der Hörner grundiert wird. Bei den Übergängen in Takt 10/11, 20/21 und 25/26 werden somit Raum und Perspektive suggeriert, um die klanglich akzentuierten neuen Abschnitte vom Vorherigen abzuheben. In der Bearbeitung wird hingegen der Bläserakkord (T. 25) ins Harmonium und Klavier verlagert und verliert dadurch an Suggestivkraft. Ähnliches gilt für die Harfen- und Hörnerklänge in Takt 26.

Ein weiteres Verfahren klanglicher Differenzierung findet sich in Takt 28/29. Hier wird das Timbre der Soloflöte durch eine zweite Flöte unisono verstärkt (vgl. auch T. 94f.). Die Hörner pausieren an dieser Stelle und setzen erst in Takt 31 con sordino ein. Dadurch beginnt der ›Durchführungs-

<sup>87</sup> Mataigne, »Une analyse du *Prelude à l'Après-midi d'un faune* de Claude Debussy« (wie Anm. 67), S. 100.

<sup>88</sup> Vgl. Austin (Hg.), *Prelude to 'the afternoon of a faun'* (wie Anm. 49), S. 86.

Notenbeispiel 1: Benno Sachs, Bearbeitung des *Prélude à l'après-midi d'un faune* für Kammerorchester, Takt 4–5 (© 1980 Belmont Music Publishers BEL-1068)

The musical score consists of two systems of music, each containing six staves. The instruments listed from top to bottom are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Harm.), Piano (Klav.), and strings (Zimbeln, 1.Violin, 2.Violin, Bassoon/Bassoon, Cello/Violoncello, Double Bass/Kontrabass). The score is in common time, with a key signature of four sharps (F major). The first system (Takts 4-5) includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*. The piano part features a melodic line with grace notes and dynamic markings *p*, *pp*, *15*, *18*, and *Linke Hand übergreifen*. The second system continues the piece, with the strings providing harmonic support. The bassoon and cello parts have dynamic markings *mit Dpf.*, *pp*, *mit Dpf.*, *pp*, *mit Dpf.*, and *ppp*.

Abschnitt mit einer auffallenden klanglichen Zäsur, die in der Bearbeitung (nur eine Flöte, keine Hörner) an Prägnanz verliert. Die Rolle der Harfen und Hörner im Mittelteil (T. 55–73) wurde bereits erläutert (vgl. Abschnitt 3.2).

Vor dem zweiten ›Durchführungs-Abschnitt, in den die Flötenmelodie integriert wird (T. 79–93), wird das Motiv aus Takt 37 im Rahmen eines Verebbens des Klanges zitiert und mit dem Des-Dur-Thema des Mittelteils kombiniert. Die solistisch eingesetzten Timbres der Violine und der Bläser bringen einen Klangkontrast, ehe der ›Durchführungs-Abschnitt analog zu Takt 21 und 26 mit rauschenden Harfenklängen beginnt und in Takt 83 (vgl. T. 31) mit den *con sordino*-Hörnern fortgesetzt wird. Diese Harfen- und Hörnerklänge übernimmt in der Bearbeitung das Klavier – die Suggestivkraft des Originals wird hier erneut eingebüßt.

Am Schluss zeigt sich im Original eine besondere Klangtiefe: In Takt 100 setzt die Flötenmelodie ein, allerdings mit einer perspektivisch gestaffelten Verdopplung im Cello (*un peu en dehors*). Die Raumwirkung wird durch Holzbläser, gestopfte Hörner und Akkordbrechungen der Harfen zusätzlich erhöht. Schließlich folgt in Takt 107 die engschriftige Linie des Beginns in den gestopften Hörnern. Sie klingt geheimnisvoll wie nie zuvor. Der *Lontano*-Charakter wird nun weiter intensiviert: Die Musik scheint sich in die Ferne gleichsam zu verflüchtigen.

Insgesamt ist die Instrumentation im *Prélude à l'après-midi d'un faune* ein entscheidender form-artikulierender Faktor. Zwar stützen sich Debussy's Formkonzepte auf eine Fülle von Faktoren. Da jedoch die Vielfalt der Tempoangaben, die Vielschichtigkeit des Rhythmus und die differenziertere Agogik in seiner Musik die Wahrnehmung formaler Zäsuren und Zusammenhänge häufig erschweren<sup>89</sup>, kommt der Instrumentation bei der Verdeutlichung des Formaufbaus zentrale Bedeutung zu. Berücksichtigt man darüber hinaus die assoziative und suggestive Kraft bestimmter Klänge, deren Perspektivik für Vorder- und Hintergrundwirkungen nutzbar gemacht werden kann, so leuchtet ein, dass der Wegfall der Hörner und Harfen in der Sachs-Bearbeitung ein Manko darstellt, das sich nicht kompensieren lässt. In der Originalfassung gehen hingegen klangliche, formale und semantische Aspekte eine untrennbare Verbindung ein.

#### 4. Schluss

Das Verhältnis zwischen Debussy und der Wiener Schule ist, wie in der Einleitung erörtert wurde, durch ein verwirrendes ineinander ästhetischer, politischer und sonstiger Argumentationslinien geprägt. Spannungsverhältnisse wurden häufig auch in analytischer Hinsicht verortet, sind jedoch nicht nur durch die Faktizität des Gegensätzlichen, sondern auch durch unterschiedliche kulturell bedingte Perspektiven zu erklären. So zeigt sich etwa das Gegensatzpaar Statik und Entwicklung in anderem Licht, wenn bei der Betrachtung musikalischer Zeitverläufe nicht nur Kriterien der motivisch-thematischen Entwicklung, sondern auch der klanglichen Intensivierung berücksichtigt werden. Auf diese Weise offenbart

<sup>89</sup> Vgl. Roy Howat, »Debussy's piano music: sources and performance«, in: Richard Langham Smith (Hg.), *Debussy Studies*, Cambridge 1996, S. 78–107, hier S. 79.

sich die Musik Debussys als erfüllter, den Hörer mit der Zeit nach und nach bereichernder Klang- und Erfahrungshorizont, wobei es jedoch keinesfalls zutreffend wäre, das ›Denken aus dem Klang‹ als Domäne Debussys zu bezeichnen und gegen die ›Klangskepsis‹ Schönbergs auszuspielen. Ebenso gilt es, das Cliché einer kontrapunktisch-linearen deutschen und einer klangsinlich-homophonen französischen Musik zu hinterfragen: Harmonik ist bei Debussy nie für sich, sondern immer in Bezug auf die Linienführung zu denken – ja, häufig geht sie sogar aus letzterer hervor. Ange-sichts all dessen wird deutlich, dass Klang und Sinn bei der Wiener Schule *und* bei Debussy – auf unterschiedliche, aber doch vergleichbare Weise – untrennbar ineinander verwoben sind.

Insgesamt gilt es daher, bei der Einschätzung von Konvergenzen und Divergenzen zwischen Debussy und der Wiener Schule nicht klang- oder sinnorientierten Schwerpunktsetzungen zu folgen, sondern stets möglichst alle Facetten musikalischer Kunstwerke zu berücksichtigen. Auf diese Weise kann es gelingen, das Verhältnis zwischen französischer und deutscher Musik differenziert zu betrachten und kulturell und historisch bedingte Vorurteile zu überwinden.<sup>90</sup>

### Summary

This study deals with the relationship between Claude Debussy and the Viennese school (Arnold Schönberg, Alban Berg and Anton von Webern). As a first point, biographical aspects of this relationship are discussed: Due to aesthetical, but also jingoistic motivations, Debussy seems not to have been interested in Schönberg's music. On the part of Schönberg, similar motives were relevant, but at the same time the situation was more complex: Schönberg often mentioned Debussy as an important pioneer of modern music (›Wegbereiter der Neuen Musik‹), and Debussy's works were frequently performed in the ›Verein für musikalische Privataufführungen‹ (1919–21). In order to get one's bearings in this confusing situation, the music of Debussy and Schönberg is compared analytically in the second part of this study. Aspects of melody, harmony and timbre are considered. The original and Benno Sachs' version of Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune* which was written for the Verein are discussed in detail.

<sup>90</sup> Ansätze dazu zeigen sich einerseits in den Forschungen zur Klangsinlichkeit der Musik der Wiener Schule (Nikolaus Urbanek, Dominik Schweiger), andererseits in der amerikanischen »music theory«, die in den letzten Jahrzehnten viel zur Herausarbeitung neuer struktureller Perspektiven in Debussys Musik beigetragen hat (z.B. Roy Howat, Teresa Davidian, etc.). Vgl. dazu Lukas Haselböck, »Amerikanische und europäische Perspektiven der Musiktheorie. Ein Versuch der Synthese anhand von Debussys *Brouillards*«, in: Ivana Rentsch u.a., *Dialoge und Resonanzen – Musikgeschichte zwischen den Kulturen. Festschrift für Theo Hirsbrunner zum 80. Geburtstag*, München 2011, S. 92–103.