

Werk

Titel: Claude Debussy

Untertitel: zu seinem 75. Geburtstage

Autor: Ließ, Andreas

Ort: Berlin

Jahr: 1937

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_029 | LOG_0310

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Wo aber bleiben in dieser vorwiegend einstimmigen Volksmusik die Instrumente, die knatternden Kastagnetten Carmens und die singenden Gitarren? Nun, das ertümlidhe Spanien, das jetzt in dem erwachten Befreiungskampf wieder aufbegehrt, ist nicht das Spanien Bizets! Wenn heute im nationalen Gebiet nicht nur bei staatlichen Anlässen das Volk sich in Sevilla oder anderwärts auf großen Plätzen und Wiesen zusammenfindet, den Sardän tanzt und die Reigen dreht — dann tun Bolerogitarren mit. Flöten und Tamburins greifen ein. Volksfeste, wie sie noch zwei Monate vor der Revolution auch im östlichen Spanien unter freiem Himmel begonnen wurden. Und wieder ist es auch drüben die Jugend, die sich mit freudiger Bejahung für die Werte von Volkstum und Heimat einsetzt, um dann auch einmal in den Reihen der Falangistenkämpfer auf dem Marsch und im Bivak neben dem neuen, einenden Revolutionsliedern auch die alten stammestümlidhen zu pflegen, die ebenso unsterblich zu sein scheinen, wie der Geist der alten meerbeherrschenden Spanier!

Claude Debussy

Zu seinem 75. Geburtstage.

Don Andreas Ließ - Wien.

Claude Debussy wurde am 22. August 1862 zu St. Germain en Laye, unweit Paris, geboren. Er entstammt einem einfachen Milieu. Frühzeitig, wie es stets bei Musikern der Fall zu sein pflegt, regt sich sein künstlerischer Geist und die Wesenszüge seiner Kunst sind in dem Charakter des Knaben offenkundig schon ausgeprägt. Er liebt das Seltene, Rare; der Geist des Präziösen, des aristokratischen Geschmacks ist ihm eingeboren. Immer mehr tritt er mit seinem werdenden Menschen in Erscheinung. Mit elf Jahren wird er Schüler des Pariser Konservatoriums, das er als Kompreisträger im Jahre 1884 verläßt. Wenngleich diese Ausbildungsjahre die ganze Eigenheit der Schaffensrichtung Debussys noch nicht in Erscheinung treten lassen, seine künstlerische Berufung als Komponist ihm noch nicht zu voller Klarheit geworden ist, und es zuerst scheint, als ob er die Laufbahn des Klaviervirtuosen einschlagen wollte, so zeigen doch gewisse Züge, sein ungestümer Freiheitsdrang, die Bestürzung erregende Neuheit seiner Phantasien, den aufgehenden Stern des Genies an. Um das Jahr 1880 wird ihm die Berufung zur Gewißheit. Noch ist seine Tonsprache gewiß bedingt durch die Lehren des Konservatoriums. Massenet's Kunst übt starken Einfluß aus und auch ein Hang zur leichten Muse ist unverkennbar, aber die Richtung auf das große Ziel ist aus innerer Notwendigkeit heraus festgelegt. Die Seele des jungen Genies weitet sich und, zum Herrscher der musikalischen Welten bestimmt, öffnet sie ihre Pforten den reichen Einflüssen der Umwelt und den Kräften der Vergangenheit seiner Kunst.

Richard Wagner mußte für jeden Musiker der damaligen Zeit die erste Auseinandersetzung bedeuten. Debussy war ein glühender Verehrer des deutschen Meisters — Wallfahrten nach Bayreuth bezeugen es. Aber sein starker französischer Instinkt ließ ihn

bald erkennen, daß die Welt der französischen Kunst eine andere sei als die der deutschen. Seine starke Bodenständigkeit forderte eine Abkehr von Wagner. Er hat die Größe des deutschen Meisters stets anerkannt, wenngleich gelegentlich in der Reihe seiner kritischen Abhandlungen harte Worte fielen — jedoch, wer wollte einer zu Recht bestehenden tiefen Überzeugung kleine Schwächen nicht verzeihen? — In seinen Schriften finden sich in gleicher Weise Stellen höchster Bewunderung. Er selbst mußte einen anderen Weg gehen, so wollte es sein Gewissen, sein Franzosentum. Die Wagnerabkehr war eine Notwendigkeit und sein Kampf gegen Wagner war ein Kampf um die Ehrlichkeit seiner Kunst. Nur dadurch, daß er seinem innersten Triebe folgte, vermochte er die große Leistung zu vollbringen, Frankreich erneut zu einer echt bodenständigen Kunstäußerung in der Musik zu verhelfen, den Ruf der französischen Musik, die mit wenigen Ausnahmen in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in den Fesseln des Fremden und der Niederung lag, wiederherzustellen. Durch die Abkehr von Wagner beschritt Debussy im Innersten den Weg zu sich selbst. —

Wichtig für das Werden seiner Künstlerpersönlichkeit sind in gleicher Weise die Anregungen, die von der Seite der russischen Musik an ihn herantraten. Zweimal, vielleicht sogar noch ein drittes Mal, verbrachte er als Hauspianist der Frau von Medt, der Gönnerin Tschaiowskys, den Sommer in Rußland. Die Meinung der Biographen über die russischen Einflüsse jener Besuche wie über die Anregungen der freiheitlichen Zigeunermusik in jener Zeit sind geteilt. Jedoch, bedenken wir: Was heißt „Einfluß“! — Das Studium von 50 Partituren braucht keinerlei bedeutsame Wirkungen zu hinterlassen und ein Gesang auf der Straße, mit ganzen Herzen aufgenommen, unregistriert von den Biographen, wird zu einem grundlegenden Erlebnis! In jedem Falle hat die russische Musik auf Debussy stark gewirkt, und wenn es nicht Erlebnisse jener Jugendaufenthalte waren, so war es die spätere Wirkung von Mussorgskis Liedern und seinem Boris Godunow, die unbestreitbar den freiheitlichen Trieben Debussys starken Auftrieb gaben und an der Formung seiner Originalität mitwirkten. — Der Aufenthalt in Rom, mit seiner preisgekrönten Kantate „Der Verlorene Sohn“ erstritten, vermittelte ihm die Bekanntschaft der altitalienischen Kirchenmusik, vor allem Palestrinas und Orlando di Lassos, Eindrücke, die die Darbietungen der Schola cantorum, jenes Institutes für Kirchenmusik in Paris, das in Konzerten die Schätze der Vergangenheit, des Mittelalters, der Renaissance und der lektvergangenen Jahrhunderte pflegte, vervollständigten. Auch die starke Bachpflege, die um die Jahrhundertwende in Frankreich einsetzte, geht an Debussy nicht spurlos vorüber. —

Doch mit der Auseinandersetzung mit der Musik seiner Gegenwart und der Vergangenheit rundet sich noch nicht die Künstlerpersönlichkeit Debussys in jenen achtziger Jahren. Von höchster Bedeutung ist seine Fühlung mit der zeitgenössischen Literatur. Als echt französischer Künstler ist Debussy Tonpoet wie seine großen Vorfahren Couperin und Rameau. Mit Recht schrieb Paul Ducas über seinen Freund: „Die stärksten Einflüsse, die sich auf Debussy auswirkten, waren nicht die der Musik, sondern die der Literatur!“ Man versteht weder das Werden des französischen Meisters noch das Wesen seiner Persönlichkeit und seiner Kunst, wenn man nicht dieser

Verbindungen gedenkt. Debussy ist der Musiker des Symbolismus. Aus den Wurzeln der Romantik stammend, ganz besonders auch von Wagner, dem Dichter, beeinflusst, verkörpert der literarische Symbolismus in Frankreich nach den kühlen klassizistischen Formungen der parnassischen Bewegung erneutes metaphysisches Leben. Von Baudelaire schwingt die befruchtende Bindung hinüber zu Verlaine, zu Mallarmé, Maeterlinck und den anderen Mitgliedern dieser Gruppe. In Lied, Kantate und Oper sind ihre Namen untrennbar verbunden mit der Musik Debussys. Aber mehr noch: Diese literarische Bewegung war die formende Kraft, die auf dem Grund weiterbaute, den die Auseinandersetzung mit Wagner in Debussy gelegt hatte. Jene Veranlagungen, die seine aristokratische Geschmacksrichtung, das Präziosentum, die schon seine Jugendercheinung gezeigt hatte, sie werden zu wirkenden Kräften des sich vollendenden Aufbaues der schöpferischen Persönlichkeit. In der Literatur seiner Tage findet Debussy rastlos sich selbst, die Vollendung seiner französisch-geistigen Haltung. Bei diesen Dichtern findet er den Wert der Nuance, der feinen Tönung der Farbigkeit, er findet die Schwingungen erlebnistiefer Untergründe, er findet die romantisch symbolhafte Welt des Halldunkels, zugleich aber auch formale Gestaltenheit und geistige Klarheit, die sich mit den suggestiven Gewalten gefühlsmäßiger Dunkelheit paaren. Die ganze Skala symbolistischer Haltung steht in dieser Dichtung wie ein Spiegel vor ihm und er erschaut in ihr — sein eigenes Bild. Diese Identität zeigt uns Debussy als den großen Romantiker, gewiß, wie jene Dichter, als den französischen Romantiker *cum grano salis*, denn die französische Romantik ist stets die Synthese von echt romantischer tiefgründiger Seelenkraft und klassischer Umgrenzung. Das Gehäuse, auch der dunkelsten Welt des Symbols, ist stets die Klarheit der Form. Gibt es ein besseres Beispiel als Mallarmé und seine Kunst? — Auch hinter den präziösen Gebilden eines Debussy steht lebendiges Menschentum, eine brennende Seele.

Wie das romantische Kunstwerk Debussys allgemein als Synthese von verhaltener Erlebniskraft und espritvollem klarem Formungswillen zu verstehen ist, so muß auch seine Gestaltung der Natur in diesem Sinne erfaßt werden: Lassen wir uns nicht irremachen durch den Zauber des Raffinements, der gleichsam künstlich-kunstvoll über seinen Naturpoesien liegt. Hinter dieser zerbrechlichen Feinheit der Formung steht ein tiefes Naturerlebnis, das nur — echt französisch — bildhafte Umrandung anstrebt. Wie die Natur eines kostbaren Edelsteins durch Schliff und Fassung, so ist auch die volle und tiefe Erlebnisswelt Debussys gefaßt in kostbarste Formung einer vergeistigten, espritvollen Haltung. Es ist gewiß die silbrige Landschaft der Ile de France, die Lichtkraft des Midi, nicht ein deutscher Wald oder die Schwermut nordischer Heide, die ihn erregt. Nuages, La Mer, die vielen Klavierstücke sind Zeugnis dessen, Zeugnis starken Erlebens und reicher Phantasie. —

Die kostbare Fassung seiner Seelenkräfte im Kunstwerk hat noch eine starke Quelle bedeutsamster Anregung: die Kunst des fernsten Ostens. Die Farbdrucke jener östlichen Reiche, zu tausenden in Paris verbreitet, und nicht zum wenigsten die musikalisch-tänzerischen Darbietungen der Weltausstellung 1889 haben tiefe Spuren in der Formung seiner Kunst wie in seiner geistigen Haltung hinterlassen. Er erfüllte die

starken Verwandtschaften, wie er die Bindung mit der freien russischen Volksmusik erspürt hatte und jene mit der Welt der Rhythmen des spanischen Tanzes, der die französischen Musiker sich so erstaunlich sicher angleichen, wie etwa der Meister von Carmen, der, wie auch Debussy, seinen Fuß nie auf spanischen Boden setzte. Die Tänze der indischen Bedayas wirkten fort, ja sie wurden erst in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts in Debussys Kunst zu bestimmenden Kräften und ihr Einfluß reicht bis in die letzten Lebensjahre des Meisters. Im Strahl dieser Kräfte reifte Debussys Künstlerpersönlichkeit, sie aber schmolz diese Welt zur Einheit um, im Schaffensfeuer genialischer Größe.

Um 1890 setzt die Welle des Schaffens ein: neu, bestürzend originell. Diese Kunst scheint Sensation, aber sie ist echt bis in den tiefsten Kern, wie bis in die letzte Erscheinungsform der Oberfläche: Der — *L'Après-midi d'un faune*, das Streichquartett, die Nocturnes, die Lieder, die ersten Klavierwerke und nicht zu vergessen *Pelleas und Melisande*, die eigenartigste Operschöpfung, die wir kennen, die vollkommenste Blüte seiner Kunst. Ein unveröffentlichtes Bühnenwerk steht vor *Pelleas*, Pläne zu neuen Opern, darunter ein französischer Tristan nach dem Texte von Bédier, wie die Novelle: der Untergang des Hauses Usher von Poe beschäftigen ihn sein Leben lang. *Pelleas und Melisande* schuf er mit aller Sorgfalt, es immer wieder überarbeitend im Laufe von zehn Jahren und empfand es als vollkommenen Wert. Bei der Uraufführung im Jahre 1902 stand Debussy auf dem Gipfel des Schaffens und des Erfolges. Das Werk war seine persönliche große Tat, wie es die große befreiende Tat des französischen Geistes war.

Weiter geht seine Entwicklung — eine Entwicklung ist es in der Tat, denn nie rastete er auf seinem Wege, wie er noch am Ende seines Lebens bekannte, von Krankheit hart bedrückt und die Schatten des Todes spürend: Ist es nun zu Ende dieses Fortstreben und immer Fortstreben, das mir mehr bedeutete als Leben und täglich Brot?

Die Kunst des Ostens wirkt sich in verstärktem Maße in den Werken seiner Klavierkunst aus, die nun die schönsten Blüten zeigt: Die *Estampes*, die Serien der *Images*. In Fortsetzung der Linie Chopin-Liszt schafft Debussy hier einen ganz neuen Klavierstil von ungeahnten zarten Reizen und einer poetischen Feinheit, die eine ganz neue Ära bedeuteten. Die beiden Bände der *Préludes* und die von den Pianisten noch nicht eroberten, selten reizvollen Etuden formen ihn aus. Gerade die *Préludes* — wie auch der kleine Band der *Childrens Corner* — offenbaren jene espritvolle Feinheit des Humors, der zur Eigenheit des Debussystischen Kompositionsbildes gehört.

Neue Bahnen zeigen die Orchesterwerke, die nach der Jahrhundertwende entstanden: *La Mer*, ein machtvolles Loblied des Ozeans, die *Images* für Orchester, insbesondere die dem Lande jenseits der Pyrenäen gewidmete *Ibéria*, voll Traumversunkenheit und verzückter Rhythmen. Ein Stilwandel ist in jenen Jahren festzustellen: Gewiß bleibt die farbige Kunst der Nuance, die Meisterschaft der harmonischen Gebung unverrückbare Grundlage, aber die Kraft jener kleinen impressiven Phrasengestaltungen wächst, die Melodielinie — die übrigens Debussy nie vernichtet, sondern nur wie im Reflex gebrochen hatte — formt sich in weiterer Bogenspannung und zu klarerem Umriß,

Linie und Farbe paaren sich erneut zu offenkundiger Einheit, und die rhythmische Brechung gibt das besondere Gepräge. Gerade die Vertonung der altfranzösischen Texte, Texte von Villon und Charles D'Orléans zeigen diesen Umschwung an, ja hier tritt das lineare Profil, sogar in kontrapunktischen Anklängen, in aller Klarheit zutage. Man hat von einem werdenden neoklassizistischen Stil bei Debussy gesprochen, und er ist in der Tat vorhanden. Charakteristisch für diese neue Haltung, nach Pelleas und Melisande, der zweite Markstein seines Schaffens, ist die Musik zu dem Mysterium Gabriele d'Annunzio's, dem Martyrium des heiligen Sebastian. Dieses Werk ist nicht zu Unrecht als hellenisch bezeichnet worden. Es offenbart in seiner Transposition erotischer Sensibilität ins Religiöse das Erbe der Antike. Zugleich — und gerade diese Überhöhung einer Religion der Schönheit durch ethische Werte, in dieser merkwürdigen Bindung von Sensibilität und Heiligenbild, wie sie der d'Annunziosche Text ausspricht und wie sie in Debussys Musik ihre vertiefende entsprechende Formung findet — zeigt das Werk eine Parallele zu Wagners letztem Werke. So nennt man das Martyrium den Parsifal Debussys wie man Pelleas als seinen Tristan bezeichnet.

In das Kunstschaffen des letzten Jahrzehntes vor dem Kriege fällt bereits die ahnungsvolle Unruhe kommender Geschehnisse; neue Ausrichtungen des Schaffens im Geistigen wie in der Technik deuten sich an, wie Debussys Kunst selbst Linien dieser Entwicklung aufweist. War der französische Meister gewiß in erster Linie eine letzte Erfüllung der Romantik, so schlägt der neue unruhige Geist der Zeit auch in sein Lebenswerk hinein; auch in seinem Schaffen wird der kämpferische Zwiespalt lebendig. Die Wogen des russischen Balletts mit seiner grellen Farbenpracht und seinen expressiven Gestaltungsformen gehen über Paris nieder und formulieren ein neues herberes Schönheitsideal. Eine Gegenbewegung gegen die Kunst der feinen Nuance wird entfacht. Strawinskys *Sacre du Printemps* mit seiner erdgebundenen urchenischen Wucht offenbart den Geist jener Richtung. War es im 19. Jahrhundert Wagner gewesen, der in Frankreich bestimmend auf die Zeitformen wirkte, so waren es jetzt die Russen. Jedoch, mochte ein Abwenden von dem alten Schönheitsideal romantischer Poesie erfolgen — und diese neue Richtung war nicht nur Ausdruck einer Wende in Frankreich, sondern in ganz Europa —: Debussys Kunst, selbst Kampfobjekt, hielt ihr stand. Ja mehr noch, Debussy, zum Weitergehen stets bereit, setzte sich mit dieser neuen Bewegung auseinander. Befreundet mit Strawinsky, spielte er mit ihm den Auszug des *Sacre* und Spuren dieser Anregung sind in seinen spätesten Werken nachweisbar. Gewiß, im Grunde blieb er seiner Schaffensbasis treu: Er war der Meister der Farbe und ihrer feinsten Zerlegung, er war Aristokrat, er war Romantiker; diese Kunst der eisernen Faust mußte ihm im Innersten fremd bleiben, wie ihm auch jeder Realismus fremd bleiben mußte. Sein Schaffen der letzten Jahre steht jedoch unter der Problematik des Neuen. Ein Taften zeigen diese letzten Werke, vor allem die drei Sonaten —; daß er, der freie Tonpoet, die Bezeichnung „Sonate“ wählt, ist bereits ein offenkundiges Zeichen neuen Suchens und Strebens. Es war jedoch nicht nur ein Taften, es war zugleich ein tragischer Aushang! Das Schwert des Todes hing bereits über seinem

Nacken. Schon hatte die unheilbare Krankheit ihn gezeichnet. Gerade die genannten Sonaten offenbaren diesen Kampf und in ihrer suchenden Problematik sind sie zugleich hohe menschliche Dokumente des Genies, in dessen lebensvolle Schaffenskraft die harte Pranke des Schicksals die tödliche, blutende Wunde geschlagen hat. Wie die letzten Werke Beethovens, sind sie der erschütternde Ausdruck dornengekrönter Menschentums. Noch beschäftigen den Meister Pläne und Absichten; nichts kommt mehr zur Ausführung. Auch ein letzter Preisgesang und Dankesgruß an die geheimnisvollen Kräfte des Mutterbodens seines Schaffens, eine Ode an Frankreich bleibt Torso. In jenen Märztagen, in denen Paris unmittelbar von den Schrecken des Krieges betroffen wurde, schloß Claude Debussy die Augen für immer.

Die Zeit Debussys ist historisch geworden. Wir sind in eine neue Epoche der Welt- und Kulturgeschichte eingetreten. Wie ein fernes Land liegt jene Zeit hinter uns. Das letzte Wort hat die Geschichte jedoch über Debussy noch nicht gesprochen. Gerade die großen Umwälzungen in den technischen Fragen unserer musikalischen Kunst, die in der Gegenwart in immer größerer Breite sich auswirken und einer Lösung entgegendrängen, lassen mit immer größerer Deutlichkeit erkennen, daß gerade die Kunst Debussys in diesen Belangen ein bedeutsamer Wende- und Umdeutungspunkt ist, wie ich es in meinem Buch über Debussy bereits betonte. In seiner Kunst letzten Romantikertums sind die Keimzellen des Neuen bereits enthalten. Wir, in dem Abstand zeitlicher Entfernung, gehen diesen Wurzeln nach, und das Band der Kontinuität geschichtlicher Entwicklung bietet sich in immer klarer Ausprägung unserem Blicke dar — über alle Einschnitte und Gegenrichtungen hinweg. Eine kommende Geschichte der Musiktheorie wird dem Schaffen Debussys in den Hinsichten der grundlegenden Formungen des musikalischen Kunstwerkes noch größere Bedeutung zusprechen als es die jüngste Vergangenheit tat; denn, noch bedeutsamer als die gerühmte Erweiterung des Klangbildes ist Debussys Antasten einer neuen Formung der Struktur, ich meine das Bild einer neuen Tonalität und ihre Prinzipien.

Debussy hat keine Schule gehabt, er war der typisch freiheitliche Vertreter seiner Zeit, seine Einwirkungen sind jedoch über ganz Europa gegangen. Die Klanglichkeit des gesamten Musikschaffens wurde durch ihn beeinflusst, die Oper, die Sinfonie und die zyklischen Werke ganz besonders in ihren langsamen Mittelsätzen und nicht zum wenigsten die gesamte Klavierliteratur, der er schöpferisch die Richtung wies.

Hat die intern-musikgeschichtliche Würdigung Debussys noch nicht ihren letzten Abschluß gefunden, so sind die geistesgeschichtlichen Bedeutsamkeiten offenbar: Europäisch gesehen ist sein Schaffen die vollendetste Darstellung der Endhaltung der individuellen Renaissanceidee auf musikalischem Gebiete. In den Annalen des französischen Kulturgeschehens ist die Tat seines Lebenswerkes mit goldenen Lettern eingetragen. Seinen Ruhm verkündet sein Ehrentitel: *Musicien français*. Seit dem 18. Jahrhundert, ja vielleicht seit Machault, hat Frankreich keinen Musiker mehr gesehen, der so vollendet, so tief und reich das innerste Wesen der Nation zum Ausdruck brachte.

Debussys Genie und Größe ist unbestritten. Letztes Zeugnis dessen sind jedoch nicht die historischen Bedeutsamkeiten, sondern daß sein Werk lebendig weiterwirkt und weiter-