

Images

Debussy hat im Verlauf seines Lebens zwölf Stücke komponiert, die er teils schon zum Zeitpunkt des ersten Einfalls, teils erst nachträglich als *Image* bezeichnet. Interessant an diesem Titelbegriff ist, dass er, ähnlich wie das deutsche *Bild*, ein Spektrum vom Konkreten zum Abstrakten abdeckt. Das französische Wort enthält sogar noch Spuren seines etymologischen Ursprungs im ‘Imaginieren’; es verbindet die Ab- oder Nachbildung durch Künstler und die Spiegelung in reflektierenden Flächen mit der analogen oder symbolischen Entsprechung, der Wirkung auf Außenstehende (dem ‘Image’) und der nur dem inneren Auge zugänglichen Vorstellung.

Die erste, später vom Komponisten zurückgezogene Dreiergruppe ist die seiner Schülerin Yvonne Lerolle gewidmete aus dem Jahr 1894; sie wurde 1977 posthum als *Images oubliées* veröffentlicht. Wie schon oben erwähnt, ist das zweite Stück eine später nur wenig überarbeitete Vorform der Sarabande, die das Zentrum des Triptychons *Pour le piano* bildet. Das einleitende *Lent (mélancholique et doux)* und das virtuose Finale mit seiner ungelenk langen Überschrift¹ sind jedoch musikalisch ebenfalls ansprechend und für Pianisten wie Hörer lohnend.

Neun Jahre nach der ersten Verwendung des kollektiven Titels, im Juli 1903, versprach Debussy seinem Verleger Durand zwölf weitere *Images*: je zwei Dreiergruppen für Klavier solo und für Klavier zu vier Händen oder Orchester. Die erste Gruppe mit ‘Reflets dans l’eau’, ‘Hommage à Rameau’ und ‘Mouvement’ erschien im Oktober 1905, die zweite mit ‘Cloches à travers les feuilles’, ‘Et la lune descend sur le temple qui fut’ und ‘Poissons d’or’ Ende 1907. Wie schon bei *Masques*, *L’isle joyeuse* und *Estampes* spielte der spanische Pianist Ricardo Viñes, Debussys bevorzugter Interpret seiner Klaviermusik, die Uraufführungen. Die weit umfangreichere, für Orchester instrumentierte dritte Gruppe wurde erst 1912 fertig,² die geplante vierte offenbar nie in Angriff genommen.

¹Der vollständige Titel, ‘Quelques aspects de ‘Nous n’irons plus au bois’ parce qu’il fait un temps insupportable’ (Einige Gesichtspunkte von [dem Kinderlied] ‘Wir gehen nicht mehr in den Wald’, weil das Wetter unerträglich ist), spielt möglicherweise auf ein Gespräch mit der Schülerin an, eignet sich jedoch wenig für Öffentlichkeit oder Konzertprogramme.

²Diese *Images pour orchestre* sind nicht zuletzt deshalb viel länger, weil das zentrale, von I ‘Gigues’ und III ‘Rondes de Printemps’ umrahmte Stück ‘Ibéria’ in sich dreisätzig ist.

Reflets dans l'eau (Images I, Nr. 1)

Die Brechung der Wirklichkeit in der Spiegelung des Wassers hat Maler schon immer fasziniert. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts und zur Zeit des *fin de siècle* widmeten sich in und um Paris besonders Pissarro, Sisley, Seurat, Cézanne und Monet mehrfach dieser Thematik. Sie spürten den natürlichen Verzerrungen nach, die sich ergeben, wenn das Wasser von einem leichten Wind gekräuselt ist, sowie den zarten Veränderungen der Farbe bei glatter Wasseroberfläche. Monet, der eine große Anzahl von Wasserspiegelungen festgehalten hat, interessierte sich nicht zuletzt für das, was sich ergibt, wenn der Blickwinkel des Betrachters die Proportionen verzerrt oder den gespiegelten Ausschnitt der Natur umfangreicher erscheinen lässt als das am Ufer selbst Wahrgenommene.

Claude Monet: *Der Teich in Montgeron* (1877) und *Flut in Giverny* (1896)
St. Petersburg, Eremitage bzw. Schweizer Privatsammlung



Im ersten seiner *Images* bildet Debussy die Vielschichtigkeit solcher Wasserspiegelungen durch teils intervallgetreue, teils nur dem annähernd verwandten Eindruck verdankte Umkehrungen und Krebsformen einfacher musikalischer Segmente ab. Dies beginnt auf der Ebene der thematischen Komponenten. Die primäre melodische Geste [a], die in den ersten Takten in der Mittellage in zarter Farbe vorgestellt wird, erscheint in der in vielfacher Form erklingenden sekundären Komponente [b] 'gespiegelt' – in der Grundform sogar gleich zweifach –, wobei die Kombination aus Terz und Sekunde immer beibehalten ist, die Größe jedes dieser Intervalle jedoch wechselt (vgl. Beispiel unten).

Die Komponente [a] mit ihrer je zweifach ertönenden Tonfolge *as-f-es* eröffnet jeden der vier Abschnitte des Stückes (I = T. 1-34, II = T. 35-70, III = T. 71-80, IV = T. 81-94). Die Komponente [b] antwortet in den zwei

ersten, größeren Abschnitten zunächst mit einer ganztönigen Verbindung aus Krebs und Krebsumkehrung, bevor sie verschiedene diatonische Versionen der beiden Anfangsintervalle mit mehreren unterschiedlichen Ergänzungen durchläuft.

Images I, 1: Die thematischen Komponenten in “Reflets dans l’eau”

Reflets dans l’eau
Andantino molto
(Tempo rubato)



(ähnlich T. 29-30, 50-51, T. 54-55, 65-66)



(ähnlich T. 59-60, 61-62)



Eine wieder andere Art der Spiegelung erfährt Komponente [a] am Schluss des Werkes, wo die Basslinie mit einer Quint-/Oktavparallele der Dreitonkontur ausklingt (vgl. T. 89-92: *ges-es-des* unter *des-b-c*).

Einige Spiegelungen sind ‘impressionistischer’ Art. So kann man den in T. 1-2 über [a] $3\frac{1}{2}$ -oktavig auf- und wieder absteigenden Bogen aus drei dreistimmigen Akkorden in den fallenden und erneut aufsteigenden Läufen wiedererkennen, die den ersten [b]-Eintritt vorbereiten und dann untermalen. Die auf das zweifache [a] des ersten Abschnitts folgende Crescendofigur, in der Debussy ein Echo und verschiedene Sequenzen des [a]-Schlussintervalls mit chromatisch aufsteigenden Septakkorden begleitet, wird in der Ergänzung der ersten [b]-Variante fast notengetreu gespiegelt.³ In anderen Fällen geschieht die Spiegelung simultan; so ist die pentatonisch abfallende, durch eine Kurve ergänzte Linie der rechten Hand in T. 16 mit einer ebenso aufsteigenden und in der umgekehrten Kurve endenden Linie in der Linken unterlegt.

Den Eindruck des Wassers selbst – das man sich recht still vorstellen darf, da es zwar keine identischen, aber doch nur leicht abgewandelte Spiegelungen erzeugt – setzt Debussy in immer neue zarte Farbtupfer und Wellen um, die nur an wenigen Stellen das vorherrschende *pp* verlassen und in den vierzehn stark verlangsamten Codatakten wie in ferne Luftschichten eingehen.

³In T. 10, mit teilweiser Vorbereitung in T. 9, erklingen die drei Tonpaare *f-es, b-as, c-b* über chromatisch aufsteigenden Linien *as-a-b-ces-c-des/ges-g-as-heses-b-ces/c-des-d-es-e-f*. In T. 30 und 31 kehrt dieselbe Folge in (freier) Umkehrung unter einem gesteigerten Crescendo wieder: Tonpaare = *c-des, b-c*; Chromatik = *b-a-as-g/e-es-d-des/g-ges-f-e*.

Hommage à Rameau (*Images I*, Nr. 2)

Im Jahr 1903 hatte Debussy Gelegenheit, an der Schola Cantorum in Paris die erste moderne (Teil-)Wiederaufführung der 1737 komponierten Oper *Castor et Pollux* von Jean-Philippe Rameau (1683-1764) zu erleben. Er war begeistert, erkannte er doch in diesem Werk eine rein französische Tradition, die der deutschen, welche auf Rameaus nur zwei Jahre jüngeren Zeitgenossen Bach gründete, als gleichwertig zur Seite gestellt werden konnte. In Rameaus Musik fand er eine Sensibilität der Harmonie, die den musikalischen Ausdruck von Farben und Gefühlsnuancen in einer Weise erlaubte, die anderen Komponisten der Generation fremd war. Wie Debussy in einer Besprechung der Oper für die damals noch täglich erscheinende Literatur- und Kulturzeitschrift *Gil Blas* schrieb, faszinierte ihn vor allem die Mischung aus strenger Deklamation und liebenswürdiger Zartheit. Gefühle werden in Rameaus Musik nicht, wie er in Ablehnung der damals ganz Paris beherrschenden Wagner-Verehrung schrieb, in einer Weise unterstrichen, die dem Publikum Beschränktheit unterstellt, sondern in ihren feinen Schattierungen dezent beleuchtet. Dazu braucht es seines Erachtens den französischen Esprit verbunden mit Klarheit des Ausdrucks und Knappheit der Form, wie er sie in Rameaus ein Jahr älterem Zeitgenossen in der Malerei, Antoine Watteau, bewunderte.

Das lyrische Werk des hoch geehrten, von König Louis XV. in Anerkennung seiner reifen Werke in den Adelsstand erhobenen Rameau war bald nach dessen Tod für 140 Jahre in Vergessenheit geraten. Es wurde erst in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt. Vor diesem Hintergrund ist Debussys Hommage zu hören: als eine Ehrenbezeugung gegenüber dem großen Vorläufer, als überfällig empfundene Laudatio für einen lange vernachlässigten Ahnen, der ihm alle Bedingungen eines Vorbildes zu erfüllen schien. Zu diesem Zweck komponiert Debussy ein "langsam und ernst" überschriebenes Klavierstück im Stil einer Sarabande, in dem er Charakteristika der Gestik Rameaus mit seiner eigenen musikalischen Sprache zu neuer Wirkung bringt.

Der Aufbau folgt dem Schema A B A' Coda. Die dreiteilige Form mit veränderter Reprise findet sich zudem auf der nächst niedrigeren Ebene innerhalb der Abschnitte A und B wieder, so dass man zur ersten Orientierung das folgende Gesamtschema aufstellen kann:

A			B			A'	Coda	
A	B	A'	C	D	C'	A _{var}	(aus A + D)	
T.	1-9	10-23	24-30	31-37	38-50	51-56	57-65	65-76

Segment A macht durch seine viertaktige Eröffnung in unbegleiteter Oktavparallele auf sich aufmerksam.

Images I, 2: Die Eröffnungstakte von "Hommage à Rameau"



Erst in Takt 5, wo die Parallele zugunsten einer dreischichtigen Textur aus verspielter Oberstimme, sechsstimmig parallel schreitenden Mittelstimmen und gongartigem Bass aufgegeben wird, erklingt in *pp* erstmals *Gis'*, der Ankerton der Tonika. Die Phrase endet, wie oft in barocken Vorbildern, mit einer Modulation im achten Takt zur Dominante sowie – anstelle der in früheren Jahrhunderten implizierten oder sogar geforderten Fermate – mit einer passiven Überbindung in den neunten Takt. Segment B setzt mit einer Transposition des Unisono-Beginns auf die Molldominante ein, wird jedoch nach vier Schlägen quasi überlagert von einer (einen zusätzlichen Schlag erfordernden) 'Korrektur' der Tonart zurück zur Tonika. Dazu imitiert Debussy die Transposition der Oktavparallele aus T. 2 mit dem Original, das er dann vervollständigt. Zugleich lässt er eine Variante der mehrstimmig parallelen Mittelschicht schon hier einsetzen. Der Bass-ton dagegen tritt auch hier erst im fünften Takt des Segmentes hinzu, und zwar nach einer chromatischen Rückung weder mit *Gis* noch mit dessen Dominantton *Dis*, sondern mit dem Tritonus *D*.

Gleichzeitig beginnt Debussy ein Spiel mit der typischen Sarabanden-Synkope, die er bis hierher sehr sparsam (nur zu Beginn der beiden Abschnitte in T. 1 und 10) eingesetzt hatte. Zusätzlich zu deren traditioneller Position auf dem zweiten Schlag eines Dreiertaktes – im hier herrschenden 3/2-Takt also auf der zweiten Halben – erlaubt er der vierstimmig parallel laufenden Mittelschicht ihre eigene Synkope auf dem vierten Viertel der Takte 14 und 15. Durch den Einschub eines 1/2-Taktes wird diese kurz darauf sogar auf das zweite Taktviertel (die "1 und") verschoben, wo sie bis zum Ende von Segment B bleibt.

Segment A' beginnt und endet auf der Tonika, präsentiert jedoch eine andere Überraschung. Die vier melodischen Anfangstöne *dis-gis-fis-dis*, die sich aus der Mittellage eines volltönenden *Gis*-Dur-Dreiklanges herauschälen, münden nicht gleich in die erwartete Fortführung, sondern erleben zunächst ein *p*-Echo in hoher Lage, bevor sie – noch leiser – in der Mittellage erneut aufgegriffen werden und in die ursprüngliche Kontur eingehen.

Dabei wird der Tonika-Bass zeitweise verdrängt, so dass auch hier, wie schon im Eröffnungssegment, nur insgesamt vier Takte sowie der erweiternde ‘Fermatentakt’ über dem Bass-Gis klingen.

Der zentrale Abschnitt B, bewegter und auch dynamisch intensiver als die A-Abschnitte, ist durch zwei melodische Gesten gekennzeichnet: durch eine Art rhythmisiert und erweitert umgekehrten Doppelschlag im Diskant, der zweimal zu Beginn und zweimal gegen Ende erklingt (d.h. in den Segmenten C und C', je unterschiedlich harmonisiert), und durch eine im Bass eingeführte, später alle Stimmen durchlaufende Quart-Quint-Figur, die ‘die Mitte der Mitte’, also das Segment D durchzieht.

Images I, 2: Die Komponenten im Mittelabschnitt

Segment D ist durch eine umfangreiche Beschleunigung und eine Steigerung bis zum *ff* zusammengefasst; die über den chromatisch gerückten Basstönen *G'* und *D'* ausklingende Reprise in Segment C' glänzt mit weit geschweiften Arpeggien, bevor nacheinander das Tempo, die Lautstärke und zuletzt auch die tonale Verankerung wieder in die Ausgangspositionen münden.

Letzteres dauert dabei am längsten: In Abschnitt A' setzt der zuvor *unisono* gehörte Eröffnungsviertakter über einem Dominantorgelpunkt und einer vierstimmig homophonen Mittelschicht ein, so dass auch hier – aus anderen Gründen aber genau wie schon zweimal zuvor – das Tonika-Gis nur die letzten fünf Takte ankert (vier mit T. 5-8 identische Takte sowie den passiv verlängernden ‘Fermaten’-Takt). Die Coda verbindet eine vereinfachte Variante der Segment A-Eröffnung⁴ mit der Quart-Quint-Figur aus Segment D. Auch hier wird – zum letzten Mal in diesem Stück – das Tonika-Gis im Bass erst fünf Takte vor Schluss erreicht, einem Schluss der, nun kaum noch überraschend, aus vier thematischen Takten und einer fermata-artigen Verlängerung besteht.

Nichts an dieser zauberhaften Sarabande ist Zitat oder auch nur Anleihe aus der Musik des großen Rameau. Doch herrscht hier dieselbe *clarté dans l'expression*, dieselbe *tendresse délicate*, die Debussy auch in seinen essayistischen Hommages an den bewunderten Vorläufer hervorhebt.

⁴Vgl. zu Beginn der Coda die Oktavparallele in T. 65-67: *dis-gis-eis—dis-gis—ais* mit dem Anfang des Stückes in T. 1-3: *dis-gis-fis—dis-(cis-dis-fis)-gis-(his-ais-cis)-ais*.

Mouvement (*Images I*, Nr. 3)

Der Titel des dritten Stückes in dieser Gruppe von 'Bildern' ist der abstrakteste. Neben der hier nicht relevanten Verwendung des Wortes für den "Satz" eines Musikstückes steht *mouvement* einfach für 'Bewegung'. Umso wichtiger ist es, sich zu erinnern, was dieses Wortfeld im Deutschen alles umfasst: Es gibt die Bewegung von Körpern auf der Erdoberfläche, die Bewegung eines Körperteiles bei sonstiger Ruhe und die innere Bewegung; alle drei können von einem selbst ausgeführt, beobachtet oder auch nur vor dem inneren Auge erlebt werden. Zur inneren Bewegung gehören Reaktionen auf geistige oder seelische Erlebnisse ebenso sowie Entwicklungsprozesse im weitesten Sinne. Ein 'Bild von Bewegung', wie Debussy es sich offensichtlich vorstellte, kann die äußeren und inneren Bewegungen in mechanisch-direkter oder kunstvoll-symbolischer Form wiedergeben. (Arthur Honeggers tonmalerisches Orchesterwerk *Pacific 231* verbindet die beiden Aspekte in amüsanter Weise: Auf der konkreten Ebene imitiert der Komponist den Eindruck einer Dampflokomotive, auf der psychologischen Ebene setzt er das Erlebnis einer berausenden Fahrt mit der damals schnellsten Eisenbahn musikalisch um, und auf der abstrakten Ebene führt die Idee aus, einen Puls anfangs zu beschleunigen und später wieder zu verlangsamen, ohne das Tempo zu verändern.)

In der Musik selbst gibt es Bewegung im Bereich von Puls, Metrum und Rhythmus, im Bereich von Melodie, Register und Harmonie sowie im Bereich von Tempo (Agogik), Metrum/Rhythmus (*rubato*) und Lautstärke (Dynamik). Im Menschlichen wie im Musikalischen unterscheiden sich Bewegungen zudem nach Größe, Häufigkeit, Musterbildung, Überlagerung und vielen anderen Kriterien.

Von Debussy scheint keine mündliche oder schriftliche Äußerung überliefert, welchen Bedeutungsgehalt er mit dem "Mouvement" betitelten Klavierstück abbilden wollte. Fest steht einzig, dass er dieses Stück als zur Gruppe der 'Bilder' zugehörig betrachtete.

Die erste Dimension von "Bewegung", die Spieler oder Hörer dieses Stückes wahrnehmen, ist zweifellos die der Sechzehnteltriolenfiguren, die abgesehen von den fünf Rahmentakten nur selten und auch dann nur ganz kurz unterbrochen wird: zehnmal für die Dauer von zwei Achteln und je einmal für ein, drei oder fünf Achtel.⁵

⁵Diese Unterbrechungen treten in nur einer Passage und dort sehr gehäuft auf: nämlich immer dann, wenn die anlässlich ihrer großen Steigerung achttimmig harmonisierte zentrale Melodie in Achteln fortschreitet (vgl. T. 91, 93, 94, 97, 99, 101, 102, 104, 106-107, 108).

Das andere Extrem des Bewegungsspektrums ist in Orgelpunkten verkörpert. So kreisen zwei ausgedehnte Passagen (die Abschnitte A und A', T. 1-66 und 115-161) um das mittlere *c*,⁶ während der kontrastierende Abschnitt B (T. 67-114) nach einigen abgebrochenen Anläufen fest im Tritonus *fis* verankert ist.⁷ Gegen Ende von A' erlebt der Tritonus *fis* eine kurze Wiederaufnahme, während die Rückkehr des Kontrastmaterials in B' (T. 162-177) den Grundton *c* ansteuert. Trotz der insgesamt 29 Takte, die keinem der beiden Tonfelder zuzurechnen sind, entsteht der Eindruck, als erhebe sich das ganze Stück über nur zwei tonalen Stützpfeilern:



Die melodische Bewegung entwickelt sich zwischen den beiden Polen. Anfangs sind nur rudimentäre Ansätze auszumachen: Der Akzent auf dem vierten Achtel der Einleitungstakte bläht sich später mittels eines plötzlichen, ins Nichts führenden Crescendos unter tonartfremden Tönen auf und die Basstöne der Triolenfigur bilden zuweilen kleine Linien. Mehr Aufmerksamkeit fordert der melodische Zweitakter, der – nach langem *pp* und *p* recht unmittelbar in *forte* ausbrechend, dann jedoch gleich wieder verklingend – die lange Passage des wieder beruhigten *c*-Ankers mit sechs fast identischen Einsätzen in drei Oktavlagen belebt:

Images I, 3:

Ein melodischer Zweitakter



Die melodische Ebene, die sich in diesem oktavversetzten Zweitakter und den verbindenden rudimentären *legato*-Konturen erst allmählich herauschält, erfährt ihre volle Entfaltung schließlich in einer Phrase, die mit ihren Sequenzen und Fortspinnungen, begleitet von zunehmend weit ausholenden Triolenfiguren, die Abschnitte B und B' beherrscht:

⁶Die Einleitung T. 1-4 stellt die für den ersten Abschnitt bestimmende leere Quinte *c-g* auf sowie den Achtelpuls mit leichtem Akzent auf dem vierten Achtel. Die Quint beschreibt sodann einen großflächig gantzönigen Doppelschlag (T. 5-8: *c-g*, T. 9-11: *d-a*, T. 12-15: *c-g*, 16-19: *b-f*, 20-41: *c-g*), bevor für weitere zehn Takte nur das mittlere *c* weiterklingt (T. 42-51). Dieser Ton wechselt dann ins hohe Register (T. 52-58) und kündigt dort, im Wechsel mit *g* (T. 59-62), den bevorstehenden Rückzug an. Ähnlich auch in T. 115-155.

⁷Der Tritonus *fis* erklingt als vorübergehende lange Bassoktave bereits in T. 63-66 und 73-74, durchgehend und vervielfältigt in Oberstimmmentremoli, die durch verschiedene Lagen wandern, und dann wieder in T. 89-114.

Images I, 3: Das thematisch-dynamische Zentrum der "Bewegung"

In dieser Thematik konzentrieren sich sehr unterschiedliche Aspekte von Bewegung. Die achttaktige Phrase mit ihrer viertaktigen Fortspinnung (erste Zeile des Notenbeispiels) verkörpert melodisch den mixolydischen Modus auf *g*, doch ist – im herrschenden *ppp* wie verzaubert klingend – jede Stufe fern allen Skalenbezuges in die Umkehrung eines verkürzten Dominantnonakkordes eingebettet.⁸ Aus der Zwischichtigkeit einer modalen Melodie über modusunabhängig parallel versetzten Klängen wird in den anschließenden Varianten eine Dreischichtigkeit, deren Intensität sich in einer großen Steigerung der Lautstärke (von *p* bis *fff*) und des Tempos (siehe *en augmentant* in T. 89) ausdrückt. Die nun in *gis* ankernde Melodie bewegt sich von lydisch *g* über harmonisch *gis*-Moll nach *Gis*-Dur,⁹ skalenunabhängig harmonisiert mit Sept- und Nonakkorden und unterlegt mit dem sechs Oktaven spannenden Orgelpunkt *fis*. Das abschließende Crescendo zum *fff* erreicht die Ganztonleiter 1, die später auch die leise Schlussphrase in *B'* definiert. So malt Debussy ein vielschichtiges 'Bild' mit jeder nur denkbaren musikalischen "Bewegung".

⁸Die Melodie durchläuft die Töne *g-a-h-c-d-e-f-g*. Die Harmonisierung in parallel versetzten identischen Akkorden beginnt mit *g* als Sept in einem (gedachten) Akkord *a/cis/e/g/b/d*, der jedoch um den Grundton verkürzt und zudem auf die Quint gestellt ist (*e/g/b/d/cis*). Von dieser Harmonisierung weichen nur die Abschlussöne ab (*g* in T. 73-74, *h* in T. 77-78).

⁹Vgl. T. 89-96: *g-a-h-cis-d-e-fis-g*; T. 97-106: *gis-ais-h-cis-dis-e-fis-gis*, T. 107-109 mit *his*.

Cloches à travers les feuilles (*Images* II, Nr. 1)

Der renommierte französische Musikwissenschaftler und -kritiker Louis Laloy, mit dem Debussy in den letzten 15 Jahren seines Lebens befreundet war, erzählt in seinem Buch über den Komponisten,¹⁰ wie es seiner Meinung nach zu diesem Stück kam:

Ich hatte die Gewohnheit, meinen Aufenthalt auf dem Land bis an den Winteranfang auszudehnen. Im Zuge der Neuigkeiten, die ich meinem schon lange nach Paris zurückgekehrten illustren Freund berichtete, erzählte ich ihm von dem anrührenden Brauch, dass die Totenglocke (*le glas*) hier von der Vesper zu Allerheiligen bis zur Totenmesse geläutet wird und dabei in der Stille des Abends die gelb werdenden Wälder von Dorf zu Dorf durchwandert.

Dieses 'Bild' eines einzelnen, aufgrund seiner Bedeutung als Künder zu Ende gegangenen Lebens Erschauern verursachenden Glockentones, der in der ländlichen Herbstlandschaft durch das sich bereits verfärbende und lichtende Laub klingt, hat Debussy laut Laloy im ersten Stück der zweiten Serie seiner *Images* umgesetzt. Die Musik selbst lässt jedoch Zweifel an dieser Erklärung aufkommen, denn von einem einzelnen Glockenton kann hier nirgends die Rede sein. Weder die Textur mit ihren drei bis fünf Schichten noch die tonale Entwicklung mit den Zentraltönen *g* und *cis* im ersten Abschnitt, *e* und *b* im etwas bewegteren Kontrastteil vor *cis* und *g* bei der Rückkehr zu Tempo I evozieren das Bild einer einsamen Glocke als Signal für das Totengedenken. Vielmehr erinnern die beiden genannten Aspekte an Debussys Nachempfingung der Gamelanmusik in Stücken wie "Pagodes" aus dem Zyklus *Estampes*.

Vermutlich war es eher so, dass Debussy sich bei Laloy's begeistertem Bericht an seine Besuche im javanischen Dorf der Pariser Weltausstellung erinnert fühlte. In seinem ursprünglichen Kontext – im Gegensatz zu den Gamelanaufführungen, die ein westliches Publikum meist in den geschlossenen Räumen eines Kulturzentrums erlebt – wird das Gamelan im Freien gespielt. Auch die höfische Variante, die in seitlich offenen Pavillons stattfindet, tönt durch allerlei "Blätter". Zwar handelt es sich bei den für den charakteristischen Gamelanklang vor allem verantwortlichen Instrumenten um Buckelgongs und keine eigentlichen Glocken; die mit Klöppeln zum Klingeln gebrachten bronzenen Halbkugeln hängen nicht, sondern liegen auf. Der Klang selbst ist jedoch unter allen im Westen vertrauten Instrumenten dem der Glocken am ähnlichsten.

¹⁰Übersetzt nach Louis Laloy, *Debussy* (Paris: Aux Armes de France, 1944), S. 95.

Dies ist allerdings zu verstehen vor dem Hintergrund der Abneigung, die Debussy für die allzu konkrete Nachahmung oder gar Umschrift von etwas Gehörtem hatte. Die für das javanische Gamelan typische Beziehung zwischen der Tonhöhe und rhythmischen Geschwindigkeit einer Schicht – das tiefste Instrument spielt die längsten Töne, die nächst höhere Stimme halbiert diese Werte und so fort bis zur in perlenden Kaskaden bewegten höchsten Schicht – findet sich bei Debussy nur andeutungsweise und nach eigenen Bedürfnissen variiert wieder. Auch die typische Stimmung des *slendro*, die nicht eigentlich in unserem Tonsystem ausgedrückt werden kann, allenfalls eine Art Mittelstellung zwischen der pentatonischen und der Ganztonleiter einnimmt, setzt Debussy kreativ um, indem er große Teile des ersten Abschnitts von “Cloches à travers les feuilles” vollständig aus der zweiten Ganztonskala, entsprechende Passagen des Kontrastabschnitts dagegen aus der Pentatonik entwickelt. Im Eröffnungsabschnitt stellt er dabei, wie um das westliche Bedürfnis nach Grund- oder Zentraltönen zu unterlaufen, dem im ersten Taktpaar zentralen *g* im zweiten Taktpaar ein vielfach unterstrichenes *a* zur Seite.¹¹

Images II, 1: Ganzton-‘Gamelan’ in “Cloches à travers les feuilles”

¹¹In Debussys Notation, die hier trotz der fünf Schichten auf einen Tonraum von nur zweieinhalb Oktaven beschränkt ist, lässt sich nicht ausmachen, welche der beiden vom hohen *a* ausgehenden Stimmen – die Skalenläufe in Sechzehnteltriolen oder das melodische Motiv – die oberste bzw. die zweitoberste “Schicht” repräsentiert. Im Sinne des Gamelan gibt das Notenbeispiel die rhythmisch kleinstgliedrige als oberste Schicht wieder, doch hat dies für das Verständnis von Debussys Komposition keinerlei Konsequenz.

Nach kurzem Innehalten am Ende der ersten Phrase (T. 3-6) und ihrer die Ganztonharmonik verlassenden erweiterten Fortspinnung (T. 7-12) setzt eine Quintolenfigur ein, die Debussy einem "schillernden Dunst" nachempfunden wissen will. Ihre tonliche Zusammensetzung aus einem G-Dur-Septakkord und dem akkordfremd hinzugefügtem Tritonus *cis*, das gleich darauf auch melodisch aufgegriffen wird, verstärkt den Eindruck der tonalen Ambiguität. Die letzten vier Takte des Abschnitts stehen trotz der Rückkehr der Ganztonkurve in den Achteln der mittleren Schicht merkwürdig neben allen tonalen Räumen: Der Basston *as* wird zwar später enharmonisch als *gis* aufgegriffen, konkurriert hier jedoch noch mit dem Basston *G*; die arpeggierende Schicht wechselt zwischen *d* und *des*, und das *h* in den Nonakkorden von T. 21 scheint einer anderen tonalen Welt zu entstammen als das *ces* in der melodischen Oberstimme.

Der etwas lebhaftere Kontrastabschnitt beginnt in Dur-Pentatonik auf *e*. Eine halbtaktige Figur im Duett der beiden oberen Stimmen durchzieht 13 der 16 Takte. Erst nach dem Ausscheiden des im ersten Taktpaar leiterfremd hinzugefügten Tritonustones *ais* tritt ein Basston hinzu, den man sich als großen Gong vorstellen mag. Er bestätigt den Bezug zu *e* und öffnet zugleich den Tonraum auf insgesamt sechs Oktaven. Die Textur in fünf Schichten ist auch hier der des Gamelan entfernt ähnlich:

Images II, 1: Pentatonisch nachempfundenenes Gamelan im Kontrastabschnitt

Un peu animé et plus clair

24

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 12/8 time. It consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music is marked 'Un peu animé et plus clair' and starts at measure 24. The first two staves feature a pentatonic melody in the upper voices, with dynamics 'pp' and 'p'. The bass line starts with a large interval of six octaves, marked 'marqué'. The score includes performance markings such as '8' for eighth notes and 'p' for piano. The piece concludes with two double bar lines and repeat signs.

Die Öffnung des vertikalen Tonraumes macht den Weg frei für die einzige, dafür aber umso machtvollere Steigerung des Stückes. Die beiden crescendierend hinführenden Takte 29 und 30 gehen noch jeweils von *p* aus; in T. 33-34, bei der Wiederaufnahme des Taktpaares vom Anfang des Kontrastabschnittes, soll bereits wieder die leise Stimmung des Beginns herrschen. Dazwischen jedoch schiebt Debussy ein Paar sonorer Takte, in denen das vertraute Oberstimmenduett aus einem elftönigen *f*-Arpeggio über dem *e*-Tritonus *b* erwächst. Überraschend und faszinierend ist dabei besonders, was Debussy sich quasi im Auge dieses eruptionsartigen Ausbruches vorzustellen scheint: Der schon im Anfangstakt paar des Kontrastabschnittes eingeführte, dort entspannt wirkende Dreiachtelauftakt in der mittleren Schicht ist hier *ff* markiert und mit senkrechten Keilen für jeden Anschlag versehen, während das Oberstimmenduett, das wie schon mehrfach zuvor in der zweiten Takthälfte in den höchsten Diskant versetzt ist, ausdrücklich *pp* zu spielen ist.

Debussy setzt die vier Zentraltöne des Stückes so ein, dass sie durch ihre Intervallik zugleich zum schwebenden Eindruck beitragen und durch den Zeitpunkt ihres Wechsels die formalen Grenzen verwischen. Das in den Rahmenabschnitten mehr angedeutete als untermauerte Tonpaar *g / cis* wird durch das ebenfalls im Tritonusabstand entworfene Tonpaar im Kontrastabschnitt, das thematisch ankernde *e* und das den Ausbruch stützende *b*, zum äquidistanten Viertonkollektiv *g-b-cis-e*, das auf rein harmonischer Ebene nicht nur keine Präferenz zulässt, sondern vor allem keine Entwicklung mit 'Entfernung' vom Grundton und 'Rückkehr' zu ihm nahelegt. Noch der in *ppp* verklingende Akkord im Schlusstakt greift mit einem tonleiterfremd hinzugefügten Tritonuston nicht nur ein Kennzeichen unterschiedlicher Passagen des Stückes wieder auf,¹² sondern verbindet durch dessen Kombination mit dem zuvor umgangenen Molldreiklang auf *g* drei der vier Zentraltöne: *g*, *b* und *cis*.

Durch all diese Details, die zu dem Eindruck von Spannungslosigkeit beitragen, scheint Debussy anzudeuten, dass die Musik in ähnlicher Weise noch lange weitergesponnen werden könnte – dass es sich also bei diesem Klavierstück mit seiner Beschwörung von Glockentönen, die "durch die Blätter" klingen, um eine Art nur paradigmatischen Ausschnitt aus einer eigentlich in wesentlich größerer zeitlicher Dimension angelegten rituellen Musik handelt.

¹²Vgl. insbesondere in T. 13-16 den G-Dur-Septakkord + *cis* sowie in T. 24-25 und 33-34 die Dur-Pentatonik auf *e + ais*.

Et la lune descend sur le temple qui fut (*Images* II, Nr. 2)

“... und der Mond versinkt über dem Tempel, der (hier einst) stand” möchte man den Titel dieses verträumten Stückes übersetzen, unter Hinzufügung von Auslassungspunkten, um zu unterstreichen, dass es vor dem aus dem Nichts kommenden “und” eine vorangehende Satzhälfte mitzudenken gilt, die den Weg aus der Tiefe der Gedanken bis an die Oberfläche des Ausgesprochenen offenbar nicht vollendet hat.¹³ Die Kombination aus dem schwingenden poetischen Metrum und dem suggestiven Beginn mit “und” lässt vermuten, dass Debussy hier die abschließende Hälfte eines lyrischen Zweizeilers zitiert. Dagegen spricht jedoch die in einem Brief an seinen Verleger Durand enthaltene Erklärung, er habe den (schon bei der Ankündigung seines *Images*-Projektes genannten) Titel mehrfach umformuliert, da er ihm unbedingt die Form eines perfekten Alexandriners geben wollte.

Die Titelworte klingen wie eine eigentlich nicht für fremde Ohren bestimmte Beobachtung, deren scheinbar konkrete Bestandteile symbolisch auf nicht Greifbares verweisen: “Der Tempel, der hier einst stand,” erscheint als Emblem der Vergänglichkeit alles Materiellen; der Mond, der die Stätte in ein sanftes Licht taucht, das jedoch im weiteren Verlauf seines Versinkens demnächst verblassen wird, unterstreicht diese nostalgische Empfindung. Eine ähnliche Beschwörung nostalgischer Gefühle im Zusammenhang mit zeitlos wirkenden Natur- oder Kultstätten findet sich besonders häufig in der chinesischen Kunst, in der Dichtung und Malerei ebenso wie in der Musik. Die Vermutung einer solchen Inspirationsquelle wird unterstützt durch die Tatsache, dass Debussy dieses Stück seinem Freund Louis Laloy widmete. Der schon zuvor erwähnte Musikwissenschaftler und Schriftsteller war nebenberuflich ein bedeutender Sinologe, bekannt u.a. für seine Übersetzungen chinesischer Gedichte und die Nachdichtung eines chinesischen Theaterstücks aus dem 13. Jahrhundert für die Pariser Bühne sowie für seine Sammlung chinesischer Melodien und seine Studien zur chinesischen Musik.¹⁴

¹³Neben dem Titelbeginn mit “und” ist auch die Verbform am Ende des Titels im heutigen Sprachgebrauch ungewöhnlich. Doch wie mir mein Kollege an der Universität Strasbourg, der Musikwissenschaftler Mathieu Schneider, bestätigt, war diese Verwendung der *passé simple*-Form von *être* als Vollverb zu Debussys Zeit noch üblich. Die Wortgruppe “le temple qui fut”, zu übersetzen etwa mit “der Tempel, der (hier einst) stand”, beschrieb demnach einen nur noch in historischen Resten erkennbaren Sakralbau.

¹⁴Louis Laloy: *La Musique chinoise: étude critique* (1910), *Le Chagrin dans le palais de Han* (1912), *Poésies chinoises, traduites en français* (1944).

Debussys Musik entspricht der vermuteten Vorgabe in einer für diesen Komponisten typischen Weise. Die Dynamik ist so verhalten, dass dies selbst in den *Images* auffällt, wo *forte* und *fortissimo* eher selten und stets nur kurz erklingen. Schon die Dichte von 51 Dynamikanweisungen in nur 57 Takten lässt auf die Wichtigkeit schließen, die Debussy hier der Palette des Leisen beimisst. Die Verteilung der Zeichen bestätigt den Eindruck: Zwischen sechsfachem *p* und fünffachem *ppp* gibt es ganze vierzig Bitten um *più p* oder *pp*.

Auch Textur und Tonsprache können hier als fantasievolle Umsetzung chinesischer Musik auf die Klaviertastatur verstanden werden. Unter den sechs Komponenten, aus denen das Stück mosaikartig zusammengesetzt ist, sind drei, die in einer Art homophon gesetzt sind, die ich als 'vielfarbige Einstimmigkeit' beschreiben möchte. In den beiden ersten Komponenten ist das Metrum der 19/4 bzw. 11/4 umfassenden Phrasen durch Synkopen und Überbindungen verschleiert. (Das folgende Notenbeispiel bildet den Verlauf ohne Taktstriche ab, um Lesern den Eindruck zu vermitteln, den Hörer ohne Zugang zum Notentext haben.) Solch gleichsam unreguliertes Schweben einer Melodie findet sich in vielen Werken der klassischen chinesischen Solomusik; westliche Kommentatoren sprechen dabei von der 'Elastizität' des Metrums. In Debussys Mondscheinbild basieren alle drei Komponenten auf einer in Oktavparallelen geführten melodischen Kontur, die durch zwei ebenfalls in Oktaven geführte Nebenstimmen klanglich angereichert ist. Der Abstand dieser Nebenstimmen zur Oberstimme kann ganz oder teilweise intervallgetreu (d.h. tonart-unabhängig) sein oder aber einen ersten Typ der Harmonisierung mit einem zweiten aufeinander folgend oder abwechselnd ergänzen.¹⁵ Das metrische Schweben und die Parallelführung der melodischen Kontur findet sich auch noch in einer vierten, mit *p très expressif* ausdrucksstärksten Komponente wieder, zu der die Nebenstimmen einen Orgelpunkt bilden:

¹⁵Die Komponente [a] beginnt mit einer vertikal verdoppelten, horizontal intervallgetreu verschobenen Quart-Quint-Verschränkung. Die Ergänzung in T. 3 durch zwei Klänge in Terz-Tritonus-Verschränkung wird verziert und erweitert über zwei Takte verlängert. Komponente [b] ist als siebenstimmig parallelgeführter Quartsextakkord entworfen, changiert dabei jedoch unregelmäßig zwischen Dur-, Moll- und übermäßigen Dreiklängen. In [e] sind die Melodietöne abwechselnd mit der Terz-Tritonus-Verschränkung aus [a] und mit Dominantseptakkorden harmonisiert; der Erweiterung des Abschlusstones folgt hier ein ritardierender Aufstieg mit Klängen derselben Intervallstruktur.

(N.B. Debussys Verwendung dieser Akkordtypen ist so konsequent, dass man sich fragen muss, ob der Klang zu Beginn von T. 17 und seine Transposition zu Beginn von T. 36 wirklich als einziger abweichend gemeint sein kann.)

Images II, 2: Zwei metrisch schwebende, harmonisch 'gefärbte' Mosaiksteine

Lent *doux et sans rigueur*

[a]

coll'8va *p* *pp* *pp* *pp*

[b]

p *pp*

Images II, 2: Zwei weitere harmonisch 'gefärbte' Melodiekomponenten

[e]

coll'8va *p* *expressif* *Cédez*

[f]

coll'8va *p* *très expressif* (6)

Die zwei verbleibenden melodischen Komponenten sind die einzigen, die sich zu kontrapunktischem Zusammenspiel finden. Über einer mollpentatonischen Achtelkette, die, mit Oktavvorschlägen verziert, den langen Ausgangston *h* umkreist, setzt eine hypodorische Achteltriolen-Kontur ein. Im weiteren Verlauf des Stückes treten die beiden Partner dann aber auch getrennt auf, mit oder ohne neue Gegenstimmen.

Keiner dieser sechs melodischen Mosaiksteine reicht bis ins Bassregister hinein; hierfür entwirft Debussy eine eigene Figur. An metrisch ganz unterschiedlichen Punkten und in je nach Kontext wechselnden Tonarten als Einschub eingesetzt, besteht sie aus vier *pp* > markierten Achteln: einer fallenden Quint und ihrer unmittelbar folgenden Tiefoktavierung.

Die bunten Steine erscheinen wie in einem Kaleidoskop bei jeder Wiederkehr in neuem Licht: Mal wechselt die tonale Verankerung, mal die Platzierung eines Stimmstranges gegenüber einem anderen oder die Dauer eines rhythmischen Ruhepunktes; nie wiederholt sich dieselbe Anordnung. Es ist, als erzeugten Nostalgie und romantische Sehnsucht ein unwirkliches, in geheimnisvolles Licht getauchtes Bild.

Poissons d'or (*Images* II, Nr. 3)

Das abschließende Stück der zweiten Serie der *Images* ist inspiriert von einer kostbaren Lacktafel, die Debussy in seinem Arbeitszimmer hängen hatte (heute im Musée Claude Debussy, der Erinnerungsstätte in Debussys Geburtshaus in Saint-Germain-en-Laye; siehe Abbildung nächste Seite). Die mit Goldstaub und einer Perlmutter-Intarsie angereicherte Tafel zeigt vor tief schwarzem Hintergrund zwei goldschimmernde Fische, die dicht unter der Oberfläche eines bewegten Flusses unter einer Trauerweide zwischen goldglänzenden Wasserpflanzen herumzutollen scheinen. Die geschwungene Form der Körper und Schwanzflossen wiederholt sich nicht nur in den Blättern am Baum und in den Wasserpflanzen, sondern auch in den glänzenden Wellenkämmen und sogar im mehrfach gebogenen Stamm der Weide.

Die Darstellung zweier eleganter Fische in edlen Goldtönen ist eine alte künstlerische Tradition. Eine Übersetzung des Titels mit "Goldfische" jedoch ist genau genommen irreführend, insofern *poissons d'or* nicht die Bezeichnung für die in Europa wie in Asien in Aquarien gehaltenen Zierfische ist. Diese kommen ja in einer Vielzahl von Farben und extravagant gezüchteten Formen vor; im Französischen heißen sie nach der häufigsten, leuchtend orangefarbenen Art denn auch *poissons rouges*. "Poissons d'or" verweist dagegen nicht auf den lebendigen Fisch, sondern das in der Kunst Ostasiens verbreitete künstlerische Motiv. Im chinesischen Kontext hat der Topos der "goldenen Fische" aufgrund der Lautähnlichkeit von "Fisch" (yú) und "Wohlstand/Überfluss" (yù) zudem eine symbolische Bedeutung, nämlich die von Reichtum.

Der Pianist Maurice Dumesnil erinnert sich, dass Debussy von allen, die dieses Stück zu spielen versuchten, stets "mehr Anmut" und "mehr Eleganz" aber auch "mehr Einfachheit" einforderte. Insbesondere die Figuration in den Eröffnungstakten war dem Komponisten nie leicht und duftig genug; er wünschte sie sich "nahezu körperlos, so als würde man 'zwei Klarinetten' hoch oben hören".¹⁶ Der Hinweis auf die "zwei Klarinetten" macht nicht nur deutlich, wie farbig der Komponist selbst sich das Klavierspiel vorstellte, sondern gibt im Zusammenhang mit der Abbildung zweier goldener Fische auch eine Ahnung davon, wie unmittelbar seine Umsetzung des Bildes in Musik sein konnte.

¹⁶Vgl. die Aussagen von Maurice Dumesnil im Kapitel "Der Pianist und Lehrer" in Roger Nichols (Hrsg.): *Claude Debussy im Spiegel seiner Zeit: portraitiert von Zeitgenossen* (Zürich: M & T Verlag, 1993), S. 184.

“Goldene Fische”, japanische Lacktafel in Debussys Sammlung



Im rondoähnlichen Bauplan des Stückes fallen vor allem zwei Besonderheiten auf: der Gegensatz von beinahe statischen zu plötzlich stark bewegten Passagen und die immer neuen Einleitungen und Einschübe. Beides lässt sich unmittelbar dem Verhalten der Fische zuordnen, die sich im strömenden Wasser immer wieder neu positionieren, um dann eine Weile relativ ruhig zu verharren. Die Rondoform ist eine glückliche Wahl auch im übertragenen Sinne, insofern die Abschnitte zwischen den (identisch oder modifiziert aufgegriffenen) Refrains in der traditionellen Formenlehre als "Couplets" bezeichnet werden: als Tanzeinlagen solistisch agierender Paare. Hier wird die Vorstellung von solchen Paartänzen fantasievoll erweitert, insofern nicht nur die zwei Fische, sondern auch der Fluss mit seinen Wellen und die Wasserpflanzen darin als tanzend wahrgenommen werden können. Ein erster Überblick zeigt für das 'Rondo' der goldenen Fische im Strom folgenden Ablauf:

T. 1-2:	Einleitung 1	—	T. 3-8:	Refrain (a)
T. 8-9:	Einschub 1	—	T. 10-17:	Paartanz 1 (b, b')
T. 18-21:	Einleitung 2	—	T. 22-26:	Refrain (a')
T. 27-29:	Einleitung 3a	—	T. 30-31:	Paartanz 2a (Segment c)
T. 32-33:	Einleitung 3b	—	T. 34-44:	Paartanz 2b (Segmente c', c'')
T. 45:	Einleitung 4	—	T. 46-47:	Refrain (a'', erste Hälfte)
T. 48-50:	Einschub 2	—	T. 51-54:	Refrain (a'', zweite Hälfte)
T. 55-57:	Einschub 3	—	T. 58-79:	Paartanz 3 (d, e, f)
T. 80-85:	Einleitung 5	—	T. 86-93:	Refrain (a''')
T. 94-97:	Coda = Cadenza			

Die eröffnende Einleitung wünscht Debussy sich, wie Dumesnils Erinnerung unterstreicht, "so leicht wie irgend möglich"; das *pp*-Tremolo über dem Basston *fis* flimmert auf beiden Seiten eines unter Beteiligung beider Hände ausgeführten *ais-gisis*-Trillers wie das schimmernde Wasser, in dem die Fische spielen. Die goldenen Fische selbst treten in Terzparallele, dem musikalischen Bild der Zweisamkeit, hinzu; ihre dynamische Präsenz (*p marqué* in der fast unvorstellbaren Kombination eines Crescendo nach akzentuiertem Auftakt) ist eine völlig andere als die ihrer transparenten Umgebung. Der Einschub, der den Refrain vom ersten Paartanz trennt, lässt an die Bewegung des Wassers über Stromschnellen denken: glitzernd aufsteigend (*diminuendo molto* wie ins Nichts verschwindend) und in erneutem *piano diminuendo* wieder fallend – in beiden Richtungen passiv den Gegebenheiten folgend.

Der erste Paartanz vermittelt zwei unterschiedliche Blicke auf ein und dasselbe Verhalten – ohne dass die Musik versuchen würde festzulegen, um wessen Verhalten es sich handelt: Der erste, verklingende Viertakter

wirkt zwischen zwei nur andeutungsweise parallelen Linien und ohne tiefere Basstöne wie schwebend; der zweite, melodisch eng verwandt jedoch ganz anders eingefärbt, steigert sich zum *forte* und erreicht über jeweils stark angestoßenen, absteigenden Ganztontrillern erst ganz am Schluss eine gewisse Entspannung.

Es folgt eine zweite Einleitung. Die Anfangsgeste des “Klarinetten-duetts” lenkt den Blick erneut auf die goldenen Fische; doch darunter hat Debussy die ursprünglichen Halbtontriller durch die neu eingeführten Ganztontriller ersetzt, die ihre größere Intensität nur allmählich aufgeben und das ursprüngliche transparente Flimmern über dem Basston erst mit der Wiederkehr des Refrains erreichen.

Im Anschluss an diesen zweiten Einsatz des Refrains schält sich aus dessen Flimmern durch die Emanzipation des Basses fast unmerklich eine ganz neue Einleitung heraus. Der durch das Zusammenspiel beider Hände erzeugte Halbtontriller im Inneren des Flimmerns wird zuerst immer häufiger versetzt und kommt dann im Zuge einer Zusammenziehung zu einzelnen ‘Spaltvorschlägen’¹⁷ zum Stehen, während der (durch eine verkürzte Wiederaufnahme dieser Einleitung unterbrochene) zweite Paartanz das mehrschichtige Spiel der Elemente im Wasser in einer neuen Perspektive “kapriziös und biegsam” nachzeichnet. (Dass Debussy alle Takte dieses Abschnitts in bi- oder sogar polytonaler Harmonik entwirft, passt gleichsam ‘ins Bild’ eines Tanzes von Wasser, Fauna und Flora.¹⁸)

Nach einer Fermate bereitet die Musik mit einer aufwärts eilenden, dann aber doch wieder abgefangenen Rückleitung den nächsten Refrain vor. Der Bass findet zum Grundton *f*_{is} zurück, auch die melodische Gestik ist zu erkennen, doch scheint es, als schwämme zunächst nur einer der Fische ins Blickfeld – dafür allerdings sehr viel konkreter als zuvor (*mf*) und wie in der Bewegung erstarrend (was Debussy mit einer den Dreivierteltakt in auffallender Weise durchbrechenden Quartole wiedergibt). Nach einem Einschub, der in einem sich steigernden und beschleunigenden, mit oktavierten Halbtonvorschlägen verstärkten Triller gipfelt, wiederholt sich das Erstarren der Fische auf intensiviertem Niveau. Zwischen dem Ende dieses stark modifizierten Refrains und dem nächsten Tanz erklingt ein in anderer Weise ebenfalls wilder, alle Oktaven der Tastatur durchrauschender Einschub, der den Gipfel auf dem höchsten Ton gleich darauf auf dem tiefsten Ton überbietet (*es*₇ in *f* ~~~ *cis*₁ in *sf*).

¹⁷Vgl. z.B. in T. 30 den Vorschlag *cis*, der chromatisch aufsteigend zu *d* und absteigend zu *c* führt; ebenso *fis* < *g/f*; außerdem T. 37: *fis* < *g/f* und *c* < *des/ces*, T. 41/42: *h* < *c/b* + *e* < *f/es*.

¹⁸T. 30-31: c-Moll über *Es*⁷ etc.; T. 37-38: *c-g* + *Des*⁷ + *G*⁹, etc.

Der dritte Tanz im glitzernden Element spielt zunächst in *pp staccato* um den Dominant-Orgelpunkt *cis*, aus dessen tiefster Oktavversetzung der Bass sodann ein zunächst zweitaktiges, in späteren Transpositionen verkürztes Motiv baut. Dieses durchläuft erneut die Steigerung von *molto pp* bis zu *ff*, um beim zweimaligen Erreichen dieser größten Intensitätsstufe das bisher zügelnde, wenn auch vom Komponisten *sans rigueur* (ohne Strenge) vorgeschriebene Metrum momentan der Freiheit eines ausdrücklichen *rubato* auszusetzen.

Auch die Einleitung zum letzten Einsatz des Refrains ist geprägt von dem, was ihr vorangegangen ist. Debussy verstärkt diesmal alle Aspekte zugleich: die Textur der Terzenparallele (“zwei Klarinetten”) zu parallelen Drei- bis Vierklängen, die kurzen, betonten Auftakte zu Vorschlägen bzw. auftaktigen Sturzarpeggien, die er sich *arraché* (gerissen) wünscht; die Begleitung durch eine Art dreioktavig erweiterten Ganztontriller im tiefen Register unter einer fallenden Kaskade desselben Tonpaares in der Höhe; die Dynamik durch dicht aufeinanderfolgende Momente maximaler Anschlagstärke (*ff*, *più ff*, *più ff*, *sff*, *sff*) und die Agogik durch einen ständigen Wechsel zwischen dem Grundtempo und plötzlichem Zögern. Diese vieldimensionale Schwellung in der Einleitung findet beim Einsatz des letzten Refrains erst allmählich zum Ausgangsniveau zurück. Zwar unterstützt die Versetzung des “Klarinettenduetts” in die Höhe eine transparente Stimmung, doch verhindert die zunächst ‘falsche’ Harmonie der Begleitung (perlende Arpeggien eines E-Dur-Septakkordes statt des erwarteten Tremolos in Fis-Dur) hier zunächst noch eine vollständige Entspannung.

Diese tritt erst zu Beginn der Coda ein. Was man in anderem Kontext als Cadenza charakterisieren würde, wirkt hier wie ein letzter strahlender Ausbruch der auch zuvor schon freiheitstaumelnden Elemente. Eine leise und verspielt unterhalb des Grundtempos beginnende Figur, die anfangs die Dreiklänge von Fis-, F- und As-Dur chromatisch umkreist, erreicht im Zuge einer Steigerung von Dynamik und Tempo¹⁹ eine große, tonlich durch die Gegenüberstellung des Fis-Dur-Dreiklangs in der rechten mit den weißen Tasten in der linken Hand geprägte Welle, bevor – erstmals seit Beginn des dritten Refraïneinsatzes in T. 46 – wieder der Basston *fis* erklingt. In den drei verbleibenden, zunehmend ruhiger werdenden Takten mündet das Stück über *fis*-Moll schließlich leise murmelnd in Fis-Dur, wo es *ppp* verklingt.

¹⁹Diese Steigerung gilt allerdings nicht, wie Debussy trotz des späteren *Modéré - - Retenu* unkorrigiert stehen ließ, “bis zum Schluss”.

Bilder des nicht Abbildbaren

Unter den sechs *Images* für Klavier glaubt man auf den ersten Blick drei ausmachen zu können, die auf künstlerische Werke Bezug nehmen oder doch nehmen könnten: Bilder von Wasserspiegelungen und von einem Mond, der über einer Nostalgie weckenden Landschaft untergeht, gibt es in der westlichen, Vignetten mit goldenen Fischen in der östlichen Kunst in großer Zahl. Die anderen drei *Images* dagegen lassen sich auf der konkreten Ebene nur schwer dem Bildlichen zuordnen: Glockenklang und Bewegung sind auditive bzw. kinetische Phänomene, eine Hommage ist ein geistiger Akt. Bei genauer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass alle sechs *Images* etwas evozieren, was sich mit materiellen Mitteln wie Farben auf einem Untergrund kaum oder gar nicht darstellen ließe: Spiegelungen auf und Fische unter der Wasseroberfläche setzen voraus, dass die Transparenz des flüssigen Elements einerseits, seine Fähigkeit zu tausendfacher Prismenbrechung andererseits festgehalten werden in der Momentaufnahme eines doch nie auch nur eine Sekunde unverändert bleibenden Eindrucks. Den Tempel, der "hier einst stand" und der dem Ort des versinkenden Mondes erst spirituelle Bedeutung verleiht, kann man mit einer bildlichen Darstellung konkreter Ruinen genauso wenig sichtbar machen wie die Bedeutung einer Persönlichkeit, die die Kunst und innere Ausrichtung eines geistigen Nachfahren bestimmen hilft. Das Spiel der idealisierten goldenen Fische im Strom zwischen sich sanft biegender Wasserpflanzen ist lediglich eine konkretere Form des abstrakten "Mouvement", das Bewegung vollends ohne agierende Subjekte imaginiert. Andererseits evoziert die Vorstellung von im Freien gehörten Glockenklängen, deren Ausgangspunkt hinter Blättern verborgen ist, in ganz ähnlicher Weise ein inneres 'Bild' wie die zeremoniell zu Ehren eines großen Klassikers getanzte Sarabande.

So sind ausgerechnet Debussys "Bilder" auf erstaunliche Weise in der Lage, den Blick vom vorgegeben Visuellen auf das darunter Liegende zu lenken und damit Wirklichkeitsmomente Gestalt werden zu lassen, die nur der inneren Schau zugänglich sind.