

Amerikanische und europäische Perspektiven der Musiktheorie

Ein Versuch der Synthese anhand von Debussys *Brouillards*

I Einleitung

Bis wohin reicht der exakte Blick der Musikanalyse? Diese Frage ist stets aktuell, gilt jedoch in erhöhtem Maße für die Musik Claude Debussys. Die Schwierigkeit, die Reichweite der Debussy-Analyse zu ermessen, klingt auch im Titel von Claudia Maurer Zencks 1974 veröffentlichter Studie *Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren* an. Ein solcher Bezug auf Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) eröffnet gegensätzliche Perspektiven: einerseits die beinahe waghalsig anmutende Rede von einer ›wahren Art‹ der Analyse, andererseits die wohlthuende Abschwächung, es handle sich bloß um einen ›Versuch‹. Diese Relativierung ist unabdingbar notwendig, scheinen sich Debussys Werke doch, »zumindest wenn man die Sekundärliteratur betrachtet, der Analyse zu entziehen«.¹

Innerhalb der Sekundärliteratur lokalisiert Maurer Zenck zwei gleichermaßen kritisch erörterte Tendenzen: eine »metaphorisch-poetische« (etwa bei Cortot oder Rutz) und eine »technische« (etwa bei Storb, Porten oder Jakobik).² Stellvertretend für die Schwächen eines »metaphorisch-poetischen« Vorgehens wird Rutz' Deutung von *La Danse de Puck* zitiert: »Geistvoll, beweglich, ironisch und wie ein Luftgespinnst erhebt sich das feine Genie Shake-

1 Claudia Maurer Zenck, *Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren*, München 1974 (= Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 8), S. 5. Ein Grundproblem besteht auch darin, dass Debussy kaum musiktheoretische Äußerungen hinterlassen hat, auf die wir uns bei der Analyse stützen können. Vgl. dazu Theo Hirsbrunner, »À la recherche de l'analysable«, in: *Analyse musicale* 16 (1989), S. 19–22, hier S. 19: »Le compositeur refusait le rôle de ›chef d'école‹, parce que cela aurait nécessité ›une grammaire solidement construite, dont les principes auraient dû être évidents à chacun de ceux voulant analyser cette musique.«

2 Alfred Cortot, *Cours d'interprétation*, Paris 1934; Hans Rutz, *Claude Debussy. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, München 1954; Ilse Storb, *Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy*, Köln 1967; Maria Porten, *Zum Problem der »Form« bei Debussy. Untersuchungen am Beispiel der Klavierwerke*, München 1974 (= Schriften zur Musik 28); Albert Jakobik, *Zur Einheit der neuen Musik*, Würzburg 1957 (= Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen 16).

speares, entflieht, kehrt wieder zurück, vergnügt sich an einem Bauernlüm-
mel, den es foppt, dort an einem Paar, das es täuscht, dann, plötzlich,
verschwindet es.«³

Dieser Spielart von Hermeneutik, die die Bezeichnung »Analyse« kaum
verdiene, stünden »technische« Analysen gegenüber, die nicht auf Interpretation des Werkes abzielten, sondern »entweder auf systematische Material-
untersuchung [...] oder auf Demonstration einer Theorie.«⁴ Diese Analyse-
haltung, der auch Komponisten der Neuen Musik wie Dieter Schnebel,
Herbert Eimert oder Jean Barraqué zugeordnet werden, sei ebenfalls zu kri-
tisieren, und zwar in Bezug auf den Irrglauben, durch eine technische Ana-
lyse Objektivität gewinnen zu können, indem man den »mit ›Bedeutung‹
umschriebenen Bereich fernhalte.«⁵ Qualität gewinne die Analyse erst, wenn
sie als Interpretation verstanden werde. Ein grundsätzliches Dilemma der
Debussy-Analyse erkannte Maurer Zenck demnach in einer Diskrepanz
zwischen strukturell und inhaltlich orientierten Analysestrategien. Auf-
grund ihrer Tendenz zur argumentativen Isolation seien beide Strategien
defizitär.

Heute, 37 Jahre später, im bereits fortschreitenden 21. Jahrhundert, sollte
man denken, dass gewisse Fragestellungen infolge der historischen Distanz
und der Errungenschaften des Fachs Musikanalyse differenzierter behandelt
werden könnten. Innerhalb bestimmter Konstellationen ist die jahrhunder-
tealte Konfrontation Hermeneutik *versus* Strukturanalyse jedoch offenbar
weiterhin gültig. So ist zum Beispiel – auch abseits einer allzu simplen Ver-
einfachung – weithin unbestritten, dass sich die musiktheoretische Ausein-
andersetzung in den USA tendenziell stets eher auf Verfahren der Struktur-
analyse (›Schenkerian theory‹, ›set theory‹) verlagerte, während inhaltlich
akzentuierte Fragestellungen in Europa häufiger berücksichtigt wurden.

Dies gilt wiederum in erhöhtem Maße für die Debussy-Analyse: In Euro-
pa scheint jenes Misstrauen, das Debussy als Komponist und Kritiker der
Analyse entgegenbrachte, und seine Scheu vor einer das Geheimnis (›mys-
tère‹) zerstörenden ›Zerstückelung‹ des Kunstwerks weiterhin nachzuwirken.
Die Kehrseite dieser durchaus gebotenen Vorsicht besteht jedoch darin, mit
dem Verzicht auf eine strukturelle Bestandsaufnahme Gefahr zu laufen,
oberflächlich zu bleiben – ein *circulus vitiosus*, der die Debussy-Analyse in
Europa lange Zeit prägte.

3 Rutz, *Claude Debussy* (Anm. 2), S. 154.

4 Maurer Zenck, *Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren* (Anm. 1), S. 6.

5 Ebenda.

Das Spiegelbild dieser Problematik zeigt sich in den USA. Trotz einer beeindruckenden Vielfalt analytischer Perspektiven (von der Intervallik in Teresa Davidians Analyse von Debussys Cellosonate über die Proportionen bei Roy Howat bis hin zu jener Vielzahl an Parametern, die Richard Parks seiner umfangreichen Studie zugrunde legte – Tonalität, pitch-class structure, Textausdruck, Form, Instrumentation, Metrum, Register, Anschlagsaktivität, Tempo, Dichte, Harmonik, Thematik, Repetitionen, Textur, Dynamik, Proportionen)⁶ rekurriert die Debussy-Analyse in den USA vor allem auf zwei Verfahren der Strukturanalyse: »set theory« und »Schenkerian theory«. Stellvertretend seien zwei Vertreter genannt: Matthew Brown und Richard Parks.

In seiner Studie zu *Prélude à l'après-midi d'un faune* macht sich Matthew Brown Gedanken über die Anwendbarkeit der »Schenkerian theory« auf Debussys Musik.⁷ Die Verschleierung der dreiteiligen Form des *Prélude* ermögliche, so Brown, ein Hinterfragen des aus der Dur-Moll-Tonalität bekannten Organismusdenkens, was aber kein grundsätzliches Verlassen der tonalen Paradigmen bedeute. Im Gegensatz dazu ist Richard Parks in Bezug auf die Anwendung der Theorie Schenkers auf Debussys Musik skeptisch und bevorzugt, wie auch David Lewin in seiner Studie zu *Feux d'artifice*, die »set theory«.⁸

Trotz aller Unterschiede haben diese Analysen eines gemeinsam: Sie sind durch eine äußerst kohärente Sichtweise gekennzeichnet.⁹ Ziel ist es, das Kunstwerk als in sich schlüssigen und logischen Organismus darzustellen. Zugleich wird in der »Schenkerian theory« und der »set theory« ein weiterer

6 Teresa Davidian, »Intervallic Process and Autonomy in the First Movement of Debussy's Sonata for Cello and Piano«, in: *Theory and Practice* 14 / 15 (1989 / 90), S. 1–12; Roy Howat, *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*, Cambridge 1983; Richard S. Parks, *The Music of Claude Debussy*, New Haven / CT – London 1989.

7 Matthew Brown, »Tonality and Form in Debussy's *Prélude à l'Après-midi d'un faunes*«, in: *Music Theory Spectrum* 15 (1993), S. 127–143.

8 Vgl. Parks, *The Music of Claude Debussy* (Anm. 6), S. 4. David Lewin, »A Transformational Basis for Form and Prolongation in Debussy's *Feux d'artifice*«, in: ders., *Musical Form and Transformation: Four Analytic Essays*, New Haven / CT 1993, S. 97–159.

9 In den USA und Europa seien auch noch die folgenden Beiträge erwähnt: u. a. Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris 1932; ders., *Achille Claude Debussy*, Potsdam 1949; Marcel Dietschy, *La Passion de Claude Debussy*, Neuchâtel 1962 (= Langage); Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*, London 1962 (Bd. 1), 1965 (Bd. 2); Stefan Jarocinski, *Impressionisme et symbolisme*, Übersetzung aus dem Polnischen von Thérèse Douchy, Paris 1970; Arthur B. Wenk, *Claude Debussy and the Poets*, Berkeley / CA 1976; Robert Orledge, *Debussy and the Theatre*, Cambridge 1982; David Alan Grayson, *The Genesis of Debussy's »Pelléas et Mélisande«*, Ann Arbor / MI 1986; Elliott Antokoletz, *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók*, Oxford 2004.

wichtiger Schritt der Argumentation jedoch häufig ausgeblendet: die Interpretation des Kunstwerks.

Ist eine Auflösung dieser Aporie Hermeneutik / Strukturanalyse möglich? Im Folgenden sei der Versuch einer Synthese hermeneutisch und strukturanalytisch orientierter Strategien anhand von Debussys Prélude *Brouillards* fragmentarisch skizziert.

II Debussy: *Brouillards*

1. Strukturanalytische Fragen

1.1. Kohärenz oder Divergenz?

Bei der Analyse von *Brouillards* fällt zunächst die formale Gliederung durch die modifizierte Wiederholung einzelner Phrasen auf: Die Takte 1–3 kehren in Takt 24–26 wieder (A'), und in den Takten 43–44 setzt eine durch einen Orgelpunkt auf *c* gestützte variierte Wiederkehr der Takte 1–2 ein (A''). Zur Verdeutlichung dieses formalen Rahmens könnte man das Schema A–B–A'–C–A'' heranziehen.¹⁰ Dieses Formschema ist jedoch nur von partieller Relevanz. Das Hörerlebnis vermittelt nicht allein eine Konfrontation ›fester‹ und ›lockerer‹ bzw. über- und untergeordneter Abschnitte, sondern auch das Erleben eines kontinuierlichen Prozesses. Man könnte daher fragen: Wie verhalten sich die einzelnen Abschnitte zueinander? Bilden sie eher Gegensätze? Oder fügen sie sich tendenziell zu einer Einheit?

Derartige Versuche, den formalen Stellenwert musikalischer Ereignisse zwischen Kohärenz und Divergenz zu verorten, scheitern zunächst an der Ambiguität der Details: Bilden die rechte und linke Hand zu Beginn heterogene Blöcke? Wird hier ›Tonales‹ mit etwas ›Anderem‹ konfrontiert? Oder, im Gegenteil: Verschmelzen die Ebenen ineinander? Manches spricht für das eine, manches für das andere. In Takt 4 wird ein Klang über *g* erreicht. Auch hier scheint es unklar, ob es sich um Restbestände der Dur–Moll–Tonalität oder um darüber hinausweisende Konstellationen handle. Ähnliche Fragestellungen ließen sich – nach dem Auftreten ›neuer‹ Elemente zu Beginn der Takte 5–6 und der variierten Wiederkehr des Klangs über *g* in Takt 9 – (wie

10 Vgl. Philippe Charru, »Une Analyse des 24 Préludes pour le piano de Claude Debussy«, in: *Analyse musicale* 12 (1988), S. 63–86. In seinem Formschema zu *Brouillards* kommt Charru der eben erwähnten Variante A–B–A'–C–A'' ziemlich nahe (vgl. ebenda, S. 80: A–B–A'–C–B'–A'').

bereits angedeutet) auf formale Zusammenhänge übertragen: Wie sind die Melodiefragmente der Takte 10 ff., das »in extremer Lage« und in Oktaven geführte Motiv der Takte 18–24 sowie der in den Takten 29–42 »über einen weiten Tonraum gezogen[e]« Abschnitt in den Verlauf einzuordnen?¹¹

Die melodischen Ansätze der Takte 10 ff. beginnen verheißungsvoll, ehe sie alsbald verrinnen. Darauf folgt in den Takten 18–24 etwas »in jeder Hinsicht [...] Fremdes, ein Einbruch in das Geschehen«.¹² Und schließlich erhalten die Takte 29 ff. ihre Sonderstellung durch den einzigen *f*-Ausbruch des ansonsten im *p* oder *pp* gehaltenen *Préludes*.¹³ Insbesondere die Takte 18 ff. und 29 ff., denen Marcel Bitsch in seiner Analyse (1996) großes Gewicht beimisst,¹⁴ sind verblüffende und doch prägnante Wendepunkte. In ihnen droht der musikalische Diskurs abzubrechen, unverständlich zu werden. Und doch scheinen sie mit Bedeutung geradezu »aufgeladen«. Wie sind sie eher zu verstehen: in ihrer Prozessualität als Teil eines organisch fließenden Ganzen, einer Schritt für Schritt nachvollziehbaren musikalischen Aussage oder in unserem Staunen gegenüber einem gänzlich Fremdartigen?

1.2. Ein »in jeder Hinsicht Vermitteltes«?

Für das Verständnis eines musikalischen Prozesses, der die starren Kategorien der Formenlehre vergessen lässt, kann die »set theory« wesentliche Hilfestellungen leisten. In seinem Artikel »Pitch Organization in Debussy: Unordered Sets in »Brouillards«« (1980) stellt Richard Parks fest, dass die komplexe Oberfläche dieses Stücks durch eine limitierte Anzahl von »sets« vereinheitlicht wird.¹⁵ Aus strukturanalytischer Sicht erweisen sich die eben erläuterten Gegensätze somit vielfach als vermittelt. Dazu einige Beispiele (vgl. Notenbeispiel):

11 Porten, *Zum Problem der »Form« bei Debussy* (Anm. 2), S. 48–49.

12 Ebenda.

13 Porten hat diese dynamische Sonderstellung der Takte 29 ff. graphisch veranschaulicht. Ebenda, S. 57.

14 Marcel Bitsch, »Analyse musicale des vingt-quatre *Préludes*«, in: Joseph-François Kremer, *Les »Préludes pour piano« de Claude Debussy en correspondance avec »À la Recherche du temps perdu« de Marcel Proust. Analyse musicale des vingt-quatre préludes par Marcel Bitsch*, Paris 1996 (= *Musica*), zu *Brouillards* vgl. S. 36–37.

15 Richard S. Parks, »Pitch Organization in Debussy: Unordered Sets in *Brouillards*«, in: *Music Theory Spectrum* 2 (1980), S. 119–134.

Prozess 1

T. 1 [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9] 7-31 [symm.]

T. 4 [0, 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9] 8-20 symm.

T. 5 [0, 1, 5, 6] 4-8 symm.

Tritonus, Quintbeziehung

Prozess 2

T. 1 [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9] 7-31 [symm.]

T. 4 [0, 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9] 8-20 symm.

T. 10 [0, 1, 2, 4, 5, 8, 9] 7-21

T. 12 [0, 1, 5, 6] 4-8, symm.

Kombination

Halbtonbeziehung

Prozess 3

T. 4 [0, 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9] 8-20 symm.

T. 5 [0, 1, 5, 6] 4-8 symm.

T. 10 - 15 [0, 1, 2, 4, 5, 8, 9] 7-21

T. 18 - 24 [0, 1, 2, 3, 6, 7] 6-5

T. 23 - 24 [0, 1, 5, 6] 4-8 symm.

T. 5 [0, 1, 5, 6] 4-8 symm.

Kombination

Prozess 4

Chromatik c - cis - d - dis - e

[0, 4, 8] symm. siehe T. 23-24

T. 24 [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9] 7-31 [symm 1]

T. 29 [0, 1, 3, 6, 7, 9] 6-30 [symm 1]

T. 32 - 35

T. 41 - 42 [0, 1, 2, 3, 4, 7, 8] 7-6

T. 47 - 48 [0, 1, 2, 3, 7, 8] 6-238

Zum »set« 7-31, das sich in den Takten 1 und 3 aus den »subsets« 3-11 und 4-26 sowie 3-10 und 4-27 zusammensetzt – alle erwähnten »sets« sind »subsets« der oktatonischen Skala (Olivier Messiaens Modus 2) –, bildet das »set« 7-21, das die Passage der Takte 9-14 bestimmt, einen klanglichen Kontrast. Dieses »set«

wird jedoch bereits auf der dritten Achtel von Takt 7 und 8 vorweggenommen. Der Übergang zu Takt 10 ff. ist daher fließend. Dies gilt auch für die Melodik dieses Abschnitts. Die Motive *fis - d - cis* (T. 10–11, ›set‹ 3–4) und *g - fis - d - cis* (T. 12, ›set‹ 4–8) lassen sich auf frühere Momente zurückführen (T. 5, T. 6, Beginn: ›set‹ 4–8) und sind daher ebenfalls Bestandteile eines Prozesses.

Auch im Folgenden sind ähnliche Beobachtungen zu machen: Der Kernbereich der Takte 18–19 (*d - g - dis - gis*) ist gleichfalls durch das ›set‹ 4–8 bestimmt. Und auch die Takte 29–42 sind Station eines Prozesses: Der Aufschwung der linken Hand in Takt 29 besteht aus den Tönen *cis - ais - fis* (›set‹ 3–11), die als *des - ges - b* auch in der folgenden *f*-Vorschlagsfigur nachfolgen. Diese Töne treten nicht nur in Takt 13–14 (Melodie der rechten Hand) auffällig hervor, sondern prägen auch die Figurationen der rechten Hand in Takt 24–28 (zum Beispiel T. 27, 3. Achtel, oder T. 28, 1. Achtel). Blendet man hier den Ton *as* aus, so erscheinen wiederum exakt die gleichen Töne wie in Takt 1, rechte Hand, 1. Achtel (›set‹ 4–26). Diese Ausblendung des *as* ist gerechtfertigt, da ›set‹ 4–26 in Takt 4, rechte Hand, 1. Achtel durch das *as* erweitert wird. Der Prozess lässt sich somit von Takt 1 über Takt 4, 5, 10, 13–14, 18–19 bis zu den Takten 27 und 29 ff. nachvollziehen.

In diesem Kontext könnte man fragen, ob die ›set theory‹ für die prozessorientierte Analyse unabdingbar notwendig sei. Vorausgesetzt, der Analytiker ist sich gewisser Vorbedingungen wie zum Beispiel der Oktavtransposition von Tönen innerhalb motivisch-harmonischer Konstellationen bewusst, ließe sich die Prozessualität dieses Préludes auch frei verbalisierend beschreiben. Im Rahmen einer solchen Verbalisierung sei der Verlauf der Übersichtlichkeit halber in vier Teilprozesse gegliedert (vgl. Notenbeispiel, Prozess 1):

In Takt 4 wird die Konstellation des Beginns (T. 1, rechte Hand, 1. Achtel) durch den Ton *as* bereichert. Dazu tritt in der linken Hand der Akkord *g - h - d*. Dies hat eine Chromatisierung zur Folge, die als Umspielung des *g* durch *as - ges* (wie auch des *d* durch *es - des*) zu erkennen ist (T. 4: Schichtung zweier um eine kleine Sekund verschobener Quinten oder Quartan). Die Takte 5 und 6 greifen in transponierter Form auf dieses Element zurück (eine andere Interpretation lautet: Sie kombinieren die Halbtonreibung *g - as* aus Takt 4 mit *c - des* aus Takt 1; oder die Quint *des - as* aus Takt 4 mit *c - g* aus Takt 1). Die Motivbildung in den Takten 5 und 6 (1. Achtel) ist daher nur scheinbar neu. Zur Einheitlichkeit dieses Prozesses trägt die Symmetrie dieser intervallischen Konstellationen (der Beginn ist auf oktatonische Modi rückführbar), aber auch der wiederholte Bezug auf identische Tonhöhen bei. Letzteres Prinzip erschließt die ›set theory‹ kaum, weil sie stets von der Transponierbarkeit der ›sets‹ ausgeht. Die Erfahrung der Identität von Ton-

höhen im Hörerlebnis ist in ihrer Bedeutung für die Erfassung des formalen Ganzen jedoch nicht zu unterschätzen (vgl. die Funktion des Tones *as/gis* innerhalb des Formganzen, siehe unten).

In Takt 9 ff. (vgl. Notenbeispiel, Prozess 2) wird der Ton *as*, der in Takt 4 in den Prozess modifizierend eingegriffen hatte, wieder eliminiert. Durch das Übereinanderblenden von Elementen (vgl. T. 1, rechte Hand; T. 4, linke Hand) entsteht aber auch hier eine Schichtung zweier Halbtöne (hier *d – dis – cis*, in T. 4 *d – es – des*). Zugleich ist die Melodik auf Takt 5 (1. Achtel) beziehbar (zwischen Takt 5, 1. Achtel und Takt 12, Melodik, besteht ein Tritonus-Verhältnis, das für das Stück generell von Bedeutung ist¹⁶). Insgesamt folgen beide Teilprozesse (1 und 2) einer Chromatisierung von der Oktatonik bis hin zur Schichtung zweier kleiner Sekunden (in Takt 4 bestehen zwei derartige Schichtungen).

In dieser durch das Leitbild der Kohärenz geprägten Analyse werden Stärken und Schwächen der ›set theory‹ oder auch des Organismusdenkens im Allgemeinen sichtbar. Die Leistung derartiger Strategien besteht in der Vermeidung abgegriffener Schemata der Formenlehre. Die Eigenart musikalischer Prozesse wird im Rekurs auf Identität und Wandlungen von ›sets‹ oder auf die freie Verbalisierung zugrunde liegender Intervallkonstellationen erläutert. ›Tonale‹ Begriffe wie ›Spannung‹ und ›Auflösung‹ fehlen, und es kann daher alles zur Form werden: »Changes occur from one temporal point to another, but [...] coherence does not depend upon the resolution of ›conflicts‹ traditionally considered to be implicit in certain pitch combinations or contexts.«¹⁷ Ein organischer Gesamtprozess wird sichtbar.

In der Schlüssigkeit und augenfälligen Reibungslosigkeit eines solchen Gesamtprozesses besteht jedoch zugleich ein grundlegendes Problem. Als Beispiel ließe sich auf die Takte 18 ff. verweisen – in der Deutung Portens ein »in jeder Hinsicht [...] Fremdes, ein Einbruch in das Geschehen«.¹⁸ Bei Parks er-

16 Porten lokalisiert vier Töne der zu Beginn erklingenden Figuration als Zentraltöne der Form: *c – g* und *fis – cis*. Porten, *Zum Problem der »Form« bei Debussy* (Anm. 2), S. 49: »Die wichtigsten Töne des Stückes sind C und G, Cis und Fis. Wenn man sie in Beziehung setzt, so erkennt man wieder den ersten Einfall: die Quinte + angrenzende Halbtöne. Die klangliche Keimzelle wirkt sich formbildend für das ganze Stück aus.« In diesem Kontext ließen sich konstitutive Tritonus-Relationen (*c – fis*, *g – cis*) herausarbeiten, die auch anderen Werken jener Zeit – wie zum Beispiel dem ersten Satz des *Streichquartetts* op. 3 von Alban Berg (1910) – zugrunde liegen.

17 Parks, »Pitch Organization in Debussy« (Anm. 15), S. 134.

18 Porten, *Zum Problem der »Form« bei Debussy* (Anm. 2), S. 48–49. Porten bezieht diese Aussage – im Gegensatz zu meinen folgenden Ausführungen – jedoch primär auf den Parameter der Tonhöhe: »So hat in den T. 1–8 von ›Brouillards‹ der Klang auf *c* + Sekundeintrübung ein gewisses Übergewicht über die anderen Klänge, weil er an

scheint diese Passage als bruchlos integriert. Die beeindruckende Suggestivität der Lagenunterschiede findet keine Berücksichtigung im Analyseergebnis. Ähnliches gilt für die Takte 29–42. Und auch die sonore Ruhe des Orgelpunktes in Takt 43–46 wird nicht erwähnt. Ist die Analyse somit zu reibungslos verlaufen, hat sie durch die Glättung von Bruchstellen nur neue Probleme geschaffen, oder, plakativ gesprochen: ›Haben wir das Staunen verlernt?‹

1.3. Ein »in jeder Hinsicht Fremdes«?

Es wäre wohl voreilig, die Ergebnisse der eben skizzierten Analyse zur Gänze zu verwerfen. Ziel wäre es vielmehr, mit Hilfe dieser Strategien nicht nur eine prozessuale Glättung etwaiger Verwerfungen anzustreben, sondern auch jenes Staunen über Ambiguitäten zu ermöglichen, das als Grundlage für eine inhaltliche Deutung dienen kann.

Folgt man der Tendenz zur Kohärenz, so ist in Teilprozess 3 der Höhepunkt der Chromatisierung erreicht. Die eben erläuterte Intervallik (›set 4–8, T. 12) prägt auch den Kernbereich der Takte 18–19 (*d–g, dis–gis*). Aus dem Notenbeispiel (Prozess 3) wird deutlich, dass diese Passage logisch-prozessual aus dem Bisherigen hervorgeht. Der Ton *cis* bleibt in den Takten 16–17 in der Oberstimme liegen, wird in Takt 18 übernommen und in die Töne *d–g* überführt, die aus den Takten 15–16 (linke Hand) stammen. Der Ton *dis* (T. 19) ist kurz zuvor in der Oberstimme erklingen (T. 15), und der Ton *gis* nimmt, wie bereits angedeutet, im Verlauf des Prélude generell eine zentrale Funktion ein. Für die Prozessualität des Werkes ist zudem entscheidend, dass die Chromatik (*d–g, dis–gis*) an dieser Stelle durch die Anschluss-töne *cis* und *e* erweitert wird. Diese chromatische Linie (*cis* bis *e*) wird in den Takten 22–23 nach oben prolongiert (*e–f*) – eine Variante (*cis–d–g–e–a–f–cis*), die später, abgesehen von der Zerlegung des übermäßigen Dreiklangs *gis–e–c* in den Takten 41–42 (vgl. *a–f–cis*), nicht mehr aufgegriffen wird (Debussy stützt sich im Folgenden vor allem auf T. 18–19).

Einerseits können die Takte 18–24 somit als konsequenter Endpunkt eines Prozesses interpretiert werden: Die Dichte der Chromatik erreicht hier ihren vorläufigen Höhepunkt. Andererseits gibt diese Passage jedoch Anlass zum Staunen. Reduziert man die Ereignishaftigkeit des ›musikalisch Fremdarti-

betonter Stelle steht und oft wiederholt wird. Am zweitstärksten ist der G-Klang, der in T. 4 sechsmal wiederholt wird. In T. 9–16 herrscht der G-Klang vor. Dann folgt die einstimmige melodische Figur in vierfacher Oktavierung (T. 18) und in extremer Lage als neues Material, bei dem der Ton Cis zentrale Bedeutung hat. Cis steht zu G im Tritonusverhältnis, zum Anfangs-C im Abstand der kleinen Sekunde. Die T. 18 ff. sind also in jeder Hinsicht etwas Fremdes, ein Einbruch in das Geschehen.«

gen« auf prozessual gebundene Konstellationen von Tonhöhen, ist das Ausmaß dieses Staunens nicht nachvollziehbar. Berücksichtigt man jedoch die Dimensionen der Tondauer (hier dominiert der synkopische Rhythmus, im Anschluss an die bisherigen kontinuierlichen Bewegungsmuster ist erstmals ein nicht unterteilter Viertelwert zu hören), der Lage (Aufspaltung in die tiefste und höchste Region) und des Unisono (völlig neuartige Klanglichkeit), so wird die Verblüffung des Hörers verständlich. In diesem Kontext kann auch die Geschichte des Tons *as* neu erzählt werden: In Takt 4 hatte das *as* eine Chromatisierung ausgelöst, und auch in den Takten 5 und 6 wird das *as* als höchster Ton einer Quintenschichtung hörbar. Für das verwandelte Erscheinen dieses Tones in Takt 19 ist jedoch entscheidend, dass das *as* von Takt 9 bis 18 kein einziges Mal erklingen ist, um in Takt 19, in ein *gis* verwandelt, in der höchsten Region eindrucksvoll zu folgen.

Diese Sonderstellung des *as* hat Konsequenzen (vgl. Notenbeispiel, Prozess 4): Nach der vorübergehenden Dominanz der Oktatonik des Beginns in Takt 24 (vgl. T. 1; in T. 20 und 24 tritt das *des* deutlicher hervor) und in Takt 29 ff. (Oktatonik: »C-Dur« gegen »Ges-Dur/Fis-Dur«) ist die Quinte *gis – dis* in Takt 32 ff. unschwer als Klang bestimmendes Element zu erkennen (ebenfalls in der höchsten Lage), um in den Takten 36–37 wiederum in ein *as* transformiert zu werden. In eben dieser Lage (*as'''*) wird dieser Ton in den Takten 48 und 50–52, also am Ende platziert. Die »pitch class« *as/gis* wirkt somit von den Takten 18–19 bis zum Schluss (und darüber hinaus: Man beachte den offenen Bogen am Ende) nach. All diese Beobachtungen kreisen wieder um prozessuale Aspekte, die in den Takten 38–41 in Bezug auf die rhythmische Faktur (T. 41) und die Erweiterung der Chromatik bis zu *c – e* (das *c* ist zugleich »Quasi-Grundton« des Stückes) intensiviert werden (die Motivik *gis – e – c*, T. 41–42, ist aus *a – f – cis*, T. 23–24, abgeleitet). Als Konsequenz dieser Erweiterung bis zum *c* ist in den Takten 47–48 die Anreicherung des Motivs der Takte 18–19 durch die Konstellation aus Takt 5 (*c – des – g – as*) zu erkennen.

Die Ambiguität der eben erörterten Passage erlaubt die Gleichzeitigkeit zweier Deutungen: Einerseits sind die Takte 18–24 – anders als in der herkömmlichen Interpretation der Formenlehre – nicht als bloßer Einschub (B) zwischen zwei Abschnitten (A und A'), sondern als vorläufiges Ziel eines sich stetig intensivierenden Prozesses der Chromatisierung zu begreifen, der im letzten Abschnitt zusätzliche Schubkraft erhält. Andererseits bergen sie jedoch Aspekte eines emphatisch »Anderen« in sich – eine »Fremdartigkeit«, die ebenfalls deutlich spürbar wird und deren »Sprengkraft« bis zum Ende des Prélude (und sogar darüber hinaus) bewahrt bleibt.

2. Inhaltliche Deutung

Auf dieser Grundlage könnte eine (an dieser Stelle ebenfalls nur fragmentartig skizzierte) inhaltliche Deutung der Takte 18–24 und 29–37 einsetzen. Dabei stütze ich mich auf die von Claudia Maurer Zenck (1974) und Joseph-François Kremer (1996) erwähnte Möglichkeit, die Musik Debussys in Analogie zu Prousts *À la Recherche du temps perdu* in ihren tieferen Schichten freizulegen. Gemäß Kremer enthülle die Musik Debussys nach und nach die Ereignisse des Vergangenen.¹⁹ Das prozessuale Freilegen verschütteter Spuren sei notwendig, um eine Vision, ein Bild entstehen zu lassen. Im Falle des *Préludes Brouillards* (Deutsch: »Nebel«) entspreche die Wahrnehmung einer Vision innerhalb des Nebels Prousts sentimental wahrgenommener Erscheinung.²⁰

In vergleichbarer Weise hat sich Maurer Zenck zum *Prélude Canope* geäußert: Zu Beginn beschwöre Debussy eine vergangene Welt. Der Verlauf kehre bald zu seinem Ausgangspunkt zurück, gewinne durch Tiefe an Sonorität und münde schließlich in schwebende, leere Oktaven (man vergleiche diese Beobachtung mit den Takten 18 ff. in *Brouillards*). Dies führe zu einer Raumwirkung und Vertiefung der Perspektive. Das Abtasten, die nuancierte Modifikation eines Gegenstandes bringe die Erschließung des Geheimnisses, der Atmosphäre des Werkes mit sich.²¹

All dies ließe sich mit dem erörterten analytischen Befund in Einklang bringen: Eine Konstellation wird langsam verändert, transformiert, angereichert, bis sie in neuer, unerhörter Klanglichkeit erscheint. Das auf diese Weise Aufgespürte kommt nicht mehr abhanden, sondern wird im Rahmen vielfältiger Verflechtungen stetig intensiviert – eine obsessive Nebelvision, die sich als Konstante des Erlebens erweist. Innerhalb dieser akustischen Landschaft zeichnet der Komponist ineinander verschlungene Wege des musikalischen Hörens vor. Mit deren lückenloser Rekonstruierbarkeit als prozessualer Verlauf von Tonhöhenkonstellationen ginge jedoch der Zauber der Musik verloren. Die Plötzlichkeit des Staunens über das in Tiefstes und Höchstes Auseinandergerissene, synkopisch Entschwebende, einstimmig Abgründig-Leere gehört ebenso zur Eigenart dieser Vision wie das prozessual sich Entfaltende, atmosphärisch Tastende.

Begriffe wie »Atmosphäre« sind, zumal im Kontext musikanalytischer Untersuchungen, mit dem Vorurteil des Vagen, Defizitären behaftet. Gleichzeitig spielen sie jedoch in der neueren Philosophie eine immer zentralere Rol-

19 Vgl. Kremer, *Les »Préludes pour piano« de Claude Debussy* (Anm. 14), S. 73.

20 Vgl. ebenda, S. 84.

21 Vgl. Maurer Zenck, *Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren* (Anm. 1), S. 19–35.

le. Abseits eines analytischen Substanzdenkens soll – etwa bei Martin Seel oder Gernot Böhme – das atmosphärische Erscheinen von Materie und die Wahrnehmung der Gleichzeitigkeit ihrer Nuancen begrifflich vermittelt werden.²² Bedarf an einer vergleichbaren, jenseits konventioneller Hermeneutik angesiedelten, aber doch auf Inhaltliches verweisenden Begrifflichkeit besteht auch in der Musikanalyse. Auf dem Weg zu einer solchen Begrifflichkeit ist die Verbalisierung analytischer Aporien und der dadurch bedingte Versuch einer Synthese struktureller und inhaltlicher Verfahren unabdingbar. Mit Hilfe strukturanalytischer Methodik kann dargestellt werden, *dass* es prozess- oder kontrastorientierte musikalische Verläufe gibt. In Bezug auf inhaltliche Deutungen kann vermutet werden, *warum* derartige Prozesse stattfinden, *warum* Stationen dieser Prozesse nicht bloß als gleichrangige Glieder eines ›perfekten Organismus‹ zu werten sind, und *warum* sich innerhalb kunstvoller Gefüge zuweilen unvermutete Bruchstellen eröffnen. Eine solche Synthese hermeneutisch und strukturanalytisch orientierter Strategien stünde im Dienst einer Meidung aporetischer Frontenbildung. In diesem Kontext ließen sich unterschiedlichste Vorgangsweisen skizzieren: Zum einen könnte man sich auf historische Verdienste der Musiktheorie, wie zum Beispiel auf jene Ernst Kurths, oder auch auf aktuelle interdisziplinäre Debatten (wie etwa jene zwischen Musik und Philosophie) stützen. Zum anderen könnte sich aber – und damit schließt sich der Bogen zum Beginn – auch eine weitere Intensivierung des Dialogs zwischen europäischer und amerikanischer Musiktheorie als Chance erweisen.

22 Vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München – Wien 2000; Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Frankfurt / M. 1995; weitere wichtige Publikationen zu diesem zentralen Thema des gegenwärtigen musikästhetischen Diskurses (»Sinn und Sinnsubversion«): Andrea Kern, *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt / M. 2000; Andrea Kern / Ruth Sonderegger (Hrsg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt / M. 2002; Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt / M. 1991; Martin Seel, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt / M. 1985; Ruth Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt / M. 2000; Ruth Sonderegger, »Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt«, in: Kern / Sonderegger, *Falsche Gegensätze* (Anm. 22), S. 209–238; Albrecht Wellmer, »Die Zeit, die Sprache und die Kunst. Mit einem Exkurs über Musik und Zeit«, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hrsg. von Richard Klein u. a., Weilerswist 2000, S. 21–56; Albrecht Wellmer, »Das musikalische Kunstwerk«, in: Kern / Sonderegger, *Falsche Gegensätze* (Anm. 22), S. 133–175; Albrecht Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, in: *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, hrsg. von Wolfram Ette u. a., Freiburg / Br. 2004, S. 289–323; Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009.