

Empfindungen sich ergebenden Fragen. Sie fragt die Medizin, die Soziologie, die Psychologie und die Moralgeschichte, ob sie Hinweise für die Bewältigung der anstehenden Probleme zu geben vermögen. Sie verkündet nicht nur die schon immer gewußten Prinzipien der Ehemoral, sondern begibt sich auch bei neu auftauchenden Fragen in ehrliche Diskussion und bemüht sich in neuen Situationen um die mögliche Verwirklichung der christlichen Ehemoral in den christlichen Ehen. Auch dieses Bemühen der Moralthologie innerhalb der Kirche gehört zum Leben eben dieser Kirche.

Claude Debussy

* 22. August 1862

WILLIBALD GÖTZE

Wohl selten hat der Hang zur Einordnung, zur Etikettierung einer schöpferischen Persönlichkeit deren Kern weniger getroffen, ja mehr verfehlt als im Fall Claude Debussys. Dem „Impressionismus“ suchte man ihn zuzuordnen, blieb an schillernden Klängen, blieb an Kompositionstiteln hängen, die aus der Welt des Malerischen, des Optischen stammten, und ließ dabei das Entscheidende außer acht — die musikalischen Vorgänge. Ihre autonomen Kräfte jedoch entfalteten sich nach „eigenen immanenten Gesetzen“. Diese Gesetze unterschieden sich allerdings grundlegend von den bis dahin für musikalische Funktionen gültigen, die auf Entwicklung oder motivische Aufspaltung der Themen, auf deren Abwandlung oder Veränderung hinzielten. Aus Instinkt lehnte sich Debussy schon sehr früh gegen jede „musikalische Rhetorik“ auf: „Und warum wollen Sie, daß ich moduliere, wenn ich mich in dieser Tonart wohlfühle?“ rief er seinem Kompositionsprofessor Guiraud zu, als er ihn drängte: „Modulieren Sie! Modulieren Sie!“ Warum einen musikalischen Zustand verlassen, solange er der seelischen Situation adäquat ist? Es ging Debussy immer um Wahrheit, die er darin sah, „sich selber treu zu bleiben ... ohne Makel“. Warum sollte er nicht nach neuen Klang- und Akkordverbindungen suchen, wenn die überlieferten funktionalen Beziehungen der Klänge seinen Klangvorstellungen nicht mehr entsprachen?

Der Hang zum Naturhaft-Zuständlichen verlangte nach Bildung neuer Klangräume, neuer Klangatmosphären, in denen die Themen leben, ihren Triebkräften folgend sich fortspinnen konnten ohne Rücksicht auf straffe Gliederung oder periodischen Bau. Waren sie weitgeschwungen und großartig, motivartig konzentriert oder arabeskenhaft — immer hielten sie sich unabhängig von überkommenen Tonika-Dominantbeziehungen. Von ihnen mußten sich darum auch die Klangverbindungen lösen, mußten neu, anders

sein als bisher: „Es gibt da keine Theorie. Das Ohr ist maßgebend, und wenn es klingt, ist es erlaubt!“

Spricht hier ein Anarchist? Ein Zerstörer, ein Verächter aller Überlieferung? Nur scheinbar. Debussy empfand anders, er hörte anders und mußte mit der Vergangenheit und vor allem mit seiner Gegenwart erst fertig werden, ehe er ganz zu sich selbst finden konnte. Und diese Gegenwart, Anfang der achtziger Jahre, stand unter dem gewaltigen Einfluß Richard Wagners. Der große Magier hatte psychologische und musikalische Grenzgebiete erschlossen, in die man, der ausgetretenen Pfade überdrüssig, mit fliegenden Fahnen einzog. Auch Claude Debussy „bis zum Vergessen der elementaren Grundsätze der Zivilisation“. Nicht der Dramatiker Wagner faszinierte ihn, sondern der große Befreier der Klänge. Ihre Leuchtkraft, ihr lyrischer Glanz schimmert, durch Debussys Natur gebrochen, aus den Jugendwerken der römischen Zeit: „Ich halte mich nur an Wagners Art, die Szenen zu verbinden, da ich erreichen möchte, daß der Sprachakzent lyrisch bleibt, ohne vom Orchester erdrückt zu werden.“ Noch jahrelang wird die innere Auseinandersetzung — in tieferem Sinne eine solche zwischen deutschem und französischem Wesen — weitergehen, bis Debussy im lautersten Sinn zum „musicien français“ geworden ist.

Diese Entwicklung erwuchs aus dem tiefen Traditionsbewußtsein des französischen Künstlers und aus Debussys Eindringen in die alte französische Musik: „Couperin und Rameau sind wahrhaft französisch.“ Immer sucht Debussy in der Musik der Vergangenheit nach dem musikalischen Gehalt. Melodik, Deklamation, Deutung der Wortinhalte fesseln ihn mehr als noch so meisterhafte Satztechnik. Ein so ausgeprägtes Naturell wird immer auf Auswahl gerichtet sein und das Ausgewählte sich angleichen. Das ist fern von grillenhafter Laune, es ist vielmehr ein naturhaft-sicheres Gefühl für das Zuträgliche, den Persönlichkeitskräften Gemäße. Je nach Wandel und Wachstum öffnet das Innere sich den Einwirkungen von außen. Nicht nur in musikalischer Beziehung, auch in Dingen des täglichen Lebens wird Debussys außerordentlicher Geschmack gerühmt. In der Literatur wandte er sich sehr bald von Paul Bourget zu Verlaine, Baudelaire und Mallarmé. Sein Wahrheitsnerv reagierte untrüglich. Selbst in der Zeit leidenschaftlichster Wagnerschwärmerei bleibt sein Ohr offen für den Adel der a capella-Kunst Palestrinas und Lassos: „Dies ist die wahre Kirchenmusik, die von Gounod und Co. erscheint mir wie das Erzeugnis einer hysterischen Mystik und macht mir den Eindruck einer trüben Posse.“ Und Julien Tiersot berichtet aus Paris: Debussy trat aus der Kirche Saint-Gervais mit flammendem Blick, wie ich ihn noch nie gesehen hatte, und tat, auf mich zutretend, in tiefer Bewegung den knappen Ausspruch: „Voilà la musique!“

Claude Debussy ist am 22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye geboren. Die Eltern betrieben dort ein kleines Porzellangeschäft, später nahm der Vater eine Stellung in Paris an. Die Verhältnisse waren eng und klein-

bürgerlich. Lichtblicke: Einladungen an die Côte d'Azur zu einer Tante und Taufpatin, Mme. Roustan, die dem Knaben auch die ersten Klavierstunden geben ließ. Doch erst der Unterricht bei Mme. Mauté de Fleurville, einer Schülerin Chopins, lockerte den Boden. 1873 trat der Elfjährige ins Conservatoire ein: „Er war mit seinen etwa zehn Jahren ein kräftiges Kind, klein, gedrungen und stämmig, angetan mit einer schwarzen Weste, die eine fliegende Krawatte heiterer stimmte, und einer Velourhose ... Sein linkisches Wesen, seine Ungeschicklichkeit war ungewöhnlich. Außerdem war er furchtsam, ja scheu“ (Gabriel Pierné). Die Eltern dachten an eine Virtuosenlaufbahn, aber die Hoffnungen erfüllten sich nicht. Das eigenwillige Naturell des Sohnes tastete noch, die Richtung war noch nicht geklärt. Die Konservatoriumsklassen von Lavignac, Marmontel, Durand und Franck wurden absolviert — ein Praeludium; die Finger gleiten über die Tasten, schlagen da und dort an, aber das Spiel will sich noch nicht zum Thema konzentrieren. Plötzlich öffnen sich die Tore in die Welt: Nadeshda von Meck, die Freundin Tschaikowskys, engagierte den jungen Musiker als Hauspianisten und Lehrer ihrer Tochter Sonja. Er reist durch die Schweiz und Italien, sieht zum ersten Male fremde Länder und Menschen. Später kommt er auch nach Rußland. Die musikalischen Eindrücke blieben vermutlich begrenzt, Einflüsse Borodins lassen sich in einigen frühen Liedern Debussys erkennen. Von entscheidender Bedeutung wurde in Paris die Verbindung zum Hause Vasnier. Frau Vasnier sang nicht nur Debussys Lieder, sie festigte auch seine Allgemeinbildung. Er las viel: „Wenn er einen Gedichtband vornahm, war die Wahl des Stückes, das er in Musik setzen wollte, Gegenstand langer Debatten ...“, erinnert sich Marguerite Vasnier, die Tochter des Hauses. Und weiter: „Er war sehr scheu, sehr reizbar und in höchstem Grade empfindlich.“

Die Stufen zum berühmt-berüchtigten Rom-Preis wurden erklommen, er wurde gewonnen, drei Jahre Aufenthalt in der Villa Medici schienen gesichert. 1885 reiste Debussy nach Rom. Er arbeitet, sucht, findet aber nicht, was ihm vorschwebt: „Diane bereitet mir viel Kummer; es gelang mir noch nicht, eine Melodie zu finden, die ihren Charakter widerspiegelt, wie ich es gern möchte ... Wenn ich sterbe, soll man sich an der Seltenheit meiner Sprache freuen können“ (an Vasnier). Das Ausgesuchte, Einmalige erstrebt er bei sich, tastet ihm nach in seiner Umgebung, in den Wortklangkombinationen Baudelaires, Verlaines, Rosettis. Japanische Holzschnitte und Lackarbeiten entzücken ihn. Schon Anfang 1887 entfloh er der römischen „Gefangenschaft“.

Im Dichterkreis der Symbolisten (Mallarmé), die im Klangwert, in der Farbe des Wortes besondere Wirkkräfte sahen, findet Debussy in gewissem Sinn seine Vorstellungen vom Eigenwert des Klanges bestätigt. Aber gerade dieser Eigenwert bewahrte ihn davor, der gefährlichen romantischen These von der „Einheit der Sinne“ zu verfallen (Baudelaire: „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent“). Jede außermusikalische, sei es bildhafte

oder gedankliche Anregung, wird bei Debussy innerlich geformt. Tritt sie als Melodie oder in Klängen wieder hervor, so bestimmen deren musikalische Kräfte allein die Existenz. Begreiflich, daß im Dichterkreis der Symbolisten Wagners Musik und Ideen lebhafteste Zustimmung fanden.kehrte doch auch Debussy von seinem ersten Bayreuth-Besuch (1888) noch begeistert zurück, aber schon während der zweiten Reise (1889) hatte sich seine Einstellung gewandelt. Allerdings hatte er vorher — auf der Pariser Weltausstellung — zum ersten Mal Musik aus dem Fernen Osten gehört. So stark ihn Volksmusik aus Spanien und andern Ländern beeindruckte, unvergeßlich blieb ihm der schwebende Gamelan-Klang.

Wie nachhaltig das Wagner-Erlebnis zu dieser Zeit noch unterirdisch weiterwirkte, zeigt das „Prélude à l'après-midi d'un faune“ (1894). Von der Dichtung Mallarmés angeregt, ist das Prélude ein Gebilde von eigenständiger Kraft. Sie war stark genug, alle musikalischen, bildhaften und gedanklichen Einflüsse umzuschmelzen und aus diesem Prozeß Melodik, Harmonik und Rhythmik zu eindeutiger persönlicher Aussage hervorgehen zu lassen. Die Orchesterbesetzung ist nicht groß: Streicher, Holzbläser (mit Englisch Horn), vier Hörner, zwei Harfen. Und welch seidiger, irisierender Klang! Von einer präludierenden Flötenmelodie ausgehend, verdichtet sich das Stimmengeflecht, aber es verdickt sich nicht. Im Gegenteil, gerade seine Transparenz läßt das natürliche Wachstum in eine kristallklare Form hinein verfolgen. Die drei Teile des Werkes sind überlegen ausbalanciert, weil Debussy über das Material bis in kleinste Teile mit souveräner Sicherheit disponiert. Mit einem Schlage stand der Komponist im Mittelpunkt der Diskussion.

Schon 1892 hatte Debussy „Pelleas und Melisande“ von Maurice Maeterlinck kennengelernt und hatte sich von der geheimnisvoll legendenhaften Dichtung sofort gefangen nehmen lassen. Wo das Wort nur andeutete, sollte die Musik fortsetzen, sich — jeder Formbindung frei — den feinsten psychischen Wandlungen angleichen. Musik sollte einen Klangraum um die Handlung bilden. Sie wird nicht von dramatischen Impulsen der Personen vorangetrieben, sondern diese sind von einem dunklen Schicksal Getriebene. Gestalten, die „das Leben und das Schicksal hinnehmen“. Ein Jahrzehnt lang zog sich die Komposition hin (es entstanden in dieser Zeit auch andere Werke) und bis zuletzt feilte und änderte Debussy. Aus dem Geist der Dichtung ist eine oft schemenhafte, bald ariose, bald rezitativisch-psalmodierende Singart hervorgegangen, die von transparenten Klängen getragen, mitunter fast verschleiert wird. Sie ist dem Ton-Fall der französischen Sprache bis ins Letzte angeglichen. Das Leise versinkt in Schweigen, ins Tonlose, aus dem sich schattenhaft zarte Bewegung von Neuem löst: „So etwa, scheint mir, könnte man das Neue des ‚Pelleas‘ bestimmen: bis auf Debussy war die Musik linear: sie wickelte sich ab. Um sich auszudrücken, bedurfte sie Zeit; in den folgenden Takten erschloß sich erst der Sinn des gerade erklingenden-

den. — Im ‚Pelleas‘ ist die Musik in jedem Augenblick ganz; sie ist aufs feinste geräfft, all ihre Teile sind einander nahegerückt, kommen einander sacht entgegen“ (Jacques Rivière).

Auf dieses Zentrum hatte sich Debussys Schaffen hinentwickelt, aus diesem Zentrum aber strahlten neue Kräfte aus, suchten neue Wege und fanden sie. So geteilt die Meinungen nach der Uraufführung am 30. April 1902 waren, „Pelleas“ setzte sich in raschem Zug auch auf ausländischen Bühnen durch. Es entstanden die großen Orchesterwerke „La mer“ und „Iberia“, es entstanden Klavier- und Gesangswerke; 1911 „Le martyre de Saint Sébastien“, eine dramatische Kantate von machtvoller Größe, sowohl der Konzeption wie der Originalität der Thematik nach. Und weit über die zeitgebundene Dichtung Gabriele d’Annunzios hinausgewachsen.

Konzertreisen führten Debussy als Dirigenten seiner Werke nach London, Wien und Budapest — es war ihm zutiefst zuwider, in den Trubel der Welt zu geraten, weil sie ihn der Musik entriß, der Welt, in der allein er leben wollte.

Die Spätwerke suchen nach einem neuen Melodiestil. Er ist geschlossener als früher, ohne an Elastizität zu verlieren, die vor allem die rankenartig leichten Verzierungen der Linien durchdringt. In Textwahl und Musik ist der Anschluß an die Vergangenheit bis zurück ins Mittelalter erkennbar. Drei Sonaten für Violoncello und Klavier (1915), für Flöte, Bratsche und Harfe (1915) und für Violine und Klavier (1916—1917) beschließen das Lebenswerk. Ein Widerspruch zum Beginn? Nein — es ist auch hier Musik nur um ihrer selbst willen, wenn auch von anderer Lebensebene aus. Die Formen dominieren nicht, scheinen vielmehr durch den Klang hindurch. Er ist herber, aber auf seine Reinheit geprüft wie jeder Klang aus Debussys Hand.

Die letzten Lebensjahre waren von einem schweren Leiden belastet. Größer noch war die Last, sich im Schaffen gehemmt zu fühlen, die Angst, der Strom möge nicht mehr fließen oder über lange Zeiten ganz aussetzen. Die Briefe aus jenen Jahren singen nur diese eine Melodie, die Klage eines Sängers, der sich von der Musik verlassen glaubte: „In meinem Alter ist die verlorene Zeit für immer verloren“ (an Jacques Durand, 1914).

Claude Debussy starb am 25. März 1918.

Unter Titeln wie „Estampes“ oder „Images“ hat Debussy Klavierstücke zu Zyklen zusammengefaßt. Einzeltitel wie „Soirée dans Grenade“, „Jardins sous la pluie“, „Reflets dans l’eau“, „Cloches à travers les feuilles“ scheinen noch deutlicher auf bildhafte, außermusikalische Vorstellungen hinzuweisen. Also doch Tonmalerei und Stimmungsschilderung? Gar Programmusik?

Die Natur klingt. Diesen Klang wahrzunehmen, ihn in Töne einzufangen, darum ging es Debussy: „Lieber mag ich die paar Töne aus der Flöte eines ägyptischen Schäfers, er arbeitet auf dem Lande und hört Harmonien, die euren Abhandlungen unbekannt sind ... Die Musiker vernehmen nur die Musik, die von geschickten Händen geschrieben wird, nie jene, die in der

Natur eingeschrieben steht.“ Nicht Gegenstände galt es zu schildern, sondern die Atmosphäre einzufangen, in der kreatürliches Leben sich vollzog. Die Musik versinnlicht den Zustand des Erlebens. „Soirée dans Grenade“ schwebt über einem Ton (cis), die Melodie hält sich in engem Tonumkreis, weitet sich nur manchmal zu großen Distanzen, der Habanerarhythmus durchpulst das Stück bald zart, bald heftig, die Tonalität schweift zwischen Dur und Moll. Aus dem Nichts kommend, nimmt die Vision Gestalt an, wird zum Symbol spanischer Nächte und löst sich wieder ins Dunkel auf. Keine greifbare Handlung, höchstens Andeutung von Vorgängen, Erlebnissen, die sich während einer Nacht überlagern, durchkreuzen könnten. In „Reflets dans l'eau“ flimmerndes oder farbloses Auf und Ab einer Wasserfläche über unheimlichen Tiefen. Natur- und Musikvorgang treten in seltsame, fast beängstigende Übereinstimmung: sie atmen miteinander. Wechsel und Veränderung behalten etwas Zuständliches; wenn die Tonkaskaden aufgerauscht sind, sinken sie zurück, verebben. Werden geheimnisvolle Kräfte sie aufs neue emportreiben? Wie fern das Stück einem lediglich schildernden Tonspiel steht, zeigt sein formaler Bau (a-b-a-b-a). Nicht im Sinn klassischer Rondo-Gliederung, sondern als Sinnbild verschiedener Stadien, in denen das Wasser Farben und Formen wechselt. Der musikalische Vorgang vollzieht sich jenseits jeder „Stimmung“. In „Cloches à travers les feuilles“ sind zwei Klangquellen, Glocken und Blätter, in verschiedenen Klangebeneen symbolisiert, die sich ihrerseits durchdringen. Auch hier ein atmosphärisch-schwebender Klangzustand, ohne Anfang und Ende. Denn in wem klänge das Stück nicht nach?

Debussy soll ein einzigartiger Pianist gewesen sein, der eine seinem Wesen und seiner Hand entsprechende Technik ausgebildet hatte. Schon auf dem Conservatoire fiel trotz mancher Unebenheiten sein weicher Anschlag auf, Frau von Meck rühmte seine glänzende Technik. Abgesehen von der Wirkung der Persönlichkeit, muß sein Spiel klanglich unerhört nuanciert gewesen sein (Debussys unwandelbare Verehrung für Chopin ist bekannt). Rubato über immer gegenwärtigem Grundtempo soll dem Spiel zu jeder Zeit etwas Improvisatorisches gegeben haben. Die Spielanweisungen sind genau; er schrieb an seinen Verleger Durand: „... würden sie so gut sein und Ihrem Graphiker anraten, darauf zu achten, daß die Vortragsbezeichnungen am richtigen Platz angebracht werden. Das ist eine hochwichtige pianistische Angelegenheit.“ Darüber hinaus nimmt er sinnliche Vorstellungen zu Hilfe wie „très egal comme une buée irisée“. Und diese Kunst der Andeutung beschwingte die Phantasieleistung des Hörers.

Wasser, Wind und Wolken als ständig im Wandel begriffene Naturerscheinungen läßt Debussy immer wieder in sein Schaffen hineinwirken. Aber sind nicht gerade sie formlos, verschwimmend und damit Sinnbilder nebulöser Umrißlosigkeit? Mußte von ihnen angeregte Musik nicht denselben Eigenschaften ausgesetzt sein? Vorwürfe genug sind in dieser Beziehung gegen Debussy erhoben worden. Erst langsam erkannte man, daß aus seinen

neuen Klangvorstellungen auch neue Formvorstellungen sich ergeben mußten, die von klassischen Funktionsgesetzen abwichen. Debussy entwickelt seine Themen aus kleinen Keimen, aus denen er viele Themengestalten herleitet. Monothematik bindet die Form, sie bildet sich gemäß der Triebkraft des Ausgangsmotivs. Solche Triebkraft wirkt naturhaft, so wie ein Baum Äste, Zweige und Blätter aus einem Kern treibt. Verglichen mit den klassischen Prinzipien der Motivspaltung ist das ein völlig anderer Wachstumsvorgang. Verharren und Ausbreitung ergänzen sich gegenseitig. Hört man sich in die Klangvorgänge ein, so wird man bewundernd innerwerden, wie logisch sie auseinander entwickelt, aufeinander bezogen sind. Diese Technik bewährt sich nicht nur in miniaturistischen Formen, sondern hält auch große Sätze zusammen wie im Triptychon „La mer“ (1905). Die Titel „De l'aube à midi sur la mer“, „Jeux des vagues“, „Dialogue du vent et de la mer“ deuten auf impressionistisches Pleinair. Aber während das Bild immer nur einen Moment zu treffen vermag, ist der Musik Dauer gegeben durch den musikalischen Vorgang, der durch seine Ausspinnung Zeitspannen wie vom Morgen bis zum Mittag umfassen kann. Nur daß er aus der Tragkraft der Themen die Dauer, seine Zeit, selbst bestimmt. Alle drei Sätze haben Motivkerne, die immer neue Triebe ansetzen, deren jeder seinen Ursprung erkennen läßt. Zeichnung und Farbe, Formen und Klänge sind schon in der Werkidee vereinigt. Form nicht als angenommenes „Gerüst“, sondern als mitgewachsener Bestandteil, als ein Stück Natur.

Dabei war Debussy kein Naturmensch, der auf dem Lande geboren nur auf und aus dem Lande hätte leben können. Er ist im Gegenteil ein Stadtmensch, undenkbar ohne die spezifisch pariserische Atmosphäre der Boulevards und Künstlerkreise. Aber seine in sich ruhende Natur zog aus dem Erlebnis natürlichen Werdens und Vergehens immer wieder Kräfte für das eigene Dasein. Er flüchtete aus dem Getriebe in die Einsamkeit, kehrte oft nur unwillig zurück und hätte doch ohne die Stadt nie leben können. Das scheint zwiespältig, ist es aber in diesem besonderen Fall nicht: es sind vielmehr verschiedene Lebensformen einer Natur. Sie war reich genug, beide zu erfüllen.

Claude Debussy hat auch als Essayist zu musikalischen Tagesfragen Stellung genommen, zu Komponisten und Musikereignissen. Er schuf sich zu diesem Zweck ein alter ego: „Mr. Croche (Achtelnote) antidilettante.“ Es sind Dialoge mit sich selbst in treffenden, scharfen, sei es auch einseitigen Formulierungen. Aber sie sind von einem Wahrheitsfanatismus getragen, wie er dem streng prüfenden Ohr des Musikers entsprach. Debussy plante auch die Herausgabe seiner Arbeiten, durch den Krieg wurde sie verzögert und so erschien der Band erst nach seinem Tod (1922). Gleich der erste Aufsatz zeigt grundlegend Debussys Einstellung zum künstlerischen Schaffen, sein Credo. Da ist nichts verschwommen, sondern der freie Flug der Gedanken vollzieht sich in romanischer Klarheit: „Man muß die Disziplin in der

Freiheit suchen und nicht in den Formeln einer morschen Philosophie, die nur den Schwachen dient.“ Wo ihm, der in der Musik das Neue, bis dahin Ungehörte suchte, wahrhaft Neues begegnete, trat er dafür ein. Wie treffend ist der bis dahin fast unbekannte Mussorgskij, dessen „Boris“ erkennbaren Einfluß auf Debussys Schaffen ausgeübt hat, charakterisiert: „Niemand hat so sehr und so zart und tief das Gute in uns angesprochen wie er; er ist einmalig und wird es immer bleiben durch seine absichtslose, von aller trockenen Methodik freie Kunst.“ Was wiegen Einseitigkeit, selbst Voreingenommenheit in manchen Urteilen? Zweifellos kommen sie aus einer ich-bezogenen Persönlichkeit, aber sie hat dieses Ich oft genug harten Kämpfen mit sich selbst und mit andern ausgesetzt und sie hat diese Kämpfe bestanden.

Hat die Zeit das „Rätsel Debussy“ gelöst? Neue Klangwelten sind erschlossen, Werke und ihre Wirkungen registriert worden. Aber alle Versuche der „Einordnung“ lassen im Fall Debussys Fragen offen. Natürlich hat auch er in seiner Zeit begonnen, sich von ihrer Musik berühren lassen. Aber es war letzten Endes nur Berührung, es blieben zeitlich begrenzte Einflüsse, die absorbiert wurden (Auseinandersetzung mit Wagner, Mussorgskij). Die personale Existenz, die Natur Debussys ruhte zu jeder Zeit unverändert in sich. Aus der unverwechselbaren Eigenart dieser Natur erwuchs ihre Wirkung. Das Erstaunlichste an dieser Wirkung war, daß sie mit leisen Mitteln geschah, daß sie nicht auf aggressive Überredung hinzielte, sondern aus der Stille oft nur in zarten Andeutungen in die Welt hinausklang. Aber dieser Klang ist bis heute noch nicht verstummt.

Literatur: *Werner Danckert*, Claude Debussy, Berlin 1950. *Claude Debussy*, Musik und Musiker, Potsdam. *Ernst Decsey*, Debussys Werke, Graz und Wien 1948. *Hans Rutz*, Claude Debussy, München 1954. *Heinrich Strobel*, Claude Debussy, Zürich. *Léon Vallas*, Debussy und seine Zeit, München 1961. *Karl H. Wörner*, Musik der Gegenwart, Mainz.

ZEITBERICHT

**China und Lateinamerika — Entstalinisierung und Religion —
Abschied von der Soutane — „Friedliche Koexistenz bedeutet
kein Nachlassen des ideologischen Kampfes“**

China und Lateinamerika

Die in Peking erscheinende Tageszeitung für die chinesische Jugend brachte am 5. April 1962 eine Karte Lateinamerikas, auf der die verschiedenen Stadien eingetragen sind, in denen sich nach Ansicht der chinesischen Kommunisten die einzelnen Länder Lateinamerikas befinden. Sie unterscheiden drei Stufen, eine erste, in der sich das Volk (die Kommunisten) noch in Opposition zur reaktionären Militärkaste befindet und eine Änderung der Regierung erstrebt. In einer zweiten