

Wasser und Tod: Zwei Urmotive in der Musik von Claude Debussy

In seinen wunderschönen Büchern hat uns V. Jankélévitch wahrscheinlich mehr als jeder andere die Tiefe der Musik von Claude Debussy nahegebracht, dieser Musik, die die Augenblicklichkeit alles Seienden ausdrückt, seine sichtbaren und hörbaren Schwingungen, sein flüchtiges Erscheinen und sein Entschwinden in den Schatten der dahineilenden Zeit. Die Wolken, die Nebel, die Tiefen des Ozeans, der Schimmer der Morgensonne auf den Hügeln von Anacapri erstehen durch das flüchtige, bald leichte, bald heftige Zusammenspiel der melodischen Linien, die, kaum entstanden, sich schon wieder in Schweigen und unwiderruflichem Nichts verlieren. Hat aber Jankélévitch nicht gerade das Gewicht des Schattens und des Todes unterschätzt, hat er nicht der Frühlingsfrische der Gewässer den Vorzug gegeben auf Kosten der eisigen Einsamkeit der Winterlandschaften, der fahlen Bauten, die sich mit dem undurchdringlichen Dunkel der Wälder und der Nacht vermischen, auf Kosten der panischen Furcht, die Golaud befällt, als er die unnahbare Jugend Mélisandes entdeckt?

Denn die Musik ist ein symbolischer Ausdruck der Zeit, und jedes musikalische Werk zeugt durch seinen Stil von den unbewußten menschlichen Grundhaltungen gegenüber der Unwiderruflichkeit des Werdens, des Alterns und des Todes. Diese Abläufe sind gespiegelt am Empfindungsvermögen einer Epoche und an der schöpferischen Phantasie eines genialen Künstlers. Ein musikalisches Werk zu komponieren bedeutet, Klangereignisse in der Zeit zu ordnen, bedeutet, Zeit zu gestalten. Im Leben ist dies ein Ding der Unmöglichkeit, weil uns die Zeit unwiederholbar entrinnt. Komponieren heißt in gewisser Weise also, eine unwirkliche Zeit zu schaffen, die

den tröstlichen Eindruck vermittelt, das Werden zu beherrschen, und dessen tragischen Ausgang zu verzögern, ja sogar zu verhindern. Kurz und gut, musikalische Zeit zu schaffen ist gleichzusetzen mit der Erschaffung einer Zeit, in der man vielleicht nicht stirbt, in der der Tod zumindest seine für das Seelenleben unerträgliche Belastung verloren hat.

Ich glaube daher, daß Debussy durch seinen Stil ganz und gar mit der symbolischen Darstellung der Zeit, wie sie in der klassischen und romantischen Musik üblich war, bricht: die Zeitgestaltung in der romantischen Musik war gekennzeichnet durch ein einheitliches und beständiges Werden, in dem der Tod der erhabene oder erbärmliche Endpunkt war, hinter dem sich jedoch immer eine bessere Welt oder eine unveränderliche, schon immer gewesene Ewigkeit öffnete. Dieser Tod wurde angenommen und herbeigesehnt, weil er den Irrungen des Menschen in der Zeit seines Daseins der Sinnlosigkeit und der Agonie ein Ende setzt. Und daher war die romantische Musik eine Verklärung des Nichts und eine Rückkehr zum unwandelbaren Ursprung.

Nein, Debussy leugnet zum ersten Mal in der abendländischen Musikgeschichte den Tod und die Entwicklung, die dahin führt, und zwar durch seinen Stil, der die musikalische Zeit als aneinandergereihte Augenblicke darstellt, die nahezu unverbunden nebeneinanderstehen, und von denen jeder einzelne aufgrund seiner Klangfarbe oder Klangqualität sein eigenes Gewicht hat. In der Musik Debussys vergeht zum ersten Mal die Zeit nicht mehr, sie bleibt vielmehr unbeweglich stehen in der Verdichtung der vielfarbigen Augenblicke. Indessen läßt diese trügerische Leugnung, die auf solche Weise den Tod aus der musikalischen Zeit Debussys eliminiert, doch manchmal die Angst durchbrechen, vor der sie gerade schützen soll: noch fürchterlicher und noch vernichtender bricht dann der Tod ein, zerstört den Zauber und läßt Angst, Gewalt und Leere eindringen. Sicher ist Debussy in den Augen der Welt der Komponist der Augenblicke des Glücks, der Träume unter der hellen Mittagssonne, der Träume im Schatten des Laubs, über das die tönenden Wogen der Abendglocken hinwegschweben; aber er ist auch der Komponist, in dessen Werk die

Angst vor dem Tode aufbricht, die, wie er im voraus erkennt, typisch für den heutigen Menschen ist.

1. Debussy und der französische Symbolismus

Bevor man nun eine solche Annäherung versucht, ist es natürlich notwendig, sich das geistige Milieu, in dem Debussy lebte, zu vergegenwärtigen, in großen Zügen seine Verbindungen zu den symbolistischen Dichtern und Malern nachzuzeichnen, und herauszuarbeiten, worin der Zeitgeist bestand, der in Debussys Werk das Zutreten der Archetypen des Wassers und des Todes weitgehend begünstigte.

Indessen besucht Debussy, der mit einer ungeheuren Begeisterung und mit gesteigertem Verlangen nach literarischer und musikalischer Bildung im Jahre 1887 nach Paris zurückgekehrt war, bald regelmäßig die »Librairie de l'Art indépendant« in der Rue de la Chaussée d'Antin, deren Inhaber E. Dujardin sich schnell zur Veröffentlichung der Kantate *La Demoiselle élue* bereit erklärt. Debussy verbringt dort oft ganze Tage, um die symbolistischen Dichter zu lesen und um mit allen, die sich in dieser Hochburg der avantgardistischen Kunst treffen, über Kunst zu diskutieren. Natürlich hängt man dort dem Wagnerkult an, aber der Wagnerkult ist nicht das einzige Band, das diese jungen Geister eint, die sich an Brillanz und Phantasterei gegenseitig übertreffen. Philippe Jullian beschreibt ausgezeichnet das Wesen des Symbolismus: »Selten brachte eine Epoche so viele kurz aufleuchtende geniale Künstler hervor, selten war eine Epoche mitreißender und dabei mehr dem Imaginären verfallen. Aus diesem Übersteigen der Wirklichkeit, aus dieser Glut wurde der Symbolismus geboren, der weit mehr eine geistige Atmosphäre als eine literarische Schule war. Man definiert ihn besser anhand des Geschmacks, der diese jungen Leute verband, als anhand von Theorien. Sie liebten vertrocknete Rosen, die Handschuhe, versehentlich von einer Angebeteten liegengelassen, eine im Dunst entschwindende Gestalt, wehendes Haar, ein Gesicht verdeckend, einen auf die Lippen gelegten Finger, geschlossene Augen, nackte Füße auf Sand, ein Klavier,

das man durch geschlossene Jalousien vernimmt, junge englische Mädchen an leeren Stränden, wie sie Laforgue mochte, die Infantinnen von Samain, die Pagen von Lorrain, die blauen Hortensien von Montesquiou ... die zauberhaften Gestalten, vor denen die düstere Welt des *Assommoir* (Roman von E. Zola) in sich zusammenbricht ... Diese jungen Leute liebten aber auch eine noch unheimlichere Zauberwelt und Debussy träumte von Hexereien, von ausgestorbenen Städten ...«

Man kennt auch die Namen dieser jungen Leute: Godet (ein vertrauter Freund Debussys), O. Redon, Albert Aurier, Samain, Pierre Louys und H. de Régnier (beide ebenfalls Freunde von Debussy); sie alle verehren Baudelaire, Verlaine und G. Moreau. Debussy verdeutlicht am besten von allen ihr Ideal, wenn er schreibt: »Der Dichter meiner Träume wird jener sein, der meiner eigenen Phantasie neben der seinen noch Raum läßt, indem er die Dinge nur halb ausdrückt ...« Jullian unterteilt diese Liebhaber der verfeinerten Lebensart, der Geheimniskrämerei und der metaphysischen Angst (des baudelaireschen »Spleens«) in drei Kategorien: Entartete, Ästheten und Snobs. Diese drei Typen entsprechen in der Tat drei tiefgreifenden Empfindungsströmungen jener Zeit. Die Dekadenz ist vor allem eine intellektuelle Einstellung, und Jankélévitch drückt dies folgendermaßen aus: die Franzosen lernen, das Wort »Nirvana« auszusprechen, und die »Dekadenten« fühlen sich angezogen von der zweideutigen Grausamkeit Swinburnes und Poes (zu dessen glühenden Lesern Debussy zählt), von Verwesungsgeruch und morbidem Verfall. Debussy, und darauf werde ich noch zurückkommen, sollte später 10 Jahre lang an einer Oper über den Fall des Hauses Usher arbeiten. Der Schönheitskult ist das positive Gegengewicht zur Dekadenz: er ist die systematische Einteilung des Verfeinerten und des »Verworrenen«, des Seltsamen und des Exotischen. Die Weltausstellungen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tragen in Form von gekünstelten Bildern aus fernöstlichen Paradiesen ihren Teil dazu bei. 1889 hört Debussy dort ein annamitisches (vietnamesisches) Orchester, das ihn entzückt.

Was die Snobs und den Snobismus betrifft, so sollte auch Debussy

ihnen zum Opfer fallen: gleich ihnen ging er mehrmals nach Bayreuth, kam aber jedesmal enttäuscht wieder zurück, und nach dem Erfolg seines *Pelléas* war er es nun, der sich von einer Schar Snobs verfolgt sah, von Jean Lorrain – der bedingungsloser Wagnerianer geblieben war – »pelléastres« genannt. Dies bedeutete für beide übrigens die endgültige Trennung. Man darf aber nicht vergessen, daß diese Leute – ständig in Europa unterwegs auf der Suche nach den neuesten intellektuellen Besonderheiten, den neuesten Moden – anfangs, nämlich in den Jahren 1885 bis 1900, einen nicht unbedeutenden Beitrag zur Entwicklung der neuen Kunst leisteten: so verbarg sich hinter den Krawatten Montesquiou¹ eine gänzlich neue Empfindsamkeit, die Debussy sehr zugute kam.

Die Liste derer, mit denen Debussy in den letzten 15 Jahren des vergangenen Jahrhunderts verkehrte, ist jedoch noch zu ergänzen: durch seine Freunde von der *Revue wagnérienne* (besonders durch Godet) wird er in den Salon Mallarmés eingeführt; dieser gilt als unumstrittener Meister der gesamten neueren Literatur. Er nimmt also einige Male an den berühmten »Dienstagszusammenkünften« teil. Und was erwartet ihn dort?

Er erfährt, daß der tiefste und der aufrichtigste innerlich beteiligte Symbolismus sich selbst als musikalische Kunst enthüllt, eine Kunst, deren höchstes Ideal die Musik ist. 1886 erscheint denn auch der *traité du verbe* von René Ghil mit einem Vorwort von Mallarmé: der Autor nimmt darin, ausgehend von einer detaillierten Analyse des berühmten *Sonnet des voyelles* von Rimbaud, die These der baudelaireschen »Correspondances« wieder auf und gelangt zu folgender Definition des Gedichts: »Das Gedicht wird zu einem wahrhaft suggestiven Musikstück, das seine Instrumente in sich birgt: eine Musik vielsagender Worte, schillernder Bilder, die den Sinn nicht entstellt.« Mallarmé verkündet seinerseits in *Variation sur un sujet*: »Aus dem intellektuellen Wort in seiner höchsten Ausformung (...) muß (...) die Musik hervorgehen«, und »die Dichtkunst, die den absoluten Vorstellungen nahekommmt, ist Musik schlechthin.« Bei den Malern fin-

1 Montesquiou, der Charlus von Proust in *A la recherche du temps perdu*, war bekannt für seine extravaganten Krawatten.

det sich dasselbe Streben nach dem musikalischen Ideal: O. Redon sagt von seinen Zeichnungen, daß »sie uns gleich der Musik in die vieldeutige Welt des Unbestimmten versetzen« (*Journal*), und Gauguin schreibt in einem seiner Briefe: »Bedenken Sie auch die musikalische Rolle, die die Farbe in der modernen Malerei von nun an spielen wird.« Auch Verlaine darf man hier natürlich nicht vergessen:

»De la musique avant toute chose ...«!

Es ist also eine fast natürliche Übereinstimmung zwischen Symbolismus und Musik vorhanden – zumindest im Idealfall –, denn die symbolistische Kunst ist die Kunst des die Dinge Übersteigenden, des Unsagbaren, des Unbestimmten und Verschwommenen, so wie die Musik die Kunst der unauslotbaren Tiefen und Geheimnisse ist.

Man könnte fast meinen, das eben Gesagte stamme von Debussy selbst, wenn er *schon* 1889 zu E. Guiraud sagt: »Die Musik beginnt da, wo Worte nicht mehr imstande sind, den Inhalt auszudrücken; die Musik ist da, das Unsagbare zu verdeutlichen; ich möchte, daß sie gleichsam aus dem Dunkel hervortritt, und zeitweise wieder dahin zurückkehrt; ich möchte, daß sie immer unauffällig im Hintergrund bleibt ...«

Der Hang des Symbolismus zu Verfall, Agonie und Tod durchdringt auch die Musik Debussys; sie quillt über von Bildern wie dem Schimmer der untergehenden Sonne, verfallenden Arabesken, dem langsamen Fall der Herbstblätter, der Unbeweglichkeit ruhender Gewässer, der unendlichen Traurigkeit von Mélisandes todbringendem Schlaf. Diese Vorliebe resultiert vor allem aus einer symbolischen Deutung der Welt, das heißt, der Dichter sucht etwas, das sich hinter der sichtbaren Welt, in ihren Schatten und Tiefen abzeichnet: in diesem Sinn ist der Tod die hinter allem Sichtbaren verborgene, absolute Welt, an der der Symbolist so großen Gefallen findet.

2. Das Wasser als musikalisches Urbild des Stils von C. Debussy

A. Souris zeigt in einem berühmten Artikel (1962), in welchem Maße Wasser das wesentliche poetische Element der Welt Debussys darstellt. Das Wasser ist in seinem Werk allgegenwärtig, was nicht nur die Titel zum Ausdruck bringen, sondern auch die poetischen Texte, die er vertont, ja sogar in einem noch tieferen Sinn die Bewegung selbst, die die musikalischen Arabesken hervorbringt. Von den *Jardins sous la pluie* bis hin zu den *Reflets dans l'eau*, *Ondine*, den *Voiles* oder den Kostbarkeiten des *Promenoir des deux amants* läßt das Wasser das musikalische Werk hervorsprudeln, das seinerseits jedoch versucht, die flüchtigen Gestalten des Wassers erstarren zu lassen. In *Pelléas et Mélisande* beunruhigen die bewegten Gewässer des Brunnens der Blinden oder die unbewegten Gewässer der Schloßkeller das Unbewußte der handelnden Personen und beleben die Klangfarben und Themen der erstaunlich geschmeidigen Orchesterführung. Das Meer ist ohne Zweifel allgegenwärtig, beruhigend oder bedrohend, eine ungeheure, kosmische Weite, in der sich das Schicksal des Menschen verliert. Und wiederum dem Meer widmet Debussy sein großes Werk von 1905, so wie vorher das dritte seiner *Nocturnes pour orchestre*, *Sirènes*, in dem der Frauenchor, der wortlos aus dem Orchester aufsteigt, großartig die mütterliche Verführung verdeutlicht, die das Wasser auf Debussy ausübt; das erkennt er an seinem Lebensende, als er 1917 ein letztes Mal nach Saint-Jean-de-Luz zurückkehrt: »Das Meer! – Unser aller Mutter!«

Debussy besitzt in höchstem Maße das, was Bachelard die stoffliche Vorstellungskraft (»imagination matérielle«) nennt, die der bilderzeugenden Kräfte, (die) aus dem Grund des Seins aufsteigen (und) im Dasein zugleich das Ursprüngliche und das Ewige finden wollen« (*L'eau et les rêves*, S. 1). Sollte man nun bestimmen, welches stoffliche Bild das Werk Debussys durchzieht, so müßte man selbstverständlich das Wasser nennen. Wasser ist typisch für Debussy, Luft dagegen für Ravel. Ohne Zweifel ist das Wasser das symbolistische Thema par excellence, und auch darin unterscheidet sich Debussy nicht von seinen Zeitgenossen. Man kann sagen, daß die Weltsicht

der ganzen Epoche gleichsam an den vielfältigen Erscheinungen des Wassers gespiegelt ist. Die symbolistische Bewegung, die das Wort von seiner herkömmlichen Bedeutung zu befreien sucht, um wieder die ursprüngliche und verzaubernde Musik der Worte freizulegen, findet in der Tat einen der tiefsten Aspekte der dichterischen Sprache von neuem: die fließende Unbestimmtheit (»liquidité«) des Wortes. Das im Fluß Befindliche ist das großartige, umfassende Symbol für die Urharmonien, die der symbolistische Dichter in den Klängen der Sprache sucht. Oder, wie Bachelard schreibt: »Das Wasser ist das Vorbild für den Sprachfluß, den ungehindert und unentwegt dahinströmenden Sprachfluß, eine Sprache, die den Rhythmus aufweicht und den verschiedenen Rhythmen dennoch ein einheitliches Gepräge verleiht.« In dieser Sprache soll die Vieldeutigkeit der Dinge sowie die flüchtigen und zarten Eindrücke, die sie auslösen, wiederentdeckt werden. Diese Vorliebe für Unbestimmtes, Verschwommenes und Ungereimtes, das heißt für eine Kunst, die Bedeutungen niemals scharf gegeneinander abgrenzt, sondern dem Leser immer die Freiheit läßt, unter den gegensätzlichen Empfindungen und Bildern auszuwählen oder auch nicht, macht das Wasser, als bevorzugtes Thema, zum Sinnbild alles Doppelsinnigen und Vieldeutigen.

Debussys Musik, sowie die ganze symbolistische Kunst, ist durchdrungen von diesem Fließen. Ja noch mehr, das Wasser hat bei ihm eine stoffliche, klanglich sich äußernde Sinnfälligkeit, die es zu dem wesentlichen Archetypus werden läßt, aus dem alle Wandlungen, Veränderungen und Gestalten hervorquellen: so zum Beispiel die *klaren Gewässer* (»les eaux claires«), die Gewässer eines in Morgendämmerung getauchten Meers, wie man sie in der *Ondine* (2. Heft der »*Préludes*«, 1911) durchziehenden, lebendigen Frische wiederfindet, in dem Rieseln des ocker- und rosafarbenen Lichtes, das sich über die *Bruyères* (die Heide; 1911) legt, oder in dem Schimmer des mittäglichen Meeres, als Pelléas und Golaud aus den Kellern des Schlosses zurückkehren: »Alle Luft des ganzen Meeres!«; »Die Frische ist, so gesehen, ein Wesenszug des Wassers. Das Wasser ist in gewisser Hinsicht die Substanz gewordene Frische« (Bachelard). Man kann sagen, das ganze Leben, das die Musik Debussys sugge-

riert, spiele sich am Ufer kristallklarer Gewässer, an Quellen in lichtdurchfluteten, offenen Landschaften ab, ein Leben, in dem alles taufriisch, morgendlich und neuerstanden ist. Das Leben entsteht immer neu, so wie die leichte Brise in der Früh' auf dem Meer die *Voiles* (die Segel) aufbläht.

Im Gegensatz zu den klaren, ruhigen Gewässern steht das wild bewegte Wasser, der Sturm, das ungestüme Wasser. Im Zusammenhang mit wildbewegtem Wasser und Sturm taucht bei Bachelard immer ein und dasselbe Thema auf: der Kampf des menschlichen Individuums gegen die entfesselten Elemente. Dieser Kampf endet sogar oft siegreich, denn es ist das bewußte Wollen, das solche Bilder lebendig werden läßt. Dagegen lösen die Bilder des Sturms bei Debussy ganz offensichtlich Angst aus, und die Gestimmtheit, die sie hervorrufen, ähnelt derjenigen von Angstträumen. *Ce qu'avule vent d'Ouest* (1909) läßt das formlose Durcheinanderwirbeln und das ungeheuerliche Toben des Elements Luft erstehen: »Der entfesselte Wirbelsturm peitscht das Meer auf ... die Wogen ... bilden ein Chaos, in dem sich tausend unzusammenhängende Richtungen kreuzen, indem die aufgewühlten Wassermassen zusammen- und wieder auseinanderfließen« (Jankélévitch).

Die drei Untertitel von *La Mer* lassen noch die Illusion einer Programmusik zu. Tatsächlich sind die Titel gerechtfertigt, jedoch nur in streng musikalischer Hinsicht: *De l'aube à midi sur la mer* deutet eine Bewegung, eine Richtung in der Zeit an: von der Urstille zum Mittagslicht, dem strahlenden, glühenden, unbewegten Licht, dem Scheitelpunkt des Tages

Midi le juste y compose de feux

La mer, la mer toujours recommencée! (P. Valéry).

Von der Urstille zum Urlicht, dem Augenblick äußerster Lichtfülle. Alle Elemente der musikalischen Sprache gehen in diese gigantische, alles mit sich fortreißende Steigerung mit ein: ständiger Wechsel der Klanggebilde in schillernden Klangfarben, eine immerwährende Flucht, ohne Aussicht, jene zu erhaschen oder sie an einen

Augenblick zu fesseln. *La Mer* ist reine Bewegtheit, allumfassendes Zerfließen, ist Auflösung und Zusammenballung im Sturm zugleich. *Jeux de vagues* deutet dagegen keinerlei Richtung mehr an: ein offenes, ungerichtetes Zeitfeld: »Die Woge, ein in Sekundenschnelle entstehendes und labiles Gebilde entsteht nur, um wieder zu vergehen ... Gestalten, die ihre Form verändern, werden beständig vom Chaos des Formlosen verschlungen; die in der Entfaltung begriffenen Formen sind, kaum entstanden, bereits dem das ganze All beherrschenden Verfall preisgegeben« (Jankélévitch). In den *Jeux de vagues* versucht Debussy gerade diese Form des Formlosen in seinem musikalischen Stil zu verwirklichen, diesen Zusammenhang des Unzusammenhängenden, des Unvorhersehbaren, des vom Menschen nicht Beherrschbaren. *Dialogue du vent et de la mer* verkörpert schließlich den Dualismus einander entgegenwirkender Kräfte, die eine ungestüm und zerstörerisch, Symbol des kosmischen Urchaos, die andere eintönige Bewegungslosigkeit, ein Abbild der Leere und des Nicht-Seienden. Das Bild des Chaos vereinigt sich wieder mit dem Bild der Ruinen, es ist nämlich seine dynamische Entsprechung, und den riesigen, vom Sturm aufgepeitschten Wogen entsprechen die schweren Säulen der *Cathédrale engloutie* oder die Ruinen des toten Tempels im winterlichen Mondlicht. »Das Meer ist vor allem eine Stätte der Zerstörung menschlicher Werke« (Jankélévitch). Aber, der *Dialogue du vent et de la mer* zeichnet sich in der Entfesselung der blinden Kräfte als existentielle Bedrohung des Lebendigen ab, denn der Sturm ist das Symbol für die »unbegründbare, physische Tragödie«, ist das Unbegreifliche, das Schicksal. Bei Debussy läßt der Sturm die Welt aus dem Chaos nicht neu erstehen, sondern er führt im Gegenteil dorthin, er treibt unausweichlich das ganze Universum hinein.

Aber die tiefsinnigste Gestaltwerdung des Wassers ist die des *stehenden Wassers* (»l'eau morte«), die sich bei Debussy im »Stillstand« (»la stagnance«) ausdrückt, um einen Begriff von Jankélévitch zu verwenden. Hierher gehören die *Brouillards* (1911) oder auch der Beginn der *Voiles*, bevor sie der Wind hinwegträgt. Der »Stillstand« ist manchmal nur das Bild des im abendlichen Zwielficht dahindämmernden Wassers, wo, wie Tristan l'Hermite, der Dichter des *Pro-*

memoir des deux amants sagt, »die Träume des schlummernden Wassers« aus dem Dunst der Teiche und Weiher aufsteigen. Aber häufiger noch ist es die Unbeweglichkeit nächtlicher Gewässer, das feuchte Dunkel: die Poetik Bachelards möchte uns hier nochmals dieses stillschweigende Einvernehmen von Wasser und Nacht fühlen lassen, das uns das große Geheimnis des Todes versinnbildlicht. Das Dunkel ist feucht, und die Nacht ist wie regloses Wasser. In der Vorstellung ist die »alles durchdringende« Nacht eine wäßrige Substanz, ein unfreundlicher und kalter Stoff, denn auf der anderen Seite äußert sich die Schwermut lieber in Bildern stillstehenden Wassers. »Das Wasser ist das Element, das Wehmut erweckt«; »das Wasser läßt den Tod zum Grunderlebnis werden« (Bachelard). Hinwieder werden die Schwermut und der langsam sich einschleichende, jedoch unwiederrufliche Tod im Bewußtsein einer wässerigen Sphäre zugeordnet. Unbeweglichkeit, Starrheit und Trägheit erinnern an den Tod, aber ebenso das Bild des regungslosen, des nächtlichen, des trägen Wassers. Der Schnee ist erstarrtes Wasser und bedeckt die Eiswüste der *Pas sur la neige* (1909). Das Fahle, Dämmerige und Finstere sind Eigenschaften der nächtlichen Weiher, der stehenden Gewässer, auf denen sich die *Feuilles mortes* (1911) niederlassen. Doch dieses feuchte Dunkel birgt auch den grollenden Sturm und die »grauenvolle Nacht, die schwer auf dem Ozean lastet« und die E. Poe verfolgt. So haben nun stehende Gewässer und heftig bewegte Gewässer im Traum und in der Phantasie die gleiche Bedeutung, nämlich die Todesangst.

3. Debussys Angst vor der Zeit und sein Todeswahn

Diese drei Bilder des Wassers, die Debussys Poetik der sinnlichen Vorstellung (»l'imagination matérielle«) begründen, vermehren sich, wie man nun allmählich merkt, um eine Wahnvorstellung vom Tod, die für Debussy charakteristisch ist.

Genauer ausgedrückt, die *klaren Gewässer* (»les eaux claires«), die nach Art der Zeitauffassung Heraklits vorüberfließen, Abbild des

wirbelnden, glücklichen Lebens, von keinem Hintergedanken getrübt, werden gleichsam umklammert oder bedroht von den beiden anderen, nämlich dem stillstehenden und dem heftig bewegten Wasser. Abbild des Lebens eingengt von zwei Abbildern des Todes: einerseits das ursprüngliche Nicht-Sein, der Tod, der dem Leben vorausgeht, der in seinen Tiefen, symbolisiert durch das stillstehende Wasser, das schöpferische Element darstellt; und andererseits der Weltuntergang, der Tod, der durch Zerstörung des Lebens, durch rücksichtslose Vernichtung des Seins und des Alls eintritt, der Tod, den der Mensch in Form von Angst auf die ganze Welt projiziert. Diese Weltangst ist symbolischer Ausdruck von der Zerrissenheit, von unwiederruflicher Gebrochenheit des Ichs, von gespaltener Persönlichkeit.

Ohne Zweifel beherrscht die Angst vor dem Tod die Musik Debussys, und sein kompositorisches Schaffen ist eine wahrhafte »Todesaustreibung«, ein Versuch, der Zeit ihre lebendige Dimension zurückzuerobern. Die letzten Werke bezeugen dies noch entschiedener: vor allem durch die beständige Suche nach einem Stil, der immer mehr ausläßt, das heißt verkürzt, dessen Streben mehr und mehr dahin geht, den Augenblick deutlich hervorzuheben im Gegensatz zum Fortgang der Zeit. Seit 1904 oder 1905 hat Debussy vor, eine neue Oper zu schreiben, und zwar in einem ganz anderen Stil als *Pelléas*: er denkt dabei zunächst an ein kurzes Werk, *le Diable dans le beffroi*, und aus diesem Anlaß schreibt er: »Was ich gerne komponieren möchte, ist etwas, das noch zusammenhangloser ist, etwas scheinbar Unorganisches und im Grunde doch Geordnetes ...« Dieses Vorhaben wird schließlich zugunsten von *La Chute de la Maison Usher* aufgegeben, an dem er mindestens bis 1910, wahrscheinlich aber, mehr sporadisch, bis 1913 arbeiten sollte. Diese Novelle von Poe wird für Debussy gewissermaßen ein Spiegel seiner eigenen Leiden, die im Sommer 1911 auftreten. Das Motiv der Aufsplitterung, der Zerrissenheit, des Schreckens und des Todes herrscht dort vollkommen und uneingeschränkt: »Betrachtet diesen fast unsichtbaren Riß, der die Mauern durchzieht, er wird sich in den Gewässern des Teiches verlieren«, sagt Roderik, ein von phantastischen Träumen

heimgesuchter Irrer. Angesichts dieses Risses denkt man nicht nur an Debussys Körper, in dem die Krankheit fortschreitet, sondern auch an all die Notenblätter, auf denen sich die Zeit ins Unendliche zersplittert und dadurch beständig jenen schicksalsschweren und grundlegenden Bruch durchscheinen läßt. Wenn *La Chute de la Maison Usher* nicht beendet wurde, so liegt dies wahrscheinlich daran, daß es in dem Stück keinen Hoffnungsschimmer auf Überleben gibt: der Tod hätte un-ausweichlich in die Musik mit einfließen müssen, und dies brachte Debussy, von Panik erfaßt, nicht fertig! (Zur gleichen Zeit träumt er von einem kleinen, fest verschlossenen Haus, das ihn vor seinen Ängsten schützen soll ...).

An dieser Stelle sollte man nun die psychologische und die menschliche Bedeutung dieser musikalischen Zeit, die Debussy in die abendländische Musik einführt, ergründen.

Die musikalische Zeit in der Romantik war zyklische und fortlaufende Zeit schlechthin, sie setzte die gegenseitige Durchdringung der einzelnen Teile des Werkes voraus, ihre Verflechtung in eine biegsame und gleichmäßige Zeitdauer, die ständig wieder zu sich selbst zurückkehrt, sich schließt und sich dennoch unbegrenzt fortsetzt. Eine Zeit der Ambivalenz, in der der ewig von neuem sich wiederholende Wechsel von Freude und Traurigkeit, von Angst, Haß und Liebe die gegensätzlichsten Themen, Rhythmen und Harmonien in ein und derselben Einheit verschmilzt. Zeit der *Trauer*, nach dem Begriff der Kleinschen Psychoanalyse, das heißt die Zeit der *Verarbeitung der depressiven Einstellung* («position dépressive»); die depressive Einstellung besteht in der Ambivalenz der Gefühle und ihrer Verarbeitung durch die Integration dieser einander widersprechenden Gefühle in das Ich, dem Brennpunkt ihrer Einheit. Melanie Klein nennt »depressive Einstellung« den Zustand des Menschen, der ihn die Tatsache entdecken und heftig empfinden läßt, daß die extrem gegensätzlichen Gefühle, die er hegt, für den gleichen Gegenstand oder die gleiche Person empfunden werden können und daß er sogar seiner eigenen Person solch gegensätzliche Gefühle entgegenbringen kann. Diese Ambivalenz der inneren Erfahrung wird überwunden, sobald das Ich stark genug ist, diese Widersprüche auf sich

zu nehmen; die Verarbeitung der depressiven Einstellung verstärkt das Gefühl der Einheit und der vollständigen Integration des Ich. Hier kommt dem Menschen die Ambivalenz der Zeit zum Bewußtsein, und zwar als Lebenszeit, die unweigerlich zum Tod führt. Die *Trauer* ist die Empfindung, die sowohl die Ambivalenz als auch die Resignation, aber auch die Integration des Todes in die Lebenszeit begleitet. Die Verklärung des Todes ist Bestandteil der romantischen Zeiterfahrung: man denke nur an Isoldes *Liebestod*!

Umgekehrt löst, solange das Ich nicht stark genug ist, die Entdeckung der Ambivalenz eine unüberwindbare Angst, eine panische Furcht vor dem Altern und dem Tod aus; diese Entdeckung hat die Bildung von Abwehrmechanismen zur Folge, die den Menschen vor dieser zerstörerischen Furcht schützen sollen. Melanie Klein spricht hier von *Spaltung* (»clivage«) und *Leugnung* (»dénégation«). Die Spaltung in einer vollständigen und unwiderruflichen Trennung der glücklichen und angenehmen Aspekte von den unglücklichen und gefährlichen Aspekten der Wirklichkeit; jeder Gegenstand der Außenwelt, und sogar die eigene Person sind in gutes und böses Objekt beziehungsweise in liebendes und hassendes Subjekt getrennt; dadurch ist keine Einheit und auch keine Integration mehr möglich. Die Spaltung ist bestrebt, jegliche Verbindung zwischen dem guten und dem bösen Objekt, zwischen der glücklichen und unglücklichen Erfahrung zu verhindern. Die Verleugnung besteht darin, daß der Mensch die gefährlichen oder unangenehmen Aspekte der Wirklichkeit von sich wegschiebt und nur ihre guten Aspekte zur Kenntnis nimmt.

Hierin finden wir also eine mögliche Erklärung für die Auflösung der Zeit in eine Aneinanderfolge von Augenblicken bei Debussy: eine Erfahrung der Zeit, die von der Spaltung und der Leugnung geprägt ist und die jene Angst vor dem Tod erkennen läßt, von der sich der Komponist durch sein musikalisches Schaffen zu befreien sucht; diese Erfahrung spaltet schließlich die Zeit in gute und in schlechte Augenblicke auf: die guten sind diejenigen, in denen sich das Leben ausdrückt (nämlich als eine außergewöhnlich reine und für zarteste Empfindungen empfängliche Poesie), die schlechten sind diejenigen, die zum Tode führen, in denen das Sein bedroht ist, die

Augenblicke des inneren Chaos. Die Spaltung der Zeit durch die Trennung und die Aneinanderreihung von Augenblicken, erscheint daher als eine Leugnung gerade des Gefühls für die Dauer und als eine Abwehr der Angst vor Zerstörung und Tod. In der debussyschen Zeit ist keine Rückkehr möglich (er haßt symmetrische Formen mit obligatorischer Reprise), denn dies setzte ja voraus, daß es über die Ambivalenz von Leben und Tod hinaus eine Einheit des Ich gibt; genau dieser Einheit verweigert sich das gesplante Ich in der *Verarbeitung der paranoid-schizoiden Einstellung* («position paranoïde-schizoïde»), die Melanie Klein als den seelischen Zustand des Menschen beschreibt, der die Ambivalenz noch nicht ertragen und die Wirklichkeit nicht anders als in den Begriffen der Zerstückelung und der Spaltung erfassen kann. Bei Debussy wird die Angst, die von dem Gefühl ausgelöst wird, daß die Zeit ein Musikstück zu seinem Ende, zu seinem Tod führt, durch einen Kompositionsstil abgewendet, der diesen unerbittlichen Fluß aufhält. Dies bewirken der ungetrübte Lebensüberschwang, diese fröhlichen Inseln, aber auch das unbewegte Ausklingen mancher Stücke, die »presque rien«, die wir in den Schlußtakten finden und die Stücke wie *Des pas sur la neige*, *Canope* und vor allem das außergewöhnliche *Terrasse des audiances du clair de lune*, die letzte Komposition aus den *Préludes pour le piano* von 1911, scheinbar nicht beenden.

Dies erhellt auch den Sinn der Codas, deren Prototyp von der Jugendkomposition *Chevaux de bois*, der Vertonung eines Gedichts von Verlaine, an feststeht und sich dann überall wiederfindet (in *Nuages*, *Fêtes*, in fast allen *Images pour piano* und in allen *Préludes*) bis hin zum Ende, dem großartigen und überraschenden Schluß von *Jeux*. Bis zum Äußersten getriebene Auflösung und Zersplitterung der Themen, der rhythmischen und melodischen Motive, wovon ein anderes Bild, das des phantastischen Spanien, *La Puerta del Vino*, zeugt: eine spanische Melodie, die in Wirklichkeit keine ist, ein stürmisches Arpeggio, das als »Klangfarben-Melodie« dient, ein rhythmisches Pedal (Ostinato), das ist schon das gesamte Material dieses sprühenden Stückes, das flieht, sich auflöst und in die Höhe entschwindet, als Silhouette, die mit dem unendlichen, klaren Himmel

verschmilzt, und dann, eine letzte, plötzliche Wendung, die jäh den Zauber durchbricht. Ein unerwartetes Ende, das sich nicht ankündigt, so wie der Tod, der im Laufe des Lebens nie da ist, nicht herankommt, und dann, plötzlich, unerwartet – nichts mehr, als ob es dieses Leben nie und für niemanden gegeben hätte. »Ich habe nichts gesehen, nichts gehört ... so schnell! so plötzlich! ... lautlos verläßt sie uns.« Noch eine letzte Berührung der Harfe, noch einige Schwingungen der Saiten – und Mélisande ist nicht mehr. Es gibt keine düstere Klage, keine Todeszeremonie, denn der Tod ist nicht in das Leben integriert, er kann nicht der zeitliche Horizont eines Lebens sein, das nichts anderes ist als eine Abfolge von Augenblicken. Der Tod wird geleugnet durch den Wert des Augenblicks und die Unbewegtheit der Zeit.

Die Psychoanalyse hat sich immer an folgendem Problem gestoßen: wie erfaßt man im musikalischen Werk die *Phantasievorstellung* (»le fantasme«)? Viele Arbeiten stellen in dieser Hinsicht nur Komponistenbiographien dar, die durch psychoanalytische Betrachtungen geringen Interesses dem Geschmack der Zeit angepaßt sind, oder sind Analysen der Texte von Vokalwerken, es handelt sich jedoch nie um Analysen der Musik selbst. Dennoch könnten meine obigen Ausführungen weiterführen. In der Tat schreibt S. Isaacs in *Nature et Fonction du fantasme*: »Die Phantasievorstellung ist vor allem der seelische Ausdruck, der psychische Repräsentant des Triebes. Es gibt keinen Trieb, kein triebhaftes Bedürfnis und auch keine Triebreaktion, die nicht als unbewußte Phantasievorstellung gelebt würden. (...) Eine Phantasievorstellung stellt den besonderen Inhalt der Bedürfnisse oder der Gefühle dar (zum Beispiel der Wünsche, Befürchtungen, Ängste, Triumphgefühle, der Liebe oder des Kummers), die in der Psyche zu gegebener Zeit vorherrschen.« Die Phantasievorstellung ist also hier, im Augenblick der musikalischen Kreation oder des Musikhörens, der Repräsentant einer ganz besonderen Empfindung, die *an den Todestrieb gebunden* ist: die der *entflichen- den Zeit*; die Phantasievorstellung nimmt die Gefühle von Freude und Leben nur in dem Maße in sich auf, in dem der Kampf gegen die Angst vor dem Ende (das heißt, vor der Zerstörung durch Altern und

Tod) und der Wunsch nach harmonischer Verwirklichung des Ich ambivalent bleiben, das heißt, wenn das Ich stark genug ist, einen eigenen Tod zu integrieren, aber nicht in eine Zeit, die ihm entgleitet, sondern in eine Zeit, die es beherrscht; der Tod ist dann Endpunkt, und nicht furchtbare Überraschung oder Stillstand und Erstarrung.

Aber um dies zu erreichen, darf der Tod nicht geleugnet, sondern muß angenommen werden; dies erfordert, wie E. Jacques gezeigt hat, eine *Wiederverarbeitung der depressiven Einstellung, Trauerarbeit* und *Wiedergutmachung*. Wenn diese nochmalige Verarbeitung nicht gelingt, so kann das Ich der Angst mit zwei Abwehrmechanismen begegnen: der *Spaltung* und der *Leugnung* der unerwünschten Eigenschaften des Gegenstandes. Bei Debussy, und zwar gerade in der Struktur seines Kompositionsstils, wird die Zeit als die Zeit, die zum Tode hinführt, geleugnet, durch die Zerstückelung und die Erstarrung aber wird sie verklärt, indem jene vom Ich das Bild seiner eigenen Zerstörung abwenden: die ohne organische Integration erfolgte Aneinanderreihung vermittelt die Illusion, daß die Zeit nirgends hinführt, zumindest jedoch, daß sie abgeschafft ist; sie vermittelt die Illusion, daß allein die *guten Augenblicke* bleiben, erfüllt von übersteigter Geschäftigkeit, von außergewöhnlicher Fülle, vom Taumel des strahlenden Lebens, während die schlechten Augenblicke geleugnet werden, die die Formen der Ich-Spaltung und die Angst durchscheinen lassen, die in der Musik das »Lebensende« des Werkes symbolisieren: die Codas sind es, als zeitliche Prozesse, die diese erbärmliche Coda des Lebens, das letzte Aufbäumen vor dem Tod versinnbildlichen, die dennoch immer überraschend und schicksalhaft eintreffen.

Manchmal entwickelt sich eine fast aggressive und chaotische Angst, die man in den Gefühlen der Feindseligkeit wiederfindet, aber auch im Bild des heftig bewegten Wassers (*La Mer* oder *Jeux*). Dies stellt einen Prozeß projektiver Identifikation dar, der bizarre Gegenstände und entpersönlichte Wesen, denen man in Debussys Werk auf Schritt und Tritt begegnet, in der Phantasie erstehen läßt, oder der die morbide Eifersucht Golauds mit musikalischen Mitteln nachzeichnet, wenn er zum Beispiel in der zweiten Szene des vierten Aktes

Mélisande bedroht: diese Musik gehört mit zu der stürmischsten und angsterfülltesten der gesamten musikalischen Lyrik; auch wenn der Grund dieser Musik die Eifersucht Golauds ist, so wird doch in jedem Augenblick das *Verlangen nach Zerstückelung* (»l'envie morcelante«, die Melanie Klein beschreibt) sichtbar, das den Gegenstand auf einen seiner Teile reduziert und danach strebt, diesen überbewerteten Teil dem Ich einzuverleiben und ihn zu zerstören. Bevor der furchtbare Ausbruch beginnt, dreht sich das Gespräch um die Augen Mélisandes, Symbol ihrer Reinheit, ihrer Jugend und ihrer Unschuld, die Golaud für sich als Bedrohung empfindet, solange sie ihn noch ansehen können. Fortwährend lösen diese Augen die Erinnerung an die unerreichbare, für ihn verlorene Jugend aus, und halten ihm das Bild seines eigenen Alters und Todes vor Augen: »Ich weiß mehr von den großen Geheimnissen des Jenseits als vom kleinsten Geheimnis dieser unergründlichen Augen! Nichts als lautere Unschuld! Ja weit mehr noch als Unschuld! Man könnte meinen, daß die Engel des Himmels hier beständig die Taufe feiern. Ich kenne sie gut, diese Augen! Ich sah sie am Werk! Mach sie zu! Mach sie zu, oder ich werde sie für immer schließen!«

Das Bild der Taufe verweist auf jenes große Geheimnis, das für den alten Mann unentschlüsselbar geworden ist, auf diesen Beginn von Zeit und Leben, wo der Tod noch aus dem Lebenshorizont verstoßen ist. Und plötzlich, nach der Zurechtweisung durch Arkel, kommen die Leugnung, die Verachtung und der verschleierte Triumph zum Vorschein: »Ich messe all dem überhaupt keinen Wert bei. Ich bin zu alt; und dann, schließlich bin ich kein Spion. Ich warte, bis sich's fügt; aber dann ... Oh! Ja dann! Einfach, weil es nun einmal so üblich ist.«

»... Bis sich's fügt!« Der Zufall ist gerade die Ablehnung der integrierten Zeit und des Todes als dem Tod des Ich. Der Zufall, das ist der Vorfall, ist etwas, das unvorhersehbar sich nähert, das außerhalb der Zeit steht. Golaud wird sich des Todes erst bewußt, nachdem er getötet hat, auch nach Mélisandes Tod, als ihm nur noch seine Einsamkeit bleibt. Dieses Bild vom überraschenden Eintreten des Zufalls, der das Werden hemmt, der das Werk – zum Schein – nicht beendet, findet man mühelos wieder im letzten Akkord von *La*

Puerta del Vino. Das Bild des Zufalls findet man auch in dem Tennisball wieder, der aus dem Nichts gefallen ist, der wie von Geisterhand auf den Platz der *Jeux* geworfen wurde, des Zufalls, der die Lebewesen und die Dinge aus der Bahn wirft, der der verliebten Stimme Einhalt gebietet, und der schließlich der Musik in den wäßrigen Klängen des Todes ihren Platz anweist.

Letzten Endes müßte man die Analysen Jankélévitchs noch aus folgendem Blickwinkel beleuchten: Stille, die der Musik innewohnt, langsames Verstummen (»presque rien«), fernes Sich-Verlieren, entschwindendes Erscheinen, plötzliches Auftauchen sind Geheimnisse einer Welt, die düsterer ist als der Autor erkannt hat; in ihr vergeht die Musik, kaum entstanden, schon wieder in Klangfetzen, von Pausen durchbrochen, durch die die Motive und Töne der *Nuages*, der *Fêtes*, der *Parfums de la nuit*, der *Terrasse des audiences de clair de lune* oder auch des *Colloque sentimental* entfliehen und sich darin verlieren. Dieses letzte Beispiel ist höchst bezeichnend: das Gedicht, dessen Themen der Sinnverlust und das geräuschlose Herannahen von Alter und Tod sind, verdeutlicht Debussy in einer Musik, die sich ganz und gar das Prinzip der klanglichen Zersetzung zu eigen macht: kurze, schwungvolle Anläufe in gehaltvollen Harmonien – zu gehaltvoll, um eine wirkliche Einheit zu bilden –, die schal und leer wieder in die Verneinung der »gen den schwarzen Himmel« entschwindenden Erinnerungen zurücksinken. Am Ende des Stückes, wenn die Worte nur noch Geräusche in der Nacht sind, entrückt die einen Halbton nach oben gleitende Modulation plötzlich die Stimme, die farb- und tonlos geworden ist, in eine eigenartige und gefühlskalte Atmosphäre:

»Tels ils allaient dans les avoines folles,
et la nuit seule entendit leurs paroles.« (Verlaine)

Da ist noch *En sourdine*, Echo der ersten *Fête galante* von 1891, verzerrt durch die Harmonie eines verminderten Nonenakkords auf einem im Pedal gehaltenen *a*; die Arabeske des Klavierserlischt in der Stille, so als ob der Sinn, nach 13 Jahren nun wieder ins Leben geru-

fen, für immer verloren wäre, zerrüttet in der Unbewegtheit einer zum Stillstand gekommenen Zeit.

An die Stelle der Kunst des Übergangs, von der Wagner sprach, setzt Debussy eine Kunst der Übereinanderschichtung, der Zerteilung, des Zufälligen. Und die Spaltung jeder einzelnen Empfindung, die um ihrer selbst willen in die Musik eingegangen ist, ob farbig oder schreckerregend, zeugen, in ihrer vollkommenen Zusammenhanglosigkeit, von der entscheidenden Suche des Menschen angesichts des Todes. Wahrscheinlich hat es Debussy mehr als jeder andere verstanden, in seiner Musik die verdrängte Angst vor der Zeit und ihre traumhafte Verschleierung in ein Abbild der Transzendenz zu verwandeln. Eben deshalb gibt es über den Grotten und den unterirdischen Höhlen, wohin Golaud durch seine Angst getrieben wird, auch die Sonne und das Meer, das Mittagslicht, das Säuseln der Luft und des Blattwerks, Glockengetön und das von nachmittäglicher Hitze aufgeblähte Unterholz. Sicher, wie Jankélévitch so treffend sagt, »die ganze Musik Debussys ist letztlich da, um uns die Einheit des Todes und des Lebens offenzulegen«, aber sie drückt besser noch die Einheit des Lebens und des Todes aus, die Urangst, die die Fülle und das Glück untergräbt. Diese Verdrehung der Worte macht jene Umwälzung deutlich, die sich in den letzten, ja mehr noch in den unvollendeten Werken vollzieht.

Und Debussy, ganz als ob ihm sein tragischer und erhabener Auftrag plötzlich zu Bewußtsein gekommen wäre, schreibt am 8. Juli 1916 an Jacques Durand folgendes: »Wenn mir diese allmähliche Steigerung der Angst, die in *La Chute de la Maison Usher* zum Ausdruck kommen muß, so gelingt, wie ich gerne möchte, dann glaube ich, der Musik gute Dienste geleistet zu haben.«

Übersetzung: Elisabeth Meier

Literatur

- G. Bachelard, 1942 – *L'eau et les rêves*. Paris: J. Corti.
–,–: 1960 – *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France.
M. Imberty, 1978 – Fantômes du temps et de la mort en psychanalyse de la musique. *Bulletin de Psychologie* 336, 31, (12–17), 747–758.
–,–: 1979 – *Entendre la musique*. Paris: Dunod.
–,–: 1981 – *Les écritures du temps*. Paris: Dunod.
S. Isaacs, 1951 – Nature et fonction du fantasme. In: M. Klein et al., *Développements de la Psychoanalyse*, Paris: Gallimard, 1966.
V. Jankélévitch, 1968 – *La vie et la mort dans la musique de Debussy*. Neuchâtel: La Baconnière.
E. Jacques, 1963 – Mort et crise du milieu de la vie. In: D. Anzieu (Ed.), *Psychoanalyse du génie créateur*. Paris: Dunod, 1974.
J. Jarocinski, 1966 – *Debussy, impressionisme et symbolisme*. Frz. Ausg. Paris: Seuil, 1970.
Ph. Jullian, 1972 – L'art et esprit fin de siècle. In: Debussy, *Génies et Réalités*. Paris: Hachette.
M. Klein, 1968 – A propos de l'identification. In: *Envie et gratitude et autres essais*. Paris: Gallimard.

Summary

The author gives a review of Debussy's relationship to the symbolist movement in France, then analyses in a psychoanalytical approach the aspects of time and death in the works of the composer. He begins by pointing out how the composer of *Pelléas* took over the archetypes of water, and of these archetypes organized the musical elements themselves, furthering the creation of open and irreversible forms.

This propensity to change, over the flux of temporal progression, provides support for a musical form in which each moment, standing by itself, is in unrelated juxtaposition to the next, free of any planned continuity and direction. In this effort to isolate the present moment to retain it all the better, Debussy's style constitutes a genuine *denial* of death which may be found even in his unfinished works such as *The Fall of the House of Usher*; Debussy was unable to finish this work, as if the portrayal of death were unbearable for him. In his works, Debussy has excluded death forever.