

Claude Debussys Verhältnis zu Musikern der Vergangenheit *

von Ursula Eckart-Bäcker, Aachen

I. Debussys große Vorbilder

Debussys Verhältnis zu Musikern der Vergangenheit wird hier aufgrund seiner eigenen Äußerungen beleuchtet, obwohl sich diese Aussagen nicht immer mit der gültigen musikgeschichtlichen Auffassung decken: es sind persönliche Aussagen eines Musikers, die von der Zeit und dem musikhistorischen Wissen geprägt sind, in der Debussy lebte; von einem überaus sensiblen Musiker stammen, der ständig auf seine Freiheit pocht; schließlich vielfach nur aus der politischen und kulturpolitischen Situation zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verstehen sind.

Ziel ist es, Debussys Bild einiger Komponisten der Vergangenheit kennenzulernen; zu erfahren, warum er sie schätzte und in welcher Weise er auf Besonderheiten der „alten“ Meister reagierte.

1. Jean-Philippe Rameau

Rameau nimmt den größten Teil von Debussys Aussagen über Musiker der Vergangenheit ein. In den Jahren von 1901 bis 1917 kehren seine Gedanken im Blick auf die „musique française“ immer wieder zu Rameau zurück, dessen Musik sich nach Debussy durch Klarheit im Ausdruck auszeichnet, durch Genauigkeit und Gedrängtheit in der Form. Er ist ein Musiker, dem es um Ordnung und Klarheit in der Musik geht, was er nicht zuletzt mit seinem *Traité de l'harmonie* bewies. Rameaus Musik ist von ästhetischer Schönheit, Eleganz, Liebenswürdigkeit, voll Charme und feiner Anmut; darüber hinaus bewundert Debussy die Empfindsamkeit, die aufrichtige Empfindung und die Menschlichkeit, die aus Rameaus Kompositionen herauszuhören sind und jedermann ansprechen. Das Besondere – und hier sucht Debussy bewußt seinem Vorbild zu folgen – ist jedoch Rameaus Gabe, die Natur zu beobachten und sie musikalisch einzufangen.

Als Debussy 1903 in einem Konzert die beiden ersten Akte von Rameaus *Castor et Pollux* hört, schreibt er u. a.: „Dennoch besaßen wir in seinem Werk eine rein französische Tradition, geformt aus empfindsamer und liebenswürdiger Zartheit, mit richtigen Akzenten, strenger Deklamation im Rezitativ, ohne diese Sucht nach deutscher Tiefe, ohne diese Neigung, alles mit dem Holzhammer zu unterstreichen und bis zur Bewußtlosigkeit zu erklären . . . Es ist nur zu bedauern, daß die französische Musik sich allzulange in Bahnen bewegte, die sie fernhielten von jener Klarheit im Ausdruck, jener Genauigkeit und Gedrängtheit in der Form, die die besonderen und bezeichnenden Eigenschaften des französischen Geistes bilden“¹.

Noch im gleichen Jahr setzt sich Debussy für weitere Rameau-Aufführungen ein und rät dem Leiter der Opéra-Comique: „Ich kann ihm einen gewissen Rameau nicht dringlich genug ans Herz legen . . . Er hat *Les Indes Galantes* geschrieben, ein Werk, das sicherlich nichts von der 'großen Operette' an sich hat . . ., das aber für sich spricht durch seine elegante Handschrift und eine Empfindung, deren Aufrichtigkeit genauso unbekannt geworden zu sein scheint wie der Name Rameau selbst . . .“².

* Die Zitate in diesem Artikel sind überwiegend entnommen: Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von F. Lesure, aus dem Französischen übertragen von J. Häusler, Stuttgart 1974. Im folgenden werden daher nur die Titel der Aufsätze bzw. Interviews und die entsprechenden Seitenzahlen in diesem Buch genannt.

1 *In der Schola Cantorum*, in: *Gil Blas*, 2. Februar 1903; S. 81.

2 *Musikalische Bilanz 1903*, in: *Gil Blas*, 28. Juni 1903; S. 170.

Wie sehr Debussy von Rameau als dem französischen Musiker par excellence überzeugt ist, zeigt seine Besprechung der Aufführung von *Hippolyte et Aricie* 1908. Er bedauert hier, daß Gluck der französische Geschmack aufgezwungen wurde, denn „unter diesem Schlag verbogen sich unsere schönen Traditionen, unser Bemühen um Klarheit wurde erstickt, und so gelangten wir auf dem Weg über Meyerbeer folgerichtig zu Richard Wagner . . . Es gibt keine französische Tradition mehr“³.

Die Musik von *Castor et Pollux* veranlaßt Debussy 1903, auf die Lebendigkeit, Lebensnähe und menschlich ansprechende Art dieser Musik aufmerksam zu machen: „Sogleich fühlt man sich umfassen von einer tragischen Atmosphäre, die dennoch menschlich bleibt, nichts spüren läßt von Helm und Peplos: Es sind einfach Menschen, die weinen wie Sie und ich“. Den Klagegesang der Telaira bezeichnet Debussy als die „süßeste, ergreifendste Klage, die je einem liebenden Herzen entströmte“; schließlich meint er, „daß Raum und Zeit wie aufgehoben sind und Rameau uns als Zeitgenosse erscheint, dem wir am Ausgang des Saales bewundernd gratulieren können“⁴.

In seinem *Offenen Brief* an Gluck ruft Debussy seinen Lesern wiederum die menschlichen Qualitäten von Rameaus Musik im Vergleich zu den ihm verhaßten Werken Glucks in Erinnerung: „ . . . wir stellen soziale Ansprüche und wollen das Herz der Menge rühren“, meint er in diesem Pamphlet. „Rameau war Lyriker und das lag uns in jeder Hinsicht näher; wir hätten Lyriker bleiben und nicht ein Jahrhundert lang warten sollen, es wieder zu werden“⁵.

Der miserable Zustand der zeitgenössischen Musik zeige sich darin, wie kompliziert und schwierig sie sich hören lasse, so daß man immer mehr die Fähigkeit verliere, Musik von Rameau in ihrer Feinfühligkeit und liebenswerten Vornehmheit zu hören. Aber „fürchten wir uns weder vor zuviel Ehrfurcht noch zuviel Rührung. Hören wir das Herz von Rameau schlagen“⁶.

Zahlreiche Kompositionen Debussys zeigen sein enges Verhältnis zur Natur, in die er hineinlauscht, ehe er komponiert. Aus diesem Grunde weist er auch auf Rameaus Eigenart hin: „Warum haben wir nicht Rameaus guten Ratschlag befolgt, die Natur zu beobachten, bevor wir sie zu beschreiben versuchen? Weil wir dafür keine Zeit mehr haben? . . . Ungenutzt“, fährt Debussy fort, „lassen wir das ‚Ballett mit Gesang‘, das durch die entscheidenden Beispiele, die Rameau hier hinterlassen hat, uns gemäß und unser Erbe ist . . .; es wäre gut gewesen, mit dieser Form das Bemühen um Eleganz lebendig zu erhalten“⁷.

Obwohl um 1900 kaum konkrete Vorstellungen von „Ballett-Oper“ (opéra-ballet) existieren, schlägt Debussy vor, an der Opéra-Comique *Les Indes Galantes* herauszubringen, und regt mehrfach an, diese Form des Musiktheaters wieder zu beleben, anstelle große, an Wagner orientierte Musikdramen zu komponieren. Seine Begeisterung für die Gattung zeigt sich nicht zuletzt darin, daß er selbst 1914 von einer Komposition spricht, die er der Gattung des „opéra-ballet“ zuordnen möchte⁸.

Debussy wäre aber ein einseitiger Lobredner Rameaus, würde er nur sein musikalisches Werk sehen und es mit demjenigen Glucks oder Wagners vergleichen. So bewundert er auch den 1722 publizierte *Traité de l'harmonie*, in dem er mehr als nur das Bedürfnis nach Zahlen-spekulationen sieht: „Das bei Künstlern so seltene Bemühen um Erkenntnis ist Rameau angeboren. Um diesen Drang zu befriedigen, schreibt er seine Harmonielehre, in der er die ‚Rechte der Vernunft‘ wieder herzustellen trachtet und in der Musik die Ordnung und Klarheit der Geometrie herrschen lassen will“⁹.

3 Zu „*Hippolyte et Aricie*“ von Jean-Philippe Rameau, in: *Le Figaro*, 8. Mai 1908; S. 178.

4 s. Anm. 1; S. 81.

5 *Offener Brief* – In der *Société nationale* – Ein *Lamoureux*-Konzert, in: *Gil Blas*, 23. Februar 1903; S. 90.

6 s. Anm. 3; S. 179.

7 Ebenda.

8 *Claude Debussy teilt uns seine Theaterpläne mit (Interview mit M. Montabré)*, in: *Comoedia*, 1. Februar 1914; S. 274 f.

9 *Jean-Philippe Rameau*, November 1912; S. 184.

Das Interesse für Rameaus Naturbeobachtung führt Debussy zu einer intensiven Beschäftigung mit diesem Werk: „Rameaus immense Hinterlassenschaft, die man nicht hoch genug einschätzen kann, ist die Entdeckung der 'Sensibilität in der Harmonik'. Und darum gelangen ihm bestimmte Farben, gewisse Tönungen, Nuancen, von denen die Musiker vor ihm nur eine verschwommene Vorstellung besaßen“¹⁰.

Im Grunde treffen diese Formulierungen auf Debussys eigenes Werk zu: seine Art, farbliche Nuancierungen zu erreichen – mit den Möglichkeiten der Harmonik, der Instrumentation und der Verwendung kleiner Intervalle in der Melodik –, stellen ihn an den Anfang einer Reihe vom Komponisten im 20. Jahrhundert, für die die Farbe konstruktiven Charakter bekommt.

2. François Couperin (Le Grand)

Gegenüber Debussys Rameau-Bewunderung, die er u. a. mit dem Klavierstück *Hommage à Rameau* (in: *Images*, 1905) musikalisch belegt, tritt die Verehrung für Couperin nicht so nachdrücklich in Erscheinung. Zu Debussys Zeit war über diesen Komponisten noch wenig bekannt. Debussy kannte vermutlich nur Cembalostücke Couperins aus der Interpretation von Wanda Landowska, die von 1900 bis 1913 in Paris lebte.

So verwundert es nicht, wenn Debussy Couperins Namen zunächst, 1904, nur in Verbindung mit Rameau und französischer Musik schlechthin erwähnt: „Französische Musik, heißt Klarheit, Eleganz, einfache und natürliche Deklamation; die französische Musik will vor allem erfreuen. Couperin, Rameau, das sind die wahren Franzosen“¹¹. Einige Jahre später provoziert Debussy seine Leser mit der Frage: „Warum sollten wir den Verlust dieser bezaubernden Art, Musik zu schreiben, nicht bedauern, die wir genauso verloren haben wie die Spur Couperins? Sie mied jeden Wortschwall und besaß Geist; wir wagen kaum mehr, Geist zu haben, wir fürchten, daß es uns an Größe fehle, bei der wir doch nur außer Atem geraten und oft dazu noch erfolglos bleiben“¹².

Der „Geist“ in Couperins Cembalostücken fasziniert Debussy offenkundig; und mit diesem Charakteristikum meint er den Ideenreichtum, die Poesie schlechthin: „Wir brauchen wahrhaftig nicht zur naiven Ästhetik Rousseaus zurückzukehren, dennoch gibt uns die Vergangenheit einige geistvolle Lehrstücke an die Hand. So drängen sich meinen Gedanken beispielsweise bestimmte kleine Cembalostücke von Couperin auf; es sind wunderbare Modelle, von einer Anmut und Natürlichkeit, die wir nicht mehr kennen“¹³.

Daß Debussy selbst in zahlreichen Klavierstücken versucht, Geist und Poesie in seine Kompositionen einzubringen, ist bekannt; auch hier handelt es sich um ideenreiche Meisterstücke, die sich u. a. durch ihre Sensibilität, Poesie und einen geistvoll gestalteten Inhalt auszeichnen.

3. Johann Sebastian Bach

Bei Debussys Begeisterung für Bach fällt auf, daß er tolerant genug ist, um Musik nicht nur unter nationalen Gesichtspunkten zu sehen, auch fähig ist, Komponisten zu verehren, deren Werke offenkundig nicht dem Ideal der „musique française“ adäquat sind, schließlich zu einer eigenwilligen Haltung diesem Musiker gegenüber gelangt, der noch zwei oder drei Jahrzehnte zuvor anderer Gründe wegen Vorbild war.

Debussy muß eine genaue Kenntnis von Bachs Schaffen und seinen Kompositionsprinzipien gehabt haben, um sich so intensiv zu ihm bekennen zu können. Vor allem in den ersten Jahren nach 1900 begegnet der Name Bach häufig. So beschäftigt Debussy sich in einer Kritik anlässlich eines Violin-Konzerts 1901 mit Bachs Satztechnik, die ihm große Bewunderung abverlangt. Hier begeistert ihn die fast makellose Arabeske, „oder vielmehr jenes Prinzip des 'Ornaments', das die Grundlage jeder Art von Kunst bildet“¹⁴.

10 Ebenda; S. 185.

11 *Wo steht die französische Musik?* (Rundfrage von P. Landormy), in: *La Revue bleue*, 2. April 1904; S. 143.

12 s. Anm. 3; S. 178.

13 *Colonne-Konzerte – Société des Nouveaux Concerts*, in: *S. I. M.*, 1. November 1913; S. 215.

14 *Karfreitag – Die „Neunte Symphonie“*, in: *La Revue blanche*, 1. Mai 1901; S. 32.

Den Begriff „Arabeske“, der für Debussy die Bedeutung von freier Entfaltung oder Zusammenspiel von Linien hat¹⁵, benutzt er häufig. So charakterisiert er 1902 die Zeit Bachs als die Epoche, „da die ‚anbetungswürdige Arabeske‘ in Blüte stand und mit ihr die Musik an den Gesetzen der Schönheit teilhatte“¹⁶.

Aber auch Meister des 16. Jahrhunderts hatten sich dieser „göttlichen Arabeske“ bedient: „Sie fanden ihre Urgestalt im gregorianischen Choral und stützten ihr zerbrechliches Geflecht durch widerstandsfähige Kontrapunkte . . . Bach nahm die Arabeske wieder auf und machte sie biegsamer, flüssiger. Die Schönheit konnte sich trotz der strengen Ordnung, in die der große Meister sie stellte, mit dieser freien, unaufhörlich zu neuen Gestalten drängenden Phantasie bewegen, die uns noch heute in Erstaunen setzt. Das Erregende an Bachs Musik ist nicht so sehr der Charakter der Melodie als vielmehr ihr Kurvenverlauf. Noch mehr wirkt die gleichlaufende Bewegung der Linien, ihr zufälliges Zusammentreffen, ihr einmütiges Zusammengehen, auf die Empfindung ein“¹⁷.

Entsprang die Bach-Pflege César Francks und seiner Schüler um 1875 dem Wunsch, zu klaren Formen zurückzufinden¹⁸, und fußt die Neo-Bach-Bewegung der 1920er Jahre in Frankreich auf den motorischen Rhythmen einiger Bach-Werke¹⁹, so vertritt Debussy eine eigenständige Auffassung.

Für ihn ist das Linienspiel bei Bach das Faszinierende, da es „auf die Empfindung“ einwirkt. Zwar fällt auch bei Debussy der Begriff eines mechanischen Ablaufs in der Musik, aber dieses Mechanische hört er nicht herausgelöst, er verabsolutiert es nicht wie die Komponisten der Neo-Bach-Epoche. „Mit dieser ornamentalen Konzeption gewinnt die Musik die Sicherheit eines mechanischen Ablaufs, der den Hörer beeindruckt und mancherlei Vorstellungen in ihm auslöst“²⁰.

Es ist leicht aufzuzeigen, wie Debussy diese Bewunderung für Bachs Linienspiel sich selbst zueigen macht. In seinen späten Sonaten für Cello und Klavier bzw. Violine und Klavier realisiert Debussy diese Praxis in hohem Maß. Sein Rückgriff auf die Sonate steht in direktem Zusammenhang mit seiner Verehrung für Bach: in der linearen Stimmführung und den harmonischen Wirkungen, die sich wie zufällig ergeben, ist das Vorbild eindeutig erkennbar.

So verwirklicht Debussy in seinen letzten Lebensjahren, was er seit mehr als eineinhalb Jahrzehnten an Bach lobend hervorhob. Bereits 1902 fordert er, man solle das Studium der Harmonielehre, so wie man es an den Musikschulen betreibe, abschaffen: „Eine pompösere und lächerlichere Art, Klänge zusammenzufügen, läßt sich nicht denken . . . Glauben Sie mir, der alte Bach, der die gesamte Musik in sich faßte, scherte sich wenig um harmonische Formeln. Er zog ihnen das freie Spiel der klanglichen Kräfte vor, aus deren parallelen oder entgegengesetzten Kurvenverläufen jenes unerwartete Aufblühen hervorbricht, das mit unvergänglicher Schönheit noch das geringste seiner unzählbaren Werke schmückt“²¹.

Aber auch Bachs Religiosität beschäftigt ihn: „Er errichtete harmonische Bauwerke, schuf sie als großer gottesfürchtiger Architekt, nicht als Apostel“²². Die hier ausgesprochene Bewunderung für Bachs Religiosität unterstreicht Debussy 1913 noch einmal, als er sich zur Frage des „Geschmacks“ äußert: „Schauen wir auf Bach, den Lieben Gott der Musik, an den die Komponisten ein Gebet richten sollten, bevor sie sich an die Arbeit setzen, auf daß er sie vor Mittelmäßigkeit bewahre; schauen wir auf sein umfangreiches Werk, in dem wir auf Schritt und

15 Riemann Musik-Lexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 45.

16 Die Orientierung der Musik, in: Musica, 1902; S. 61.

17 s. Anm. 14; S. 33.

18 U. Eckart-Bäcker, Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne, Regensburg 1965, S. 229.

19 Vgl. U. Bäcker, Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez, Regensburg 1962, Kap. V, S. 48-73.

20 s. Anm. 14; S. 33.

21 s. Anm. 16; S. 61.

22 Claude Debussy und „Le Martyre de Saint Sébastien“ (Interview mit H. Malherbe), in: Excelsior, 11. Februar 1911; S. 268.

Tritt Dingen begegnen, die so lebendig sind, als wären sie erst gestern entstanden, angefangen bei der kapriziösen Arabeske bis hin zu jenem religiösen Verströmen, dem wir bis jetzt nichts Besseres zur Seite stellen konnten – wir werden in diesem Werk vergeblich nach mangelndem Geschmack suchen“²³.

II. Ein unliebsamer „alter Meister“: Christoph Willibald Gluck

Es führt zu weit, auch über Debussys Mozart-Verachtung zu sprechen; aber von hier führt der Weg unmittelbar zu Gluck, dessen Renaissance in Frankreich im gleichen Jahr begann wie diejenige Mozarts, 1896. Glucks Opern sind für Debussy schlechthin der Stein des Anstoßes, u. a. auch im Vergleich mit Mozart. In dem *Offenen Brief an Herrn Christoph Willibald Ritter von Gluck* von 1903 heißt es: „Ihr Verdienst ist es auch, die Handlung über die Musik gestellt zu haben, aber ist das so bewundernswert? Da ziehe ich Ihnen doch Mozart vor, der Sie völlig vergißt, der brave Mann, und allein die Musik im Sinne hat. Um diese Vorherrschaft der Handlung über die Musik ins Werk zu setzen, haben Sie griechische Stoffe aufgegriffen, was den Leuten die Möglichkeit gab, den hochtrabendsten Unsinn über die angeblichen Beziehungen zwischen Ihrer Musik und der griechischen Kunst von sich zu geben“²⁴.

Es wäre zu einfach, Debussys Haß auf Gluck nur politisch zu begründen, was äußerlich möglich ist; denn Gluck kam als Protegé der österreichischen Prinzessin Marie Antoinette an den französischen Hof – eine Tatsache, die den französischen Bürger Debussy erboste, zumal Gluck in Frankreich auf Fundamenten baute, die Rameau geschaffen hatte.

Um aber die Möglichkeiten politischer Hintergründe von Debussys Haß auf Gluck kurz zu skizzieren, sei erwähnt, daß Debussy den in Berlin geborenen Meyerbeer als Nachfahren Glucks in Frankreich betrachtet, der – Glucks Fehler fortführend – den Boden für den Frankreich-Feind Richard Wagner bereitet habe. So sehen Debussy und viele seiner Zeitgenossen ihre eigene Musikgeschichte in ständiger Überfremdung, die ihre eigentliche französische Tradition mit aller Kraft vernichtete. Der verlorene Krieg 1871 und das langsame, aber stetige Vordringen Wagners mit seinem Werk in Paris waren u. a. ausschlaggebend für die Resignation einiger französischer Musiker um die Jahrhundertwende, so daß die Besinnung auf Rameau, Couperin, Bach und Mozart nicht von ungefähr kommt²⁵.

Aber Debussy hat gewichtigere Gründe, Gluck abzulehnen, so daß sich sein Gluck-Bild überwiegend aus zwei Komponenten zusammensetzen läßt: zum einen vergleicht Debussy Gluck mit Rameau und stellt Unterschiede in der Musik beider Komponisten heraus, die ihn veranlassen, Gluck abzulehnen; zum anderen sieht er Wagner als den Erben Glucks. Beide Komponisten deutscher Herkunft machten sich im französischen Musikleben breit und verdrängten die französischen Eigenschaften. Debussy kritisiert Wagners Dramen und überträgt die ihm mißfallenden Charakteristika auf Gluck.

Zum ersten Punkt: Erste Bemerkungen Debussys über Gluck finden sich in einer Kritik anläßlich der Aufführung von Rameaus *Castor et Pollux* im Februar 1903: „Der Einfluß Glucks auf die französische Musik ist bekannt; . . . allerdings wurzelt Glucks Genie tief im Schaffen von Rameau. *Castor und Pollux* enthält in gedrängter, skizzenhafter Form bereits das, was Gluck später ausgebaut hat; der Vergleich im einzelnen kann Anlaß geben zu der Behauptung, Gluck habe den Platz Rameaus auf der französischen Musikszene nur dadurch einnehmen können, daß er die Schöpfungen Rameaus in sich aufnahm und zu den seinen machte“²⁶.

In seinem *Offenen Brief*, den er Ende Februar 1903 veröffentlichte, geht es Debussy wesentlich um musikalische Details in Glucks Musik, die er – gemessen an Rameau und seiner eigenen Auffassung von Musik – ablehnen muß. „Im Ganzen genommen waren Sie ein höfischer Musi-

23 *Über den Geschmack*, in: S. I. M., 15. Februar 1913; S. 199.

24 s. Anm. 5; S. 90.

25 s. Anm. 18; S. 179-206.

26 s. Anm. 1; S. 80.

ker. *Königliche Hände wendeten die Seiten Ihrer Manuskripte, und man gewährte Ihnen die Gunst eines falschen Lächelns*“. Wie sehr Debussy das Bemühen Glucks, dem König zu gefallen, anwidert, kommt verschiedentlich zum Ausdruck: „*Aber sehen Sie, von diesem hohen Umgang ist eine fast gleichförmig pomphafte Haltung auf Ihre Musik übergegangen: Wenn man sich dort liebt, dann nur mit würdevollem Abstand, und selbst das Leid macht zuvor artig Diener*“²⁷.

Diese Vorurteile mögen Debussy bewogen haben, unter einer Anspielung auf Rameau auch an Glucks Harmonik Kritik zu üben: „*Der 'glückliche Fund' einer Harmonik, die dem Ohr wohltut, machte einer massiven, administrativen Harmonik Platz; sie war leicht anzuhören, und man 'verstand' endlich*“²⁸.

Noch einen weiteren Vorwurf – ebenfalls aus der Sicht auf Rameau – erspart er Gluck nicht. Es geht um den Begriff des Klassischen, den Debussy zweifach interpretiert: klassisch ist einerseits alles, was schön ist, andererseits das, was in strenger Anlehnung an die Tradition entsteht. Während für Debussy die erstgenannte Klassik-Interpretation positiv ist, haben klassische Werke im anderen Sinn einen negativen Beigeschmack: es ist etwas „*Akademisches*“²⁹. So seien auch Gluck verschiedene und falsche Deutungen des Begriffes „klassisch“ zustatten gekommen: „*. . . daß Sie jenes dumpfe dramatische Gesumse erfunden haben, unter dem man jegliche Musik ersticken kann, reicht nicht hin, um bei Ihnen die Bezeichnung 'Klassiker' zu rechtfertigen. Rameau darf diesen Titel mit größerem Recht beanspruchen*“³⁰.

Zum zweiten Punkt: Weitere Vorwürfe erhebt Debussy gegen Gluck 1904. Obwohl er von einem Vergleich mit Rameau ausgeht, leiten seine Gedanken über zu der Verachtung, die aus Debussys Wagner-Bild resultiert. In der Tat verkörperten Rameau und Couperin in hohem Maße die „*musique française*“: „*Gluck, dieses Untier hat alles zertrampelt! dabei war er doch so langweilig, so pedantisch, so aufgeblasen! Sein Erfolg ist mir ein Rätsel*“³¹.

Als Antwort auf die Frage, warum die Gluck-Renaissance in Frankreich so lebendig sei, meint Debussy: „*Der pompösen und falschen Rezitativbehandlung wegen; dazu kommt noch die schlechte Angewohnheit, die Handlung zu unterbrechen, wie es Orpheus, nachdem er Eurydike verloren hat, mit einer Arie tut, die einem so beklagenswerten Seelenzustand nur unvollkommen gerecht wird. Aber es ist Gluck! . . . und man verneigt sich*“³².

Mit anderen Worten: Die Begeisterung für Gluck in Frankreich resultiert nach Debussys Ansicht aus der Vorliebe vieler seiner Zeitgenossen für die Musik Wagners. Debussy bleibt es unverständlich, daß auch *f r a n z ö s i s c h e* Musiker sich einen Komponisten wie Gluck zum Vorbild nehmen konnten, so daß er einen beachtlichen, jedoch ziemlich üblen Einfluß habe ausüben können. So sieht er bei Gluck die Wiege der wagnerischen Formeln: „*Unter uns gesagt, Ihre Prosodie ist sehr schlecht, zumindest machen Sie aus der französischen Sprache eine Sprache der Akzentuierung, dabei ist sie eine Sprache der Nuancierung*“³³. Gern, so betont Debussy, wiege er sich in der Vorstellung, daß ohne Gluck die französische Musik nicht in die Arme Wagners gefallen wäre, und daß „*die französische Musik auch nicht so oft Leute nach dem Weg gefragt hätte, die nur zu sehr daran interessiert waren, sie in die Irre gehen zu lassen*“³⁴.

Wie sehr der Haß auf Gluck mit seiner Kritik am Werk Wagners zusammenhängt, beweist Debussys Antwort auf die 1904 gestellte Frage „*Wo steht die französische Musik?*“ Seinen unfreundlichen Ausführungen über Gluck fügt er hinzu: „*Ich kenne nur einen Komponisten, der genauso unerträglich ist: Wagner! Ja, ihn! Diesen Wagner, der uns Wotan auf den Hals geschickt hat, diesen majestätischen, hohlen, abgeschmackten Wotan!*“³⁵.

27 s. Anm. 5; S. 89.

28 s. Anm. 9; S. 185.

29 Vgl. *Der Rompreis aus musikalischer Sicht*, in: *Musica*, Mai 1903; S. 152-156.

30 s. Anm. 5; S. 91.

31 s. Anm. 11; S. 243.

32 Ebenda.

33 s. Anm. 5; S. 90.

34 Ebenda, S. 90 f.

35 s. Anm. 11; S. 243.

III. Debussys Ideal einer „musique française“

Aus Debussys Beschäftigung mit Musikern der Vergangenheit klärt sich sein Ideal einer „musique française“, das sich in vier Sparten von Merkmalen fassen läßt:

- 1) Eigenschaften, die die Form und den Ausdruck betreffen: Klarheit, frei von Aufgeblasenheit und Pomp, einfach, hüllenlos, knapp;
- 2) Eigenschaften, die beim ersten Hören wahrnehmbar sein sollten: Eleganz, Anmut ästhetische Schönheit;
- 3) Eigenschaften, die zu einer nachhaltigen emotionalen Begegnung mit der Musik führen: Empfindsamkeit, Sensibilität, eine unmittelbar ansprechende menschliche Natürlichkeit.
- 4) All diese Eigenschaften lassen sich nur durch den Mut zur Freiheit erreichen: frei von Konventionalität, Akademismus, Traditionalismus.

Zu 1) Als Beispiel führt Debussy sein Musikdrama *Pelléas et Mélisande* an, in dem er das Prinzip der Einfachheit realisiert zu haben glaubt. So versichert er, „daß es kein einfacheres Orchester gebe als das des *Pelléas*“³⁶. Besorgt darüber, daß man ihn für kompliziert hält, heißt es in einem anderen Interview: „Niemand bemühe sich so sehr um Klarheit wie er. Eine andere Frage ist die musikalische Notation: Sie kann kompliziert sein, wenn nur die Wirkung einfach ist. Das Kunst-Mittel geht niemand etwas an, und speziell in der Musik ist die schwierige Notation eine reine Lesefrage . . .“³⁷.

Zu 2): Debussy bedauert das Unvermögen der Franzosen, ästhetisch „schöne“ Musik zu schreiben. Im Zusammenhang mit *Pelléas* spricht er von seinem eigenen Schönheitsgesetz: „Die Personen des *Pelléas*-Dramas versuchen ganz natürlich zu singen und nicht in einem willkürlichen Tonfall, der aus veralteten Traditionen stammt“³⁸. Letztlich ist Debussy verwundert, daß ein Publikum außer Fassung gerät, wenn man versucht, es aus seinen Gewohnheiten herauszulocken: „Das mag manchem unverständlich vorkommen, aber man darf nicht vergessen, daß ein Kunstwerk, ein Versuch zur Schönheit, auf viele Leute wie eine persönliche Beleidigung zu wirken scheint“³⁹.

Zu 3): Von den hier aufgeführten Eigenschaften spricht Debussy wiederum im Blick auf *Pelléas*. Er betont, „daß man sich an lebendige Menschen wendet, die nicht Zeit haben, sich mit symphonischen Episoden aufzuhalten“⁴⁰. So bemüht er sich, der Handlung musikalisch vorwärtsdrängend zu folgen, „sonst läuft man Gefahr, ein Werk gegen den Menschen zu schreiben“⁴¹. Selbstverständlich, daß er auf herkömmliche Formen verzichtet, denn wichtig ist „eine musikalische Atmosphäre, die mit der seelischen oder leiblichen Atmosphäre verschmilzt“⁴².

Zu 4): Über den Begriff „Freiheit“ äußert Debussy sich fast zwanzig Jahre nach seinem Rompreis, 1903. Auf die Nachricht des Preises reagiert er: „Ob man es mir glaubt oder nicht, aber meine ganze Freude war dahin! Ich sah mit einem Mal lauter Verdrießlichkeiten vor mir, die ganze Plackerei, die fatalerweise schon der geringste offizielle Titel mit sich bringt. Und ich fühlte, daß ich nicht mehr frei war“⁴³.

Die Musik wollte Debussy aber vor allem befreit sehen: „Ich strebte für die Musik eine Freiheit an . . . , welche nicht mehr auf die mehr oder weniger getreue Wiedergabe der Natur eingeengt bleiben, sondern auf den geheimnisvollen Entsprechungen zwischen Natur und Phantasie beruhen sollte“⁴⁴. – „Die wahre Freiheit“, meint Debussy, „kommt von der Natur.“

36 Am Vorabend der Uraufführung von „*Pelléas et Mélisande*“ (Redigierte Wiedergabe eines Interviews mit L. Schneider), in: *Revue d'histoire et de critique musicale*, April 1902; S. 239.

37 Ebenda.

38 Warum ich „*Pelléas*“ geschrieben habe, April 1902; S. 59.

39 Ebenda.

40 s. Anm. 36; S. 237.

41 Ebenda; S. 238.

42 Ebenda.

43 Die Eindrücke eines Rompreisträgers, in: *Gil Blas*, 10. Juni 1903; S. 164.

44 s. Anm. 38; S. 58.

*Alle Geräusche, die Sie um sich hören, lassen sich in Töne fassen*⁴⁵. Die Liebe zur Musik treibt ihn dazu, „*sie von bestimmten sterilen Traditionen zu befreien . . . Sie ist eine ungebunden hervorsprudelnde Kunst nach Art der Elemente, des Windes, des Himmels, des Meeres!*“⁴⁶.

Wer versucht, Debussy einer „Schule“, einer zeitgenössischen musikalischen Richtung zuzuordnen, möge sich seiner oft geäußerten Freiheitsliebe erinnern: „*Ich lege großen Wert darauf, unabhängig zu bleiben; ich schaffe mein Werk, wie ich es muß, wie ich es kann*“⁴⁷.

BERICHTE

Bericht über die Veranstaltungen des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth im Juli/August 1976

von Susanne Vill, Bayreuth

Zum hundertjährigen Jubiläum feierte in Wagners Festspielstadt eine Institution ihren vielversprechenden Einstand, die die besonderen lokalen Voraussetzungen nutzen will, um einen Dialog zwischen Theorie und künstlerischer Praxis in den Schwerpunktbereichen von Dramaturgie, Produktion und Rezeption zu eröffnen und prinzipiell zu führen: das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Als ein, wie der bayerische Kultusminister es formulierte, „*kleines Beispiel für bessere Forschungsaussichten der Universitäten im allgemeinen*“ soll das Institut durch permanente Forschung Probleme des von Musik- und Theaterwissenschaft nur ansatzweise berücksichtigten Musiktheaters bearbeiten und die Ergebnisse zur Diskussion stellen. In Seminaren und Kolloquien sollen Produktions- und Rezeptionsformen des aktuellen Musiktheaters und seines Publikums diskutiert und durch die Publikationen einer breiteren Öffentlichkeit erschlossen werden.

Die Veranstaltungen in diesem Festspielsommer waren – mit einem Kontrastthema über Mozarts *Così fan tutte* – geprägt vom Ring-Jubiläum und erweiterten die Perspektive des Jubiläums-Ringes um zehn Ring-Inszenierungen, die nach 1970 entstanden und in Bayreuth, Braunschweig, Genf, Kassel, Kiel, Leipzig, London, München, New York und Toulouse/Bordeaux zu sehen waren und z. T. noch zu sehen sind. Die mit Bühnenmodellen, Dia-Serien, Szenefotos, Figurinen und fertigen Kostümen reich bestückte Ausstattung informierte, begleitet von Karl Böhms Schallplattenaufnahme des *Ring*, etwa 12000 Besucher und wird in Kürze auch in anderen europäischen Städten gezeigt werden.

45 *Erklärung an einen österreichischen Journalisten*, Dezember 1910; S. 258.

46 *Gedanken eines großen Musikers. Claude Debussy spricht von seinen Plänen und Hoffnungen (Interviews mit G. Delaquys)*, in: *Excelsior*, 18. Januar 1911; S. 264.

47 Ebenda.