Schott Campus

Igor Strawinsky

Prügelstunde

Melos 9 (1971), S. 334–338

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© Schott Music GmbH & Co. KG

SCHOTT

Igor Strawinsky

Prügelstunde

Wenn ich über Gebühr an meine Lungen denken muß, gehe ich zur See ... wegen der frischen Luft ... Von der guten Stadt auf Manna-hatin nahm ich Abschied... *„Moby Dick"*

Die Insel ist voll Lärm. *„Der Sturm"*

The New York Review of Books: In der „Times" stand, Sie hätten sich New York zum Wohnsitz gewählt, Herr Strawinsky.

Igor Strawinsky: Gewählt? Nun ja, ich verstehe, was Sie meinen: statt der Galapagosinseln. In Wirklichkeit halte ich mich hier wegen der ärztlichen Betreuung auf, andererseits würde ich, wenn ich nicht hier wäre, sie vielleicht gar nicht so oft nötig haben. Und doch, man paßt sich an, vielleicht sogar den Giften der Umwelt: das Argument des Mithridatismus, das die langweiligen Fachidioten der Ökologie möglicherweise übersehen haben.

N. Y. R.: In der „Times" stand auch, Sie würden Ihre Manuskripte und andere Dokumente verkaufen.

I. S.: Hoffentlich gelingt's. Mangels Konzerten und Schallplattenaufnahmen ist mein Einkommen stark zusammengeschrumpft. Und, während der populäre Teil meines Werkkatalogs in den Vereinigten Staaten (die sich dem Berner Abkommen nicht angeschlossen haben) tantiemenfrei ist, könnte der unpopuläre, gemessen an der gegenwärtigen Zuwachsrate, meine Apothekenrechnungen etwa von meinem 102. Geburtstag an finanzieren. Gleichwohl hat man offensichtlich bei der Abfassung der neuen Steuergesetze angenommen, daß Komponisten wahrscheinlich ergiebigere Steuerquellen sein müßten als all die noch nicht angezapften Ölkönige. Die Erlässe verbieten nicht nur, daß man Manuskriptschenkungen an Bibliotheken und Universitäten als Steuerabzug bucht; sie verlangen, daß der Schenkende selber eine Steuer entrichtet. Und so werden einem die Aktiva in Passiva verwandelt. In meinem Fall gibt es nur einen Ausweg: verkaufen, wenn's irgend geht, obwohl nach Abzug der Maklergebühren und dem Zubiß des natürlich immer gefräßigen Finanzamts mir nur ein Teil der Summe verbleiben wird, von der die Tageszeitungen reden. Aber vielleicht ist doch nicht alles verloren. Man hat mir genausoviel angeboten, wie ich mein ganzes Leben lang als Komponist verdient habe, wenn ich in einer Fernsehplaudersendung — oder war es „Was bin ich?" — auftrete.

N. Y. R.: Aber die „Times" schrieb, Sie hätten eine Wohnung gekauft.

I. S.: Aus Sparsamkeitsgründen, so lautet das Argument. Außerdem brauche ich mehr Platz für Bücher: so wie jene Mitglieder von Buchgemeinschaften, die entdecken, daß man doch nicht austreten und der Erstickung durch Papier nur entrinnen kann, indem man umzieht. Mein Vater hatte übrigens die größte Privatbibliothek in Petersburg; das habe ich aus der neuesten Nummer der „Sowjetskaja Muzyka" erfahren, in der auch eines meiner frühen Gemälde und einige Zeichnungen reproduziert sind: Ansichten von Königstein, Höchst (wegen seiner Fayencen berühmt) und anderen viel besuchten Orten der neunziger Jahre. Aber ein neues sowjetisches Buch, „Die Entwicklung von Igor Strawinsky", geschrieben von einem gewissen Smirnow (sic!), verspricht, mich auf vieles andere in meinem früheren Leben aufmerksam zu machen.

N. Y. R.: Warum sind Sie vom Stadtteil Central Park South weggezogen?

I. S.: Ich mußte mir den Anblick anderer Statuen verschaffen (die neue Wohnung ist nicht weit vom Mall, dieser Al-fresco-Ruhmeshalle, entfernt). Betrachten Sie die 59. Straße, angefangen an der Ecke der Fifth Avenue. Zunächst, wer *ist* jener berittene Krieger, der von einem palmwedeltragenden weiblichen Engel geführt wird? Das Pharisäische der Kombination ist zwar hochaktuell, aber Stil und Beförderungsmittel passen eher zum ersten Bürgerkrieg. Geht etwa Whitman zu Fuß, und ist folglich Gertrude Stein jener Mann auf dem Pferd? Ich vermute, daß nur denen die Lösung bekannt ist, die tatsächlich die Buchstaben am Sockel konsultiert haben: der Friedensspender ist General („verbrannte Erde") Sherman.

Schaut aber irgend jemand diese Statuen je an? Befriedigen sie irgendwelche Bedürfnisse? — außer denen von Hunden, die deutlich bekunden, daß sie diesen Standbildern vor den breiteren Sockelmauern der umliegenden Straßen den Vorzug geben, damit aber vielleicht eine Quelle von *toxacana canis* bilden, zugleich jedoch dem menschlichen Maßstab huldigen.

Der Brunnen auf der anderen Straßenseite ist ein noch größeres Rätsel, zum Teil wegen der fehlenden Wasserzufuhr (weder Tropfen noch Glucksen seit Menschengedenken — seit dem meinen, auf alle Fälle). Doch wer *ist* nun die Nymphe inmitten jenes imaginären Wasserspiels? Die Sittsamkeit? (Ein kritisches Kleidungsstück wurde nicht ganz abgestreift). Diana? (Dieser Ort wird von Hunden im Überfluß bevorzugt). Die Ornamentik bleibt nicht weniger rätselhaft, zumal sie gleichzeitig etwas vage Astrologisches — einen beflügelten Widder — und offensichtlich Pelagisches hat: Mollusken, Schildkröten und, wie gesagt, jene unbekannte Badeschönheit. Und jetzt wird dieser Häuserblock, wie auch alle anderen in der Nachbarschaft,

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 | © Schott Music GmbH & Co. KG

abgerissen. „Wiederherstellung der Pulitzer Plaza" verkündet ein Schild, das Geheimnis somit vertiefend.

Das Südufer des Park-Eilandes auf der anderen Seite ist unzweifelhaft den guten Nachbarn gewidmet, Kuba vor allem. Dazu muß man aber sagen, daß das Denkmal der *„Maine"*, auf der Seite des Columbus Circle, die besten Chancen hat, zur „unterwältigendsten Sehenswürdigkeit der Stadt" erkoren zu werden. Das gesunkene Schiff, angedeutet durch den mit Dreizack versehenen Bug einer Gondel, ist von Trauernden umgeben; ich glaube jedenfalls, daß sie trauern, obwohl sie vielleicht aus schlechtem künstlerischem Gewissen die Köpfe hängen. Oder sie beugen sich einfach unter der Last des Taubendrecks, des Rußes und der Beschmutzung durch andere, polychromere Gifte. Kein Wunder, daß das Standbild des großen — obwohl falsch konzipierten — Seemanns, der für dies alles verantwortlich ist, nun in dem nach ihm genannten Verkehrswirbel gestrandet ist und in die entgegengesetzte Richtung blickt.

N. Y. R.: Und die Bolivar Plaza?

I. S.: Sie auch nur eine Einbuchtung zu nennen, wäre schon Übertreibung. Tatsächlich war man bei der Zuteilung von Grund und Boden so geizig, daß die drei Gegenkonquistadoren zu Pferd praktisch unsichtbar für jeden bleiben, der sich auf derselben Straßenseite befindet. Ein anderer Grund ist jedoch, daß die Plinthen maßlos hoch sind — dies zum Teil aus denselben Gründen, aus denen auch die Bäume mit weniger tief gehenden Wurzeln im Park jetzt an den Boden gekettet sind. Und doch sind die Plinthen wahrscheinlich die wertvollsten Teile dieser Statuen. Denn im Guerillakrieg der nahen Zukunft, wenn das Standbild des José Marti in direkter Schußlinie von den Schützengräben im Park liegt, können seine kriegerischen Nachfolger (oder wer auch sonst) zumindest Schutz hinter jenem Marmorsockel finden.

Doch wie albern nehmen sich jene lateinamerikanischen Kavalleristen aus, insbesondere gegenüber den Autofahrern, die sich an ihnen vorbei und in den Park debouchieren. Nicht, daß es auf das Sujet der Porträtskulptur ankäme, natürlich (obwohl man erwarten sollte, daß es deren schlimmste Beispiele irgendwie entschuldigen könnte); auch sicherlich nicht darauf, daß etwas hiervon wahrhafte Bildhauerkunst sei. Das wäre zuviel verlangt, zumal wir — im Gegensatz zu Bartolomeo Colleoni — nicht in einem Pferdezeitalter leben oder in einem Zeitalter der Porträtkunst oder gar — was der Fall sein könnte — in einem Zeitalter der Kunst überhaupt. Rechtfertigung, falls jemand sie braucht, sucht man gewiß besser auf einem Gebiet, das uns näher liegt. Die Ausrottung von Spezies, zum Beispiel. In *diesem* Zusammenhang könnten die Statuen also eines Tages ein gewisses zoologisches Interesse erlangen; oder sogar ein mythologisches, denn Pferde könnten sehr wahrscheinlich in diesen Breiten so rar wie Einhörner werden.

Apropos Statuen: neulich sah ich einen Roboter, den ersten wirklichen — d. h. nichtmenschlichen (ich habe schon Kandidaten für politische Ämter gesehen, die durch Meinungsumfragen programmiert waren) —, den ich jemals erlebt habe. Das elektronische Mannequin winkte auf der George-Washington-Brücke die Autos von einer Bahn zur anderen. Es war auch mit leuchtender Mütze und Jacke ausgerüstet, einerseits weil der Erfolg des Einsatzes von der täuschenden Ähnlichkeit der Verkleidung abhing (da kein Pfeilsystem oder andere Zeichen dieselbe Autorität besitzen), andrerseits wegen der Dichte des „Baldachins der Luft", denn Hamlets Worte klingen heute bedrohlich prophetisch. Auch war dieser Ersatzmensch nicht sofort als solcher zu erkennen. Was ihn verriet, war seine grausame Unermüdlichkeit, und zweifellos wird man zukünftigen Modellen, die von mehr „cyborg" (Anmerkung der Redaktion: Kybernetik + Organisation) und „exosomatischer Evolution" profitieren werden, einen Verzögerungsgrad „einbauen". Und dennoch hat seine Gesichtslosigkeit, aus der Nähe gesehen, mich schockiert. Das hätte doch nicht passieren dürfen. Schließlich haben wir uns sehr schnell an „gehen" und „nicht gehen" gewöhnt.

N. Y. R.: Nun kehren wir aber zu den Pferden zurück. Es gibt immer noch ein paar, wissen Sie: vor den Hochzeitskutschen, bei der Polizei, vielleicht auch in einer Reitschule.

I. S.: Jawohl, aber ich sehe sie selber nur an Wochenenden, wenn der Park für Automobile gesperrt ist und dem Studioaufbau für eine Filmszene Anno 1900 ähnelt. Das heißt, insofern es sich um Radfahren, Waldlaufen, Skifahren, Schlittschuhlaufen und Kutschenfahren handelt. Mit der Kleidung verhält es sich anders. Tatsächlich ist das einzige Kleidungssymbol der Zeit, das Universalität — aber hoffentlich ohne tiefere Bedeutung — beanspruchen kann, der Stiefel. Ich habe auch quäkerhafte Männerhüte gesehen, aus derselben Periode wie die schwarzen Frauenmützen bei Kutschenpartien; zigeunerhafte Rüschenröcke, Pelerinen und vielleicht sogar Krinolinen; und all dies gleichzeitig mit dem letzten Modeschrei aus Bloomingdales St.-Tropez-Abteilung wie mit den Erwerbungen, die auf jede Fluktuation der Rocklängen-Börse zum jeweiligen Tageskurs in Länge über, am und unter dem Knie erfolgen. Weil wir es jedoch mit New York zu tun haben, neigen die Fahrräder zum Verklemmen, die Waldläufer treten sich auf die Füße, die Kutschen formieren sich zu Trauerzügen, den Skifahrern mangelt es am Platz zur Schußfahrt und die Schlittschuhläufer — mit mehr Zischlauten als bei Wordsworth:

„. . . alle mit Stahl beschuht,
zischten wir über das glitzernde Eis
in Spielen . . ."

— bilden Trauben, Läufer an Läufer.

N. Y. R.: Und doch bedeutet sogar die zeitweise Sperrung des Parks für Autos einen Sieg im Kampf darum, irgend etwas vor totaler Mechanisierung zu retten.

I. S.: Wird es den Bau von Hochhausklötzen an der Fifth Avenue hindern, zumal die Grundstücksübertragung von Best & Co. die Frage des Besitzes am höheren Luftraum aufgeworfen hat? Und wird es eine Kompensation für die neue Geschoßsilo- und Karteischrank-Architek-

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 | © Schott Music GmbH & Co. KG

tur an der „Avenue of the Americas" bringen, die, wie mir scheint, eher einen Sieg des Gedankentank-Gedankens bedeutet? Tatsache ist, daß die in- und antihumanen Gebäude den Bedürfnissen von wirklichen Menschen — im Gegensatz zu Reißbrettmenschen — trotzen, die abends aus ihrer Nähe sogar verbannt werden, als ob es eine Sperrstunde gäbe. Es fällt einem schwer, nicht mit den „Weathermen" zu sympathisieren (Anmerkung der Redaktion: linksradikaler Flügel der amerikanischen Students for a Democratic Society, S. D. S.).

Was die Mechanisierung angeht, so sind in meiner Nachbarschaft sogar die Sgraffiti mobil geworden. Waren sie vorher auf die Bretterwände an Baustellen sowie auf Kloakensprache und -materie beschränkt, so fahren sie nunmehr auf den Stoßstangen der Autos mit und sprechen aus, was sie nur wollen. Die Texte erinnern übrigens manchmal an die Lästerungen auf Anschlagzetteln des 18. Jahrhunderts und an das Underground-Pamphlet (nur müßte man bei einem der verbreitetsten Beispiele dieser Aufkleber-Literatur, die ich gesehen habe: „Kauf Dir einen Ted-Kennedy-Taucheranzug", um genauer zu sein, von „Underwater" sprechen).

N. Y. R.: Von Statuen abgesehen: wie unterscheidet sich Ihre neue Nachbarschaft am stärksten von der alten?

I. S.: Die soziale Schichtung von Avenue zu Avenue ist viel auffallender, als dies direkt südlich des Parks war, zumindest in der 59. Straße. Aber die radikale Trennung nicht nur stadtteilweise, sondern von Straße zu Straße war für mich immer eines der Phänomene dieser symmetrisch und netzartig angelegten Stadt. Denn, trotz der unaufhörlichen Bewegung und des Tumults (keine Siestas und kaum je so etwas wie die Nacht), bleiben die Fußgängerbevölkerungen eines jeden Häuserblocks in Ost oder West nach Art völlig verschieden. Was vielleicht nichts anderes bedeutet, als daß sich die Menschen vom Computer einteilen lassen, je nachdem, was für und wie teuere Ware sie konsumieren, und ob diese Ware aus den Pubs und Antiquitätenläden der Third Avenue oder von den Zuhältern und Drogenverkäufern, den Überfallrowdies und Räubertypen der Eighth Avenue stammt. Natürlich sind die Trennungslinien nicht gar so starr, wie ich sie darstelle, aber die Ausnahmen sind nicht häufig genug, um den Charakter des Ganzen zu verwischen.

N. Y. R.: Was halten Sie von den neuen atavistischen Lebensstilen?

I. S.: Ich kann mir überhaupt nicht vorstellen, was damit gewollt ist. Neulich sah ich aber einen dieser Toga-und-Sandalen-Seligmacher-Typen, und mich hat die Veränderung — gegenüber einer Generation früher — verblüfft. Damals hätte er einen Pilgerstab oder ein Plakat („Das Ende naht") bei sich gehabt und Traktate für oder gegen mit Fluor angereichertes Wasser verteilt. Aber sein Nachfolger, den ich an einer Straßenecke vor einigen Tagen erblickte, war grimmig und bar einer Botschaft; er stand einfach da, genauso steif und fern wie ein hölzerner Indianer vor einem Zigarrenladen. Noch dazu fuchtelte er nicht mit einem Pilgerstab, sondern mit einem sehr professionell aussehenden Speer.

N. Y. R.: Haben Sie irgendwelche Konzerte in diesem Winter gehört?

I. S.: Nur im eigenen Wohnzimmer und nur mit Musik, die Flucht bedeutet. Nicht, daß ich etwa meine Hand oder mein Ohr nicht mehr in lebende Musik hineinhalten möchte, oder daß ich diese nicht mehr bräuchte. Aber zum einen, wissen Sie, neigen die meisten neuen Produkte zu „visueller Orientierung" und gehören somit in die Rubrik der Zuschauersportarten. Und nicht nur die neuen. Das Dirigieren ist in dem Maß zuschauerorientiert geworden, wie die Zuhörer immer weniger hörgemäß reagieren.

Der arme Dirigent muß heutzutage sogar bei einem Haydn-Stück wie ein armenischer Teppichhändler gestikulieren und für jedes Tutti so springen, als ob er Moisejew vortanzen würde. Nebenbei bemerkt: Bernstein war früher ein eindrucksvoller „Springer", der einen genau wie Wodka etwas atemlos zurückließ. Ich habe ihn nie bei „Les Noces" springen sehen und bedaure sehr, daß ich seine Aufführung letzten Herbst verpaßte. Außerdem wollte ich ihm mein Mitgefühl aussprechen wegen der Beulen, die er sich während der Sache mit den *beaux ténébreux* zugezogen hat — in Form eines Gegenbesuchs, denn Herr Bernstein war zu mir so aufmerksam und zuvorkommend während meiner Krankheiten vorigen Jahres und der Jahre davor wie nur irgendeiner meiner Musikerfreunde.

N. Y. R.: Und Ihre Wohnzimmerkonzerte?

I. S.: Ich habe mir die neue „Pelleas"-Aufnahme angehört. Die Aufzeichnung ist jedoch enttäuschend und wird ohne Zweifel die Nachfrage nach der alten Ansermet-Kassette erhöhen. Eine Besetzung, in der keiner dabei ist, der Französisch spricht, bringt ein zu großes Handikap mit sich, zumal „Pelleas" die einzige Oper ist, in der die Diktion ein entscheidendes Element darstellt. Die Diktion, hier zumindest, beeinflußt nicht nur die Farbe, sondern sogar die Tonhöhe und den Rhythmus. Obwohl nun die Aufführung auf verschiedene Art und Weise in stilistischer Hinsicht fragwürdig ist — sie überakzentuiert und überartikuliert (die punktierten Werte in dem Intermezzo zwischen den ersten zwei Szenen des zweiten Akts sind zu kurz und zu sportlich unruhig), sie setzt forte für pianissimo ein (vgl. die Bläser bei Ziffer 35 im zweiten Akt) usw. –, bilden doch die Sänger das Hauptproblem. Nur das Kind Yniold ist frei von einem die Tonhöhe trübenden Vibrato, doch sein Vortrag – das winselnde „petit père" und das weinerliche „oh, oh" — ist auf andere Art und Weise unerträglich.

Davon abgesehen, lenken die Akzente und die falsch ausgesprochenen Vokabeln — Melisandes „un" und „une" sind ununterscheidbar maskulin; Golauds „vous" reimt sich vollkommen mit der Vokabel, die in Kinderbüchern den Laut der Kühe wiedergibt usw., usw. – allzuviel Aufmerksamkeit auf die Worte. Und was für Worte! Wie konnte Debussy, der Freund Mallarmés, Maeterlinck schlucken, geschweige denn einige seiner irritierendsten Manierismen

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 | © Schott Music GmbH & Co. KG

unterstreichen? Jene Füllworte und kurzen Phrasen, zum Beispiel – „oui, oui", „loin, loin", „tous, tous", „où est-il, où est-il" „la vérite, la vérite", „ne me touchez pas, ne me touchez pas" – die jeder so wiederholt, als ob es ein nervöser Tick wäre, der der Region und der Zeit allgemein anhaftete. Debussy verschlimmert den Tick, indem er die Worte durch gleichmäßige Pausen trennt. So muß das „Oh" (Pause, Pause), „Oh" ein dutzendmal geschehen, ehe Melisande ihren Ring überhaupt fallen läßt, und damit zugleich ihr zweites „Oh": ein Verlust, der den jetzt schließlich dressierten Zuhörer mehr stört als der Verlust von Melisandens Schmuck.

Von den zwei Ungenauigkeiten der Sänger, der rhythmischen und der intonationsmäßigen, ist die erstere die überraschendere. Nicht, daß Genauigkeit alles wäre; aber Flexibilität kommt nach, nicht vor der Treue den notierten rhythmischen Werten gegenüber; und jede von Debussys Unterscheidungen hat ihre Bedeutung. Sie werden jedoch von den Sängern nicht immer beachtet. Beispielsweise wird die Dauer eines Auftakts oder der ersten Note einer Phrase häufiger verdoppelt als umgekehrt. So schreibt, um irgendeine beliebige Stelle anzusprechen, der Komponist für Pelleas' „mais il y a longtemps" (Anfang der zweiten Szene des dritten Akts) fünf Sechzehntel vor, gesungen werden aber ein Achtel und vier Sechzehntel: eine Verbesserung, die keineswegs wünschenswert ist. Der Rhythmus der Sänger ist jedoch nicht nur im Einzelgesang schlaff, d. h. soweit es ihre eigenen Partien betrifft, sondern ebenso im Zusammenspiel — oder fehlenden Zusammenspiel — mit dem Orchester. Dies ist keine große Sache in einer Solopassage, die ganz einfach durch Akkorde interpunktiert wird, doch wenn die Rhythmen schwieriger werden, wie bei Geneviéves Musik (vgl. 1. Aufzug, 3. Szene, 4. Takt), ist das Resultat weit entfernt von jeglicher *clarté*.

Doch genug. Welche Schönheiten enthält doch die Partitur! Ich beschränke mein Urteil freilich auf die Musik, da ich nicht mehr in der Lage bin, das Werk als Oper zu „sehen" (unbeachtet, als die Oper noch neu war; aber heute sehr auffallend, ist die Leistungsfähigkeit des Postwesens im mittelalterlichen Allemonde — vgl. besonders die 2. Szene –, da doch dieses Königreich einen Zauberwald umschließt, in dem jedermann verlorengeht!). Nach der „Haar"-Szene, wenn die stille Düsterkeit der früheren Aufzüge durch Golauds Melodramatik verscheucht wird, habe ich den Eindruck von einem Abfallen. Überdies scheinen mir gewisse Momente in den späteren Szenen nicht mehr ganz durchkalkuliert — einmal der musikalisch ziemlich oberflächlich angelegte Schluß des vierten Aktes —, aber vor allem läßt die Wirkung des Idioms, wie die einer Droge, mit der Zeit nach. Ist dieses Idiom zu begrenzt für eine Oper von solcher Länge? Denn, obwohl es den ganzen Weg von Wagner — doch ohne Wagners Reichweite — bis „Petruschka" (die Fagotte und Klarinetten in Sekundführung im Zwischenspiel vor der zweiten Szene des zweiten Akts) zurückiegt, verraten die letzten Szenen musikalische Klaustrophobie. Einfachheit und Zurückhaltung verwandeln sich in Beschränktheit und Zwang, schöne Monotonie in allzu schlichte Monotonie. Tatsächlich ist die Oper vom fünften Akt an zu lang, obwohl die Sterbeszene (Kindbettfieber, *le cafard?)* eine ihrer schönsten Momente ist.

Virgil Thomson schrieb einmal, ich hätte „Claude Debussy in heillose Panik versetzt". Tut mir leid. Neulich entdeckte ich einen mir bis dahin unbekannten Bericht eines Augenzeugen über eine andere Reaktion Debussys auf mich oder besser auf ein Werk von mir. Kurz nachdem ich zum erstenmal „Pelleas" hörte — an der Seite des Komponisten: ich bin wohl einer der letzten unter den mehr oder weniger Lebenden, die das getan haben —, hörte sich Debussy meinen „Sacre du Printemps" an. Der Dramatiker Lenormand beobachtete ihn, offensichtlich mit mehr Aufmerksamkeit, als er der Musik widmete. „Debussy zeigte ein gequältes, betrübtes Gesicht", schreibt Lenormand. „Es verriet einen Kummer, den man weder beherrschen noch verbergen kann: den eines Schöpfers, dem sich eine Welt auftut, die völlig anders als die eigene ist; die Traurigkeit eines Menschen, der zurückgelassen wird, das Leiden eines Künstlers angesichts neuer Formen, die seine Stellung in der Geschichte und seine Grenzen erkennen lassen."

Debussy, das muß man sich vergegenwärtigen, wußte nicht, daß „Sacre" schon in einem gewissen Sinn der Höhepunkt, *das* Stück war, in dem ich nach noch heute geltender, allgemeiner Ansicht „alles zusammengekriegt" haben soll. Davon abgesehen, hätte „Sacre" für Debussy gar nicht *so* neu sein müssen, da er gewiß seinen eigenen Anteil daran hätte hören müssen. Trotzdem war der Grundzug darin doch neu und für Debussy ohne Zweifel so etwas wie eine Warnung. Und doch glaube ich, daß Lenormand den Gesichtsausdruck des Komponisten richtig gedeutet hat; denn gerade solche Reaktionen erklären zum Teil, warum er in jedem Sinne der erste Musiker des Jahrhunderts ist.

Aus dem Amerikanischen von David und Ute Starke

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 | © Schott Music GmbH & Co. KG