

Gefärbte Tasten

Zum Impressionismus in Claude Debussys „Préludes“ für Klavier

Gregor Fuhrmann

Ein herkömmliches Klavier hat 36 schwarze und 52 weiße Tasten, die in der Regel nicht abfärben. Daran ändert sich auch nichts, wenn man auf ihnen eines der schillernden Klavierwerke Claude Debussys zum Klingen bringt. Und dennoch werden die wenigsten nach einer Reise zu den Hügeln von Anacapri, ja sogar nach einem Spaziergang durch den Schnee ohne bunte Finger Abschied von der Tastatur nehmen können...

Impressionismus – ein Begriff, der heutzutage den Augen der meisten Kunstliebhaber ein leuchtendes Blitzen entlockt, war im Jahr 1874 nicht viel mehr als ein Schimpfwort. Eine junge Generation experimentierfreudiger Maler hatte damals im Atelier des Fotografen Nadar mit ihren noch nicht ganz getrockneten Bildern die Sehgewohnheiten des Pariser Publikums auf eine harte Probe gestellt. Bei aller Verschiedenheit ihrer jeweiligen Vorlieben fühlten sich die aufstrebenden Künstler doch in einem wesentlichen Drang miteinander vereint: Sie lehnten es ab, in der École des Beaux Arts die alten Meister zu kopieren und ihre Motivwahl immer wieder auf dieselben Vorbilder aus antiker Mythologie und biblischer Erzählung zu beschränken. Sie flohen aus den verstaubten Akademien und Ateliers hinaus in die Welt, wo sie sich an Küsten und Flussläufen dem Schauspiel der Natur und auf Plätzen und Boulevards dem Theater der Großstadt widmeten. Die jungen Maler liebten das Wasser, in dem sich das Licht auf unendliche Weise zu spie-

geln vermochte, sie spürten den Schatten nach, denen sie erstmals in der Geschichte der Malerei Farbe zu verleihen wagten, und sie verfolgten die changierenden Stimmungen der Tages- und Jahreszeiten, die sie durch das Malen *en plein air* (unter freiem Himmel) auf ihre Staffeleien zu bannen versuchten. Nicht die Linie, sondern die Farbe stand im Zentrum ihres Interesses, nicht das Statische, sondern das Beweglich-Fließende erregte ihre Aufmerksamkeit. Neben dieser unorthodoxen Motivwahl war es wohl vor allem ihre besondere Technik, die Farben „nass in nass“ auf die Leinwand aufzutragen, die viele verständnislose Kritiker dazu veranlasste, dem Kollektiv der jungen Künstler anstelle eines ungewöhnlichen Blicks auf die Welt lediglich eine seltsame Augenkrankheit zu attestieren.

Zum Stichwortgeber für die abwertende Titulierung des neuen Stils avancierte Claude Monets Bild *Impression, soleil levant* (Impression, aufgehende Sonne). Während sich das hieraus abgeleitete Etikett bis in unsere

Zeit zur Kennzeichnung der von Frankreich bald auf das restliche Europa übergreifenden Kunstströmung gehalten hat, müssen Maler wie Manet, Renoir, Pissarro oder Cézanne heute glücklicherweise nicht mehr darum fürchten, dass ihre Kunst durch den Begriff des Impressionismus verunglimpft würde.

DEBUSSY – EIN MUSIKALISCHER IMPRESSIONIST?

Auch der junge Claude Debussy (1862-1918) kollidierte während seiner musikalischen Ausbildung am Pariser Conservatoire mit der akademischen Tradition. Den verkrusteten Kontrapunkt- und Harmonielehrübungen mancher Lehrer begegnete der rebellische Student stets mit ironischem Witz, ihren starren Regeln wollte er partout weniger Vertrauen schenken als seinen eigenen aufmerksamen Ohren, die sich bald über die engen Grenzen der Schulräume hinaus nach einer frei schwebenden „*musique de plein air*“ sehnten.¹ Noch Jahre nach seinem Studium



Bibliothèque Nationale, Paris

*Debussy mit
FreundInnen auf
der Marne, 1893*

ließ Debussy durch Monsieur Croche, sein literarisches Alter Ego, in lakonischer Überspitzung verkünden, dass ihm die Betrachtung eines Sonnenuntergangs weitaus nützlicher erscheine als das Hören der beethovenischen Pastoralensymphonie. Nicht die Kunst, sondern die Natur galt dem feinfühligem Franzosen als eigentliche Lehrmeisterin; in ihrem Konservatorium könne der Mensch die Musik so leicht lernen wie das Atmen. Immer wieder waren es solche bildlich-poetischen Äußerungen Debussys, die eine geistige Nähe zur Welt des malerischen Impressionismus suggerierten. Aufgefordert, die musikalischen Eigenheiten fremder und eigener Werke in Worte zu fassen, verrieten die Gedanken des Komponisten stets die offenkundige Neigung, Partituren wie Gemälde zu beschreiben. Auch der erste Eindruck seiner überwiegend bildlich betitelten Kompositionen lässt vermuten, dass in Debussys Musik der Klang eine ähnlich prägende Rolle übernimmt wie die Farbe im Werk der malerischen Impressionisten.

Debussy selbst hat sich dagegen niemals als Impressionist bezeichnet, war er doch stets von einem gesunden Misstrauen gegenüber einer Etikettierung durchdrungen, die seine vielschichtige Musik auf eher oberflächliche Korrespondenzen zu einem völlig anders operierenden Kunstmedium hin zu verkürzen suchte. Die klischeehafte Vorstellung von wechselnden Klangflächen, die wie nasse Farben ineinanderlaufen, geht an Debussys tatsächlichen kompositorischen Innovationen weit vorbei, denn jene traumhafte Sinnlichkeit, die seine Musik zuweilen impressionistisch erscheinen lässt, ist immer mit einer wachen Vorstellung von Form, Nuance und interner Logik verschmolzen. Statt zu der Bequemlichkeit zu verleiten, alle Werke Debussys unter derselben einseitigen Optik zu beurteilen, könnte somit der weit verbreitete stilistische Stempel des musikalischen Impressionisten vielmehr dazu anregen, sich auf eine reizvolle Auseinandersetzung mit den individuellen Mischungsverhältnissen aus Traum und Wachheit in der

Zeichnung einer jeden Komposition einzulassen.

DEBUSSYS „PRÉLUDES“ – KLINGENDE GEMÄLDE?

Durch ihren zyklischen Abwechslungsreichtum könnten die zwischen 1909 und 1913 in zwei Bänden erschienenen *Préludes* für Klavier dem Zuhörer durchaus den Eindruck vermitteln, als Besucher einer sorgfältig kuratierten Ausstellung von Raum zu Raum zu schreiten. Selten ist der assoziative Bezug zur Malerei so groß wie in dieser Sammlung pianistischer Charakterstücke, deren jeweiliger Titel immer erst auf der letzten Partiturseite erscheint. Debussy wollte wohl durch dieses etwas kokette optische Arrangement erreichen, dass seine poetischen Assoziationen erst nach einer angemessenen Würdigung der wortlosen Musik näher in Betracht gezogen werden. Während er damit einerseits einen offenkundigen Bezug zu jenen bedruckten Täfelchen

herstellt, die an Museumswänden gewöhnlich Auskunft über die Titel der Gemälde geben, spricht sich andererseits in der nüchternen Nummerierung der einzelnen *Préludes* der stille Wunsch aus, der Zuhörer möge die Werke in allererster Linie als gehaltvolle Musik und nicht als bloße Illustration einer mitgelieferten bildhaften Vorstellung wahrnehmen. Natürlich ist es ein relativ aussichtsloses Unterfangen, die einmal verinnerlichten Unterschriften künstlich von der klanglichen Atmosphäre der jeweiligen Stücke zu trennen. Letzten Endes bleibt aber auch im Rahmen eines vorgegebenen Sujets immer noch genügend Freiraum für das Spiel der eigenen bildhaften Assoziationen bestehen.

Aus der Fülle der *Préludes* seien im Folgenden zwei Werke herausgehoben, deren charakteristische Eigenheiten mit Gemälden des malerischen Impressionismus in Relation gesetzt werden sollen. Durch die Gegenüberstellung von Malerei und Musik können zum einen kunstübergreifende Formprinzipien zu Tage treten, zum anderen aber werden auch all jene Differenzen offenkundig, die sich zwangsläufig ergeben, wenn die Mischpalette des Komponisten nun einmal nicht aus drei Grundfarben, sondern aus 88 schwarz-weißen Tasten besteht.

DIE FARBEN DES SCHNEES

Eine Ikone der impressionistischen Malerei bildet die so genannte Heuschober-Serie (frz. *meule*), die Claude Monet in den Jahren 1889 bis 1893 schuf. Während dieser Phase seines Lebens kreiste Monets künstlerisches Inte-

resse immer wieder um einen Heuhaufen, den er zu unterschiedlichsten Tages- und Jahreszeiten ins Visier nahm. Seiner unermüdlichen Beharrlichkeit verdanken wir heute eine der eindrucksvollsten Studien zu den Geheimnissen von Licht und Farbe.

Ein direkter Vergleich der beiden (hier nur schwarz-weiß wiedergegebenen) Bilder² zeigt die frappierenden Unterschiede, die das fließende Licht auf der gleichbleibenden geometrischen Form des Heuschobers zeichnet (Abb. 1 und 2). Während in Abbildung 1 die morgendliche Sonne einen bläulichen Schatten wirft und das Heu in ein warmes gelb-oranges Licht taucht, scheint in Abbildung 2 bei bedecktem Himmel und gedämpfter rot-brauner Farbe die Temperatur der gesamten Landschaft spürbar gesunken zu sein. Auch auf den weiteren Exemplaren der Serie, die den auf den Feldern von Giverny stehenden Heuschober bei Raureif, am Morgen oder an einem Spätsommerabend zeigen, verändert sich stets die Atmosphäre durch das Wechselspiel aus Licht und Farbe.

Claude Debussys sechstes *Prélude* des ersten Bandes trägt den Untertitel „Des pas sur la neige“ (Schritte im Schnee). Es steht den beiden impressionistischen Studien Monets nicht allein durch die gemeinsame winterliche Atmosphäre nahe. Vielmehr zeigt sich in der Kompositionstechnik eine strukturelle Ähnlichkeit, die Debussys Musik mit Monets malerischem Fokus in ein geistesverwandtes Verhältnis setzt. Das gesamte *Prélude* lebt von einem schwerfällig-monotonen Schrittmotiv, das sich mühsam vom Einklang *d* über einen Sekundklang *d-e* zur kleinen Terz *d-f*

erhebt. Wie der Heuschober in Monets Bildern bleibt nun auch dieses Motiv über das ganze Stück hinweg in seiner Substanz völlig unangetastet. Allein die harmonische Beleuchtung lässt es trotz seiner Einförmigkeit immer wieder anders wirken. Beim ersten Auftritt in reinem *d-Moll* etabliert sich das Motiv als karger Hintergrund einer musikalischen Schneelandschaft (NB 1). Eingebettet zwischen Ober- und Unterstimme setzt es sich wenige Takte später in dorischer *d-Moll*-Beleuchtung fort (NB 2). Freitonal, zwischen einem *g-Moll*- und einem *Cis-Dur*-Akkord pendelnd, wird es schließlich in ungewissere harmonische Räume geführt (NB 3).

Vergleicht man allein das optische Erscheinungsbild der vorangehenden drei Notenbeispiele, erkennt man unschwer, dass neben der wechselnden harmonischen Beleuchtung auch die Einbettung des Schrittmotivs von entscheidender Bedeutung für die Färbung des musikalischen Raums ist. Nie wechselt es seine Lage und doch befindet es sich im Verhältnis zu den übrigen Stimmen mal am unteren Rand, mal im Zentrum und mal oben aufliegend, gerade so, als würde von einer Stelle zur nächsten eine Art imaginärer Bilderrahmen verschoben, der dem Blick neue Perspektiven erschließt. ...

... Lesen Sie weiter in Ausgabe 3/2011

Abb. 1: Claude Monet: *Meule. Effet de neige. Le matin* (Verschneiter Heuschober am Morgen), 1891



Abb. 2: Claude Monet: *Meule. Effet de neige. Temps couvert* (Verschneiter Heuschober bei bedecktem Himmel), 1891

