

Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé

Theo Hirsbrunner eröffnet seinen Aufsatz “Zu Debussys und Ravels Mallarmé-Vertonungen” mit wichtigen Einsichten in die gerade für Musiker attraktive Ästhetik dieses Dichters:

Unbestreitbar ist die Tatsache, dass Stéphane Mallarmé die literarischen Maximen der symbolistischen Dichtung am reinsten realisierte, gerade weil er ihre extremste Position erreicht. Was bei anderen Dichtern seiner Zeit nur ein unverbindliches Kokettieren mit der Musikalität der Sprache und ihren präziösen, seltenen Vokalen war, wurde durch ihn, Mallarmé, zum hohen Ernst, nicht nur weil er auf Strenge der Form achtete, einer Form, die durch die Klangspielereien seiner Zeitgenossen nonchalant in Frage gestellt wurde, sondern vor allem auch, weil er die Kommunizierbarkeit des dichterisch zu Sagenden in Zweifel zog und diese Unfähigkeit, ja Unmöglichkeit rechtfertigte, indem er glaubhaft machte, dass sich seine Sprache, sollte sie künstlerisch sein, von der Alltagssprache schroff abheben müsse. Für Debussy und Ravel war nun dieser Dichter von zentraler Bedeutung.¹

Mallarmé (1842-1898) sah es grundsätzlich nur ungern, wenn man seine Gedichte vertonte. Obgleich beide Komponisten diese Abneigung kannten, setzten beide sich schon als 21-Jährige erstmals mit dem Werk des Dichters auseinander. Debussy beendete sein Klavierlied “Apparition” am 8. Februar 1884, Ravels “Sainte” entstand im Dezember 1896. In den Jahren 1892-1894 schrieb Debussy nach Mallarmé’s rauschhaft-sinnlichem, 110 Alexandriner umfassenden Monolog *L’après-midi d’un faune* seine orchestrale Ekphrase *Prélude à l’après-midi d’un faune*.

Mallarmé war der Überzeugung, dass die Musikalität in ihrer höchsten Form nur mit der Sprache erreicht werden kann, weil nur sie semantisch konkrete Aussagen machen kann:

Die Musik und die Literatur sind die beiden Seiten einer Erscheinung, der alleinigen, ich nannte sie Idee, dort erweitert gegen das Dunkle, hier funkelnd mit Gewissheit.²

¹Theo Hirsbrunner: “Zu Debussys und Ravels Mallarmé-Vertonungen”. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 35/2 (1978), S. 81-103 [81].

²Übersetzt nach Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard 1945), S. 649.

Noch weiter geht Mallarmé, wenn er von den Dichtern verlangt, sie müssten “der Musik ihren Besitz wieder entreißen” (*reprendre à la musique leur bien*). 1891 kommentierte er im Zusammenhang mit dieser Frage die neueren Entwicklungen in der Literatur und der Musik:

Man hat begriffen, dass die alte Versform nicht die absolute, einzige und unveränderliche Form sei. [...] Ist es möglich, außerhalb der geheiligten Vorschriften Dichtung zu mache? Man hat das bejaht, und ich denke, mit Recht. Es gibt überall in der Sprache Verse, da wo es Rhythmus gibt, überall, außer auf den Reklameschildern und auf der vierten Seite der Zeitungen. In dem Genre, das man Prosa nennt, gibt es Verse, manchmal wundervolle, ganz rhythmisiert. [...] Jedesmal, wenn ein Stilwille am Werk ist, entstehen Verse. [...] Übrigens hat sich in der Musik dieselbe Umwandlung vollzogen: den Melodien, die früher sehr konturiert waren, folgen unendlich viele gebrochene Melodien, die das Klanggewebe bereichern, ohne dass man die Kadenz deutlich spürt.³

Im Jahr 1913 schließlich schrieben beide Komponisten – unabhängig voneinander – ihre im Titel identischen dreiteiligen Zyklen *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, denen sie sogar für die ersten beiden Lieder dieselben Gedichte unterlegten: “Soupir” und “Placet futile”. Dies ist umso überraschender, als es sich um Texte handelt, die in Stimmung und Bilderwelt, Sprache und Form kaum gegensätzlicher sein könnten. Mallarmé selbst bezeichnete “Soupir” als eine “herbstliche Träumerei”.⁴ Ravel notierte in einer autobiografischen Skizze, Mallarmés bedeutungsreiche *préciosité* habe ihn dazu inspiriert, die *Trois poèmes* zu komponieren. Indem Ravel das zu seiner Zeit schon als altertümlich angesehene Wort “Preziosität” verwendet, stellt er die Beziehung zwischen diesen Texten und der Bildgattung der *Fêtes galantes* her, aber auch zu Paul Verlaines Gedichten in diesem Genre (und unter diesem Titel).

Was die zwei von beiden Komponisten gewählten Mallarmé-Gedichte untereinander und mit dem jeweils dritten verbindet, ist somit der gemeinsame Hintergrund eines Strebens nach Eleganz, äußerer Harmonie und innerer Erbauung an einer idealisierten Natur. Diesem Themenkreis hatte Debussy sich schon in seinen zwei Liedzyklen nach Paul Verlaines *Fêtes galantes* gewidmet. Der Mallarmé-Zyklus vervollständigt somit einen schon früher angelegten Themenkreis, dem ja auch die nachmittäglichen Reflexionen des verliebten Fauns zuzurechnen sind.

³Übersetzt nach *Œuvres complètes*, S. 867.

⁴*Œuvres complètes*, S. 1433.

I. Soupir

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
 Un automne jonché de taches de rousseur,
 Et vers le ciel errant de ton œil angélique
 Monte, comme dans un jardin mélancolique,
 Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
 - Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
 Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
 Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
 Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
 Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.⁵

Mallarmés Gedicht über den "Seufzer" besteht aus zehn zwölfsilbigen Zeilen, d.h. aus fünf je paarweise gereimten Alexandrinern. Das im Grunde unkomplizierte Schema wird jedoch in mehrfacher Hinsicht unterlaufen. Dazu trägt zunächst die wörtliche Wiederholung von "*vers l'Azur*" in der Gedichtmitte bei, die die zehn Zeilen in zwei gleiche Hälften unterteilt und, durch eine im Satzschema andeutungsweise gleiche Strukturierung der Hälften (Vers 1+2, 3+4, 5 || 6+7, 8+9, 10) die Reimpaare in der zweiten Hälfte teilt. Noch größer ist die Herausforderung für Leser durch die ungewöhnliche Syntax. Aus dem Blickwinkel einer Hauptsätze bestimmenden Subjekt-Verb-Verbindung besteht das Gedicht aus einem einzigen Satz. (Wer sich an der Interpunktion orientiert und das Ausrufungszeichen am Ende von Vers 5 als Abschluss einer ersten Aussage anerkennt, muss feststellen, dass die zweite Gedichthälfte nur eine attributive Ergänzung zu dem zuvor erreicht "Azur" darstellt.)

Dieses *Azur*, Ziel aller idealisierenden Wünsche und Träume, steht somit in mehrfacher Hinsicht im Zentrum. Das umgebende Satzgefüge allerdings ist so komplex, dass es lohnt, die unterschiedlichen Fäden zu entwirren. Die Hauptaussage ließe sich in etwa so destillieren:

Meine Seele steigt zu Deiner Stirn, zum Himmel, zum Azur,
 das die gelbe Sonne sich als langer Strahl hinziehen lässt.

⁵Seufzer: Zu deiner Stirne hebt sich, wo ein Herbst verträumt / mit Sommerflecken noch, o stille Schwester, säumt, / nun meine Seele, fort vom Blick, dem engelzarten, / schwebt dann zum Himmel sie, wie in dem späten Garten / verzückt der weiße Strahl des Brunnens seufzt ins Blau! / – Ins Blau, gemildert schon oktobersanft und lau / und spiegelnd im Bassin die Schwermut ohne Grenzen, / wo, auf dem Wasser still nach wilden Todestänzen / im Wind verirrtes Laub die kalten Furchen zieht, / ein gelber Sonnenstrahl, ein letzter, langsam flieht. (CF)

Mallarmé umgibt fast jedes in diesem skelettartigen Satz erreichte Substantiv mit einer eigenen, meist deutlich die Bezugsebene wechselnden Umschreibung. Auf der Stirn der als “Du” angesprochenen Frau träumt ein sommersprossen-besprenkelter Herbst; zum Himmel erhebt sich die Seele des lyrischen Subjektes vom engelsgleichen Auge der Angeredeten irrend; dem Azur seufzt sie zu wie eine weiße Fontäne in einem melancholischen Garten. Das *Azur* selbst wird sodann qualifiziert: keineswegs strahlend hell, sondern herbstlich (Oktober-Blau), rührend (*attendri*), blass und rein spiegelt es seine unendliche Erschöpfung in den großen Brunnenbecken; und der lange Strahl der gelben Sonne zieht sich auf dem toten Wasser dahin, wo die fahlgelbe Todesqual der Blätter im Winde irrt und eine kalte Spur gräbt.

Auffallend an diesem komplexen Bild ist vor allem ein dreifacher Kippvorgang: (1) Dem “Ich”, mit dessen Personalpronomen das Gedicht ansetzt, steht als “Du” die mit der Seufzerpartikel “ô” um Zuwendung ersuchte “Schwester” gegenüber. Das lyrische Subjekt erscheint als “meine Seele” wie körperlos und wird auch später nur durch ein seine spirituelle oder moralische Qualität hervorhebendes Adjektiv, das exponiert zwischen zwei Kommata gesetzte *fidèle* (treu), charakterisiert; die Angesprochene dagegen ist auf zwei Ausschnitte ihres Gesichtes, *ton front* und *ton œil angélique* (Deine Stirn, Dein engelsgleiches Auge), reduziert und durch ihren Zustand oder ihr Verhalten, die Ruhe, gekennzeichnet. (2) Die Umschreibung der anderen Substantive weist über sich in die Natur hinaus: in den Herbst mit seinen rötlichen Flecken und seinen fahlgelben Blättern im Wind und in den Garten mit Fontäne und Brunnenbecken. (3) Diesen Orten der Natur schreibt der Dichter dann allerdings menschliche Gefühle und Zustände zu: Der Herbst träumt, der Garten ist melancholisch, die Fontäne seufzt, das *Azur* ist rührend und unendlich erschöpft und die Blätter erleben eine Todesqual, die eine kalte Spur gräbt.

Während das Verb des Hauptsatzes, *monter* (steigen, sich erheben) die Aufwärtsbewegung von der menschlichen Stirn über den Himmel zum Azur (siehe das wiederholt aufgegriffene *vers* = in Richtung auf) und damit von einem Körperteil zu einem kosmischen Ort und über diesen hinaus ins Ideelle beschreibt, zeugen die sekundären Verben von Unsicherheit: Vom Irren ist gleich zweimal die Rede, Träume und Spiegelungen erzeugen unwirkliche Bilder, und das Azur “lässt die gelbe Sonne sich hinziehen” (*laisse . . . se traîner le soleil jaune*). In dieser letzten Aussage ist das Hauptverb von seinem Hilfsverb durch zwei Zeilen getrennt. Damit spiegelt die zweite Hälfte des Satzskeletts die Disjunktion in der ersten mit ihrem vierzeiligen Abstand zwischen Subjekt und Verb (*Mon âme . . . monte*).

Debussy setzt Mallarmés gleichmäßig zwölfsilbrige Alexandriner in Vokalphrasen ganz unterschiedlicher Länge um.⁶ Dafür unterbricht er das 4/4-Metrum mit einzelnen 2/4-, 3/4- und 5/4-Takten. Das Tempo beginnt im Vorspiel mit der Anweisung *Calme et expressif* (durch das *très retenu* über Vers 1 eher bekräftigt als verändert) und bleibt in der ersten Gedichthälfte konstant. In der zweiten Gedichthälfte beginnen Vers 6 und 7 mit einer leichten Beschleunigung. Zu Beginn von Vers 8 gibt das Tempo wieder nach, so dass Vers 8 und 9 wieder im Grundtempo erklingen. Vers 10 folgt – nach dem einzigen Zwischenspiel des Klaviers, in dem das Tempo weiter verzögert werden soll – in *Plus lent* und endet *très retenu*. Die Dynamik beschränkt sich auf den Bereich zwischen *p* und *pp*, bevor sie beim Schließen des Rahmens, die letzte Silbe des Textes untermalend, ins Nichts versinkt (*ppp* >).

Die Rahmenkomponente – ein Vorspiel von 21 Vierteln vor Einsatz des Gesanges und dessen verkürztes Echo zur Schlussilbe – ist der einzige Bestandteil, der als thematisch bezeichnet werden könnte. In ihr führt Debussy mittels der an Kadenzbässe erinnernden Geste *Es–As'* die Tonart As-Dur ein, beschränkt den Diskant jedoch auf die Durpentatonik über *as* (*as-b-c-es-f*). Innerhalb dieser fünf Töne erklingt eine Oktavparallele, die in drei versetzten Quinten aufsteigt, durch einen zweifachen, zunehmend ruhigeren Abstieg beantwortet und durch zwei rhythmisch diminuierte, jeweils um eine Oktave höher transponierte Echos ergänzt wird.

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé I: Das pentatonische Vorspiel

⁶Die längsten Vokalphrasen sind die der Verse, die die beiden Gedichthälften beschließen: vgl. Vers 5 in T. 14-17: Der Gesang selbst umfasst $7/8 + 13/8$, mit vorausgehender und unterbrechender Pause von je $3/8$ und einem stummen Ausklang in einer weiteren Viertel. Vers 10 setzt nach einer $2/4$ -Pause ein, die Gesangsphrase umfasst $15/4$ und klingt über dem Klavierklang in einer Pause von weiteren $3/4$ aus. Die kürzesten Gesangsphrasen sind die des dritten ($12/8$) und drittletzten Verses ($13/8$). Während die langen Phrasen also die Zweiteiligkeit des Gedichtes stützen, spiegeln die kurzen dessen Spiegelsymmetrie um die Achse des zweifachen “*vers l’Azur*”.

Nach diesem Vorspiel setzt das Klavier zunächst aus: In der ersten Gedichthälfte lässt Debussy Vers 1 (mit Ausnahme des abschließenden *sœur*) und Vers 3 (abzüglich des eröffnenden *et*, jedoch unter Einschluss des 'verspäteten' Hauptverbs *monte*) unbegleitet singen. Die Arpeggien, die in Vers 2 den "sommersprossen-bestreuten Herbst" begleiten, wechseln zwischen Akkorden, die in sich polytonal und zum Teil auch zur Singstimme querständig sind, aber am Taktende durch das dreioktavig aufsteigende *as* auf den Grundton zurückverweisen.⁷ In der Vokalkontur selbst erzeugt Debussy eine spürbare Verschiebung vom ersten zum zweiten Zielpunkt der "Seele", von der Stirn zum Himmel, indem er die tonale Ankerung von einem mixolydischen Modus auf *es* zur Skala auf *e* anhebt.

Dieser neue Grundton, in dem das musikalisch aus dem poetischen Enjambement vorgezogene Wort *monte* leicht steigernd schließt, wird zum neuen Reibungspunkt. Während die verbleibenden Worte der ersten Gedichthälfte in T. 13-17 lose in *As* geankert sind, das als Grundton der Mittelstrangakkorde wiederholt aufgesucht wird und dem ein *Es* entweder als kadenzierende Bassgeste vorausgeht oder als Quint des Dreiklanges angehört, versetzt der Diskant eine Variante der oktavierenden Staccatotriole aus der Begleitung des "sommersprossen-bestreuten Herbstes" auf *e* und damit gegen die im Klavier angestrebte Rückkehr zur Grundtonart. Die Sängerin reagiert darauf zunächst, zu den Worten über den melancholischen Garten, mit einer sehr leisen und fast monotonen Rezitation, die zwei Töne aus dem Mittelstrangakkord aufgreift und das querständige *e* ignoriert. Dann jedoch kleidet sie, *e* und *as* verbindend, das Adjektiv *fidèle*, mit dem Mallarmé die "Seele" charakterisiert, in die drei Töne des übermäßigen Dreiklanges auf *e*, legt dem entscheidenden Wort damit wie zur Unterstreichungen den größten Intervallsprung des Liedes zugrunde, und singt die verbleibenden Worte von Vers 5 in einer Verschmelzung dieses Klanges mit dem C-Dur-Dreiklang aus der Mitte der Textur. So erreicht die Seele des lyrischen Subjektes zugleich mit der seufzenden Fontäne das angestrebte "Azur", wobei die Musik sowohl die entscheidende Charakterisierung des Sprechers als auch sein ideelles Ziel einzig durch die besondere Länge der zwei *c*" hervorhebt.

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé I: Der poetische Höhepunkt



⁷Vgl. T. 9-10: *b-des-e-g + c-es, as-ces-d-f + b-des*.

Allerdings fallen die Staccatotriolen des querständigen *e* nach diesem “Azur” drastisch abwärts und verstummen dann ganz. Der beschleunigte Vers 6 ankert wieder in der Bassgeste *Es–As'*, über der sich jetzt ein homophoner Mittelstrang und ein nur anfangs rhythmisch unabhängiger, ebenfalls homophoner Diskantstrang zu emphatischen Crescendi erheben.

Ganz plötzlich und unerwartet nach dem steten Anstieg der Diskantakkorde fällt der Klaviersatz zwei Oktaven abwärts. Das Tempo kehrt zur Ausgangsbewegung zurück und die Singstimme artikuliert zu “*l'eau morte où la fauve agonie des feuilles erre au vent*” eine Variante der monotonen Rezitation, die schon den “melancholischen Garten” charakterisiert hat. Bei dieser Gelegenheit mutiert die Bassgeste, die Debussy anlässlich der unendlichen Erschöpfung von der kadenzierenden Quint *Es–As'* zum Tritonus *D–As'* zusammengezogen hatte, zur triolischen Begleitung, und deren Intervall sinkt von *As–D* über *As–Des* nach *G–C*. Hier, wo die Agonie “eine kalte Spur zieht”, ist mit *pp subito* eine Art Antiklimax erreicht. Der C-Dur-Dreiklang, der sich in Vers 5 dem tonikalen Anker *As* querständig entgegenstellt, beherrscht hier momentan allein das Feld, indem sich das querständige *e* erneut als indirekter Orgelpunkt breit macht. Der oktavversetzten Staccotriole aus T. 13–17 entspricht in T. 26₂–29 der triolisch geglättete lombardische Rhythmus über *e*. Der Gesang klingt zu Beginn von Vers 10 noch harmonisch unentschlossen, lenkt dann aber zum “langen Strahl” der Sonne ganz in die Tonikabestätigung *as'–es'–as'–es'* ein.

Dem Zielton des Gesanges bei “*rayon*” unterlegt das Klavier zunächst die erste Umkehrung des Dominantnonakkordes von *As–Dur*, wobei die Quartenschichtung *f/b/es* im Diskant eine letzte lombardische Rhythmisierung vollführt. Während die Singstimme ausklingt, schließt das Klavier mit der kadenzierenden Bassgeste *Es–As'*, gefolgt von einem einzigen, in sehr zurückgehaltenem Tempo angefügten Echo der Quintaufstiege aus dem Vorspiel. Wie im ganzen Lied verweigert Debussy auch hier den Tonikadreiklang. Ähnlich wie in Mallarmés Gedicht das transzendente *Azur* als Zielpunkt im Blick bleibt (“*Mon âme . . . monte . . . vers . . .*”), aber trotz aller Metaphernumkleidung nie erreicht wird, bleibt auch das in den vielfachen V–I–Gesten ausgedrückte Streben zur Auflösung in einen reinen *As–Dur*-Akkord dauerhaft unerfüllt. “Die Wiederaufnahme der Eröffnungsfigur an dieser Stelle löst keine Spannung, sondern erhöht sie vielmehr, indem sie einen Abschluss, den die Hörer gar nicht erwarten oder vermischen, nahelegt, aber nicht liefert.”⁸

⁸Übersetzt nach Elizabeth McCombie: *Mallarmé and Debussy. Unheard Music, Unseen Text* (Oxford, UK: Clarendon Press, 2003), S. 164.

II. Placet futile

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébé
 Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
 J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
 Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
 Ni la pastille ni du rouge, ni Jeux mièvres
 Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
 Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

Nommez-nous... toi de qui tant de ris framboisés
 Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
 Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail
 M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
 Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.⁹

Bei diesem Gedicht handelt es sich um eine späte Überarbeitung eines sehr frühen Gedichtes: "Placet" entstand schon 1862. Mallarmé datierte es mit "1762" in die Zeit von Louis XV zurück und erwähnte darin auch den Rokoko-Maler François Boucher. Als er es 1886 mit erweitertem Titel in *La Décadence* und, mit neuerlichen kleinen Änderungen, in *La Revue indépendante* veröffentlichte, überschrieb er die expliziten Anspielungen, behielt jedoch die Akteure aus der galanten und mythologischen Welt bei und näherte sich somit dem, was Debussy Jahre zuvor in Verlaines *Fêtes galantes* so begeistert hatte.

Das Gedicht ist ein Sonett mit fünf Reimsilben. Mallarmé erzeugt eine 'musikalische' Struktur durch die Anrufung "Princesse" in 'Exposition' (Vers 1) und 'Reprise' (Vers 14) sowie durch das refrainartig aufgegriffene "Nommez-nous", das zu Beginn der beiden Terzette jeweils abbricht, als hätte den Abbé der Mut verlassen, sein Anliegen vorzubringen, das er aber im letzten Vers schließlich doch noch aussprechen darf.

⁹Törichte Bitte: Prinzessin! Voller Neid auf einer Hebe Los, / die auf der Tasse hier darf euren Kuss goutieren, / bin ich entflammt, doch da mein Rang, Abbé, nicht groß, / werd auf dem Sèvres kaum ich, nackt gar, figurieren. // Ich bin für dich zwar nicht das Hündchen auf dem Schoß, / kein Naschwerk, Rouge und keins von deinen Elixieren, / doch manchmal, merk ich, trifft ein Blick mich, heimlich bloß, / dein Blondhaar Götter dir, Goldschmiede dir frisieren! // O macht . . . so himbeerrot, wie mir dein Lachen scheint, / gleicht es den Lämmern, die zur Herde zahm vereint / Bewundrung grasen, bähn, erglügen die Gemüter // o macht . . . dass Amor auf den Fächerflügel mal, / wie flötend ich in Schlaf sing diese Schäfchen all, / Prinzessin, macht uns doch zu eures Lachens Hüter. (CF)

Inhaltlich scheint die Szene im Boudoir einer Prinzessin aus der Zeit des Rokoko zu spielen. Auch ohne dass Boucher genannt wird, erzeugt der Text eine Fülle visueller Eindrücke. Dazu gehört die Göttin Hebe,¹⁰ deren Abbild die Sèvres-Tasse der Prinzessin schmückt, aber auch der Verweis auf die typischen Accessoires feiner Damen: Schoßhündchen, Bonbons und Kosmetik. Die beiden Terzette präsentieren eine idealisierte Gegenüberstellung der beiden Protagonisten in pastoraler Umgebung: Dort die bezaubernde goldblonde Prinzessin, deren himbeerrotes Lachen den Verehrer an eine Herde zahmer Lämmer denken lässt; hier der verliebte Abbé, der insgeheim hofft, dass der fächergeflügelte Amor ihn einst als einen die Schafe in den Schlaf flötenden Hirten malen wird. Und da er die Lämmer schon zuvor mit dem Lachen der Prinzessin gleichgesetzt hatte, erscheint seine Bitte, zum “Schäfer ihres Lächelns” ernannt zu werden, als eine logische Folge dieser verspielt-preziösen Szene.

Mit allem Aufgebot seiner berühmten zarten Ironie erzeugt Mallarmé hier das poetische Bild einer galanten Tändelei aus sieben allgemein vertrauten, erotisch eingefärbten und in ihrem Symbolgehalt unhinterfragten Genrekennzeichen: die Götterwelt mit Hebe und Amor, die holde Schönheit mit goldblondem Haar und himbeerroten Lippen, und der demütig Anbetende mit dem Wunsch, dienen zu dürfen; das heitere Lachen als Ausdruck eines sorglosen und der Fächer als Attribut eines “beflügelten” Lebens; die Lämmer als Inbegriff der Sanftheit und der Schäfer als Repräsentant einer Naturidylle voller Unbeschwertheit.

Debussy komponiert das Lied auf der Basis von sieben ‘Modulen’, die zwar den poetischen Klischees nicht eins zu eins zugeordnet werden sollten, aber doch erstaunlich schnell einen Eindruck von Vertrautheit und Vorhersehbarkeit erzeugen. Das Metrum ist ein nie durchbrochener Dreivierteltakt, die Tempoangabe *Dans le mouvement d’un Menuet lent* lässt den im galanten und höfischen Milieu beliebten Gesellschaftstanz erwarten, dessen schreitende Schritte jegliches Echauffieren vermieden und die Zuwendung zum Partner in wohlgesittete Rituale kleideten. Zwei menuettypische Rhythmen liefern denn auch wiederkehrende Module: [a] ein auf Vierteln basierendes, würdevolles Schreiten (♩ ♩ ♩ mit allerlei Abweichungen im letzten Schlag) und [b] eine mit einer Punktierungsfigur beginnende, vor allem in Achteln gehaltene, beschwingte Variante des Metrums (♩♩♩♩♩, ♩♩♩♩♩ oder ♩♩♩♩♩). Dazu kommen zwei Module im

¹⁰Hebe ist in der griechischen Mythologie die Göttin der Jugend, “die Göttin mit den Rosenwangen”; als Mundschenk reicht sie den anderen olympischen Göttern Nektar und Ambrosia. Sie hatte die Macht, Menschen eine neue Jugend zu schenken.

Bereich der tonalen Ordnung: [c] das Ganztonfeld in seiner vertikalen oder die ganze Textur einbeziehenden Ausprägung¹¹ und [d] die Pentatonik in entsprechenden Varianten.¹² Das vorherrschende melodische Modul ist [e] die im Quintraum fallende Terzenparallele.¹³ Dazu treten [f] im Gesang der für die Anrede „*Princesse*“ reservierte Sextfall¹⁴ und [g] im Klavier die Arpeggios, die einigen der Menuettfiguren vorschlagartig vorausgehen.¹⁵ Wie das folgende Diagramm zeigt, komponiert Debussy nur einen einzigen Takt ohne ein einziges dieser Module: den strukturell hervorgehobenen Abschluss vor der reprisenartigen Anrede.

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé II: Der Aufbau aus sieben Modulen

T. 1	2								
	[d, e]	[b, c]							
	T. 3	4	5	6	7	8	9	10	
	[c, f]	[b]	[b]	[a, c]	[a, e]	[d, e]	[b]	[a, g]	
	T. 11	12	13	14	15	16	17	18	
	[a, g]	[a, g]	[a, g]	[a, c]	[a, c]	[a]	[a, g]	[a, g]	
	T. 19	20	21	22	23				
	[d, e]	[b, d]	[b, d]	[e]	[e]				
	T. 24	25	26	27	28				
	[d, e]	[a, g]	[a, g]	[a, d]	–				
	T. 29								
	[d, e]								
	T. 30	31	32	33	34				
	[a, f]	[b]	[b, g]	[a, g]	[a]				

¹¹Vertikale Ganztonausschnitte finden sich in T. 2 (*ces/des/es/es*) und T. 3 (*b-c-d-fis*); ein alle Stimmen einbeziehendes Ganztonfeld bestimmt T. 14-15 (*ges-as-b-c-d-e*).

¹²Horizontale pentatonische Abschnitte charakterisieren die Oberstimme des Diskants in T. 1-2 und 19-20 (*d-c-a-g-f*) sowie in T. 24 (*b-as-f-e*), außerdem dieselbe Klavierlinie in Parallele mit dem Gesang in T. 8 (*d-c-a-g*) und T. 19₃-22₁ (*f-g-a-c-d*).

¹³Diese ist mehrfach, aber nicht immer einer pentatonischen Linie zugeordnet; vgl. T. 1, 7, 8, 19, 22-24 und 29.

¹⁴Vgl. T. 3 mit der kleinen Sext im zugrundeliegenden g-Moll als *b-b-d*, in T. 30 mit der großen Sext im aufgehellten G-Dur als *h-h-d*.

¹⁵Vgl. fallende Vorschlaggruppen in T. 10-13 und 17-18, steigende in T. 25-26 und 32-33.

Auch in der Struktur hat Debussy, der sonst (wie in vorangegangenen Kapiteln wiederholt erwähnt) eine freie Behandlung der Phrasenlängen bevorzugt, dieses Lied ungewöhnlich regelmäßig konstruiert. Es scheint fast, als wollte er auch damit dem *comme il faut* der höfischen Gesellschaft entsprechen. Nach zwei Vorspieltakten umfasst die Musik für die beiden Quartette des Sonetts jeweils einen Achttakter, in dem der Gesang nach dem ersten Taktbeginn einsetzt und vor dem letzten Taktschlag endet. Der Vokalpart der beiden Terzette beginnt, rhythmisch ebenfalls analog, jeweils auftaktig. Hier erlaubt sich Debussy eine kleine Abweichung, mit der er Mallarmés angedeutete 'Reprise' im letzten Vers hervorheben kann: Während er den Text der dritten Gedichtstrophe auf genau fünf Takte verteilt und damit der Tatsache Rechnung trägt, dass diese Strophe nicht wie die vorausgehenden achttaktigen Phrasen vier, sondern nur drei Verse zählt, verteilt er auf die folgenden fünf Takte nur die ersten zwei Verse der vierten Strophe. Dann unterbricht er den musikalischen Fluss mit einem langen Schlussston des Gesanges, einem zieltonlosen Arpeggio, das *molto diminuendo* ins Nichts entschwindet, und einer Taktstrich-Fermate. (Dieses ist der einzige Takt, der keines der oben aufgezählten Module aufweist). Der Schlussvers des Gedichtes erklingt in verringertem Tempo als Variante der Anfangstakte,¹⁶ die Debussy schon bald nach Dur aufhellt, und oszilliert somit strukturell zwischen Reprise und Coda.

Zuletzt fügt sich auch die harmonische Anlage in den Gesamteindruck eines Musikstückes, das ein früheres Genre – und damit zugleich die damit einhergehende Ästhetik – andeutet. Während der reife Debussy dafür bekannt ist, dass er plagale Kadenzten spärlich und authentische Kadenzten fast nie einsetzt, weicht er hier betont von seiner sonstigen Zurückhaltung ab. Zwar enthält das zweitaktige Vorspiel mit der unvermittelten Gegenüberstellung des tonikalen g-Moll mit einer Art Bass-Antwort auf *Des* Debussys sonst so vielseitig eingesetzten Tritonus, doch wiederholt sich dies innerhalb des Liedes nicht. Vielmehr verbleibt Strophe 1 lange im Bereich von g-Moll; Strophe 2 lässt sich auf deren Paralleltonart Es-Dur beziehen, wobei die typisch debussysche Freiheit parallelverschobener Durakkorde in T. 11-13 zum konventionell kadenzierenden Quintfall *F–B–Es* führt. Auch Strophe 3 ist auf *Es* bezogen. Einzig der poetisch unvollendete Fünftakter zu Beginn von Strophe 4 steht mit *Des* und *Ges* neben dem tonalen Gerüst, während die 'Reprise/Coda' das Lied in G-Dur – einschließlich des wiederholten authentischen Bassschrittes *D–G* – beschließt.

¹⁶Vgl. T. 29 mit T. 1, T. 30 mit T. 2-3 und T. 31-32 mit T. 4-5.

III. Éventail

Ô rêveuse, pour que je plonge
 Au pur délice sans chemin,
 Sache, par un subtil mensonge,
 Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
 Te vient à chaque battement
 Dont le coup prisonnier recule
 L'horizon délicatement.

Vertige ! voici que frissonne
 L'espace comme un grand baiser
 Qui, fou de naïtre pour personne,
 Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
 Ainsi qu'un rire enseveli
 Se couler du coin de ta bouche
 Au fond de l'unanime pli !

Le sceptre des rivages roses
 Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
 Ce blanc vol fermé que tu poses
 Contre le feu d'un bracelet.¹⁷

Mallarmé hatte die Gewohnheit, weiblichen Familienmitgliedern und den Damen seines Bekanntenkreises mit "galanten" Versen beschriebene Fächer zu schenken. Es waren Gedichte *auf einen Fächer* im doppelten Sinne, insofern die Worte sowohl den Fächer zum Thema hatten als auch auf dessen Stoff geschrieben waren. Die obige poetische Gabe, seiner damals 19jährigen Tochter Geneviève gewidmet, geht über die sonst meist bevorzugte Kürze von vier Zeilen weit hinaus: Der Text umfasst fünf vierzeilige Strophen und ist in der Gesamtausgabe von Mallarmés Werken zu Recht nicht unter die Gelegenheitsgedichte eingeordnet.

¹⁷Fächer (Titel des Gedichtes bei Mallarmé: Anderer Fächer, von Mademoiselle Mallarmé): O Träumerin, lenk meine Flüge / in reiner Wonnen pfadlos Land, / hilf mir, durch eine zarte Lüge, / halt meinen Fittich in der Hand. // Der Dämmerung Kühle auf den Wangen / wird dir mit einem jeden Schlag / sein Fächeln öffnen dir gefangen / den Horizont und engen Tag. // O Trunkenheit! Hier ist die Weite, / erschauernd weht ihr Kuss dich an, / es rast, der niemand noch Bereite, / dass er nicht sein noch nichtsein kann. // Fühlst du das Paradies, das wilde, / das wie ein Lächeln auf dem Mund / aus seinem Winkel glänzt nun milde, / zurückgefaltet aus dem Rund. // Dies Zepter rosenroter Hügel / im Abendgold, jetzt unbewegt, / hat sich als weiß geschlossener Flügel / an deines Armreifs Glanz gelegt. (CF)

Paul Valéry bemerkte zu diesem Gedicht, es sei “ein Gedicht von einer Perfektion, einer Musik und einem Charme, dass es Mallarmés Meisterwerk wäre, wenn es davon denn eines geben könnte”.¹⁸

Ein typischer französischer Fächer aus der Zeit des Rokoko (ca. 1850)



Der Fächer mit Mallarmés ca. 1884 geschriebenem Gedicht.
Exponat Inv. 985.67.1 im Musée Stéphane Mallarmé, Vulaines-sur-Seine



¹⁸“Un poème d’une perfection, d’une musique et d’un charme si rares, que ce serait le chef-d’œuvre de Mallarmé, s’il y en avait un”. Zitiert nach Musée Stéphane Mallarmé, <http://www.musee-mallarme.fr/autre-eventail-de-mademoiselle-mallarme> (17.12.2017).

Das lyrische Subjekt des Gedichtes, das “*je*”, ist der Fächer selbst. Er hat zahlreiche ambivalente Eigenschaften. Die leichte vertikale Bewegung erinnert an die Flügelschläge eines Vogels, wird jedoch durch die Hand der Frau kontrolliert. Diese wird als “Träumerin” und als “*tu*” angesprochen und erzeugt damit die Atmosphäre, die in Mallarmés Augen eine Frau mit Fächer umgab. So wünscht sich der Fächer in Strophe 1 die “reine Wonne” eines Fluges, der sich so anfühlen soll, als geschehe er “ohne vorgezeichneten Weg”; doch wissen beide, Fächer und Fächernde, dass diese Vorstellung nur mit einer “subtilen Lüge” aufrecht erhalten werden kann. Jede Bewegung des Fächers verspricht die Kühle einer Abenddämmerung und evoziert damit den Augenblick, an dem die Grenze zwischen Tag und Nacht ebenso verschwimmt wie am Horizont die Grenze zwischen Himmel und Erde. So wird der Fächer zum Symbol des Verschmelzens von Wirklichkeit und Tagtraum. Dies kann allerdings schwindlig machen, wie der Ausruf “*Vertige !*” zu Beginn der zentralen Strophe erinnert. Durch die flügelschlaggleiche Bewegung gerät der Raum zwischen dem Fächer und dem Gesicht der fächernden Frau in zartes Zittern. Dies fühlt sich an wie ein Kuss, der jedoch kein Ziel anstrebt, sondern in stetem Wechsel zwischen Annäherung und Entfernung, zwischen *jaillir* (hervorschießen) und *s’apaiser* (sich beruhigen) fluktuiert.

Zugleich dient der Fächer der Frau als Schild, hinter dessen Basis – dort, wo die einzelnen Blätter vereint werden – sie ihr Lachen verbergen mag. So kann sie den Genuss ungehemmter Belustigung zulassen, ohne dabei den äußeren Eindruck züchtigen Anstands zu verletzen. Wenn schließlich die untergehende Sonne den abendlichen Horizont vergoldet, faltet sie den Fächer zusammen. Als handlicher Stab wird er damit zum Zepter, das als Gegenstück zu ihrem feurigen Armreif ihr ermöglicht, über die jetzt unbewegten rosenfarbigen Gestade zu gebieten.

Ganz ähnlich, wie die fünf Gedichtstropfen einem einzigen Objekt gewidmet sind, dieses aber aus immer wieder neuen Blickwinkeln betrachten und in je unterschiedlichen Bedeutungen für die Grenze zwischen Realität und Unwirklichkeit reflektieren, komponiert auch Debussy eine Musik, die zwischen tonalen Bereichen und unterschiedlich ausgespannenen Bausteinen changiert. Wie schon Wenk erwähnt,¹⁹ gibt es eine dreistufige Kette tonaler Anker, die chromatisch von *ges* über *f* nach *e* absinkt. Dabei spielen pentatonische Arpeggien, Ganztonzüge und chromatische Linien eine entscheidende Rolle, aber auch das wiederholte Zusammentreffen ‘konventioneller’, aber ihrer Funktion beraubter Septakkorde mit

¹⁹Wenk, *op. cit.*, S. 266.

aus unverwandtem Kontext entwickelten Melodietönen. Tempo und Stimmung erreichen hier – nach dem *Calme et expressif* in “Soupir” und dem *Dans le mouvement d’un Menuet lent* in “Placet futile” – wesentlich größere Beschwingtheit und Leichtigkeit; Debussy versteht diesen Satz als *Scherzando*.

Das Vorspiel zur ersten Strophe beginnt mit einem Dreitakter, der mit einer von *ges* aus aufwärts eilenden pentatonischen Skala eröffnet. In der linken Hand folgt sodann, tonal ebenfalls auf *ges* basierend, einer der beiden charakteristischen Klänge des Liedes: ein Dur-Septakkord in dritter Umkehrung,²⁰ der den nun zur Melodie werdenden Zielton des Aufwärtslaufes in sehr leisem Staccato auf unbetontem Achtel ergänzt. Dieser Klang wird sodann, gleichfalls nachschlagend getupft und zunehmend leiser, zweimal transponiert (T. 2: C⁷, T. 3: B⁷), ohne dass diese Harmonien irgendeinen Bezug zu der in Oktaven geführten Diskantlinie *c-a—g* hätten. Die 32stel-Geste erinnert schon im Notenbild an das Öffnen eines Fächers; der Wechsel von oktavierten Melodietönen und getupften Akkorden an dessen erste “Flügelschläge”.

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé III: Das Fächermotiv



Nach einer kurzen Pause setzt der Ankerton *ges* – nun enharmonisch als *fis* notiert – als Orgelpunktton neu ein, durchklingt fast vier Takte, hebt sich dann chromatisch (T. 7-8: *fis-g-gis*, T. 10-11: *gis-a*), bis er nach einem überleitenden Unisono von Gesang und Klavier in T. 12 den Schlussston der ersten Strophe erreicht, der im Klavier zugleich den Ausgangspunkt zur Wiederaufnahme des Fächermotivs bildet. Über dem langen Orgelpunkt und seiner chromatisch aufsteigenden Verlängerung bewegt sich der Gesang in engen chromatischen Schritten innerhalb des Tritonusraumes zwischen *gis'* und *d''*, während die rechte Hand des Klaviers leise Arpeggien einwirft, die den Basston zum (unvollständigen) Tredezimenakkord einfärben.²¹

²⁰Debussy stellt den Akkord *ges/b/des/fes* auf seine Sept, als *fes/b/des/ges*.

²¹Vgl. in T. 4-7 über *fis*: *ais/cis/[e]/g/[h]/d*, in T. 8 über *gis*: *his/dis/[fis]/a/[cis]/e*, etc.

Nachdem Debussy somit in Strophe 1 den Ankerton *ges* verlängert hat, nimmt er in Strophe 2 den Septakkord in dritter Umkehrung zum Ausgangspunkt. Die zwei ersten Verse der Strophe erklingen in T. 14-18 im Wesentlichen über einem (wie zuvor nachschlagend getupften) Wechsel der B⁷-Umkehrung mit der Transposition einen weiteren Ganzton tiefer, wobei der Gesang sich aus Tönen der jeweiligen Harmonie speist, der Diskant jedoch gänzlich fremd dagegensteht. Für die sechs verbleibenden Takte bis zum Ende der Strophe erfindet Debussy eine noch unwirklichere Variante des Klangs: die erste Umkehrung eines (ebenfalls unvollständigen) Tredezimenakkord mit augmentierter dreizehnter Stufe.²² Im Klavierpart wird dieser Akkord zweimal chromatisch aufwärts geführt und dann verlängert; der Gesang verläuft unabhängig.

Strophe 3 setzt nach einem beschleunigenden Crescendo zum Ausruf „*Vertige !*“ mit Toccatatriolen und einem Oktavfall im Gesangspart in *mf rapide* ein, fällt aber dann sofort in Ausgangstempo und -lautstärke zurück. Die Textur im Rest der Strophe unterscheidet sich von allem Vorausgegangenen. Eine Melodiestimme der linken Hand, die sich chromatisch eng im Bereich um das mittlere *c* bewegt, wird von fallenden Dreitongruppen ganztönig ergänzt,²³ während die Gesangslinie unabhängig verläuft, ebenfalls stark chromatisch und ebenfalls ohne einen erkennbaren Ankerton.

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé III: Die Chromatik in Strophe 3

27

le chant doucement en dehors

²²Vgl. T. 19: *fis/c/d/e/gis* aus dem Undezimenakkord *d/fis/[a]/c/e/gis*.

²³T. 27 *his* ergänzt durch *fis-e-d*, T. 28 *d* ergänzt durch *gis-fis-e*, *es* ergänzt durch *a-g-f*, etc.

Die vierte Strophe verschränkt Debussy mit dem Schluss der dritten ganz ähnlich, wie er es schon beim Übergang von Strophe 1 zu Strophe 2 gemacht hatte: Während die Sängerin die Silbe von „*s'apaiser*“ singt, setzt das Klavier mit einem neu-alten Muster ein. Alt ist darin die Ausgangsharmonie der linken Hand, die den ersten der für dieses Lied charakteristischen Akkorde, den Durseptakkord in der dritten Umkehrung (auf C, wie am Ende von T. 2), aufgreift und in der chromatischen Fortsetzung der Unterstimme an die chromatischen Linien der Strophe 3 anschließt.²⁴ Neu ist das Muster einschließlich der chromatisch gegenläufigen Klänge der rechten Hand, insofern es in dieser speziellen Form dem kurzen Zwischenspiel und dem ersten Vers der Strophe unterliegt. Dabei erreicht die rechte Hand nach 36-taktiger Vermeidung reiner Dreiklänge zweimal einen F-Dur-Dreiklang, in den die Singstimme (mit *f* bei „*Sens*“ und *a'-f* bei „*[fa-]rouche*“) einstimmt. In den Folgetakten modifiziert Debussy das unerwartete Dur-Erlebnis in den höheren Stimmen zu einer texturübergreifenden Pentatonik auf *f*, die erst im Schlussvers der Strophe durch eine Kumulation querständiger Quinten 'gestört' wird.²⁵

Im Vorspiel zur fünften Strophe geht die *f*-Pentatonik wieder in die ursprüngliche *ges*-Pentatonik und damit in eine erneute Wiederaufnahme der Eröffnungstakte über, so dass musikalisch der Eindruck einer Reprise entsteht. Den Einsatz des Gesanges begleitet ein Echo der in Strophe 2 entwickelten Harmonie-Variante: der Tredezimenakkord mit augmentierter dreizehnter Stufe (wie zuvor unvollständige und in der ersten Umkehrung).²⁶ Diesen Klang versetzt Debussy in T. 50-53 und erneut in T. 54-57 in chromatischen Wellen abwärts, während die hier in *h* ankernde Singstimme zum entscheidenden Wort „*stagnant*“ indirekt chromatisch aufsteigt (vgl. *h-c-cis-[a]-d-[c]-e ↔ dis*), bevor sie zu *h* zurückkehrt.

Zu diesem Zielton erklingt – erstmals in diesem Lied – ein seiner Funktion gerecht werdender Dominantseptakkord: Der Ausklang von „*d'or*“ ebenso wie der Schluss der Strophe (und des Liedes sowie des Zyklus) ruhen auf einer fast traditionellen Kadenz mit Bezug auf den Ton *e*.

²⁴Vgl. T. 36₁ und 38₁ mit T. 2₂ nachschlagend: *b/e/g/c*, jeweils chromatisch weitergeführt mit *b-a-as-g-ges* zu *ges/c/es/a*, einem verminderten Septakkord in der dritten Umkehrung; darüber *dis/g/dis - e/gis/e - f/a/f*.

²⁵Vgl. T. 40-43 und 46: *f-g-a-c-d*, die halbtönig abgesenkte Transposition der Pentatonik auf *ges* aus dem Vorspiel. Auch in T. 44-45 bleiben die Singstimme und der erste Akkord der rechten Hand bei dieser Pentatonik, die Debussy jedoch mit den Quinten *es/b*, *fis/cis* und *h/fis* konterkariert.

²⁶Vgl. T. 50: *ges/c/d/e/as* mit dem enharmonischen äquivalenten *fis/c/d/e/gis* in T. 19.

Allerdings ändert Debussy hier das Tongeschlecht der Harmonien: Nach einem Beginn des Liedes mit der Dur-Pentatonik und dem Dur-Septakkord über *ges* und einer Zwischenstufe im Durdreiklang und der Dur-Pentatonik über *f* erklingt nun, über *e*, die Moll-Pentatonik und eine Kadenz mit den Tönen aus der harmonischen Mollskala.²⁷

Mit dem tonalen Schweben bis kurz vor dem Schluss, seiner Durchsetzung der Horizontalen in Gesang und Klavier mit fast überwältigender Chromatik und der Vertikalen mit Pentatonik einerseits, funktionsentfremdeten Durseptakkorden andererseits erzeugt Debussy ein kunstvolles Bild der Verschmelzung von Realität und Unwirklichkeit. Jede Kontur lässt sich hörend leicht verfolgen, jeder einzelne Klang bietet sich dem Ohr als vertraut dar, und doch entsteht der Eindruck, als vermeide die Musik jede Festlegung. Die Tatsache, dass die einzigen Ankertöne – *ges = fis* in T. 1-7 + 12-13, *f* in T. 37 + 39-46 und *e* in T. 58-65 – ihrerseits einen chromatischen Abstieg beschreiben, hat diesem letzten großen Lied Debussys das Epithet "atonal" eingebracht.

Sofern diese Atonalität das Unbestimmte, nicht erkennbar im Konkreten Zentrierte meint, entspricht die Wahrnehmung in überraschender Weise der, die Mallarmé mit seinem Gedicht "Fächer" erzeugt. Besonders die chromatischen Konturen der Singstimme legen nahe, dass die Verkörperung des lyrischen Ich – in diesem Fall: des Fächers – erreicht, was sie zu wünschen vorgibt: sich "*sans chemin*", ohne vorgezeichneten Weg, in die reine Wonne zu stürzen.

Mallarmés "Galanterien" in Debussys letztem Liedzyklus

Wie schon mehrfach erwähnt, diente Debussy die Dichtung Verlaines lebenslang als eine Art Strukturrahmen für seine Vokalkompositionen. Eine besondere Vorliebe entwickelte er dabei für die Texte aus dem Bereich der eleganten Bilderwelt, die Verlaine unter dem Titel *Fêtes galantes* veröffentlicht hatte. Fünf Gedichte aus diesem Zyklus vertonte Debussy schon als Zwanzigjähriger; in seinem dreißigsten Lebensjahr und erneut mit 42 Jahren komponierte er die beiden Liedzyklen, für die er selbst den Titel übernahm. Als er sich mit Anfang 50 ein letztes Mal dem Genre des Klavierliedes widmete, griff er auf das Werk eines Dichters zurück, dem er

²⁷Die rudimentäre Moll-Pentatonik über *e* wird vertreten durch *e-g-a* im Gesang (T. 59-64); die e-Moll-Kadenz verwendet die Subdominante mit erhöhter sechster Skalenstufe (T. 59-60: A-Dur) und den durch die erhöhte siebte Stufe angereicherten Tonikaklang *e/g/h/dis* (T. 59-60 mit der Subdominante alternierend, T. 61-65 allein).

sich zuvor nur instrumental genähert hatte. Der Titel, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, gibt keinen Hinweis darauf, dass die Texte in dieselbe Reihe gehören. Doch schon ein erster Blick auf die von Debussy ausgewählten drei Gedichte lässt die Beziehung klar hervortreten.

In "Soupir", dem Gedicht, das Debussys (und Ravels) Zyklus eröffnet, entwirft Mallarmé in sprachlich und bildnerisch anspruchsvoller Weise ein *fin-de-siècle*-Echo des romantischen Sehnsuchts-Topos. Die Naturszenen, in denen sich die Seele spiegelt, sind die der präziösen Gesellschaft, die der höfischen Etikette in die freie Natur oder doch wenigstens in weitläufige Parks und Gärten entfliehen, um dort ihre Träume von idealisierter Liebe auszuleben. Die Hoffnung auf Lebensglück ist hier weitgehend ohne Ernst und nur noch als gesellschaftliche Tändelei gegenwärtig; zentral dagegen ist die Suche nach dem, was die deutschen Romantiker in der Nachfolge von Novalis, Eichendorff und Chamisso später im Bild der "blauen Blume" und ihre französischen Zeitgenossen im Wort *Azur* ausdrücken sollten: das metaphysische Streben nach dem Unendlichen. Zwar muss das Ziel dieser Sehnsucht nach dem Absoluten stets unerreichbar bleiben, doch bereichert die Suche danach das gesamte Leben, Denken und Fühlen. Debussys Musik überträgt diese Kombination aus Streben und Unerreichbarkeit auf seine Harmonik: Die einzige motivische Komponente, deren Kontur durch einen dreifachen hoffnungsvollen Aufschwung bestimmt ist, verbleibt dabei dennoch im leittonlos pentatonischen Raum. Derweil stellt der immer wieder eingeschobene V-I-Kadenzschritt im Bass ein eindeutiges Ziel in Aussicht, dessen Erreichen Debussy durch seine wiederholte Verweigerung des Tonika-Dreiklages im Reich der Sehnsucht belässt.

"Placet futile" ist unverkennbar in der Bildersphäre des Rokoko-angesiedelt. Mallarmé verleiht den verliebten Worten, die der Abbé an die von ihm als "Prinzessin" titulierte Angebetete richtet, eine leise Ironie. Mit der Anspielung auf die symbolische Schäferidylle schafft er einen Kontrast zwischen dem archaisierenden Stil und Ambiente einerseits und dem quasi-prosaischem Inhalt der Bitte, das Lachen der Schönen behüten zu dürfen. In seiner Darstellung einer in wohlgesittete Ausdrücke gezwängten Sinnlichkeit bedient sich der Dichter der ganzen Palette genretypischer Klischees – ein Kunstgriff, den der Komponist in eine entsprechende Anzahl musikalischer Module überträgt. Als Grundlage wählt Debussy dafür das Menuett mit seiner dezidierten Metrik und stilisierten Gestik. Durch eine fast traditionelle Phrasenstruktur verbunden mit einer weitgehend konventionellen Harmonik entsteht ein musikalisches Genrebild, aus dem die Musik nur bei der Erwähnung des "wilden Paradieses" am Beginn der vierten Strophe kurz ausschert.

Diese beiden Gedichte aus Mallarmés Frühzeit ergänzt Debussy in “Éventail” mit einem bedeutenden und mit zwanzig Zeilen deutlich längeren späten Gedicht Mallarmés, das die beiden Aspekte des Galanten zu vereinen scheint. Der Fächer mit seiner zarten, dem Schlag eines Engelflügels nachempfundenen Bewegung bringt Kühlung und Wohlgefühl. Wie der Seufzer einer nach dem idealen Glück strebenden Seele ist sein Lufthauch Ausdruck einer verfeinerten Sehnsucht. Der dabei erlebte “Kuss” erhebt die Sinnlichkeit ins Ideelle; die als Dekoration eines eleganten Gebrauchsobjektes präsentierten Verse verbergen ihren Anspruch in einer Geste äußerster Bescheidenheit. Die angedeutete Mutation des Fächers von einer Bedeutungsebene auf die andere überträgt Debussy in Linien, die tonal im nicht Festlegbaren zu schweben scheinen, und in eine Harmonik, die er im Detail irisierend, im Gesamt chromatisch gleitend gestaltet.

Alle drei Gedichte vermitteln eine Leichtigkeit des Lebensgefühls, eine zarte Ironie. Im Seufzer des romantisch Sehnsuchtsvollen, im kokett geäußerten Werben des verliebten Abbé und im paradiesischen Kuss des gefächerten Windhauches erzeugt Mallarmé atmosphärische Momentaufnahmen. Und es ist gerade die träumerische Unwirklichkeit der poetisch evozierten Szenen, die es Debussy erlaubt, eine Tonsprache zu entwickeln, die sich von den Vorgaben tradierter Harmonie und Gesangsgestaltung löst.

Lieder waren seit Debussys Jugend sein Experimentierfeld. In der Vertonung poetischer Texte ließ er sich zu immer neuen Grenzüberschreitungen inspirieren, beschwingt in der Überzeugung, dass Vertonungen genau dies verlangen: dass Musik sich jenseits einer Beschränkung auf Begleitung oder Stütze gesanglich vermittelter Sprache zu überraschender Beleuchtung unerwarteter Perspektiven herausgefordert fühlen sollte. Kein Kompositionsgesetz, das Debussy nicht ignoriert oder seinen Bedürfnissen adaptiert hätte; kaum ein Lied, das nicht alle Töne des Zwölftonspektrums einbezogen hätte. Und doch entsteht nie der Eindruck von “Atonalität”. Vielmehr entwirft Debussy transparente Strukturen – als seien diese Gedichte Mallarmés zarte Nachklänge dessen, was ihn an den teils grazilen, teils ironisch-verspielten Themen der *Fêtes galantes* sein Leben lang begeistert hatte.