

Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 2 (1974)

Artikel: Der französische Wagnerismus und die Musique du silence
Autor: Hirsbrunner, Theo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835392>

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: 12.01.2026

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

Der französische Wagnerismus und die Musique du silence

THEO HIRSBRUNNER

Wen dürfen wir mit Fug und Recht zu den französischen Wagnerianern zählen? Die Frage ist verschieden beantwortet worden. Vincent d'Indy schreibt in seiner Wagner gewidmeten Broschüre unter dem Titel «L'influence bienfaisante»: «Non seulement nos musiciens avaient adopté, nous l'avons dit, le nouveau langage harmonique inauguré par l'auteur de *Tristan*, mais nos littérateurs, nos peintres, nos sculpteurs semblaient s'être entendus pour exalter dans leurs œuvres les idées nouvelles introduites dans la musique par les écrits de R. Wagner. En quelques années, la compréhension totale de ces idées avait transformé tous nos artistes et orienté leur esprit vers un idéal élevé dont la recherche favorisa l'éclosion de belles et nobles œuvres. Cette influence — contrairement à ce qu'en ont dit certains impuissants, incapables d'en profiter — fut éminemment bienfaisante pour le groupe de producteurs qu'on pourrait appeler: la génération *d'entre deux guerres* . . .»¹ Nach d'Indy beginnt Wagners «wohltätiger Einfluß» in den siebziger Jahren, nach dem deutsch-französischen Krieg, und dauert bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges; er umfaßt alle Gebiete der Kunst und jeder Künstler, der nach einem «erhabenen Ideal» strebt, wäre, immer nach d'Indy, von Wagner beeinflusst. Daß Wagners Gesamtkunstwerk fähig war, auf die «Teilkünste» einzuwirken, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Unkritisch verfährt aber d'Indy, wenn er eine Liste der von Wagnerschem Geist berührten französischen Opern aufstellt, die fast alle bekannteren Werke des ernsten Genres enthält, welche in Frankreich zwischen 1870 und 1910 für die Bühne geschrieben worden sind und die sich auf ein «leuchtendes Ideal der Schönheit und der Liebe» zu bewegen. Den Titel dieses Kapitels «Trente années de progrès dû à l'essor wagnérien en France»² muß man so interpretieren, daß jedes Zeichen von «Fortschritt» in jenen französischen Werken dem Wagnerschen Einfluß zuzuschreiben wäre. Tatsächlich aber ist bis heute nicht geklärt, in welchem Ausmaß diese oder jene harmonische «Kühnheit» bei Chabrier, Chausson oder d'Indy von Wagner stammt. Was Laurence Davies von Reyers «Sigurd» und Lalos «Le Roi d'Ys» sagt, hat sicher auch für andere Opern dieser Zeit seine Geltung: «Neither of these works was Wagnerian in style as much as in subject-matter. As far as the master's sensational use of stage effects went, the influence spread itself still more widely. Since these effects had been derived to some

1 Vincent d'Indy, *Richard Wagner*, Paris 1930, 59.

2 *ibid.*, 65 ff.

extent from Meyerbeer, it was understandable that they should have appealed to a later generation of French composers.»³

Wenn die Nachahmung Wagners bei den Musikern oft in Äußerlichkeiten stecken blieb, so fehlte den Literaten ein professionelles Verständnis für die Musik, und sie hielten sich an die theoretischen Schriften des deutschen Komponisten, die ihnen, neben dem mehr rauschhaften Musikerlebnis, Ausgangspunkt für ästhetische und philosophische Spekulationen waren. Doch sieht Léon Guichard in seiner umfassenden Studie «La Musique et les Lettres en France au Temps du Wagnérisme» die Frage nach Wagners Einfluß auf die französische Literatur mit Recht sehr kompliziert und differenziert, was die folgenden Kapitelüberschriften beweisen, die jeweils das Resultat von längeren Untersuchungen vorwegnehmen:

«Baudelaire et Wagner ou les Affinités Singulières.»⁴

«Mallarmé, Admirateur Distant, Inquiet et Réservé.»⁵

«Un Wagnériste sans le savoir: René Ghil.»⁶

Daß Mallarmé kein Wagnerianer im unkritischen Sinne war, leuchtet ein, doch kam man zu seiner Zeit als Künstler und geistiger Mensch um Wagner einfach nicht herum. Er forderte zu einer Stellungnahme heraus, die die Konturen der französischen Persönlichkeiten jeweils in klarerem Licht zeigten. In diesem Zusammenhang muß auch der Ausdruck «Musique du Silence» durch den Wagnerismus hindurch gesehen oder mit ihm konfrontiert werden.

«La Musique du Silence» ist nun keineswegs ein weitverbreitetes Schlagwort, so gut sie in ihrer verführerischen Dunkelheit auch zu jener Zeit paßt. Sie ist in ihrer Bekanntheit nicht zu vergleichen mit Ausdrücken wie «das Kunstwerk der Zukunft» oder «die unendliche Melodie». «La Musique du Silence» taucht unseres Wissens ein einziges Mal auf als Titel eines kleinen Aufsatzes von *Camille Mauclair*, der freilich als Freund und Bekannter fast aller Künstler des Fin de siècle eine zentrale Stellung einnehmen dürfte: In «Servitude et Grandeur Littéraires»⁷ gibt er in der Rückschau ein farbiges und anekdotenreiches Bild jener Epoche und in «Le Soleil des Morts»,⁸ einem Schlüsselroman, erscheinen u. a. die Gestalten von Loïe Fuller, Georgette Leblanc, Claude Monet, Debussy und Mallarmé, natürlich alle mit veränderten Namen. «La Musique du Silence» ist ein in seiner Bedeutung komplexes und z. T. auch paradoxes Gebilde. «Musique et Silence» wäre als Ausgangspunkt einer Analyse ergiebiger, wie sie Vladimir Jankélévitch in seinem Buch «La Musique et l'Inef-

3 Laurence Davies, *Paths to Modern Music, Aspects of Music from Wagner to the Present Day*, London 1971, 15.

4 Léon Guichard, *La Musique et les Lettres en France au Temps du Wagnérisme*, Paris 1963, 73 ff.

5 *ibid.*, 87 ff.

6 *ibid.*, 99 ff.

7 Camille Mauclair, *Servitude et Grandeur littéraires*, Paris 1922.

8 Camille Mauclair, *Le Soleil des Morts*, Paris 1898.

fable»⁹ langsam und vorsichtig vorantreibt. Ohne sich auf Spekulationen einzulassen, die verräterisch zwischen Poesie und Philosophie hin und her lavieren müßten, versuchen wir uns doch zu vergegenwärtigen, was «silence» im französischen Sprachgebrauch bedeuten kann: Im «Grand Larousse encyclopédique»¹⁰ finden sich unter «Silence» folgende für unsere Untersuchung wichtige Hinweise: «Le fait de se taire, de ne pas exprimer sa pensée, de ne pas manifester ses sentiments.» Damit ist ausgedrückt, was wir im Deutschen unter Schweigen im Gegensatz zu Reden verstehen, doch mehr noch: man kann auch reden, sogar sehr viel reden, ohne «seine Gedanken auszudrücken», ohne «seine Gefühle offenbar werden zu lassen». «Silence» kann auch im übertragenen Sinne gebraucht werden und enthüllt so oft seinen hermetischen und esoterischen Charakter. Davon und von den Begriffen «Mystère» und «Secret», die sich im Larousse zwanglos anschließen, wird noch die Rede sein. Im Gegensatz zu dem oben definierten bedeutet «Absence de bruit» vorerst eine rein physikalisch meßbare Stille, die im nachhinein vom quantitativen zum qualitativen Wert werden kann. «Silence» ist aber auch ein musikalischer terminus technicus und bedeutet Pause oder das Zeichen für eine Pause: «Interruption plus ou moins longue du son. // Signe qui sert à indiquer cette interruption.» Auch hier kann das quantitativ Meßbare in eine — musikalische — Qualität umschlagen. Wenn es auch allzu einfach wäre, in erster Linie eine Musik mit vielen Pausen als «Musique du Silence» zu bezeichnen, so wird doch auch dieser Fall im folgenden geprüft werden müssen. Nach diesen einleitenden Worten sei der Artikel von Camille Mauclair in extenso zitiert:

La Musique du Silence

Ce sera une proposition de la métaphysique comme je la rêve, que d'établir le silence au rang des notions purement abstraites: le silence étant la cessation idéale de bruit, nous n'appelons de ce nom que son imparfaite tentative, irréalisable sur la terre. Il nous est interdit de concevoir le silence complet et véritable autrement que dans notre âme, et au degré d'un élément moral. Et si même nous parvenions à obtenir ce que nous appelons le silence total, nous ne le reconnâtrions point d'après l'image que nous nous en faisons. Le silence de Dieu seul est le silence, mais le nôtre est plein de bruits.

Ne rien entendre serait, pour nos sens mortels, le néant, qu'ils ne peuvent supporter ni même supposer clairement. Quelle que fût notre ingéniosité à faire le silence, nous ne parviendrions qu'à mieux entendre des rumeurs que le tapage mesquin de la vie nous dissimule:

9 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris 1961.

10 *Grand Larousse encyclopédique*, Paris 1964, vol. 9, 827.

Nous sommes donc réduits à ne goûter qu'une ébauche de cette grande joie; du moins nous devrions ne pas nous priver, par la paresse dans l'exercice et l'affinement de nos sens, d'écouter ces demi-silences de la nature, au sein desquels bruit une harmonie constante, et en quelque sorte une musique continue. Nous ne nous faisons de cette musique du silence aucune idée. Nous nous la ferions, si nous songions constamment à l'analogie qui régit tous les ordres de la perception humaine. Par exemple, si le silence ne s'emplit pour la plupart que du bourdonnement du sang artériel dans les oreilles, il est évident que pour d'autres il se peuple de réalités sonores. La preuve en est que le silence peut se définir *par des sons*. Certaines pauses des symphonies de Beethoven sont des tonalités radieuses: Contrastant avec le bruit *réel* qui vient de cesser ou va renaître, elles sont des notes, elles sont les portées de la musique du silence, elles ont une valeur tonale.

La lumière de midi, verticalement vibrante, a toujours eu pour moi un son assez analogue aux vibrations harmonieuses du *si* naturel; on voit la lumière, on l'entend. En provenance, dans les méridiennes torpides, certainement la cigale, avec son grésillement fou, donne la note de la vibration lumineuse; et la musique de la lumière *chaude* est différente de la musique de la lumière *froide*. À clarté égale pour les yeux, la différence d'intensité des radiations, par le moyen du froid et du chaud, aide nos sens à éprouver, à supposer une sonorité différente. La musique symphonique a pu essayer de rendre cela (Charpentier, au début de *Napoli*, l'a rendu assez intensément par un frémissement strident et uncorde du quatuor, soutenu pendant toute l'exposition des thèmes, jusqu'à opprimer). Enfin la musique de la lune peut se suggérer.

Ces interversions de vibrations n'ont rien de «décadent», mais leur perception aisée serait au contraire la preuve d'organisme logiques et sains, capables, par l'exercice parallèle de leurs divers sens, d'établir entre eux des synthèses, de constater leurs similitudes.

Certains bruits renfoncent la constatation du silence, nous font mieux mesurer l'intensité du silence qui les environne: ainsi un train lointain, dans une soirée à la campagne. Au lieu de penser que nous pouvons chercher à donner l'impression du silence par un travail analogue, nous pourrions oser l'essai de transcrire le silence lui-même, dans son langage véritable. J'imagine parfois une musique qui me paraît n'exprimer aucunement notre langage passionnel, ni même le silence ordinaire, mais cette *cessation idéale de tout bruit* dont je parlais, c'est-à-dire la véritable parole de l'atmosphère métaphysique elle-même, ce qui se dit dans le royaume de l'âme, quand la vie s'est tue. Et certes ce silence-là est une parole, et la musique seule pourra la traduire, qui possédera cette faculté de transcription du silence, en quelque sorte la perception du bruit très doux des ailes, légèrement palpitantes, entre ciel et terre suspendant l'ange attentif que toute harmonie nous invite à pressentir . . . »¹¹

11 Camille Mauclair, *La Religion de la Musique*, Paris 1919, 53 ff.

Der Sammelband «Religion de la Musique», in dem der Artikel «La Musique du Silence» neben andern Miniaturen steht, erschien 1919, doch sind diese kleinen Aufsätze von der lärmigen Nachkriegszeit vollkommen unberührt und müssen wohl aus den ersten Jahren unseres Jahrhunderts stammen: Ein Stück zeigt Maclair noch ganz unter dem Eindruck des frühen Todes von Ernest Chausson, der 1899 starb; in einem andern wird erwähnt, daß man nun in Paris den «Ring des Nibelungen» szenisch gebe. Die Tetralogie wurde aber als ganzes erstmals 1911 aufgeführt. Maclairs «La Musique du Silence» ist das Konzentrat einer Geisteshaltung, wie sie außerordentlich viele Künstler des Fin de siècle und der Jahre vor dem ersten Weltkrieg beseelte. Das wird im folgenden darzustellen sein.

Die Ausrichtung des Aufsatzes auf das Absolute, Unbedingte und vielleicht auch Utopische zeigt, daß die ganze Konzeption in erster Linie von Mallarmé beeinflusst ist. Es scheint hier fast so, als habe Mallarmé das Geheimnis der «Musique du Silence» zusammen mit seinem nicht zu realisierenden «Livre» ins Jenseits mitgenommen. Mallarmés Auseinandersetzung mit der Musik ist in umfassendster Weise in dem Buch von Suzanne Bernard «Mallarmé et la Musique»¹² dargestellt. Darin ist «Silence» ein Schlüsselwort und die Auseinandersetzung mit Wagners Musik von erstrangiger Bedeutung. Es ist eben gerade die Stille, das Schweigen, was Mallarmé der «Grandiloquence» der Wagnerschen Musikdramen entgegenhält. Ohne den ganzen Problemkreis noch einmal aufzurollen und ohne sich in die einsamen Höhen von Mallarmés Gedankenwelt zu wagen, sei hier nur ein Artikel zitiert, den der Dichter im Jahre 1893 nach der Uraufführung von Maeterlincks «Pelléas et Mélisande» schrieb. Zuerst nimmt er Bezug auf die kurz vorher stattgefundene erste szenische Aufführung der «Walküre» an der Pariser Opéra (12. Mai 1893): «Tout, la polyphonie magnifique instrumentale, le vivant geste ou les voix de personnages et de dieux, au surplus un excès apporté à la décoration matérielle, nous le considérâmes, dans ce récent et tardif triomphe du génie ici, avec la *Walkyrie*; . . .»¹³ Mallarmé beschreibt die Übermacht der Musik, die Lebendigkeit der handelnden Personen, tadelt die aufdringlichen Dekors und fragt sich, wie der Dichter damit rivalisieren könne. Er kommt zu der von ihm auch andernorts angebotenen Lösung: «Le bon livre versifié convie à une idéale représentation.» Die Einsamkeit, die Ludwig II. von Bayern vergeblich suchte, indem er für sich allein Werke Wagners aufführen ließ: hier wäre sie erreicht: «Volume en main, le véritable est fait de vers, je supplée, avec l'accompagnement de tout moi-même, au monde! ou j'y perçois le drame.» Der lauten Übermacht von Wagners «Walküre» setzt Mallarmé nun Maeterlincks «Pelléas et Mélisande» entgegen, in dem sich seine Vorstellungen vom Drama erfüllt hätten: «Silencieusement presque, comme les traits partent épurés, en l'abstention du déchet

12 Suzanne Bernard, *Mallarmé et la Musique*, Paris 1959.

13 zitiert nach Edward Lockspeiser, *Debussy, His Life and Mind*, vol. 1, London 1966, 217 ff.

qui suffit d'ordinaire! silencieusement et abstraitement au point que dans cet art, lequel devient musique dans le sens propre, la partie d'un instrument même pensif, violon, détonnerait, par inutilité. Peut-être que si tacite atmosphère inspire, à l'angoisse qu'en ressent l'auteur, ce besoin souvent de proférer deux fois les choses, pour une certitude qu'elles l'aient été et leur assurer, à défaut de rien, la conscience de l'écho.»

Dieses Zitat steht hier für viele andere, die Mallarmés Werken entnommen werden könnten. Suzanne Bernard sagt zusammenfassend: «Plus on avance dans son œuvre, plus on trouve des données vagues, générales, cernés par le néant.»¹⁴ Die Dinge werden nur gesagt «à défaut de rien». Dem «Abfall, der gewöhnlich genügt», wie Mallarmé verächtlich sagt, wird das Schweigen, die Abstraktion entgegengesetzt. Entgegen der Meinung von Maclair aber würde dieses Schweigen nicht durch eine — wenn auch utopische — Musik ausgedrückt, sondern die Dichtung «wird Musik im eigentlichen Sinn». Der Leser und sein Buch stehen für die ganze Welt; Drama und Musik, im alten Sinn, sind überflüssig geworden. Wie Lockspeiser¹⁵ ausführt, hat zwar Mallarmé Debussys «Prélude à l'après-midi d'un faune» nach anfänglichen Bedenken und einigem Zögern anerkannt. Hätte er aber auch dessen Vertonung von Maeterlincks «Pelléas» akzeptiert? Der Dichter hat die Uraufführung des Werkes nicht mehr erlebt; die Frage stößt somit ins Vage und Unerfüllte vor, was für Mallarmés Wollen und Werk so typisch ist!

Daß Wagners Musikdramen lärmig und aufdringlich pompös seien, haben nicht nur Mallarmé¹⁶ und Debussy¹⁷ behauptet; berechnende Aufdringlichkeit werfen ihm seine Feinde bis heute vor. Doch verbirgt sich etwa dahinter eine Stille, ein Schweigen, das dem genau Hinhörenden umso deutlicher wird, je lauter sich, vordergründig gesehen, die Musik gebärdet? Dieser Frage sei im folgenden nachgegangen.

Wagners Schriften begannen nach Guichard¹⁸ erst spät, in den achtziger Jahren, auf Französisch zu erscheinen, die «Gesammelten Schriften» sogar erst ab 1907. Die 1861, in unmittelbarer Nachbarschaft des «Tristan» verfaßte «Lettre sur la musique» hat aber, immer nach Guichard, die französischen Schriftsteller, für die sie auch bestimmt war, am nachhaltigsten beeinflußt. Darin steht folgender, für unsere Fragestellung wichtiger Passus: Wagner spricht hier von der «grande mélodie telle que je la conçois, qui embrasse l'œuvre toute entière, . . .»: «Elle doit donc d'abord produire dans l'âme une disposition pareille à celle qu'une belle forêt produit, au soleil couchant, sur le promeneur qui vient de s'échapper aux bruits de la ville. Cette impression ... consiste ... dans la perception d'un silence de plus en plus éloquent. Il suffit

14 Suzanne Bernard, op. cit., 153.

15 Edward Lockspeiser, op. cit., 150 ff.

16 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris 1945, 71 u. a. a. O.

17 Claude Debussy, *Monsieur Croche Antidilettante*, Paris 1926, 140.

18 Léon Guichard, op. cit. 7 ff, 325 f.

généralement au but de l'art d'avoir produit cette impression fondamentale, de gouverner par elle l'auditeur à son insu et de le disposer ainsi à un dessin plus élevé; cette impression éveille spontanément en lui ses tendances supérieures. Celui qui se promène dans la forêt, subjugué par cette impression générale, s'abandonne alors à un recueillement plus durable; ses facultés, délivrées du tumulte et du bruit de la ville, se tendent et acquièrent un nouveau mode de perception; doué pour ainsi dire d'un sens nouveau, son oreille devient de plus en plus pénétrante, il distingue avec une netteté croissante les voix d'une variété infinie qui s'éveillent pour lui dans la forêt; elles vont se diversifiant sans cesse; il en entend qu'il croit n'avoir jamais entendues; avec leur nombre s'accroît aussi d'une façon étrange leur intensité; les sons deviennent toujours plus retentissants; à mesure qu'il entend un plus grand nombre de voix distinctes, de modes divers, il reconnaît pourtant, dans ces sons qui s'éclaircissent, s'enflent et le dominent, la grande, l'unique mélodie de la forêt.»¹⁹

Aus Wagners Ausführungen geht hervor, daß er die Stille zuerst als Hintergrund für eine übermächtig anschwellende Musik braucht. Die Stille wird aber immer beredter, aus ihr wächst die Musik heraus, die nur dem für Höheres Empfänglichen hörbar und verständlich ist. Wagner betont die dem Eingeweihten mögliche Klarheit der Wahrnehmung, obschon er auch von der Neuheit und Komplexität der Musik spricht. Der Wagnerverehrer «erkennt» die «Mélodie des Waldes» und wird doch zugleich von ihr «beherrscht». Wer sich nicht «unwissentlich führen läßt» durch die beredte Stille hindurch, kommt nicht zum Verständnis von Wagners Musik.

Im profanen Alltag predigt Wagner tauben Ohren; wer sich nicht adäquat beeinflussen läßt, hört hinter Wagners Musik nur gährende Leere. Das wollte wahrscheinlich in einer Wagner gewidmeten Erzählung Villiers de l'Isle-Adam ausdrücken, wenn er einen Musiker, der, allen Anspielungen nach, ein Stück von Wagner spielen sollte, sagen läßt: «Je n'y comprends rien ... Il n'y a pas de mélodie là-dedans. C'est du charivari! L'Art est perdu! Nous tombons dans le vide.»²⁰ Die Stelle braucht nicht eindeutig auf Wagner bezogen zu werden und würde eigentlich noch nach einer weiterreichenden Interpretation verlangen, doch findet sie ihre Parallele, die den Zusammenhang mit Wagner herstellt, in dem Roman «L'Eve future» desselben Autors: «En Allemagne, en écoutant Wagner, elle disait: On ne peut pas suivre un «air», dans cette musique-là! Mais c'est fou!»²¹

Rückblickend auf Wagners Ausführungen sei noch einmal gesagt: Seine beredte Stille ist zuerst nur ein Mittel, nicht die Sache, die Musik selbst. Zum Musiker aber sagte Wagner, der Dichter, kurz vorher in der «Lettre sur la musique»: «Ouvre donc largement les issues à ta mélodie, qu'elle s'épanche comme un torrent continu à tra-

19 Richard Wagner, *Lettre sur la musique*, Paris 1861, LXIV—LXV.

20 Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, Paris 1968, 147.

21 Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*, Paris 1960, 81.

vers l'œuvre entière; exprime en elle ce que je ne dis pas, parce que toi seul peux le dire, et mon silence dira tout, parce que je te conduis par la main.

Dans le fait, la grandeur du poète se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire afin de nous laisser dire à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable; mais c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la *mélodie infinie*.»²²

Das Schweigen ist nun plötzlich wieder keineswegs nur ein Mittel, um zur Andacht zu stimmen. «Silence retentissant» ist eine machtvoll dröhnende Stille, die alles das aussagt, was hinter dem Text steht. Das Wagnerorchester erfüllt so in erster Linie, aber nicht ausschließlich, seine oft erwähnte psychologische Funktion. Wenn Hans Mayer über «Tristans Schweigen»²³ schreibt, so meint er vor allem den Text der «Handlung», und er braucht das der Psychologie entlehnte Wort «Verdrängen», um auszudrücken, daß Tristan und Isolde das Verschweigen zuerst sich selber gegenüber üben. Wird nun aber das, was die Musik ausspricht, vom Hörer verstanden, oder bleibt alles «charivari», wie Villiers sagt? Adorno meint, Wagners Partituren seien eigentlich für das nicht «so genaue Hinhören»²⁴ komponiert. Ein Nachvollzug der Form, ein Erkennen aller psychologischen Anspielungen wäre beim Hören schon wegen der Länge der Werke nicht möglich. Die angebliche oder tatsächliche Formlosigkeit von Wagners Musik hat an einer Stelle des «Tristan» mit dem Schweigen zu tun, das nun nicht mehr psychologisch zu verstehen ist, sondern jene metaphysischen Schauer auslöst, die in Mallarmés und Maclaurs «silence» zum Ausdruck kommen: Es ist die Stelle im dritten Akt, wo Tristan, aus der Ohnmacht erwacht, vergeblich zu erklären versucht, wo er war. Bezeichnend ist, was Hans Mayer über diese Stelle schreibt: «Hier versagt auch die Musik. Selbst das tönende Schweigen ist nun zu Ende . . . Die Komposition dieser Stelle bedeutet Verlegenheit, ein Ausweichen in bloße Deklamation . . . Wort und Ton entziehen sich einer Darstellung des Nichtseins und Nichtmehrseins . . . Denn keine Kunst vermag die Grenzen der Menschheit zu überschreiten.»²⁵ Die Musik dieser Stelle besteht aus Fragmenten, Trümmern früherer Themen oder ist fast strukturlos. «Es hat keine Melodie darin», wie es bei Villiers heißt. Singstimme und Orchester stocken immer wieder. Von den Pausen hat man nun keineswegs das Gefühl, daß sie «des tonalités radieuses» seien, wie Maclair von Beethoven sagt, sondern sie «umkreisen» oder «kreisen ein — das Nichts». Damit nehmen wir Worte wieder auf, die Suzanne Bernard für Mallarmé braucht. So verschieden die Stille oder das Schweigen bei Wagner und Mallarmé noch sein können, so sei doch hier festgehalten, daß die Stelle im «Tristan» z. T. harmonisch außerordentlich kühn ist. Das fast-nicht-mehr-reden-Können zwingt direkt zu

22 Richard Wagner, *Lettre sur la musique*, Paris 1861, LXII.

23 Hans Mayer, *Anmerkungen zu Richard Wagner*, Frankfurt 1966, 61 ff.

24 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, München/Zürich 1964, 28 f.

25 Hans Mayer, op. cit., 75.

neuen, noch nie dagewesenen kompositorischen Lösungen, so wie Mallarmé zu einer neuen Syntax kommt, um sich von der alltäglichen, geschwätzigen Sprache abzusetzen. Vielleicht sind wir damit nicht am Ende der Kunst, wie Mayer sagt, sondern am Anfang einer neuen angelangt. Das Schweigen enthüllt so einen eminent progressiven Charakter. Darüber wird im folgenden mehr zu sagen sein.

Camille Mauclair möchte die Herankunft der «Musique du Silence» ganz in die Zukunft verlegen. Bis zu diesem Zeitpunkt hätten wir uns mit der annähernden Stille zu begnügen: «Nous sommes donc réduits à ne goûter qu'une ébauche de cette grande joie; ...»²⁶ Der ganze Aufsatz atmet aber so stark den Geist des «Fin de siècle», daß man sich mit Recht fragt, ob diese erträumte Musik nicht schon damals existiert hat.

Typisch für jene Zeit ist zum Beispiel Mauclairs Behauptung, daß man das Licht hören könne: «... on voit la lumière, on l'entend.»²⁷ Dahin würde man gelangen «durch das parallele Üben der verschiedenen Sinne, um zwischen ihnen Synthesen herzustellen.»²⁸ Diese Synästhesien zwischen Klang und Licht, oder Musik und Farbe sind nun typisch für die französische Literatur seit Baudelaire, und sie sind gerade bei diesem Dichter mit dem Erlebnis Wagnerscher Musik verbunden. In seinem Aufsatz von 1861, «Richard Wagner et *Tannhäuser à Paris*»²⁹ spricht er von den Lichtempfindungen, die er beim Anhören des Vorspiels zum «Lohengrin» hatte. Darauf und auf das Sonnett «Voyelles» von Arthur Rimbaud³⁰ bezieht sich René Ghil in seinem «*Traité du Verbe*»,³¹ um auf systematische, nicht nur auf intuitive Weise Beziehungen zwischen dem optischen und dem akustischen Bereiche herzustellen: Das Vorwort stammt von Mallarmé, das erste Kapitel ist «dem Faun von Stéphane Mallarmé» gewidmet und der Stil von Ghils Prosa läßt den Einfluß des berühmten Dichters deutlich werden. Das vierte Kapitel «Wagnérisme» zeigt, daß Ghil erst nachträglich, zu seinem großen Erstaunen, eine Parallele zwischen seinen Theorien und Wagners Gesamtkunstwerk festgestellt hat. Dieser «*Traité du Verbe*» war so bekannt, erregte bei seinem Erscheinen im Jahre 1886 so großes Aufsehen, daß man nicht unbedingt so eng, wie Mauclair, mit dem Mallarméschen Kreise hätte bekannt sein müssen, um davon zu wissen. Ghils Verhältnis zu Wagner und den Literaten um Mallarmé ist ausführlich durch Guichard³² dargestellt worden. Beizufügen wäre u. U. noch folgendes: Die szenischen Ausführungen der wichtigen Wag-

26 Camille Mauclair, *La Religion de la Musique*, Paris 1919, 53.

27 *ibid.*, 54.

28 *ibid.*, 55.

29 Charles Baudelaire, *L'Art Romantique*, Paris 1968, 267 ff.

30 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris 1946, 103.

31 René Ghil, *Traité du Verbe*, Paris 1887.

32 Léon Guichard, «Un Wagnériste sans le savoir», *La Musique et les Lettres en France au temps du Wagnérisme*, Paris 1963, 99 ff.

nerschen Werke erfolgten in Paris relativ spät, man war auf die konzertante Aufführung von symphonischen Fragmenten angewiesen. Man war also geradezu genötigt, das Licht, des «Feuerzaubers» etwa, zu hören. Diese optische Stille der Konzertaufführungen betonte aber das Sublime dieser Kunst und Maclair zeigte sich später eher desillusioniert durch die szenische Realisation: «Je suis d'une génération à laquelle on a révélé Wagner dans les concerts, par fragments symphoniques, et nous avons longtemps envié ceux qui pouvaient aller à Bayreuth, et souffert de penser que jamais nous ne connaîtrions la *Tétralogie* sur une scène française. Voici qu'on l'y joue — et peut-être regrettons-nous un jour l'époque où nous ne faisons que la supposer, l'espérer, l'entrevoir, l'embellir de tous nos rêves de fusions des arts.»³³ Von hier aus ist es nur noch ein Schritt, aber immerhin ein wichtiger, bis zu Mallarmés Vorstellung vom einsamen Leser, der, mit dem Buch in der Hand, für die ganze Welt steht. Nicht die «Verschmelzung der Künste» war ja sein Ziel, sondern eine Reduktion der Künste auf das «Livre», wo die letztmögliche Abstraktion «à défaut de rien» erreicht wäre. Mallarmés beunruhigte und neidvolle Distanz zu Wagner und der Musik überhaupt, läßt es uns manchmal fast wie ein Wunder erscheinen, daß Debussy, der regelmäßiger Gast der «Mardis» an der Rue de Rome war, nicht zu komponieren aufhörte. Seine musikalischen Lichtvisionen, im «Pelléas» etwa, lassen freilich durch ihre Verfeinerung alles hinter sich, was Wagner in dieser Art im «Ring» und im «Parsifal» komponierte. Das Licht der Debussyschen Musik läßt jede szenische Realisation durch moderne Lichtregie zur bloßen Tautologie verblassen.

Maclair selber scheint einen Vorgesmack der absoluten Stille empfunden zu haben beim Anhören eines Liedes von Ernest Chausson, von dem er in «La Religion de la Musique» schreibt.³⁴ Das Lied, auf einen Text von Maclair, heißt bezeichnenderweise «Les Heures», und der Klavierpart enthält, durchgehend, monoton hallende Stundenschläge, die in ihrer Passivität einen Begriff von der Stille geben können. So gefährlich es auch ist, die Stille am konkreten musikalischen Detail nachweisen zu wollen, so lösen doch auch die immer wiederkehrenden Glockenschläge in den «Quatre Clairs de Lune» des leider zu wenig bekannten Abel Decaux³⁵ jene metaphysischen Schauer aus, die Maclair vorschweben. Diese resonierenden Klänge sind aber, wie sicher bekannt, ein Stilmerkmal des Impressionismus. Es ist unnötig, hier in diesem Rahmen, näher auf dieses Phänomen einzugehen.

Zarte Glockenklänge läuten auch den V. Akt von Debussys «Pelléas et Mélisande» aus, wo ja ein letztmögliches Verstummen und Verebben erreicht ist. Eine sprachliche Kommunikation scheint hier kaum mehr möglich zu sein: Mélisande: «Il me

33 Camille Maclair, op. cit., 253.

34 ibid., 73 ff.

35 Abel Decaux, *Quatre Clairs de Lune*, s. Gisèle Brelet, «Un Schoenberg français», SMZ Mai/Juni 3, 1961, 33 ff.

semble cependant que je sais quelque chose ...» Arkel: «Que dis-tu? Je ne te comprends pas ...» Mélisande: «Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous ... Je ne sais pas ce que je dis ... Je ne sais pas ce que je sais ... Je ne dis plus ce que je veux ...» Eine genaue statistische Untersuchung würde sicher ergeben, daß Maeterlincks Vokabular außerordentlich beschränkt und farblos ist im Gegensatz zu der Art, wie die Parnassiens und Mallarmé in seltenen Ausdrücken schwelgen. In dem Drama des belgischen Dichters tragen die Worte kaum mehr, weil sie sich in der verdünnten Atmosphäre nicht mehr halten können. Asymptotisch nähert sich die Sprache dem Schweigen. Dieses «presque-rien», das Vladimir Jankélévitch³⁶ anhand des «Pelléas» eindringlich beschrieben hat, steht eben, nach Mallarmé, «à défaut de rien». Das Nichts umlauert jede Bewegung, jedes Wort der handelnden Personen und droht sie zu verschlingen.

Das psychologisch motivierte Schweigen des «Pelléas» ist ein anderes als das Schweigen des «Tristan». Dort, im I. Akt des «Tristan», mehr ein «Verdrängen», das jäh dem Bekennen weicht, weil der Liebestrank als eine Art Zeitraffer eine allmähliche Entwicklung überspringt, hier, im «Pelléas», nicht Verdrängen, sondern Nichtwissen aus Kindlichkeit, das nicht nur einen Akt lang, sondern weit über die Mitte des Werkes hin andauert. Maclair träumt von einer Musik, die nicht unser «langage passionnel» ausdrückt. Debussys Musik drückt aber, wenn auch diskret, die Gefühle der Personen aus, die jedoch kaum der Hälfte der Wagnerschen Gefühlsskala fähig sein dürften. Die Musik des «Pelléas» bringt die Gefühle und Leiden zum Ausdruck, aber sie leidet vor allem mit. Sie ist ein «langage passionnel», aber noch mehr ein «langage compassionnel». Fraglich ist, ob diese Musik überhaupt so stark auf den Menschen und seine Leidenschaften bezogen ist, ob sie nicht vielmehr dem lautlosen Wachstum einer Vegetation gleicht, die allmählich Zinnen und Türme der Burg von Allemonde unter sich begraben könnte! Ganz auf Debussy bezogen scheint deshalb folgende Stelle bei Maclair: «... ces demi-silences de la nature, au sein desquels bruit une harmonie constante, et en quelque sorte une musique continue.»

Einem an Wagner geschulten Künstler wie Richard Strauss, der die deutsche «Grandiloquence» wie kein zweiter zu Debussys Zeit beherrschte, mußte diese Musik außerordentlich kraftlos vorkommen. Nach Romain Rolland sagte er beim Anhören des «Pelléas»: «Rien de plus? ... Il n'y a rien ... Pas de musique ... Cela ne suit pas ... Cela ne tient pas ... Pas de phrases musicales. Pas de développement.»³⁷

Dieses seither häufig gehörte Urteil könnte aber auch auf Tristans Unfähigkeit sich auszudrücken angewendet werden, von der Hans Meyer spricht. Eine der Idee nach ähnliche Stelle wäre Kundrys Erwachen im 2. Akt des «Parsifal». Richard Strauss' fast quantitativ zu verstehendes Urteil könnte sich auch auf das Passive, Statische und

36 Vladimir Jankélévitch, op. cit., 163 ff.

37 Richard Strauss et Romain Rolland, *Correspondance, Fragments de Journal*, Paris 1951, 159.

Erratische mancher Stellen im «Parsifal» beziehen, von dem der «Pelléas», wie schon Adorno ³⁸ sagte, enorm viel beinhaltet.

Von hier aus nimmt Debussys fragmentarische, zögernde und wieder verebbende «Klangrede» ihren Weg, die nun keineswegs dekadent ist — auch Mauclair verwahrt sich gegen den Einwand, die «Musique du Silence» wäre dekadent! —, sondern die Stille, das Schweigen, das sich in den Klängen oder durch reale Pausen ausdrückt, ist, wie schon bei Wagner angedeutet, ein fortschrittliches Element dieser Kunst. Das Stocken, das Zögern bedeutet, daß die ganze Syntax der Musik neu überdacht wird, so wie Mallarmé, sprachmeisterlich, dem Französischen einen neuen Duktus gegeben hat. Das Verstummen bedeutet Ausbruch aus der Routine und Lautheit, wie sie in der Opernproduktion jener Tage mehr in der Nachfolge Meyerbeers, wie Laurence Davies sagt, als durch das intime Verständnis der Wagnerschen Intentionen herrschte. Die musikdramatischen Werke von d'Indy, Bruneau, Erlanger, Lazzari und auch Chausson zeigen erst recht, welchen Weg Debussy bis zum «Pelléas» zurückgelegt hat. André Souris bemerkt über Debussy: «L'irregularité de sa production, les hésitations, les tâtonnements, les contradictions dont elle témoigne, ne peuvent, comme on l'a fait, s'interpréter dans le sens du caprice, de la lassitude ou de la stérilité, mais comme des signes d'une recherche, d'une exploration.» ³⁹

Von Mauclairs kleinem Aufsatz geht keineswegs die Faszination der hermetischen Prosa von Mallarmé aus, doch teilt er einführend, nachempfindend etwas von dem mit, was sich in Debussys Musik vorbereitete; sie war: Une révolution préparée dans le silence.

38 Theodor W. Adorno, *Moments musicaux*, Frankfurt 1964, 56 f.

39 André Souris, «Poétique musicale de Debussy», *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, Paris 1965, 134.