

| | |
|---------------------|---|
| Zeitschrift: | Dissonanz |
| Herausgeber: | Schweizerischer Tonkünstlerverein |
| Band: | - (2000) |
| Heft: | 63 |
| Artikel: | Ein neuer musikalischer Atem : zeitliche Vielfalt in der Musik Debussys |
| Autor: | Joubert, Muriel / Müller, Patrick |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-927975 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

EIN NEUER MUSIKALISCHER ATEM

VON MURIEL JOUBERT

Zeitliche Vielfalt in der Musik Debussys

Es ist kein Zufall, wenn Pierre Boulez in Bezug auf Debussy, zumal auf sein *Prélude à l'après-midi d'un faune*, von einem «neuen musikalischen Atem» spricht. Denn zu der Zeit, als die anderen Künste einen neuen Zeitbegriff entwickelten (im Impressionismus wie später im Kubismus) und die Lumière-Brüder erstmals bewegte Bilder präsentierten, erweitert auch Debussy die musikalische Zeit, öffnet die Türe zum ausserordentlichen zeitlichen Reichtum des 20. Jahrhunderts. Doch wie kann diese neue Zeitlichkeit aufgefasst werden? Ist die Musik Debussys diskursiv und narrativ im Sinne der vorangehenden Jahrhunderte? Die Frage stellt die von einigen Philosophen diskutierten Konzepte von kontinuierlicher und diskontinuierlicher Zeit ins Zentrum der Ästhetik dieser Musik. Die Beziehungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft innerhalb des musikalischen Diskurses werden zugleich komplexer, und dies zu einer Zeit, als Sigmund Freud die zeitlichen Verwicklungen des Unbewussten zu entwirren versuchte. Und Debussy erreicht durch kompositorische Techniken, die noch zu beschreiben sind, eines der grössten Paradoxe einer Kunst, die einzig in ihrer Zeitlichkeit existiert, nämlich die Zeit zum Gerinnen zu bringen. So gibt es eine zeitliche Vielfalt, die sich durch Elemente von Debussys Sprache erklären lässt und die die Imagination des Hörers ins Unbegrenzte öffnet...

I. DIALEKTIK VON KONTINUITÄT UND DISKONTINUITÄT

Ein erster Zugang muss Debussy in die Entwicklungen der Musik einordnen. Welches nämlich sind die Merkmale des Zeitbegriffs, der zuvor vorherrschte und der im Laufe des 20. Jahrhunderts verschwand? Gerichtetetheit und Kontinuität, schenkt man dieser Erklärung von Michel Imbert Glauben:

«Die Krise der zeitgenössischen Sprache ist aus den unbeschränkten Möglichkeiten dieser neuen Kombinatorik von Momenten und Klangatomen hervorgegangen, aus den Trümmern und Resten zerstörter Zeit, deren Sinn verlustig gegangen und deren Einheit unmöglich wiederherzustellen ist.»¹

I.1. WELCHE KONTINUITÄT IN DER MUSIK?

Es mag schematisch und einengend wirken, auf alle Debussy vorangegangenen Werke die Metapher eines gerichteten Zeitpfeils anzuwenden, doch rechtfertigt sich dieser eingeschränkte Blickwinkel auf einen Gutteil von barocken, klassischen und romantischen Stücken dadurch, dass die zugehörigen Ästhetiken in sehr verschiedener Weise gerade davon ausgehen. Die Mehrheit der Formen gehorcht diesem Prinzip (Fuge, Sonate), und das explizite oder imaginäre «Programm», von dem viele romantische Werke durchzogen sind, spricht ebenfalls für dessen Gültigkeit. Desgleichen entspricht die Phrasengestaltung wie übrigens auch die Struktur dieser elementaren dramatischen Kontinuität: Der «Auftakt» – Arsis – führt vom höchsten Spannungsgrad zum «Schwerpunkt», um sich schliesslich wieder zu lösen – Thesis. Die Romantiker haben, indem sie die verschiedenen Parameter wie Dynamik, Agogik, Klangdichte oder Raum miteinander verbanden, dieses Prinzip übersteigert, es steht in Verbindung mit ihrem Wunsch nach Expressivität, mit ihrem Willen, ein ex- oder implizites Programm – Geschichte, Ereignis, Leidenschaft – mit dem musikalischen Diskurs zu vermengen. Die fortgeschrittene Romantik mit Wagner und später Mahler beispielsweise lässt sich treffend beschreiben als eine Folge von aufgeschobenen Wünschen, als lyrische, gerichtete Linien, die mehr und mehr gespannt werden und die den Kulminationspunkt immer weiter herauszuschieben schei-

1. Michel Imbert,
Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique, Band 2, Paris, Dunod, Sammlung «Psychisme» 1981, S. X.



Claude Debussy
und seine Tochter
in Arcachon
(1916)

nen. Übrigens war es Bergson, dem man die Formulierung dieses fortlaufenden, der Dauer eigenen Kontinuitätsgedankens verdankt:

«Die wahre Dauer, diejenige, die das Bewusstsein wahrnimmt, müsste demnach dem sogenannt intensiv Erhabenen beigeordnet werden, wenn auch die Intensitäten selbst erhaben genannt werden können.»²

Das Gefühl von Dauer entsteht demnach im Bewusstsein nicht durch eine quantitative, sondern durch eine qualitative Summierung gelebter Empfindungen innerhalb eines bestimmten Zeitraumes. Bergson nimmt das Beispiel von Hammerschlägen, die man nicht Schlag für Schlag, sondern erst im Nachhinein zählt, während «die von jedem einzelnen Schlag provozierte Empfindung nicht isoliert neben der nächsten steht, sondern diese miteinander verschmelzen»³; Bachelard formulierte später ähnlich: «die Sukzession erscheint als fliessender und unscharfer Wechsel»⁴. Die Zeit stellt sich demnach als eine Kontinuität dar, die sich in ihrem Verlauf nach und nach erweitert oder anpasst, und zwar in der gleichen Weise wie ein Individuum sein Verhalten gemäss dem zuvor Erlebten ändert oder wie eine musikalische Linie sich entwickelt; gemäss der eigenen Aussage Bergsons:

«Wenn die Empfindung mit sich selbst identisch bliebe, wäre sie unendlich schwach, unendlich erträglich. Doch in Wahrheit setzt sich jedes Mehr an Erregung aus den vorangegangenen Erregungen zusammen und nur das Ganze verschafft den Eindruck einer musikalischen Phrase, die immer gerade schliesst, aber sich durch die Hinzufügung irgendeiner neuen Note in ihrer Ganzheit unablässig ändert.»⁵

Die melodische Linie ist gemäss Bergson demnach auf einen nicht definierten Punkt ausgerichtet, den sie zwar nur

behutsam ins Auge fasst – doch sie ist gerichtet! «Der Wille ist immer positiv»⁶, wird Bachelard hinzufügen, und jede hinzukommende «psychologische» Änderung bestärkt den gerichteten Charakter, verbindet die Zukunft mit der Vergangenheit und der Gegenwart.

I.2. GRUNDLAGEN GERICHTETER KONTINUITÄT BEI DEBUSSY

Es ist ganz natürlich, dass die ersten Werke Debussys noch durch den romantischen Ausdrucksbereich gekennzeichnet sind (die ersten Lieder, *L'Enfant prodigue*, *La Damoiselle Elue*). Debussy versucht sich noch in den *Cinq poèmes de Baudelaire* mit sehr Wagnerschem Ausdruck. Auch in den reifen Werken wie *Prélude à l'après-midi d'un faune*, den *Nocturnes* für Orchester, der *Suite Bergamasque* für Klavier oder auch in gewissen Passagen von *Pelléas et Mélisande* begegnen lyrische Aufschwünge und lange «Linien der Begierde», die durch einen ganz bestimmten Gebrauch von Dynamik oder durch gewisse harmonische Verbindungen geprägt sind. Später genügen einige Satztechniken, damit der zeitliche Diskurs plötzlich expressiver und gerichteter wird: Verdoppelung einer Melodie im Oktavabstand (*La terrasse des audience du clair de lune*), tanzartiges Kreisen (*Hommage à Haydn*), chromatische Bewegungen (*Il pleure dans mon cœur*, *Danse sacrée*), Dissonanzen bei klaren tonalen Zuweisungen (*Cloches à travers feuilles*), dialektischer Stil (*Gigues*, *En blanc et noir* mit dem konfliktreichen Gegeneinander der Themen), Gebrauch von Soloinstrumenten (*Danse sacrée*). Sogar ein so statisches Stück wie das *Image* für Klavier *Reflets dans l'eau* wendet sich ab Takt 58 zu leidenschaftlichem Gestus: ein einfaches, dreimal wiederholtes, sehr kurzes Thema (kaum länger als ein Motiv!) über einem Orgelpunkt es wird überraschend und durch entsprechende pianistische

2. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Quadrige/ PUF, 1927, S. 79.

3. Bergson, *op. cit.*, S. 95.

4. Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Quadrige/ PUF, 1950 und 1989, S. 23.

5. Bergson, *op. cit.*, S. 79.

6. Bachelard, *op. cit.*, S. 21.

Dynamik und Dichte in eine leidenschaftliche Phrase verwandelt. Die Lyrik von *Jeux* andererseits – eines in Bezug auf die zeitliche Organisation äußerst modernen Werkes – verdankt sich in erster Linie dem singenden Thema (tanzartiges Drehen), das von den Streichern oft wieder aufgenommen wird (T. 500). Übrigens erwartet der Hörer sehr oft nach einer langen Arsis diesen Kulminationspunkt: Man braucht nur an jenen riesenhaften Auftakt zu denken, der am Ende der Violinsonate – eines der letzten Werke Debussys – über 36 Takte hinweg dominiert, bevor er gleichsam jubelnd in ein letztes «Aufbüumen eines tödlich geschwächten Menschen»⁷ führt; oder an die sequenzierende Verfahrensweise am Schluss des dritten Aktes von *Pelléas et Mélisande*, jener Szene extremer Spannungen zwischen Golaud und Yniold, worin der Klangraum immer höher wird, bis er zu einem Schrei führt, den die zeitliche Beschleunigung nur um so gewaltsamer werden lässt. Die Musik Debussys bleibt durch diese weiterhin bestehenden Fragmente von Expressivität tiefgreifend menschlich.⁸

Gleichwohl ist Debussys Kontinuität nicht nur gerichtet. Im Gefolge der Komponisten des 19. Jahrhunderts scheint der musikalische Diskurs des französischen Musikers einer Art «narrativer Fluktuation» zu folgen, die jedem Werk eigen ist. Die äußerste zeitliche Beweglichkeit von *Pelléas et Mélisande*, die sich dem Erzählsinn anzuschmiegen versucht, gehorcht dem Wunsch nach einer «Kontinuität», die Debussy mehrfach beschrieben hat:

*«Ich wollte eigentlich, dass die Handlung nie aufhört, dass sie kontinuierlich, ununterbrochen ist. Ich wollte mich parasitärer musikalischer Phrasen entledigen.»*⁹

*«Ich werde zu einer motivlosen oder nur aus einem einzigen, kontinuierlichen Motiv bestehenden Musik gelangen, die durch nichts unterbrochen wird und die nie auf sich selbst zurückkommt. So wird es logische, gedrängte, deduktive Entwicklung geben: Es wird zwischen zwei Reprisen desselben, für das Werk charakteristischen und typischen Motivs kein überstürztes und überflüssiges Füllwerk geben.»*¹⁰

Durch die extreme zeitliche Flexibilität, die etwa in der *Étude pour les agréments* oder in *Nuages* begegnet, wird der von Rhythmus- und Temposchwankungen geprägte musikalische Diskurs demnach selbst zur Atmung. Durch einen bestimmten rhythmischen Sinn der Phrasierung, durch bestimmte Resonanzeffekte am Ende von Phrasen (gehaltene Noten, Einsatz von Hörnern) oder auch durch die Elastizität einer Monodie scheinen sich gewisse Stücke – so *Bruyères*, *Syrinx*, *Étude pour les sonorités opposées* oder auch *Prélude à l'après-midi d'un faune* – wie der natürliche Atem zu bewegen. Bereits dadurch entfernt sich die Musik Debussys vom willentlichen und gerichteten Sinn der Zeit Bergsons. Doch verkehrt sie sich dadurch blindlings in ihr Gegenteil, ins Diskontinuierliche also?

I.3. VERSCHIEDENE FORMEN VON DISKONTINUITÄT

Bevor Debussy mit Elementen des Diskontinuierlichen zu experimentieren beginnt, verwirft er die Gerichtetheit in verschiedener Art und Weise. Im Gegensatz zu «jeder diskursiven Rhetorik des Schönbergschen Typs», zu «jeder chronologischen Konzeption von Ereignissen»¹¹ verwirft der Komponist jegliches Programm, denn «einem solchen allzu eng zu folgen, bringt die Musik ebenso ausser Atem wie einen Ackergaul, der in einem Grand Prix gegen einen Vollblut-hengst antritt»¹²; und er stellt sich ebenso gegen diejenigen Formen, die auf starker Gerichtetheit basieren (Sonate,

Fuge). Desgleichen erscheinen ihm Durchführungen und Kommentare «nutzlos»¹³, und die Musik gewinne, wenn sie sich eher «passiv» als «aktiv» verhalte:

*«Ich mag es immer lieber, wenn die Handlung zugunsten des lange ausgekostenen seelischen Gefühlausdruckes gleichsam geopfert wird. Es scheint mir, dass die Musik hier humaner, gelebter wird, dass man ihre Ausdrucksmittel verfeinern und kultivieren kann.»*¹⁴

Die «Übersetzung des psychologischen in den musikalischen Bereich», die gemäss Paul Dukas seit Beethoven bestimmend war,¹⁵ entspricht Debussy nicht mehr. Dieser gibt die grossen Konzepte einer harmonisch «gerichteten» Funktionalität auf, damit sein eigener Diskurs nicht mehr gerichtet zu sein braucht. Als Folge fragmentiert sich die melodische Linie und/oder geht ihres Lyrismus verlustig. Auf der einen Seite entwickelt sich der Diskurs mit Motiven, die untereinander scheinbar keine Bezüge haben (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*); auf der anderen Seite ist die melodische Expressivität durch eine statische Harmonik und durch das Fehlen tonikaler Akzente neutralisiert, es ergibt sich eine völlig «neutrale» Linie (*Bruyères*).

Das Misstrauen Debussys gegenüber einem gerichteten Diskurs äussert sich demnach in mehr oder weniger rohen Effekten von Diskontinuität. Deren Wahrnehmung ist wohlverstanden sehr unterschiedlich und richtet sich nach den verwendeten Elementen und nach dem Hörer, wie die subtilen Nuancen in den Studien von Michel Imberty¹⁶, Bernard Vecchione¹⁷ oder auch Pierre Boulez¹⁸ beweisen mögen. Wie auch immer, der Diskontinuitätseffekt wird durch eine brüské Beweglichkeit des musikalischen Diskurses hervorgebracht, durch einen jähnen und unerwarteten Umschwung, der einen oder mehrere musikalische Parameter betrifft. Die kleinen Brüche oder plötzlichen Schnitte lassen sich in der Regel ziemlich gut in das musikalische Ganze integrieren, so etwa, wo sie ein Wort oder einen Gedanken betonen (beispielsweise in der ersten Szene des zweiten Aktes von *Pelléas et Mélisande*), manchmal allerdings stellen sie die eigentliche Essenz der Tonsprache dar, so in der *Étude pour les notes répétées* oder in der Serenade der Violoncellosuite, wo sich unterbrechende Motive gegeneinander gestellt sind und unregelmässige Rhythmen und Tempi sowie harmonische Überraschungen und die verschiedensten Spieltechniken sich durchwirken (T. 49).

Zahlreiche Partituren sind außerdem durch die Gegenüberstellung von Abschnitten äusserst unterschiedlichen Charakters geprägt. Die Abschnitte folgen sich scheinbar ohne jede Kontinuität, so im Vorspiel von *Pelléas et Mélisande*, wie auch Serge Gut bemerkte:

*«Debussys Verfahren ist es, verschiedene musikalische Blöcke nebeneinander zu stellen, die aufeinander folgen, ohne eine Kontinuität zu offenbaren. Es genügt, dieses Vorspiel mit demjenigen des Tristan zu vergleichen, um unmittelbar des unterschiedlichen kompositorischen Prozesses gewahr zu werden.»*¹⁹

Gleichwohl wechseln in diesem Beispiel Satztechnik und Orchestrierung zwar alle zwei, drei oder vier Takte (und tatsächlich ohne offensichtliche Verbindungen), das harmonische Geschehen – abgesehen von T. 5 – und der melodische Verlauf hingegen kennen keine deutlich diskontinuierlichen Effekte (gemeinsame Noten, gemeinsame Orgelpunkte...).

Die *Sérénade interrompue* ist ein gutes Beispiel für diesen Prozess, der «zuallererst die phobische Furcht vor Entwicklung, Ausbreitung und Durchführung repräsentiert»²⁰. Ganz wie in *Le Matin d'un jour de fête* aus *Iberia* oder wie in *Jeux* scheinen die Themen und Tonalitäten nie zu einem

7. Halbreich, in: Lockspeiser, Halbreich, *Debussy*, Paris, Fayard, 1980, S. 570.

8. Von daher auch die berühmte Bemerkung von André Suarès: «Im *Pelléas* gibt Debussy dem Gedicht das wahre Leben, das jenes nicht erzeugt hat: er macht aus Marionetten Männer und Frauen und aus einfachen Fäden ein Schicksal», in: Suarès, *Debussy*, Emile-Paul Frères, 1936, S. 279.

9. Debussy, «Interview par Robert de Flers», *Le Figaro*, 16. Mai 1902, in: *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, S. 276.

10. Wiedergegeben durch Pierre Louÿs (im Jahre 1894 oder 1895), berichtet in André Fontainas, *Mes souvenirs du symbolisme*, 1928, S. 92–93 (vgl. François Lesure, *Claude Debussy, biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, S. 447–448).

11. François Decarsin, «La formulation du thème», in: *Silences* Nr. 4, Paris, Edition de la Différence, 1987, S. 27 und 29.

12. Debussy, Brief an Henri Gauthier-Villars vom 10. Oktober 1895, in: *Correspondance 1884–1918*, hg. von François Lesure, Paris, Hermann, 1993, S. 114.

13. Den Begriff verwendet Debussy in einem Interview mit Louis Schneider, *Revue d'histoire et de critique musicale*, April 1902 (in: *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, S. 272–273).

14. Debussy, Brief an Henri Vasnier vom 4. Juni 1885, in: *Correspondance 1884–1918*, op. cit., S. 33.

15. Paul Dukas, in: *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, in: Michel Faure, *Musique et société du second empire aux années vingt, autour de Saint-Saëns, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion Harmoniques, 1985, S. 299.

16. Michel Imberty, «De la perception du temps musical à sa signification psychologique: à propos de la *Cathédrale engloutie* de Debussy», in: *Analyse Musicale* Nr. 6, Paris, Société Française d'Analyse musicale, 1987, S. 28.

17. Bernard Vecchione, «Éléments d'analyse du mouvement musical», in: *Analyse Musicale* Nr. 8, Paris, Société Française d'Analyse musicale, 1987, S. 19.

Plakat für
«Pelléas et
Mélisande»,
1902
(Ausschnitt)



Ziel zu kommen und fallen sich unablässig gegenseitig ins Wort. In anderen Stücken wie *Et la lune descend sur le temple qui fut*, *Brouillards* oder *Étude pour les cinq doigts* führen die Vermeidung von Entwicklung und Lyrismus sowie die zeitlichen oder räumlichen melodisch-harmonischen Brüche zum Eindruck einer Collage kleiner Taktgruppen (bisweilen von nur einem oder zwei Takten Umfang). «Diese Diskontinuität des Diskurses, der Rhetorische verwirft und Gefühlsausbrüchen misstraut»²¹, wird zu einer eigentlichen Kompositionstechnik, vergleichbar mit dem offensichtlich sinnlosen Gegenüberstellen der Szenen in Maeterlincks *Hôpital (Serres Chaudes)* oder der Antworten in *Les Aveugles*, vergleichbar auch mit dem Verfahren der Kubisten, verschiedene Blickwinkel eines einzelnen Objektes aufeinanderprallen zu lassen, vergleichbar schliesslich mit dem Gebrauch der Collagetechnik.

Die Effekte jähnen Gegenüberstellens in den längeren Partituren Debussys führen außerdem zum Eindruck eines «elliptischen Gedankengangs»²², wie Barraqué in Bezug auf *La Mer* formuliert, «es entsteht an gewissen Stellen eine

sozusagen untergründige Verflechtung von Motiven und Strukturen, die sporadisch verschwinden und wieder auftauchen», «abwesende Entwicklungen, als ob sich die Musik anderswo und gemäss einem logisch deduktiven Verfahren abgespielt hätte, nun aber wegen der zahlreichen Unterbrüche wie aus vergessenen Stücken zusammengesetzt erscheint»²³. Die «geflochene Zeit», die Boulez in *Jeux* entdeckt,²⁴ ist ein Bild desjenigen, was Barraqué als «alternative Kontinuität» bezeichnet hat.²⁵ In diesem Ballett für Tennisspieler nimmt der anfänglich zaghafte Tanz nach und nach Raum ein dank der Unterbrechungen, die durch die Ereignisse und die Gesten der Personen provoziert sind. Und gerade da, wo das den Tanz evozierende Thema kurze Zeit verschwindet, verwandelt es sich zum eigentlichen Strudel. Welch seltsames Paradox also, dass Kontinuität gerade mit dem verbunden wird, was zuvor als diskontinuierlich angesehen wurde! Die spätere Philosophie, diejenige Bachelards, gibt dieser Ambiguität eine Bedeutung. Bachelard erweitert das Denken Bergsons, indem er sich durchaus gegen diesen wendet: Die Dauer wird nun zu etwas, was vom Bewusstsein

18. Pierre Boulez,
Penser la musique d'aujourd'hui, Paris, Tell Gallimard, 1963, S. 75.

19. Serge Gut, «Le prélude de *Pelléas*: les ambiguïtés du contraste et de la cohésion», in: *Analyse Musicale* Nr. 31, Paris, Société Française d'Analyse Musicale, 1993, S. 6.

20. Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1988, S. 252.

21. Christiane Le Bordes, «Debussy, Ravel et l'Espagne», in: *Cahiers du Centre de recherches musicologiques* Nr. 1 de l'Université de Lyon 2, Lyon, P.U.L., 1994, S. 48.

gezwungenermassen «dekomponiert» wird. Mit zahlreichen Beispielen zeigt der Philosoph, dass «die Seele nicht fortwährend fühlt, denkt, reflektiert oder will»²⁶, sondern dass man, ganz im Gegenteil,

«Leere zwischen die sukzessiven Zustände, die die Entwicklung des Psychischen charakterisieren, zu setzen hat, wobei diese Leere kein einfaches Synonym für die Differenz verschiedener Zustände darstellt»²⁷.

Jeux, Rondes de printemps und *La Mer* wären demnach Werke eines Bachelardschen Denkens in dem Sinne, dass sich das – gerichtete – Fortschreiten nur innerhalb des Diskontinuierlichen realisiert. Das Diskontinuierliche bei Debussy stellt also in erster Linie eine Reaktion gegen die Gerichtetheit dar (*Préludes* für Klavier), um sodann eine gerichtete Einheit hörbar zu machen durch die «prismatische Gegenüberstellung von Momenten in konstanter Verwandlung»²⁸, bestehend aus Fragmenten von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft.

II. ZWISCHEN VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT

Die Ambiguität dieser beiden Zeitlichkeiten, auf deren vom Komponisten beabsichtigten stilistischen Referenzen hier hingewiesen worden ist (man denke auch an die archaisierenden Effekte in den *Trois chansons de Charles d'Orléans*), begegnet unter anderem auch an den strategischen Orten von Debussys Werk: am Anfang, am Ende, schliesslich bei der Wiederholung der Themen, einem der zentralen Prozesse beim Verstehen eines Werkes.

II.1. WENN DAS WERK BEGINNT...

Es ist merkwürdig, dass die Werke Debussys in den meisten Fällen entweder in Erwartung der Zukunft beginnen, oder aber bereits gegen die Vergangenheit gewendet sind. Die ersten Takte von *Nuages* illustrieren sehr gut den ersten Fall: Die näselnde Klanglichkeit der Fagotte, die kreisende Chromatik und der verhüllte Klang des Englisch-horns evozieren Mystisches und sagen nichts über die Fortsetzung voraus. Der Eindruck des Wartens auf eine unbekannte Zukunft färbt auch den Anfang von Werken, bei denen sich nichts zu ereignen scheint, wo die Musik aus lauter «Nullitäten» gemacht ist: ein Tremolo, Unisoni, kleine Motive, so in *Jeux*, *Gigues*, *Rondes de printemps* und sogar in *Ondine*.

Wenn hingegen der Beginn eines Werkes ein klar charakterisiertes thematisches Element einbringt, scheint dieses nur eine entfernte Vergangenheit wiederzugeben. Debussy verzichtet auf lyrische Themen in vielen Fällen zugunsten von Glockenklängen, die «verschwommen von entfernten Kirchen herüberklingen»²⁹, so in den Liedern *La Grotte, De Grève* oder in den Klavierstücken *Reflets dans l'eau, Cloches à travers feuilles, La Cathédrale engloutie*. Gemäss der symbolistischen Ästhetik scheint nur noch zu existieren, «was als Traum in der Flöte des Fauns geblieben ist» (*Prélude à l'après-midi d'un faune*), es bleiben die «bereits fernen Eindrücke eines Festes im Bois de Boulogne» (*Fêtes*), die Erinnerungen an einen Tempel (*Et la lune descend sur le temple qui fut*). Bisweilen überlässt dieser Eindruck das Feld gar der Empfindung einer «Erinnerung der Gegenwart», einen Ausdruck, den Bergson für das seltsame Gefühl eines «Déjà vu» verwendet und der passend jene sonderbare Atmosphäre am Beginn von *Et la lune descend sur le temple qui fut* zu beschreiben vermag, hervorgerufen durch Sekundreibungen und unerwartete harmonische Verbindungen.

II.2. EINIGE SYMBOLISCHE ELEMENTE

Wenn ein Stück nun endlich anzufangen scheint, demonstrieren die Momente des Erscheinens oder der Wiederholung von Themen die ganze kompositorische Subtilität, die der Musiker an den Tag legt, zumal im Falle des «symbolistischen» Dramas. In *Pelléas et Mélisande* verrät die Erinnerung an Themen oder Motive oft die Gedanken der Protagonisten. So ist das fliehende Thema, das die Brunnenszene begleitet, kurze Zeit auch im Orchester zu hören, wenn Mélisande später Golaud erzählt, sie habe den Himmel diesen Morgen das erste Mal gesehen (II. Akt, 2. Szene); das Thema des Kisses verfolgt Golaud, der die sterbende Mélisande fragt, ob sie mit Pelléas eine verbotene Liebe gelebt habe (V. Akt); schliesslich zeigt das Wiedererscheinen des Anfangsthemas am Ende des Werkes, als Mélisande feststellt, dass Golaud gealtert sei, dass die junge Frau ebenso verloren ist wie zu Beginn. Im umgekehrten zeitlichen Sinne lassen gewisse Themen die Zukunft ahnen und geben so einen Schlüssel zum Werk an die Hand: im ersten Akt (Szene 3) lässt das Drohthema Golauds, während Pelléas ein Gewitter ankündigt, die Katastrophe, die zu dessen Tod führt, vorhersehen (das gleiche Verfahren begegnet auch einige Takte später, als Pelléas das Hereinbrechen der Nacht bemerkt!). Schliesslich ist es eigenartig, dass die Ganztonleiter in *Pelléas* oftmals den Tod ankündigt: zum Beispiel verwandelt diese Farbe den «stechenden» Bart Golauds (so Yniold) in ein scharfes Schwert, ein Mordinstrument (III. Akt, Szene 4, T.584).

Andererseits scheint die Musik da, wo ein Text fehlt, selbst «Schwaden des Unterbewusstseins» hervorzukehren. Es ist, als ob die Musik anhalte, um ohne ersichtlichen Grund und von sich aus in entfernte Gedanken sich zu verlieren. Im zweiten Satz von *En blanc et noir* kann man noch an einen armen Soldaten denken, der sich vor dem Tod Fetzen von Kinderliedern vergegenwärtigt; in *Rondes de printemps* (T. 148) oder im letzten Satz der Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe (T. 108–110) jedoch ist es die Musik selbst, der einige aus dem Jenseits zu kommen scheinende Noten entfahren.³⁰

II.3. ...WENN DAS WERK ENDET

Eine der wichtigen Wiederholungsfiguren Debussys, das Echo, lässt sich auf die fragilen Bilder symbolistischer Werke beziehen (Maeterlinck, Fernand Khnopff). Beim Echoeffekt wird das Thema durch die Wiederholung geschwächt und erscheint demnach als eine vage Erinnerung dessen, was vorhergegangen ist. Das Echo, das in praktisch allen Partituren Debussys vorkommt, kann rhythmisch vergrössert sein, an Nuancen ärmer, verändert in Bezug auf Klangfarbe und Raum, schliesslich kann die Tonart wechseln (*Doctor Gradus ad Parnassum*, T. 33–34) oder es sind Störungen einkomponiert (*Et la lune descend sur le temple qui fut*, T. 41).

Schliesslich scheint das Echo – gleich einem Abglanz ohne Künstelei – die vergangene Zeit zu reinigen und zu synthetisieren, entsprechend jenem Erlebnis, dass der Schriftsteller Jean Follain beschreibt:

«Ich würde sagen, was mich betrifft, ist ein privilegierter Augenblick nicht eigentlich der soeben gelebte Augenblick: Es ist vielmehr ein von der Erinnerung festgehaltener Augenblick, ein ferner Augenblick, der mir nun in seiner ganzen Wahrheit, seiner ganzen Farbe erscheint, den ich jedoch damals, als ich ihn das erste Mal erlebt hatte, nicht als privilegiert empfand.»³¹

So bleibt durch das Echo der Themen nur das «Wesen» jener Stellen am Ende der *Étude pour les arpèges composés*,

22. Jean Barraqué, «*La Mer de Debussy ou la naissance des formes ouvertes*», in: *Analyse Musicale* Nr. 12, Paris, Société d'Analyse Musicale, 1988, S. 16.

23. Barraqué, *op. cit.*, S. 149.

24. Boulez, «... Auprès et au loin», in: *Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault* Nr. 3, 1954.

25. Barraqué, *op. cit.*, S. 169.

26. Bachelard, *op. cit.*, S. 29.

27. Bachelard., *op. cit.*, S. 78.

28. Isabelle Rouard, «Pour en finir avec *Doctor Gradus*», in: *Silences* Nr. 4., *op. cit.*, S. 20.

29. Text Debussys für sein Lied *De Grève* (*Proses lyriques*).

30. Im Falle der Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe sind diese Noten eine ferne Reminiszenz an den Anfang der *Pastorale*.

31. Jean Follain, «Le temps de l'artiste: le temps du poète», in: *Entretiens sur le temps*, hg. von Jeanne Hersch und René Poirier, Paris, Mouton, 1967, S. 313.

von *La fille aux cheveux de lin* oder von *Brouillards*, worin bitonale Effekte ein gereinigtes und verschönertes Schlussbild evozieren. Das Echo stellt demnach nicht nur einfach Erinnerung dar, sondern die Erklärung und Enthüllung des Vorangegangenen. Erst am Ende des Werkes erreicht der Hörer die Gegenwart, gereinigt von allen vergangenen Ereignissen.

So gibt es in den Werken Debussys komplexe Beziehungen zwischen den verschiedenen Zeitlichkeiten – Vergangenheit, Zukunft –, sie erreichen gar die komplexen und subtilen Dimensionen des Unbewussten. Doch all diese Mehrdeutigkeiten, die einen Sinn erst durch die hörende Wahrnehmung erhalten, werden sofort durch die Abschnitte «aufgehobener» Zeit überdeckt, die dem Stil Debussys eigen sind.

III. WENN DIE ZEIT GERINNT...

«Es handelt sich um eine Art aufgehobener Zeit, um eine Zeit, die nicht mehr gerichtet ist, denn die Zeit, die von einer Pulsation abhängig ist – ob sie nun mehr oder weniger deutlich ausgedrückt sei –, hat eine Richtung, man spürt das «Ablaufen der Zeit», wie man zu sagen pflegt. Man kann es sehen, weil es Zeitrillen gibt, die bemerkt und wahrgenommen werden können. Doch hier handelt es sich eher um eine Zeittranche, innerhalb derer es nicht eigentlich wichtig ist, ob es einen Anfang oder einen Schluss gibt.»³²

Diese sich auf die Musik Messiaens beziehende Aussage von Boulez, die sich aber ebensogut auf gewisse musikalische Abschnitte Debussys anwenden lässt, erklärt recht genau, wie die geronnene Zeit der gerichteten – zumal romantischen – entgegensteht und sich selbst genügt, da sie weder von einem Ursprung noch von einer Erfüllung abhängig ist. Gleichwohl besitzt die geronnene Zeit verschiedene Gesichter, die zwischen bewegter Statik, gefasster Zeit und vollständiger Bewegungslosigkeit oszillieren.

III.1. DIE STETE BEWEGUNG

Während Vecchione mobile Zeit (die eine Ortsveränderung impliziert) von bewegter Zeit (die aus einer «Bewegungslosigkeit des Ganzen» besteht, «erreicht durch ständige Belebung der Materie»³³) unterscheidet, differenziert Serge Gut präziser zwischen «bewegter Statik» und «immobiler Statik»³⁴. Die in ihrem Charakter zyklische, sogenannte stete Bewegung ist ein gutes Beispiel dafür, was man unter bewegter Statik in der Musik Debussys verstehen kann. Manchmal langsamer Natur (gemäss dem Bild «sphärischer Zeit» bei Maeterlinck³⁵), macht sie sich doch besonders da bemerkbar, wo sie mechanischen Charakter annimmt. So der automatische und aufdringliche Rhythmus von *Étude pour les accords* oder der Zentralpartie von *Étude pour les quartes*, oder auch die typisch indischen Tambura-Effekte, die sich durch eine rhythmische, nur auf zwei Töne beschränkte Regularität äussern und die die Zeit in *Soirée dans Grenade*, im Lied *Le Faune* oder in *En blanc et noir* irreversibel fixieren. Bisweilen imitiert die mechanische Bewegung die abgehackten Gesten bestimmter Figuren, so in *Goliwogg's Cake walk*, *Little negro*, *Boîte à joujoux*, *Minstrels* oder auch *Gigues*.

Andererseits «besitzt die Geschwindigkeit bei der Beschleunigung von Wiederholungen durch ihre Insistenz die – widersprüchliche – Macht, die Zeit anzuhalten» (Jean-Claude Eloy)³⁶. In einer Welt, in der sich das Leben durch den ungeheuren technischen Fortschritt beschleunigt (Erfahrung des Automobils, der Achterbahn, des Kinos), versucht die Musik – wie auch die bildenden Künste (Turner zumal) –, die immer schwindelerregenderen Beschleunigungen wiederzugeben. So in *Dialogue du vent et de la mer*, worin die Wiederholung eines Rhythmus und eines Motivs (T. 211–236) die Bewegung gerinnen lässt, obwohl das Grundtempo äusserst schnell ist. Oder es kommt zu Drehbewegungen: jene von *Mouvement*, «ein Rundtanz sich drehender Derwische»³⁷, die «kaum vom Fleck kommen»³⁸, von *Tierces alternées* oder

32. Boulez, «Introduction à une histoire du temps musical de Guillaume de Machaut à nos jours», Kassette IV, Seite A, in: *Le Temps Musical*, Paris, Kassetten von Radio France hg. von Jean-Pierre Derrien, Ircam, K 5002, AD 124.

33. Bernard Vecchione, «Éléments d'analyse du mouvement musical», in: *Analyse Musicale* Nr. 38, Paris, Société Française d'Analyse Musicale, 1987, S. 21–22.

34. Serge Gut, «Les techniques d'harmonie impressionniste chez Debussy», in: *Revue Internationale de Musique Française* Nr. 5, Genf, Slatkine, 1981, S. 31–42.

35. Maeterlinck, *Avant le Grand Silence*, Paris, Fasquelle, 1938, S. 112–113.

36. Jean-Claude Eloy, in: Aimée-Catherine Deloche, «Eloy, le temps revisité», in: *Silences* Nr. 1, Paris, Editions de la Différence, 1985, S. 163.

37. Louis Laloy, *Debussy*, Paris, Editions Aux armes de France, 1944, S. 92.

38. Jankélévitch, op. cit., S. 127.

«Pelléas et Mélisande»:
Der Wald.
Bühnenbild von
J. Lusseaume
für die
Erstaufführung
(Paris, 1902,
Opéra-Comique)



vom Finale der Violinsonate (Thema B); jene von den lyrischen Aufwallungen, die sich zumal im schwindelerregenden Walzer von *Jeux* oder *Jeux de vagues* aufdrängen. Schliesslich ist das Ziel des sich stets beschleunigenden Drehens, zur «Atmung» zu werden; in der gleichen Art wie Igitur von der Zeitspirale erfasst wird, ist der Paradiesheilige in *Le Martyre de Saint-Sébastien* geblendet und fasziniert vom Sonnenlicht (übersetzt durch ein Tremolo zweier Akkorde, das in einen lichtvollen As-Dur-Akkord führt), gleich dem Strahlen der Ewigkeit.

III.2. DER GEFASSTE AUGENBLICK

Hat die Photographie – im Gegensatz zur Porträtmalerei – nicht gerade die Funktion, den Augenblick zu fassen, um ihm Dauer zu geben? Wie haben die Maler (Toulouse-Lautrec, Degas) sie um diese Möglichkeit benieden, liessen sie doch in ihren Werken die Konturen verschwimmen, um das Vergehen der Zeit darzustellen, und begannen sie, schlimmer noch, die Personen und Objekte voneinander zu trennen, um eine gleichsam lebendige Bildeinstellung zu simulieren! Die Musik Debussys hat nicht auf diesen Wunsch, die Gegenwart zu fassen, verzichtet.

«Debussys Zeit ist eine Zeit, die sich nicht entwickelt, die nicht voranschreitet, sondern die in tausend schillernden Augenblicken verharri und die die verschiedensten Klangbilder als Momente aufeinander folgen lässt, ohne rational begründbare Beziehungen untereinander.»³⁹

Aus diesem Grund und mit Bezug auf den zuvor ausführten Diskontinuitätsgedanken scheinen *Et la lune descend sur le temple qui fut*, *Ondine* oder die Violinsonate im Sinne «einer Art Collage» konstruiert zu sein, «ausgehend von Fragmenten, die ständig den Geist und die Richtung der Musik ändern»⁴⁰, wie eine Folge von gegeneinander gestellten Momenten oder Klischees, so kurz und unterschiedlich sind die Motive, so wechselhaft und bar jeder Funktionalität die Harmonien. Der unregelmässige Wechsel ungleichartiger Motive, gegensätzlicher Räume, unterschiedlicher Farben und der verschiedensten Spieltechniken ermöglicht dem Hörer keine Voraussehbarkeit mehr, und er wird dadurch gezwungen, das Stück «in der Gegenwart» zu erleben. «Hier herrscht das Gesetz des Augenblicks»⁴¹, liess Barraqué in bezug auf *De l'aube à midi sur la mer* verlauten!

Doch manchmal «ist der Augenblick dieses Doppeldeutige, worin die Zeit und die Ewigkeit sich berühren, es erscheint ein Zeitlichkeitsbegriff, bei dem die Zeit ständig die Ewigkeit unterbricht und die Ewigkeit ohne Unterlass in die Zeit eindringt»⁴². Der gefasste Augenblick wird zu einem Fragment von Ewigkeit, wie bei gewissen japanischen Drucken von Hiroshige oder Hokusai und wie beim «Mittag» von *Pelléas et Mélisande* oder bei der «Mitternacht» Igiturs. Dort erscheinen die Tonarten Fis-Dur (*Pelléas et Mélisande*, III. Akt, 1. Szene, T. 224, es ist «nahe bei Mitternacht»; Grundtonart von *La Terrasse des audiences du clair de lune*) oder C-Dur (*Pelléas*, IV, 2, T. 307–310, polyrhythmi-

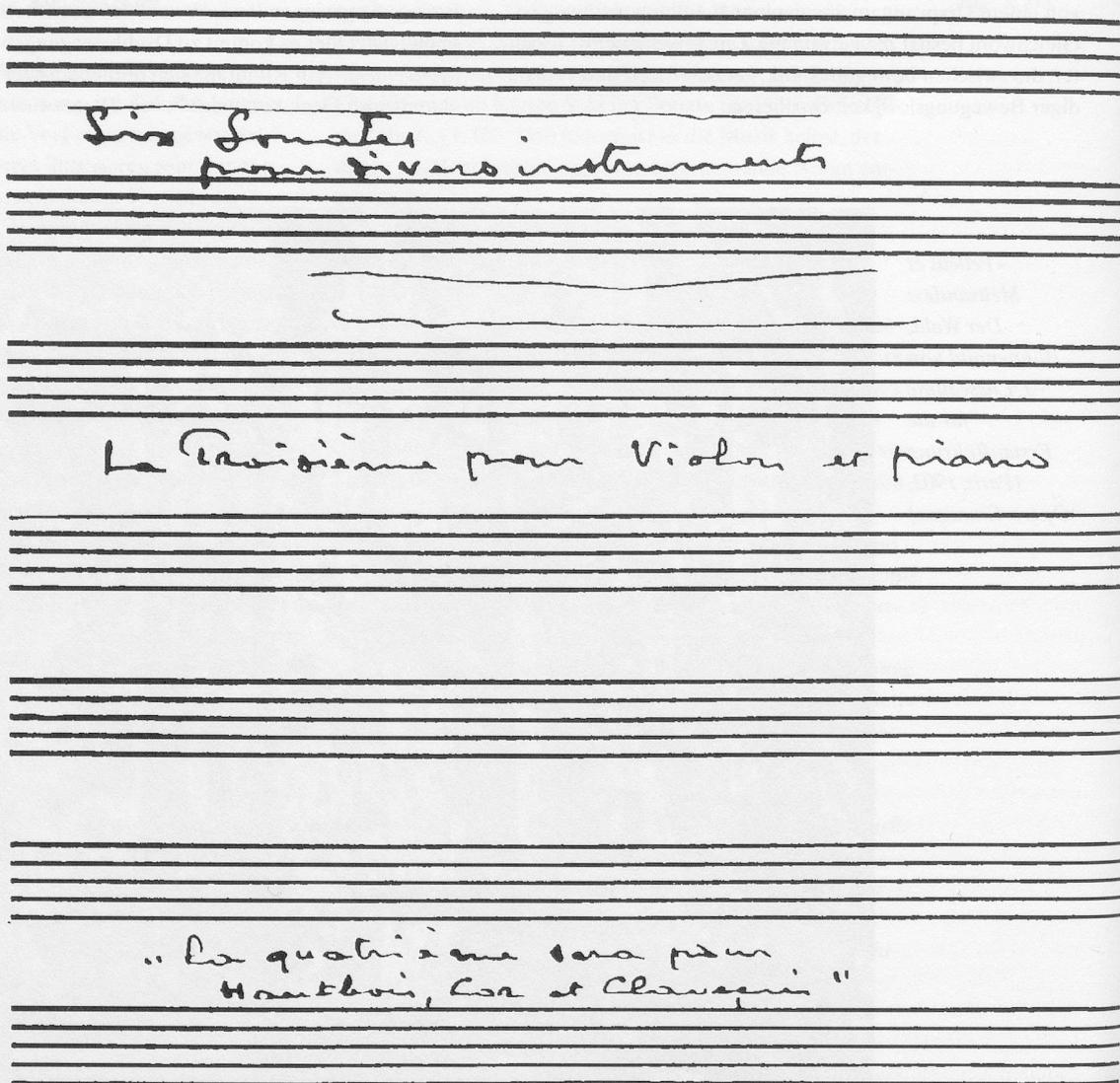
39. Michel Imberty, «De la perception du temps musical à sa signification psychologique: à propos de la Cathédrale Engloutie de C. Debussy», op. cit., S. 31.

40. Paul Roberts, «Interpreting Estampes, Three Japanese Prints», in: *Cahier Debussy* Nr. 17–18, Paris, Centre de Documentation Claude Debussy, 1993–94, S. 100.

41. Barraqué, op. cit., S. 29.

42. Kierkegaard, *Le concept d'angoisse*, Kap. III, S. 136–143, in: Raymond Court, *Le musical, essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Kincksieck, 1976, S. 207.

Titelblatt des letzten Werks, mit dem Projekt, das Debussy nicht mehr realisieren konnte.



sche Stelle), «eine Tonart, die am meisten dem Gefühl der Ewigkeit entspricht»⁴³, so Debussy selbst. Übrigens ereignen sich diese Effekte von zeitlicher und räumlicher Allgegenwart, worin die Zeit gleichsam kondensiert ist, in mehreren Abschnitten von *Pelléas et Mélisande*; die extremen Spannungspunkte, zu denen die Szene führt, in der Golaud Méli sande an den Haaren zieht, oder auch der letzte Kuss der beiden Liebenden sakralisieren gar ein eigentliches, leidenschaftliches Ausser-der-Zeit-Sein, das die Dauer der Ewigkeit trägt.

III.3. IMMOBILE STATIK

Der für Debussy wichtige symbolistische Kontext mag den Komponisten veranlasst haben, eine Bildlichkeit des Statischen auszubilden: Spiegelungen, stehende Gewässer, Phantomfrauen, mehr oder weniger der Stille anheimgegebene Themen. Die Sprache, die sich Debussy ausbildet, impliziert demnach natürlicherweise Statik. Neben den bevorzugten Modi (Pentatonik und Ganztonleiter sowie einige andere, aus nur drei oder vier Noten bestehende Modi), die die Besonderheit besitzen, «neutral» und ohne harmonische Spannung zu sein, werden auch die Akkorde nicht mehr wegen ihres Spannungsgehalts, sondern eigentlich wegen ihrer Farbe verwendet. Zum Dreiklang gesellen sich ohne jede zensurierende Massnahme und einzig, um dem Ohr zu gefallen, Septimen, Nonen, Undezimen, Tredezimen oder auch dem Gesetz der Terzschichtung widersprechende Noten hinzu. Die angefügten Sekunden werden konsonant, die Harmonik wird nur selten dissonant. Und diese Harmonien folgen sich, wie Vincent d'Indy schrieb, «unabhängig von ihrem ‹Woher› und von ihrem ‹Wohin›»⁴⁴, sie entwickeln sich «ausserhalb jeglicher tonaler Idee»⁴⁵ und eröffnen dadurch eine «Pracht klanglicher Schönheit, die uns glückvoll ruhen lässt»⁴⁶ und die man nicht anders als phänomenologisch angehen kann.⁴⁷ Weder die die funktionale Logik suspendierenden Rückungen, noch die Akkordrehungen, noch die langen, statischen Orgelpunkte erregen die geringste Spannung. Durch die Abwesenheit melodischer, gar thematischer Prägnanz, mit rhythmischer Regularität (*Canope*) und dem Fehlen zeitlicher Hierarchien (Anfang von *Hommage à Rameau*) – was grosse melodische Flexibilität mit sich bringt –, kann die harmonische Struktur sich jene Freiheit verschaffen, die zu Ruhe und Statik führt.

Wenn zu diesen Charakteristiken noch ein feiner, polyrhythmischer Satz hinzu kommt, lichte Trillerstellen, verlängerte, gleichsam ungestützte Synkopen, eine Orchestrierung mit subtilen Schattierungen und magischen Farben, so hat der Hörer tatsächlich den Eindruck, in eine ganz andere Zeitlichkeit einzudringen, zumal in diejenige des Traumes. Nicht selten unterbrechen diese aufschiebenden und traumhaften Passagen «aktiviere» Abschnitte. Der Tanz und die Lyrik von *Rondes de printemps* beispielsweise wird immer wieder von Momenten durchbrochen, worin die Zeit anzuhalten scheint, um die Träumereien des Komponisten und des Hörers zu verlängern. Ähnliche Empfindungen rufen *La Mer*, *Pelléas et Mélisande* (III, 2) oder *Les fées sont d'exquises danseuses* hervor.

Während die Zeitlichkeit dieser Beispiele noch mit menschlichen Funktionen in Verbindung steht – dem Traum –, so evozieren andere Passagen eine vollständig losgelöste Zeitlichkeit, gleichsam «ausserhalb der Zeit». Während, gemäß der Terminologie Herman Parrets⁴⁸, das zeitliche Verkuppeln («embrayage») einer Zeit entspricht, die dem musikalischen Diskurs mehr oder weniger aktiv und gerichtet folgt, führt deren Loslösung («débrayage») zu einer fremden Zeit, «ausserhalb der Zeit». Die Zeit wird «glatt»,

es gibt keine Anhaltspunkte mehr, und der Eindruck von Flächigkeit erscheint zumal mit den polyrhythmischen Effekten (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Pelléas et Mélisande*). Die allgemeine Stabilität kann zu einem Zustand der Kontemplation führen, zumal wenn sich der Tonsatz über einer immobilen Harmonik vertikalisiert. Zum Beispiel wird in *De l'aube à midi sur la mer* die Stabilität im Takt 132 über einem Ges-Dur-Akkord und in lichtvoller Orchestrierung erreicht, während der Diskurs plötzlich vertikal bestimmt wird. So spielen auch die Streicher, während Mélisande plötzlich zu Pelléas sagt: «Ich sah dich bereits anderswo» (IV, 4), regelmässige Viertel in langsamerem Tempo und suggerieren jenes Anderswo, an das die junge Frau anspielt. Diese idealisierte, scheinbar von weit her kommende Zeit gleicht seltsamerweise den letzten Takten der meisten Klavierwerke Debussys. Die Codas von *Reflets dans l'eau* oder von *Hommage à Rameau* – abgesehen von ihrer Funktion als letztes Echo oder wichtige Enthüllung – scheinen sich in vollständig aufgehobener Zeit aufzuhalten, worin einzig das Mysterium einer heiteren Schönheit herrscht.

Die Musik Debussys besitzt somit zeitliche Mehrdeutigkeiten, die ihren Reichtum und ihr Interesse ausmachen und die den Komponisten des 20. Jahrhunderts neue Möglichkeiten eröffneten. Abgesehen von einer schwer zu definierenden – und der Natur nach «psychologischen» – Vermischung von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart scheint diese Musik sich vor allem im Augenblick aufzuhalten. Gleichwohl bemerkt man leicht, dass sich die Musik Debussys entfaltet, indem sie die Zeitlichkeiten variiert lässt. Um von jgleichem romantischem und gerichtetem Lyrismus, der in *Prélude à l'après-midi d'un faune* teilweise noch vorhanden ist, wegzukommen, versucht sich der Komponist mit systematischen Diskontinuitäten (*Préludes* für Klavier), um schliesslich teilweise wieder zur Linie zurückzufinden und diese derjenigen Zeitlichkeit entgegenzustellen, die er bereits sehr früh erprobt hat: der aufgehobenen Zeit. Die Reife ermöglicht es ihm demnach, seine Nostalgie für den Lyrismus und seinen Wunsch nach neuen räumlichen und zeitlichen, beinahe «metaphysischen» Empfindungen miteinander zu versöhnen. In *Jeux* oder den drei Sonaten «zögert» die Zeit zwischen Aktion und Kontemplation. Und die ablaufende Form wird komplexer, scheint sich während ihres Verlaufs selbst zu generieren und verpflichtet den Hörer, eine «auf den Augenblick eingestellte Hörweise»⁴⁹ zu wählen. Es ist übrigens eigenartig, dass die Zeit Debussys ebenso viele technische Kommentare – denn Musik existiert nur durch ein sorgfältiges Schreiben der Zeit – wie poetische Überlegungen hervorgerufen hat. Debussys Zeit ist revolutionär in ihrer bildnerischen Fähigkeit und Potenz, denn sie erweitert das Klargerleben des Hörers in beträchtlicher Weise; und Debussy wusste subtile technische Mittel zu finden, um seinen eigenen zeitlichen Bildern zu entsprechen. Später werden sich alle Farbenliebhaber an diese zeitliche Aufhebung erinnern, durch die Debussy seine delikaten Harmonien zu präsentieren wusste: so Webern, Scelsi, die Spektralisten, Ohana, Takemitsu...

(Aus dem Französischen von Patrick Müller)

43. Debussy, S.I.M., Dezember 1912, in: *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., S. 220.

44. Jankélévitch, op. cit., S. 109.

45. Françoise Gervais, «Debussy et la tonalité», in: *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, hg. von Edith Weber, Paris, Editions du C.N.R.S., 1965, S. 95.

46. Raymond Court, op. cit., S. 57.

47. Gemäß Boucourechliev, «Un lien: Debussy et Stravinsky», in: *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995, S. 53.

48. Herman Parret, «A propos d'une inversion: l'espace musical et le temps pictural», in: *Analyse Musicale* Nr. 4, Paris, Société Française d'Analyse Musicale, 1986, S. 30.

49. Boulez, «Debussy, Notes pour une encyclopédie», in: *Points de repère I imaginer*, Paris, Bourgeois, S. 218.