Einleitung

Debussy als Pianist

Achille-Claude Debussy wurde am 22. August 1862 in der etwa 20 km westlich von Paris gelegenen alten Stadt Saint-Germain-en-Laye geboren. Als erstes von fünf Kindern einer in sehr bescheidenen Verhältnissen lebenden Familie besuchte er nie eine Schule, zumal sein Vater ihn für den Beruf des Matrosen zu begeistern hoffte. Da seine Familie zudem keine nennenswerte Beziehung zu den Künsten hatte, wäre sein musikalisches Talent vermutlich unentdeckt geblieben, wäre nicht eine Bekannte seines Taufpaten, der ihm während eines Ferienaufenthaltes einige erste Klavierstunden ermöglicht hatte, auf den Achtjährigen aufmerksam geworden. Diese gebildete und wohlhabende Dame, die in ihrer Jugend bei Chopin Unterricht genommen hatte, erbot sich, den Jungen auf die Aufnahmeprüfung des Pariser Conservatoire vorzubereiten, die er bereits nach zwei Jahren bestand. Dort gewann er weitere zwei Jahre später, im Alter von zwölf Jahren, mit dem *Zweiten Klavierkonzert* von Chopin einen 2. Preis im konservatoriumseigenen Wettbewerb; im darauffolgenden Jahr erzielte er mit Chopins *Ballade in F-Dur* den 1. Preis. Diese Erfolgsserie setzte sich jedoch nicht fort. Je älter dieser rebellische Schüler wurde, umso häufiger bemängelten die nach festgelegten Standards urteilenden Dozenten des Conservatoire seinen allzu eigenwilligen Vortrag. Da er sich jedoch weder unterordnen noch auf eine Laufbahn als Musiker verzichten wollte, gab er schließlich den Berufsweg des Virtuosen zugunsten eines Weiterstudiums in der Kompositionsklasse auf. Ein neuerlicher 1. Preis, diesmal im Fach Klavierbegleitung, öffnete ihm zusätzliche Tore.

Sowie Debussy nicht mehr als angehender Konzertpianist galt, stellte seine Umgebung mit Staunen fest, welche weiteren Talente am Klavier er ganz nebenbei erworben hatte: Improvisieren, Vom-Blatt-Spiel und sogar die spielerische Umsetzung komplexer Orchesterpartituren schienen ihm keinerlei Probleme zu bereiten. Nicht zuletzt diesen Begabungen verdankte er es, dass Nadeschda von Meck, die reiche russische Witwe eines deutschen Unternehmers, die als Mäzenin und Brieffreundin Tschaikowskis Berühmtheit erlangt hat, den Studenten Debussy einlud, sie während der Sommermonate der Jahre 1880-1882 in die Schweiz, nach Italien und nach Russland zu begleiten. Seine Aufgabe war es, den Kindern seiner Gönnerin

Klavierunterricht zu geben, ihr selbst als Partner beim Vierhändigspiel zur Verfügung zu stehen und ihr durch sein exzellentes Blattspiel die neuesten Kompositionen Tschaikowskis zu erschließen. Im ersten Jahr dieser musikalischen Sommerreisen entstand für das Zusammenspiel mit zwei weiteren jungen Musikern aus der Entourage der Frau von Meck sein *Klaviertrio in G-Dur* sowie, als vermutlich erstes Solowerk für Klavier, ein "böhmischer Tanz". Frau von Meck schickte Tschaikowski die Noten zu diesem Stück mit der Bitte um dessen Urteil. Der fand das Stück "sehr nett, aber viel zu kurz"; nichts sei richtig entwickelt. In den Wintermonaten zwischen und nach diesen Reisen versorgte Debussy seine Gönnerin mit Werken für Klavier zu vier Händen; im Januar nahm er jeweils am renommierten Kompositionswettbewerb für den Prix de Rome teil. Die dabei in Klausur auf einen vorgegebenen Text zu komponierenden Kantaten begeisterten ihn selbst zwar wenig, doch nach einem 2. Preis im Jahr 1883 erzielte er 1884 mit *L'Enfant prodigue* (Der verlorene Sohn) auf einen Text des heute kaum noch bekannten Édouard Guinand den ersten Hauptpreis.[1]

Während der knapp dreijährigen Periode 1885-1888, die Debussy als Rompreisträger in der *Académie des Beaux-Arts* verbrachte, entstand kein einziges Werk für Klavier. Das mit dem Preis verbundene Stipendium sah einen Aufenthalt von vier Jahren vor, doch empfand Debussy die Bedingungen in der Villa Medici als so beengend, dass er seinen Aufenthalt in Rom vorzeitig abbrach. Auch nach seiner Rückkehr ins geliebte Paris sollten Monate vergehen, bevor er ein erstes Werk für sein ureigenstes Instrument in den Druck geben konnte: Dies war die im Original ebenfalls für Klavier zu vier Händen komponierte *Petite suite*, die dank ihrer großen Beliebtheit bei seinen Zeitgenossen noch zu seinen Lebzeiten in zahlreichen Transkriptionen auf den Markt und in die Konzertsäle kam.[2]

Erst in den Jahren 1890-1891 wandte Debussy sich ernsthaft dem Komponieren für das Klavier als Soloinstrument zu. In kurzer Folge entstanden zwei Arabesken, eine Träumerei, ein romantischer Walzer sowie drei folkloristische Tänze.

[1]Im Winter 1880-1881 entstanden für diese Besetzung der *Sinfoniesatz* h-Moll und das *Andante cantabile*; im Winter 1881-1882 vollendete er die möglicherweise bereits während des vorausgehenden Sommeraufenthaltes in Russland begonnene Ouvertüre *Diane* sowie das als Orchestersuite konzipierte, jedoch sogleich für Klavier zu vier Händen arrangierte Werk *Le Triomphe de Bacchus*.

[2]François Lesure erwähnt zehn teils vollständige, teils nur auszugsweise Bearbeitungen: für Klavier solo (1906), Violine und Klavier (1906), zwei Klaviere zu vier bzw. acht Händen (1908/1910), Harfe (1908), Flöte und Klavier (1908), kleines Orchester (1909), Violoncello und Klavier (1909), Violine und Klavier (1910), Orgel (1911) und Blasorchester (1912).

Der Durchbruch gelang Debussy mit der 1901 fertig gestellten und veröffentlichten, im Folgejahr durch den berühmten spanischen Pianisten Ricardo Viñes uraufgeführten Suite *Pour le piano*. Alle Werke, die seinen Ruf als außerordentlicher und wegweisender Klavierkomponist begründen sollten, erreichten das Publikum in den anderthalb Jahrzehnten zwischen 1901 und 1915. Zu Beginn des neuen Jahrhunderts war er beim Pariser Publikum bereits bestens eingeführt durch drei bedeutende Liedzyklen – *Ariettes oubliées* nach Gedichten von Paul Verlaine (1887), *Cinq Poèmes de Baudelaire* (1889) und vier Gesänge nach eigenen Texten (*Proses lyriques*, 1893) –, die Kantate für Sopran, Mezzosopran, Frauenchor und Orchester *La Damoiselle élue* nach der französischen Übertragung eines Gedichtes von Dante Gabriel Rossetti (1888), sein erfolgreiches Streichquartett (1893) sowie vor allem das 1894 vollendete und vom Publikum noch im selben Jahr gefeierte Orchesterwerk *Prélude à l'après-midi d'un faune* nach dem Text von Stéphane Mallarmé.[3] Die Uraufführung seiner Oper *Pelleas et Mélisande* nach Maurice Maeterlinck (1902) folgte dem Erscheinen von *Pour le piano* im Abstand von nur einem Jahr und bestätigte seine Stellung als führender französischer Komponist seiner Zeit.

Die Periode großer Erfolge fand nach Fertigstellung der nicht nur technisch, sondern vor allem auch musikalisch bedeutenden *Zwölf Etüden* durch eine erfolglose Krebsoperation im Dezember 1915 ein jähes Ende. Das Leiden, das ihn schon seit 1909 quälte, verzehrte nun all seine Kräfte und führte zu seinem Tod am 26. März 1918 im Alter von nur 55 Jahren.

Die bildende Kunst in Debussys Paris

Zu Debussys Lebzeiten erlebte die französische Hauptstadt, damals die führende Kulturmetropole der Welt, vier innerlich verwandte Strömungen in den bildenden Künsten, die sich in unterschiedlicher Weise auf andere ästhetische Ausdrucksformen wie Literatur und Musik, Film und Fotografie, Kunsthandwerk und Architektur auswirkten. Sie überschnitten sich nicht nur zeitlich, sondern auch hinsichtlich der Zugehörigkeit etlicher ihrer berühmtesten Vertreter, die sich nicht auf eine Stilrichtung oder gar 'Schule' festlegen ließen.

[3]Die Uraufführung des Werkes im salle d'Harcourt unter der Schirmherrschaft der Société nationale de musique war, wie von Debussy vorgesehen, konzertant. Die später nicht zuletzt durch den damit verbundenen Theaterskandal berühmtere Aufführung als Ballett mit Vaslav Nijinsky in der Rolle des Fauns fand erst 1912 statt.

Die erste Strömung war der *Impressionismus*. Er entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Bewegung gegen den Kanon der in Frankreich etablierten und gelehrten Malerei. Ein wichtiges Vorbild war der Spätstil des erfolgreichen englischen Malers William Turner, den Debussy als "den größten Schöpfer des Geheimnisses in der Kunst" bezeichnete. Turner hatte sich als erster die Aufgabe gestellt, der Kraft des Lichtes nachzuspüren;[4] dies ließ eine Gruppe junger Maler um Claude Monet ihre Umgebung ganz neu sehen. Der Begriff *Impressionismus* geht auf den Kunstkritiker Louis Leroy zurück, der ihn (allerdings in abfälliger Absicht) aus dem Titel eines 1874 in der ersten gemeinsamen Ausstellung dieser Pariser Künstler gezeigten Gemäldes ableitete, Monets *Impression – soleil levant* (Impression – Sonnenaufgang). Wie der späte Turner strebten nun auch die Künstler um Monet danach, das Licht und die in der Natur vorherrschenden feinen Schattierungen einzufangen. Die Atmosphäre, die ein Objekt oder eine Szene umgab und charakterisierte, sollte Vorrang haben vor dem Objekt oder der Szene selbst. Die Maler bevorzugten eine stark aufgehellte Farbenskala und verzichteten praktisch ganz auf die Verwendung von Schwarz. Sie strebten danach, in ihren Gemälden nicht das Gesehene an sich abzubilden, sondern vielmehr dessen Wirkung auf den Betrachter, den flüchtigen, von allerlei instabilen Umständen beeinflussten und oft unwiederholbaren Augenblickseindruck mit seiner ungreifbaren Vielschichtigkeit wiederzugeben.

Entscheidend für die Verwirklichung dieses Ideals war eine technische Neuerung: Die industrielle Bereitstellung von Ölfarben in transportablen Tuben erlaubte es Künstlern erstmals, sich von der Praxis des Skizzierens im Freien mit anschließender Ausarbeitung im Studio zu verabschieden und ganze Ölgemälde unter dem unmittelbaren Eindruck des sich wandelnden Tageslichtes fertigzustellen. Es war die Unmittelbarkeit dieser Freiluftmalerei, die zeitlich den kurzen Moment in den Vordergrund stellte, auch räumlich den Ausschnitt bevorzugte und zuweilen dasselbe Objekt in einer Reihe unterschiedlicher Beleuchtungen abbildete, die den Kunstkritikern das Wort "Eindruck" als bestimmenden Begriff erscheinen ließ.[5]

[4]Siehe dazu besonders seine kurz vor der Jahrhundertmitte geschaffenen Werke, z.B. das Ölgemälde *Sonnenaufgang mit Seeungeheuern* (Tate Gallery) oder das Aquarell *Turner in seinem Atelier* (British Museum).

[5]Ein weiterer nichtfranzösischer Maler, der Debussys künstlerisches Gefühl ansprach, war der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem in Paris arbeitende Amerikaner James McNeill Whistler. Debussys als "Nocturnes" betitelte Orchesterwerke sollen von Whistlers berühmten Gemälden desselben Titels inspiriert sein.

In den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, der ersten Phase von Debussys Reifezeit, entwickelten sich aus dem Impressionismus im Pariser Milieu diverse Stilrichtungen, die im kunsthistorischen Rückblick als Post-Impressionismus zusammengefasst werden. Zu den Malern zählen u.a. Georges Seurat, Paul Signac, Camille Pissarro, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Henri Matisse, Henri de Toulouse-Lautrec und Paul Cézanne. Zeitgleich mit dem Post-Impressionismus entstand als inhaltlich alternative Tendenz der Symbolismus, dessen Mitglieder sich bevorzugt Motiven aus der antiken Mythologie und biblischen Allegorien zuwandten. Weitere Themen waren Grenzerfahrungen wie Traum oder Ekstase sowie Krankheit und Tod. Ihren Namen erhielt die Bewegung durch das 1886 verfasste "symbolistische Manifest" des französischen Dichters Jean Moréas, in dem dieser schrieb: "Die wesentliche Eigenschaft der symbolistischen Kunst besteht darin, eine Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt auszusprechen." Einige typische Vertreter der ursprünglichen Pariser Gruppe, mit deren Werk Debussy vertraut war oder die er sogar persönlich kannte, sind Pierre Puvis de Chavannes, Maurice Denis und Odilon Redon.

Die Künstlergruppe der Nabis wurde in den Jahren 1888-1889 von Studenten gegründet, die an der Pariser Académie Julian studierten. Der Name leitet sich vom hebräischen Wort für Prophet (*nabi*) ab. Ihr Anführer Paul Sérusier gehörte zum Kreis um Paul Gauguin. Zu den heute noch bekannten Mitgliedern zählen die Maler Pierre Bonnard, Édouard Vuillard und Maurice Denis sowie die Bildhauer Aristide Maillol und Georges Lacombe. Die ästhetischen Forderungen der Nabis lassen sich als eine Ausformung des Post-Impressionismus verstehen, doch waren einige ihrer Mitglieder auch dem Symbolismus verbunden. Ihre Farben sind kräftiger; ihr Ziel waren satte Bilder ohne die Betonung von Licht und Durchsichtigkeit. Ähnlich wie die Künstler des *Art nouveau* verbinden die Nabis Kunst mit Kunsthandwerk und Design: Sie schufen nicht nur Gemälde, Grafiken, Drucke und Skulpturen, sondern auch Bühnenbilder und Textildrucke sowie Möbel und Buchillustrationen. Etliche Mitglieder der Gruppe waren vom japanischen Farbholzschnitt beeinflusst.

Art nouveau, das französische Pendant des deutschen Jugendstils und der Wiener Secession, unterscheidet sich von den zuvor genannten Strömungen sowohl in der Vielfalt der Materialien und Techniken als auch in der starken Betonung des Dekorativen. Getreu seinem Ursprung im Kunstgewerbe insbesondere der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung liegt der Schwerpunkt des *Art nouveau* in Werken der Architektur und Keramik, des Möbel-, Fenster- und Schmuckdesigns sowie in der (teilweise ebenfalls vom *japonisme* geprägten) Druckgrafik.

Debussy im Zentrum der stilistischen Strömungen seiner Zeit

Debussy wird oft als Begründer des musikalischen Impressionismus bezeichnet, doch ebenso wie seine Freunde unter den bildenden Künstlern sträubte er sich gegen diese Festlegung. In seiner Bemühung um musikalische Farben und Klänge zur Erzeugung von Stimmungen und Atmosphäre kann man jedoch tatsächlich eine Parallele zur impressionistischen Malerei erkennen. Wie seine Titel verraten, geht es ihm in vielen seiner Werke darum, den Effekten von Licht, Nebel, Wind oder Wasser musikalisch nachzuspüren. Doch auch die symbolistische Ästhetik beeinflusste seine Musik, sei es über Dichtungen von Mallarmé und Maeterlinck, Bildnisse von Odilon Redon oder selbst gewählte Titel, in denen er auch einige ihrer Themen aufgriff. In Hinblick auf die zu seinen Lebzeiten in Paris allgegenwärtige Kunstrichtung des *Art nouveau* bezog er sich besonders auf die märchenhaften Buchillustrationen des Engländers Arthur Rackham. Auch die japanischen Druckgrafiken und anderen kunsthandwerklichen Produkte aus dem fernen Osten, die ihn fesselten, vermittelten ihm Stimmung und "Impression".

Daneben hatte er auch direkte Beziehungen zu einigen Künstlern des *Art nouveau*: Dante Gabriel Rossetti, als Anführer der englischen Präraffaeliten einer der Vorläufer der neuen Kunstrichtung, inspirierte mit seinem Gedicht und Gemälde *The Blessed Damozel* Debussys frühes Meisterwerk *La Damoiselle élue*; Maurice Denis sollte ursprünglich die Partitur von *Prélude à l'après-midi d'un faune* illustrieren, und Pierre Bonnard zeigte Interesse, die Dekorationen für *Pelléas und Mélisande* zu entwerfen. Debussy nannte die Arabeske als Vorbild der Melodik und schuf damit einerseits eine musikalische Parallele zur Begeisterung der Künstler des *Art nouveau*-Stils für vegetative Ornamente mit Ranken und langem Frauenhaar, andererseits ein Vokabular, mit dem er auf exotische Thematik anspielen konnte.[6] Das erste Konzert, das allein seiner Musik gewidmet war, fand am 1. März 1894 sicher nicht zufällig in der Brüsseler Galerie "La Libre Esthétique" statt, die damals als Zentrum der *Art nouveau*-Bewegung galt. Die Konzertbesucher saßen in einem Saal mit Gemälden von Pissarro, Renoir, Gauguin und Signac, Postern von Toulouse-Lautrec, Illustrationen von Aubrey Beardsley zu Oscar Wildes *Salomé* sowie Werken aus der Designwerkstatt der Londoner Guild of Handicraft.[7]

[6]Vgl. dazu z. B. die Arabesken in den *Six Épigraphes antiques* und anderen Stücken, in denen er orientalisches Flair zu erzeugen sucht.

[7]Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind* (London: Cassell, 1962), Band I, S. 119.

Auch im Bereich der Musik selbst reagierte Debussy zunächst auf die Strömungen seiner Zeit, setzte sich dann jedoch von diesen ab. Nach seiner Rückkehr aus Rom wurde der 25jährige zunächst von der ganz Paris in den Bann ziehenden Wagner-Verehrung ergriffen. Zwei Pilgerfahrten nach Bayreuth in den Jahren 1888 und 1889 erlaubten ihm, die Opern *Parsifal*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Tristan und Isolde* in glanzvollen Aufführungen zu erleben. Seine Begeisterung schlug sich kurzzeitig auch in seiner Musiksprache nieder, doch spürte er bald, dass dies nicht sein eigenes Idiom war. Nicht Jüngerschaft, sondern allenfalls die kreative Aneignung ästhetischer Prinzipien sollten seinen Weg prägen.

Charakteristisches in Debussys Musiksprache

Schon in den letzten Studienjahren am Conservatoire hatte Debussy begonnen, eine eigene Musiksprache zu entwickeln, war damit bei seinen eher konservativ eingestellten Lehrern jedoch auf erheblichen Widerstand gestoßen. Ihnen waren spannungsvolle Akkorde ohne die vorgesehene Auflösung ebenso suspekt wie die vorzugsweise Verwendung leittonloser harmonischer Schlüsse[8] und ausgedehnte Klangflächen, die durch keinerlei Modulation abschattiert werden. Die Lehrer traditioneller harmonischer Logik diskreditierten Debussys parallelgeführte Quinten oder Quarten als stümperhaft und seinen Einsatz von Sekunden und Septimen um der reinen Farbwirkung willen als exzentrisch.

Dabei war es nur ein kleiner Schritt von der seit Mitte des 19. Jahrhunderts unaufhaltsam fortschreitenden Erweiterung der Terzenschichtung zu den Akkorden, die Debussys Bedürfnisse nach genuin neuen Klangfarben befriedigten. Mittels viertöniger Ausschnitte und Umkehrungen ließ sich auch nach damaliger Lehrmeinung bereits eine schier unübersichtliche Anzahl minimal leicht abweichender Akkorde bilden. Allein im Oktavraum

[8]Im Laufe seiner Entwicklung nahm Debussys Tendenz zu, "authentische" durch "plagale" Kadenzen zu ersetzen. In der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts wurden harmonische Schlüsse überwiegend gebildet, indem der Tonika ihre Dominante oder deren Erweiterung vorausging. Der Klang auf der V. Stufe verfügt mit seiner Terz über den primären und mit der häufig hinzugefügten Sept zusätzlich über den sekundären Leitton zur Tonika; so verlangt z.B. in C-Dur die Terz des G-Dur-Dreiklanges, *h*, nach aufsteigender Auflösung zum Tonikagrundton *c* und die Sept, *f*, nach fallender Auflösung zur Tonikaterz *e*. Dieser "authentischen" Kadenz steht die mit Hilfe der Subdominante gebildete "plagale" Kadenz IV-I gegenüber, deren Töne keine Auflösungsspannungen erzeugen, sondern sogar einen gemeinsamen Ton haben (in C-Dur: auf $f/a/c$ folgt $c/e/g$).

auf *c* gab es vierzehn Varianten, die hier im Interesse der Vergleichbarkeit auf *c* transponiert sind:

ges	*as*	*b*	*as*	*as*	*heses*	*b*	*as*	*a*	*b*	*ais*	*a*	*b*	*h*
es	*f*	*f*	*f*	*ges*	*ges*	*ges*	*g*	*g*	*g*	*fis*	*g*	*g*	*g*
d	*d*	*d*	*es*	*es*	*es*	*es*	*es*	*es*	*es*	*e*	*e*	*e*	*e*
c	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*

Obwohl Debussys Lehrer und Kritiker die Verwendung dieser Akkordvielfalt nicht *a priori* ablehnten, erschien es ihnen doch unverständlich und vermessen, dass Debussy die Spannungsgesetze der Kadenzharmonik einfach vernachlässigte und es stattdessen vorzog, innerhalb größerer, oft durch Orgelpunkte zusammengefasster harmonischer Flächen akkordische Komponenten quasi mosaikartig nebeneinanderzusetzen. Dadurch schuf er, im Gegensatz zu den teleologisch konzipierten oder gerundeten Formen der Tradition, einen letztlich fast statischen Eindruck, der es ihm erlaubte, die Aufmerksamkeit ganz auf den 'Klang an sich' oder aber eine Linie und ihre Zeichnung zu lenken.

Selbst in Werken, die in ihrem Gesamtplan als Varianten der dreiteiligen Liedform ABA konzipiert sind, unterscheidet sich der innere Aufbau seiner Kompositionen meist wesentlich von der Vorgehensweise seiner Vorgänger und älteren Zeitgenossen. Kennzeichnend ist der weitgehende Verzicht auf motivische Entwicklung zugunsten vielgliedriger Reihung. Eine für Debussy typische Passage besteht z.B. aus einem Achttakter und seiner Wiederholung, gefolgt von jeweils identisch oder nur wenig abgewandelt duplizierten Vier-, Zwei- und Eintaktern. Dabei geht es Debussy offensichtlich nicht um eine Hierarchie von 'Urform' und 'Ableitungsform(en)'; vielmehr spielt er im Verlauf eines Stückes mit einer oft großen Anzahl unterschiedlicher Varianten mehrerer nie erklingender, sondern nur im Hintergrund mitgedachter melodischer Modelle. Das Gestaltungsprinzip ließe sich fern aller eingeführten Formenlehre-Terminologie als 'verzahnte Metamorphose' charakterisieren.[9]

Wesentlichen Einfluss auf Debussys Klangvorstellungen hatten die Eindrücke, die er 1889 auf der Pariser Weltausstellung empfing. Die in den Monaten Mai bis Oktober auf dem Marsfeld, im alten Trocadéro sowie auf

[9]Karl H. Wörner hat dafür den Begriff der "Modellvariante" geprägt *(Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* [Regensburg: Bosse, 1969], S. XIX). Maria Porten weist auf den Keimzellencharakter dieser Modellvarianten hin, "die durch ihre Chromosomenstruktur ähnlich oder sogar gleich sind, von denen aber jede ihre eigene Funktion erfüllt. Eine Ordnung des Organismus entsteht dadurch, dass diese Zellen [...] sich untereinander nach Beschaffenheit und Funktion gruppieren." (*Zum Problem der "Form" bei Debussy* [München: Katzbichler, 1974]. S. 39).

der Esplanade des Invalides ausgerichtete Ausstellung erstaunte die vielen Millionen französischer und ausländischer Besucher mit Exponaten aus Kunst, Kunstgewerbe und Architektur sowie Industrie und Technik. Aus musikalischer Sicht besonders faszinierend waren die in den Arealen der Kolonien zu erlebenden Aufführungen des javanischen ("niederländisch-indischen") Gamelan und des vietnamesischen ("annamitischen") Wandertheaters. Wie Debussys Freund Robert Godet schreibt, kehrten die beiden Männer unzählige Male auf das Ausstellungsgelände zurück, um sich vom Zauber dieser fremdartigen, betörenden Musik gefangen nehmen zu lassen.

Debussy begeisterte sowohl die warme Klangfarbe der mit weichen Schlägeln zum Klingen gebrachten Gongs und Metallophone, deren Kernmelodie von Trommeln begleitet wird, als auch die komplexe Polyphonie. Er bemerkte mit Verwunderung, dass die rhythmische Aufspaltung im Gamelan an die Tonhöhe gekoppelt ist: So spielen während eines verklingenden Ganztonschlages des tiefsten Gongs die übrigen Instrumente in aufsteigender Reihenfolge Rhythmen auf der Basis von zwei Halben, vier Vierteln, acht Achteln, sechzehn Sechzehnteln etc. Diese Art der vertikalen Schichtung wird von westlichen Beobachtern gewöhnlich als "rhythmische Polyphonie" bezeichnet. Im Inneren dieser polyphon rhythmisierten Textur bewegt sich meist eine solistische Stimme, die die Kernmelodie frei ausziert. Diese Stimme tritt vergleichsweise deutlich hervor, wenn sie von einer Flöte, einem *rebab* (einem kleinen, zwei- bis dreisaitigen Streichinstrument) oder einem Sänger übernommen wird; sie hebt sich weniger stark ab, wenn dafür ein Xylophon (d.h. ein weiteres metallenes Stabspiel) oder ein *angklung* (ein Set aus Bambusröhrenglocken) eingesetzt wird. Debussy erinnerte die Textur an die Musik der Renaissance mit ihrer Umspielung eines *cantus firmus*. Er setzte sie in mehreren Klavierkompositionen ein, um eine entsprechende Thematik durch eine 'exotische' Klangkulisse hervorzuheben.

Auch hinsichtlich des Tonmaterials selbst entwickelte Debussy im Laufe der Jahre besondere Vorlieben. Ein entscheidendes Kennzeichen ist seine zunehmende Hinwendung zu nicht-dur/moll-tonalen Skalen. Wie grundlegend ihm selbst diese Entwicklung erschien und wie er damit umging, geht aus einem Brief vom August 1905 an seinen Verleger Durand hervor, der sich nach dem Verbleib des Manuskripts der versprochenen *Images* erkundigt hatte. Debussy erläutert, die Verspätung hänge damit zusammen, dass er das zu allererst komponierte Stück der Gruppe "nach meinen neuesten Erkenntnissen der harmonischen Chemie" noch einmal völlig umschreiben wolle. Diese neue "harmonische Chemie" sollte dann die Kompositionen seiner letzten zwölf Schaffensjahre bestimmen.

Ein wichtiges Element, das der bewussten Neuorientierung bereits in Ansätzen vorausging, sind die Ganztonleitern: sechstönige Skalen, die ausschließlich aus großen Sekunden bestehen[10] und weder die Spannung eines Leittones noch die Auflösung in einen Grundton kennen. Sie sind ein häufiger Bestandteil von Melodie und Harmonie in Debussys Musik.[11] Hinsichtlich fehlender Leittonspannung eng mit den Ganztonleitern verwandt sind die aus der regelmäßigen Abwechslung von Ganz- und Halbton gebildeten oktatonischen Skalen, wie sie Alexander Skrjabin in seinen Klaviersonaten Nr. 6-10 aus den Jahren 1911-1913 und Olivier Messiaen (als sein "Modus 2" nach der Ganztonkala als "Modus 1") von den 1920er Jahren an einsetzen sollten.

Zwei andere Skalen, die wie die Ganztonleitern Melodien ohne Leittonspannung erlauben, entlehnt Debussy dem pentatonischen Kosmos. Insofern das Fehlen jeglicher Halbtonschritte auch die Frage nach dem Grundton offen lässt, definieren Komponisten diesen bevorzugt durch Bassorgelpunkte oder -ostinati. Debussy verwendet vor allem zwei Intervallanordnungen: *c-d-e-g-a* (asymmetrisch, mit einer Terz) und *a-c-d-e-g* (symmetrisch, mit zwei Terzen), sowie deren Transpositionen.[12]

Darüber hinaus verwendet Debussy siebentönige Modi. Dies sind einerseits die sogenannten "Kirchentonarten" mit ihren im Mittelalter festgelegten, von den Namen griechischer Stämme abgeleiteten Bezeichnungen, die von Dur bzw. Moll unterschiedlich stark und vor allem mit je verschiedenem emotionalen Effekt abweichen.[13] Daneben bevorzugt Debussy zwei exotische Skalen, deren Effekt den ganztönigen und pentatonischen Leitern

[10]Bedingt durch die Notationskonventionen innerhalb der siebentönigen Oktave erscheint eine dieser großen Sekunden immer als verminderte Terz; z.B. *c-d-e-fis-gis-ais-c*.

[11]Als Bezeichnung für die nur zwei möglichen Versionen dieser Skala gilt im Folgenden: Die Ganztonsleiter, die *c* enthält, wird als Ganztonskala 1 bezeichnet und als GT1 abgekürzt, ihre Transposition auf *cis* soll Ganztonskala 2 bzw. GT2 heißen.

[12]Will man diese Pentatonik klassifizieren, so unterscheidet man je nach der Größe der Terz über dem Grundton zwischen Dur-Pentatonik (siehe das Intervall *c-e* in *c-d-e-g-a*) und Moll-Pentatonik (siehe die Terz *a-c* in *a-c-d-e-g*).

[13]Zwei der mittelalterlichen Modi sind zu den klassischen Skalen geworden: der ionische Modus, der dem späteren Dur entspricht, und der äolische, der sich im reinen Moll mit kleiner Sext und Sept wiederfindet. Die mixolydische Skala (z.B. *g-a-h-c-d-e-f-g*) ist eine Durtonleiter mit kleiner Sept, die dorische (z.B. *d-e-f-g-a-h-c-d*) eine Molltonleiter mit großer Sext. Größere Abweichungen von der klassisch-romantischen Hörgewohnheit präsentieren die drei übrigen Modi: phrygisch (z.B. *e-f-g-a-h-c-d-e*) durch den Beginn beider Hälften mit einem Halbton und die kleine Sept, lokrisch (z.B. *h-c-d-e-f-g-a-h*) durch den Halbton über dem Grundton und die verminderte Quint, und lydisch (z.B. *f-g-a-h-c-d-e-f)* durch die übermäßige Quart.

genau entgegengesetzt ist: Die "ungarische" und die "arabische" Tonleiter weisen eine Häufung von Halbtonschritten auf, die durch Anderthalbtonschritte kompensiert wird.[14]

Auch im Bereich der Rhythmik lässt sich Debussys Vorliebe für eine Brechung erzeugter Erwartungen beobachten. Diese zeigt sich z.B. in drei- und sechsschlägigen Metren, deren Betonungsmuster er besonders gegen Ende seiner Schaffenszeit immer wieder überraschend und zuweilen über längere Strecken durch Hemiolen oder – seltener aber umso 'verstörender' – durch Quartolen außer Kraft setzt oder zumindest konterkariert.[15] Solche rhythmischen Überschreibungen des Metrums häufen sich vor allem im Zyklus *En blanc et noir*, der Komposition, die unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges entstand. Im ersten Satz, der die Stimmungsanweisung *Avec emportement* (wörtlich: mit Zornesausbruch) trägt, wird das vorgegebene 3/4-Metrum nur ganz vorübergehend als Walzer hörbar. In beinahe der Hälfte der Takte dagegen ist es entweder ganz durch abweichende Betonungsmuster ersetzt oder zumindest in einer Zweitstimme in Frage gestellt. In weniger großem Umfang trifft dies auch für die 6/8-Passagen des zweiten Satzes zu. Diese Beobachtung legt nahe, dass der Komponist mit rhythmischen Mustern, die der metrischen Ordnung widersprechen, symbolisch zum Ausdruck zu bringen sucht, in welchem Ausmaß der unerhörte Angriff der Deutschen auf Frankreich das Gefüge heimatlichen Lebens zugrunde richtete und die Menschen verstörte.

So fügen sich Debussys rhythmische Entscheidungen ebenso wie seine harmonischen Wendungen (oder deren Fehlen) und seine intervallischen Anordnungen in das Gesamtbild einer Musik, die extramusikalischen Anregungen einen besonderen Stellenwert zuerkennt.

[14]Die "ungarische" Tonleiter (z.B. *a-h-c-dis-e-f-gis-a*) entspricht dem harmonischen Moll mit erhöhter vierter Stufe. Dadurch entsteht eine Ballung von Halbtönen beiderseits der Quint (*dis-e-f*), flankiert von zwei Anderthalbtonschritten (*c-dis* und *f-gis*). In der "arabischen" Tonleiter (z.B. *c-des-e-f-g-as-h-c*) umgibt die Ballung zweier Halbtonschritte den Grundton (*h-c-des*) und die zwei Anderthalbtonschritte sind verschoben (auf *des-e* und *as-h*). Die Kombination von Halb- und Anderthalbtonschritten wird als Nachempfindung orientalischer Musik wahrgenommen.

[15]Hemiolen: | = **1 - 3** | **- 2 -** | statt **1** 2 3 | **1** 2 3 | oder **1 - 3 - 5 -** | statt **1** 2 3 **4** 5 6;
Quartolen: | im Dreivierteltakt bzw. im Sechsachtelmetrum.