

Estampes

Dreimal in Debussys Lebenszeit – 1867, 1889 und 1900 – fand die seit 1851 in Großstädten verschiedener Länder und Kontinente ausgerichtete Weltausstellung in Paris statt. Die Ausstellungen bereicherten das Stadtbild von Paris um imposante Gebäude (1889 den Palast der Schönen Künste, den Industriepalast und vor allem den spektakulären und damals äußerst umstrittenen Eiffelturm, 1900 den Grand und Petit Palais, den Gare d’Orsay sowie die erste Metro) und die vielen Millionen Besucher um Eindrücke neuer Fortbewegungsmittel (1867 den Aufzug, 1889 den Fesselballon, 1900 einen Rollteppich als Straße der Zukunft, einen Oberleitungsbus sowie mit dem Lohner-Porsche das erste elektrische Hybridauto). In künstlerischer Hinsicht waren die Weltausstellungen vor allem geprägt durch Exponate aus den französischen Kolonien und Einflussgebieten Nordafrikas, durch Kunsthandwerk und Musik Asiens sowie den Stil des Art Nouveau.

Über England, das seit 1858 durch ein Handelsabkommen mit Japan verbunden war, hatten japanische Stilelemente Eingang in die europäische Kunst gefunden und besonders den Jugendstil beeinflusst. Der Schriftsteller und Kunstkritiker Edmond de Goncourt, Stifter des renommierten Literaturpreises, begann schon 1861, japanische Holzschnitte zu sammeln und darüber zu publizieren, und auch die Weltausstellungen in London 1862 und in Paris 1867 zeigten Beispiele japanischen Kunsthandwerks. In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts begann dann Samuel Bings, in seiner Pariser Galerie “Salon de l’Art Nouveau” neben Möbeln, Gemälden und grafischen Arbeiten zeitgenössischer französischer Künstler auch Werke des Amerikaners Louis Tiffany sowie, nach einer Ostasienreise, japanische Farbholzschnitte, Keramik und Gebrauchskunst anzubieten. Die in den Pariser Weltausstellungen gezeigten Exponate asiatischer Kunst, Musik und Lebensart fielen daher bei den Besuchern auf fruchtbaren Boden. Sie regten zu einer idealisierenden Wahrnehmung des Exotischen an, von der auch Debussy sich anstecken ließ.

Die Grafiken und Lackarbeiten Japans erschienen den Europäern als eine Art fernöstlicher Antwort auf die in Jugendstil und Art Nouveau ausgedrückte europäische Sensibilität für organische und natürliche Formen. Sie stießen bei Sammlern und Galeristen sofort auf großes Interesse. Monochrome oder farbige Poster, Lithografien, Radierungen, Holzschnitte und Kupferstiche fanden sich an den Wänden vieler Wohnungen und in

Sammelmappen, die unter Freunden herumgezeigt wurden.¹ Befreiend wirkten die Drucke nicht zuletzt durch ihre Vernachlässigung der Perspektive und ihre klar gegeneinander abgegrenzten Farbflächen. Beides lud zu einer ganz neuen künstlerischen Interpretation des Raumes ein sowie zu einer Akzeptanz des Dekorativen, in dem sich die aus der arabischen Kunst bekannte Idee der ornamentalen Arabeske mit schematisierten Linien zu einer neuen Oberflächengestaltung verband. Debussy hatte seine in diesen Jahren noch winzige Pariser Wohnung in einen Schrein solcher Drucke verwandelt – sein Freund Pierre Louÿs nannte sie “seine Art-Nouveau-Höhle”² – und erwies sich damit als ähnlich fasziniert von deren Ästhetik wie Gauguin, van Gogh und Toulouse-Lautrec. Die Bildhauerin Camille Claudel, Schwester des Dichters Paul Claudel und zeitweilige Assistentin Rodins, hatte Debussy in den 1880er Jahren auf die Darstellungsweise der Druckgrafiken und insbesondere auf die mit wenigen Ausnahmen ausschließlich von japanischen Künstlern gepflegte Tradition der Farbholzschnitte aufmerksam gemacht. Debussys Freund Robert Godet erzählt, wie die beiden, über Drucke von Hokusai und Hiroshige gebeugt, den erstaunlichen Bildaufbau und die oft paradoxen Perspektiven bewunderten.³

In der europäischen Musik fand der Orientalismus in den folgenden Jahren großen Widerhall in Werken wie Puccinis Oper *Madame Butterfly* (1904) und Mahlers *Lied von der Erde*, in dem er deutsche Nachdichtungen altchinesischer Lyrik vertont (1908-09). Als Debussy für sein 1903 entstandenes dreiteiliges Klavierwerk den Titel *Estampes* (Drucke) wählte, bezog er sich vermutlich auf das Exotische, sicher jedoch auf die Ästhetik der Druckgrafiken. Dabei orientierte er sich offensichtlich an einer Definition des großen englischen Kunstkritikers John Ruskin, der geschrieben hatte: “Die Aufgabe des Graveurs ist es oder sollte es sein, die Oberfläche seiner Druckplatte mit reizvollen Linien zu bedecken und damit ein Netzwerk um unterschiedliche freie Flächen zu schaffen. [...] Dass dies etwas bedeuten soll, ist im Nachhinein tatsächlich wünschenswert; doch zunächst müssen wir ornamental sein.”

¹Eine Dokumentation hierzu bieten die von André Marty zwischen 1893 und 1895 unter dem Titel *L’Estampe originale* herausgegebenen neun Alben, deren erstes ein von Henri Toulouse-Lautrec entworfenes Titelbild zielt.

²Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind* (London: Cassell, 1962), S. 119.

³Debussy war demnach wohl vertraut mit den von Hiroshige zwischen 1831 und 1858 geschaffenen Bilderserien zur Stadt Edo (Name der Stadt Tokio vor 1868) sowie mit den Arbeiten Hokusais, darunter dessen erster Serie von Farbholzschnitten zum heiligen Berg, *Sechsendreißig Ansichten des Berges Fuji*, dessen berühmte “Große Welle vor Kanagawa” das Titelblatt der Erstausgabe seines Orchesterwerkes *La Mer* zielt.

Pagodes

Die in Süd- und Ostasien verbreiteten Bauwerke, die ursprünglich dazu dienten, die Überreste erleuchteter buddhistischer Mönche aufzubewahren, faszinieren Europäer vor allem durch ihre Mischung aus Anmut und Großartigkeit. Der im Westen bekannteste Typ ist der vor allem in China und Japan verbreitete mit vielgeschossig übereinander liegenden geschwungenen Dachgesimsen, der turmartig hoch sein kann. Unter den unzähligen Farbholzschnitten, in denen der japanische Meister dieser Kunstrichtung, Utagawa Hiroshige (1797-1858), Ansichten aus seiner Heimat – der japanischen Hauptstadt Edo und ihrer Umgebung – festhielt, ist auch die der noch im heutigen Tokio berühmten Zojoji-Pagode (aus *One Hundred Famous Views of Edo*, 1856-1858) sowie die des Asakusa-Tempels beim Berg Kinryu (aus *Famous Places of Edo*, 1845):

Pagoden in Farbholzschnitten von Utagawa Hiroshige



Im Kontext der Pariser Weltausstellung von 1889 verband sich für Debussy der Eindruck von Hiroshiges bildlichen Darstellungen mit einer unmittelbaren Erfahrung. Sein Freund Robert Godet, ein Komponist und Schriftsteller, beschreibt in einer 1926 in der *Revue musicale* erschienenen Würdigung Debussys die Anregungen, die sie beide durch ihre vielfachen Besuche im “javanischen Dorf” erhielten, mit dem Holland der Welt den kulturellen Reichtum seiner indonesischen Kolonie vorstellte. Godet und

Debussy erlebten dort Darbietungen der stark stilisierten Musik und Tanzkunst dieser Tradition, die Godet später als “musique-image” kennzeichnen sollte. In der Weltausstellung von 1900, zu der Debussy mit drei eigenen Werken beitrug,⁴ war die Reaktion der Freunde auf das erneute Erlebnis der Musik Javas, das auf bronzenen Buckelgongs und anderen Metallophonen gespielte Gamelan, dagegen ganz verschieden: Godet war inzwischen nach Asien gereist, hatte dort viele Varianten der Gamelanmusik angehört und seine Eindrücke sowohl systematisiert als auch teilweise in westlicher Notation festzuhalten versucht. Debussy dagegen war nicht interessiert an Zitaten oder studierter Imitation; vielmehr schwebte ihm eine Übertragung der ästhetischen Prinzipien des Gamelan auf die westliche Musik vor.

Der Pavillon für Musik und Tanz Javas in der Pariser Weltausstellung von 1889



In seinem Klavierstück verknüpft Debussy die visuelle Inspiration der orientalischen Pagoden mit dem Eindruck, den die Gamelanmusik in ihm hinterlassen hatte. Die Idee, ein Musikstück statt nach klassischen Formmodellen mit harmonischen Vorgaben nach Erfordernissen des Klangs und der vertikalen Schichtung unterschiedlicher rhythmischer Varianten und Brechungen aufzubauen, erschien ihm wie eine Erleuchtung.

Den unterschiedlichen Traditionen des Gamelan gemeinsam ist der Aufbau mit Kernmelodien vor rhythmisch komplexen, durchgehenden Mustern, getragen von den Schlägen großer, tief und lang hallender Gongs. Debussy gibt die nicht im westlichen Sinne temperierte Stimmung der Gamelaninstrumente mit der Pentatonik aus Ganztönen und kleinen Terzen wieder, wie sie sich auf den Klaviertasten erzeugen lässt.⁵

⁴Seine *Chansons de Bilitis*, sein Streichquartett und seine Kantate *La Damoiselle élue* wurden dort aufgeführt.

⁵In “Pagodes” verwendet Debussy zwei pentatonische Skalen: P1 = *h cis dis fis gis* als Grundstimmung, P2 = *cis dis fis gis ais* nur für kurze Kontraste (T. 75-79, 91-95). Die zwei Skalen unterscheiden sich im Tonvorrat kaum (*h* bzw. *ais*), jedoch wesentlich in Grundton und Intervallfolge. In kleinen Einschüben kombiniert Debussy zuweilen die den Skalen gemeinsamen Töne mit sowohl *h* als auch *ais* (T. 41, 43; 73, 75) oder reichert eine Quinttransposition von P2 mit chromatischen Gegenstimmen an (T. 15-18).

Estampes I: Gongs und Gamelan-Muster in "Pagodes"

Modérément animé *Délicatement et presque sans nuances*

Die ornamentale Komponente dieses Musters erklingt in 58 der 98 Takte des Stückes, und zwar – als handle es sich um einen Ausschnitt aus einem der charakteristischerweise recht langen Gamelanwerke – in zehn verschiedenen rhythmischen Varianten.⁶ Dazu kommen Ostinati aus den im Muster gegebenen Tönen: so die Sekunde *fis-gis* als Synkope oder Prallerfigur und die Sekunde *cis-dis* als triolischer Triller. Den für westliche Ohren auffälligsten Strang bilden melodische Segmente, von denen vier mehrfach auftreten und insofern thematisch wahrgenommen werden. In zweien fügt Debussy als 'tonleiterfremdes' Element die übermäßige Quarte hinzu und verleiht so der Pentatonik einen Hauch des Lydischen.⁷

Estampes I: Vier melodische Segmente in "Pagodes"

Hier gibt es keine harmonischen Entwicklungen, geschweige denn auflösungsbedürftige Spannungen. Debussys musikalische Pagoden gleichen einem mehrgliedrigen, zur Andacht einladenden Raum aus Klängen.

⁶V1: T. 3-10+53-60, V2: T. 11-12+61-62, V3: T. 13-14+63-64, V4: T. 23-26, V5: T. 27-30, V6: T. 37-40 (+ Abspaltungen T. 42, 44), V7: T. 78-79, V8: T. 80-81+84-87, V9: T. 80-83, V10: T. 82-83+88-97.

⁷Die in der Melodie verwendeten lydischen Modi sind die auf *e* (*e-fis-gis-ais-h-cis-dis-e*; siehe [a]) und auf *h* (*h-cis-dis-eis-fis-gis-[]-h*, siehe [c]).

La soirée dans Grenade

Spanien überrascht vielleicht zunächst im Reigen der exotischen Länder. Doch schon Anfang des 19. Jahrhunderts hatte Victor Hugo im Vorwort zu seiner Gedichtsammlung *Les Orientales* bemerkt, dass

der Orient, sei es als Gemälde, sei es als Idee, für den Verstand wie für die Phantasie ein Gegenstand allgemeiner Vorliebe geworden ist [...]. Die Farben des Orients sind in unsere Gedanken und Träume eingraviert. Und diese Gedanken und Träume werden, fast ohne es zu wollen, abwechselnd hebräisch, türkisch, griechisch, persisch, arabisch, sogar spanisch – denn Spanien ist immer noch der Orient; Spanien ist zur Hälfte afrikanisch und Afrika ist zur Hälfte asiatisch.⁸

Auf Spanien als Ganzes trifft Victor Hugos Einschätzung sicherlich nur bedingt zu; doch benennt sie Wesentliches im Fall von Andalusien, das aufgrund der fast acht Jahrhunderte währenden maurischen Herrschaft, aber auch durch andere "exotische" Einflüsse für die Franzosen das Fremde in der Nähe repräsentierte. Als Teil der Weltausstellung von 1900 fand am Trocadéro die Ausstellung "L'Andalousie au Temps des Maures" (Andalusien zur Zeit der Mauren) statt. Das Plakat dafür gestaltete der zu dieser Zeit bereits berühmte und vielfach ausgezeichnete Maler, Grafiker und Meister der Farblithografie Jules Chéret, der "König der Poster".



Farblithografie für den Andalusien gewidmeten Bezirk der Weltausstellung

Das Plakat war jedoch nicht die einzige *Estampe*, die die Besucher des spanischen Ausstellungsgeländes entzückte. Debussy sah bei seinen vielen Rundgängen vermutlich auch kleinere Abbildungen: Schwarzweißdrucke von der Alhambra, von maurischen Innenhöfen, tanzenden Zigeunerinnen, Straßenmusikern etc., die kollektiv die Atmosphäre bestimmen sollten, die er in seinem Klavierstück vom "Abend in Granada" beschwört.

⁸Übersetzt nach Victor Hugo, *Les Orientales* (Paris: Hetzel, 1829), S. ix-x.




Andalusien wurde von seiner Eroberung im Jahr 711 bis zur 1492 in Granada vollendeten Reconquista 781 Jahre lang durch die Mauren regiert. Granada selbst war unter der Dynastie der Nasriden, die der Stadt die herrschaftliche, prächtig verzierte Festung Alhambra hinterließen, eines der islamischen Emirate in Spanien. Auch jenseits des maurischen Erbes zeigt die Kultur Granadas viele exotische Einflüsse, insbesondere die der Sepharden und der *gitanos*. Die Juden der westeuropäischen Diaspora waren schon seit dem Altertum auf der iberischen Halbinsel heimisch. Als gebildete und begabte Volksgruppe, die seit dem 10. Jahrhundert zahlreiche bedeutende Gelehrte und Künstler hervorbrachte (unter ihnen Moses Maimonides und Abraham ibn Esra), spielten sie in der andalusischen Gesellschaft eine entscheidende Rolle, bis ihre Kultur im Zuge der Rückeroberung Andalusiens durch die katholischen Könige Spaniens nachhaltig zerstört wurde.⁹ Ihre Musik umfasst Lieder, deren Melodien oft Wurzeln südlich und östlich des Mittelmeeres haben und zum Tamburin oder zur lautenähnlichen Oud gesungen wurden.

Auch die seit dem Altertum immer wieder durch Spanien ziehenden Roma fanden dank der Toleranz der muslimischen Herrscher hier im 15. Jahrhundert eine dauerhafte Heimat. In der Folge entwickelten die *gitanos* in gegenseitiger Befruchtung mit der spanischen und der jüdischen Bevölkerung eine Art andalusischen Urgesanges, den *cante jondo*, der sich im später popularisierten Flamenco nur noch in gezähmter und angepasster Form wiederfindet.¹⁰ Dieser inzwischen weltbekannte, aber immer noch extravagant wirkende Musik- und Tanzstil hat somit Ursprünge in Afrika und Asien; dies mag Victor Hugo im Sinn gehabt haben, als er Spanien halb afrikanisch und Afrika halb asiatisch nannte. Die Tonarten und melodischen Floskeln dieses Gesanges verbinden hinduistische, arabische, jüdische, griechische und kastilische Elemente.

Im Spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung lauschte Debussy wiederholt und tief beeindruckt einer Gruppe spanischer Zigeuner, die dort den noch nicht von modernen Einflüssen korrumpierten *cante jondo* vortrugen. Aus dieser Erfahrung erwachsen nach "La soirée dans Grenade" auch das Orchesterbild "Iberia" sowie das Prélude "La puerta del Vino".

⁹Das Alhambra-Edikt vom 31. März 1492 stellte sie vor die Wahl zwischen Exil oder Konversion zum Christentum. Konvertiten wurden jedoch wenig später oft von Priestern der Inquisition als heimliche Juden beschuldigt und hingerichtet.

¹⁰"Flamenco" bezeichnet das "Flämische" (*arte flamenco* = flämische Kunst), den Flamingo, dessen Bewegungen man in den Tänzern zu erkennen meinte, und einen Andalusier mit Roma-Wurzeln. *Cante jondo* (oder *hondo*) heißt so viel wie "tief empfundener Gesang".

Debussys musikalischer Abendeindruck von der so vielfältig geprägten südspanischen Stadt Granada verbindet denn auch vieles, was von fremden Einflüssen zeugt, wobei er dem Erbe der Mauren, Sepharden und Roma noch eine vierte exotische Komponente hinzufügt: die einer Tango-Variante, die nach der kubanischen Hauptstadt benannt war, in Spanien begeistert integriert wurde und schon Bizet als emblematisch für Spanien gegolten hatte. Die Tempobezeichnung *Mouvement de Habanera* und die Anweisung für den Pianisten, “langsam und in einem nonchalant anmutigen Rhythmus” zu beginnen, identifizieren die spezifische Vorlage bereits, bevor der für den afrokubanischen Tanz charakteristische Grundrhythmus  einsetzt. Dieser Rhythmus durchzieht das Stück mit nur vier kurzen Unterbrechungen; dabei macht die schlichte Form stellenweise Varianten wie  oder  Platz.

Der Grundrhythmus begleitet einen Reigen unterschiedlicher Musiksetzen, die Spaziergänger in der abendlichen Stadt hören könnten. Dieser Reigen beginnt und endet mit einer für die Region typischen Gegenüberstellung nordafrikanischer und spanischer Elemente. Zunächst erinnert mit der im folgenden Notenbeispiel als [a] markierten Komponente eine leise, ausdrucksvolle Melodie in der arabischen Tonleiter¹¹ an die lange maurische Tradition. Die Wiedereingliederung Andalusiens in den europäischen Kulturkreis bestätigt unmittelbar darauf das Gitarrenmotiv [b], dessen Akkorde, in intervallgetreuer Parallele geführt, gegen Ende hin kräftig crescendieren und damit auf die sprichwörtliche Leidenschaftlichkeit der Südspanier und der Roma-Musiker verweisen. Auch die lasziv wirkende dritte Komponente [c], die mit ihrem *tempo rubato* und ihrer rhythmischen Zusammensetzung aus Triole, synkopischer Überbindung und unbetontem Ende an die typischen 12/8-Gruppen des Flamenco erinnert, wird von dem selbstbewussten Gitarrenmotiv abgefangen. Doch die Musik der *gitanos* lässt sich nicht so einfach verdrängen, sondern setzt sich gleich darauf noch einmal mit einem neuen Element durch.¹²

¹¹Diese Tonleiter besteht aus zwei Tetrachorden, die jeweils eine übermäßige mit zwei kleinen Sekunden umgeben; auf dem Grundton *cis* bedeutet dies: *cis-d-eis-fis* / *gis-a-his-cis*.

¹²Harmonisch sind diese beiden ‘Flamenco’-Elemente mehr durch ihren französischen Komponisten als durch ihre Tradition geprägt: Die *tempo rubato*-Komponente in T. 23-28 und 60-66 bezieht den Part der rechten Hand aus der Ganztonskala 2; erst mit der modifizierten Entwicklung in T. 78-91 und einer entfernten Verwandten in T. 119-121 wechselt Debussy in den mixolydischen Modus auf *cis*. Die Ergänzung in T. 33-37 dagegen, die sich mit ihrem Wechsel querständiger Dreiklänge und einer Mittelstimme in chromatischen Tonpaaren gegen die Unterbrechung durch das Gitarrenmotiv auflehnt, wäre ohne den verlässlich ankernden Basston im Habanera-Rhythmus keiner Tonart zuzuordnen.

Estampes II: Arabische Melodik, Gitarrenakkorde und Zigeunerflair

[7] [a] *pp* *expressif et lointain* 3 etc.

[17] [b] *pp* etc.

[23] [c] *p* *expressif* 3 etc.

Im Zentrum des Satzes erklingt, nach vier stark crescendierenden Einleitungstakten in *ff* beginnend, die eigentliche Habanera. Über dem sekundären Grundton *a* machen die diversen Skalen einer schlichten Diatonik Platz. Das rhythmische Muster betont das letzte Achtel jedes Taktes, als mischten sich auch hier die leidenschaftlichen Gitarristen ein. Die durch minimale Modifikationen aus einem einzigen Motiv entwickelte lange Phrase fällt, allmählich leiser werdend, über drei Oktaven ab.

Estampes II: Die eigentliche Habanera-Musik in “La soirée dans Grenade”

[38] [d] *mf* *ff* etc.

Der weitere Verlauf des abendlichen Stadtrundganges durchläuft viele dieser Komponenten erneut, zweimal kurz unterbrochen von einem fernen Kastagnettenmotiv, zu dem der sonst durchgängige Habanera-Rhythmus ausnahmsweise kurz schweigt.

In einer Rezension für die *Revue musicale* bezeichnete der aus Andalusien gebürtige Komponist Manuel de Falla die Evokationskraft des Stückes als ein Wunder, das er umso verblüffender fand, als Debussy nie über die unmittelbare französische Grenzregion hinausgelangt war und Spanien gar nicht wirklich kannte. Kein Takt dieser Musik sei der echten Volksmusik entnommen, und doch spräche aus dem Werk in unfassbarer Weise Spanien selbst – und dies noch im kleinsten Detail.

Jardins sous la pluie

Debussy-Forscher sind sich nicht einig darüber, ob es sich bei den “Gärten im Regen” um die Erinnerung an einen Regenguss im heimischen Paris oder um die musikalische Reaktion auf einen Kunstdruck handelt. Für die erste Deutung scheint eine biografische Beobachtung zu sprechen: Der Maler Jacques-Emile Blanche, dem die *Estampes* gewidmet sind, erzählt, es habe eines Tages ein plötzliches Unwetter gegeben; jedermann habe sich untergestellt, nur Debussy sei ganz begeistert im Regen geblieben. Die Tatsache, dass das Stück französisches Volksliedgut zitiert, scheint auf den ersten Blick geeignet, das Regenerlebnis tatsächlich in Frankreich zu vermuten. Allerdings hat Debussy zu dem einen der beiden Lieder eine so große Affinität, dass er es sein Leben lang immer wieder anklingen lässt; zudem hält der Debussy-Biograf Marcel Dietschy die Aussage des Malers, dem er eine allzu überbordende Erfindungslust bescheinigt, für nicht zuverlässig. Angesichts der Einbindung in einen Zyklus mit dem Titel “Drucke” ist daher sicherlich zu bedenken, ob nicht grafische Darstellungen wie z.B. Regenszenen Hiroshiges den Anstoß zu dieser Komposition gegeben haben:

Strömender und peitschender Regen in Holzschnitten von Hiroshige



Auffallend in diesen drei wie auch in anderen Regenbildern Hiroshiges ist die Stilisierung. Natur, Mensch und Wetter sind lediglich angedeutet: Der schwarze Strich am oberen Bildrand steht für die Wolken, die leicht gebündelten, aber ansonsten parallelen Streifen – senkrecht bei ruhiger Luft, diagonal bei Wind – für den Regen. Menschen sind auf wenige farbige Flächen mit schwarzer Umrandung reduziert, ebenso die Schirme, Hüte und über den Kopf gezogenen Umhänge, mit denen sie sich mehr schlecht als recht gegen den Regen schützen.

Eine vergleichbare Stilisierung – die für das Genre kennzeichnende, von westlichen *fin-de-siècle*-Künstlern begeistert aufgegriffene Vereinfachung der Oberflächendetails und der Verzicht auf Tiefe – findet sich auch in Debussys *Estampes* wieder, nicht zuletzt in “Gärten im Regen”, wie ein Vergleich mit anderen Klavierwerken zu verwandten Themen zeigt. Liszts “Les Jeux d’eau à la Villa d’Este” (aus dem dritten Band seiner *Années de pèlerinage*) und Ravels *Jeux d’eau* lassen sich heranziehen, auch wenn es sich bei den Rokoko-Wasserspielen in herrschaftlichen Gartenanlagen um eine gezähmte Natur handelt, vor der kein Menschen Schutz suchen muss. In beiden spielt der Pianist größtenteils über dem mittleren *c*, so dass ein liebliches Bild in der Sonne funkelnder Sprühtropfen entsteht, nicht aber das eines alles gleichermaßen durchnässenden Regengusses.

Debussy komponiert in diesem Stück im Grunde eine seiner vielen Toccaten. Die Oberfläche ist bestimmt durch Akkordbrechungen in Sechzehnteln (T. 1-63) bzw. Triolen (T. 64-70), triolische Tremoli und Triller (T. 71-97), Akkordbrechungen in Sextolen (T. 100-115) und, nach einem *cadenza*-artigen Einschub mit erneuten Trillern, einer Rückkehr zu den Sechzehnteln des Anfangs (T. 133-154). Das nur gut vierminütige Stück durchläuft eine große Zahl tonaler Felder; es umfasst Segmente in zwölf verschiedenen Dur- und Molltonarten und den beiden Ganztonleitern sowie eine chromatische und eine auf einer künstlichen Skala aus zwei symmetrischen Hälften basierende Passage.

Vor allem spielt Debussy unter der brillanten Oberfläche durchgehend mit zwei schlichten, kurzen Themen, von denen das erste insgesamt zehn-, das zweite fünfmal erklingt. Besonders beim ersten Thema mögen Hörer aufgrund des wechselnden Registers und der immer neuen tonalen und harmonischen Grundlage den Eindruck bekommen, fünf einzelne Stimmen singen zu hören: in T. 1-3 einen Tenor in e-Moll, in T. 29-31 einen Sopran in Fis-Dur, weitergeführt von einem Mezzosopran in fis-Moll; in T. 43-45 einen Alt in c-Moll und in T. 50-52 einen Bass in Des-Dur. In T. 83-85 beginnt der Tenor erneut auf *e*, bewegt sich jetzt jedoch in der Ganztonskala. Später folgen Einsätze in h-Moll, gis-Moll (2x) und H-Dur.

Das zweite Thema tritt erst in T. 75 hinzu, in von Pausen durchsetzter, metrisch verschobener und nach hinten offener Gestalt. Nachdem es zu Beginn der Schluss-Stretta als Fragment vervielfältigt wird, entwickelt es in seinen letzten zwei Einsätzen doch noch eine metrisch solide Position – verschmilzt am Ende allerdings mit dem Anfang des ersten Themas.

Beide Themen haben eine schlichte, als verzierter Bogen angelegte Melodielinie. In der Kontur des zweiten Themas erkennt man den Beginn des beliebten Kinderliedes “Nous n’irons plus au bois” mit seiner Aufforderung, zu hüpfen, zu tanzen und zu küssen wen man mag. Das erste Thema wird gern aus dem Schluss des in ganz Frankreich bekannten Wiegenliedes “Dodo, l’enfant do” abgeleitet. Allerdings ist dies trotz Debussys Vorliebe für das Lied keineswegs zwingend, denn dieselbe Tonfolge in demselben Rhythmus und einem im Kontext des brillanten Klavierstückes passenderen Tempo bildet auch den Schluss des Tanzliedes.

Estampes III: Kinderlied-Zitate in “Jardins sous la pluie”

Nous n’irons plus au bois

Nous n'i-rons plus au bois, les lau-riers sont cou - pés, la bel - le que voi - là i - ra les ra-mas-ser.
En-trez dans la dan - se, vo-yez comme on dan-se. Sau - tez, dan - sez, em-bras-sez qui vous vou-drez.

Dodo, l’enfant do

Do - do, l'en-fant do, l'en-fant dor-mi-ra bien vi-te, do - do, l'en-fant do, l'en-fant dor-mi-ra bien-tôt.

Debussy, “Jardins sous la pluie”

1. Thema 2. Thema

Die *Estampes* hatten nicht zuletzt deswegen so großen Erfolg, weil die bildliche und musikalische Thematik dem Zeitgefühl entgegenkam. Dies lässt sich an einem Vergleich mit Ravels Werken unterstreichen. Dieser komponierte bereits 1895 eine *Habanera* für zwei Klaviere (eine zweite folgte 1907 in der *Rapsodie espagnole*), 1898 behandelte er in seiner Ouvertüre *Shéhérazade* ein orientalisches Thema, und 1901 entstand sein schon erwähntes Klavierstück *Jeux d’eau*, in thematischer und technischer Hinsicht ein Gegenstück zu Debussys *Jardins sous la pluie*.

Die Faszination der Stilisierung

Die künstlerische Druckgrafik gehört als eigene Gattung zur bildenden Kunst. Originalgrafik – und besonders dafür interessierten sich die französischen Künstler um die Jahrhundertwende – macht sich ihren von Pinsel und Zeichenstift unabhängigen Entstehungsprozess zunutze, um einen eigenständigen künstlerischen Ausdruck zu erzielen. Denn Drucke gleich welcher Technik – seien sie Holz- oder Linolschnitte, Kupfer- oder Stahlstiche, Radierungen oder Lithografien – unterscheiden sich von Malerei und Zeichnung in ihrer darstellerischen Absicht. Während in Gemälden üblicherweise viele Farben gemischt werden, die einen komplexen Farbraum ausfüllen, ist die Farbgestaltung bei Drucken flächig. Körper und Gegenstände werden entweder durch Umrisslinien präzisiert oder durch Flächen, die in nur einer oder zwei Farben gehalten sind. Überhaupt ist der Einsatz von Linien als besonderes Merkmal akzeptiert; das mag mit ein Grund sein, warum man bei der Anspielung auf eine bildliche Darstellung von Regen sofort an japanische Holzschnitte denkt. Nicht zuletzt ist auch das Dargestellte selbst meist generisch oder typisiert. Man erkennt die vernachlässigbare Bedeutung des Individuums an seiner Kleinheit in der ihn umgebenden Landschaft, die Stimmung der Menschen an ihrer meist etwas übertriebenen Körperhaltung, die Herausforderungen, denen sie sich stellen müssen, an der Bewegtheit ihrer Attribute.

In den drei Klavierstücken seiner *Estampes* macht Debussy sich diese Charakteristika zunutze, um durch wenige musikalische 'Linien' oder Kennzeichen Typisches anzudeuten. In den Augen der Europäer des späten 19. Jahrhunderts lag die große Attraktivität japanischer Druckgrafik und ihrer europäischen Nachahmungen in der Tatsache, dass sie keinen Regeln für die Organisation des dargestellten Raumes gehorchen mussten. Dies erlaubte den Künstlern eine freie Behandlung der Perspektive und führte zu einer Vorliebe für durch den Bildrahmen abgeschnittene Personen oder Objekte (vgl. die stets nur teilweise ins Bild ragenden Gebäude in den Drucken von Hiroshige). Die betonte Ausschnitthaftigkeit der dargestellten Wirklichkeit fand bald auch Eingang in die französische Druckgrafik der Zeit. Ein einfaches Beispiel dafür ist im Andalusien-Poster die Beschränkung der blauen Hintergrundfarbe auf eine nur Rumpf und Kopf der Flamencotänzerin umgebende Wolke. Debussy übernimmt diese Darstellungsweise, indem er sein Musikstück ebenfalls aus nur fragmentarischen aber suggestiv gehaltvollen Anspielungen auf die südspanische Musik gestaltet: aus Bruchstücken typischer Gitarrenbegleitung und Fragmenten sehnsuchtsvoller Flamencomelodik.

So wie die Drucke das Allgemeingültige betonen, stellt auch Debussy jeweils einen Aspekt in den Vordergrund seiner musikalischen *Estampes*: die Textur des Gamelanspiels in “Pagodes”, Gestik und Rhythmus des unter maurischem Einfluss in Andalusien heimisch gewordenen Habanera-Tanzes in “La soirée dans Grenade” und die Motorik des Dauerregens in “Jardins sous la pluie”.

In einem berühmt gewordenen Bonmot verglich Debussy die Kunst einer Druckgrafik mit dem Detailreichtum eines Wandgemäldes: “Eine *Estampe* ist kein Fresko, und das hatte ich auch sicher nicht im Sinn. Aber schließlich: Brauchen wir denn weitere 375 Seiten, um unsere Gefühle auszudrücken?”¹³

¹³In einem Brief an Émile Vuillermoz vom 25. Januar 1916 (abgedruckt in F. Lesure: *Claude Debussy: Lettres 1884-1918*, S. 271) stellt Debussy die Kurzform der Berceuse den oft sehr umfangreichen Partituren César Francks gegenüber.