

## *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*

Charles Baudelaire (1821-1867) gilt als Begründer der modernen europäischen Lyrik, als ein Dichter, der die Geworfenheit des Menschen in der Moderne abwechselnd betrauert und verflucht. Da er hierfür deutliche Worte und oft brutale Bilder wählt, führte die Erstausgabe von *Les Fleurs du mal* zu einem Gerichtsprozess, bei dem er wegen Verletzung der öffentlichen Moral verurteilt und seinem Verleger die weitere Verbreitung von sechs als besonders anstößig bezeichneten Gedichten untersagt wurde.

Baudelaire fasst seine Gedichte in einzeln betitelten Abteilungen ganz unterschiedlichen Umfangs zusammen. Grundthemen wie die Desillusion des Großstadtmenschen, sein Überdruß am Dasein und seine Verzweiflung und Mutlosigkeit greift der Dichter in allen sechs Abteilungen immer wieder auf. Ein Gegensatz ähnlich dem von Haupt- und Seitenthema eines Sonaten-Kopfsatzes ist bei Baudelaire in den kontrastierenden Titelbegriffen des unverhältnismäßig umfangreichen Eröffnungsabschnitts thematisiert: Dem „*idéal*“, der Sehnsucht nach dem Guten, ist der „*spleen*“ gegenübergestellt, ein Begriff, der die Ambivalenz der Empfindungen – Ekel und Faszination zugleich – angesichts des Hässlichen, Bösen und Morbiden umschreibt. Verlaine hat diesen Begriff von Baudelaire für ein Gedicht seiner Sammlung *Sagesse* übernommen, das Debussy als Abschluss seiner *Ariettes oubliées* vertont hat (s. o.).

In einem Nachwort zur 1980 bei Reclam erschienenen zweisprachigen Ausgabe des Gedichtzyklus verweist Kurt Kloocke auf das Bedeutungsspektrum von *fleurs*, das sowohl Blumen als auch Blüten umfasst.<sup>1</sup> Zwar hat sich die Übersetzung als *Die Blumen des Bösen* eingebürgert, doch würde das Wort „Blüten“ mit der auch im Deutschen gegebenen Doppeldeutigkeit die Beziehung zwischen *fleurs* und *mal* verdeutlichen und bereichern: Aus dem Boden dessen, was in sich schlecht erscheint, erblühen oft Kunst und Schönheit. Sie überhöhen das „Böse“, geben ihm vielleicht sogar eine indirekte Berechtigung. Dem jungen Debussy als einem aufmerksamen Freund sowohl der poetischen Sprache als auch der symbolischen Zwischentöne war dieser Aspekt sicherlich bewusst.

<sup>1</sup>Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal* = *Die Blumen des Bösen*, übersetzt von Monika Fahrenbach-Wachendorff (Stuttgart: Reclam, 1980), Nachwort: S. 391

Debussys Vertonung lag die 1868 erschienene, anderthalb Jahre nach dem Tod des Dichters von seinem Freund Théodore de Banville besorgte Ausgabe mit insgesamt 158 Gedichten zugrunde. Diese ist umfangreicher nicht nur als die ursprüngliche Sammlung, sondern auch als die von Baudelaire selbst autorisierte zweite Ausgabe von 1861, in der das dritte und vierte der von Debussy gewählten Gedichte nicht enthalten waren.<sup>2</sup> Wie vertraut Debussy mit Baudelaires Schaffen war, zeigt sich u.a. darin, dass er offensichtlich nicht nur alle drei Ausgaben kannte, sondern dass er die publizistischen Aktivitäten der von ihm bewunderten Dichter auch über ihre Buchveröffentlichungen hinaus verfolgte. So vertont er im Gedicht “Le jet d’eau” (Der Springbrunnen), nicht den Refrain, der in der Ausgabe letzter Hand veröffentlicht ist, sondern eine Variante, die im Juli 1865 in der Literaturzeitschrift *La petite revue* erschienen war.

Die ersten vier der in diesem Liedzyklus vertonten Gedichte entnahm Debussy dem “Spleen et Idéal” betitelten Hauptabschnitt der Sammlung; das ergänzende fünfte eröffnet in allen drei Ausgaben den Schlussabschnitt über den Tod. Über seine Affinität mit Baudelaires Themenwahl und symbolistischer Darstellungsweise hinaus verband Debussy mit dem Dichter der *Fleurs du mal* auch die Bewunderung für Richard Wagner.<sup>3</sup> Baudelaire hatte dessen Musik schon vor Debussys Geburt entdeckt und 1861 ausführlich beschrieben.<sup>4</sup> Debussy sah eine Parallele zwischen den zwei Künstlern: Ähnlich wie Baudelaire die französische Poesie mit Sinnlichkeit füllte, erhob Wagner in Deutschland die Musik seiner Gesamtkunstwerke auf neue Höhen der Üppigkeit. Debussy pilgerte sogar nach Bayreuth, wo er drei Aufführungen miterlebte: 1888 *Parsifal* und *Die Meistersinger*, 1889 *Tristan und Isolde*. Seine Baudelaire-Lieder markieren den Höhepunkt des Einflusses der wagnerschen Musiksprache auf seinen Stil.

<sup>2</sup>Alle Ausgaben beginnen mit einem Vorspann, der zwei Gedichte mit den Titeln “Dédication” (Widmung) und “Au lecteur” (An den Leser) enthält. Dann folgt, in allen Ausgaben unter demselben Titel “Spleen et Idéal”, die Hauptabteilung, die in der posthumen Ausgabe 106 Gedichte umfasst. Eine Anzahl kürzerer Abteilungen macht hinsichtlich Titel, Umfang und Anordnung Wandlungen durch, doch den Abschluss bildet stets ein Segment unter der Überschrift “La mort” (Der Tod). Dieser enthält in den vom Dichter selbst besorgten Ausgaben drei Gedichte, die sich auch im Titel auf den Tod beziehen (“La mort des amants”, “La mort des pauvres”, “La mort des artistes”) (der Tod der Liebenden, der Armen und der Künstler), den der posthume Herausgeber jedoch um drei zusätzlich Texte erweiterte.

<sup>3</sup>Ausführlicheres zu Debussys Beschäftigung mit Wagner im Kapitel *Pelléas et Mélisande*.

<sup>4</sup>Charles Baudelaire: “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”. In: *Œuvres complètes III [L’Art romantique]*. Online zugänglich unter [https://fr.wikisource.org/wiki/Richard\\_Wagner\\_et\\_Tannhäuser\\_à\\_Paris](https://fr.wikisource.org/wiki/Richard_Wagner_et_Tannhäuser_à_Paris) (abgerufen 29. Oktober 2017).

## I. Le balcon

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,  
Ô toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs !  
Tu te rappelleras la beauté des caresses,  
La douceur du foyer et le charme des soirs,  
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses !

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,  
Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses.  
Que ton sein m'était doux! que ton cœur m'était bon !  
Nous avons dit souvent d'impérissables choses  
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées !  
Que l'espace est profond ! que le cœur est puissant!  
En me penchant vers toi, reine des adorées,  
Je croyais respirer le parfum de ton sang.  
Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées !

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,  
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,  
Et je buvais ton souffle, ô douceur! ô poison!  
Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles.  
La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,  
Et revis mon passé blotti dans tes genoux.  
Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses  
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux ?  
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses!

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,  
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,  
Comme montent au ciel les soleils rajeunis  
Après s'être lavés au fond des mers profondes ?  
— Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis !<sup>5</sup>

<sup>5</sup>Der Balkon: O mütter der erinnerung · frau der frauen / Mein ganzes glück und meine ganze acht! / Kannst du im geist die schönen freuden schauen / Des heimes frieden und den reiz der nacht? / O mütter der erinnerung · frau der frauen. // In nächten leuchtend von der kohle glut / In nächten am balkon die rosig wallten – / Wie war dein busen · süß dein herz mir gut! / Und unvergängliche gespräche hallten / In nächten leuchtend von der kohle glut. // An heißen abenden wie schön die sonnen / Wie stark das herz · wie weit die himmelsluft! / Ich ruhte bei dir · königin der wonnen / Zu atmen glaubt ich deines blutes duft. / An heißen abenden wie schön die sonnen! // Dann ward es dunkler.. wie in dichtem rauch / Mein auge forschte ob es deines fände. / Ich trank – o gift o süße – deinen hauch / Dein fuß entschlief in meine bruderhände. / Dann ward es dunkler.. wie in dichtem rauch. // (Forts. →)

Die Frau, die Baudelaire in diesem Gedicht besingt, ist Jeanne Duval, eine aus Haiti stammende Schauspielerin und Tänzerin, die zwanzig Jahre lang seine Geliebte und Muse war. Die Beziehung war offenbar stürmisch und von exzessivem Alkohol- und Drogenkonsum beider überschattet. 1856, im vierzehnten Jahr ihrer Liaison, glaubte Baudelaire fürchten zu müssen, dass er Jeanne verlieren könnte. Er verabschiedete sich von ihr in einem von Trauer, Wehmut und Zärtlichkeit erfüllten Gedicht, in dem er die Unvergänglichkeit der Liebe in der Erinnerung besingt. Sein Maler-Freund Édouard Manet malte die junge Frau wenig später.

Édouard Manet: *Baudelaires Geliebte* oder *Dame mit Fächer* (1862)  
Szépművészeti Múzeum, Budapest




---

Ich weiß in glückes zeit mich zu versenken / Wo mein geschick in deinen knien lag . . /  
 Wer soll so zarter reize freuden schenken / Wenn es dein leib dein lindes herz nicht mag?  
 / Ich weiß in glückes zeit mich zu versenken. // Ihr schwüre düfte küsse ohne zahl / Ersteht  
 ihr auf aus unerspähnten schlünden / Wie junge sonnen die zum wolkensaal / Sich heben  
 nach dem bad in meeresgründen? / O schwüre düfte küsse ohne zahl! (SG)

Das Gedicht umfasst sechs Strophen aus jeweils fünf vierhebigen Versen. In Strophe 1-5 kehrt der erste Vers als fünfter unverändert wieder; in Strophe 6 nimmt Baudelaire in der rahmenden Schlusszeile eine kleine Änderung vor, die ihr einen emphatischen Nachdruck verleiht. Der mittlere Vers jeder Strophe reimt sich mit den Rahmenzeilen, während Vers 2 und 4 durch eine alternative Reimsilbe verbunden sind. Je zwei Strophen ergänzen einander in der Abwechslung männlicher und weiblicher Endungen. Die Emphase des Schlussverses mit seinem dreifachen “ô” wird jedoch mehrfach ergänzt: in Strophe 1 und 4 durch je zwei weitere “Oh”-Ausrufe, in Strophe 2 und 3 durch insgesamt sechs Ausdrücke der tief empfundenen Bewunderung (que X est . . . = wie ist X so . . .).

Baudelaire evoziert die Erinnerung an intensive Nähe und Zärtlichkeit. Dabei überhäuft er die Geliebte mit Metaphern seiner tief empfundenen Zuneigung und trunkenen Betörung. Die erinnerte Tageszeit rückt zunächst kaum vorwärts; nach dem Abend in den ersten drei Strophen wird es erst in der vierten Nacht. In Strophe 5 bekennt der Dichter, dass er die Kunst beherrscht, einzelne glückliche Minuten auszukosten. In Strophe 6 erlaubt ein fragender Blick zurück, die vielen seit dem erinnerten Moment in der Tiefe der Meere rein gewaschenen und aus den Abgründen der Nacht wieder aufgestiegenen Sonnen als immer neue Zukunftsmöglichkeit zu begreifen. Der Ort der Erinnerung schließlich ist der im Titel genannte Balkon. Seine Eigenschaften werfen ein Licht auf die Bedingungen, die die Erinnerung so teuer zu machen scheinen: Das Paar schwebt zwischen Himmel und Erde, zwischen einem Draußen vor den Augen der Welt und einem privaten Drinnen. Das implizierte Geländer begrenzt und öffnet zugleich: Es verhindert den direkten Kontakt mit dem Draußen und schirmt ihre intime Welt mit filigranem Gitterblattwerk gegen die neugierigen Blicke Dritter ab.

“Le balcon” ist mit einigem Abstand Debussys längstes Klavierlied; es umfasst neun Seiten mit 131 Takten und hat in Aufnahmen eine Spieldauer von durchschnittlich 8 Minuten. Der Klaviersatz ist wagnerisch dicht, mit komplexer Kontrapunktik in oft gewagter Stimmführung. In vielen Passagen meint man, die Klaviertranskription eines Orchesterwerkes zu hören. Auch die zahlreichen Trugschlüsse und chromatischen Rückungen der Harmonie zeigen den Einfluss, den Wagners Harmonik und Orchestrierung zu dieser Zeit auf Debussy ausübte, dessen Tonsprache sich bereits in *La damoiselle élue* in diese Richtung entwickelt hatte. Debussys Vertonung gibt sowohl die Einheit von Zeit und Bilderwelt als auch das Schwebende des erinnerten Ortes und die Überschwänglichkeit der damals empfundenen Zärtlichkeit wieder.

Für die Einheit sorgt wesentlich das thematische Material. Indem Debussy es in den sechs Strophen in ganz unterschiedlicher Dichte und Bedeutung einsetzt, löst er die Komponenten von der zugrunde liegenden poetischen Struktur und verleiht ihnen eine eigene Aussagekraft. Das erste Motiv wird im dreitaktigen Klaviervorspiel eingeführt, das zweite zum Anfangsvers der zweiten Strophe. Die Motive weisen eine prinzipielle Entsprechung auf: Beide setzen auf der Quint der ihnen unterlegten Harmonie ein, beide durchlaufen eine Kontur, die sie innerhalb von fünf Vierteln zweimal zum Anfangston zurückkehren lässt, und beide werden begleitet von einer Tonwiederholung in einer Mittelstimme (*g* in verschiedenen Oktaven) sowie von unterschiedlichen chromatischen Zügen (in Motiv 1: aufsteigend in zwei unterschiedlichen Linien jeweils gleichmäßiger Notenwerte; in Motiv 2: absteigend und rhythmisiert in nur einer Stimme, jedoch mehr als zwei Takte überspannend).

*Cinq poèmes de Charles Baudelaire I: Die Entsprechung der beiden Motive*

Motiv 1 ist im Vorspiel dreitaktig und schließt mit dem Ausgangston. Doch kehrt der dritte Takt des Motivs nie und auch der zweite nicht immer wieder. Nach einem überraschenden Nonensprung zur Synkope zieht sich die Linie, wie erschrocken über diesen Wagemut, unter eine neu hinzutretende Oberstimme zurück. Inhaltlich geht es um die Erinnerung, in deren Licht Innigkeit und Verehrung im Vordergrund der Beziehung standen.

*Cinq poèmes de Charles Baudelaire I: Die Struktur von Motiv 1*

In Strophe 1 greift Debussy den zweitaktigen Rumpf des Motivs zweimal auf. In notengetreuer Transposition aller Stimmen um zuerst eine große Dezime, dann einen weiteren Halbton aufwärts umrahmt er den Mittelvers,

der die “Schönheit der Zärtlichkeiten” in Erinnerung ruft. In Strophe 2 dagegen, die die abendliche Stimmung ins Zentrum stellt, fehlt das Hauptmotiv ganz. Umso präsenter ist es in den übrigen vier Strophen, wo es insgesamt 17mal erklingt.<sup>6</sup> Die größte Dichte erzeugt Debussy mit dem Motiv in Strophe 3, wo zehn von dreizehn Takten aus der Komponente abgeleitet sind. Hier unterstreicht das thematische Material die emphatischen Begeisterungsausrufe des Dichters.

Motiv 2 dagegen ist in seiner ursprünglichen Kontur auf eine einzige Strophe beschränkt. Allerdings weicht schon der zweite Einsatz – auch dieser erklingt über einer Tonwiederholung und rhythmisierten chromatischen Zügen – in eine Variante aus, deren fallendes Arpeggio zunächst den Anschein erweckt, auf die tiefere Oktave des Ausgangstones zusteuern zu wollen.<sup>7</sup>

Cinq poèmes de Charles Baudelaire I: Die Variante von Motiv 2



Die tonale Geschlossenheit dieses Abstiegs als  $b'-ges'-b$  wird hier zwar noch nicht erreicht, doch später ist es eben dieser Abfall über eine Oktave, den Debussy wiederholt separat aufgreift, um an die Abendstimmung zu erinnern.<sup>8</sup>

Das Schwebende in Baudelaire's Szene drückt Debussy musikalisch aus, indem er die sprachliche Identität der Rahmenzeilen in den ersten fünf

<sup>6</sup>Strophe 3 viermal: von  $fis''$ ,  $gis'$ ,  $b'$  (+ Teilsequenz + Variante) und  $fis''$ ; Strophe 4 sechsmal: je zweimal von  $c'$  sowie viermal verkürzt von  $b'$ ,  $b'$ ,  $h'$  und  $c'$ ; Strophe 5 je einmal in Vor- und Nachspiel: von  $cis'$  (verkürzt) und  $gis'$  (Rumpf); Strophe 6 fünfmal: von  $fis''$ ,  $e'$ ,  $gis'$ ,  $e$  und  $g$  (davon viermal verkürzt).

<sup>7</sup>Im Diskant von T. 25-26 ( $b'-g'-as'-b'-g'-c'$ ,  $b''-g''-as''-b''-g''-c''$ ) erklingt mit dem zweimal abschließenden Dreitonfall eine Vorahnung dessen, was später zu (Transpositionen von)  $b'-g'-b$  wird.

<sup>8</sup>Vgl. dazu Gesang T. 45 und 56:  $fis''-dis''-fis'$ , Diskant T. 110, 111, 112, 113; außerdem Gesang T. 116:  $g''-e''-g'$ , viermal in unterschiedlichen Oktaven im Klavier T. 122, 124, 128 und 129, sowie viermal als ganztaktige Zitate des zweiten Variantentaktes – jetzt mit Abfall zur Oktave – in T. 118-121:  $h'-g'-a'-h'-g'-h$ .

Strophen zwar im Gesang andeutungsweise wiedergibt, dabei jedoch eine einfache Übereinstimmung vermeidet.<sup>9</sup> Einzig in Strophe 6 unterstreicht die Musik den sprachlich kleinen, emotional jedoch wesentlichen Unterschied zwischen Beschreibung (“diese Schwüre, diese Düfte, diese Küsse”) und Beschwörung (“oh Schwüre, oh Düfte, oh Küsse”), indem nicht nur die Konturen und Harmonien weitgehend unabhängig verlaufen, sondern zudem die Notenwerte der ersten Hälfte und des Schlusstones verdoppelt sind:

*Cinq poèmes de Charles Baudelaire I: Emotionale Überhöhung am Schluss*

104 *Più lento*

Ces ser-ments, ces par-fums, ces bai-sers in-fi - nis

123 *Più lento*

Ô ser - ments, ô par - fums, ces bai-sers in-fi - nis

Vergleichbare Höhepunkte der Emphase dagegen hebt Debussy durch eine betonte Ähnlichkeit der Konturen hervor. So gleichen sich die drei überhöhenden Anrufungen des Liedes – “Mutter der Erinnerungen” und “Meisterin der Geliebten” in Vers 1 sowie “Königin der Angebeteten” in

<sup>9</sup>In Strophe 1 entspricht der Gesangspart in T. 16<sub>2</sub>-18<sub>3</sub> dem Vorbild in T. 4<sub>2</sub>-6<sub>3</sub>; doch während die Kontur in der Eröffnung der Strophe von *g''* nach *gis'* führt, biegt Debussy deren Wiederkehr am Ende zum *g'* zurück. Im Klaviersatz ist der zweite Takt des Verses identisch, der dritte beginnt ähnlich, davor und danach sind Harmonie und Details verschieden. In Strophe 2 (vgl. T. 20-23 mit 39-42) vollzieht die Reprisenzeile den Aufstieg nach der Tonwiederholung des ersten Taktes nicht nach. Im Klavier ist die thematische Diskantlinie mit Ausnahme des Schlusstones identisch, im dritten Takt kurzfristig einschließlich aller Stimmen, doch der harmonische Verlauf ist nicht derselbe.

In Strophe 3 (vgl. T. 45-47<sub>1</sub> mit 56-58<sub>2</sub>) ist die Gesangstimme bis auf die Triolentöne im zweiten Takt identisch. Jedoch ersetzt Debussy die orgelpunktartige Bassoktave durch andere, bewegtere Harmonien, verschiebt den motivischen Beginn des Diskants um einen Takt nach vorn und belässt im Klavier einzig den zweiten Takt in erkennbarer Analogie.

In Strophe 4 (T. 64-66<sub>1</sub> ≈ 78-80<sub>1</sub>) und 5 (T. 88-89 ≈ 98-99) sind die Gesangskonturen und in Strophe 5 außerdem die homophone Figur des zweiten Zeilentaktes identisch, während die Diskantlinie des ersten Taktes in beiden Fällen tiefoktaviert wieder kehrt. In diesen beiden Strophen ist die Reprisenwirkung am stärksten.

In Strophe 6 (s. Notenbeispiel) dagegen lässt sich zunächst keinerlei Übereinstimmung erkennen, bis die Gesangslinie im letzten Versglied doch noch auf das Vorbild zurückgreift – wenn auch ohne jegliche Unterstützung im Harmonieverlauf oder den Nebenstimmen.

Vers 13: Alle drei setzen mit einem längeren Notenwert synkopisch auf dem zweiten Schlag eines 4/4-Taktes ein, fallen dann in Achteln durch einen Dreiklang und enden mit einem erneuten kleinen Anstieg.<sup>10</sup>

Cinq poèmes de Charles Baudelaire I: Drei Anrufungen der Geliebten

Mè-re des sou-ve-nirs, mai-tres-se des mai-tres-ses . . . rei - ne des a-do - ré-es

Zuletzt gibt es auch Andeutungen von Tonmalerei, so wenn Debussy die Sängerin vom jeden Morgen “verjüngten” Wiederaufstieg der Sonne am Himmel mit einem langsamen Aufstieg und plötzlichen Aufschwung zum höchsten Ton des Liedes, aber vom vorausgegangenen reinigen Bad in der Tiefe des Meeres mit einem Oktavabfall singen lässt.<sup>11</sup>

Am deutlichsten zeigt sich der Einfluss Wagners auf Debussys Musiksprache in der Behandlung des Harmonieverlaufes sowie in der Durchdringung insbesondere der begleitenden Stimmen mit chromatischen Zügen, denen als Kontrast einzelne Ganztonzüge gegenübergestellt sind. Dies soll hier an der ersten Strophe beispielhaft gezeigt werden.

- Das Lied steht in C-Dur. Die Töne dieses Dreiklanges sind in den ersten zwei Schlägen des Klaviervorspiels auszumachen, werden aber sogleich von unabhängig agierenden Schritten der verschiedenen Konturen in Frage gestellt: Wenn das *e* in der zweitobersten Stimme den Dreiklang vervollständigt, ist der Bass bereits chromatisch vom *C* zum *Cis* fortgeschritten, und ein Achtel später fügt die Wechselnote des Motivs in der Oberstimme ein *h* hinzu. Nachdem der zweite Takt in allen Stimmen die Tonika C-Dur bekräftigt hat, überrascht T. 3 mit einem H-Dur-Nonakkord in zweiter Umkehrung. Dabei erklingt im Bass der Tritonus des ursprünglichen *C*. Über den chromatisch erreichten G-Dur-Septakkord kehrt die Harmonie dann zur Tonika zurück.
- Ungeachtet der oberflächlichen Verschiedenheit bilden die drei Takte der ersten Gesangszeile ein harmonisches Pendant zu den drei Takten des Vorspiels. Die Tonika hält den Veränderungskräften der

<sup>10</sup>Siehe hierzu auch Sander Becker: “Debussy et son goût de la poésie. La représentation musicale des figures de style de Baudelaire. In: *Relief* 6/1 (2012), S. 136-161.

<sup>11</sup>Vgl. in T. 114-115 (bei “. . . les soleils rajeunis”): *dis''-e''-f''-c''-a''-a''* und in T. 117-122 (bei “. . . des mers profondes”): *g'-a'-h'-g''—g'-g'*.

chromatischen Züge in den Begleitstimmen zwei Takte lang stand. Im dritten Takt jedoch erfolgt erneut eine chromatische Rückung der Harmonie, diesmal aufwärts zum Cis-Dur-Nonakkord.

- In der viertaktigen Phrase zum zweiten Gedichtvers, die im Klavier mit zwei variiert wiederholten Eintaktern unterlegt ist, konkurrieren mehrere harmonische und tonale Ansprüche: Der Bass greift mit dem Schritt von *C/G* zu *H'/Fis* die chromatische Abwärtsrückung aus T. 2-3 auf; der Diskant beginnt T. 7 und 8 mit dem Ganztonzug *es-f-g-a-h*, dem die Taktenden jeweils mit *sf* betonte a-Moll-Dreiklänge gegenüberstellen. In T. 9 und 10 erklingt über dem chromatisch abwärts gerückten *H'* ein Nonakkord mit querständiger Konkurrenz der kleinen None *c* (in der Linken) und der großen None *cis* (in der Rechten) – auch dies eine Erinnerung an T. 3.
- Der Beginn der dritten Gesangszeile folgt erstmals 'konventionell' aus dem Vorangehenden, indem der H-Dur-Nonakkord nach E-Dur aufgelöst wird. Der Klaviersatz ist, wie schon oben erwähnt, eine Transposition der Vorspieltakte 1-2, wobei der Gesang eine weitere chromatische Linie hinzufügt und der Diskant den Übergang zum dritten Takt nicht wie zuvor diatonisch (T. 2-3: *g-a-h*) sondern chromatisch gestaltet (T. 12-13: *ais'-h'-c''*). Ebenfalls anders als beim Übergang von T. 2 zu T. 3 rückt Debussy den dritten Takt hier nicht halbtönig abwärts (vom C- zum H-Dur-Dreiklang, beide in Umkehrung) sondern aufwärts (vom E- zum F-Dur-Dreiklang, beide in Grundstellung). Dort durchkreuzt die zweite Transposition von Motiv 1 die Phrasierung des Gesangsparts. Die Ergänzung durch eine variierte Teilsequenz harmonisiert er mit zwei halbtönig gerückten Akkorden: den Nonakkorden auf Cis- und auf D-Dur.
- Der Folgetakt, der im Gesang (und im Gedicht) den Anfangsvers aufgreift, beginnt harmonisch mit einer Verbindung zweier Auflösungen: Die Bassoktave *G* antwortet auf den D-Dur-Nonakkord, die C-Dur-Harmonie darüber als Rückung auf den Cis-Dur-Nonakkord. Die Spiegelung dieser Rückung zum erneuten Cis-Dur-Nonakkord in T. 18 entspricht der in T. 5-6, wird hier jedoch noch auf der Endsilbe des Gesanges zu C-Dur korrigiert. So endet die erste Strophe. Traditionell unabdingbare Funktionen der Grundtonart wie Dominante und Subdominante spielen in diesen 19 Takten keine Rolle.

Die sehnsuchtsvolle Stimmung, die Baudelaires Bild eines Beisammenseins zweier Liebender auf einem Balkon beschwört, findet in den zahllosen Trugschlüssen und Rückungen der Harmonie und der thematisch immer ähnlichen, nie gleichen Oberfläche ihre kongeniale Entsprechung.

## II. Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
 Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
 Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;  
 Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
 Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;  
 Valse mélancolique et langoureux vertige!  
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,  
 Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!  
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;  
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,  
 Du passé lumineux recueille tout vestige!  
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
 Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!<sup>12</sup>

Das Gedicht hat nicht zuletzt aufgrund seiner besonderen Struktur Berühmtheit erlangt. Mit nur zwei Reimen bildet Baudelaire eine doppelte geschlossene Strophenform nach dem Schema [a b b a | b a a b]. Die Tatsache, dass beginnend mit der zweiten Strophe der jeweils erste Vers den zweiten und der dritte den vierten der vorangegangenen Strophe aufgreift, weist das Gedicht als Beispiel für die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebte, 'exotische' Form des *Pantun* aus.<sup>13</sup>

<sup>12</sup>Abendeinklang: Die stunde erscheint wo auf ihren stengeln sich biegen / Die blumen · die schalen auf denen ein weihrauch verpufft. / Im abendwinde drehen sich klang und duft: / Schwermütiger walzer und schmerzliches sichwiegen! // Die blumen sind schalen auf denen ein weihrauch verpufft. / Die geige erbebt wie ein herz das die leiden besiegen – / Schwermütiger walzer und schmerzliches sichwiegen! / Der himmel ist traurig und schön wie eine gruft. // Die geige erbebt wie ein herz das die leiden besiegen / Ein zartes herz das erschrickt vor der gähnenden kluft / Der himmel ist traurig und schön wie eine gruft / Die sonne ist in ihr blutiges bad gestiegen. // Ein zartes herz das erschrickt vor der gähnenden kluft / Es will in die leuchtende zeit der vergangenheit fliegen. / Die sonne ist in ihr blutiges bad gestiegen – / Dein andenken blinkt wie ein feuer durch finstere luft. (SG)

<sup>13</sup>Verschiedene französische Gedichtgattungen wie *Villanelle* und *Lai nouveau* kennen Refrainzeilen. Doch sind diese Gedichte länger und die Wiederholungen darin seltener. Die ungewöhnliche Struktur in "Harmonie du soir" ist einem Schema aus der malaiischen Dichtung nachgebildet. Victor Hugo, Baudelaire, Paul Verlaine und im Deutschen Oskar Pastior haben Pantune gedichtet, wobei Baudelaires Adaptation des exotischen Vorbildes als besonders gelungen gilt. Anders als bei Baudelaire würde ein originales Pantun allerdings mit Echos der Zeilen 1 und 3 in Zeile 2 und 4 der letzten Strophe schließen.

Baudelaire hat die Wörter, mit denen er die beiden Reimsilben *-oir* und *-ige* bildet, so gewählt, dass sie zwei gegensätzliche Felder andeuten. Unter den mit *-oir* endenden Begriffen sind drei, die ausdrücklich auf religiöse Rituale verweisen: *encensoir* = Weihrauchgefäß, *reposoir* = Altar und *ostensoir* = Monstranz. Die beiden übrigen, *l'air du soir* = Abendluft und *vaste et noir* = weit und schwarz, spielen auf Wahrnehmungen an, die ebenfalls spirituell gedeutet werden können. Ganz anders die Wörter, die auf *-ige* reimen. Sie vermitteln eine Erfahrung von Unsicherheit, die durchaus als *condition humaine* verstanden werden darf, auch wenn Baudelaire sie in verschiedene nichtmenschliche Metaphern kleidet: Ein Stängel (*tige*) ist eine prekäre Basis; zu ihr passt der Schwindel (*vertige*). Die Worte vom bedrückten Herzen (*“un cœur qu'on afflige”*) und gerinnenden Blut (*“un sang qui se fige”*) beschreiben Momente der Verletzlichkeit, während die leuchtende Vergangenheit am Ende nur eine Spur (*vestige*) hinterlässt.

In “Correspondances”, einem anderen Gedicht aus der Hauptabteilung der *Fleurs du mal*, benennt Baudelaire die beiden wesentlichen Aussagen des von Debussy gewählten Gedichtes noch deutlicher: Die im Titel hervorgehobene “Harmonie” ist hier auch in der Sprache wie sonst vor allem in der Musik als “Zusammenklang” zu verstehen: *“Les parfums, les couleurs et les sons se répondent . . . Comme de longs échos qui de loin se confondent”* heißt es in Strophe 2 jenes Sonetts (Düfte, Farben und Klänge antworten einander . . . wie langer Hall und Widerhall, die sich fern vermischen). Und die erste Strophe verrät: *“La Nature est un temple . . . L'homme y passe à travers des forêts de symboles”* (Die Natur ist ein Tempel . . . Der Mensch geht dort durch Wälder von Symbolen). Die verschiedenen sinnlichen Eindrücke – Düfte von Blumen, Parfum und Weihrauch, Geigenklang und Walzermusik, aber auch Schwermut und die irrealen Ängste vor einem Ertrinken der Sonne – stehen unter religiösem Schutz. Arthur Wenk meint sogar in den rahmenden Versen biblische Anspielungen zu erkennen: *“Voici venir les temps”* (wörtlich: hier kommt die Zeit) erinnert ihn an Johannes 16:32, in der Louis-Segond-Übersetzung *“Voici, l'heure vient”*. Und die überraschende Anrede eines zuvor im Gedicht nicht erwähnten “Du” mit der zuversichtlichen Aussage, dass *“ton souvenir en moi luit comme un ostensor”* (wörtlich: die Erinnerung an dich leuchtet in mir wie eine Monstranz) bezieht Wenk auf die Aussendungsworte Jesu in Lukas 22:19, *“Faites ceci en mémoire de moi”*.<sup>14</sup> Der direkte Bezug auf Christus mag nicht in Baudelaires Sinn sein, doch die Monstranz im “Tempel der Natur” suggeriert eine spirituelle Einbindung.

<sup>14</sup>Wenk, *op. cit.*, S. 84.

Wie schon im vorangegangenen Lied gibt Debussy das Spiel mit den Refrainzeilen in seiner Musik durch Entsprechungen einerseits, Entwicklung andererseits wieder. Dabei greift der Gesang die jeweils erste Fassung jeder zitierten Zeile gut erkennbar auf, rhythmisch mit nur minimalen Abweichungen, tonal entweder identisch oder transponiert und mit ebenfalls nur einzeln versetzten Tönen,<sup>15</sup> während das Klavier zwar den größeren harmonischen Verlauf in die Transpositionen überträgt, aber die Figureationen deutlich verändert. Bezeichnenderweise führt der Komponist mehrfach für den letzten Vers einer Strophe eine neue Oberflächengestaltung ein, die sich dann in der folgenden Strophe fortsetzt und so die Strophen zusätzlich miteinander verschmilzt.<sup>16</sup>

In seinen thematischen Komponenten dagegen vollzieht Debussy die aus der Abwechslung von Neu und Bekannt kompilierte Gedichtstruktur

*Cinq poèmes de Charles Baudelaire II:*  
Verwandte Figuren

The image shows five musical staves labeled a through e, each containing a melodic figure in G major. Figure a starts with a box containing the number 1 and has a fermata over the final G. Figure b has a box with 58. Figure c has a box with 2. Figure d has a box with 7. Figure e has a box with 1 and a fermata over the final G. Above figure a, there is a rhythmic notation: a quarter note, and a quarter note.

auf interessante Weise nach. Er entwirft insgesamt fünf kurze Figuren – vielleicht entsprechend der Anzahl der Worte, die jedem der beiden Reime zugeordnet sind. Wählt man für alle dieselbe tonale Lage, so zeigt sich die enge Verwandtschaft: Alle beinhalten den fallenden Ganztonschritt am Taktanfang, [a], [b] und [c] mit ganztönig aufsteigender Vorbereitung, [a], [b] und [e] mit Antizipation des Vorhaltes, [e] mit prallerartiger Verzierung und abschließendem Kleinterzfall. Einzig [d] kennt auch den Halbtonfall. Der

<sup>15</sup>Vgl. im Gesang: T. 17-19 mit T. 7-10 (identische Töne), T. 24-26 mit T. 14-16 (einen Ganzton höher, Abschlusston zusätzlich um einen Halbton angehoben), T. 32-35 mit T. 20-23 (eine kleine Terz tiefer, Abschlusstöne neu), T. 39-43 mit T. 27-31 (einen Ganzton tiefer, Anfangston zusätzlich um einen Halbton tiefer), T. 49-52 mit T. 36-39 (einen Ganzton höher) und T. 59-61 mit T. 45-47 (eine Quint tiefer).

<sup>16</sup>Dies ist besonders deutlich beim Beginn der Diskant-Arpeggios in T. 14-16. Diese bieten sich als tonmalerische Ausführung des melancholischen Walzers an, doch behält Debussy sie für die Anfangstakte der zweiten Strophe bei, obwohl zum ersten Erklingen dieses Verses das Klavier durchaus ruhig gehalten war. Zur Reprise der Worte über den Walzer ertönen zunächst zwei weitere Arpeggien (T. 24-25). Dann geht das Klavier in einen vorbildlosen, synkopisch punktierten Triolenrhythmus über, der auch dieses Strophenende zumindest in der Musik als etwas Neues und gerade nicht Wiederaufgegriffenes hinstellt.

Klavierpart enthält außer dem kadenzierenden Schluss nur neun Takte, in denen keine der Figuren ertönt;<sup>17</sup> anderswo sind es oft zwei oder mehr. Der Gesang beteiligt sich zweimal mit Figur [c] – gleich zu Beginn in Form eines erweiterten Aufstieges, später in rhythmischer Dehnung dank zahlreicher Tonwiederholungen<sup>18</sup> – sowie in vielen weiteren Takten mit Figur [d], dem einfachen fallenden Tonschritt am Taktanfang. Figur [e] dagegen, prominent durch ihre rhythmische Oberflächengestaltung und ihre Durchbrechung des Schrittweisen, beherrscht große Teile des Klavierparts.

Die Dichte, in der die Textur von den fünf verwandten Figuren durchzogen ist, und insbesondere die Allgegenwart des fallenden Ganztonschrittes verleihen diesem Lied besondere Sinnlichkeit.

### III. Le jet d'eau

Tes beaux yeux sont las, pauvre amante!  
 Reste longtemps, sans les rouvrir,  
 Dans cette pose nonchalante  
 Où t'a surprise le plaisir.  
 Dans la cour le jet d'eau qui jase,  
 Et ne se tait ni nuit ni jour,  
 Entretien doucement l'extase  
 Où ce soir m'a plongé l'amour.

La gerbe épanouie	La gerbe d'eau qui berce
En mille fleurs,	Ses mille fleurs,
Où Phœbé réjouie	Que la lune traverse
Met ses couleurs,	De ses lueurs [Debussy: pâleurs],
Tombe comme une pluie	Tombe comme une verse
De larges pleurs. <sup>19</sup>	De larges pleurs. <sup>20</sup>

<sup>17</sup>Vgl. T. 17, 36, 43, 49, 56-57, 67 und 69. In T. 39-41, [e] ist erweitert.

<sup>18</sup>Vgl. T. 3-4: fünftöniger Ganztonskala-Ausschnitt *g-a-h-cis-dis* mit 'Auflösung' zu *cis*; T. 45-47: *fis-gis-ais-his-ais* mit Wiederholungen als *fis* (3x)-*gis-ais* (4x)-*his* (4x)-*ais*. Entsprechend T. 59-61: *h-cis-dis-eis-dis*.

<sup>19</sup>Der Springbrunnen: Arm liebchen! dein auge ist feucht / Und müd · halt es lang noch geschlossen! / In ruhe bleib hingegossen / Daraus das vergnügen dich scheucht! / Im hofe das wasserspiel während / Der nacht und des tages singt / Die süsse verzückung nährend / Die heute die liebe mir bringt. //

Die garbe die tausendfach / Blumen schiesst / Wo Phoebe erfreut ihre / Farben ergiesst / Wie regen von reichlichen / Tränen fließt. //

(Forts. →)

<sup>20</sup>Freie Übersetzung des alternativen Refrains, den Debussy aus Baudelaires Überarbeitung von 1865 übernahm: Die Garbe, die ihre tausend Blüten wiegt, welche der Mond mit seinem Leuchten [Debussy: seiner Blässe] durchzieht, fällt wie ein Strömen großen Weinens. (SB)

Ainsi ton âme qu'incendie  
L'éclair brûlant des voluptés  
S'élançait, rapide et hardie,  
Vers les vastes cieux enchantés.  
Puis elle s'épanche, mourante,  
En un flot de triste langueur,  
Qui par une invisible pente  
Descend jusqu'au fond de mon cœur.

La gerbe d'eau qui berce  
Ses mille fleurs,  
Que la lune traverse  
De ses pâleurs,  
Tombe comme une verse  
De larges pleurs.

Ô toi, que la nuit rend si belle,  
Qu'il m'est doux, penché vers tes seins,  
D'écouter la plainte éternelle  
Qui sanglote dans les bassins!  
Lune, eau sonore, nuit bénie,  
Arbres qui frissonnez autour,  
Votre pure mélancolie  
Est le miroir de mon amour.

La gerbe d'eau qui berce  
Ses mille fleurs,  
Que la lune traverse  
De ses pâleurs,  
Tombe comme une verse  
De larges pleurs.<sup>21</sup>

Jede Strophe dieses Gedichtes ist zunächst an die Geliebte gerichtet. In Strophe 1 erscheint sie als bedauernswert müde. Die anscheinend unvermittelte Beschreibung des Springbrunnens im Hof lässt erst im letzten Wortpaar erkennen, dass diese Ermattung die Folge eines abendlichen Liebesspiels ist, dessen Verlauf mit dem des Wasserbogens verglichen wird. Die zweite Strophe ist ganz diesem Vergleich gewidmet, wobei die körperliche Erregung und Ermattung auf die Ebene der Seele übertragen wird.

<sup>21</sup>So schwingt deine seele die wilde / Blitze der lust durchglühn / Hinauf sich eilig und kühn / In weite zaubergefilde. / Dann wie ersterbend verbreitet / Sie zehrende schmerzensflut / Die unsichtbar gleitet und gleitet / Bis tief sie im herzen mir ruht. // Die garbe . . . // Bei dir · der am abend so schönen / Hör ich an dich geneigt / Der ewigen klage stöhnen / Die aus dem springbrunnen steigt. / Mondnacht heilig und mild / Wasser und laubeschauern – / In eurem keuschen trauern / Sieht meine seele ihr bild. // Die garbe . . . (SG)

Strophe 3 richtet die Aufmerksamkeit auf die Aspekte der Natur, die die Liebeserfahrung in unterschiedlicher Weise untermalen und abbilden. Gemeinsam ist den drei Strophen, dass sie von einer Anrede der Geliebten ausgehen und mit dem lyrischen Ich schließen: vgl. in Strophe 1 “*Tes yeux . . . où m’a plongé l’amour*” (deine Augen . . . in die mich die Liebe versenkt hat), in Strophe 2 “*ton âme . . . mon cœur*” (deine Seele . . . mein Herz) und in Strophe 3 “*Ô toi . . . mon amour*” (O du . . . meine Liebe). Im Refrain dagegen geht es augenscheinlich nur um den Verlauf des Wasserstrahles der Fontäne; die beiden Liebenden kommen dort nicht vor.

Der dreimal identische Refrain ist von den Strophen auch sprachlich in vielfacher Weise abgesetzt. Während die Strophen mit ihrem Wechsel von neun- und achtsilbigen Versen recht gewichtig erscheinen, enthält der Refrain nur sechs Verse, die noch dazu mit dreimal 7 + 4 Silben wesentlich leichter wirken. Während die Strophen mit je vier kreuzweise gereimten Zeilen (a b a b c d c d) aus zwei Hälften zusammengesetzt sind und, nicht zuletzt durch Satzzeichen kenntlich, aus mindestens zwei Sätzen bestehen, beschränkt Baudelaire den Refrain auf nur zwei Reimsilben, formuliert nur eine einzige Aussage, die (im Französischen) keine trennenden Kommata verlangt, und entwirft ihn damit als untrennbare Einheit. Sogar in der visuellen Darstellung unterscheiden sich die beiden Komponenten: Die Strophen sind in allen Ausgaben der *Fleurs du mal* durchgehend linksbündig gedruckt; im Refrain dagegen ist jeder zweite, kürzere Vers eingerückt.

Inhaltlich erzeugt Baudelaire die engste Beziehung zum Refrain in der zweiten Strophe. Während er im Refrain in poetischen Worten verfolgt, wie der Wasserstrahl machtvoll aufsteigt, in tausend blütengleich wirkende glitzernde Tropfen zerstäubt und schließlich ermattet, blass und wie traurig ins Becken zurückfällt, beschreibt er in der mittleren Strophe denselben Verlauf in der Übertragung auf die “Seele” der Geliebten im Liebesakt: Diese schwingt sich empor, schnell und kühn, zu den weiten verzauberten Himmeln (“*s’élance, rapide et hardie, vers les vastes cieux enchantés*”) und ergiebt sich dann ersterbend, in einem Strom trauriger Erschöpfung (“*s’épanche, mourante, en un flot de triste langueur*”).

Debussy vertont die drei Refrains mit identischer Gesangslinie,<sup>22</sup> analogen Kernharmonien und sehr ähnlichen Begleitmustern.<sup>23</sup> Wie die Refrains sind auch die beiden ersten Strophen zuerst an C-Dur orientiert,

<sup>22</sup>Vgl. T. 22-33<sub>1</sub> mit T. 51-62<sub>1</sub> und T. 83-94.

<sup>23</sup>Die Ankerharmonie im zweiten und vierten Refraintakt ist der C-Dur-Nonakkord, jeweils vorbereitet mit einem Dominantseptakkord mit übermäßiger Quint (*g-h-dis-f*). Im letzten Refraintakt erklingt ein C-Dur-Dreiklang mit nur noch verzierenden Zusatztönen.

während die dritte Strophe in ihrer zweiten Hälfte zwar durch Quintfälle im Bass auf die Tonika zustrebt, diese jedoch erst im Refrain erreicht.<sup>24</sup> Die 'ermattet zurückfallenden Wassertropfen' gibt das Klavier mit in der höheren Oktave nachschlagenden großen Sekunden wieder, die anfangs dicht aufeinander folgen, im Verlauf des Liedes jedoch immer spärlicher werden.<sup>25</sup> Statt ihrer setzt Debussy arpeggierte Sextolen, Quintolen oder Triolen als erprobte 'Wasserfiguren' ein.

Umgekehrt ergeht es dem prägnanten Motiv der "müden Augen", das durch die ersten Worte der Singstimme prominent unterstrichen und von der zunächst verdoppelnden Klavierstimme zwei Takte später noch einmal als Begleitung wiederholt wird, dann jedoch zunächst in den Hintergrund tritt. Erst im Übergang zur zweiten Hälfte der Strophe 3 greift die Linke des Pianisten das Motiv auf und zitiert es zunächst vollständig als Oberstimme einer Figur aus vier Akkorden. Dann fällt der Schlussston weg, wenig später wird die Intervallfolge von Halbton / große Terz zu Ganzton / kleine Terz verändert und rahmt nun auch den dritten Refrain.<sup>26</sup>

Cinq poèmes de  
Charles Baudelaire III:  
Die ermatteten Augen

2 *p languide*  
Tes beaux yeux sont las

Tonmalerei lässt sich vor allem an zwei Stellen beobachten. Wenn der Text in Strophe 1 Vers 7 von "extase" spricht, erreicht die Gesangslinie in T. 17 eine plötzliche Spitze. Auch zeichnet die Sängerin nicht nur den zu Beginn des Refraintextes erwähnten aufsteigenden Wasserstrahl nach, sondern auch das wellenartige Aufbäumen innerhalb der zweiten Strophe:

Cinq poèmes de Charles Baudelaire III: Bögen des Liebesaktes in Strophe 2

34 *p* *cresc. più f* 42 *dim. più dim.* 46 50

<sup>24</sup>Vgl. Strophe 1 T. 5 + 8-10: C-Dur-Dreiklang am Ende von Vers 1, Bassgang A-D-G'-C' zu Vers 3-4; Strophe 2 T. 35-38: Bass-Quint C/G zu Vers 1 + 2; Strophe 3 T. 74-78, 80-81: H'/Fis - E/H - A'/E - D/A, A/e - D/A.

<sup>25</sup>Vgl. dazu T. 1-9, 12-17 in Strophe 1, mit einzelnen Echos in Refrain 1 einschließlich der ihm vorangehenden Überleitung (T. 20-21, 23 und 25), in der zweiten Hälfte von Strophe 2 (T. 42 + 44) sowie Refrain 2 (T. 52 + 54) und ein letztes Mal in Strophe 3 (T. 74).

<sup>26</sup>Vgl. in Strophe 3 T. 79-81: h"-a"-fis", T. 82: h-a-fis; in Refrain 3 T. 83 + 85: h"-a"-f", T. 93: dis"-cis"-a' über gis'-fis'-dis', T. 94-95: d"-c"-a', d'-c'-a.

#### IV. Recueillement

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.  
 Tu réclamaï le Soir ; il descend ; le voici :  
 Une atmosphère obscure enveloppe la ville,  
 Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,  
 Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,  
 Va cueillir des remords dans la fête servile,  
 Ma douleur, donne-moi la main ; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,  
 Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;  
 Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,  
 Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,  
 Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.<sup>27</sup>

Recueillement – wörtlich “Andacht” oder “innere Sammlung” – ist ein Sonett. Baudelaire schätzte diese Form, deren sehr spezifische Vorgaben er kreativ umsetzen und unterlaufen konnte. In *Les fleurs du mal* sind etwa die Hälfte der Gedichte als Sonette entworfen. Das Reimschema ist in diesem Fall zusammengesetzt aus identischen Kreuzreimen in den beiden Quartetten gefolgt von einem eher unregelmäßigen Muster in den beiden Terzetten: [a b a b | a b a b | c c d | e d e]. Diese Abfolge vermittelt Hörern den Eindruck eines Aufbaus aus 8 + 2 + 4 Versen. Zudem führt das Enjambement in Vers 8-9 dazu, dass die Syntax mit der Aufforderung “*viens par ici, loin d'eux*” (komm hierher, fern von ihnen) nicht nur das Zeilen-, sondern zugleich das Strophenende überspringt. Wie schon in den ersten drei Gedichten, die er für seinen Baudelaire-Zyklus auswählte, scheint Debussy auch in diesem Fall vom Spiel des Dichters mit der Form fasziniert gewesen zu sein. Er reagiert darauf in seiner Musik mit einer eigenen Auslegung.

<sup>27</sup>Sammlung: Sei ruhig · o mein leid · und klage schwächer / Du riefst den abend nieder · sieh er kam! / Ein dunkler odem legt sich auf die dächer – / Dem einen bringt er ruh dem andren gram. // Mag sich der sterblichen gemeiner haufen / Gepeitscht vom taumel · dem gestrengen herrn / Bei knechtischem gelag den ekel kaufen .. / Mein leid · gib mir die hand! von ihnen fern! // Ganz fern! ... sieh wie die toten jahre droben / Am himmel winken mit verblichnen roben. / Die reue lächelnd auf den wassern schwebt // Die sonne sterbend hinter bögen breitet. / Ein langes leintuch sich im osten hebt. / Horch teure! horch! die nacht die leise schreitet! (SG)

Im Schriftbild fällt auf, dass Baudelaire mehrere Substantive, abweichend von der im Französischen üblichen Kleinschreibung innerhalb eines Satzes oder Verses, mit großem Anfangsbuchstaben hervorhebt. Dazu gehören drei Empfindungen – der Schmerz, den das lyrische Ich zweimal ausdrücklich anspricht, die Lust und das Bedauern – sowie fünf Begriffe, die in unterschiedlicher Weise auf die Zeit anspielen: Abend, Jahre, Sonne, Osten und Nacht. Viele Aspekte des Lebens zeigen sich dem lyrischen Ich mit zwei gegensätzlichen Gesichtern: Der Abend bringt den einen Frieden, den anderen Sorge. In veralteten Roben präsentiert sich die sich neigende, in einem schleppenden Totenhemd die herannahende Zeit. Die Angeredete wird aufgefordert, mit den Augen die Vergangenheit toter Jahre zu sehen, mit den Ohren dagegen die noch in der Zukunft liegende Nacht zu hören.

Das Gedicht überrascht durch eine zweifache Anrede, deren Adressat der eigene Schmerz ist. Anfangs wird dieser gebeten, artig und ruhig zu sein; später bittet das lyrische Ich, man möge sich die Hand reichen. Am Ende ist der Schmerz so vertraut, dass er als „mein Lieber“ apostrophiert werden kann. Die einzige Anweisung zu konkretem Handeln erfolgt in der Mitte mit der Aufforderung, „hierher“ zu kommen, „weit weg von denen“. Das zu meidende Dort ist der Ort des in Vers 4 angesprochenen „*souci*“, wo Lust, Reue und Schindereien herrschen; das empfohlene Hier dagegen der Ort des „*paix*“, an dem der Dichter über die Einbindung des Einzelnen in den Kreislauf von Sterben und Erneuerung nachsinnt.

Debussy komponiert die dreifache Anrede in freier Entsprechung: Die Passagen in T. 1-14, 36-40 und 60-66 beziehen sich auf cis-Moll bzw. Cis-Dur und stehen im 4/4-Takt, während die dazwischenliegenden Zeilen im 3/4-Metrum schwingen und zwischen unterschiedlichen Ankertönen vagieren, wobei sie z.T. ganz ohne Vorzeichen notiert sind.<sup>28</sup> Bezüglich des musikalischen Materials ist die Beziehung besonders eng zwischen T. 1-14 und T. 36-40. Damit stellt Debussy eine Korrelation her zwischen den zwei Gedichtversen, die ausdrücklich „*ma Douleur*“ ansprechen. Somit unterteilt er die 14 Verse weder in die vier Strophen mit 4 + 4 + 3 + 3 Zeilen des Sonetts noch in die durch Baudelaires Reimschema nahegelegten drei Blöcke mit 8 + 2 + 4, sondern in zwei Hälften von je 7 Versen.

Thematisch erreicht Debussy den angestrebten Effekt auf raffinierte Weise. Das Lied beginnt mit einem sechstaktigen Vorspiel, das aus zwei ungleichen Segmenten zusammengesetzt ist. Im eröffnenden Zweitakter wird die weit schwingende Kurve des durch vier Oktaven arpeggierenden terzlosen Tonikadreiklages im Zentrum mit einem E-Dur-Septakkord

<sup>28</sup>Vgl. T. 1: 4 ♯, T. 15: 4 ♯, T. 36: 4 ♯, T. 56: 4 ♯, T. 60: 7 ♯.

unterlegt.<sup>29</sup> In der Wiederholung verselbständigt Debussy den Septakkord, ergänzt ihn um parallel durch den H-Dur-Nonakkord aufsteigende Stimmen, wiederholt diesen Takt und rundet das Vorspiel schließlich unter einer Fermate mit einem Gis-Dur-Nonakkord ab. Dies ist theoretisch die Dominante zum cis-Moll-Anker, der jedoch ausbleibt.

*Cinq poèmes de Charles Baudelaire IV: Das thematische Klaviervorspiel*

**Lent et calme**

Auf dieses instrumentale Vorspiel folgen die ersten zwei Gedichtverse, nach Art eines Rezitativs nur minimal begleitet. Die Singstimme bildet eine schlichte Kontur aus Terzen, Tonwiederholungen und kleinen Schritten; das Klavier steuert lediglich kleine Brücken bei, die in ihrem Material als modifizierte Wiederaufnahmen des letzten Vorspieltaktes zu erkennen sind.

*Cinq poèmes de Charles Baudelaire IV: Das Rezitativ der ersten Anrede*

Sois sage, ô ma Dou-leur, et tiens toi plus tran-quil-le etc.

Zu Vers 8 mit der erneuerten Anrede “*ma Douleur*”, erklingen Ausschnitte aus Vorspiel und Rezitativ übereinander: Den Klaviertakten 1-4, die er in T. 36-39 sehr ähnlich zitiert, fügt Debussy eine Gesangskontur hinzu, die Rhythmus und Intervallik aus T. 6-8 frei imitiert und erweitert.

<sup>29</sup>Vgl. in T. 1-3: *Cis/Gis/cis/gis/cis'*, *cis'/gis'/cis''/gis'/cis'/gis*, *Cis/Gis/cis/gis/cis'*, dazu in T. 2: *E/H/d/gis*.

Cinq poèmes de  
Ch. Baudelaire IV:  
Überlagerung beider  
Komponenten

36 Tempo Iº *p*  
Ma Dou-leur, don-ne-moi la  
main, viens par i - ci, Loin d'eux.  
*pp* *dim. molto*

Unterstrichen wird diese Umstrukturierung des Gedichtes mit musika-  
lischen Mitteln durch die enge Verbindung der Verse 8 und 9 (s.o. das  
Klaviercrescendo zwischen dem Ende der Strophe 2 und dem Anfang der  
Strophe 3) sowie durch die Fortsetzung derselben Harmonie im Übergang  
zu Vers 10. Wenn das lyrische Ich sein Gegenüber ganz am Schluss ein  
letztes Mal anredet (“*Entends, ma chère*”), beginnt die Singstimme erneut  
mit einer aufsteigenden Terz, während das Klavier mit einem Cis-Dur-  
Arpeggio den charakteristischen Rhythmus aus T. 2 und 37 zitiert. Neu ist  
die diesen Schlussvers rahmende doppelschlagartige Diskantlinie (vgl.  
T. 60: *fisis-gis-eis-fisis*, T. 64: *e-fis-dis-e*), die den bevorstehenden, schon  
hörbaren Anbruch der tröstlich sanften Nacht vermittelt.

Die Passagen, die auf die beiden Anreden von “*ma Douleur*” folgen,  
sind rhythmisch, melodisch und harmonisch charakterisiert. Da gibt es  
Begleitgruppen, die zu beunruhigenden Aussagen ‘aus dem Takt’ geraten,<sup>30</sup>  
und ein- oder zweitaktig wiederholte Rhythmen im Klavier.<sup>31</sup> Gesang wie

<sup>30</sup>Vgl. den Part der linken Hand, der in T. 16-24 hemiolische Figuren von 2/4-Ausdehnung  
gegen den 3/4-Takt stellt, anlässlich der Erwähnung der “Sterblichen” in T. 25-28 jedoch  
mit unvollständigen Figuren ins Schwanken kommt.

<sup>31</sup>Vgl. den in T. 16-17 etablierten Rhythmus der rechten Hand, der in T. 18-19, 21-22, 23-24  
und 25-26 wiederholt wird; den mit T. 16 verwandten Mittelstimmenrhythmus in T. 42-43  
und 55 sowie dessen Entwicklungen in der rechten Hand von T. 47-48, 56-58 und 59.

Diskant durchlaufen Ganztonkonturen, die mit fünf aus sechs Tönen fast vollständig sind,<sup>32</sup> sowie motivisch verarbeitete Dreitongruppen.<sup>33</sup> Im harmonischen Verlauf finden sich neben Trugschlüssen und Rückungen, wie sie schon in den vorausgegangenen Liedern beobachtet wurden, auffällige Varianten von Wagners "Tristan-Akkord". Diesen geheimnisvollen, weder funktionsharmonisch noch stufentheoretisch eindeutig zu erklärenden Vierklang, den Wagner im zweiten Takt des Vorspiels zu seiner Oper *Tristan und Isolde* einführt und dann leitmotivisch verwendet, hatte Debussy erst kurz vor der Komposition dieses Liedes in Bayreuth gehört.

Richard Wagner: *Tristan*-Vorspiel (Anfang)



Debussy zitiert Wagner nirgends direkt. Die einzige unalterierte Transposition des Akkordes markiert das Ende der ersten Lied-‘Hälfte’: die beiden Takte vor Vers 8 mit der neuerlichen Anrede “*ma Douleur*”.<sup>34</sup> Zu Vers 5 ertönt

im Klavierbass eine horizontal ausgebreitete Variante des Akkordes, deren Oberstimme zunächst tiefalteriert ist, dann jedoch ‘korrigiert’ wird;<sup>35</sup> zu Beginn von Vers 3 und 10 folgt die entsprechende ‘Korrektur’ des tiefalterierten Oberstimmtones unmittelbar.<sup>36</sup> In mehreren weiteren Fällen bleibt Debussy dagegen bei der Variante mit abgesenkter Oberstimme.<sup>37</sup>

Wie die Taktangaben zeigen, fallen alle *Tristan*-Anspielungen in die Passagen, die Debussy mit seinem Rahmenmaterial aus Vorspiel und rezitativischer Anrede umschließt. Der Komponist findet somit unterschiedliche Färbungen für die Selbstaufforderung des Dichters einerseits und die von ihm erkannten kontrastierenden spirituellen Blickwinkel.

<sup>32</sup>Vgl. vor allem in der rechten Hand des Klavierparts T. 16-17 und 18-19: *b-c-d-e-fis* (Zielton halbtönig: *g*) und im Gesang T. 53-55: *es-f-g-a-h* (Zielton halbtönig: *c*).

<sup>33</sup>Vgl. T. 42 links: *cis-h-gis*, T. 43 rechts: *e-d-h*, T. 44 links: *cis-h-gis*, T. 45 und 46 Mittelstimme: *fisis-gis-h*, T. 47 und 48 Mittelstimme: *a-g-es*, und T. 50 Mittelstimme: *gis-a-cis*.

<sup>34</sup>Vgl. T. 34-35: *Fis/dis/a/cis'* (+ *fis'/a'/cis''*) ist eine Umkehrung von *dis/a/cis/fis*, des um einen Ganzton abwärts transponierten Akkordes *f/h/dis'/gis'*.

<sup>35</sup>Vgl. Bass T. 25-28: ||: *g-dis-cis-H-Eis-dis-cis-H-g-|dis-cis-H-Eis-gis-dis-[cis]-H-Eis/Dis* :||, Variante des absteigend als *gis'-dis'-h-f* zu lesenden Tristan-Akkordes mit Durchgangston *cis*.

<sup>36</sup>Vgl. T. 45 und 46, auf Schlag 1: *eis/h/dis/fisis*, auf Schlag 2 und 3: *eis/h/dis/gis*, sowie T. 17 und 19 über Bassorgelpunkt *C* auf Schlag 1: *e/b/d'/fis'*, auf Schlag 2 *e/b/d'/g'*.

<sup>37</sup>Vgl. T. 32<sub>2</sub> und 33<sub>2</sub>: auf *e* und *cis*; T. 50<sub>1-2</sub> und 52<sub>1-2</sub> auf *a* (in Umkehrung und mit indirektem Orgelpunkt *fis''*), T. 53<sub>1</sub> und 54<sub>1</sub> auf *f*, T. 55 auf *a*.

### V. La mort des amants

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,  
Des divans profonds comme des tombeaux,  
Et d'étranges fleurs sur des étagères,  
Ecluses pour nous sous des cieus plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,  
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,  
Qui réfléchiront leurs doubles lumières  
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,  
Nous échangerons un éclair unique,  
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,  
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,  
Les miroirs ternis et les flammes mortes.<sup>38</sup>

Dieses Gedicht ist ebenfalls ein Sonett. Debussy vertonte es schon im Dezember 1887, als ersten Beitrag für den Baudelaire-Zyklus, und entschied erst später, dass er mit dieser tröstlichen Vision schließen wollte. Während die Form ganz traditionell ist,<sup>39</sup> ist es der Inhalt in interessanter Weise nicht: Der Tod, sonst bei den Symbolisten Anlass zu Klage und Resignation, wird als Chance begriffen. Baudelaire entwirft die Vision einer idealen Welt ohne Untreue, Verletzungen und Trennungen derer, die sich lieben: eine Welt des Einverständnisses und gemeinsamen Wohlbefindens.

Dies erreicht er unter anderem, indem der Tod im Gedicht selbst nicht ein einziges Mal vorkommt. Auch das Adjektiv "tot" qualifiziert im letzten Vers nur die Flammen, die der Engel jedoch "treu und fröhlich" wieder anfachen wird. Die Umstände des Überganges vom Leben in den Tod sind ausnehmend positiv geschildert: Man wird weich gebettet werden inmitten

<sup>38</sup>Der Tod der Liebenden: Wir haben betten voller leichter düfte / Wir haben polster wie die gräber tief / Und seltne blumen ragen in die lüfte / Die schönres land für uns ins dasein rief. // Die letzte glut verbrennt auf gutes glück / In unsrer herzen beiden flammentiegeln / Ihr zwiefach leuchten aber strahlt zurück / In unsren geistern · diesen zwillingspiegeln // Ein abend kommt mit blau und rosa blinken / Da flackert es noch einmal lichterloh: / Ein langer seufzer und ein scheidewinken. // Hernach erscheint ein engel auf der schwelle / Um wieder zu beleben treu und froh / Die trüben spiegel und die tote helle. (SG)

<sup>39</sup>Das Reimschema im französischen Original entspricht dem in "Recueillement" beobachteten Muster: [a b a b | a b a b | c c d | e d e]. Es gibt keine Zeilen- oder Strophensprünge; vielmehr sind fast alle Aussagen auf einen Vers beschränkt; einzig Vers 7 und 8 sind nicht durch ein Satzzeichen getrennt.



Begreift man, wie im obigen Notenbeispiel angedeutet, das Vorspiel als eine Klavierphrase, die mit der Tonika schließt (in Überlappung mit den ersten zwei Worten im Gesang), und das Nachspiel entsprechend als mit dem Dominantnonakkord auf der letzten Silbe des Gesanges einsetzend, so entdeckt man, dass Debussy in diesen zwei kurzen Passagen praktisch das gesamte thematische Material des Liedes angelegt hat.

- Die Eröffnung, eine aus dem Tonikadreiklang gebildete Figur der rechten Hand, die innerhalb des ersten Taktschlages komplementär zu zwei Achteln in der Unterstimme rhythmisiert ist, übernimmt im Nachspiel mit zwei ruhigeren Echos die Führung. Debussy verwendet die auffällige Synkopenrhythmik am Taktbeginn in insgesamt 22 Takten. Erstmals am Ende der zweiten Zeile ertönt als Variante eine Augmentation der Komplementärrhythmik, die Debussy dann ebenfalls wiederholt aufgreift.<sup>40</sup>
- Der chromatische Aufstieg in der Unterstimme von T. 1-2 (*des-eses-es-fes-f*) ertönt in T. 45-46 mit leicht verändertem Rhythmus und zurückgebogenem fünften Ton. Er wird schon im Vorspiel verkürzt transponiert (T. 3: *d-es-fes*) und im Diskant imitiert (teils ebenfalls aufsteigend, einmal aber auch in Umkehrung, T. 2: *b-ces, es-d*, T. 3: *f-ges, a-b*), und durchzieht das ganze Lied.<sup>41</sup>
- Die thematisch prägnanteste Komponente, die Debussy gleichfalls schon im Vorspiel einführt, ist die dreitönige Diskantfigur zu Beginn von T. 2. Sie lässt sich beschreiben als ein ‘komplementär-rhythmisch verschobener’ Halbtonaufstieg gefolgt von einem abfallenden Intervall. In der häufigsten Version fällt die Melodie wie in T. 2 über eine kleine Sext,<sup>42</sup> seltener wie in T. 3 über eine verminderte Sept,<sup>43</sup> nur einmal – ausnahmsweise im Bass – wie in T. 4 über eine Oktave. Dazu kommt eine Variante mit zwischengeschobenem Absprungton, wie sie einmal im Gesang von T. 23, einmal in der Gesang/Diskant-Parallele von T. 43 und zuletzt im Diskant allein in T. 44, dem dominantischen Auftakt zum Nachspiel, erklingt.

<sup>40</sup>Vgl. ♯  in T. 1-3, 6-7, 9-10, 13, 15 und 30-39 + 45-47;  (meist im Diskant) 17mal in T. 8, 14, 16-29 und 40.

<sup>41</sup>Chromatische Züge finden sich vor allem in den Begleitstimmen, aber auch mehrmals kurz im Gesang; vgl. T. 7-8: *c-ces-b*, T. 9: *b-h-c*, T. 17-18: *des-d-cis-d-es*, T. 22: *cis-d-dis*, T. 24: *gis-a-ais-h*, T. 41-42: *es-fes-f-ges / b-ces-c-[es]-des*.

<sup>42</sup>Vgl. dazu Mittelstimme T. 9 + 10: *f-ges-b*, Diskant T. 31: *e-f-a*, T. 35: *g-as-c*, T. 41: *b-ces-es* sowie Gesang (in neutralem Rhythmus) T. 22: *gis-a-cis* und T. 42: *f-ges-b*.

<sup>43</sup>Vgl. T. 3: *f-ges-a*, T. 32: *h-c-dis* und T. 36: *d-es-fis*.

Die Art, wie Debussy diese Komponenten den Versen zuordnet, zeigt in den ersten drei Gedichtstropfen eher unauffällige Muster. In Strophe 1 bewegt sich die Singstimme in Vierteln, Achteln und Achteltriolen. Die Sechzehntel des komplementären Rhythmus haben Zeit, sich zu entfalten, und die deutliche Gesangspause in der Strophenmitte verbreitet Ruhe. In Strophe 2 sind die Achteltriolen des Gesangs mit Sechzehntelketten durchwirkt, und statt einer Pause zwischen Vers 6 und 7 beschleunigt die Sängerin den Aufgang mit einer Sechzehnteltriole. Deutlich abgesetzt ist Strophe 3, deren Einsatz in der neuen, mit veränderten Vorzeichen markierten Tonart E-Dur als Rückung gehört wird.<sup>44</sup> Hier fehlen die synkopischen Sechzehntel aus den thematischen Figuren ganz. Stattdessen präsentiert die rechte Hand des Klavierparts über dem Basson *E* und einer weitläufig ansteigenden Linie die in Oktaven geführte Kette einer alternativen thematischen Figur, die die Worte vom vereinten Blitzstrahl und Seufzer unterstreicht.<sup>45</sup>

Strophe 4 bringt gleich drei Tonartwechsel mit sich. Nach dem in E-Dur dominantischen Ausklang wirkt das plötzliche C-Dur als Trugschluss. Dem inhaltlichen Perspektivenwechsel zwischen dem gemeinsamen Abschiedsseufzer der Liebenden am Ende des ersten Terzetts und dem "später" zu erwartenden Neuanfang zu Beginn des zweiten Terzetts entspricht Debussy mit dem umfangreichsten Zwischenspiel dieses Liedes. Indem er die letzte Strophe mit instrumentalen Takten einleitet, deren Diskantstimme als Tritonus-Transposition des Vorspiels beginnt, unterstreicht er die Fiktion einer Rückkehr nach dem Tod – unter diametral entgegengesetzten 'Vorzeichen', aber doch in dasselbe 'Material' – schon vor dem Erklären der dies nahelegenden Worte. Wenn dann der Gesang hinzutritt und die Hoffnung auf den vom Tod erlösenden Engel artikuliert, erklingt im Klavier eine weitere Transposition der ersten drei Vorspieltakte, diesmal in Es-Dur, der kleinen Terz zwischen Ges- und C-Dur. Für den letzten Vers des Gedichtes kehrt Debussy zum ursprünglichen Ges-Dur zurück, während der Gesang eine Variante des "ausgetauschten Blitzes" aus Vers 10 in Erinnerung ruft.

In der Verwendung seines thematischen Materials und nicht zuletzt im Einsatz der unterschiedlichen Tonfelder vermittelt Debussy, dass diese Liebenden durch alle Phasen des Lebens und Sterbens vereint bleiben.

<sup>44</sup>Der As-Dur-Nonakkord in T. 18, die Doppeldominante im zugrunde liegenden Ges-Dur (vgl. den dominantischen Bass *Des* in T. 12-15, implizit verlängert bis T. 17) lässt eine Auflösung nach Des-Dur oder des-Moll erwarten. E-Dur ist die Parallele von cis-Moll, des enharmonischen Alter Ego von des-Moll.

<sup>45</sup>Vgl.  in T. 22-28: ||: *gis-/fis-e-gis-* :||: *d-/cis-h-d-* :||: [*c-]/h-a-c-* :||

### **Zwischen Sonnenuntergang und neuem Morgen**

Über die nuancierte Ausdeutung jedes einzelnen Gedichtes hinaus macht Debussy mit der Auswahl der fünf Texte, die er für diesen Zyklus aus Baudelaires umfangreicher Sammlung *Les fleurs du mal* gewählt hat, wesentliche Gesamtaussagen. Dies zeigt sich vor allem in formalen und inhaltlichen Verwandtschaften.

Die ersten drei Gedichte sind durch ihre auffälligen Wiederholungen bereits vor ihrer Vertonung quasi musikalisch strukturiert. In "Le balcon" dient die jede Strophe einzeln rahmende Wiederaufnahme des Eingangsverses dazu, ansonsten nur wenig variierte Bildmomente voneinander zu unterscheiden und so in ihrer sprachlich nur angedeuteten Besonderheit zu unterstreichen. In "Harmonie du soir" erzeugt die Abfolge neuer mit bereits kurz zuvor erwähnten Aspekten der sinnlich durchströmten Natur das Bild einer Nacht, die von einer kontrapunktischen Textur aller denkbaren Sinnesindrücke einschließlich der durch sie metaphorisch evozierten Reflexionen über existentielle Fragen des Lebens bestimmt ist. In "Le jet d'eau" knüpft der unverändert wiederholte, aber in Metrum und Gewicht deutlich von den Strophen abgesetzte Refrain unmittelbar an eine Volksliedtradition an, die Erzählungen wechselnder und vergänglicher Einzelerlebnisse mit Zeitlosigkeit suggerierenden Kehrreimen im Allgemeingültigen verankert. Dagegen bringen die beiden Sonette, mit denen Debussy die drei liedhaften Gedichte ergänzt, eine tradierte Struktur mit sich, die der Dichter zuerst und der Komponist nach ihm wie in "Recueillement" dezent sprachlich unterlaufen oder aber wie in "La mort des amants" für die verschiedenen Stadien der von ihm reflektierten Entwicklung nutzbar machen kann.

Inhaltlich verbindet die fünf Texte ein Unbehagen mit der Einwirkung der Zeit auf das menschliche Erleben. Wenn der ganz auf eine idealisierte Vergangenheit zentrierte erste Text voller Zweifel danach fragt, ob all das, was für immer verloren scheint, zumindest durch die Erinnerung für die Gegenwart neu erlebbar gemacht werden kann, evoziert das Bild der nach jeder Nacht gereinigt neu aufgehenden Sonne die Bedeutung jedes frischen Blickes, jeder noch nicht durch Bekanntes vorgeprägten Gegenwart. Der zentrale Text verortet die Liebeserfahrung selbst ganz in der Gegenwart, während das an den Schluss des Zyklus gestellte Gedicht eine Zukunftsvision präsentiert, die sogar über den Tod hinaus zu reichen beansprucht. Diese drei Gedichte verbinden ihre je eigene zeitliche Perspektive jedoch zudem mit einem Aspekt des Ewigen, unveränderlich Gültigen. Die drei Dimensionen der Zeit sind verbunden durch die im zweiten Text wie still

stehende Zeit eines Sommerabends und den im vierten Text als wünschenswert beschriebenen Umschlag von einem Verhalten, das im Vertrauten aber als problematisch und zerstörerisch Erkannten verhaftet ist, zu einer Versenkung in die Fragen nach der ewigen Perspektive des Menschen.

In allen Gedichten kommt der Sonnenmetapher eine besondere Aussagekraft zu. Die Versicherung, dass der Leben spendende Himmelskörper an jedem neuen Morgen verjüngt und unbelastet aufgeht, schreibt der Morgendämmerung die metaphorische Bedeutung einer allen Menschen geltenden Chance für neue Kraft und Sicherheit zu. Der Sonnenuntergang dagegen, eines der durchgehenden Themen in den *Fleurs du mal*, steht nach Baudelaires Aussagen für Zweifel, Zögern, existentielle Unsicherheit und Bedauern.

Tatsächlich scheinen alle fünf Gedichte den Abend ins Zentrum zu stellen. Wie schon bei der Deutung der Zeit stehen auch hier die Gedichte I, III und V mit eher hoffnungsvollen Ausblicken den Verunsicherung betonenden Aussagen in den beiden verbindenden Texten gegenüber. In "Le balcon" zeigt der Abend sich zunächst als charakterisiert von Charme und Wärme, verdichtet sich sodann zur Nacht und nährt mit Aussagen über die sich in den Tiefen des Ozeans rein waschende Sonne zuletzt die Hoffnung auf unbelastete Erneuerung. "Le jet d'eau" beschreibt eine ekstatisch erlebte Liebesbegegnung, die von "heute Abend" in "die Nacht" übergeht, dabei einen Moment der Melancholie durchläuft, aber auch die Aussicht auf erneute Liebesglut betont. Und nachdem der in mystisches Blau und Rosa getauchte Abend in "La mort des amants" von scheinbar ewiger Schwärze abgelöst wird, öffnet der Engel den Liebenden die Pforte zu neuer Helligkeit. In "Recueillement" dagegen kündigt die untergehende Sonne das "lange Leichentuch" einfallender Dunkelheit an, dem keine Hoffnung zugeschrieben wird. In "Harmonie du soir" führen etliche Zeilen neben allem sinnlichen Reichtum auch die Schrecken des vergehenden Tages aus: Der Himmel erscheint wie eine Gruft, die Sonne ertrinkt in gerinnendem Blut und das Herz erschrickt vor dem gähnend schwarzen Nichts.

Nur im zentralen Text ist der Sonne als zweiter für Menschen entscheidender, Abend und Nacht evozierender Himmelskörper der Mond zugeordnet. Debussy verstärkt dessen bereits durch die wiederholte Erwähnung im Refrain hervorgehobene Rolle noch zusätzlich dadurch, dass er statt der Fassung, in der Baudelaire den Mond im Verweis auf die mythologische Phöbe nur indirekt nennt, die korrigierte Version wählt, die den Mond ausdrücklich erwähnt, und dass er, in den Wortlaut des Dichters eingreifend, dessen "*lueurs*" (Leuchten) durch "*pâleurs*" (Blässe) ersetzt.

Im weiteren Sinne spielen die Texte mit ihren Sonnendämmerungen, die Debussy für seine *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* zusammenstellt, auch darauf an, dass dieser Zyklus den Beginn seiner Ernüchterung gegenüber dem Zauber der wagnerschen Musik und seiner Abwendung von diesem Vorbild markiert. Mit einer beziehungsvollen Anspielung auf Baudelaire beschreibt Debussy den großen deutschen Zeitgenossen später in seinen Aufzeichnungen als *“un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore”* – einen schönen Sonnenuntergang, den man für eine Morgendämmerung gehalten hat.<sup>46</sup>

Auf musikalischer Ebene reiht Debussy die fünf Gedichte übrigens nicht einfach aneinander, sondern verbindet sie in einer Weise, die den tonalen Übergängen von einem Abschnitt zum nächsten innerhalb einzelner Lieder entspricht. *“Le balcon”* und *“Le jet d'eau”*, die zwei zeitlichen Anker mit ihrer fast exklusiven Betonung von Vergangenheit einerseits und Gegenwart andererseits, stehen in C-Dur. *“Harmonie du soir”* und *“Recueillement”*, die beiden verbindenden Reflexionen in diesem Zyklus, stehen wie infolge chromatischer Rückungen neben dieser ersten Ausgangstonart: das zweite Lied auf dem tieferen Halbton *h*, das vierte auf dem höheren Nachbarn *cis*. Einzig *“La mort des amants”*, in vieler Hinsicht abrundend, folgt auf die zuvor erreichte Harmonie nicht durch Rückung sondern als logische ‘Auflösung’: Cis-Dur führt dominantisch zu Fis-Dur, das (wohl der leichteren Lesbarkeit von fünf gegenüber sieben Vorzeichen zuliebe) im Schriftbild enharmonisch als Ges-Dur erscheint. Das Bild der gemeinsam sterbenden Liebenden, das mit der ausdrücklichen Nennung des Todes potentiell besonders bedrückend wirken könnte, mit der hoffnungsvollen Perspektive in der letzten Strophe jedoch vielmehr Trost verspricht, darf somit, in Debussys Musiksprache gekleidet, als verdiente Folge der in *“Recueillement”* erreichten Hinwendung zu spiritueller Sammlung und Andacht verstanden werden.

<sup>46</sup>Debussy, *Monsieur Croche*, S. 64.

