

Seerosen-Bilder und Schritte im Schnee

Strukturelle Analogien zwischen Bildern und Musik als Weg einer Annäherung an den musikalischen Impressionismus

GÜNTER KLEINEN

*Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musik und Bildende Kunst. - Essen: Die Blaue Eule 1990.
(Musikpädagogische Forschung. Band 10)*

1. Absichten und Voraussetzungen

Die „Seerosenbilder“ sind eine Serie von über 270 Ölbildern. Als Vorlage legte der Maler *Claude Monet* in seinem Garten in Giverny eigens einen Teich an und bepflanzte ihn mit verschiedenen Arten von Seerosen. Während der letzten Lebensjahre, immerhin mehr als zwei Jahrzehnte lang, von 1899 bis 1926, malte Monet ausschließlich Seerosenbilder. Sie sind also kein Gelegenheitsthema, sondern standen über einen erheblichen Zeitraum hinweg im Mittelpunkt seines Schaffens.

Die „Schritte im Schnee“ von *Claude Debussy* sind das 6. Stück im 1. Buch der zwei mal zwölf *Préludes*. Zyklisch ist also nur der Zusammenhang, in dem das *Prélude* erscheint. Ein inhaltlicher Zusammenhang zu den Seerosenbildern besteht nicht.

Hinter dem Versuch, zwei Kunstwerke, die ausdrücklich in keinerlei inhaltlichem Zusammenhang stehen, aufeinander zu beziehen, steht eine Absicht: Ich möchte die Illusion vermeiden, Bild und Musik seien problemlos zusammenzubringen; und ich kritisiere die wohlfeilen Versuche, Bilder und Musikwerke mit vordergründigen und eher zufälligen Übereinstimmungen gegenseitig zu interpretieren. Beispielsweise halte ich Versuche, Monets im wahrsten Sinne des Wortes epochemachendes Werk von 1872 „*Impression - Soleil levant*“ mit Debussys „*Nuages*“ gleichzusetzen oder zwischen einem Bild wie „*Kathedrale von Rouen, die Fassade bei Sonnenaufgang*“ von 1894 und Debussys „*La Cathedrale engloutie*“ („die versunkene Kathedrale“) eine nicht hinterfragte Beziehung zu unterstellen, für Nonsense. Solche didaktisch motivierten Versuche (vgl. z.B. Mayer-Rosa 1972 und Werner-Jensen 1977) vermitteln leicht das Gefühl, mit der Nebeneinanderstellung entstände so etwas wie ein Verständnis von Bild und Musik. Die Problematik der hierbei vermittelten Illusion ist allzu offenkundig.

Dennoch kann die Bemühung, inhaltlichen und strukturellen Korrespondenzen nachzuspüren, lohnend sein; denn sowohl bei Monets Bildern als auch bei Debussys Musik ist die jeweilige „Vorlage“ wesentlich weniger wichtig als die Bedeutung, die Bild bzw. Musik für den Betrachter annehmen, als das, was Bild und Musik im Rezipienten anklingen lassen. Hintergrund hierfür ist der um die Jahrhundertmitte artikulierte Denkansatz des französischen Symbolismus. *Charles Baudelaire* beeindruckte mit seiner Correspondance-Theorie Monet und Debussy ähnlich intensiv. Debussys 4. Prélude trägt bezeichnenderweise als Nachsatz eine Zeile aus Baudelaire's Gedicht „Harmonie du soir“: „Les Bons et les parfums tournent dans l'air du soir“ (Baudelaire S. 94). Als zentrales Bekenntnis des literarischen Symbolismus, an den der malerische und der musikalische Impressionismus anknüpfen, mag das Sonett „Correspondances“ betrachtet werden. Darin findet sich die programmatische Zeile: „... der Mensch durch Wälder von Symbolen zieht ...“ (Baudelaire S. 18) - die Natur liefert sozusagen das Vokabular für die Imagination des Künstlers.

Die Ganzheit aus Eindrücken unterschiedlicher Sinne, in der Psychologie gemeinhin als Synästhesie bezeichnet, gibt den Sachverhalt nur unzureichend wieder; er muß aus den geistigen Bewegungen im Frankreich des 19. Jahrhunderts erklärt werden. Auch die Interpretation der Musik im Sinne der Programmmusik greift zu kurz. Denn nicht Imitation oder Nachahmung der Natur ist die Absicht - und hierin liegt das stärkste Argument gegen die vorhin kritisierten Didaktikversuche - , sondern die Schöpfung eines völlig Neuen aus der Einbildungskraft. „Sie zerlegt das Geschaffene in seine Bestandteile und erschafft aus den angehäuften Materialien und Regeln, deren Ursprung im tiefsten Innern der Seele zu finden ist, eine neue Welt; sie reduziert die Wahrnehmung des Neuen.“ (Charles Baudelaire im Salon de 1859, zitiert nach Baudelaire, S. 486) - Ich werde auf den von Baudelaire konzipierten Ansatz des Symbolismus im Vergleich der beiden Werke noch einmal zurückkommen.

2. *Hypothese*

Bei der Analyse und Interpretation impressionistischer Musikwerke bieten sich zwei Wege an:

1. Man widmet sich inhaltlichen Themen wie „Glocken“, „Meer“ oder „Wolken“ und analysiert die musikalischen Mittel, eruiert in der Musik

die Wahrnehmung des Neuen, spürt dem nach, was die Musik in uns anklungen läßt.

2. Man untersucht strukturelle Analogien; bei dieser Herangehensweise ist eine gemeinsame Thematik nicht notwendig.

Zu Weg 2 folgende These: Verfolgt man beim Vergleich von Bildern und Musik strukturelle Analogien, so kann es gelingen, sehr nahe an Ursprung und Intention der Werke heranzukommen, einen Zugang zum „Wald von Symbolen“ zu gewinnen; zugleich entgeht man der Gefahr einer vordergründigen Interpretation, in der man meint, mit der Benennung des programmatischen Sujets sei das Werk verstanden, was ich für einen didaktisierenden Kurzschluß halte.

Inhaltliche Korrespondenzen gibt es über die verschiedenen Ausdrucksmedien und die wechselnden Sujets hinweg, sie haben letztlich mit Subjektivität und Innerlichkeit der Künstler und der Rezipienten zu tun. Positiv zu bewertende Beispiele für einen auf inhaltlichen Korrespondenzen basierenden, didaktisch orientierten Weg gibt Ludwig Duncker (1982, 1987) mit seinen „Grenzüberschreitungen“, bei denen Bilder Zugänge zur Musik eröffnen.

3. *Analyse und Interpretation der „Schritte im Schnee“*

3.1 *Zur Semantik:*

Wenn auch der Komponist durch das Hintanstellen der inhaltlichen Titel der „Préludes“ verdeutlichen wollte, daß seine Hinweise keine absolute Geltung beanspruchen, so geben die textlichen Ergänzungen zu den Noten doch Licht und durchgängige inhaltliche Perspektive an. Dies gilt auch für das 6. Prélude „... Des pas sur la neige“. Von Bewegungsart, Tempo und Ausdruck her steht es in deutlichem Kontrast zum vorausgehenden „... Les collines d'Anacapri“ (Grundtempo Vif, viele Tempowechsel,) und zum nachfolgenden „... Ce qu'a vu le vent d'Ouest“ (Animé et tumultueux).

Die „Schritte im Schnee“ tragen am Beginn die Vortragsbezeichnung „Traurig und langsam“. Das erste, das ganze Stück durchziehende Motiv trägt einen sprachlichen Kommentar: „Dieser Rhythmus soll den klanglichen Wert des Bodens einer traurigen, vereisten Landschaft haben.“ (Auf den insgesamt wohl zentralen Begriff der Landschaft werde ich noch zurückkommen.) Bei der Hauptmelodie steht die Bezeichnung „Ausdrucksvoll und schmerzhaft“. Die variiierend fortentwickelte Melodie erhält im weiteren Verlauf die bedeutungs-

mäßige Präzisierung: „Lebhaft, besonders im Ausdruck. Ausdrucksvoll und zart“ - und bei ihrem letzten Auftreten die Modifikation: „Wie ein zartes und trauriges Bedauern“. Das Stück schließt in einem „Morendo“ - „Ersterbend“.

Vor dem Denkhintergrund des literarischen Symbolismus verbietet sich eine vordergründige Interpretation im Sinn der Programmusik. Denn statt der Nachahmung eines natürlichen Vorgangs wie der Schritte im Schnee schildern die französischen Symbolisten Natur und Umwelt, um Korrespondenzen zu menschlichen Erlebnissen und Erfahrungen anzudeuten. Die musikalische Schilderung der „Schritte im Schnee“ erfüllt also keinen Selbstzweck, sondern sie steht als Symbol für ein intensives inneres Erleben, die kalte Winterlandschaft ist die von Debussy erspürte Metapher. Von zentraler Bedeutung ist nicht die Imitation von Außermusikalischem als vielmehr das Korrespondieren zwischen Ausdrucksmitteln und Erlebnisvorgang.

So leuchtet die Interpretation von *Claudia Zenck-Maurer* ein: „Der erste Takt skizziert nicht nur die Atmosphäre, sondern läßt die Bewegung der Schritte in ihrer ganzen Aussichtslosigkeit aufscheinen. Das eigentliche Movens dagegen liegt in der stockenden, unterbrochenen Melodie, die weder einen gleichmäßigen Rhythmus hat noch sonst die Deutung als Schrittfigur zuließe; vielmehr bringt sie menschliche Regung zum Klingen: sie charakterisiert den Seelenzustand des Menschen, in dessen Sein der Winter eingezogen ist ... und der der Monotonie zu entrinnen sucht - ein Versuch, der kaum als sicher anzusehen ist, da ihm der entscheidende Anstoß fehlt und der von vornherein zum Scheitern verurteilt zu sein scheint.“ (Zenck-Maurer 1974, S. 60 f.)

3.2 *Zur Struktur:*

Die Komposition umfaßt 36 Takte. Bereits an den Tempoangaben läßt sich die Untergliederung in 5 Abschnitte ablesen. Teil 1: *Triste et lent bis cedez retenue* (1-15); Teil 2 (16-19); Teil 3: *a Tempo ... en animant retenue* (20-25); Teil 4: *a Tempo* (26- 31); Teil 5: *Plus lent ... Tres lent* (32-36).

Das motivische Material besteht erstens aus dem schon erwähnten Schritte-Motiv, das insgesamt 26mal erklingt (viermal davon, im mittleren Abschnitt, leicht modifiziert), und aus einem melodischen Motiv, das Auf- und Abwärtsbewegung miteinander verbindet, bei jedem Auftreten tonal verändert wird und lediglich die Bewegungskurve eines Auf und Ab beibehält. Das Stück hat die klar

erkennbare Tonalität d-moll. Das Schritte-Motiv, mehrere harmonische Haltepunkte in den Takten 1-4, 6, 19, 27 und 36 sowie einige Tonika-Dominante- bzw. Tonika-Subdominante-Verbindungen und die plagale Schlußwendung bestätigen diese tonale Basis. Den harmonischen Gegenpol bilden die in Des-dur bzw. as-moll gehaltenen Partien vor allem in den Abschnitten 3 und 4. Aufgelockert wird die Tonalität durch mehrere Stilmittel: gantzönige Melodieverläufe und Akkorde - das melodische Hauptmotiv schon bei seinem ersten Auftreten -, einige gantzönige Akkorde (insbesondere in Takt 14 am Ende des ersten Abschnitts), chromatische Fortschreitungen (z.B. 8-11, 23 f.), verminderter Dreiklang (32 f.), nicht aufgelöste Septimen- und Nonenakkorde (Takt 8, 22 f.).

Die Tonalität gibt dem ganzen Ablauf zwar eine tonal eindeutige Perspektive, die zahlreichen Verweigerungsformen gegenüber der psychologisch einleuchtenden Schlüssigkeit dominantischer Akkord-Verbindungen machen das Neue der Stilmittel aus. Aus dieser neu geschaffenen Freiheit vom Schema der Kadenz erwachsen dem Komponisten bislang ungeahnte Möglichkeiten der Schattierung und Farbigkeit. Das läßt sich am vielfältigen Changieren des Schritte-Motivs belegen (vgl. z.B. die Takte 1, 5, 8, 15, 20, 26f. und 32.) Selbst traditionelle Mittel wie die Kolorierung durch Sextakkordfolgen (vgl. Takt 29 f.) oder der Rückgriff auf kirchentonale Wendungen werden im Sinne einer frei wählbaren Farbigkeit eingesetzt. Gantzönigkeit ist ebenso wie Chromatik, Pentatonik und Modalität (Kirchentalität) nicht nur eine zusätzliche Materialbasis; vielmehr muß man deren oft unreflektierte Funktion sehen: Sie ermöglichen leicht und rasch vollziehbare Wechsel zwischen im tonalen Sinn weit entfernten Tonarten und damit eine extreme, bis dahin noch nicht erreichte Farbigkeit. Insgesamt stehen dem Komponisten so viele in Harmonik, Melos und Rhythmus begründeten Helligkeits- und Farbwerte zur Verfügung wie kaum je zuvor. Ein Übergang von der funktionalen zur Klangharmonik ist zu konstatieren (Storb 1967). Debussy, dem so etwas wie thematische Arbeit fernsteht, erstellt im wörtlichen Sinn und vorrangig Klangkompositionen. Farbe bedarf keiner durch das Kadenzschema geregelten logischen Struktur. Mit Debussys Worten: Das Wesen der Musik besteht in Farben und rhythmisierter Zeit (nach Storb 1967, S. 88). *Albert Jakobik* erfindet für die impressionistische Art der Akkordverbindungen den Terminus der *assoziativen Harmonik*: Er bedeutet, daß die logische Verbindung nicht durch die Kadenz, sondern durch Ähnlichkeit der Akkorde gebildet wird, dadurch, „daß der jeweils folgende Akkord mit dem ihm vorausgehenden Wesentliches gemeinsam hat“ (nach Porten 1974, S. 41).

4. Analytische und interpretatorische Betrachtungen zu den Seerosenbildern

Über 270 Seerosenbilder sind erhalten. Rouart und Rey (1972) haben einen umfangreichen, wenn auch nicht kompletten Katalog vorgelegt. Jedes Bild kann als Ausschnitt aus dem Kontinuum sämtlicher verstanden werden, ist Bestandteil einer prinzipiell unendlichen Serie. Die Bilder sind großformatig (z.B. 200:600, 130:200, 200:200 cm).

Am eindrucksvollsten und räumlich am großzügigsten sind die in zwei ovalen Räumen der Orangerie in Paris angebrachten großformatigen Seerosenbilder, die das Thema im Tagesablauf vom Aufgang bis zum Untergang der Sonne variieren. Sie stellen so etwas wie das künstlerische Vermächtnis Monets an den französischen Staat dar. Als wichtigste Merkmale möchte ich nennen: Es zeigt sich ein neues malerisches Raumverständnis. Die Bilder als Teile einer Serie haben keinerlei Begrenzung. Durch die teilweise Überschneidung der Bildränder mit Seerosen öffnen sich die Bilder über den Rahmen hinaus, das traditionelle Tafelbild ist aus seiner räumlichen Begrenzung befreit. Perspektive und Komposition im traditionellen Sinn nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind aufgegeben. Es handelt sich daher um einen virtuell offenen Raum, jedes Bild ist Teil eines größeren Ganzen. Das Verhältnis von Figur zum Grund ist umkehrbar, da beide gleichgewichtig sind. Der Betrachter taucht durch Aufhebung der Distanz zum Bild in die Bewegung des Bildes ein. Während die durch ein gegenständliches Sujet gegebene Bildeinheit aufgehoben wird, ist eine neue Bildeinheit des Lichtes und der Farbe gegeben. Licht und Farbe stiften den inneren Zusammenhang. Da klar begrenzte, eindeutig gegenständlich lesbare Formen oder Figuren im Bild nicht unterschieden werden können, geht Karin Sagner-Düchting in ihrer exemplarischen Analyse des Züricher Bildes „Nympheas, effet du soir“ vom farbigen Aufbau des Bildes aus, (Sagner-Düchting 1985, 30 ff.) Nicht der Sonnenuntergang ist das Thema; vielmehr bestimmt die Beleuchtung der Abendsonne die besondere Farbigkeit. Die Farbigkeit umfaßt, von Schwarz und den Erdfarben abgesehen, den gesamten Farbkreis. Aus dem zeitlichen Kontinuum scheint eine Momentaufnahme festgehalten. Im Bezug auf die Serie aller Seerosenbilder ist eine Zeitkomponente als wesentlich zu betrachten. Das macht den dynamischen und offenen Grundzug dieses und der übrigen Bilder aus. Sagner-Düchting interpretiert ihre Beobachtungen in dem Sinn, daß durch den Einsatz der bildnerischen Mittel, insbesondere der Farbe, und deren aus der Erfahrung und der künstlerischen Umsetzung entspringende Qualitäten „eine bestimmte Vorstellung von Wirklichkeit, d.h. 'neue' Wirklichkeit [gesetzt wird], für welche die

Landschaft, Natur als wesentlicher Ausgangspunkt stünde, die aber dennoch über die bloße Gegenstandsabbildung hinausginge. Mit der Überwindung, Transformation des realen Vorbildes wird eine neue Wirklichkeitsebene erreicht. D.h. aber, die weitgehend vom Gegenstand losgelöste Farbe ... kann wie der sich verselbständigende Pinselstrich sowohl als Ausdruck emotionaler (subjektiver) Erregung (Empfindung) des Künstlers in Anschauung der Natur wie als Ausdruck einer in der Naturanschauung wahrgenommenen 'Bewegtheit' der daraus resultierenden subjektiven Wirklichkeitsvorstellung erfaßt werden. ... Das bedeutet aber schließlich eine subjektive Aneignung bzw. Subjektivierung der Landschaft durch den Künstler. Analog dazu steht die Präparierung des Motivs, die Künstlichkeit des Seerosengartens“ (S. 42 f.) - Hiermit ist bereits das ambivalente Verhältnis Monets zur Natur angesprochen, das wir analog bei Debussy wiederfinden.

Schon in zeitgenössischen Kritiken ist für die Seerosenbilder eine Annäherung von Malerei und Musik konstatiert worden. Insbesondere wurde das „fugenartig“ breite Format der Bilder erwähnt, die Thematisierung der Farbe, der rhythmisch bewegte, „vibrierende“ Pinselstrich, die an Kontrapunktik erinnernde Gegenüberstellung kontrastierender Kolorite, die Wiederholung größerer Farbkomplexe auf den Bildern im einzelnen und innerhalb der Serien usw. Leitmotivik, Variationstechnik und rhythmische Strukturen im zeitlichen Ablauf wurden zum Beleg einer Musikalisierung angeführt. (Louis Gillet, nach Sagner-Düchting 1985, S. 115)

Aufschlußreich, daß die häufigste, von Monet gewählte Bezeichnung „Nymphéas. Paysage d'eau“, „Seerosen“ mit dem Untertitel: „Wasser-Landschaft“ lautet. Eine Hilfe in der Interpretation liefert wiederum Baudelaire. Seine „Pariser Bilder“ werden eingeleitet durch ein paarweise gereimtes Gedicht unter der Überschrift: „Paysage“ - „Landschaft“. Dort heißt es unter anderem: „Und wenn es monoton im Winter niederschneit, /Ich alle Läden und Gardinen zuge-macht, /Bau ich mir Feenschlösser in die Winternacht. /In meinen Träumen find ich blaue Fernen wieder...“ Es sei eine Lust..., „/Daß mir allein mein Wille den Frühling wiederschenkt, /Daß mir aus meinem Herzen die Sonne neu aufgeht, /Aus brennenden Gedanken mir laue Luft entsteht.“ (Baudelaire 168) - Das hat nun allgemeinere Bedeutung. Die Nachahmungshypothese einer allzu wortgetreuen Impressionismusauffassung ist als widerlegt zu betrachten. Monets Konzeption von Kunst und Malerei ist diametral entgegengesetzt. Er will nicht Natur nachahmen, sondern schafft sie sich im wörtlichen wie im übertragenen Sinn neu.

Er malt seine Seerosenbilder nicht als Abbilder der Natur, sondern gestaltet sich die Natur nach seinen künstlerischen Vorstellungen. Der Seerosenteich in Giverny ist vom Künstler wie ein Gemälde konstruiert und angelegt worden.

5. *Entsprechungen zwischen malerischen und musikalischen Mitteln*

Die erweiterten tonalen Möglichkeiten Debussys entsprechen der neu gewonnenen Farbigkeit bei Monet. Wenn Licht und Farben den inneren Zusammenhang der Bilder herstellen, so gilt dasselbe für die zeitliche Dynamik und die harmonische Farbigkeit in Debussys Kompositionen. Das Schritte-Motiv gibt die Grundorientierung von Licht und Farbigkeit in der Komposition vor. Der Begriff der Landschaft ist im Fall beider Werke als der Schlüsselbegriff für inhaltliche Beziehungen oder *Correspondances* anzusehen: freilich weniger zwischen Bild und Musik als vorrangig zwischen den Werken und der Erlebnissphäre im Künstler und im sich einfühlenden Rezipienten. Der Begriff der Landschaft ist das Bindeglied zu den erlebten Innenwelten. Bei einer Interpretation der Seerosenbilder scheidet die Absicht einer Nachbildung der Natur aus, bei einer Interpretation der Schritte im Schnee die musikalische Wiedergabe eines außermusikalischen Programms. Maler wie Komponist schaffen mit von ihnen aufgespürten Ausdrucksmitteln aus ihrer Phantasie eine je eigene Welt - eine Welt von Symbolen. Daß die Werke an die Erlebniswelten der Künstler anklingen, erscheint selbstverständlich.

Nicht selbstverständlich ist, daß sich heutige Bildbetrachter und Musikhörer in die intendierten Innenwelten, die von den Künstlern ja vor rund 80 Jahren durchlebt wurden, einfühlend können. Da mag ein Vergleich von Bildern und Musik, der den Blick aufs Detail nicht scheut, hilfreich sein.

Das Verhältnis zwischen Kunst und Natur zeigt im Impressionismus ein doppeltes Gesicht. Im Fall des Malers liefert die Natur bei genauer Beobachtung zwar die Mittel für eine Ausweitung der malerischen Möglichkeiten und für eine radikale Neuorientierung der Bildkonzeption, die an den Rand der Moderne führt. Da aber Nachahmung der Natur nicht gewollt ist, wird die Natur so hergerichtet, daß sie einer neuen Bildwirklichkeit entspricht. Im Fall der Musik wären Natur und Tonalität in Analogie zu setzen. Reste der Tonalität überdauern, sie werden aber stark überwuchert. Es gibt die Andeutung eines außermusikalischen Programms, aber das Programm wird nachträglich der Musik angepaßt. Bei De-

bussy ist das der eigentliche Grund dafür, daß die Titel der Préludes an den Schluß gestellt sind.

Literatur

- Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal - Die Blumen des Bösen. Stuttgart 1984
- Ludwig Duncker: „Wellen des Meeres“ in Musik, Bild und Sprache. Musik und Bildung 7/8, 1982, 497-500
- ders. (zusammen mit Hartmut Flechsig): Grenzüberschreitungen. Bilder eröffnen Zugänge zur Musik. Musik und Bildung 4/1987, 278-282
- Albert Jakobik: Claude Debussy oder Die lautlose Revolution in der Musik. Würzburg 1977
- Eugen Mayer-Rosa: Claude Debussys „Nuages“ und Claude Monets „Impression, Soleil levant“. Musik im Unterricht 7/8 1962, 212-217
- Maria Porten: Zum Problem der Form bei Debussy. Untersuchungen am Beispiel der Klavierwerke. München 1974
- Karin Sagner-Düchting: Claude Monet: „Nymphéas“. Eine Annäherung. Hildesheim: Olms 1985
- Ilse Storb: Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy. Köln 1967, 2/1971
- Arnold Werner-Jensen: Malerischer und musikalischer Impressionismus. Gegenüberstellung von Monet und Debussy. Musik und Bildung 7/8 1977, 402-407
- Claudia Zenck-Maurer: Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren. München: Katzschichler 1974

Prof. Dr. Günter Kleinen
Humboldtstr. 187
2800 Bremen 1