

„Ach, wie schade, dass Mozart nicht Franzose ist...man würde ihn mehr nachahmen“

**(Einige Gedanken zum möglichen Einfluss der Musik Mozarts auf Debussys
Kompositionsstil)**

Claude Debussy war bekanntermaßen ein Feind akademischer Reglementierungen. Während seines Studiums emanzipierte er sich schnell von herrschenden Lehrmethoden und –inhalten am Conservatoire, ging auf die Suche nach eigenen kompositorischen Wegen, mit denen er bei konservativen Professoren heftig aneckte, mit Hilfe derer er aber auch die französische Musik wieder zu sich kommen lassen wollte, war sie doch seiner Meinung nach seit den Zeiten Couperins und Rameaus auf bedauerliche Abwege geraten und auf sinfonischem Gebiet durch Beethoven und Brahms sowie im Bereich der Oper durch Gluck und Wagner zu deutsch geworden.

Debussy ließ sich nie gerne ins Handwerk schauen und lehnte es rigoros ab, seine Kompositionstechnik zu erklären oder sich musiktheoretisch zu äußern. Aus der Sammlung seiner Rezensionen und Aufsätze, welche unter dem Namen *Monsieur Croche, Antidilettant* veröffentlicht wurden und die er mit Ironie und Sprachwitz in einem feuilletonistischen Stil verfasste, können wir ein Bild seiner kompositorischen Haltung oder seiner Vorstellung einer dem französischen Wesen gemäßen Musik rekonstruieren. Hier ist Debussy weit davon entfernt, geschlossene ästhetische Systeme zu entwickeln. Aber immer wieder gibt er den Blick auf kompositorische Vorbilder und Geistesverwandte frei. Einige dieser Referenzen sind sofort einsichtig, so etwa, wenn er die Rolle Rameaus und Couperins für eine genuin französische Musik betont. Andere verwundern auf den ersten Blick, Johann Sebastian Bach etwa, der als ein Meister der *Arabeske* gerühmt wird, was Debussy offensichtlich bewundernswert fand. Debussy sagt in solchen Referenzen aber weniger über das Objekt seiner Rede als über sein eigenes Verständnis aus, und so ergibt sich mosaiksteinchengleich doch eine Charakterisierung seiner kompositorischen Haltung und Philosophie, die er selbst immer verweigert hat oder der er auswich, indem er darauf verwies, wie viele Vorgänge und Beobachtungen aus der Natur man in seiner Musik wiederfinden könne. Da sähe man seine Technik offen ausgebreitet.

Hier nun sei das Augenmerk auf *das* Zitat gelenkt, welches diesem Aufsatz die Überschrift verleiht und das in dem Aufsatz *Musik und Natur; der Stand der Musik* vom November 1913 zu lesen ist. Debussy beklagt zunächst, wie wenig Kunst und Musik ihren Blick auf die reine Natur richteten. Dabei sei doch gerade Musik diejenige Kunst, die der Natur am unverstelltesten nahe und dazu imstande sei, deren Schönheiten am unmittelbarsten

auszudrücken. Hier erwähnt Debussy Couperin als ein Vorbild an Anmut und Natürlichkeit, welche der aktuellen Sinfonik abgehe. Außerdem seien Komponisten dieser Sinfonik, ebenso wie Wagner in der dramatischen Musik, weder dem französischen Wesen als Vorbild angemessen, noch wären sie auf der Höhe der Zeit. Hier fordert Debussy deutlich: „Reinigen wir unsere Musik. Widmen wir uns ihrer Heilung vom Blutandrang. Suchen wir eine einfachere Musik zu schaffen. [...] Als allgemeine Regel gilt, dass immer, wenn man in der Kunst daran denkt, eine Form oder ein Gefühl zu komplizieren, man nicht weiß, was man sagen will.“ Der ganze Aufsatz gipfelt in den Worten: „Leider respektieren wir unsere Gewohnheiten zu sehr, verzichten nicht gern auf die traditionelle Art, uns zu langweilen, und ahmen immer wieder dieselben Sachen nach... Ach, wie schade, dass Mozart nicht Franzose ist... man würde ihn mehr nachahmen.“

Als ich diese Aussage zum ersten Mal las, fragte ich mich, in welcher Weise Debussy Mozart wohl für nachahmenswert gehalten haben mag. In diesem Aufsatz werden sie alle gestreift: Couperin, Bach, Beethoven, Liszt, Richard Strauss, Wagner. Von diesen werden Couperin wegen seiner natürlichen Anmut und Bach wegen seiner Freiheit der Fantasie als beispielhaft gerühmt. Liszt, Wagner und Strauss kommen nicht gut dabei weg, Beethoven wird in diesem Aufsatz einmal in Ruhe gelassen. Und nun zum Schluss also Mozart, der Nachahmung anempfohlen. Bemerkenswert, dass Debussy bei aller Abneigung gegen zu viel deutschen Einfluss in der französischen Musik mit Bach und Mozart zwei leuchtende Vorbilder preist, die oberflächlich betrachtet doch auch für das einstehen müssten, was Debussy suspekt ist. Offenbar sieht er in ihrer Musik etwas, das nicht dem gleicht, was bei Beethoven, Strauss und Wagner zu kritisieren ist. Angestiftet durch diese eine Aussage möchte ich darauf Hinweise ausfindig machen, ob sich vielleicht in Debussys Musik selbst bei allen Unterschieden mozartische Spuren niedergeschlagen haben. Immerhin schreibt Debussy auch in einem Brief: „Ich bin glücklich, dass Du Dich mit meinem Großonkel Mozart gut verstehst. Das ist der reinste Musiker. Das ist *die* Musik.“

Ich erinnere mich an mein Kompositionsstudium bei Ulrich Leyendecker in Mannheim. Wir analysierten die späten Sonaten Debussys. *Ein* Sachverhalt stieß dabei besonders ins Auge: die Fülle an thematischem Material, welches locker gereiht, scheinbar unzusammenhängend, entfaltet wird. Leyendecker verwies darauf, dass Debussy immer, wenn er etwas Neues bringen wollte, dies schlicht und einfach tat, ohne das Neue erst vorbereiten oder legitimieren zu müssen. Hier scheint mir ein erster Anknüpfungspunkt zu Mozart zu liegen, denn diese Fülle von Ideen, von dicht aufeinander folgenden Charakteren eignet auch ihm. Das

Wunderbare daran ist freilich, dass beider Musik trotz dieser lockeren formalen Disposition nicht in Einzelteile zerfällt, sondern dennoch stringent und zusammenhängend erscheint. Dies gilt es, genauer zu untersuchen.

In seinem Buch *Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy* schlägt Andreas Bernnat eine Analyseverfahren vor, die ihr Augenmerk auf das Auffinden latenter Ähnlichkeitsbezüge im Formverlauf richtet: Scheinbar immer neue Einfälle nehmen oft aufeinander Bezug. Bernnat schreibt dazu: „Prinzipiell [...] soll jeder Gestalt bzw. jeder formalen Einheit die Möglichkeit zugestanden werden, einen Bezugspunkt darzustellen. [...] Dieses Potential kann ausgeschöpft werden, indem durch Gestalten / Abschnitte an anderer Stelle über die Gestaltähnlichkeit auf den Bezugspunkt verwiesen wird. Derartige Verweise sind auch über größere Distanzen möglich.“ Bernnat unterscheidet explizite und latente Ähnlichkeitsbezüge, wobei erstere auf einer konkret thematischen Ebene fassbar werden, letztere subthematisch wirken.

Bernnat veranschaulicht dies am Beispiel von *Et la lune descend sur le temple qui fut* aus den *Images* für Klavier, indem er zeigt, dass neben wörtlich zitierten Wiederaufnahmen von thematischem Material auch Bezüge von Formteilen wirksam sind, die eine bestimmte Satztechnik gemeinsam haben, etwa eine Struktur parallel verschobener Akkorde, diese aber in gänzlich andere melodische Hüllkurven kleiden. Dadurch weist das Stück laut Bernnat eine Form auf, in der eine anfänglich exponierte Abfolge dreier distinkter Gestalten mehrmals durchlaufen wird, wobei an jede dieser Gestalten mal deutlich thematisch, dann wieder nur latent bezugnehmend angeknüpft wird. Hierin finden wir eine Grundtechnik Debussyscher Formbildung: Einmal gegebenes Material kann unter Beibehaltung mancher struktureller Wiedererkennungsmerkmale durchaus in eine von der anfänglichen Setzung sehr unterschiedliche Gestalt umgegossen werden, oder es erfährt durch ein neues Umfeld eine signifikante Umfärbung, wodurch Beziehungen zu anderen Formteilen mehr oder weniger verschleiert werden können und dennoch für den Zusammenhalt der Komposition wirksam bleiben.

Diese Technik möchte ich anhand einer ausführlicheren Analyse eines Mozartbeispiels aus dem ersten Satz der Klaviersonate Nr. 1 C-Dur KV 279 nun näher erläutern (Notenbeispiel 1): Wir sind gewöhnt, bei Mozart oftmals nicht *ein* Hauptthema und *ein* Seitenthema innerhalb der Exposition eines Sonatensatzes vorzufinden, sondern ganze Komplexe von kleinen thematischen Einfällen, die sich gegenseitig ins Wort fallen, sich ergänzen. So auch hier: Der erste Themenkomplex, der aufgrund des Halbschlusses und der zäsurbildenden Pause im T. 16 offenkundig zu Ende ist, lässt sich etwa in vier verschiedene Einfälle unterteilen: T. 1-4, T.

5-8, T. 9-12 und T. 13 (mit Auftakt) bis 16 (erstes Viertel). Nun scheint es eine überleitende Modulation zu geben, die im T. 20 in das zweite Thema in G-Dur mündet. Aber auch hier schließen sich wieder zahlreiche neue Ideen an, so dass man in der Exposition etwa 9 oder 10 verschiedene Einfälle zählen kann. Wie gelingt hier Form?

Notenbeispiel 1:

1. Themenbereich:

Allegro Kadenz I, quasi improvisando Wdh. Kadenz I, quasi improvisando

"Lied" I: komponierte (d.h. sich differenziert entwickelnde) Melodie + Begleitung Kadenz II, quasi improvisando Trugschluss

Wdh. Kadenz II, quasi improvisando Ganzschluss Kadenz-Bestätigung I Wdh. Kadenz-Bestätigung I "Auslaufen" zum Quintabsatz

2. Themenbereich:

Sequenz I, erste Sequenzhälfte, quasi improvisando Sequenz I, zweite Sequenzhälfte, quasi improvisando "Lied" 2, Melodie + Begleitung

Sequenz II variierte Wdh. Sequenz II

Einschub "Subdominant-Schleife" "große Kadenz"

Kadenzbestätigung II variierte Kadenzbestätigung II

"Auslaufen" zum Grundabsatz

Zum einen wird der ursprüngliche Charakter, der anfänglich gesetzte Affekt des Satzes, innerhalb der Exposition nicht verlassen. Auf einen Kontrast etwa zwischen dem ersten und zweiten Thema ist – wie so oft bei Mozart – nicht zu stoßen. Die Vielfalt der Einfälle dient der Ausbreitung des einen Affektes. Aber ist damit schon hinreichend erklärt, warum der Satz wirklich eine Einheit bildet und nicht auseinander fällt in all seine Einzelteile?

Der Satz hebt in einem fast improvisatorischen Gestus an: Die ersten beiden Takte durchmessen eine einfache Kadenz, die mit den thematisch noch nicht sehr profilierten Sechzehnteln nur locker figuriert erscheint. Mozart wiederholt diese ausgezeichnete Kadenz ganz einfach. Ab Takt 5 folgt im Gegensatz dazu eine rhythmisch und diastematisch geformte und komponierte Gestalt, deren Elemente durchaus kunstvoll variativ entwickelt werden. Man achte auf die chromatisch steigenden Seufzer, die langsam den Tonraum erobern oder auf die Veränderungen des Anlaufs in die Seufzer hinein. Die so entwickelte Gestalt erhält nach dem wie improvisierten Beginn eine tatsächlich thematische, fast ein wenig liedhafte Qualität. Und jener gefasstere, liedhafte Charakter wird durch die Begleitung unterstrichen: Das standardisierte Modell des Albertibasses zieht sich nach dem Muster Melodie plus Begleitung ganz explizit in den Hintergrund zurück, um das Thema darüber dezidiert als den Vordergrund erscheinen zu lassen.

Aber die thematische Einheit währt nur vier Takte und wird wieder abgelöst von einer neuen Idee: Akkordbrechungen, die wieder improvisiert wirken und zu nichts anderem als einer Kadenz anheben, im zweiten Takt aber als Trugschluss in die sechste Stufe münden, ehe die Kadenz nochmals wiederholt wird und tatsächlich die Tonika bekräftigt. Die restlichen Takte verlängern diese Bekräftigung kadenziell noch mit neuem thematischem Material und führen so zum Quintabsatz.

Fassen wir also für diesen ersten Themenkomplex zusammen: Improvisiert wirkende Kadenzen, jeweils zweimal gespielt, rahmen eine lied- und gestalthaft/thematisch komponierte Viertaktgruppe. Dabei scheinen die Takte vor und nach dieser Viertaktgruppe zum einen durch den improvisatorischen Charakter als auch durch das jeweils zweimal gespielte Harmoniemodell einer einfachen Kadenz miteinander ideell verbunden.

Vorhin wurden die Takte nach dem zäsurbildenden Halbschluss als modulierende Überleitung zum zweiten Thema bezeichnet. Was genau geschieht in diesen Takten? Ein Material – steigende Dreiklangsbrechung in der linken Hand plus fallende Tonleiter in der rechten – wird sequenzierend wiederholt. Wieder fällt in der einfachen, wenig differenzierten Gestalt dieses Einfalls ein improvisierter Zug auf, diesmal allerdings nicht über einer Kadenz, sondern über einer Quintfallsequenz. Daran schließt sich also das an, was vorhin als zweites Thema

bezeichnet wurde, einfach deshalb, weil es auf den ersten Blick durch seine Liedhaftigkeit, wieder unterstützt durch eine prägnante Rhythmik und durch ein standardisiertes Begleitmuster in der linken Hand, tatsächlich qualitativ thematisch erscheint im Gegensatz zu der vorangehenden Sequenz, die eher vorthematisch, improvisiert wirkt. Den zwei Takten gestalteten Themas folgt eine Sequenz, und zwar zweimal, beim zweiten Mal im T. 24 durch Variantenbildung intensiviert. Erinnert dieser Aufbau nicht sehr an den ersten Themenkomplex? Ein liedhafter Einfall, der komponierte Qualität besitzt und durch eine zurückgenommene Begleitung seine Liedhaftigkeit unterstreicht, wird von zwei kompositorisch nicht so differenziert gestalteten und dadurch wie improvisiert wirkenden Taktgruppen gerahmt, ehe die kadenzielle Bekräftigung des jeweiligen Formabschnittes erfolgt. Beide Themengruppen sind also auf diese Weise ideell identisch aufgebaut, formulieren dieselben Prinzipien auf eine andere Weise jede für sich neu. Die Fülle des Materials ist keine Aneinanderreihung wahllos übersprudelnder Einfälle, sondern weist eine formale Grundidee auf, die nicht an ein bestimmtes Material, wohl aber an bestimmte Konstellationen sich gegenseitig stützender Taktgruppen gebunden ist. Dies wird zweimal auf unterschiedliche Weise formuliert. So sind meines Erachtens die sequenzierenden Takte 16-19 hinsichtlich der formalen Funktion, die sie vollziehen, anders zu bewerten, als dies zu Beginn geschah: nicht als bloße Überleitung, sondern als substantieller Bestandteil des zweiten Themenbereiches, als rahmender Entsprechungsteil zu der Sequenz T.22-25.

Nicht nur dieses Beispiel zeigt, dass Mozart eine große Meisterschaft darin besaß, Themen miteinander zu verbinden und sich latent entsprechen zu lassen, die auf den ersten Blick nichts gemeinsam haben. Und doch offenbaren sich Bezüge zwischen ihnen, die die thematische Abfolge nicht als Willkürakt zufällig aneinander gereihter Einfälle erscheinen lassen, sondern als intuitiv-rationales Gestalten von Einheit, welche unter Umständen nur unbewusst wahrgenommen werden kann und dennoch hinsichtlich des Gelingens einer Gesamtform wirksam ist. Wie wichtig derartiges für Debussy wohl war, erhellen seine Bemerkungen zu Musik von Modest Mussorgsky aus dem Jahr 1901: „Es steht auch nie eine bestimmte Form zur Frage, oder zumindest ist die Form derartig vielseitig, dass man unmöglich behaupten kann, sie sei mit den feststehenden – man könnte auch sagen: vorgeschriebenen – Formen verwandt. Das Ganze setzt sich aus aufeinanderfolgenden kleinen Tupfern zusammen, die in leuchtender Klarsicht durch ein geheimnisvolles Band verknüpft sind.“

Im Grunde genommen zeigt sich hierin eine Technik, die Abschnitte musikalischer Form eher auf assoziative Weise zu verknüpfen und aufeinander reagieren zu lassen. Damit einher geht

eine Art der Wahrnehmung und Gestaltung musikalischer Zeit, welche im hohen Maße für Debussy, und wie mir scheint auch für Mozart typisch ist. Das Erfassen musikalischer Form ist unweigerlich an den Ablauf von Zeit gekoppelt. Musik hat unterschiedliche Möglichkeiten, auf das Empfinden für das Vergehen von Zeit einzuwirken, sei es intensivierend, sei es retardierend, sei es springend. Die Frage ist schlichtweg, wie bewusst man hörend wahrnimmt, dass mit der eigenen Zeit etwas passiert, man selbst verändert wird, indem man kognitiv auf die Musik reagiert. Ebenso ist zu fragen, wie bewusst ein Komponist damit umgeht, dass er eine Verantwortung dafür besitzt, wie er mit der Zeit seiner Hörer umgeht. Nimmt er diese bei der Hand und führt sie einen nachvollziehbaren, Schritt für Schritt aufeinander aufbauenden Weg entlang, oder stellt er durch verschiedene Tricks der Überraschung kleine Fallen auf? Vermeidet er eine Logik, die klar in eine Richtung zeigt, oder erzeugt er gar im Hörer das Gefühl, der schiere Ablauf der Zeit sei auf den Kopf gestellt, springe vor und zurück nach Belieben, habe nicht die eine Richtung, in die sie sich entwickelt, sondern sei voller Paradoxe? Oder macht er das Vergehen der Zeit vergessen, indem er den Augenblick einzufrieren scheint, ihn seines Vorhers und Nachhers entkleidet?

1902 schreibt Debussy in seinem Artikel *Warum ich ‚Pelléas‘ geschrieben habe*: „Frühere Erkundungsgänge im Bereich der Instrumentalmusik hatten bei mir eine Abneigung gegen die klassische Durchführungstechnik hervorgerufen, deren Schönheit rein technischer Art ist und außer den Mandarinen unserer Kaste keinen Menschen interessiert. Ich strebte für die Musik eine Freiheit an, die sie vielleicht mehr als jede andere Kunst in sich birgt [...]“. Daraus wird zunächst einmal klar, wo Debussy hier *nicht* einzuordnen ist, denn wenn er von klassischer Durchführungstechnik spricht, dann tut er dies im Bezug vor allem auf eine teleologische, dialektische Kompositionshaltung, wie er sie im Werk Beethovens verkörpert findet. Der zielgerichtet gestaltete Zeitverlauf, bei dem jeder Einzelmoment entwickelnd aus dem vorangegangenen hervorgeht und die Form weitertreibt, ist also Debussys Sache nicht. Hierbei verliert Musik für ihn eine Freiheit, sich organisch aus sich selbst heraus zu entfalten. Vor allem diesen Verlust von Freiheit geißelt Debussy scharf, wenn er über die Musik Rameaus sagt, sie sei „ohne jene erkünstelte Vorliebe für die deutsche Tiefe und das Bedürfnis, mit Faustschlägen zu unterstreichen und langatmig zu erklären, womit wohl ausgedrückt werden soll: »Ihr seid eine Sammlung besonders großer Dummköpfe und versteht nichts, wenn man euch nicht im voraus etwas einredet!«“ (Gil Blas, 2.2.1903) Diese Worte zeigen deutlich, wie Debussy eine solche Kompositionsweise beurteilt: nämlich als selbstherrliche, überhebliche und ziemlich überrumpelnde Bevormundung des Publikums durch den Komponisten.

Auf welche Weise versucht nun Debussy, das dialektische Denken zu vermeiden und inwiefern unterscheidet sich auch Mozart hierin generell von Beethoven? Neben dem schon betrachteten locker assoziativen Verknüpfen von Gedanken möchte ich das Augenmerk auf eine generelle Bausteinhaftigkeit der Musik beider Komponisten richten; einzelne Phrasen werden durch Techniken der Montage oft derartig aneinandergereiht, dass man wahrhaftig meint, es mitunter mit frei kombinierbaren Spielsteinen zu tun zu haben. Sehr deutlich zeigt sich dieses Denken in Versatzstücken in Mozarts berühmtem Spiel, sich durch Erwürfeln der Reihenfolge von vorgegebenen thematischen Zellen immer neue klassische Menuette zu erstellen. Die einfachste Weise, die Zielgerichtetheit einer Einheit zu unterlaufen, ist deren simple wortwörtliche Wiederholung, das „Alles-zweimal-Sagen“, welches ein elementarer Bestandteil von Debussys Musik ist. Ich verweise exemplarisch auf *Ondine* aus den *Préludes* für Klavier (NB 2). Man achte einmal darauf, wie viele wörtliche Wiederholungen hier direkt aufeinander folgen.

Notenbeispiel 2:

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Ondine' from Debussy's *Préludes*. The first system is marked 'Scherzando' and begins with a piano (*pp*) dynamic. It features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. The second system starts at measure 7 and includes dynamics like *p* and *mf*, along with articulations such as *m.d.* (mezzo dolce) and *m.g.* (mezzo grando). It concludes with a 'retenu' (sustained) marking. The third system, starting at measure 11, is marked 'au Mouvement' and 'scintillanti', featuring a 'doux' (soft) dynamic and repeated rhythmic figures marked with the number 12.

Freilich kann man mit Hans Zender sagen: *Wir steigen niemals in den selben Fluss*. Die Wiederholung einer Sache ist nicht die Sache selbst, und wir sind nicht dieselben, wenn wir den schon eben gehörten Gedanken gleich nochmals hören. Aber zu konstatieren bleibt: Die derartig wiederholten Phrasen bekommen einen versatzstückhaften Charakter, der einer linearen Entwicklung zuwiderläuft. Man könnte sagen, dass in diesem „Alles-zweimal-Sagen“ auch ein Moment des poetischen Nachhorchens liegt, welcher dazu angetan ist, den einzelnen

Moment vor seinem flüchtigen Verklingen zu bewahren. Werner Danckert spricht in seinem Debussy-Buch von stimmungshafter Vertiefung, von einer unbewusst-vegetativen Art der Fortbildung statt zielstrebigter Bewegung. Auch bei Mozart finden sich solche Momente nicht selten. Beispielhaft sei hier auf den ersten Satz der Klaviersonate C-Dur KV 330 verwiesen (NB 3), der besonders durch das Moment der Wiederholung geprägt zu sein scheint:

Notenbeispiel 3:

Allegro moderato

The musical score is presented in a standard two-staff format (treble and bass clefs). It begins with a piano introduction marked 'Allegro moderato'. The first measure features a trill (tr) on the right hand. The score is divided into measures, with measure numbers 9, 15, 22, 28, 36, 44, 51, and 55 indicated. Dynamic markings include piano (p), forte (f), mezzo-forte (mf), and sforzando (sf). Articulation marks such as trills (tr) and accents are used throughout. The piece concludes with a final cadence in the 60th measure.

Natürlich sind leicht variierte Wiederholungen wie die der ersten Zweitaktphrase immer eine Intensivierung und somit Weiterentwicklung, doch gibt es in dieser Exposition auch eine

Reihe nicht entwickelnder Wiederholungen (T.12-15, T.26-29). Im Abschnitt ab T. 42 kann man natürlich eine satztypische Verkürzung und Abspaltung sehen, die den sich wiederholenden Gebilden eine Richtung zur Kadenz hin geben. Doch wenn hier solch ein zwingender Weg zur Kadenz entwickelt wird, wozu wird dann die gesamte Taktfolge mitsamt dieser Entwicklung nun nochmals wiederholt? Das ist in gewisser Hinsicht paradox. Offenbar liegen hier andere Aspekte als die durch den Verkürzungsprozess entstehende Zielgerichtetheit der Takte im Vordergrund des Interesses, unter Umständen ein Symmetriegefühl, welches sich erst nach der Wiederholung der Taktgruppe einstellt.

Noch deutlicher scheint mir das Montieren von Satzbausteinen erkennbar zu sein, wenn der wiederholte Baustein in sich eine Entwicklungsrichtung vorgibt und diese durch das nochmalige Erklingen der Phrase untergraben wird. Am Anfang der Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonate KV 280 F-Dur finden wir folgende Passage(NB 4), in der durch eine verzierte Sextakkord-Kette unter dem liegenden g'' ein eindeutig zwischendominantischer A-Dur-Quint-Sext-Akkord erreicht wird. Doch bevor sich dieser nach D-Moll auflösen kann, werden die beiden Takte einfach wiederholt:

Notenbeispiel 4:

The musical score shows measures 57 to 63. Measure 57 starts with a piano (p) dynamic. Measures 60-62 are boxed and labeled with chords: A⁷ (with a 2/3 interval), C, and d-Moll. The forte (f) dynamic begins in measure 63.

Man kann über diesen Schnitt leicht hinweg sehen, doch scheint mir die Frage berechtigt, wie Mozart das funktionale Wollen, die klar eingeschlagene Richtung dieser Takte so hintergehen kann, als sei die musikalische Zeit beliebig zurückdrehbar. Es mag sein, dass ein unkundiger Zuhörer dies – wenn überhaupt – höchstens als kleine Irritation wahrnimmt. Aber ein gewisses Licht wirft diese Stelle doch auf Mozarts musikalisches Denken, das offenbar nicht zwingend zielgerichtet sein und den erreichten A-Dur-Quint-Sext-Akkord auch nicht unbedingt in eine dominantische Funktion pressen muss, sondern ihm eine Unabhängigkeit von harmonischen Zwängen zubilligt. Er darf, wenn ich das so sagen kann, beim ersten Auftreten zunächst einmal nur Klang sein, erst beim zweiten Mal muss er seinen Weg als Funktion weitergehen. Zwei Parallelstellen aus dem Werk Debussys seien hier angeführt: Der Takt 14 des Préludes *Canope* (NB 5) zielt auf einen F-Dur-Sept-Non-Akkord, den man ja

leicht dominantisch nach B-Dur auflösen könnte. Stattdessen wird der Takt wiederholt, der Akkord ist schlicht Farbe, nicht Funktion. Erst nach der Wiederholung hören wir in der von Hand zu Hand weiter gereichten pentatonisch gefärbten Vorschlagsfigur das erwartete B-Dur:

Notenbeispiel 5:

[Très calme et doucement triste]

C⁹ F⁹ C⁹ F⁹

In der *Sarabande* aus *Pour le Piano* (NB 6) lösen sich die Takte 42 und 53 jeweils im Quintfall in die Akkorde der beiden folgenden Takte auf – zuerst Gis-Moll zu Cis-Moll, dann H-Moll zu E-Dur. Aber zunächst werden die beiden Takte wiederholt, wodurch statt des harmonisch einfach zu verfolgenden Quintfalls jeweils zwei entferntere Akkorde aufeinanderprallen: Dem Gis-Moll folgt D-Dur, dem H-Moll ein Sept-Non-Akkord auf Gis. Ohne die beiden Taktwiederholungen T. 44/45 und 52/53 wäre der harmonische Verlauf des gesamten Abschnittes trotz der modalen Klanglichkeit im funktionalen Sinne relativ folgerichtig. Die Passage kommt aber durch die beiden wiederholten Zweitaktgruppen gar nicht in die Versuchung, eine allzu stark spürbare funktionale Zielstrebigkeit an den Tag zu legen. Das Montieren von entfernter verwandten mediantischen Klängen, wie es hier durch die Einschübe erfolgt, bestärkt Debussys Loslösen von funktionalen Zwängen, worin er ja – unnötig, dies zu betonen – weiter ist, als es Mozart je sein konnte. Er beschreitet in der Modalität dieses recht frühen Stückes schon den Weg hin zum tendenzlosen Einzelklang, der später zur in sich ruhenden Klangfläche anwachsen wird.

Notenbeispiel 6:

[Avec une élégance grave et lente]

leicht variierte Wdh.

variierte Wdh.

E gis [cis?] D! E gis → cis!

cis Fis h [E?] Gis⁹! cis E h E!

Ein weiterer Aspekt dieser Bausteinhafteit von Formteilen sei noch erwähnt (und hier wird die formsprengende Kraft der Montage von Versatzstücken vielleicht am deutlichsten): Wenn ein Komponist die Elemente einer Form nicht linear aufeinander folgen lässt, wenn er sie dadurch auch in einer der vermeintlichen musikalischen Logik zuwider laufenden Form miteinander verknüpft, dann kann er diese Technik noch dadurch steigern, dass er solche hineinmontierten Takten noch bewusster als Fremdkörper inszeniert. Diese schlagen in den logischen Ablauf eines Satzes wie Blitze herab und bewirken eine Irritation des Gleichgewichts, das Abkommen vom eingeschlagenen Weg. Zwei Beispiele aus den Klaviersonaten Mozarts möchte ich anführen: Das erste finden wir zu Beginn der Sonate Nr. 2 F-Dur KV 280 (NB 7a/b). Lässt man die Takte 7 bis 11 weg und endet mit dem Anfang des Taktes 12, dann erhält man ein recht braves achttaktiges Thema, das im letzten Takt seine klassische Abgerundetheit erlangt, zwar nicht im strengen Sinne periodisch, aber doch ausgewogen und im Gleichgewicht der Kräfte.

Notenbeispiel 7a:

Allegro assai

The musical score for Example 7a consists of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time, F major. It shows measures 1 through 11. Measure 1 features a trill (tr) on the right hand. Measure 5 begins a piano (p) section with a dense chordal texture. The piece concludes with a final cadence in measure 11.

Nun gibt es aber die Takte 6 und 7, die im plötzlichen Forte mit abrupten Sechzehntelnoten eben wie der erwähnte Blitz einschlagen und diese achttaktige Beschaulichkeit attackieren, so dass der erste Versuch einer abschließenden Kadenz im T. 9 zum Scheitern verurteilt ist. Der zweite Blitz im T. 10 ist geradezu notwendig, um das Gleichgewicht wieder herzustellen. Wichtig für unseren Zusammenhang ist, dass der Einschub T. 7/8 in allen Parametern deutlich macht, ein Fremdkörper zu sein, der mit dem Umfeld, in das er hinein fährt, nichts zu tun hat, außer es zu stören:

Notenbeispiel 7b

Allegro assai

The musical score for Example 7b consists of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time, F major. It shows measures 1 through 11. Measure 1 features a trill (tr) on the right hand. Measure 5 begins a piano (p) section. Measures 6 and 7 are marked forte (f) and feature sixteenth-note patterns. Measure 8 is marked piano (p). The piece concludes with a final cadence in measure 11.

Ein ganz ähnliches Beispiel begegnet uns im zweiten Satz der Sonate Nr. 3 B-Dur KV 281 (NB 8): Ab T. 28 entfaltet sich ein anmutiges Seitenthema, das im T. 38 durch eine Kadenz seinem Ende zustrebt. Aber auch hier setzt sich im plötzlichen Forte und mit einem verminderten Septakkord ein widerborstiger Fremdkörper vom idyllischen Umfeld ab. Die Kadenz wird nochmal im Piano versucht, wieder fährt der Einschub dazwischen, erst dann darf das Thema zum Ziel der Tonika-Auflösung gelangen.

Notenbeispiel 8:

[Andante amoroso]

Was hier noch als gelegentliches Störfeld auf das klassische Gleichgewicht wirkt, wird bei Debussy mehr und mehr zu einem Grundprinzip der formalen Disposition. Zwar finden sich auch bei ihm immer wieder solche dezidierten Blitze oder Fremdkörper, etwa in *Le Vent dans la Plaine* (NB 9; Takte 28, 30, 33), in *La serenade interrompue* (NB 10; T. 46) oder in *La puerta del Vino* (NB 11; T. 21), drei Stücken aus den *Préludes*:

Notenbeispiel 9:

[Animé]

Notenbeispiel 10:

[Modérément animé] Très vif retenu - - - - - //

41 *pp* *f* *sf* *p* *m.d.* *dim. molto*

50 *a tempo* *pp*

Notenbeispiel 11:

[Mouvement de Habanera]

14 *p* *p molto dim.*

18 *pp* *sf* *p*

Doch die abrupten Schnitte zwischen immer neuen Situationen sind eben auch allgemein zu einer grundlegenden Technik für Debussy geworden.

Zeigt sich in den bisherigen Beispielen vor allem die Tendenz, eine Zielstrebigkeit der Zeitgestaltung zumindest teilweise zu unterlaufen, so muss natürlich auf zahlreiche Abschnitte in Debussys Musik verwiesen werden, die noch weitergehen, indem der Zeitfluss tatsächlich eingefroren wird bzw. eine angehaltene Zeit suggeriert werden soll. Hier macht sich der Einfluss asiatischer Musiktraditionen, besonders der Gamelanmusik, auf Debussy bemerkbar. Der Einzelklang emanzipiert sich nun oft von jedem vordem noch in ihm waltendem Weiterwollen und soll nur noch Klang ohne Vorher und Nachher sein. Dieses Gestalten von in sich bewegten aber tendenzlosen Klangflächen finden wir nicht nur in den Stücken Debussys, die das Vorbild Gamelanmusik besonders dezidiert nachahmen, den Stücken *Pagodes* aus der Sammlung *Estampes* (NB 12, nächste Seite) oder *Cloches à travers les feuilles* aus den *Images* (ohne Notenbeispiel). Auch Abschnitte anderer Werke halten den Fluss der Zeit oft mittels Klangflächen auf.

Notenbeispiel 12:

[Modérément animé]

11

23-3

pp

Revenez au Tempo I

24

pp

pp

rit.

37 dans une sonorité plus claire

p

39 cresc.

encore plus pp

91

92

95

Detailed description: This is a piano score for a piece in B major, 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system (measures 11-23) is marked '[Modérément animé]' and features a complex texture with triplets and a *pp* dynamic. The second system (measures 24-36) is marked 'Revenez au Tempo I' and includes a *pp* dynamic. The third system (measures 37-48) begins with a *rit.* marking and a *p* dynamic, with the instruction 'dans une sonorité plus claire'. The fourth system (measures 49-60) includes a *cresc.* marking and 'encore plus pp'. The fifth system (measures 61-91) shows a change in tempo and meter, with measures 61-74 in 2/4 and measures 75-91 in 4/4. The sixth system (measures 92-100) continues in 4/4 time. The score is filled with various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

Es sei gestattet, eine Passage aus der Bläuserserenade B-Dur KV 361, auch *Gran Partita* genannt, durch die Brille Debussys zu betrachten. Im sechsten Satz *Tema con Variazioni*, genau genommen in der fünften Variation im Adagio, T. 135-140, scheint die Zeit tatsächlich auf magische Weise stillzustehen (NB 13, nächste Seite):

Notenbeispiel 13:

[Adagio]
132

Oboen
Klarinetten in B
Bassethörner
Hörner in F
Hörner in B
Fagotte
Kontrabass

f *f* *f* *pp* *p*
f *f* *f* *pp* *pp*
fp *fp* *fp* *pp* *pp*
f *f* *f* *pp* *pp*
fp *fp* *fp* *pp* *pp*

1.

a 2

Detailed description: This block shows the first system of a musical score for measures 132-137. It features seven staves: Oboen, Klarinetten in B, Bassethörner, Hörner in F, Hörner in B, Fagotte, and Kontrabass. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. Dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The Oboe part has a first ending bracketed over measures 136-137. The Clarinet and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Horns and Bassoon parts have long, sustained notes. The Contrabass part plays a steady eighth-note pattern.

138

Ob.
Kl. (B)
Bhn.
Hn. (F)
Hn. (B)
Fg.
Kb.

Detailed description: This block shows the second system of the musical score for measures 138-140. It features seven staves: Oboen, Klarinetten in B, Bassethörner, Hörner in F, Hörner in B, Fagotte, and Kontrabass. The music continues in 2/4 time with two flats. The Oboe part has a melodic line with some grace notes. The Clarinet and Bassoon parts continue their rhythmic accompaniment. The Horns and Bassoon parts have long, sustained notes. The Contrabass part continues its eighth-note pattern.

141

Ob.
Kl. (B)
Bhn.
Hn. (F)
Hn. (B)
Fg.
Kb.

p *p* *p* *p* *p* *p*

tr

Detailed description: This block shows the third system of the musical score for measures 141-144. It features seven staves: Oboen, Klarinetten in B, Bassethörner, Hörner in F, Hörner in B, Fagotte, and Kontrabass. The music continues in 2/4 time with two flats. The Oboe part has a melodic line with a trill (*tr*) in measure 141. The Clarinet and Bassoon parts continue their rhythmic accompaniment. The Horns and Bassoon parts have long, sustained notes. The Contrabass part continues its eighth-note pattern.

Hörner und Fagotte halten im Pianissimo einen völlig in sich ruhenden B-Dur Akkord; die Klarinetten und Bassethörner breiten einen irisierend flirrenden Klangteppich aus, der sich eigentlich von standardisierten klassischen Begleitfloskeln wie dem Albertibass ableitet, hier jedoch aufgrund seines Charakters als Klangband vierer Instrumente eine fernab von jeder Konvention stehende Wirkung besitzt. Darüber – oder viel besser ausgedrückt: dorthinein gebettet – entfaltet die Oboe eine für sich genommen naive Melodie, die in diesem Zusammenhang aber schlichtweg atemberaubend klingt! Man muss diese Stelle einfach hören, dem Partiturläser erschließt sie sich nicht im selben Maße.

Zu Debussys Verwendung exotisch anmutender Tonleitern wie der Pentatonik oder der Ganztonleiter sei gesagt: Häufig sind diese Episoden innerhalb eines diatonischen Umfelds an Stellen des Überganges platziert und weisen meines Erachtens eher einen Charakter des Sich-Verlierens auf, um dann vielleicht wieder neu anfangen zu können, als einen der Zuspitzung, um gezielt irgendwohin zu gelangen. Man sehe in diesem Zusammenhang die Takte 22 – 29 aus *The snow is dancing* (*Children's Corner* Nr.4) (NB 14) oder 117 – 124 des Préludes *Les tierces alternees* (NB 15). Solche Passagen treten auf der Stelle, so, als wollten sie sich noch nicht dafür entscheiden müssen, in welche Richtung es weitergehen soll:

Notenbeispiel 14:

[Modérément Animé]

19 *mp*

22 *(doux et triste)* *p*

25 *piu p*

28 *pp*

Notenbeispiel 15:

[Modérément animé]
117 au Mouvement

pp sf sf

125

Mir scheint berechtigt, dieselbe Funktion, die für Debussy die Ganztonleiter in diatonischen Zusammenhängen besitzt, in der Musik Mozarts mitunter an chromatischen Feldern oder solchen mit Ketten von verminderten Septakkorden festzumachen, u. U. weil hier ebenfalls die regelmäßige Aufteilung des Oktavraumes eine Hierarchisierung unterbinden kann. Das Beispiel der Takte 101 ff aus dem zweiten Satz des Quintetts für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier KV 452 (NB 16, nächste Seite) scheint mir geeignet, so gehört zu werden, als gerieten die Musiker in eine Zeitschleife, in der sie vergessen, welche Richtung sie eigentlich einschlagen wollten.

Ich denke, an dieser Stelle ist es angebracht, das Betrachten einzelner Werke der beiden Komponisten abubrechen und damit zu beginnen, diese Beobachtungen und Spekulationen auf einer anderen Ebene zu reflektieren und einzuordnen. Festzuhalten ist erst einmal, dass es spannend und oftmals auch erhellend sein kann, Mozart durch die Brille Debussys zu betrachten. Wie steht es aber mit der Frage, warum Debussy gerade Mozart oder auch Bach als Vorbilder preist, wenn er doch die französische Musik wieder französischer sein lassen will? Ist Debussys Musik tatsächlich französisch? Was kann man denn nun eigentlich darunter verstehen?

Das politische Verhältnis zwischen Frankreich und Deutschland war gelinde gesagt zu Debussys Zeiten nicht das Beste. Vor dem Hintergrund lang anhaltender Feindseligkeiten der beiden Länder etwa über ihren Grenzverlauf erscheint Debussys oft formulierte Forderung, die französische Musik von deutschen Einflüssen zu reinigen, als Polemik durchaus verständlich. Allerdings zeigt sich uns Debussy selbst durchaus nicht als scheuklappenbewehrter Purist; er hat in seiner Musik eine Vielzahl von Einflüssen aus unterschiedlichen Zeiten und Nationalitäten amalgamiert, so dass er streng genommen die eingeforderte Reinheit der französischen Musik selbst nicht wenig gefährdete.

Notenbeispiel 16:

98 [Larghetto]

104

108

The musical score consists of three systems of music. Each system has four staves: three for the vocal line and one for the piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked [Larghetto].

System 1 (Measures 98-103): The vocal line starts with a rest, followed by a series of notes with dynamics *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, with dynamics *f* and *p*.

System 2 (Measures 104-107): The vocal line continues with notes and dynamics *f*, *p*, *crescendo*. The piano accompaniment also features a complex rhythmic pattern with dynamics *f*, *p*, and *crescendo*.

System 3 (Measures 108-117): The vocal line has notes with dynamics *f*, *p*, *f*, *p*. The piano accompaniment has a complex rhythmic pattern with dynamics *f* and *p*.

System 4 (Measures 118-127): The vocal line has notes with dynamics *f*, *p*. The piano accompaniment has a complex rhythmic pattern with dynamics *f* and *p*.

Um wieder Danckert zu zitieren: „Kein Komponist war für Einflüsse mehr empfänglich als Claude Debussy. Seine fast weiblich zu nennende Rezeptivität lässt sich sehr wohl mit der Anregungsfreudigkeit Händels oder Mozarts vergleichen.“ Natürlich spricht für die künstlerische Integrität Debussys, dass er trotz seiner unbestreitbaren Einflüsse aus Spanien, Java, Russland, von Bach, Mozart, den Clavecinisten, den mittelalterlichen Organa und anderen Quellen einen der wenigen starken Personalstile der Musikgeschichte entwickeln konnte. Aber ist dies ein typisch französischer? Debussy schreibt 1904 selbst in der *Revue blanche*: „Französische Musik, das heißt Klarheit, Eleganz, einfache und natürliche Deklamation; die französische Musik will vor allem erfreuen. [...] Man muss die Musik von allem gelehrten Schwulst befreien. [...] Die auf die Spitze getriebene Kompliziertheit ist das Gegenteil von Kunst. Die Schönheit muss sinnlich wahrnehmbar sein, damit sie uns zu einem unmittelbaren Genuss ver helfe. [...] Denken Sie an Mozart“. Dieser Wille zu erfreuen wies im (mit Danckert gesprochen) „parfümierten Dunstkreis“ des Pariser Salons aber auch Auswüchse auf, die zwar als typisch französisch gelten können, von denen Debussy sich aber ebenfalls distanzierte und emanzipierte: Leeres, oberflächliches Virtuositentum lehnte er im Dienste einer transparenten Sinnlichkeit ab. Das Sinnliche sollte durch den Geist erhellt werden, was uns letztendlich auf den Begriff des Geschmacks bringt, der offenbar für Debussy von zentraler Bedeutung ist und worin er sich wohl als mit Mozart verwandt empfindet. „Das Genie kann offensichtlich ohne Geschmack auskommen. Beispiel dafür ist Beethoven. Doch darf man ihm Mozart gegenüberstellen, der ebenso viel Genie mit dem feinsten Geschmack verbindet.“ Fernab von der Frage nach Nationalcharakteren erscheint hier ein Kriterium, das wohl eher den Schlüssel zum Verständnis dessen liefert, worin sich Mozart und Debussy womöglich näher stehen als Mozart und Beethoven oder Debussy und Beethoven.

Bei der Arbeit über dieses Thema wurde mir bewusst, dass sich dahinter ein viel größeres auf tut, welches zunächst einmal von der Musiktheorie im engeren Sinne weg führt und hinüberspielt in Bereiche der Musikästhetik, der Philosophie, der Psychologie und der Kognitionswissenschaft. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es bereits umfassende Forschungen und Thesenbildungen zu einer Typologie der Weltanschauungen. Diese Bestrebungen gingen davon aus, verschiedene Urtypen zusammenzufassen, die sich hinsichtlich ihrer Wahrnehmung der Welt, der Interpretation ihrer Wahrnehmung und der daraus resultierenden Handlungsimpulse grundlegend voneinander unterscheiden. Der wichtigste Vordenker dafür war Friedrich Schiller mit seinem 1799 verfassten Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

Die dort formulierten Thesen wurden am Anfang des 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen und von verschiedenen Forschern mit verschiedenen Ansätzen, aber sich erstaunlich überschneidenden Ergebnissen weiterverfolgt. Als erstes wäre der Historiker Friedrich Wilhelm Dilthey zu nennen, der sich über das Aneinandervorbeireden großer Denker und die immerwährende Wiederkehr eigentlich schon gelöst geglaubter Probleme wundert und daraus folgert, dass dahinter übergreifende Konstanten wirksam sind. Er entwickelt ein Modell von drei Typen der Weltanschauung, nämlich des Objektiven Idealismus bzw. Pantheismus, des Idealismus der Freiheit und des Naturalismus. Man könnte diese drei Typen schlagwortartig auch als Gefühl, Wille und Intellekt bezeichnen. Bestimmend für die Zugehörigkeit zu einem der drei Typen sei das Verhältnis, in welchem sich das Subjekt zu der ihn umgebenden Welt und Realität sieht. Fühle man sich aufgehoben in einer Welt, die als Schöpfung in jedem Detail Sinn ergebe und deren Teil man ganz selbstverständlich sei, ohne irgend etwas hinterfragen zu müssen, nehme man das Leben daher als Einheit von Schöpfung und Geschöpf wahr und könne daraus seine Kraft ziehen, so sei man dem naturalistischen bzw. pantheistischen Typ zugehörig. Dilthey nennt als Vertreter dieses Typs Heraklit, die Stoa, Spinoza und Goethe. Fühle man sich als Wesen in eine feindliche Welt aus Naturegebenheiten geworfen, gegen die man ankämpfen müsse, spüre zwischen sich und der Welt einen großen Spalt, der überbrückt werden müsse, um am Leben überhaupt teilnehmen zu können, welches so zum Schauplatz für heroisches Handeln würde, dann gehöre man dem Typ des Idealismus der Freiheit an. Er sei laut Dilthey durch Plato, Kant, Schiller und Fichte vertreten. Der naturalistische Typ endlich spüre zwar auch den Spalt zwischen dem Ich und der Welt, leide aber nicht darunter, sondern sehe dies als gottgegeben und sinnvoll an. So könne er einfach sachlich beschreiben, wie die Welt um ihn herum funktioniert. Hier führt Dilthey Demokrit, Epikur, Hobbes und Stendhal ins Feld.

Dilthey geht davon aus, dass diese drei Typen unentschieden nebeneinander stünden und immer wieder neu verkörpert würden.

Der Gesangspädagoge Ottmar Rutz versuchte innerhalb einer Typologie von Sänger- und Stimmtypen, diese drei Weltanschauungstypen den europäischen Nationalitäten zuzuordnen, wobei er in Italien den pantheistischen Typ lokalisierte, in Deutschland dominiere der idealistische Freiheitstyp, wohingegen er den naturalistischen Typen hauptsächlich in Frankreich ausmachte. Allerdings wird in den Typologieforschungen immer wieder betont, dass eine nationale Zuordnung letztlich schwierig bleibt. Bei Hermann Nohl werden die Weltanschauungstypen 1920 auf Künstler und Musiker übertragen, wobei der erste, „italienische“ bei Händel, Haydn, Mozart, Schubert und Bruckner zu finden sei, der zweite,

„deutsche“ bei Schütz, Telemann, Beethoven, Schumann und Brahms, und der dritte, der „französische“ bei Dowland, Bach, Chopin, Mendelssohn, Berlioz.

Zwei Namen, die nun für dieses Gebiet der Musiktheorie wichtig werden, sind Gustav Becking und der bereits erwähnte Werner Danckert. Beide widmeten sich der Frage, wie sich diese Typologie konkret in Musik niederschlägt; Becking von der Seite des Rhythmus' her, Danckert mit Blick auf melodische Urformen. Besonders interessant ist dabei, dass Becking unter Rhythmus weniger die vielfältigen Möglichkeiten, unterschiedliche Notenwerte miteinander zu kombinieren, versteht, als die metrische Pulsation dahinter. Der Wechsel von schweren, betonten Taktzeiten und leichten, unbetonten stellt für ihn das Naturgegebene in der Musik dar. Wie ein Komponist damit umgeht, entscheidet über seine Typologiezugehörigkeit. Nehme er diesen Umstand dankbar und freudig an und mache ihn sich kreativ als atmendes Gleichgewicht von Anspannung und Entspannung zu Nutze, dann sei er ein Komponist des ersten Typs. Könne er diesen naturgegebenen Umstand nicht akzeptieren und dränge es ihn, dagegen anzuarbeiten, was der Musik einen schweren Zug verleihe, dann manifestiere sich in ihm der zweite Typ. Wenn er keine besondere Gemütsregung bei diesem Faktum verspüre und es einfach rationalen Teil seiner Musik sein ließe, etwa als objektiv die Zeit messenden Puls, dann gehöre er dem dritten Typ an. Ähnliches macht Danckert für die Art, melodisch thematische Arbeit zu betreiben, aus. Es führte aber zu weit, hier weiter ins Detail zu gehen. Für unser Thema ist wichtig, dass Danckert Debussy und Mozart als Vertreter des einen Weltanschauungstyps I darstellt, also des – nach Rutz – italienischen Typs. Dieser wird allgemein beschrieben als ungebrochen und unmittelbar in sich und der Welt lebend, er entspricht Schillers Bild des naiven Dichters. Ein lebenszugewandter, erotisch beseelter, oft auch Kind gebliebener Charakter eignet ihm, sein Schaffen ist häufig von fast improvisatorischer Leichtigkeit bei gleichzeitigem gewissenhaftem Ausfeilen der Nuancen. Seine Kunst ist frei von Zwecken politischer, ethischer oder pädagogischer Art, genügt sich aus sich selbst heraus. Nicht Transzendenz zum künftigen Seligwerden (wie bei Typ II) ist seine Sache, sondern der Sinn erfüllt sich im Hier und Jetzt. Anstatt des zielstrebig gerichteten Entwicklungsdenkens wird die motivische Arbeit von gebärdenhaft gesteigerten Einzelgestalten und Naturmotivik geprägt. Dieser Typ weist oft eine Abscheu gegen Schulen-Bildung auf und widerstrebt der Verabsolutierung der eigenen Künstlerpersönlichkeit und ideologischer Überheblichkeit. Es fällt so nicht schwer, sowohl Debussy als auch Mozart als Vertreter ein und desselben Typs zu sehen, der interessanterweise bei Rutz weder deutsch noch französisch, sondern italienisch genannt wurde. Wenn Debussy gegenüber Beethoven Mozart den Vorzug gibt mit dem Verweis auf

den Geschmack, den dieser in all seinen Kniffen letzten Endes bewahrt, dann relativiert sich das Urteil, Beethoven beweise in seiner Musik keinen Geschmack, dadurch, dass das, was hier geschmacklos erscheinen mag, zum Wesen dieses Typs essentiell gehört, denn es dient dazu, sich mit einem freien Willen die Welt so umzugestalten, dass das Naturgegebene, das sich dem Individuum als tote Materie fremd und lebensfeindlich entgegenstellt, durch eigene Leistung ersetzt werden soll, um so eine Ahnung einer Welt der Freiheit, die diesem Typus als Utopie immerfort vor Augen steht, zu ermöglichen. Deshalb der stete revolutionäre Gestus des sich permanent Überbietens, des immer wieder neu Ansetzens, des Vorwärtstreibens. Die Mittel, mit denen man gegen das Gegebene ankämpft, sind letztendlich egal und können den Ruch des Scheiterns beinhalten, denn nicht auf sie kommt es an, sondern auf den Willensakt des Künstlers, auf dessen starkes Ego mit seiner „Basta“-Geste, die dem Künstler des Typs I immer suspekt bis geschmacklos erscheinen muss.

Es bleibt folgendes Problem: Eine Musiktheorie, die sich in ihren Analysen und Versuchen, unterschiedliche Gestaltungs- und Wirkungsweisen der Musik erklären zu wollen auf dieses faszinierende Feld begibt, um von den gängigen Kategorien der Epochen, Nationalstile, Schulen usw. zu abstrahieren und unter Anwendung anderer Kategorien vielleicht neue Erkenntnisse über Altbekanntes zu gewinnen, eine solche Musiktheorie muss ernsthaft versuchen, einerseits nicht zu falschem Bewusstsein zu erstarren, in der alles passend gemacht werden muss, andererseits sich nicht zu Geschwafel verleiten zu lassen, in dem nichts greifbar wird. Meines Erachtens ist für eine Aufarbeitung der Ansätze Nohls, Beckings und Danckerts eine kognitionswissenschaftlich orientierte Musiktheorie, wie sie seit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts von Amerika ausgehend entwickelt wird, am geeignetsten, denn diese richtet ihr Augenmerk über das konkrete Analysethema hinweg auf die Weisen, unter welchen Prämissen und von welchen Gedanken geleitet man Analyse eigentlich angeht, beinhaltet also das Bewusstsein für eine von Weltanschauungen beeinflusste Sicht auf den Gegenstand der Analyse. Da eine absolute Aussage frei von solchen Vorprägungen nicht möglich ist, wären diese konstruktiv mitzudenken. In ihnen kann eine Quelle für überraschende und inspirierende Einsichten liegen, die dazu beitragen, das Musizieren lebendig zu halten und nicht zum klingenden Museum erstarren zu lassen. Und darauf zielt doch analytisches Erkenntnisstreben letztendlich ab.

Literatur:

- Becking, Gustav: *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Stuttgart 1928.
- Bernnat, Andreas: *Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy*, Tutzing 2003.
- Danckert, Werner: *Claude Debussy*, Berlin 1950.
- Ders.: *Musik und Weltbild*, Bonn 1979.
- Ders.: *Ursymbole melodischer Gestaltung*, Kassel 1932.
- Debussy, Claude: *Einsame Gespräche mit Monsieur Croche*, hrsg. von Eberhardt Klemm, Übersetzung von Curt Noch, Leipzig 1971.
- Dilthey, Wilhelm: *Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen*, in: *Weltanschauung, Philosophie und Religion in Darstellungen von W. Dilthey und anderen*, Berlin 1911.
- Nohl, Hermann: *Stil und Weltanschauung*, Jena 1920.
- Rutz, Ottmar: *Sprache, Gesang und Körperhaltung*, München 1922 (2. Aufl.).
- Ders.: *Menschheitstypen und Kunst*, Jena 1921.
- Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Tübingen 1795/96, Stuttgart 1989.