

Einleitung

Debussy unter Sängern und Dichtern

Debussy begann seine kompositorische Laufbahn mit Vertonungen poetischer Texte für Gesang und Klavier. In den fünf Jahren zwischen 1879 und 1884 – zwischen dem Augenblick, als er seine Begeisterung für die Poesie einerseits und die hohen Frauenstimmen andererseits entdeckte, und der durch das Romstipendium bedingten vorläufigen Unterbrechung seines Pariser Lebens – entstanden 44 Klavierlieder, zwei unbegleitete Vokalkompositionen, drei für den jährlichen Wettbewerb um den Rompreis eingereichte Kantaten sowie vier weitere konzertante Werke für Gesang mit Orchester.

Eine wesentliche Anregung zur Kreativität in gerade diesem Genre erhielt Debussy durch seine Tätigkeit als Klavierbegleiter in der Klasse der Pariser Gesangspädagogin Victorine Moreau-Sainti. Hinzu kam sehr bald seine schwärmerische Bewunderung für eine der reiferen Schülerinnen dieser Klasse. Marie-Blanche Vasnier war 30 Jahre alt, als der 18jährige Debussy sie kennenlernte. Die Mutter zweier Kinder war mit dem bekannten Pariser Architekten Henry Vasnier verheiratet, der es sich zur Aufgabe machte, die Allgemeinbildung des jungen Klavierpartners seiner Frau zu fördern und ihm mit Rat für eine seinen Talenten und Neigungen entsprechende Karriere zur Seite zu stehen. Bald ging Debussy im Hause Vasnier ein und aus, er hatte dort sogar zeitweise ein eigenes Zimmer. Dabei sah sein Gönner offenbar großzügig darüber hinweg, dass die Beziehung des jungen Pianisten und Komponisten zu seiner Ehefrau vielleicht etwas enger war, als es wünschenswert gewesen wäre. Debussys Freundschaft mit dem Ehepaar Vasnier dauerte bis 1890.

Die ebenso schöne wie temperamentvolle Dame des Hauses beeindruckte ihren jungen Klavierbegleiter nicht zuletzt durch ihre literarische Bildung. Ihr verdankte er die Bekanntschaft mit der Lyrik zweier Dichter, in deren Werk er die Hälfte der Texte für seine frühen Klavierlieder fand: In den Jahren 1880-1882 vertonte er vierzehn Gedichte von Théodore de Banville (1823-1891), der 'grauen Eminenz' unter den Pariser Poeten; 1883-1884 wandte er sich dem poetischen Werk des ihm altersmäßig näher stehenden Paul Bourget (1852-1935) zu, das ihn sogleich zu sechs und später noch zu weiteren drei Liedern inspirierte.

Sobald Debussy von seinem als unergiebig empfundenen Aufenthalt in der Villa Medici nach Paris zurückgekehrt war, suchte er Anschluss an die literarischen Kreise von Paris. Er verkehrte in der von Edmund Bailly, einem ausgebildeten Musiker und Dichter, gegründeten “Librairie de l’Art Indépendant”, dem Café “Taverne Weber”, das er zusammen mit seinem Dichter-Freund Pierre Louÿs besuchte und wo er Marcel Proust kennenlernte, und im Anfang der 1880er Jahre neu eröffneten Cabaret *Le Chat Noir*, in dem er regelmäßig Sängerinnen begleitete. Insbesondere diese Auftritte als kompetenter und fantasievoller Pianist führten zu Bekanntschaften mit zahlreichen Schriftstellern und Dichtern, die im Rahmen der berühmten “Dienstage bei Mallarmé” vertieft wurden.

Die literarischen Zirkel waren von großer Wichtigkeit nicht zuletzt auch für seine eigene intellektuelle und künstlerische Entwicklung.¹ Er, der nie eine allgemeinbildende Schule besucht hatte, seine Grundkenntnisse dem häuslichen Unterricht seiner Mutter und die Basis seiner kulturellen Bildung seinen Gönnern Vasnier verdankte, ließ sich von Jean Moréas (1856-1910), einem der führenden Köpfe der französischen Symbolistenbewegung, zu Diskussionen über Goethe und Schopenhauer herausfordern. Wie Paul Dukas bemerkte: “Den stärksten Einfluss auf Debussy übten die Literaten aus, nicht die Musiker. Seit dem Beginn seines Lebens als Künstler mischte er sich mit glühender Begeisterung unter die damalige literarische Bewegung.”² Auch Debussys berühmter fiktiver Doppelgänger und argumentativer Widersacher “Monsieur Croche” verdankt sich dem Vorbild eines Dichters: Der Lyriker, Philosoph und Essayist Paul Valéry (1871-1945) hatte sich in der Person des “Monsieur Teste” (doppeldeutig abgeleitet sowohl von französisch *tête* für “Kopf” als auch von lateinisch *testis* für “Zeuge”) ein *alter ego* erfunden, um im Dialog mit diesem oft unverständigen und bornierten Gegenüber, der einen fremden Blick auf die

¹In der Einleitung zu seiner Studie *Claude Debussy and the Poets* (Berkeley: University of California Press, 1976) führt Arthur B. Wenk im Detail auf, welche Bedeutung diese literarischen Beziehungen für Debussy hatten. Dabei erwähnt er neben bekannten Namen u.a. den Dichter und Erfinder Charles Cros (1842-1888), dessen Gedicht “L’Archet” aus der Sammlung *Le coffre de santal* Debussy vertonte; Henri de Régnier (1864-1936), dessen *Scènes au crépuscule* Debussy zu seinem Orchesterwerk *Nocturnes* anregten und dessen Stil die poetische Sprache der *Proses lyriques* beeinflusste; Jules Laforgue (1860-1886), dessen Dichtung Debussy noch lange nach dem frühzeitigen Tod ihres Autors bewundernd zitierte; Charles Morice (1859-1932), der vorschlug, mit Debussy an einem Projekt auf der Basis der Gedichte von Verlaine zusammenzuarbeiten; und Francis Vielé-Griffin (1864-1937), der zwei von Debussys eigenen Gedichten veröffentlichte.

²Übersetzt nach Paul Dukas in Robert Brussel, “Claude Debussy et Paul Dukas”. In: *Revue Musicale* 7 (1926), S. 101.

Valéry selbst vertrauten Dinge warf, seine Gedanken zu präzisieren.³ In ähnlicher Absicht verlaufen auch die Auseinandersetzungen zwischen Debussy und seinem “Monsieur Croche” (croche = Achtelnote). Die oft konservativ herablassenden Musikkritiken, die Debussy diesem fiktiven Kollegen in die Feder diktierte, gaben dem Komponisten selbst Gelegenheit, ausführlich zu schildern, worauf es in der zeitgemäßen Musik wirklich ankommt und wie sie zu hören und zu beurteilen ist.⁴

Schon während seines “Exils” in Rom in den Jahren 1885-1887 hatte Debussy sich mit den Werken von Baudelaire, Verlaine, Moréas, Vignier, Laforgue, Goncourt, Huysmans und Morice vertraut gemacht. Zudem las er die Literaturzeitschriften *La Vogue*, *La Vie Moderne*, *La Nouvelle Revue* und *La Revue Indépendante*. Dies formte seine Überzeugung hinsichtlich der Rolle und Aufgabe der Musik, die er später in einem Brief an seine Frau folgendermaßen beschrieb: “Die Musik beginnt da, wo das Wort an seine Ausdrucksgrenzen stößt; die Musik ist für das Unausprechliche gemacht.”⁵

Bald begann Debussy zudem, sich auch selbst literarisch zu betätigen. Sein 1892-1893 entstandener Liedzyklus *Proses lyriques* nach eigenen Texten verrät den Einfluss der verschiedenen literarischen Strömungen, mit denen er zu dieser Zeit vertraut war. Ein zweiter Zyklus, geplant unter dem Titel *Nuits blanches* (Weiße Nächte), blieb unvollendet. Erst Ende 1915, am Vorabend einer letztlich erfolglosen Krebsoperation und damit als eines seiner letzten Werke, komponierte er Text und Musik für das oben schon erwähnte Gebet französischer Kriegswaisen, *Noël des enfants qui n’ont plus de maison*. Daneben schrieb er seit 1901 regelmäßig für *La Revue Blanche* sowie als Musikkritiker für das Kulturjournal *Gil Blas* und die Musikzeitschrift *La Revue S.I.M.* Artikel von ihm erschienen zudem in *Musica*, *La Plume*, *Le Figaro*, *Le Matin*, *Le Mercure de France*, *Les Annales politiques et littéraires* und *L’Intransigeant*. Viele dieser Beiträge finden sich in dem drei Jahre nach seinem Tod unter seinem Namen veröffentlichten Buch *Monsieur Croche, Antidilettante*.⁶

³Paul Valéry: *Monsieur Teste*, deutsch von Max Rychner u.a. (Berlin: Suhrkamp, 2011).

⁴Deutsch in Claude Debussy: *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, übersetzt von Josef Häusler (Stuttgart: Reclam, 1974/2009).

⁵Übersetzt nach Debussy in Pasteur Valléry-Radot (Hrsg.): *Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma* (Paris: Flammarion, 1957), S. 44.

⁶Das 164 Seiten umfassende Buch, 1921 von Louis F. Dorbon herausgegeben, erschien mit 500 Exemplaren in der Serie “Les Bibliophiles Fantaisistes”. Es ist online einsehbar unter <https://archive.org/details/monsieurcrochean00debu>. Deutsch unter dem Titel *Musik und Musiker*, übersetzt von Hansjürgen Wille und Barbara Klau (Potsdam: Stichnote, 1949).

In seiner Suche nach einer Musiksprache, die den Dichtungen von Verlaine, Baudelaire, Louÿs und Mallarmé angemessen Ausdruck verleihen konnte, entfernte Debussy sich immer mehr von der traditionellen Musikauffassung und ihren Konventionen. Die bei weitem wichtigsten poetischen Anregungen hierfür fand er bei Paul Verlaine. Schon 1882-83 hatte er fünf Gedichte Verlaines als Klavierlieder gesetzt;⁷ in den Jahren zwischen seiner Rückkehr aus Rom und dem Ende seiner schöpferischen Tätigkeit komponierte er die ersten drei neu, ergänzte sie um zwölf weitere Vertonungen und legte zwei Gedichte zudem seiner *Suite bergamasque* für Klavier zugrunde.

Paul Verlaine und die “musikalische Lyrik”

Keinen Dichter verehrte Debussy so glühend wie Verlaine; keiner begleitete ihn ähnlich lange. Paul Verlaine (1844-1896), einziger überlebender Sohn aus der Familie eines gut situierten Offiziers, beschloss schon als Schüler, sein Leben der Lyrik zu widmen. Mit 14 Jahren sandte er eines seiner frühesten Gedichte an Victor Hugo, der es erstaunlich genug fand, um es aufzuheben; mit 16 entdeckte er die *Fleurs du mal* von Charles Baudelaire, an dem er sich fortan zu orientieren suchte. Kurz nach seinem Baccalauréat wurde erstmals ein Gedicht von ihm in einer Zeitschrift abgedruckt. Damals war er offiziell als Jurastudent immatrikuliert, verbrachte seine Zeit jedoch vor allem in Pariser Literatencafés und literarischen Zirkeln. Dort lernte er fast alle Autoren seiner Generation kennen. Allerdings begann in diesem Ambiente auch die Alkoholkrankheit, die sein ganzes Leben überschatten sollte. Sein Vater sorgte dafür, dass er statt des freien Studentenlebens eine regelmäßige Arbeitszeit zu absolvieren hatte, indem er ihn von der Universität nahm und ihm eine Stelle bei einer Versicherung besorgte. Von dort wechselte Verlaine 1864 in die mittlere Angestelltenlaufbahn bei der Pariser Stadtverwaltung. Doch währte diese solide Lebensgestaltung nur wenige Jahre.

Verlaines Privatleben wurde überschattet von seiner ambivalenten sexuellen Orientierung, seinem Alkoholismus und seinen Anfällen von Gewalttätigkeit. Schon kurz nachdem er 1870 geheiratet hatte und bald darauf Vater geworden war, fühlte er sich hin und her gerissen zwischen seiner jungen Frau Mathilde und Arthur Rimbaud, dem fast zehn Jahre jüngeren, gleichfalls hochbegabten Lyriker, mit dem er eine stürmische

⁷ *Fantoches, En sourdine, Claire de lune, Mandoline und Pantomime.*

Beziehung begann. Seine Trinkexzesse führten wiederholt zu Depressionen und Suizidgedanken, aber auch zu Gewalt gegenüber seinen Nächsten. Mathilde verließ ihn 1873 und reichte die Scheidung ein. Dennoch hoffte Verlaine noch lange nach dieser Trennung auf eine Versöhnung mit ihr. Als sich kurz nach Mathilde auch Rimbaud von ihm lossagte, betrank Verlaine sich und schoss auf den Geliebten. Dessen Verletzung war zwar minimal; dennoch wurde Verlaine in Polizeigewahrsam genommen und zu zwei Jahren Haft verurteilt. Die beiden Jahrzehnte nach seiner Entlassung verbrachte er mit kurzen Unterbrechungen bei seiner Mutter, ohne eigenes Einkommen aber unter dem Einfluss einer schier unerschöpflichen lyrischen Schaffenskraft. Sein poetisches Vermächtnis umfasst 413 Gedichte sowie zahlreiche Prosatexte. 1894 wurde dem 50jährigen als Nachfolger des kurz zuvor verstorbenen Lyrikers Charles Leconte de Lisle der inoffizielle Titel des französischen "Dichtersfürsten" (*prince des poètes*) übertragen; nach Verlaine's Tod knapp zwei Jahre später ging dieser Titel für wiederum nur zwei Jahre auf Stéphane Mallarmé über. Die Einreihung in die Abfolge der Geehrten zeigt die große Anerkennung, die Verlaine zu Lebzeiten erfuhr.

Verlaines neunzehn Gedichtzyklen erschienen mit Ausnahme einer posthum herausgegebenen Sammlung in fast gleichmäßigem Abstand über den Zeitraum von 30 Jahren zwischen 1866 und 1896.⁸ Dank ihrer sprachlichen Musikalität gehören sie zu den meist vertonten der französischen Literatur.⁹ Debussy begeisterte sich insbesondere für drei frühe Zyklen: *Romances sans paroles*, *Sagesse* und, vor allem, *Fêtes galantes*.

Einen guten Eindruck von dem, was der junge Verlaine (zur Zeit der Entstehung der Gedichte, die Debussy begeisterten, war er 25-33 Jahre alt) ästhetisch anstrebte, gibt ein längeres Einzelgedicht, das 1874 im Gefängnis entstand, 1882 erstmals separat veröffentlicht und später in den Zyklus *Jadis et naguère* aufgenommen wurde. *L'art poétique* gilt seither als eine Art poetologisches Manifest des französischen Symbolismus:

⁸Dies sind: *Poèmes saturniens* (1866), *Fêtes galantes* (1869), *La bonne chanson* (1870), *Romances sans paroles* (1874), *Sagesse* (1880), *Jadis et naguère* (1884), *Amour* (1888), *Parallèlement* (1889), *Dédicaces* (1890), *Bonheur* (1891), *Chansons pour Elle* (1891), *Liturgies intimes* (1892), *Odes en son honneur* (1893), *Élégies* (1893), *Dans les limbes* (1894), *Épigrammes* (1894), *Chair* (1896), *Invectives* (1896) und *Biblio-sonnets* (1913).

⁹Vgl. die Vertonungen von Verlaine-Gedichten im Werk französischer Zeitgenossen wie Gabriel Fauré, Ernest Chausson, Charles Koechlin, Maurice Ravel, Camille Saint-Saëns, Louis Verne, Emmanuel Chabrier, Reynaldo Hahn und Georges Brassens sowie von dem Briten Frederick Delius, dem Schweizer Arthur Honegger und dem Russen Igor Strawinsky.

L'art poétique

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

O qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.¹⁰

¹⁰Die berühmte deutsche Nachdichtung Richard von Schaukals lautet: Dichtkunst: Du sollst es nicht nach Regeln zwingen; / Lass dein Gedicht im Winde wehn, / Lass es gelöst zu Hauch zergehn: / Musik, Musik vor allen Dingen! // Wählt nicht das Wort! Mag sich verbinden, / Was sich begegnet ungefähr! / Was nüchtern steht, ist plump und schwer; / Lass uns berauschte Lieder finden. // Augen wie Schleier, sie verstecken, / den Mittag, wie sein Schweigen schwingt, / das Licht, wie's in der Nacht ertrinkt: / das wollen wir im Wort erwecken. // Wir wollen Farbe nicht, nur Schatten, / Den leisen, feinen Übergang, / Die Schwingungen, den halben Klang. / Lass Träume sich mit Träumen gatten. // Wie Gift meid schnöden Witz und "Geist", / Flieh die verruchten Mörder-"Spitzen", / Darauf gespießte Silben sitzen: / Den Knoblauch, der die andern speist! // Das Rückgrat brich der Rednerei / Und halte deinen Reim im Zügel: / Er trägt dich sonst mit frechem Flügel / In Schäferwölkchenbimmel. // Wer wird ihm die Epistel lesen, / Den taub ein Kind, ein Neger fand / Und uns vererbt als Unterpand, / Dass taub und blöd ein Mohr gewesen! // Noch einmal denn: Musik und nur / Musik und sei dein Vers die Seele, / Die sich wie eines Vogels Kehle / Tönend verbreitet im Azur. // Und sei dein Vers, wie durch die Saaten / Im Morgentau der Frühlingswind / Mit zärtlichem Geriesel rinnt ... / Der Rest gehört den Literaten!

Zeilenweise Übersetzung: [V1-4] Musik vor allen Dingen, und zieh dafür das Ungerade vor, vager und löslicher als Luft, ohne etwas darin, das beschwert oder sich in Szene setzt. [V5-8] Auch sollst du nicht trachten, deine Worte verwechslungsfrei zu wählen: Nichts ist wertvoller als das graue Lied, in dem sich Unbestimmtes mit Präzisem verbindet. [V9-12] Es sind schöne Augen hinter Schleiern, heller Tag zitternd im Mittag, das blaue Durcheinander heller Sterne in einem lauen Herbsthimmel. [V13-16] Denn wir wollen Nuancen, nicht Farbe, nichts als Nuancen! Oh! nur Nuancen vermählen den Traum mit dem Traum und die Flöte mit dem Horn! [V17-20] Flieh weit weg von der mörderischen Spitze, → Forts.

Nach Verlaine soll das höchste Ziel die Musikalität der Lyrik sein. Das aus neun vierzeiligen Strophen bestehende Gedicht beginnt mit dem Aufruf, "Musik vor allen Dingen" zu schaffen (Vers 1), und greift diese Ermahnung mit "Musik, noch einmal und immer" neuerlich auf (V29). Verlaine rät zu Versen mit ungerader Silbenzahl – 5, 7, 9 oder 11 – anstelle der traditionell bevorzugten zwölfsilbigen Alexandriner (V2), zu freier Verteilung der Betonungen innerhalb der Verse anstelle einer regelmäßigen Metrik, um jede Schwere und jede Pose sind zu vermeiden (V3-4), und zum Verzicht auf alle rhetorischen Raffinessen (V21). Interessant ist die Aufforderung zu absichtlicher Mehrdeutigkeit (V5-6). In Verlaines eigenen Gedichten findet sich diese oft, wenn ein Adjektiv einem Substantiv zugeordnet zu sein scheint, sich aber tatsächlich auf ein nicht genanntes, im Hintergrund mitschwingendes bezieht.¹¹ Ähnliches spricht aus der Behauptung, Nuancen beschwören Tieferes als klare Farben (V13-16), und aus der Ermutigung, Anspielungen im Graubereich zwischen dem Unbestimmten und dem Präzisen zu halten (V7-8).¹² Über Reime als Selbstzweck macht Verlaine sich lustig, ohne doch selbst darauf verzichten zu wollen. Doch indem er (V25-28) von einem "Groschen-Schmuck" spricht, den man allenfalls "tauben Kindern und verrückten Negern" durchgehen lassen kann, grenzt er gelungene, überraschende Reime gegen billige, voraussehbare ab. "Musikalische" Dichtung soll federleicht sein, zum Höhenflug bestimmt (V30-32), ein Abenteuer, frisch wie der Morgen und duftend wie natürliche Kräuter (V33-35). Die Geringschätzung in Verlaines abschließendem Urteil, "Alles Übrige ist Literatur", setzt das Wissen voraus, dass "die Literatur" für Verlaine und seine Mitstreiter das konventionell Etablierte war, von dem sich die Dichter dieser Generation freimachen wollten.

dem grausamen Witz und dem unreinen Lachen, die die Augen des Himmels weinen lassen, und von all dem Knoblauch dieser niederen Küche! [V21-24] Nimm die Beredsamkeit und dreh ihr den Hals um, du wirst das Richtige tun, wenn du schon dabei bist, den Reim ein wenig zu zähmen. Wer weiß, wo der noch hinführt, wenn man nicht aufpasst? [V25-28] Oh, wer nennt die Fehler des Reims! Welches gehörlose Kind oder welcher verrückte Neger schuf uns diesen Groschen-Schmuck, der unter der Feile hohl und falsch klingt? [V29-32] Musik, noch einmal und immer! Dein Vers sei das in die Höhe Fliegende, von dem man spürt, wie die Seele sich zum Himmel und zu anderen Lieben hebt. [V33-36] Dein Vers sei das gute Abenteuer, verstreut in den frischen Morgenwind, der von Minze und Thymian duftet ... Und alles Übrige ist Literatur.

¹¹Zwei einfache Beispiele sind "der monotone Abend" und "die langsame Landschaft" am Ende des Gedichtes "*Le son du cor*" aus *Sagesse*.

¹²Eine Zeile desselben Gedichtes, "Et l'air a l'air d'être un soupir d'automne" (wörtlich: "Die Luft sieht aus wie ein Herbstseufzer") gibt einen Eindruck von dem, was Verlaine meint.

In dem als didaktische Anleitung formulierten Text empfiehlt Verlaine somit, die Regeln und die ästhetischen Grundsätze der “Parnassiens”, der Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschenden Dichterschule, nicht nur fallen zu lassen, sondern sogar bewusst neue Ziele anzustreben. Die Vordenker jener Schule verlangten, dass der Lyrismus und die Gefühlsbetonung der Romantiker überwunden werden müssen. Stattdessen plädierten sie für eine Dichtung, die alles politische oder soziale Engagement vermeidet und überhaupt von Zurückhaltung bis hin zu Unpersönlichkeit geprägt ist. Verlaine hatte zwar sein poetisches Handwerk bei den Parnassiens gelernt, setzte sich jedoch schon in seinen frühen Werken von ihren Vorgaben ab und wurde so zum Begründer einer neuromantischen Ausrichtung.

Mit seinem programmatischen Gedicht *L’art poétique* spricht Verlaine stellvertretend für die Generation der französischen Lyriker am Ende des 19. Jahrhunderts. Er fasst eine ästhetische Absicht in Worte, die sein großes Vorbild Charles Baudelaire ähnlich schon 1857 in seinem Sonett “Correspondances” ausgedrückt hatte und die Stéphane Mallarmé 1914 in seinem Gedicht “Toute l’âme résumée” bekräftigen sollte. Beide Dichter sehen gleichfalls in der Musikalität die Grundbedingung für die neue Lyrik. Debussys eigene Versuche mit lyrischer Prosa sind von derselben Haltung geprägt, ebenso wie die seines Dichterefreundes Pierre Louÿs und die des Belgiers Maurice Maeterlinck, dessen symbolistisches Drama er seiner einzigen Oper zugrunde legt. Nur zwei Textvorlagen zu Debussys bedeutenden Vokalwerken fallen aus dieser Gruppierung heraus: Dante Gabriel Rossettis *La damoiselle élue* entspricht Verlaines Ansprüchen weder im englischen Original noch in der französischen Übersetzung, und die Balladen des spätmittelalterlichen Abenteurers und Dichters François Villon verbinden das in seiner Zeit anerkannte Schema dieser Gattung mit einem Inhalt und Stil, der nur ihm eigen war.

Der Einfluss von Verlaines “Dichtkunst” auf Debussys Musik

Während die symbolistischen Dichter Frankreichs danach strebten, eine Lyrik zu schaffen, die “wie Musik” sein sollte, suchte Debussy seine künstlerische Sprache den von den literarischen Kollegen angemahnten Freiheiten anzupassen. In Analogie zu Verlaines Empfehlung, den Alexandriner mit seinen voraussehbaren Zäsuren und Betonungsschemata durch eine Versgestaltung zu ersetzen, die mit unregelmäßiger Struktur überrascht, vertont Debussy die Strophen eines Gedichtes in stets unterschiedlicher Länge und unter weitgehender Vermeidung konventioneller viertaktiger

Phrasen. Viele Verse beginnen und enden in unerwarteten Taktpositionen; metrische Schwerpunkte unterläuft er auffallend häufig durch Notenwerte, die über den Taktstrich hinweg verlängert sind, durch Akzente auf unbetonten Taktteilen oder Taktwechsel. Bevorzugt wählt er ternäre Metren wie 3/8, 3/4 oder 9/8. Zuweilen strukturiert er das Begleitmuster unabhängig von der Singstimme und verschleiert so die Phrasenstruktur.

Pendants zu der von Verlaine empfohlenen bewusst erzeugten Vieldeutigkeit finden sich bei Debussy vor allem im harmonischen Bereich. Viele Lieder setzen mit einem ausgedehnten Bezug auf einen Ankerklang ein, der sich im Rückblick als eine Nebenfunktion der Grundtonart erweist. Kadenzschritte führen auffällig häufig in einen Trugschluss. Auch andere Harmoniefolgen lenkt Debussy wiederholt durch eine tonale Rückung in unerwartete Bahnen.

Für die verlainesche Verbindung des Ungefähren mit dem Präzisen findet Debussy ein Gegenstück in der tonalen Gestaltung. Wo immer er eine flirrende Unbestimmtheit zu erzeugen sucht, hört man spannungsfreie Ganztonfelder, die jegliche Auflösungstendenz vermissen lassen, sowie ausgedehnte Tonwiederholungen. Eine Entsprechung zu Verlaines Verlangen nach "Nuancen statt Farben" lässt sich in der Wahl immer anderer Umkehrungen und Lagen seiner Akkorde erkennen. So verwendet Debussy die Grundstellung seiner erweiterten Dreiklänge eher selten. Vielmehr schattiert er die Klänge des begleitenden Klaviers oder Orchesters sehr bewusst, sei es durch die eher unübliche Platzierung der Sept oder None eines Akkordes in den Bass, sei es durch die Auslassung nicht nur eines sondern gleich mehrerer Töne, die gemäß der traditionellen Hörgewohnheit als essentiell für die Charakterisierung der Harmonie gelten.

Eine musikalische Entsprechung zu Verlaines Ablehnung rhetorischer Versatzstücke und einer exzessiven Beredsamkeit, der die neue Dichtung "den Hals umdrehen" soll, lässt sich im Pompösen und auf äußere Wirkung Bedachten der Musik sehen; Wenk verweist insbesondere auf die oft dramatische Lautstärke, die extreme Aufgewühltheit und die nahezu unmäßige Länge vieler Kompositionen des 19. Jahrhunderts.¹³ Debussys Musik bietet hierzu einen denkbar konsequenten Gegensatz. Seine dynamischen Anweisungen betonen den leisen Bereich um *p* und *pp* mit nur kurzen Ausweichungen ins *forte* und äußerst seltenen Momenten im *fortissimo*. Auch hinsichtlich der Tempi herrscht in seiner Musik eine Tendenz zum Nachdenklichen, stimmungsvoll Langsamen. Im Gegensatz zu den über die Jahrzehnte zunehmenden Anforderungen an Sängerinnen und Sänger

¹³Wenk, *op. cit.*, S. 142-143.

hinsichtlich des Tonumfanges und der von ihnen zu meisternden extremen Intervallmuster zeichnen sich Debussys Vokalwerke durch schlichte, nie artifiziell wirkende Gesangskonturen aus. Der Ambitus der Vokalstimmen beträgt meist ungefähr anderthalb Oktaven. Besonders in seinen späteren Werken finden sich zahlreiche Phrasen in einem rezitativischen Stil mit Tonwiederholungen oder kleinräumigen Bewegungen, oft beschränkt auf den Umfang einer kleinen Terz. Auch bezüglich der Länge weiß Debussy besonders in seinen Vokal- und Klavierkompositionen alle aufgeblasene Beredsamkeit zu vermeiden: Die durchschnittliche Spieldauer dieser Stücke bewegt sich zwischen 3 und 5 Minuten.

Ebenso wie die Lyriker um Verlaine, Baudelaire und Mallarmé eine "musikalische" Dichtung zum Ziel erklärten, strebt Debussy nach einer in jeder Hinsicht "lyrischen" Musiksprache. Die in seinen Augen und Ohren ideale Besetzung für eine glückliche Verbindung von Poesie und Musik ist die Partnerschaft einer Sopran- oder Mezzosopranstimme mit dem Klavier. Zwar identifiziert er den Vokalpart stets nur als "voix" (Stimme), doch werden seine Lieder bis heute eher selten von Männerstimmen gesungen. Dies ist umso bemerkenswerter, als das lyrische Ich der Gedichte ja häufig aus der männlichen Perspektive spricht. Auch die farbliche Erweiterung des Instrumentalparts durch Streicher, Bläser oder ein ganzes Orchester wählt Debussy fast ausschließlich, wo ein vorgegebenes Genre wie die für den Prix-de-Rome-Wettbewerb einzureichenden Kantaten oder eine Oper es verlangte. Für die intime Präsentation reiner Lyrik dagegen erschien ihm das Klavier – sein ursprüngliches Instrument – als am besten geeignet.