

Prélude à l'après-midi d'un faune

In der altgriechischen Literatur waren Satyrn und Faune die *dramatis personae* der dionysischen Mysterienspiele. Wie viele Künstler des späten 19. Jahrhunderts sehnte sich auch Stéphane Mallarmé nach Fabeln der Art, wie die antiken Dichter sie gestaltet hatten. Debussy wandte sich gleichfalls immer wieder den Mythen zu und fand Gefallen an ihren Fabelwesen; siehe seine Lieder “La flûte de Pan” und “Le tombeau des naiades” (aus *Chansons de Bilitis* nach Pierre Louÿs, komponiert 1897-98), “Le faune” (aus dem 1904 entstandenen Klavierliederzyklus *Fêtes galantes* II nach Gedichten von Paul Verlaine), dem als *Syrinx* bekannten Stück für Flöte solo (1913) und “Pour invoquer Pan, dieu du vent d’été”, Nr. 1 in *Six épigraphes antiques* für Klavier zu vier Händen (1914-15).²⁸

Während Faune und Satyrn die in polytheistischen Gesellschaften erzählten Geschichten als Repräsentanten von Naturgewalten bevölkern, symbolisiert Pan als individuelle Gottheit schon in seiner Zwittergestalt den Übergang von der elementaren Welt der Natur in die geistige Welt des Menschen. Als Gott der Hirten und Herden hat er Anteil an beiden. Dies zeigt sich nicht zuletzt in der Verschmelzung von Mensch und Ziege in seiner Gestalt, die auf die Spannung zwischen Wirklichkeit und Fantasie, Realität und Traum deutet. Dieser Spannung geht der Dichter nach und lässt sie im Symbol der *Syrinx* ihre Auflösung in der Musik finden, die in sich den Geist mit dem Reich

Pan, Statue, vermutlich vom Ende der hellenistischen Epoche. Kapitolinische Museen, Rom



²⁸Zu den drei Liedern vgl. S. Bruhn: *Debussys Vokalmusik und ihre poetischen Evokationen* (Waldkirch: Gorz, 2018), S. 157-172 und 226-228; zu *Syrinx* siehe das letzte Kapitel in diesem Buch; zu den *Six épigraphes antiques* vgl. S. Bruhn: *Debussys Klaviermusik und ihre bildlichen Inspirationen* (Waldkirch: Gorz, 2017), S. 207-232.

der Natur und der Sinnlichkeit versöhnt. Syrinx, die schönste unter den Quell- und Flussnympphen oder Najaden, ist zunächst Pans klassisches Objekt des Begehrens. In Ovids *Metamorphosen* jagt Pan die bezaubernde Najade an die Ufer des arkadischen Flusses Ladon. In ihrer Verzweiflung, der Verfolgung des lüsternen Gottes zu entkommen, fleht Syrinx die Göttin Diana um Hilfe an. Diana verwandelt Syrinx in Schilfrohr. Im Glauben, dass er die bezaubernde Nymphe im Arm hält, schmiegt Pan sich ans Schilf und vertraut ihm seufzend den Schmerz seiner verschmähten Liebe an. Zu seiner Überraschung erzeugt sein Atem, der als zarter Hauch durch die hohlen Schilfrohrblätter weht, sanfte Töne. Begeistert von der Entdeckung dieses unerwarteten Musikinstrumentes und seinem süßen Klang schwört Pan, ein großer Musiker zu werden, ein Könnler auf dem Instrument, das in Erinnerung an seine Liebe auch Syrinx genannt wird.

Clodion (Claude Michel): *Pan verfolgt Syrinx* (1782).
Basrelief. Paris, Louvre.



Mallarmés Gedicht ist kein Bericht über stattgefundenere Ereignisse, sondern erzählt vielmehr von einem inneren Erlebnis, einem vom Faun selbst als schwankend erlebten Geisteszustand. In *L'après-midi d'un faune* wird die Frage, was wirklich geschehen ist, wo die sinnliche Fantasie endet und die zuverlässige Erfahrung beginnt, in den ergänzenden Stimmen der Überlegungen des Fauns (in römischer Schrift) und seiner Rekonstruktion dessen, was er zu erinnern glaubt (in Kursivschrift) dargestellt. Sein Geisteszustand wechselt mehrfach zwischen Wachen und Dösen, und die Nymphen sind teils Schattenwesen, teils real existierende Gefährtinnen. Alle Protagonisten leben in einem Zwischenreich von Fantasie, Traum und Wirklichkeit, innerhalb dessen sie ihre Identität finden.

Über und hinter dem mythischen Geschehen liegt eine zweite Ebene, in der die Dichtung sich selbst reflektiert und die künstlerische Inspiration in ihrem Bezug zur Musik thematisiert.

Mallarmés Gedicht

Mallarmé hatte *L'après-midi d'un faune* ursprünglich als dramatisches Werk konzipiert, diesen Plan aber später aufgegeben. Obwohl das Gedicht weitgehend aus der direkten Rede des Fauns besteht, erfahren wir viel über den Faun selbst, insofern seine Reflexionen ihm erlauben, Gedanken und Gefühle mitzuteilen, während er in Erinnerungen schwelgt, die auch nach seiner eigenen Einschätzung wenig mehr als fantastische Tagträume sind.

Die Szene spielt in Sizilien, in der Hitze eines frühen Nachmittags. Der Faun ist soeben erwacht. Immer noch schläfrig, versucht er sich zu erinnern, was er früher am Tag erlebt hat. Aus Sorge, dass das Bild der beiden verführerischen Nymphen, die er, wie er glaubt, gestreichelt hat, in einem neuerlichen Schlummer ganz verschwindet, versucht er Einzelheiten seiner süßen Erinnerungen wachzurufen in der Hoffnung, die Nymphen "zu verewigen". Er meint, in der Luft den Nachglanz einer zartrosa Farbe wahrzunehmen, die an die Körper der Nymphen erinnert.

Die Frage, ob seine Begegnung mit den Najaden Wunschtraum oder Wirklichkeit war, durchzieht das ganze Gedicht. Ist seine vermeintliche Erinnerung an die Nymphe, die beinahe seinem Liebeswerben erlag, nichts anderes als die Wirkung der überall blühenden Blumen auf seine Sinne? War die andere, keusche Nymphe ein Effekt der kalten Quelle, an der er schlief? Ist das ganze Erlebnis etwa nur eine Halluzination, hervorgerufen von seinem überwältigenden Verlangen nach körperlicher Berührung? Doch wie könnte seine Fantasie jene kalten blauen Augen erschaffen haben, mit denen eine der Nymphen ihn ansah? Zwar könnte das Bild der anderen, der schmachtenden, von einer durch sein Vlies wehenden warmen Brise verursacht worden sein. Doch dagegen spricht, dass die Luft völlig still ist. In seinem Versuch zu ergründen, ob die Begegnung real gewesen sein kann, stellt der Faun fest: es ist kein murmelndes Geräusch zu hören, welches das Bild des Sees hervorrufen könnte, in den er die Nymphen erschrocken eintauchen sah, als er seine Flöte stimmte.

Erfreut über das, was wie ein Beweis scheint, dass die Begegnung mit den beiden Nymphen wirklich stattgefunden haben muss, ruft der Faun sich die Szene im Detail in Erinnerung und bittet die "sizilianischen Ufer eines stillen Sumpfes" um Bestätigung. Diese erzählen (durch ihn), wie er, während er Schilf für seine Flöte schnitt, plötzlich weiße Haut durch die Vegetation schimmern sah. Als er auf seinem Instrument den Ton A anstimmte, störte dieser Klang Wesen auf, die er zunächst für Schwäne hielt. Doch es waren Najaden, und einige stoben sofort davon, während andere ins Wasser stürzten, um ihre Nacktheit zu verbergen.

An diesem Punkt seiner Erzählung verliert der Faun zunächst den Faden, überwältigt von der Lethargie des heißen Nachmittags. Er fragt sich, ob das alles wirklich passiert sein kann. Sein Körper zeigt keine Anzeichen einer glühenden Liebesbegegnung. War es vielleicht nichts als ein gewöhnlicher Tagtraum, in dem Leidenschaft zu Musik wird und eine schöne Melodie zum Himmel hin verschwindet? Frustriert von der potentiell trügerischen Kraft der Musik wirft er seine Flöte weg und fordert sie auf, ihn in der Vegetation neben dem Sumpf zu erwarten, aus dem sie stammt, während er zu seinen erotischen Fantasien zurückkehrt. Er vergleicht die Wonne der Erinnerung nach einer leidenschaftlichen Begegnung mit der Freude, das Licht durch die durchscheinenden Hülsen leerer Trauben leuchten zu sehen, nachdem man ihren Saft getrunken hat.

An diesem Punkt seiner Überlegungen kehrt er zurück zu dem, was er erinnern meint, und erzählt weitere Einzelheiten: Als er sich dem Sumpf näherte, wo er die nackten Nymphen hatte verschwinden sehen, fand er zwei von ihnen eng verschlungen schlafend. Er nahm sie auf die Arme und flog mit ihnen in das nahegelegene sonnenüberflutete Dickicht. Wieder einmal – weil der Sonnenschein so heiß ist, dass er schläfrig wird, oder weil das erinnerte Vergnügen nach einer süßen Verzögerung verlangt – unterbricht der Faun seine Erzählung und wendet sich weiteren Beobachtungen zu. Welche Wonne bereitete ihm doch die Empörung der keuschen Nymphe, als sie sich seinen brennenden Küssen zu entziehen suchte! Und in dem Glauben, dass die andere ja bereit war nachzugeben, stürzt er sich in die eigentliche Erinnerung zurück.

Aber woran erinnert er sich als nächstes? An sein Vergehen! Den großen Fehler, seine Aufmerksamkeit auf eine der beiden konzentriert zu haben und damit zu trennen, was doch zusammengehörte. Dieses wenig ideale Verhalten, eine Folge seiner wachsenden Erregung, hatte letztlich beide Nymphen dazu veranlasst, aus seinen Armen zu entweichen – ohne jegliches Mitleid für sein trunkenes Verlangen nach ihnen.

Nun, tröstet er sich selbst, eine andere wird sein Verlangen stillen. Jede reife Frucht gibt schließlich nach, wenn sie von summenden Bienen umschwirrt wird. Später, wenn die Sonne ein wenig nachgelassen hat, wird das Laub voll trunkener Rendezvous sein. Das hier ist schließlich der Ätna, den sogar Venus oft besucht! Für einen Augenblick stellt er sich vor, die Göttin selbst zu besitzen. Doch voller Schrecken ob der sicheren Strafe, die ihn treffen würde, wären ihr derart vermessene Gedanken bekannt, ruft er seine Gedanken zur Ordnung. Und die nachmittägliche Stunde hilft: Trägheit ergreift ihn erneut, und er kehrt in den Benommenheit des Halbschlafs zurück.

L'après-midi d'un faune. Églogue

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève 4
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.

Réfléchissons ...

ou si les femmes dont tu gloses 8

Figurent un souhait de tes sens fabuleux !
Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste :
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste 12

Comme brise du jour chaude dans ta toison !
Que non ! par l'immobile et lasse pâmoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte 16

Au bosquet arrosé d'accords ; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride, 20

Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.

Sie solln mir dauern, diese Nymphen. // Wie so licht / ihr leichtes Rosenrot die Luft durchschwebt, die dicht / gedrängtem Schlaf erliegt! // Galt einem Traum mein Lieben? // So mancher zarte Zweig, der wahrer Wald geblieben, / vollendet meinen Zweifel, Massen alter Nacht, / beweist, ach, daß ich ganz allein mir dargebracht / als Siegespreis den Mangel vorgestellter Rosen. // Erwäg... // ob nicht, die du besprichst, die Fraun, der losen / Sinne Wunschbild wären? Faun, das Blendwerk weicht / vom Augenpaar, das einem Quell in Tränen gleicht, / dem blauen kalten Blick der keuschern: dennoch spürte, / wie wenn an heißem Tage, sagst du, Wind sich rührte, / welch Widerspiel, die andre, Seufzer ganz, dein Vlies! / Nicht doch! Wo müdes Brüten schlaffste Regung ließ / und, ringt ein frischer Morgen, stickige Hitze häuft, / murmelt kein Wasser, das nicht meine Flöte träuft / aufs klang-betaute Wäldchen, und das einzige Wehen, / bereit von den zwei Rohren atmend auszugehen, / eh es den Ton verteilt in einem kargen Regen, / das ist am fernen Saum, den Falten nicht bewegen, / sichtbar und heiter, Werk der Kunst, der Hauch, genährt / von Eingebung, der wieder heim zum Himmel kehrt.

Et de faire aussi haut que l'amour se module Évanouir du songe ordinaire de dos Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos, Une sonore, vaine et monotone ligne.	48
Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne Syrinx, de reflleurir aux lacs où tu m'attends ! Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps Des déesses ; et, par d'idolâtres peintures, A leur ombre enlever encore des ceintures :	52
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté, Pour bannir un regret par ma feinte écarté, Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.	56
O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers. » <i>Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque encolure</i> » <i>Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure</i> » <i>Avec un cri de rage au ciel de la forêt ;</i> » <i>Et le splendide bain de cheveux disparaît</i> » <i>Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !</i> » <i>J'accours ; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries</i> » <i>De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)</i> » <i>Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ;</i> » <i>Je les ravis, sans les désenlacer, et vole</i> » <i>A ce massif, haï par l'ombrage frivole,</i>	60
	64
	68
	72

und hoch, wie, wechselvollen Tons, die Liebe steigt, / so soll gemeiner Traum von Rücken, reinen Flanken, / die mein geschlossener Blick verfolgt, in Ohnmacht wanken, / eintönig leerer Klang, der langhin weiter schwingt. // Versuch denn, böse Syrinx, der nur Flucht gelingt, / neu zu erblühen am See; du wartest dort auf mich! / Ich, stolz auf mein Gelärm, von Göttinnen will ich / lange Zeit sprechen und mit Farbeninbrunst schildern, / wie ich den Gürtel raub' noch ihren Schattenbildern: / so, hab ich Trauben ihre Helle ausgesogen, / heb ich, Bedauern zu bannen, das mein Schlich betrogen, / die leeren Hülsen lachend in den Sonnenschein, / hauche den leuchtenden von meinem Atem ein / und blicke bis zum Abend durch in Rauschbegier. //

ERINNERUNGEN helfft, o Nymphen, schwellen mir! / "Mein Aug, das Schilf durchbohrend, trifft, ein Speer, zu gut / nur jede der Unsterblichen am Hals, der, Wut / im Schrei zum Himmel überm Wald auf, in die Wellen / die Wunde taucht, die Flutenpracht des Haars in hellen / Schauern schwindend, o Geschmeid aus Edelsteinen! / Hin eil ich, als umschlungen Schlafende vor meinen / Füßen sich halten im verwegnen Arm allein / (erschöpft vom Leid, in dem sie schmachten, zwei zu sein); / ich raff sie, so verbunden, fliege, sie umfaßt, / zu diesem Dickicht, das der freche Schatten haßt: /

» <i>De roses tarissant tout parfum au soleil,</i> » <i>Où notre ébat au jour consumé soit pareil.</i> « Je t'adore, courroux des vierges, ô délice Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse,	76
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair Tressaille ! la frayeur secrète de la chair : Des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide Que délaisse à la fois une innocence, humide	80
De larmes folles ou de moins tristes vapeurs. » <i>Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs</i> » <i>Traîtresses, divisé la touffe échevelée</i> » <i>De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée ;</i>	84
» <i>Car, à peine j'allais cacher un rire ardent</i> » <i>Sous les replis heureux d'une seule (gardant</i> » <i>Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume</i> » <i>Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume,</i>	88
» <i>La petite, naïve et ne rougissant pas :)</i> » <i>Que de mes bras, défait par de vagues trépas,</i> » <i>Cette proie, à jamais ingrate, se délivre</i> » <i>Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.</i> «	92
Tant pis ! vers le bonheur d'autres m'entraîneront Par leur tresse nouée aux cornes de mon front : Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre, Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;	96
Et notre sang, épris de qui le va saisir, Coule pour tout l'essaim éternel du désir.	

hier wo der Rosen Duft in Sonne ganz verhaucht, / gleicht unsre Lust dem Tage,
der sich aufgebraucht." Anbetungswürdiger Zorn der Jungfrau, Wollust, o, / wilde,
der heiligen nackten Last, wie meiner loh / entflammten Lippen Feuer zu entfliehn
sie ringt, / die, Zügelblitz! geheime Angst des Fleisches trinkt: / vom Fuß der
Fühllosen hinauf ans Herz der Zagen, / ledig auf einmal einer Unschuld, taube-
schlagen / von tollen Tränen oder minder traurigem Dunst. / "O daß ich, froh zu
siegen über Furcht, die Gunst / verriet, zerrauften Haarbusch küssend mich vergaß, /
was Götter gut gemengt, zu trennen mich vermaß! / Denn kaum war ich daran, in
den beglückten Falten / der Einen heißes Lachen zu verstecken (halten / einfach
am Finger will ich die arglose Kleine, / die nicht errötet, so daß ihre Flaumenreine
/ an der erregten Schwester, die entbrennt, sich färbe), / als aus geschwächten
Armen, der ich halb ersterbe, / auf immer undankbar die Beute sich befreit, /
mitleidlos für mein Schluchzen, noch vom Rausch geweiht." / So schlimmer!
Andre werden mich zum Glück entführen, / mit ihren Flechten meiner Stirn
Gehörn umschnüren, / Du weißt es, Leidenschaft: jede Granate springt, / wann sie,
purpurn gereift, Bienengesumm umringt; / und unser Blut, das fängt, wer es auch
immer rührt, / fließt für den ewigen Schwarm, den die Begierde führt. /

À l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :	100
Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus Sur ta lave posant ses talons ingénus, Quand tonne un somme triste ou s'épuise la flamme. Je tiens la reine !	
Ô sûr châtement ...	
Non, mais l'âme	104
De paroles vacante et ce corps alourdi Tard succombent au fier silence de midi : Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème, Sur le sable altéré gisant et comme j'aime Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins ! Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins.	108

Zur Stunde, da der Wald sein Gold mit Aschen mischt, / erhebt sich hier ein Fest im Laube, das erlischt: // Aetna! Dein Hang, von Venus heimgesucht, die jetzt / arglos auf deine Lava ihre Fersen setzt, / wann trauriger Schlaf grollt, gar die Flamme dir versiegt. / Die Königin halt ich! – Straft sie...? – Nein, doch es erliegt / wortlos die Seele und der Leib, der lang sich wehrt, / dem stolzen Mittagsschweigen, träg von Last beschwert: / nun heißt's nur schlafen und die Lästerung vergessen, / im durstigen Sande liegen, dem Gestirne, dessen / Kraft im Weine wirkt, wie gern den Mund erschließen! Lebt wohl, ihr zwei; ich seh zu Schatten euch zerfließen.²⁹

Mallarmé wählt als Untertitel den Begriff "Églogue". Enzyklopädien definieren diese Form als pastorales Gedicht, das direkte Rede in Dialog oder Selbstgespräch enthalten kann, aber typischerweise ohne nennenswerte Charakterisierung oder Handlung bleibt. Roger Pearson glaubt, dass die französische Version des Wortes auf einen Schreibfehler von Dante zurückgeht. Angeblich nahm Dante (fälschlicher- aber interessanterweise) eine Etymologie an, in der die Komponente für Ziege, *aix*, mit Logos gepaart wurde.³⁰ Sollte Pearson Recht haben, so hat Mallarmé den Begriff vielleicht nicht nur wegen seiner Assoziationen zu Virgils bukolischen Eklogen übernommen, sondern auch wegen seines Spaßes an einem Wort, das – wie der Protagonist, den er zu porträtieren beabsichtigte – aus einer

²⁹Richard von Schaukal: *Stéphane Mallarmé. Gedichte*. zweisprachige Ausgabe; mit Nachwort und Anhang (Freiburg i. Br.: Alber, 1947), S. 54-61.

³⁰Vgl. Roger Pearson, *Unfolding Mallarmé: The Development of Poetic Art* (Oxford, England: Clarendon Press, 1996), S 116.

unteren, tierischen Körperhälfte (der einer Ziege) und einer oberen, menschlich-künstlerischen (einem philosophierenden Flötisten) besteht und so eine Verbindung herstellt zwischen elementarer Sinnlichkeit und dem ästhetischen Anspruch seines Musizierens.

Das Gedicht ist in Alexandrinern geschrieben, die der Dichter jedoch drastisch von ihrer traditionellen Strenge befreit. *L'après-midi d'un faune* besteht aus 110 Versen, die zu ungleichmäßigen Blöcken zusammengefasst sind, von denen der längste 31 Zeilen umfasst. Mallarmé verwendet drei Arten von Schrifttypen: normale römische für die aktuellen Überlegungen des Fauns, kursive Passagen, die an das erinnern, was seiner Meinung nach geschehen sein muss, und zwei mit Großbuchstaben geschriebene Wörter, "CONTEZ" und "SOUVENIRS". Mit diesen Wörtern, von denen je eines in jedem der beiden Hauptteile des Gedichtes erscheint, fordert er zunächst die Landschaft auf, das Geschehene aus ihrer Perspektive darzustellen. Später erklärt der Faun seine Visionen von einer erotischen Begegnung mit zwei halbawachen Nymphen als "Erinnerungen" und versucht, sie realer zu erscheinen zu lassen als bloße Träume oder Fantasien. Es gibt also auch in diesem scheinbaren Selbstgespräch ein dialogisches Element. Der Faun, der immer wieder in Versuchung gerät, von seiner Schläfrigkeit überwältigt zu werden, ist bemüht, die Wirklichkeit über sich selbst zu erfassen, indem er die Natur befragt und über die Bilder nachdenkt, die sein Geist vor seinem inneren Auge aufscheinen lässt.

Äußerlich besteht das Gedicht aus zwei Hauptabschnitten und einem kurzen Epilog: I = Zeile 1-51, II = Zeile 52-93; Epilog = Zeile 94-110. Eine der Grundlagen für diese Deutung der Struktur ist die Beobachtung, dass alle Ausdrücke, die sich auf das Musizieren des Fauns beziehen, im ersten Abschnitt erscheinen,³¹ während der zweite Hauptabschnitt in fast auffälliger Weise jede Anspielung auf die Flöte vermeidet. Stattdessen spricht, sieht und malt der Faun hier; die Kunst der Klänge ist durch die Künste des Wortes und der Bilder ersetzt.³²

³¹Vgl. "meine Flöte" (Zeile 16), "das klangbetaute Wäldchen" (17), "zwei Rohre" (18), "der Hauch, genährt von Eingebung" (21-22), "hohles Schilf zu zähmen" (26), "beim Vorspiel, das die Pfeifen langsam schmiegt" (30), "welche Kunst" (33), "der stimmt" [das *a* sucht] (34), "dem weiten Zwillingschaft, zum Spiel im Blau bestimmt" (43), "allein singt" (45), "unserm Sang" (47), "wechselvollen Tons" (48) und "eintönig leerer Klang" (51).

³²Vgl. seine Ankündigung, "lange über die Göttinnen zu sprechen" (Zeile 54-55), "wie ich den Gürtel raub' noch ihren Schattenbildern" (55) und "heb ich ... die leeren Hülsen lachend in den Sonnenschein ... und blicke ... hindurch" (58-61), sowie seine Erinnerung daran, wie "mein Auge ... trifft ... nur jede der Unsterblichen am Hals" (63-64).

Im kurzen Epilog schließlich lässt der Faun die vergebliche Frage fahren, ob die Nymphen real oder nur ein Produkt seines Traumes waren. In drei kurzen, aber in sich sehr unterschiedlichen Abschnitten sehen wir ihn zunächst in allgemeinen Überlegungen, dann in Wunschdenken über die Verführung der Venus und schließlich, "wortlos", der "stolzen Stille" erliegen. Sowohl die Musik als auch das gesprochene Wort, so scheint es, sind inzwischen verstummt. Indem er sich ein weiteres Nickerchen gönnt, verspricht er sich selbst einen sinnlichen Kontakt in visueller Form: "Ich werde den Schatten sehen, zu dem du geworden bist" schließt Schaukals deutsche Nachdichtung mit Bezug auf das Nymphenpaar.

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal der Gedichtabschnitte ist die Sprechhaltung, die den sich wandelnden Grad der Selbstreflexion (und vielleicht auch der künstlerischen Sublimation) des Fauns nachzeichnet. In Abschnitt I ist das erste Objekt, das mit dem Possessivpronomen eingeführt wird, "Zweifel" (Zeile 4). Später kommt "Illusion" hinzu (10), die Erwartung, "aufrecht und allein" aufzuwachen (36), und die Suche nach Zeichen, die "Zeugnis ablegen" (39) oder "beweisen" (40). All dies sind Ausdrücke der nicht ganz gelingenden Vergewisserung. Umgekehrt zeigt sich der Faun in Abschnitt II als stolz (Zeile 54), lachend (59) und sinnestrunknen (60-61). Er schwelgt im "Zorn der Jungfrauen" (75) und lacht trotzig über das Scheitern seines Liebeswerbens (95).

Zu diesen sehr unterschiedlichen Haltungen passend ist das mit Großbuchstaben geschriebene Wort, das im ersten poetischen Abschnitt eine quasidialogische zweite Ebene einleitet, "erzählen", während der entsprechende Begriff im zweiten Abschnitt "Erinnerung" lautet. Das erste, ein Verb, verpflichtet einen anderen (hier: die Ufer des Sumpfes) zur aktiven Teilnahme und Bestätigung, während das zweite, ein Substantiv, anzeigt, dass der Faun nun doch seinem eigenen Gedächtnis trauen will, ohne die Bestätigung durch die Landschaft.

Im Epilog dagegen überdauern weder Zweifel und das Bedürfnis nach Bestätigung noch Stolz und Frivolität. All dies weicht kurzzeitig einer blasphemischen Fantasie: Der sinnestrunkene Faun wagt für einen Augenblick sich vorzustellen, er könne die Göttin Venus selbst verführen. Doch erschrocken angesichts solch ungezügelter Gedanken zieht er sich schnellstens in das Vergessen des Schlafes zurück.

Wie also "übersetzt" Debussys Komposition Mallarmés Gedicht in Musik? Diese Frage soll im Folgenden aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden, einschließlich der Aspekte von Struktur und Textur, tonaler Gestaltung und motivischer Durchdringung.

Debussys Antwort auf Mallarmés Gedicht

In seinem Einleitungsaufsatz in der Norton Critical Score scheint deren Herausgeber William Austin zu glauben, dass er einen Schlüssel zu der Frage gefunden hat, wie Debussys Komposition Mallarmés Gedicht strukturell und motivisch “übersetzt”.³³ Bei allem Respekt für die detaillierten Darlegungen finde ich Austins Versuch, der Musik eine dreiteilige Liedform (A B A' oder eine ihrer Varianten) aufzuzwingen, nicht hilfreich. Auch andere Theoretiker scheinen in einer nie geklärten, von Austin sorgfältig dokumentierten Uneinigkeit darüber, wo genau die Abschnitte B und A' beginnen. Noch erstaunlicher: Nicht einer von ihnen stellt einen Bezug – sei er strukturell, thematisch, metaphorisch oder anders definiert – zum poetischen Text her.³⁴

Wesentlicher als die musikimmanente Deutung des Bauplans erscheint zunächst die banale Tatsache, dass die Partitur 110 Takte umfasst, genau so viele wie das Gedicht von Mallarmé Zeilen hat – ein fast zu offensichtliches Detail, das jedoch in keiner der konsultierten Analysen erwähnt wird. Daneben ist eine harmonische Besonderheit bedeutsam: die Komposition basiert auf und oszilliert zwischen zwei tonalen Zentren, *cis* und *e*; es ist verlockend, hier eine musikalische Entsprechung zu sehen zu der Art und Weise, wie die nachmittäglichen Gedanken des Fauns zwischen gepaarten Polen pendeln. Zwar bestätigen Rezensenten und Analytiker den Eindruck der Hörer, dass das melodische Material wie in einem sich ständig verändernden Fluss zu sein erscheint, doch scheuen sie vor einer Diskussion darüber zurück, wie dies von Debussys Reflexion über Mallarmés Text beeinflusst sein könnte. Austin weist in eine wichtige Richtung, wenn seine Analyse das sich ändernde tonale Umfeld nachzeichnet, vor dem das eröffnende *cis* der Flöte gehört wird. Aber die Frage, wie Debussy mit diesem Spiel das Mäandern des facettenreichen Selbstgesprächs unterstreicht, bleibt auch bei ihm unbeantwortet.

³³In *Claude Debussy: Prelude to “The Afternoon of a Faun.” An Authoritative Score ...* (New York, NY: Norton, 1970), S. 71-96, argumentiert Austin für fünf “Knotenpunkte” bei T. 30-31, 37, 55, 79 und 94. Er schlägt einen dreiteiligen Bauplan vor, in dem B bei T. 55 und A' bei T. 79 beginnt, wobei B + A' in ihrer Ausdehnung dem Eröffnungsabschnitt A entsprechen.

³⁴So nimmt Jean Barraqué (1979) eine Sonatenform an, die mit der Liedform überlagert ist, mit einer Unterteilung in T. 31 und der Reprise bei T. 94. Matthew Brown stützt seine Schenker'sche Analyse von 1993 auf Austins Vermutung. Der anonyme Autor des Artikels im *Larousse de la musique* plädiert für einen zweifachen Mittelteil ab T. 31 und David Code (2001) sogar für ein palindromisches Layout.

Wenn man sich von der für klassisch ausgebildete Musikanalytiker verlockenden Suche nach einer Struktur auf der Basis mehr oder weniger verborgener A-B-A-Formen befreit, entdeckt man, dass Debussys *Prélude* schlicht dem Entwurf Mallarmés folgt:

Mallarmé		Debussy	
I	Zeile 1-51	I	Takt 1-54
II	Zeile 52-92	II	Takt 55-93
Epilog	Zeile 93-110	Coda	Takt 94-110

Wie oben dargelegt, wird der erste Hauptabschnitt in Mallarmés Gedicht durch immer wiederkehrende Ausdrücke definiert, die sich auf das Musizieren des Fauns einerseits und seinen grundlegenden Zweifel an seiner Erinnerung andererseits beziehen, der zweite durch Anspielungen auf verbale und visuelle Aspekte des vermuteten Kontaktes mit den Nymphen und auf sein stolzes und unbeschwertes Lachen, und der Epilog durch eine kurze Fantasie einer weiteren erotischen Eroberung, schnell gefolgt vom Rückzug in Trägheit und Schlaf. Der Faun als Protagonist ist im ganzen Gedicht präsent, doch Selbstbild und Selbstdarstellung sowie die Wahrnehmung seiner Umgebung und sein Sinn für Realität sind in den beiden Abschnitten unterschiedlich betont.

Wie in Mallarmés Gedicht sind auch in Debussys Musik die Abschnitte durch Themen und Farben verbunden: Die Flötenmelodie als Repräsentant der schläfrigen Lust des Fauns erklingt im Verlauf des Stückes in vielerlei Gestalt, und die beiden zentralen Töne als Erinnerung daran, dass die Geschichte für unterschiedliche Standpunkte offen ist, prägen ebenfalls alle Abschnitte, wenn auch in deutlich ungleichem Maße. Während eine tonale Analyse nach dem Vorbild traditioneller harmonischer Prozesse einige interessante Details für die Wertschätzung der Musik *per se* liefert, verspricht ein anders gelagerter Akzent mehr Erfolg in dem Bemühen zu verstehen, wie das Werk seine poetische Grundlage in Musik 'übersetzt'. Dies soll im Folgenden dargelegt werden.

Bekanntlich beginnt das *Prélude* mit einer schmachtenden Arabeske in der unbegleitet spielenden Flöte.

Prélude à l'après-midi d'un faune: Die thematische Arabeske



Nach einem langgezogenen eröffnenden *cis*, das völlig zeitlos klingt, da ja noch keinerlei Puls oder Metrum definiert ist, fällt die Linie zum *g* ab. Hier verweilt sie kurz, bevor sie wieder zum *cis* aufsteigt. Die Kurve wird notengetreu wiederholt, bevor die Flötenkantilene in leicht zunehmender Intensität zu einer Figur mit größerem Tonumfang, größeren Intervallen, längeren Notenwerten und einem eindeutigen *cis*-Moll-Dreiklang aufblüht. Der Ton *cis*, privilegiert durch seine Platzierung auf drei aufeinander folgenden Taktanfängen, wird somit auf zwei komplementäre Weisen unterstützt: eine vor allem chromatisch geprägte fallende Bewegung gefolgt von einem Aufstieg, in dem die Ganztonschritte dominieren. Die Kurve verbindet den Ausgangston mit seinem Tritonus, d.h. mit dem Punkt, der die Oktave halbiert und jede Vermutung einer Tonart unterläuft. Gleichzeitig ist der Rhythmus so gestaltet, dass eine metrische Ordnung zunächst nicht erkennbar wird. Tonmaterial und Rhythmus ergänzen einander somit in dem Bestreben, jegliche Verankerung in vertrautem Gefilde zu verhindern. Die träumerische Geste, die von uneingeschränkter Freiheit der Fantasie zu sprechen scheint, wird anschließend erweitert. Der erste Abschluss in der Mitte von T. 4 stimmt genau mit der expressiven Absicht überein, wenn er auch vielleicht unerwartet kommt und zunächst in tonaler Hinsicht unerklärlich wirkt.

“Irgendwo in der Mitte eines Taktes” – das ist der Eindruck für Hörer ohne Partitur und damit die dazugehörige Botschaft – sinkt die Flöte in die Stille zurück. Ihr Schlussston wird jedoch von der ersten Oboe aufgegriffen, die das *ais* in Bezug auf den Ton der zweiten Oboe als Tritonus von *e* neu definiert. Dieses *e* ist auch der Ton, mit dem der rhythmisch prominentere, synkopierte Einsatz des ersten Horns Aufmerksamkeit auf sich zieht, während das gleichzeitige Glissando der ersten Harfe von *ais* ausgeht und zu *ais* zurückkehrt. Dieser zweite Tritonus steht äquidistant zum *cis/g* des ersten. Wie die Tritonus-Arabeske der Flöte fügt er sich schließlich in einen tonalen Rahmen: Auf dem ersten Schlag von T. 5 definiert die zweite Harfe, unterstützt von den tieferen Streichinstrumenten und verziert mit Figuren in den Hörnern, den Ton *ais* enharmonisch als Basis eines Dominantseptakkordes auf *b*. Selbst die beiden Klarinetten, deren reine Quint *cis/gis* den auf *cis* gründenden tonalen Bezug der Flöte weiterzuspinnen schien, geben nun halbherzig nach, indem ihr *cis* zum *d* aufsteigt und sich so in die Gesamtharmonie von *b/d/f/as* einfügt. Der Klang verblasst, und eine auffallende Generalpause – von der Dauer eines ganzen Taktes – trennt die Antwort des Ensembles auf die Flöte von ihrer kaum variierten Wiederholung, in der die Oboen und Klarinetten durch Geigen ersetzt sind. Danach stellen die Hörner eine Rückleitung auf, die die

Wiederkehr der Flötenarabeske in T. 11 vorbereitet. Das erste Horn erneuert seinen Akzent auf dem Ton *e*, das nun chromatisch über *f* zum *fis* aufsteigt und so das *cis* stützt, mit dem die Flöte neu beginnt.

Die ersten zehn Takte der Musik sind dabei bereits auf zwei Tonzentren bezogen, wobei das zweite weit vieldeutiger ist als das erste: *Cis* ist unbestritten, während *e* und *ais* bzw. *b* um die Aufmerksamkeit des Hörers konkurrieren. Es gibt auch klar abgegrenzte Segmente: die der Flöte und die der Antwort des Ensembles. Diese Segmente scheinen zunächst ganz unterschiedlich, entsprechen einander jedoch überraschend in Bezug auf Struktur und Länge, in Bezug auf ihre Ähnlichkeiten und auch auf ihre signifikanten Abweichungen. Im von Debussy gewählten Metrum umfasst die Flötenarabeske etwas mehr als $3\frac{1}{2}$ Takte, während sich die Antwort des Ensembles über fünf Takte hinzieht, gefolgt von zwei Takten für die Rückleitung. Löst man sich jedoch vom visuellen Eindruck aus der Partitur und vertraut den Ohren, so ergibt sich eine ganz andere Proportion. Die unbegleitete Flöte spielt 30 Achtelnoten – genau so viele wie das antwortende Ensemble!³⁵ Sowohl die Flötenarabeske als auch die Antwort des Ensembles umfassen eine umfangreiche Wiederholung. In der Flöte folgt die Wiederholung unmittelbar und dehnt sich anschließend zu einer größeren Geste aus, während im Ensemble nicht die Wiederholung, sondern die ursprüngliche Aussage erweitert ist – nicht in Form einer extravertierten Geste, sondern im Gegenteil durch die Stille einer Generalpause.

Wie bezieht sich all dies auf Mallarmé? Debussy scheint eher wörtlich als metaphorisch gesprochen zu haben, als er versicherte, dass seine Musik „Mallarmés Gedicht folgt“. Wenn man sich auf die scheinbar prosaische Gegenüberstellung von Musik und Text einlässt, so ist eine Verbindung zwischen dem ersten Abschnitt von Debussys *Prélude* (10 Takte) und dem ersten Abschnitt von Mallarmés Gedicht ($7\frac{1}{2}$ Zeilen) kaum zu übersehen. Unter Berücksichtigung der Entsprechung von 110 Zeilen Text mit 110 Takten Musik ist die musikalische Passage länger als die poetische. Der Perspektivwechsel, der Debussy veranlasst haben mag, in der Mitte von T. 4 einen Wechsel von Instrumentierung, Textur und tonaler Orientierung vorzunehmen, findet in Mallarmés Gedicht früher statt, bereits in Zeile 3. Das Argument für diese Behauptung ist nicht etwa, dass das Druckbild des Gedichtes hier einen der bekannten Zeilenumbrüche einfügt; ein ähnlicher visueller Bruch findet sich bereits vor dem Ende der allerersten Zeile. Ausschlaggebend ist vielmehr die für Hörer wie für Leser mit diesem

³⁵Vergleiche in der Flöte: $9/8 + 9/8 + 9/8 + 9/8 + 3/8$ (da sich das letzte *ais* sowohl klanglich als auch satztechnisch in das Ensemble einfügt) mit den fünf $6/8$ -Takten des Ensembles.

Zeilenumbruch markierte Änderung der inneren Haltung des Protagonisten. Nachdem der Faun für die Dauer von 3½ Zeilen in sinnlichen Erinnerungen und Illusionen geschwelgt hat, die sein fleischliches Begehren mit dem vermischen, was als sein "ästhetisches Anliegen" bezeichnet werden kann, markiert der Zeilenumbruch den Übergang zu einer ganz anderen Haltung. Diese wird von der Infragestellung der Wirklichkeit beherrscht und als Kampf mit dem Zweifel bei der Suche nach Beweisen erfahren. Die Erweiterung dieses Segmentes, Mallarmés *Réfléchissons ...*, wirkt wie eine Rückleitung ganz ähnlicher Art wie die von Debussy komponierte.

In Bezug auf die beiden in der Musik verwirklichten tonalen Zentren kann *cis* – eingeführt in der Arabeske, die als Symbol der schläfrigen Sinnlichkeit des Fauns fungiert – als der Aspekt verstanden werden, für den der Protagonist besonders am Anfang des Gedichts steht: seine Liebe zur Musik, vielleicht sogar die Sublimierung der Sinnlichkeit in die Kunst, die die Geschichte seiner Flöte Syrinx erzählt. Der alternative Ankerton *e* (und gelegentlich auch dessen Tritonus *ais*) verträte dann den Zweifel und die Suche nach Beweisen.

Im Gedicht werden die Segmente, die dieser ersten Darstellung der dualen Haltung folgen, in vielerlei Weise voneinander abgegrenzt. Ein wichtiger, aber oft vernachlässigter Aspekt ist wieder die Sprechhaltung, diesmal nicht in Bezug auf den Gegenstand des Selbstgesprächs des Fauns, sondern in Bezug auf die als Sprecher oder Adressat identifizierte Person. Das Gedicht beginnt in der ersten Person Singular: *Je veux ...*, *Aimai-je ...?* *Je m'offrais ...*. Nach einem kurzen Wechsel zur ersten Person Plural (*Réfléchissons ...*) redet der Faun in Segment 2 (Zeile 8 Mitte bis Zeile 13) sich selbst in der zweiten Person an: *tu gloses ...*, *tes sens ...*, *dis-tu ...?* Segment 3 (Zeile 14-22) kehrt zur Perspektive der ersten Person Singular zurück, allerdings nur mit dem einfachen, indirekten *ma flûte ...*. Während Segment 4 (Zeile 23-25) dies mit einem ebenfalls indirekten *ma vanité* aufgreift, ist der Hauptadressat hier zum ersten Mal nicht der Faun selbst, sondern "die sizilianischen Ufer eines stillen Sumpfes". Diese werden als *vous* angesprochen und aufgefordert, Zeugnis abzulegen. Die in den folgenden Zeilen (Segment 5, Zeile 26-32) beschriebene Geschichte führt mit *je coupais* wieder die erste Person ein. Da sie jedoch als mit den sizilianischen Ufern in Verbindung stehend dargestellt wird, stellt diese Anrede eine neue Variante dar. Wenn die Geschichte unterbrochen wird, geschieht dies durch eine weitere, überraschend neuartige Anrede: Im sechsten Segment, das mit weniger als drei Zeilen noch kürzer ist als das

vierte, sieht sich der Faun von außen und spricht entsprechend in der dritten Person von "ihm" *qui cherche le la*. Segment 7 (Zeile 35-41) kehrt mit *m'éveillerai-je ...* und *mon sein ...* zur ersten Person Singular zurück. In Segment 8 (Zeile 42-51) folgen Reflexionen in einer anderen Variante der dritten Person, die das grammatische Subjekt, das große Zwillingrohr, mit einem in der indirekten dritten Person erwähnten menschlichen Handelnden verbindet: *on joue ...* ("man spielt ...").

Die acht Segmente, in die die erste Hälfte des Gedichtes in Bezug auf die Sprechhaltung des Fauns fällt, zeigen eine verblüffende Übereinstimmung mit den ersten acht Segmenten der Musik:

Mallarmé		Debussy	
I,1	Zeile 1- 8	I,1	T. 1-10
I,2	Zeile 8-13	I,2	T. 11-20
I,3	Zeile 14-22	I,3	T. 21-22
I,4	Zeile 23-25	I,4	T. 23-25
I,5	Zeile 26-32	I,5	T. 26-30
I,6	Zeile 32-34	I,6	T. 31-33
I,7	Zeile 35-41	I,7	T. 34-36
I,8	Zeile 42-51	I,8	T. 37-54

In der Musik ist der Beginn des zweiten Segmentes unverkennbar: Die Flöte kehrt zu ihrer Arabeske zurück (T. 11-14). Doch während sie selbst unverändert klingt, geschieht in der Umgebung viel Verfremdendes. Das tonale Zentrum der melodischen Kontur ist nach wie vor *cis*; aber diesmal hat die Arabeske nicht das Privileg, sich in der Stille zu entfalten. Die begleitenden Stimmen des Ensembles beziehen sich jedoch zwischen Dur und Moll oszillierend auf *d* und erzeugen damit eine tonale Welt, die in verstörender Reibung zur in *cis* zentrierten Welt der Flöte steht. Es scheint, als ob die innere Perspektive des Fauns (die Vorstellung von den verführerischen Nymphen und seinem anspruchsvollen Musizieren) in Widerspruch steht zur Außensicht, in der er sich des Geschwätzes bezichtigt. Daran erinnert mit einem Akkord auf *ais* (vgl. T. 17-18) die zweite tonale Ebene. Das Segment endet mit einem verminderten Septakkord, der im Bezugsrahmen traditioneller Harmoniefolgen als grundtonloser Dominantnonakkord auf *cis* gelesen werden kann. Natürlich ist *cis* inzwischen fest etabliert als tonales Symbol für das musikalische und ästhetische Streben des schläfrig-lüsternen Fauns. Dessen Ambitionen erweisen sich jedoch, so scheint Debussy mit Mallarmé zu meinen, als etwas "ohne verlässliche Basis", sobald Frauen ins Spiel kommen.

Wo Mallarmés drittes poetisches Segment zur Perspektive der ersten Person Singular zurückkehrt, vollzieht Debussy diese Rückkehr nur ganz kurz. Im dritten Segment der Musik (T. 21-22) lässt er die Flötenarabeske ihre Wiederholung überspringen, beschleunigt dann die Erweiterung und stellt der Flöte den Kontrast des Ensembles mit seinem sekundären Tonzentrum *e* vertikal statt horizontal gegenüber.³⁶ Sowie die eine Hälfte der Celli eintritt, um die Realität von *e* zu bestätigen, bildet die andere Hälfte zusammen mit den Bratschen eine kleine Kurve, die wiederum *cis* betont. Wessen Wirklichkeit gilt hier, fragt man sich unwillkürlich?

Während Mallarmés Faun die Natur selbst zur Antwort auffordert, scheint diese Frage aufgeschoben. Dieser geniale Perspektivenwechsel, vom Faun initiiert in der Hoffnung auf Bestätigung, führt in der Musik zu einer Verschiebung der Tonart – der “Perspektive” – und vieler Details. Die verkürzte Arabeske, die jetzt von *a* ausgeht, wird in ihrem Tonumfang komprimiert und in ihrer Ausdehnung ornamentiert; das Rahmenintervall, nun nicht mehr ein Tritonus sondern nur noch eine reine Quart, berührt kurz die “zweite Realität” *e*, auf die sich auch die variierte Erweiterung bezieht. Der überleitende Takt 25 führt zu der von *cis* ausgehenden ursprünglichen Perspektive des Fauns zurück, ganz ähnlich wie Mallarmé hier zur ersten Person Singular zurückkehrt. In diesem fünften Segment gewinnt die Überlagerung des auf *cis* bezogenen Wunschdenkens des Fauns und seiner Flöte mit den in *e* ankernden Bedenken der Außenstehenden, des Ensembles, eine neue Dringlichkeit (vgl. T. 26-30). Die alternative Perspektive des *e*, das Zweifeln und der Versuch, die Wunschvorstellungen durch Beweise bestätigt zu sehen, nimmt überhand. Das Ensemble vereint sich im Nonakkord *e/gis/h/d/fis* und erzeugt damit eine Realität, zu der der schmachtende Tritonus der Flötenarabeske *cis-g* keinen Bezug hat. Sobald der Kontrabass (in T. 28) die *cis*-Träume des Fauns unterstützt, greift das Fagott das vom Horn zuerst in T. 4 eingeführte, synkopisch wiederholte *e* auf, und bald erscheinen alle Instrumente wie zerrissen zwischen den beiden tonalen Polen.

In Mallarmés Gedicht weist die kursiv gedruckte Passage, in der – so will es der Faun glauben – die Natur selbst seine Hoffnungen bestätigt, auf eine weitere Projektion des lustvollen Protagonisten hin. Diese bricht nun ab und weicht einer Beschreibung, in der der Faun in die Landschaft zurückgenommen wird. In der Musik scheint Segment 6 (T. 31-33) den

³⁶Vgl. das *e* als Grundton in Kontrabass und Hörnern, später in den zweiten Violinen aufgegriffen, und die Harfen, die mit einem vierstimmigen Akkord, der die Töne von *cis*-Moll und E-Dur kombiniert, mehrdeutig bleiben.

Faun als Teil seiner Umgebung darzustellen. Die Arabeske der Flöte wird zum ersten Mal im Stück von einem anderen Instrument, der ersten Klarinette, übernommen. Dabei geht sie von *g* aus, dem Tritonus-Gegenpol von *cis*, zu dem sie sonst immer nur ganz kurz absteigt. Derweil klingt *cis* prominent im Ensemble, wo Kontrabass und Hörner es als Fundament einrichten. Während Mallarmé die Kunst erwähnt und seinem Faun zum ersten Mal erlaubt, nicht nach lustvollen Erinnerungen zu suchen, sondern nach der reinen Intonation seines Instrumentes, und sich damit auf die Musik selbst zu konzentrieren, dreht sich das weiche, aber markante Motiv des Cellos ganz um das wiederholte *cis*, das klangliche Symbol für das "ästhetische Streben" des Fauns. Ähnlich fern, wie Zweifel und Argumente in diesen Zeilen des Gedichtes sind, ist auch das Symbol der konkurrierenden Wirklichkeit von *e* und *ais* in diesen Takten der Musik: Zum ersten Mal gibt es keine Spur von der sekundären tonalen Realität.

Doch ist dieser Zustand nur von kurzer Dauer. In Segment 7, als Mallarmés Faun in einem Augenblick der Klarheit und Ehrlichkeit sich selbst "aufrecht und allein" aufwachen sieht, wird Debussys Musik ganz von der sekundären Realität bestimmt, während *cis* vollkommen fehlt. Um das Fundament dieser Phrase konkurrieren *e* und sein Tritonus *b*, wobei *e* in Fagott, Horn und Harfe den Taktanfang markiert, während *b* gleichzeitig in einem anderen Horn und in den Kontrabässen erklingt. Derweil bevorzugt die Klarinette, die an der Arabeske des Fauns festhält, den Ton *b*, während das prominente Cello-Motiv ein *e* in vielfacher Wiederholung dagegenstellt. Anschließend wird *e* in den Holzbläsern betont, während sich die Streicher zu einem Nonakkord auf *b* vereinen.

Aber wie lange kann der Faun objektiv bleiben und die Suche nach Beweisen für seine Sicht fortsetzen? Genug, ruft er schließlich. So kehrt er zu seinen Zwillingsrohren, seiner Musik und seinen Träumen von vollkommener Schönheit und idealer Kunst zurück, die er nun behauptet höher zu schätzen als die Körper gefügiger Nymphen. Dementsprechend spielt die Musik in Segment 8 (T. 37-54) mit dem Wechsel von *cis* und *e*, erstmals ohne Anklänge an die schmachende Arabeske. Neue Motive treten hinzu, ein neues Tempo, ein neues Timbre: Es ist, als würde der Faun zu einer anderen Persönlichkeit mutieren oder zumindest zu einer anderen Facette seiner selbst erwachen: der des Künstlers und Ästheten, die an diesem sonnendurchfluteten Nachmittag bisher vor allem von fauler Schläfrigkeit in den Hintergrund gedrängt war. Debussys Musik zeichnet mit einem immer lebendigeren Tempo, spannungsvollen Rhythmen und schwellender Dynamik die dramatische Verwandlung des Fauns nach, die Steigerung seiner Wachheit und geistigen Klarheit, und erzeugt so einen

Bogen, dessen letzter kurzer Abstieg – die Beruhigung von Tempo, Rhythmen, Dynamik und thematischer Intensität – den ersten Hauptteil des *Prélude* überzeugend beschließt.

Daraufhin fallen in Mallarmés Text, wie oben erwähnt, Anspielungen auf die Flöte und das Musizieren ganz weg. Enttäuscht von der Flucht der Nymphen fordert der Faun sein Instrument auf, sich in das Schilf zurück zu verwandeln, aus dem es gemacht ist. Parallel dazu fehlen in Debussys Musik für längere Zeit sowohl die Arabeske als auch die meisten der prominenten Motive aus dem ersten Teil. Doch das ist nicht die einzige Art, wie der Komponist den Beginn eines neuen Hauptabschnittes markiert. Noch faszinierender als die innermusikalischen Veränderungen ist die Tatsache, dass Debussys Transmedialisierung im zweiten Hauptteil des Gedichtes ganz andere Wege einschlägt als im ersten. Entsprechend der zwei Passagen ausgekosteter Sinnlichkeit (Zeile 52-61 und 75-81) und den zwei Passagen traumhafter “Erinnerungen” an das Spiel mit den Nymphen (Zeile 62-75 und 82-92) setzt Debussy diesen Abschnitt aus zwei verschiedenen Formen zusammen (T. 55-78 und 79-93), die beide so strukturiert sind, dass man sie als musikalische Spiegel von Mallarmés Stilmitteln lesen kann.

Die erste von Debussys Formen, die mit den Reflexionen des Fauns hinsichtlich zukünftiger Aktivitäten korrespondiert, ist als kleines Rondo konzipiert. Sein Refrain (T. 55-58, 63-66 und 74-78) ankert sicher in *des*, dem enharmonischen Äquivalent von *cis*, das die sinnlichen Illusionen des Fauns symbolisiert. Während die Form rudimentär ist (a b a' c a"), vermittelt sie doch, dass die verbalen und visuellen Annäherungen an die Nymphen mitsamt der entsprechenden musikalischen Bilder sich letztlich im Kreis drehen. Debussys zweite Form in diesem Abschnitt besteht, wie die kursiv gedruckten Erinnerungen in Mallarmés Text, aus zwei analogen Hälften: T. 86-93 ist eine variierte Sequenz von T. 79-85. Während die ästhetische Verwandlung der Lust in der vermeintlichen Verführung, die der Faun zu erinnern vorgibt, expliziter Erotik weicht, vermeidet die Musik in geradezu auffallender Weise den symbolischen Ton *cis* bzw. *des*. Und während die Arabeske von der Flöte über die Oboe zum Horn wandert und dabei in metrischen Verschiebungen, rhythmischen Verzögerungen oder plötzlichen Synkopen, Ornamenten und Staccatos immer neue Ausdrucksnuancen erforscht, wird selbst die sekundäre tonale Realität *e*, deren Präsenz die erste Hälfte dieses Abschnitts noch stabilisiert, um einen Halbton “gesenkt”. Dies erhöht die Erwartung auf ein wieder zuverlässiges *e*, das denn auch in der Coda gebührend hervorgehoben wird.

Doch die Nymphen entkommen, die sexuelle Vereinigung wird nicht vollzogen, und der Faun muss die Verwirklichung dieses erotischen Traumes vorerst aufgeben. Wie der Epilog in Mallarmés Gedicht besteht Debussys Coda aus drei kurzen Abschnitten:

Mallarmés Epilog	Debussys Coda
Zeile 93- 98	T. 94-99
Zeile 99-104	T. 100-105
Zeile 104-110	T. 106-110 ³⁷

Im Gedicht folgt auf eine allgemeine Überlegung die kurze, aber unerhört kühne Übertragung der Gelüste des Fauns auf die Liebesgöttin Venus. Das Erschrecken, das diese Fantasie in ihm auslöst, führt schnell zum endgültigen Verzicht auf alle Illusionen: Der Faun kehrt zu seinem Nickerchen und vielleicht zu seinem Traum von den Nymphen zurück. In der Musik sorgen die für dieses Segment neu hinzugefügten Becken für eine Klangfarbe, die sich von der in den vorangegangenen Hauptabschnitten unterscheidet. Die beiden Rahmensegmente innerhalb der Coda postulieren – erstmals in diesem Werk und damit wirklich als Epilog – eine gelungene Koexistenz von *cis* und *e*, wobei das melodische Material in *cis* über einer Harmonie auf *e* schwebt. Nur im zentralen Segment sind die miteinander konkurrierenden Wirklichkeitswahrnehmungen noch einmal kurzzeitig getrennt. Bei dieser Gelegenheit verführt die lasziv wirkende Arabeske des Fauns nicht nur das Cello zu einem Unisono, sondern verjagt auch erfolgreich alle rivalisierenden Realitätsbilder aus dem Rest des Ensembles, um dann allerdings drastisch berichtigt zu werden: Die Phrasenerweiterung sinkt um einen Halbton ab und stellt so die Realität von *e* wieder her, als der Faun erkennt, dass er mit dieser Fantasie von der Verführung einer Göttin eindeutig zu weit gegangen ist. Die Erneuerung der reinen E-Dur-Harmonie in T. 106 wirkt wie eine Erleichterung, und die Tatsache, dass Flöte und Harfe erstmals in dieser Deutlichkeit und Direktheit einen unverzierten cis-Moll-Akkord gegen die E-Dur-Harmonie setzen, bestätigt in symbolischer Sprache den in der künstlerischen Darstellung der Nachmittagsepisode des Fauns erreichten Abschluss.

³⁷Eine lesenswerte Darlegung von Debussys klanglicher Reaktion auf die “musikalischen” Formen des Gedichts, einschließlich der von Paul Valéry so sehr geschätzten verbalen “Fuge”, findet sich in dem Aufsatz von David J. Code, “Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music *après Wagner* in the *Prélude à l’après-midi d’un faune*”, in *Journal of the American Musicological Society* 54/3 (2001), S. 493-554.

Mallarmés Antwort auf Debussys Musik

Wie eng die Freundschaft zwischen Debussy und dem zwanzig Jahre älteren Dichter war, ist nicht gesichert. Bekannt ist, dass der junge Komponist mehrfach Mallarmés wöchentlich in der rue de Rome abgehaltenen Salon besuchte. 1887 schenkte Debussy seinem Freund Paul Dukas eine Kopie von *L'après-midi d'un faune* und forderte ihn auf, die Begeisterung und Bewunderung für diese Verse zu teilen.³⁸ Aber erst sieben Jahre später kam es zu Aufführung und Druck seiner eigenen Partitur.

Dank eines Briefes, den Debussy an Georges Jean-Aubry schrieb und den dieser veröffentlichte, wissen wir, wie der erste Eindruck des Dichters nach dem Hören der Musik war. Darin erinnert sich der Komponist:

Ich lebte damals in einer kleinen möblierten Wohnung in der rue de Londres. [...] Mallarmé kam zu mir, bekleidet mit einem schottischen Karo. Nachdem er zugehört hatte, schwieg er lange Zeit und sagte dann zu mir: "So etwas habe ich nicht erwartet! Diese Musik führt die Emotion meines Gedichtes weiter und gibt seine Szenerie leidenschaftlicher wieder als Farbe."³⁹

Aus einem Briefwechsel zwischen Mallarmé und Debussy geht ferner hervor, dass der Dichter bei der ersten öffentlichen Probe des *Prélude à l'après-midi d'un faune*, die am Sonntag, dem 23. Dezember 1894 in der Salle d'Harcourt stattfand, anwesend gewesen sein muss. Zwei Tage vor der Uraufführung hatte Debussy Mallarmé eine lebenswürdige Einladung geschickt, die in einer Sprache verfasst ist, die, wie Henri Mondor glaubt, der Poesie Mallarmés nachzueifern oder sie zumindest anzudeuten versucht:

Cher Maître,
Ai-je besoin de vous dire la joie que j'aurai si vous voulez bien encourager de votre présence les arabesques qu'un peut-être coupable orgueil m'a fait croire être dictées par la flûte de votre Faune.

Votre respectueusement dévoué

Claude Debussy⁴⁰

³⁸Vgl. Henri Mondor, *Histoire d'un faune: avec un état inédit de l'après-midi d'un faune* (Paris: Gallimard, 1948), S. 270-272.

³⁹Übersetzt nach Mondor, *op. cit.*, S. 271.

⁴⁰„Lieber Maestro, muss ich Ihnen sagen, welche Freude es mir bereiten wird, wenn Sie durch Ihre Anwesenheit die Arabesken ermutigen wollen, von denen ein vielleicht schuldhafter Stolz mich hat glauben lassen, dass sie von der Flöte Ihres Fauns diktiert wurden? Hochachtungsvoll Ihr ergebener Claude Debussy“ (vgl. Mondor, *op. cit.*, S. 273).

Im Anschluss an das Konzert ergänzte Mallarmé die Bewunderung, zu der ihn sein erster Eindruck von der Musik beim Besuch in Debussys Wohnung angeregt hatte, mit begeisterten Komplimenten. Offensichtlich weit davon entfernt zu befürchten, dass Debussys Musik eine Dissonanz mit seinem poetischen Text erzeugen könnte, war er voll Bewunderung: “Vraiment vous m’avez dépassé en lumière et nostalgie” (Sie haben mich in Licht und Nostalgie wahrhaftig übertroffen). Zudem würdigte er den Komponisten in einem Vierzeiler, in dem er seine Leser auffordert, “das ganze Licht zu hören, das Debussy seiner Poesie einhauchen wird”:

Sylvain d’haleine première
Si ta flûte a réussi
Ouïs toute la lumière
Qu’y soufflera Debussy⁴¹

Die Komposition bestätigte den ein Jahr zuvor mit den ersten Aufführungen des Streichquartetts erzielten Erfolg und etablierte Debussy als wesentlichen Erneuerer der Musik des 20. Jahrhunderts.

Inszenierte Träume, vor und nach Debussy

1890, noch in einem frühen Stadium seiner Arbeit an dem Gedicht, plante Mallarmé eine Inszenierung des Textes im Théâtre d’Art von Paul Fort.⁴² Zu diesem Zweck lud er Debussy, dessen Liederzyklus *Cinq poèmes de Baudelaire* ihn tief beeindruckt hatte,⁴³ zu einer musikdramatischen Zusammenarbeit ein. Debussy bereitete daraufhin unter dem Titel *Prélude, interludes et paraphrase final pour L’après-midi d’un faune* ein mehrteiliges Werk vor, dessen Abschnitte abwechselnd mit Mallarmés Text präsentiert werden sollten. Allerdings zog Mallarmé seinen Text letztendlich zurück, vermutlich weil er die Arbeit für noch nicht aufführungsreif hielt. Pierre Citron glaubt, dass Debussy später seine Skizzen für die Zwischenspiele und das Finale in das, was zum unabhängigen *Prélude* wurde, integriert haben könnte.⁴⁴

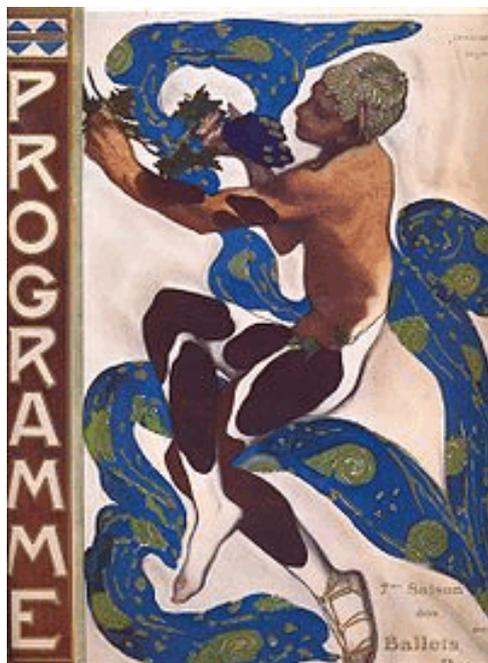
⁴¹ Henri Mondor und Georges Jean-Aubry (Hrsg.), *Stéphane Mallarmé: Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1989), S. 114.

⁴² Vgl. den Anhang in Mondor/Jean-Aubry: *Mallarmé: Œuvres complètes* sowie den Herausgeberkommentar in *Stéphane Mallarmé, Poésies, textes présentés par Pierre Citron* (Paris: Imprimerie nationale, 1986), S. 253.

⁴³ Vgl. Code, *op. cit.*, S. 504.

⁴⁴ Citron, *ibid.*

Am 29. Mai 1912 erlebte das Pariser Publikum eine neue Inkarnation von *L'après-midi d'un faune*: ein Ballett, zu Debussys Musik entworfen, das im Théâtre du Châtelet uraufgeführt wurde. Der Solotänzer, Vaslav Nijinsky (1890-1950), damals der Star der Ballets russes und noch heute von vielen als der größte Tänzer seiner Zeit angesehen, verkörperte den Faun und zeichnete auch als Choreograph der Produktion. *L'après-midi d'un faune*, sein erstes selbst konzipiertes Werk, bleibt das einzige seiner Ballette, das nun schon mehr als ein Jahrhundert überlebt, und zwar sowohl in Rekonstruktionen nach Erinnerungen, die über Generationen von Tänzern weitergegeben werden, als auch in der von ihm selbst entwickelten minutiösen Notation, die erst Jahrzehnte später entschlüsselt werden sollte. Die Bühnenbilder und Kostüme wurden von Léon Bakst entworfen und nicht, wie ursprünglich vorgesehen, von Odilon Redon, dem berühmten Illustrator von Flaubert und vielen anderen Dichtern. Diese Entscheidung erwies sich als bedeutsam: So wie Nijinskys archaisierende Choreographie selbst beeinflussten auch das berühmte gefleckte Faunkostüm und die von Bakst erfundene friesartige Kulisse die Gesamtbotschaft der Inszenierung und die Bilder, die viele Zuschauer mit Mallarmés Poesie und Debussys musikalischer Komposition verbinden.



Prélude à l'après-midi d'un faune als Ballett.
Deckblatt des Programmheftes für die Pariser Premiere

Die friesartigen Tableaus wurden von vielen im Pariser Publikum als Kontrast zu Debussys flüssiger Musik wahrgenommen. Doch wie die Nijinsky-Forscherinnen Ann Hutchinson Guest und Claudia Peschke betonen, „wird das choreografische Konzept zwar von den traditionellen theatralischen Regeln der szenischen Darstellung und der Publikumsreaktion ab“, nicht aber von der Musik – auch wenn dies vielleicht schwieriger nachzuweisen ist.⁴⁵ Was den jungen Tänzer/Choreografen motivierte, war einerseits eine Interpretation von Mallarmés Gedicht und Debussys Musik, andererseits der Wunsch, seinen eigenen Stil zu finden. „Ich will weg vom klassischen Griechenland, das Fokine gerne benutzt. Stattdessen möchte ich das archaische Griechenland nutzen, das weniger bekannt und im Theater bisher wenig genutzt wird,“ kommentierte Nijinsky seine Arbeit. Dementsprechend erbat er von Bakst „eine ausgetrocknete griechische Sommerlandschaft“, mit im Hintergrund „einem Bach und links einem Hügel“. Auch legte er fest, dass „alles fast flach sein soll, eher wie ein Basrelief“.⁴⁶

Im Hinblick auf die Entfaltung der inneren Geschichte ist es fast unheimlich zu erleben, in welchem Detail Nijinskys Choreographie sowohl die Musik als auch viele der im poetischen Text enthaltenen Symbole spiegelt. Seine „Ballett-Partitur“ korreliert alle Schritte und Bewegungen sehr genau mit den Takten, oft sogar mit den einzelnen Taktschlägen in Debussys Partitur. Darüber hinaus respektiert die Struktur seines Tanzes akribisch das musikalische Design – und angesichts der engen Beziehung der Musik zu den Worten Mallarmés auch das der Poesie.⁴⁷

So nimmt Debussys zweites Meisterwerk im Bereich der Instrumentalmusik nicht nur sein Interesse an der musikalischen „Übersetzung“ eines in einem anderen Medium geschaffenen Kunstwerkes vorweg, sondern weist auch auf die im Kontext von Bühnenwerken entstandenen Kompositionen aus den Jahren 1911-1913 voraus.

⁴⁵Übersetzt nach A. H. Guest und C. Peschke, *Nijinsky's Faune Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score L'Après-midi d'un Faune and His Dance Notation System* (Philadelphia, PA: Gordon and Breach, 1991), S. 13.

⁴⁶Ibid.

⁴⁷Für eine Beschreibung der Choreographie in jedem Segment der Musik siehe u.a. das entsprechende Kapitel in meiner Studie *Musical Ekphrasis*, S. 548-556.

