

Wolfgang-Andreas Schultz:

Claude Debussy – Musicien Postmoderne?

Eine Huldigung zum 150. Geburtstag

Eigentlich sollte sich bei einem Komponisten, der so neuartige und originelle Musik geschaffen hat wie Debussy, die Frage erübrigen: „Gehört Debussy schon zur 'Neuen Musik'?“ oder „... zur Moderne?“ - wäre nicht genau diese Frage ein entscheidenden Punkt, an dem verschiedene Arten aufeinander treffen, die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu lesen.

Wer „Moderne“ oder „Neue Musik“ durch den Schritt von der Tonalität zur Atonalität als zentrales Ereignis definiert, wird diese Frage verneinen müssen, denn aus Debussy's Spätwerk läßt sich ohne Gewalttätigkeit keine Entwicklung auf die Atonalität zu herauslesen. Gelegentlich wird Debussy huldvoll eine Art „Protomodern“¹ zugestanden, was aber auch voraussetzt, die Musikentwicklung im 20. Jahrhundert als eine einheitliche Linie zu lesen. Solche Entwicklungslinien beruhen aber immer auf zwei subjektiven Entscheidungen: welche Werke wähle ich aus (... „sind relevant“, würde man heute sagen) und welchen „roten Faden“ lege ich, um Entwicklungen zu verstehen und erzählen zu können? Die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu erzählen als Weg von Wagners „Tristan“ über die freie Atonalität, die Zwölftontechnik bis zum Serialismus und Postserialismus ist nur eine von mehreren möglichen Erzählungen².

Anders wäre die eingangs gestellte Frage zu beantworten, wenn man verschiedene Wege in die Moderne zugesteht, oder besser: in verschiedene Modernen („Multiple Modernities“)³, innerhalb einer Kultur und vor allem in Hinblick auf die verschiedenen Kulturen. Nicht Atonalität als Kriterium zu wählen, sondern die Entwicklung einer Vielfalt von Perspektiven, zu einem Pluralismus der Stilebenen, würde für Debussy das irritierende Bild einer „Postmoderne“ vor oder gleichzeitig mit der „Moderne“ ergeben, oder eben die Vision einer anderen Moderne. So kann die Anfangsfrage die gewohnten Begriffe schön durcheinander bringen.

In zwei Richtungen denken

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es in Frankreich ein lebhaftes Interesse, auch seitens der Komponisten, an der Erforschung der Alten Musik, an modalen Skalen und ihrer Harmonik, bis zurück zur Gregorianik (das Zentrum dieser Forschungen war die „Ecole Niedermeyer“)⁴. Das spiegelte sich auch in den Kompositionen, beginnend bei Fauré, dessen Musik reich ist an modalen Wendungen – oder was man damals dafür hielt. Man wußte noch nicht, daß in Alter Musik die für die Leittöne nötigen Akzidenzien nicht notiert wurden. Auch wenn es historisch nicht ganz korrekt ist: als künstlerisches Bild für die Vergegenwärtigung alter Zeiten funktioniert dieser Umgang mit Modalität bestens, zumal bei Debussy und Ravel.

Nun war natürlich auch Wagner mit seiner chromatischen Harmonik und der Technik der Vierklangverwandlungen für die französischen Komponisten interessant. Das alles verbindet sich bei Debussy zu einem Stil, der Entwicklungsmöglichkeiten in zwei Richtungen sucht: zur Chromatisierung und zur Intergration älterer Stilschichten. Damit erhält Debussy's Musik eine

1 Diesen Begriff erwähnt Joachim Kremer in: Andreas Meyer (Hrsg.): Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik, Mainz 2011, S. 45

2 Dazu: Joachim Kremer: Von Schönberg über Monteverdi zu Plato, in: Andreas Meyer (Hrsg.): Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik, Mainz 2011, S. 42 – 43

3 Dazu: Natalie Zemon Davies: Historiker und Globalisierung, in: Lettre International, Winter 2000, Berlin, S. 86, unter Berufung auf Shmuel Noah Eisenstadt

4 Nach Volker Helbing: Choreographie und Distanz, Studien zur Ravel-Analyse, Hildesheim 2008, S. 67 – 68

Vielfalt von stilistischen Ebenen, wie sie die Musik der Schönberg-Schule nicht kennt. Das Flöten-Solo „Syrinx“ etwa zeigt im melodischen Material pentatonische, diatonische, auf der Ganztonleiter beruhende und chromatische Strukturen.

Die meisten seiner Werke weisen dasselbe Bild auf im Hinblick auf die Harmonik: pentatonische Klänge (auch da, wo „Natur“ gemeint ist, und nicht etwa „China“), Diatonik, oft modal, Akkordbildungen, die auf der Ganztonleiter basieren und eine Chromatik, die bisweilen an die Grenze der Tonalität führt. Aber alles gehört zusammen – man wird Debussy nicht gerecht, wenn man vermeintlich progressive von rückwärts gewandten Elementen zu trennen versucht⁵. Debussy's Musik denkt evolutionär, Altes und Neues verbindend, nicht revolutionär das Alte ausgrenzend.⁶

Tonalität

Debussy zwingt uns auch, den Begriff „Tonalität“ zu überdenken. „Tonalität“ ist ein komplexes Phänomen, in dem Skalen, Zentraltöne, Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen, Phrasenbildung und Syntax und letztlich auch Metrum und Rhythmus zusammenwirken – deshalb sollte der Begriff „Tonalität“ nicht auf die harmonisch-funktionelle Tonalität zwischen etwa 1600 und 1900 beschränkt bleiben. Diese ist nur eine von vielen denkbaren Erscheinungsformen von Tonalität, eine andere ist die Modalität, die keinen Gegensatz zur Tonalität im weiteren Sinne bildet, sondern eine ihrer Möglichkeiten darstellt. So muß Tonalität auch kein abgeschlossenes Kapitel der Musikgeschichte sein, sondern Tonalität kann sich im 20. Jahrhundert durchaus parallel zur Atonalität weiterentwickelt haben, im Sinne einer anderen Moderne.

Eine letztlich tonale Schreibweise im weitesten Sinne, die modale Skalen und bis an die Grenzen zur Atonalität gehende Akkordbildungen⁷ stilistisch integriert, stellt allein schon eine bedeutende Weiterentwicklung von Tonalität dar. Darüber hinaus enthält Debussy's Musik ein Entwicklungspotenzial, nicht in Richtung Atonalität, sondern einerseits hin zur Bitonalität bzw. Polytonalität, und andererseits hin zu einem „syntaktisch neutralen tonalen Raum“.

Entwicklungspotenziale

Eine Überlagerung der Dreiklänge G-dur und Des-dur etwa ist von sich aus noch nicht bitonal, weil sich der jeweils andere Dreiklang als kleine Sept, kleine None und tief alterierte Quinte auf den ersten beziehen und sich noch in einen einheitlichen harmonischen Raum einordnen läßt, und in einer Musik mit überwiegend chromatischer Linienführung kommt es auch nicht zur Trennung in zwei harmonische Räume. Das geschieht erst, wenn sich diatonische Linien, die – im Gegensatz zu chromatischen – von sich aus schon einen tonalen Raum definieren, mit solchen Harmonien verbinden, und dafür gibt es beim späten Debussy bereits Beispiele.⁸ Ravel, Strawinsky und Milhaud haben das jeweils auf ihre Weise aufgegriffen.

Wenig Aufmerksamkeit bekommen immer noch die syntaktischen Strukturen der Musik um 1900. Wenn man sich vor Augen führt, wie stark die Tonalität der Klassik und Romantik mit syntaktischen Strukturen verbunden war (Halbschluß, Ganzschluß – vollkommen oder in verschiedenen Abstufungen unvollkommen, ihre Beziehung aufeinander, Periodenbildung usw.⁹), fallen bei Debussy starke Veränderungen auf, auch da, wo sich Melodik und Harmonik gar nicht so weit von der traditionellen Diatonik entfernen, wie etwa im ersten der „Six épigraphes antiques“. Das

⁵ Das geschieht öfters in dem Buch: Jean Barraqué: Debussy, Reinbek 1964

⁶ Béla Bartok: Revolution und Evolution in der Kunst, in: Musik-Konzepte, hrsgb. von Klaus-Heinz Metzger und Rainer Riehn, Heft 22, München 1981, S. 3

⁷ So z.B. die aus Tritonus und Quarte gebildeten Klänge (angeblich für Schönberg typisch) in „Ondine“ aus Préludes, 2. Buch

⁸ Préludes, 2. Buch, Nr. 3 ab T. 5; es gibt aber auch Beispiele in Nr. 1, 4 und 12, dort auch die letzten 8 Takte.

⁹ Längere fließende Partien, die nicht durch Schlußwendungen gegliedert sind, finden sich in der Regel nur in Durchführungen, oft in Verbindung mit Sequenzen.

Stück, in g-dorisch stehend notiert, ist arm an kadenziellen Wendungen, und wenn, wie in Takt 6/7, doch solche auftreten (allerdings gleich verschränkt mit dem transponierten Neubeginn der Melodie), dann sind sie dermaßen vieldeutig, daß sie keinerlei formale Kräfte freisetzen wie etwa ein traditioneller Halbschluß. Am Anfang steht eine pentatonische Linie, dann geht die Textur über in eine nahezu zentraltonlose Diatonik, und so läßt sich die Folge d-moll – C-dur hören als zweite und erste Stufe in C-dur, als fünfte und vierte in g-dorisch oder als sechste und fünfte in F-dur. Das kann – weitergedacht – zu einer Musik führen, die zwar ein traditionelles Klangmaterial in Melodik und Harmonik benutzt (in der Regel ein diatonisches), deren innere Struktur aber ganz anders funktioniert als in der klassisch-romantischen syntaktisch gegliederten Tonalität. Weitergedacht in diesem Sinne haben Jean Sibelius (in seinen Symphonien ab der vierten) und vor allem George Enescu seit den 20er Jahren, dort kombiniert mit einer raffinierten, aus der Heterophonie entwickelten Satztechnik (etwa in seiner 2. Cellosonate, im 2. Klavierquartett und im Orchesterwerk „Vox Maris“) – und eine Vielzahl von Komponisten, die eine nicht syntaktisch gegliederte Diatonik benutzen, bis hin zu Arvo Pärt und den Minimalisten: sie alle bewegen sich im syntaktisch neutralen tonalen Raum.

Pluralismus

Dieser neue Umgang mit Tonalität öffnet Debussy auch die Türen für Einflüsse aus anderen Kulturen, während die Atonalität diese eher versperrt – es ist nicht überliefert, daß sich Vertreter der Schönberg-Schule für die Musik fremder Kulturen interessiert hätten. Bei Debussy ist es die Verbindung von stark gelockerten syntaktischen Strukturen mit modalem Denken, die eine Annäherung an die Musik anderer Kulturen möglich gemacht hat: „Pagodes“ etwa (aus „Estampes“) wäre ohne einen syntaktisch neutralen tonalen Raum nicht denkbar. Debussy's Entwicklung hat nach und nach die Strukturen bereit gestellt, die dann die Begegnung mit der Gamelan-Musik produktiv werden ließen.¹⁰

Gerade der Aspekt der Perspektiven-Vielfalt und des Pluralismus der stilistischen Ebenen könnte der entscheidende sein für eine andere Moderne. Bernd Alois Zimmermann¹¹ beruft sich für sein Pluralismuskonzept auf Debussy und sein „Martyrium des Heiligen Sebastian“, das extremste Beispiel für seine stilistische Vielschichtigkeit – leider unter großem Zeitdruck komponiert und in der Realisierung (einige renaissancehafte Chöre wirken doch eher als Stilkopie denn als Integration eines älteren Stils in die eigene Musik) vielleicht nicht ganz überzeugend, aber als Vision faszinierend.

Nun ist aber Stilpluralismus angeblich das Merkmal der Postmoderne. Der Begriff „Postmoderne“, der ja die erneute Verwendung tonaler Mittel einschließt, gibt aber nur Sinn, wenn man die Moderne einseitig im Sinne der Schönberg-Schule und ihrer Nachfahren durch die Atonalität definiert. Für die andere Moderne, etwa von Debussy her gedacht, war Tonalität im weitesten Sinne nie verloren, sondern immer Teil der musikalischen Sprache. Wenn eine Moderne ausgrenzt oder sich durch Ausgrenzung definiert, ist eine Postmoderne als Wiederkehr des Verdrängten bzw. des Ausgegrenzten wahrscheinlich. Bezogen aber auf ein Konzept von Moderne, das integrativ und pluralistisch denkt, wird der Begriff „Postmoderne“ sinnlos.¹²

Nun wird von denen, die ihre schlichte lineare Konstruktion der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts retten möchten, „Postmoderne“ gern mit einer Musik verbunden, die stilistische Brüche nach außen kehrt¹³ und gerade nicht die verschiedenen Stilebenen zu einem übergeordneten, immer

10 Dieter Mack geht sogar so weit, zu schreiben (in einer E-Mail an den Verfasser): „Debussy hatte ähnliche Gedanken für seine Musik (aus ganz anderen Gründen) wie die Musiker Javas. Somit war das eher eine Art Bestätigung, aber keine Beeinflussung.“ Publiziert hat Mack seine Analysen in einem auf Indonesisch geschriebenen Buch: „Sejarah Musik, jilid III“, Yogyakarta 2012, Pusat Musik Liturgi, Seite 41 bis 44.

11 B.A. Zimmermann: „Zukunft der Oper“, in: Intervall und Zeit, Mainz 1974, S. 39

12 Ebenso wäre für Allan Pettersson der Begriff „Postmoderne“ sinnlos, weil er aus einer ganz anderen Tradition kommt, allerdings in Zentraleuropa in einer dort als postmodern empfundenen Situation rezipiert wurde.

13 „Prinzipiell gilt: In postmodernen Werken darf es einen einheitlichen Stil nicht geben, das Prinzip Pluralisierung muß vielmehr radikal greifen.“ (Hermann Danuser: „Postmoderne – Stil, Ästhetik, Epoche?“ in: Andreas Meyer (Hrsg.): Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik, Mainz 2011, S. 214

persönlichen Stil verbindet, wie Ernest Ansermet es so treffend formuliert hat:

„Bei einem freien Musiker wie Debussy kann man die Anwendung aller dieser Stil Kategorien – außer der atonalen – feststellen. Man findet im *Pelléas* (und anderwärts) Takte, die auf Bach zurückgehen, dann wieder gregorianische, Mozartsche oder Wagnersche Momente, ja sogar bestimmt Homophonien, die an den javanischen Gamelan erinnern. Das heißt, daß nun, da alle stilistischen Möglichkeiten zutage gefördert sind, der Komponist sich auch frei ihrer bedienen kann, ohne sich *über die ganze Länge eines Musikstücks an einen bestimmt Stil binden zu müssen*, vorausgesetzt, daß sie in einen einheitlichen sprachlichen Gesamtausdruck eingeschmolzen werden. Jedoch verlangt eine derartige Integration verschiedener Stile in einen persönlichen Stil eine Persönlichkeit und ein Genie des Ausdrucks.“¹⁴

Wenn man diese Formulierung mit einem Zitat von Sri Aurobindo, dem großen indischen Philosophen, Dichter und Yogalehrer, zusammenliest, bekommt man vielleicht eine Ahnung, worum es in Zukunft gehen könnte:

„Eine solche Komplexheit und ein solches Zusammenfassen von vielen Persönlichkeiten in einer Person (bzw. von vielen Stilebenen in einen persönlichen Stil – Ergänzung vom Verfasser) kann ein Zeichen für eine sehr fortgeschrittene Stufe in der Evolution des Individuums sein, vorausgesetzt, daß ein starkes zentrales Personen-Wesen vorhanden ist, das sie alle zusammenhält und auf Harmonisierung und Integration der gesamten vielseitigen Bewegung der Natur hinarbeitet.“¹⁵

14 Ernest Ansermet: Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein, München 1985, S. 623 - 624

15 Sri Aurobindo: Der integrale Yoga, Reinbek 1957, S. 51