

1918 DEB

01491

Hamburgische
Staatsoper



Claude Debussy
Pelléas et Mélisande

Pelléas et Mélisande

Musikdrama in fünf Akten
von Maurice Maeterlinck

Musik von Claude Debussy

Die Handlung

Erster Akt

1. Szene

Golaud, Enkel des greisen König Arkel, hat sich bei der Jagd im Wald verirrt. An einem Brunnen trifft er auf ein fremdes Mädchen: Mélisande. Ihre Krone ist in den Brunnen gefallen, doch sie will nicht, dass Golaud sie für sie aus dem Wasser holt. Golaud nimmt Mélisande mit.

2. Szene

Auf Schloss Allemonde liest Geneviève, die Mutter von Golaud und Pelléas, Arkel einen Brief Golauds vor. Darin teilt er mit, dass er Mélisande geheiratet hat, und bittet, gemeinsam mit seiner Frau auf das Schloss zurückkehren zu dürfen. Als Zeichen der Zustimmung soll in einem Turm des Schlosses ein Licht brennen, das bis aufs Meer hinaus zu sehen ist.

3. Szene

Die Dunkelheit rings um das Schloss bedrückt Mélisande. Von Geneviève begleitet, sucht sie die Helligkeit des Meeres. Pelléas gesellt sich zu ihnen. Mélisande glaubt das Schiff zu sehen, mit dem sie hergekommen ist. Pelléas spricht von seiner möglichen Abreise.

Zweiter Akt

4. Szene

Pelléas zeigt Mélisande einen Brunnen im Schlosspark. Als Mélisande ihre Hände in das Wasser taucht, erinnert er sich, dass sein Bruder sie einst an einem Brunnen fand. Über das Wasser gebeugt, spielt Mélisande mit dem Ring, den Golaud ihr geschenkt hat. Der Ring fällt in den Brunnen. Mélisande ist über den Verlust des Rings beunruhigt, doch Pelléas rät ihr, Golaud die Wahrheit zu sagen.

5. Szene

Golaud ist zur selben Stunde bei der Jagd vom Pferd gestürzt. Mélisande will den Verletzten pflegen und offenbart ihm dabei, dass sie sich auf Schloss Allemonde krank und unglücklich fühlt. Als Golaud tröstend ihre Hände nimmt, bemerkt er, dass sie seinen Ring nicht mehr trägt. Mélisande erzählt, sie habe ihn in einer Grotte am Meer verloren. Golaud befiehlt ihr, nach dem Ring zu suchen. Pelléas soll sie begleiten.

6. Szene

Pelléas führt Mélisande in die Grotte, damit Mélisande die Suche nach dem Ring Golaud beschreiben kann. Als sie dort drei schlafende Bettler bemerken, weicht Mélisande erschrocken zurück und drängt Pelléas zur Umkehr.

Dritter Akt

7. Szene

An einem Turmfenster richtet Mélisande ihr Haar. Pelléas kommt, um von ihr Abschied zu nehmen. Mélisande bittet ihn, noch nicht so bald abzureisen. Als sie sich aus dem Fenster neigt, spielt er mit ihrem Haar. Golaud überrascht die beiden und tadelt sie wegen Kinderei.

8. Szene

Golaud führt Pelléas in die unterirdischen Gewölbe des Schlosses. Vor dem Abgrund, dem ein Todesgeruch zu entsteigen scheint, wendet sich Pelléas schauernd ab und bittet Golaud, die unheimliche Stätte zu verlassen.

9. Szene

Ans Tageslicht zurückgekehrt, warnt Golaud Pelléas, er möge Mélisande in Ruhe lassen, da sie ein Kind erwarte.

10. Szene

Von Eifersucht getrieben, versucht Golaud von Yniold, seinem kleinen Sohn aus erster Ehe, etwas über die Beziehung von Mélisande und Pelléas zu erfahren. Er zwingt Yniold, in Mélisandes Zimmer zu sehen, wo Pelléas schweigend und reglos neben ihr steht.

Vierter Akt

11. Szene

Pelléas verabredet sich mit Mélisande zu einem letzten abendlichen Treffen am Brunnen.

Er will das Schloss endgültig verlassen, da sein Vater der mit der Vorahnung, er sei dem Tode nahe, ihm zur Abreise riet.

12. Szene

Arkel ist glücklich über die Genesung von Pelléas' Vater und hofft, dass jetzt auch für Mélisande eine glücklichere Zeit beginne. Golaud kommt hinzu und demonstriert gewaltsam seine Herrschaft über Mélisande, bis Arkel ihn zur Vernunft bringt.

13. Szene

Yniolds Ball ist unter einen Stein geraten, den er vergeblich versucht hochzuheben. Mit Schrecken beobachtet er, wie eine Schafherde zum Schlachthof getrieben wird.

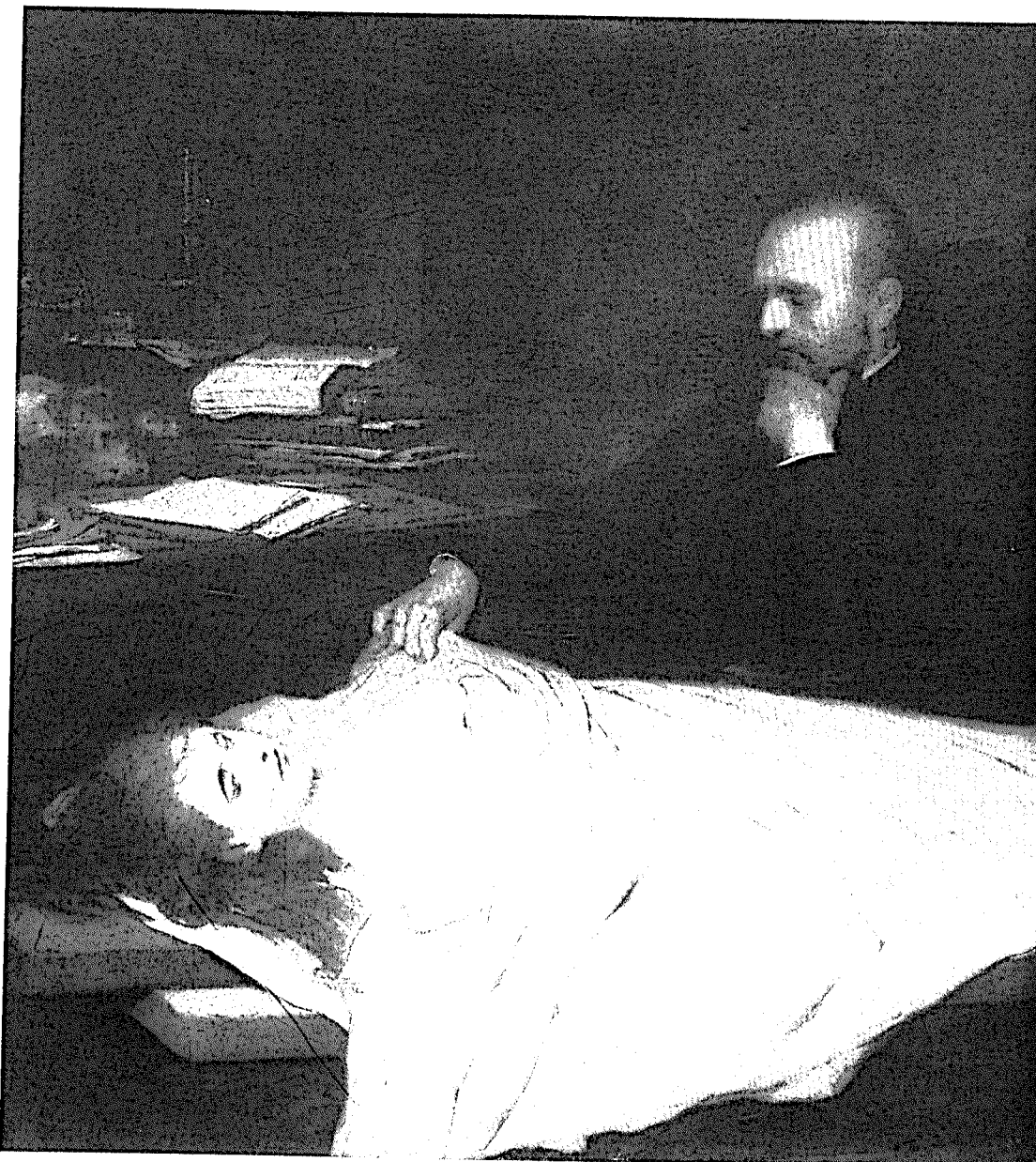
14. Szene

Am Brunnen gestehen Pelléas und Mélisande einander ihre Liebe. Als die Türen des Schlosses sich schließen, erkennen sie, dass es kein Zurück mehr gibt. Doch Golaud beobachtet sie, tötet Pelléas und verletzt Mélisande.

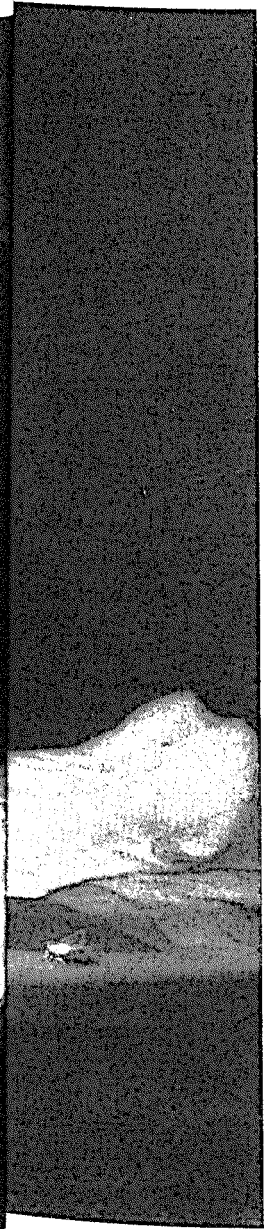
Fünfter Akt

15. Szene

Mit einem Arzt wacht die Familie an Mélisandes Bett, die eine Tochter geboren hat. Im Angesicht des Todes unternimmt Golaud einen letzten Versuch, die Wahrheit zu erfahren, und fordert Mélisande auf, ihren Ehebruch mit Pelléas zu gestehen. Mélisande verneint, doch Golauds Zweifel bleiben. Sie stirbt. Arkel lässt ihre Tochter, die für ihn Mélisandes Platz einnimmt, aus dem Sterbezimmer fortbringen.



Gabriel von Max, Der Anatom



In einem Schloss und in dem Garten, der es umrauscht, wohnen stille Gestalten. Sie sprechen leise von einem Kranken, der in einem der vielen Zimmer wartet, ob er sterben muss. Alle lauschen ehrfürchtig auf diese Entscheidung. Sie leben lautlos nebeneinander hin und sind vereint nur in der Furcht des Gefühls. Sie sind nicht glücklich gewesen vor dieser Zeit, und sie sind nicht traurig geworden durch die Angst. Sie haben nur gelernt, hinauszuhorchen auf das, was durch die weiten Wälder kommen kann und durch die endlos kalten Gänge. Ihr Lauschen macht diese Menschen wehrlos, es wird ein Ruf nach dem Unbekannten. Golaud, der dunkle, führt es ins Schloss: es ist ein blasses, fremdes Mädchen, das einmal eine Krone verloren hat. Der finstere Prinz macht sie zur Mutter seines verwaisten Sohnes. Und er selbst will festlich einziehen in die kleine, lichte Mélisande, wie in ein neues Reich. Aber die silbernen Türen ihrer Seele wehren seinem Ungestüm. Da zeigt sein Söhnchen ihm, wie diese Pforten aufgehen vor des blonden Pelléas gefalteten Händen. Und da tötet der wilde Golaud den Bruder Pelléas »weil es so Brauch ist«. Die Waffe streift Mélisanden. Sie lässt leise ein frühes Kind ins Leben gleiten, wie ein Rettungsboot, darin sie das NIEGELEBTE geborgen hat. Dann geht sie unter, stirbt am Staunen über alles das.

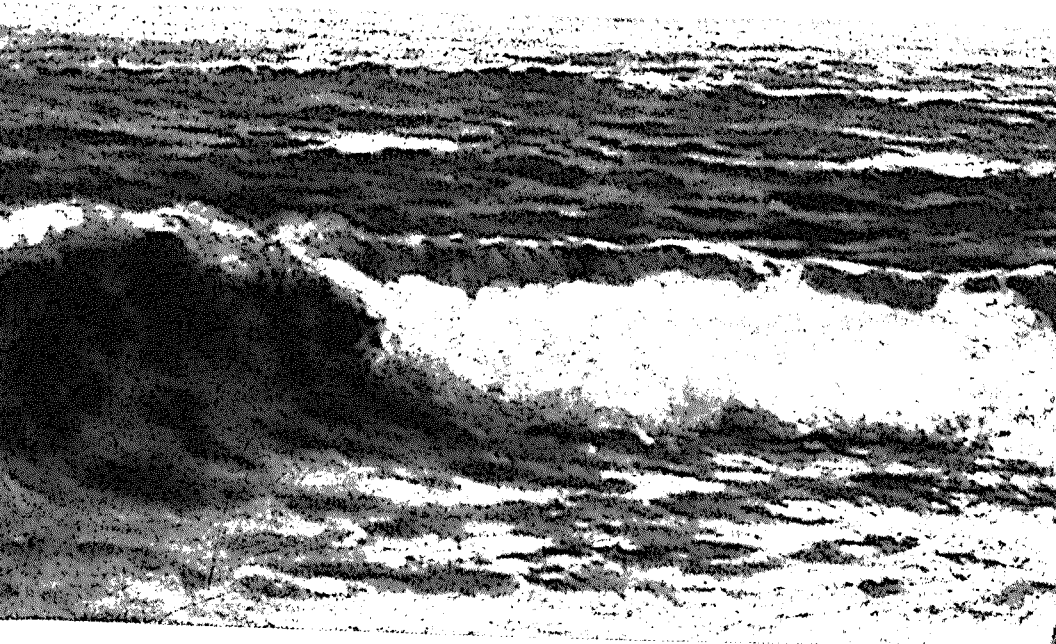
Der alte König Arkel sieht ihr sinnend nach. Wie eine ferne Erinnerung rührt ihn das Schicksal an. »Du bist nicht schuld« - damit zieht er den dunklen Golaud zur Türe, denn: »wir wollen nicht hier bleiben«. Wir können ja nicht antworten auf das hier. Ich bin alt, ich habe fast alles gesehen, und ich kann doch nicht antworten. Ich weiß: man kann das Leben nicht erkennen und enthüllen. Man kann es nur - überdauern. - So König Arkel.

Rainer Maria Rilke

Die Musik ist eine geheimnisvolle Mathematik, deren Elemente am Unendlichen teilhaben. Sie lebt in der Bewegung der Wasser; im Wellenspiel wechselnder Winde; nichts ist musikalischer als ein Sonnenuntergang! Für den, der mit dem Herzen schaut und lauscht, ist das die beste Entwicklungslehre, geschrieben in jenes Buch, das von den Musikern nur wenig gelesen wird: das der Natur. Sie schauen in die Bücher der großen Meister und rühren dort mit frommer Ehrfurcht den alten Klangstaub auf. Gut so; aber die Kunst ist hier vielleicht nicht so nah!

Mir schwebt eine Musik vor, die eigens fürs »Freie« geschaffen wäre, eine Musik der großen Linienzüge, eine Musik der weichen und instrumentalen Kühnheiten, die sich in der freien Luft entfalten und unbeschwert über den Wipfeln der Bäume schweben würden. Eine solche Harmonienfolge schiene im geschlossenen Konzertsaal befremdlich, hier aber könnte sie zu ihrer wahren Geltung kommen; und hier auch fände sich vielleicht das Mittel, all die kleinlichen, überspitzten Manien von Form und Klanglichkeit zu beseitigen, die der Musik so hemmend im Wege stehen. Hier könnte die Musik zu neuem Leben erwachen, sie könnte die herrliche Lehre der Freiheit erfahren, die im Erblühen der Bäume liegt. Was sie dabei an Reiz im einzelnen verlöre, gewänne sie es nicht an Größe zurück? Wohlverstanden: Es kommt auf die Arbeit im »Großen« an, nicht auf die Arbeit im »Groben«. Übersteigerte Klangwirkungen zu wiederholen und das Echo damit zu langweilen, darum geht es nicht. Man muss vielmehr die großen Klangwirkungen dazu benutzen, den Traum von Harmonie weiterzuführen. Das Wehen der Lüfte, das Säuseln der Blätter, der Blumen Duft würden geheimnisvoll mit der Musik zusammenwirken; und sie, die Musik, könnte all diese Elemente so natürlich zur Einheit binden, dass es schiene, als hätte sie an jedem von ihnen teil ... Dann endlich würde man in Musik und Dichtung die Künste erkennen, die einzig im Raum sich bewegen ... Ich kann mich täuschen, aber mir will scheinen, als liege in dieser Idee ein Traum für künftige Generationen beschlossen. Was uns andere, uns arme Zeitgenossen angeht, muss ich fürchten, dass die Musik sich auch weiterhin ein wenig beengt und eingeschlossen fühlt.

Claude Debussy
La Revue blanche, 1. Juni 1901



Willy Decker

»Je ne suis pas heureuse ici! ...«

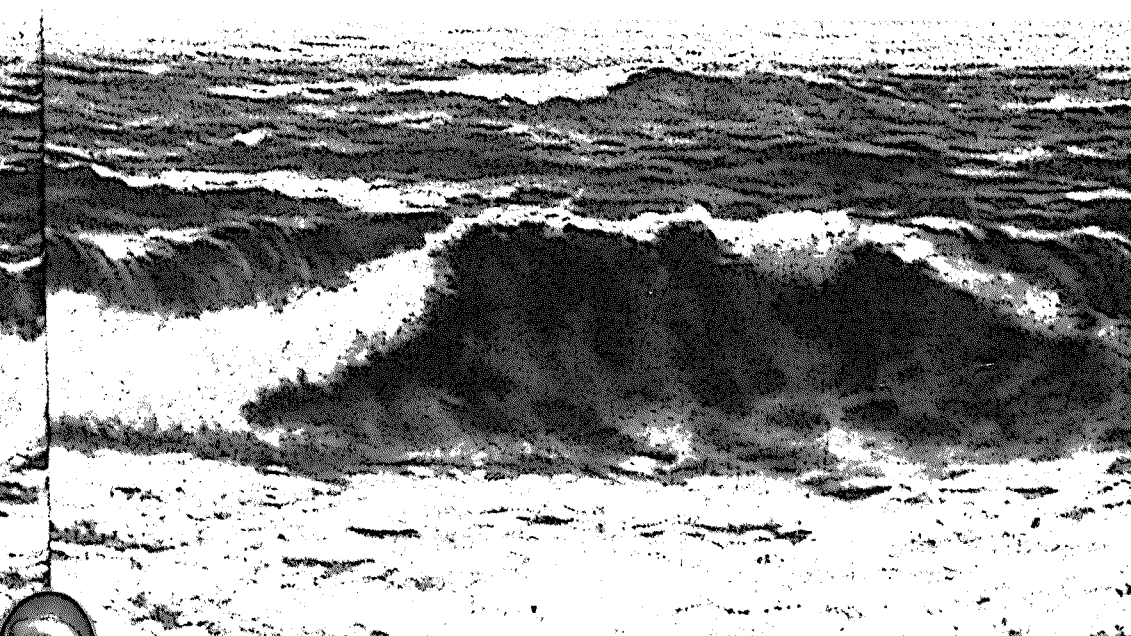
Ein nacktes kleines Mädchen sitzt weinend am Rand eines Brunnens – ein vertrautes Bild aus der Welt der Märchen, Sagen, der Allegorie und des Mysterienspiels.

An seiner Oberfläche erscheint »Pelléas et Mélisande« als eine dieser märchennartigen, naiven Parabeln, in einfacher Sprache erzählt, eine nahezu banal-exemplarische Dreiecksgeschichte – mit plakathaften Figuren wie aus dem Ritterspiel. Unter dieser täuschenden Oberfläche schimmert aber vom ersten bis zum letzten Moment eine Tiefe herauf, eine zweite, abgründige Dimension, auf der das Stück seine eigentliche Bedeutung gewinnt. Zuerst und vor allem in der Musik wird diese Unterströmung spürbar, dieser verborgene Wellengang unter einer trügerisch ruhigen Oberfläche – wenn man dem Stück ein Urelement zuschreiben würde, dann wäre es das Wasser. Wir sehen seine Oberfläche, aber durch sie hindurch immer auch eine Tiefe bis hinab in verschwimmende Dunkelheit, die wir nicht mehr erfassen können. Durch alles, was im Stück geschieht, sprachlich oder visuell, schauen wir auf eine zweite, bedeutendere Ebene hindurch und hinab – nahezu jeder Satz sagt immer auch etwas Zweites, Verborgenes – jedes Bild spiegelt sich in der Tiefe dieser verborgenen Ebene und wird zum Symbol.

Wenn das Wasser das Element und zentrale Motiv des Stückes ist, so ist der Brunnen sein zentrales Bild; Mélisandes Tragödie und damit die Tragödie aller, beginnt an einem Brunnen und

endet mit Pelléas' Tod an und in einem Brunnen. Der Brunnen hat eine magische, magnetische Kraft, zu der alles Geschehen des Stückes immer wieder zurückkehrt. Vor allem Mélisande und Pelléas werden mit sich steigender Macht zu diesem Brunnen hingezogen. Überhaupt gibt es diesen Drang in die Tiefe bis nahezu jeder Szene, wenn nicht zum Brunnen, dann in andere tiefe Wasser hinab – unterirdischen Seen, zu denen Pelléas mit Mélisande vordringt, um den verlorenen Ring zu finden; das giftige stehende Wasser, zu dem Golaud Pelléas hinunterzwingt, und immer wieder das geheimnisvolle Dunkel am Grunde des Brunnens; und wenn nicht die Tiefe des Wassers, so ist es die Weite des Wassers, die Endlosigkeit des Meeres, die zum Fluchtpunkt der Sehnsucht wird. Es ist immer unerreichbare, unsichtbare Ferne, um die das Stück kreist – in die Tiefe, in die Weite und schließlich, in den Turmszenen, – in die Höhe: auf der Höhe des Turmes, der nur ein in die Höhe umgestülpter Brunnen ist, wird Mélisande selbst zur Verkörperung der Ferne, der Unerreichbarkeit – zunächst für Pelléas und später für Golaud.

Alle Versuche der Figuren, in diese Fernen vorzudringen, scheitern – Mélisandes Schiff fährt für immer davon, das Meer bleibt unbefahrbar – Pelléas vermag nicht, Mélisande auf der Höhe des Turmes zu erreichen, Golaud muss sein eigenes Kind zum Spion erniedrigen, um das Turmfenster zu erreichen. Und vor allem und immer wieder das Hinabsteigen in die Tiefen, in das geheimnisvolle Dunkel von Seen, Grotten und Brunnen wird



immer wieder abgebrochen oder verhindert – es scheint eine geheimnisvolle jenseitige Welt zu geben, zu der alle vordringen möchten, dorthin wo der Schlüssel zu den Rätseln des Lebens liegt, so wie Mélisandes Krone in der Tiefe des Brunnens.

Der Zugang zu diesem tiefsten Geheimnis des Brunnens, der ein Symbol für die letzte Wahrheit der menschlichen Existenz ist, scheint aber den Sterblichen grundsätzlich verwehrt zu sein: »Nous ne voyons que l'envers des destinées ...« (Wir sehen nur die Kehrseite, die eine Seite des Schicksals ...) sagt Arkel und meint die Unmöglichkeit, die ungeteilte, komplette Wahrheit zu erkennen.

Und doch gibt es eine Verbindung zu diesem geheimnisvollen Fluchtpunkt, zu dieser jenseitigen Tiefe, die im Brunnen erahnt wird, – und das ist Mélisande selbst. Auf mysteriöse oder besser mystische Weise gehört sie dieser Tiefe an – wenn wir sie zu Beginn am Rande des Brunnens finden, starrt sie in die Tiefe und weint – weint sie nur der verlorenen Krone nach, oder ist es die verlorene Heimat in der Unendlichkeit des Wassers, der sie nachweint – ist sie eines jener Wasserwesen wie Melusine, Undine, die Meerjungfrau – aus einem unausgesprochenen Grund aus dieser Heimat verstoßen – alle Fragen nach ihrer Herkunft, ihrem Wesen, ihrer Geschichte bleiben unbeantwortet. Mélisande ist fremd und bleibt fremd in dieser Welt, in die Golaud sie gegen ihren Willen hineinträgt, und als Fremde in dieser Welt, in der sie nie glücklich ist, treibt es sie immer wieder zum Wasser – vor allem zum Brunnen, dem dunklen Zugang zu ihrer verlorenen Heimat. Aber der Rückweg ist ihr versperrt, sie kann nicht zurück – aber genauso wenig findet sie einen Weg in die diesseitige Welt – sie gehört zwei Welten an und kann doch keine der beiden Welten bewohnen. Sie ist die tragischste unter den tragischen Figuren des Stückes – ewig und unheilbar fremd, ein verirrter Vogel: »... un oiseau, qui n'est pas d'ici«.

Die Versuche der anderen Figuren, in ihre Fremdheit vorzudringen, misslingen – Golauds Versuche, sie zu enträtseln, steigern sich bis zu einer manisch besessenen Jagd nach dem Schlüssel zu Mélisandes innerstem Geheimnis, an deren Ende er aber immer mit leeren Händen oder besser gesagt mit unheilbar blinden Augen dasteht. Er benutzt immer wieder die Metapher der Blindheit für seine eigene verzweifelte Situation. Ganz am Ende schließlich gibt er auf: »... je ne sais rien ... je vais mourir ici comme un aveugle ... je suis moins

loin des grands secrets de l'autre monde que plus petit secret de ces yeux.« Ich bin den großen Geheimnissen des Jenseits nicht so fern wie der kleinsten Geheimnis dieser Augen!

Mélisande bleibt fremd – und sie bleibt einsam. Vom Moment an, da sie die (diesseitige) Welt der Allemonde betritt, scheint sie zu welken, zu erstarren, – »comme un oiseau pourchassé« – wie ein geetzter Vogel, der seine zerbrochenen, vereisten Flügel hinter sich herschleift, irrt sie durch diese Welt des Todes, – eine Welt, in der der Mensch zum tragischsten aller Wesen wird – er muss sterben, und – im Gegensatz zu allen anderen Wesen – weiß er es. Mélisandes geheimnisvolle Heimat kennt den Tod nicht, und sie selbst fragt noch am dem Totenbett verwundert: »Wieso werde ich sterben ... ich wusste nichts davon.« Allemonde ganz und gar vom Tod bestimmt, – ist eine Welt für die denen, die sie betreten, das Glück verwehrt, nichts vom Tod zu wissen ... die Traurigkeit, die Mélisande im ganzen Stück nie verlässt, ist die Trauer über dieses für immer verlorene Glück und die Unwissenheit. Sie weiß um ihre Vergänglichkeit, dieses Wissen lässt sie erfrieren – sie, deren Element und Urheimat das Wasser, das Fließen, die Grenzenlosigkeit und alle endlose Bewegung ist, sie muss erstarren in der Kälte des Todes. Sie geht zurück ins Schweigen, in das Mysterium, aus dem sie einmal aufgetaucht ist ... »un pauvre petit être mystérieux ...« ein armes, kleines, geheimnisvolles Wesen.

Marianne Stokes,
Mélisande



Trösten wir uns damit, dass wir uns sagen, der Intellekt sei diejenige Fähigkeit, durch die wir schließlich verstehen, dass alles unverständlich ist; und betrachten wir die Dinge von der Tiefe der menschlichen Illusion aus. Diese Illusion ist vielleicht, alles in allem, auch eine Art Wahrheit.

Maurice Maeterlinck,
Das Leben der Termiten

Debussy existierte bereits vor Debussy. Da war eine Architektur, die sich im Wasser spiegelt; da waren Wellen, die sich bilden und wieder zusammenstürzen; Zweige, die einschlagen; Pflaumen, die herabfallen, sich zu Tode quälen und Gold bluten. Aber das alles murmelte, stammelte, hatte keine menschliche Stimme gefunden, um sich auszudrücken. Tausend unbestimmte Wunder der Natur haben endlich ihren Übersetzer gefunden.

Jean Cocteau

Wer wird das Geheimnis der musikalischen Komposition ergreifen? Das Rauschen des Meeres, der Bogen des Horizonts, der Wind in den Blättern, ein Vogelruf hinterlassen in uns vielfältige Eindrücke. Und plötzlich, ohne dass man das Mindeste dazutut, steigt eine dieser Erinnerungen in uns auf und wird zur musikalischen Sprache. Sie trägt ihre Harmonie in sich selbst. Welche Anstrengung man auch unternähme, man wird keine stimmigeren finden und auch keine wahrere. Nur auf diesem Weg macht eine Seele, die sich der Musik verschrieben hat, ihre schönsten Entdeckungen.

Wenn ich so zu Ihnen spreche, geschieht es nicht, um Ihnen eine üppig aufgeputzte Kunsttheorie vorzuführen, sondern um Ihnen zu zeigen, dass ich gerade das nicht habe. Ich kann die Doktrinäre und ihre Impertinenz auf den Tod nicht leiden.

Deshalb will ich meinen musikalischen Traum mit der vollkommensten Selbstentäußerung schreiben. Ich will von dem Land in meinem Innern singen, mit der naiven Treuerzigkeit eines Kindes. Zweifellos geht es bei dieser unschuldigen Kunstgrammatik nicht ohne Zusammenstöße ab. Sie wird die Parteigänger der Kunstfertigkeit und Lüge immer schockieren, ich sehe das voraus, und es macht mich lächeln. Ich werde nichts tun, um mir Gegner zu schaffen. Aber ich werde noch weniger tun, um meine Feindschaften in Freundschaften zu verwandeln. Man muss vor sich selbst ein großer Künstler sein wollen und nicht vor den anderen. Ich will es wagen, ich selbst zu sein und für meine Wahrheit einzustehen. Diejenigen, die mit mir fühlen, werden mich darob umso mehr lieben. Die anderen werden sich von mir abwenden, mich hassen. Ich werde nichts tun, sie für mich zu gewinnen.

Claude Debussy
Excelsior, 11. Februar 1911



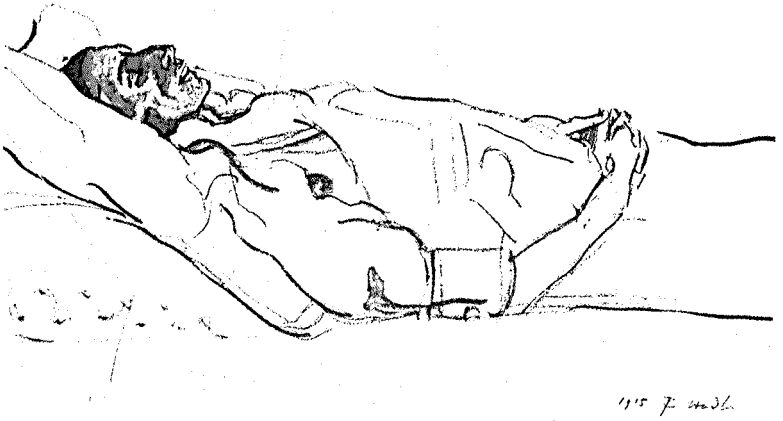
Mary Garden, Melisande der
Uraufführung, Paris 1902

Ich weiß, dass die Bilder Ausgeburten der Hölle sind, denn sie sind der Abschaum der Gedanken und Träume, die von Gott gekommen sind, absolut. Mit der Heiligen Teresa weiß ich, dass allein sie dem Dämon bekannt sind, der sonst nichts durchdringt und nur in ihnen das Geheimnis unserer Träume sieht; ich würde darum gern oberhalb der Bilder in der essentiellen Einsamkeit, der mondgleichen Verlassenheit des WORTES sprechen. Das WORT - ich begehre es nackt wie die Seele nach dem Tod, um das RÄTSEL, von Stofflichem und Licht gelöst, ganz in seinem inneren Glanz zu benennen. Wenn ich es einen Augenblick lang sehe, ist es nirgends festzumachen, nicht rechts und vor allem nicht links, wie der gewöhnliche Traum in meinem vorigen Leben. Es ist überall ohne spürbares Licht und ohne spürbare Finsternis, und ich bin in ihm, allein mit dem geistigen Wort, das seinen grenzenlosen Schein in meiner Seele unterbricht, aber nicht darüber hinausgehen will. Es bringt dann den Beginn von Todeswonnen ohne Entsprechung mit sich, und selbst das Schweigen kann sie nicht ausdrücken. Ich erfreue mich in ihnen, ohne sie mit Hilfe irgendeines bekannten Sinnes erfassen zu können, und ich spüre, dass ich mich fortwährend Gott nähere, so dass meine Seele an ein Vergrößerungsglas denken lässt, dessen Linse, indem sie sich schrittweise von einem wütenden, rasenden Gedanken entfernt, sie entsetzlich unter sich anschwellen lässt; bis ich in der Dunkelheit eines Schreckens ankomme, den man nirgends sonst erfassen kann.

Maurice Maeterlinck
Typhöse Visionen



Ferdinand Hodler, Bildnis von Valentine Godé-Darbois



Ferdinand Hodler; Bildnisse von Valentine Godé-Darel

Maurice Maeterlinck

Seele

O meine Seele!
O meine allzu sichere Seele!
Und diese Herden von Wünschen in
einem Treibhaus!
Die eines Gewitters über den
Wiesen harren!

Tritt zu den Kränksten:
Sie hauchen seltsame Dünste aus!
Mir ist bei ihnen, als beträt ich mit
meiner Mutter ein Schlachtfeld!
Man begräbt einen Waffenbruder
zur Mittagszeit,
Indess' die Wachen ihr Mahl ver-
zehren.

Tritt auch zu den Schwächsten:
Sie liegen in seltsamem Schweiß.
Sieh hier eine kranke Braut,
Dort einen Verrat am Sonntag
Und kleine Kinder im Kerker.
(Und weiter weg, durch all den
Dunst)
Ist's eine Sterbende an der
Küchentür?
Eine Krankenschwester, die am
Sterbebett Gemüse liest?

Tritt endlich zu den Traurigsten:
(Zuletzt zu ihnen, denn sie sind ver-
giftet.)
O meine Lippen spüren den Kuss
von Verwundeten!

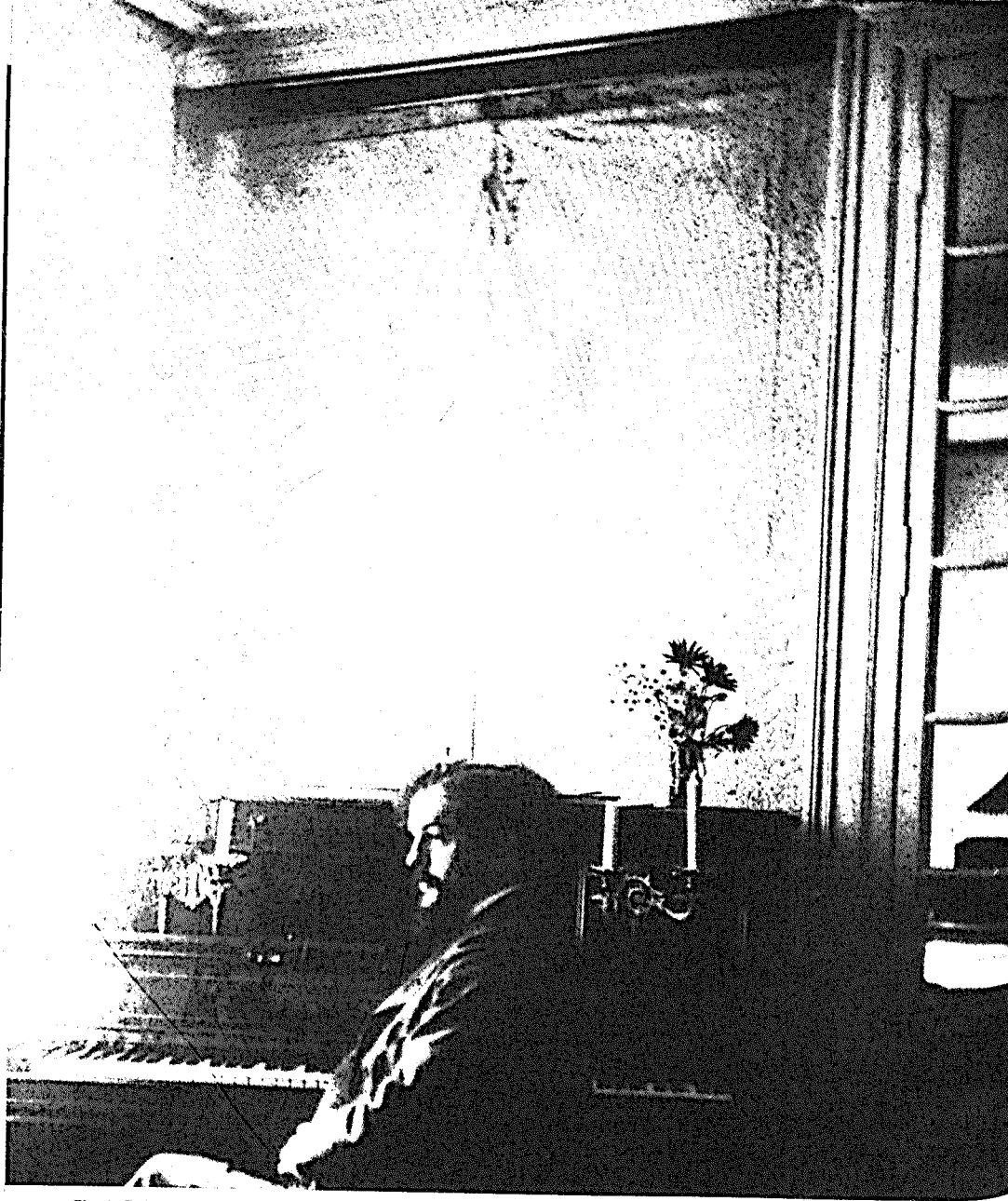
Alle Schlossfräulein starben vor
Hunger
Diesen Sommer in den Türmen mei-
ner Seele!

Sieh, der junge Tag tritt hinein in das
Fest!
Ich sehe Lämmer an den Ufern ent-
lang
Und einen Schleier vor den
Fenstern des Spitals!

Ein weiter Weg ist es von meinem
Herzen bis zu meiner Seele!
Und alle Wachen sind auf ihrem
Posten tot!

Es war einmal ein armes kleines
Fest in der Vorhöfen meiner Seele!
Man mähte dort den Schierling
eines Sonntag-Morgens;
Und all die Jungfrau'n aus dem
Kloster sahn die Schiffe
Auf dem Kanal vorüberziehn; es war
an einem sonn'gen Fasttag.
Indess' die Schwäne litten unter
einer gift'gen Brücke,
Schlug man die Bäume rings um das
Gefängnis.
Man bracht' an einem Juni-
Nachmittag Arznei,
Und Krankenmahle breiteten sich
aus nach allen Seiten!

O meine Seele!
Wie traurig ist das alles, meine
Seele!
Wie traurig alles!



Claude Debussy

Unter allen Musikern blieb Debussy einer der einsamsten, und seine Epoche zwang ihn zuweilen zu geschmeidigen und unauffälligen Lösungen. Aber gerade durch seine kostbare Isolation und durch das weder Mittelbare noch Übertragbare all seiner Erfahrungen und Erkenntnisse wurde er zum einzig universellen Musiker Frankreichs – zumindest im 19. und 20. Jahrhundert. Debussy strahlt verführerische Kräfte aus von geheimnisvoll hinreißendem Zauber: Seine Position an der Schwelle der Neuen Musik gleicht einem Pfeil, der einsam in die Höhe schießt.

Pierre Boulez

Claude Debussy Warum ich »Pelléas« geschrieben habe

Ich habe »Pelléas et Mélisande« 1893 kennen gelernt. Trotz meiner Begeisterung beim ersten Lesen und vielleicht dem heimlichen Gedanken an eine mögliche Musik dazu, begann ich erst Ende des gleichen Jahres, mich ernsthaft damit zu beschäftigen.

Warum ich »Pelléas« gewählt habe

Seit langem schon war es meine Absicht gewesen, Musik für das Theater zu schreiben, aber die Form, in der ich dies tun wollte, war so ungewöhnlich, dass ich nach verschiedenen Versuchen den Plan schon fast aufgegeben hatte. Frühere Erkundungsgänge im Bereich der Instrumentalmusik hatten bei mir eine Abneigung gegen die klassische Durchführungstechnik hervorgerufen, deren Schönheit rein technischer Art ist und außer den Mandarinen unserer Kaste keinen Menschen interessiert. Ich strebte für die Musik eine Freiheit an, die sie vielleicht mehr als jede andere Kunst in sich birgt, eine Freiheit, welche nicht mehr auf die mehr oder weniger getreue Wiedergabe der Natur eingeeignet bleiben, sondern auf den geheimnisvollen Entsprechungen zwischen Natur und Phantasie beruhen sollte.

Nach einigen Jahren leidenschaftlicher Pilgerfahrten nach Bayreuth begann ich, an der Lösung Wagners zu zweifeln, oder vielmehr, es schien mir, dass sie nur für den Spezialfall des Wagnerschen Genies tauglich sei. Wagner war ein großer Sammler musikalischer Formeln, er fasste sie zu einer Gesamtformel zusammen, die als ursprüngliche Errungenschaft erschien, weil man sich in der Musik schlecht auskannte. Und ohne sein Genie leugnen zu wollen, lässt sich doch sagen, dass er für die Musik unserer Zeit den Schlussstein bildet, ähnlich wie Victor Hugo, der die gesamte frühere Dichtung in sein Schaffen einschmolz. Folglich sollte man seine Erkundungen jenseits von Wagner treiben und nicht in seinem Schlepptau.

Das »Pelléas«-Drama, das trotz seiner traumhaften Atmosphäre bei weitem mehr Menschlichkeit enthält als alle so genannten »lebensechten Stoffe«, schien mir auf wunderbare Weise dem zu entsprechen, was ich wollte. Es herrscht hier eine zauberisch beschwörende Sprache, deren sensible Nuancen ihre Weiterführung in der Musik und im orchestralen Klangkolorit finden konnten. Auch habe ich versucht, einem Schönheitsgesetz zu

gehörten, das man seltsamerweise zu vergessen scheint, sobald es sich um Musik für das Theater handelt. Die Personen des »Pelléas«-Dramas verstehen ganz natürlich zu singen und nicht in einem willkürlichen Tonfall, der aus verästelten Traditionen stammt. Das hat mir den Vorwurf der Parteinahme für monotone Deklamation eingetragen, in der es nicht die geringste Melodik gebe. Zum Ersten ist das falsch; zum Zweiten lassen sich die Gefühle einer Person nicht unausgesetzt auf melodische Art ausdrücken; zum Dritten muss die dramatische Melodie ganz anders beschaffen sein als die Melodie im Allgemeinen. Die Leute, die im Theater Musik hören wollen, lassen sich mit jenen vergleichen, die um die Straßensänger herumstehen! Hier kann man sich für zwei Sous melodische Gemütsbewegungen verschaffen, es ist sogar eine weit größere Geduld im Zuhören festzustellen als bei vielen Abonnenten unserer subventionierten Theater, ja, man könnte von einer »Bereitschaft zum Verständnis« sprechen, die dem hochgestellten Publikum völlig abgeht.

Es liegt schon eine einzigartige Ironie darin, dass das gleiche Publikum, das nach »Neuem« verlangt, jedesmal dann außer Fassung gerät und sich mokiert, wenn man versucht, es aus seinen Gewohnheiten und seinem eingefleischten Wohlbehagen herauszulocken. Das mag manchem unverständlich vorkommen, aber man darf nicht vergessen, dass ein Kunstwerk, ein Versuch zur Schönheit, auf viele Leute wie eine persönliche Beleidigung zu wirken scheint.

Ich maße mir nicht an, im »Pelléas« alles entdeckt zu haben, aber ich habe einen Weg zu bahnen versucht, auf dem andere folgen und den sie mit persönlichen Funden ausbauen können, die vielleicht die dramatische Musik von dem drückenden Zwang befreien, unter dem sie schon so lange lebt.

Eine erste Fassung von »Pelléas« war 1895 vollendet. Dann habe ich Umarbeitungen, Modifizierungen usw. vorgenommen, und das alles nahm fast zwölf Jahre meines Lebens in Anspruch.

April 1902

Werner Danckert Eine Leitmotivoper

»Pelléas« ist eine Leitmotivoper; trotz Debussys ausdrücklicher Gegnerschaft gegen das Wagner'sche System. Die Leitmotive sind freilich nicht dem Sänger anvertraut, sondern hauptsächlich dem Orchester. Sie sind so eingebettet in das orchestrale Gewebe, dass es oft besonderer Aufmerksamkeit des Hörers bedarf, um sie aus dem Klangganzen heraus zu hören. Die Leitmotivfrage haben vor allem Calvocoressi, Emmanuel sowie Lawrence Gilman und Vincent d'Indy ausführlich erörtert. Man hat geradezu Motivtabellen mit Kennwörtern entworfen: Der Forst, Schicksal, Mélisande, Mélisandes Einfalt, Golaud, Golauds Ring, Pelléas und so fort. Freilich sind diese Gebilde oft so unbestimmt, schattenhaft und wandelbar, dass man sie mit den scharfprofilieren, gleichsam plastischen Leitmotiven Wagners nicht ohne weiteres vergleichen kann. Sie wollen mehr andeuten, erwecken und beschwören als beschreiben oder umreißen. Es sind Klangsymbole von jener Unbestimmtheit, aber auch Bedeutungsfülle, wie sie etwa der Symbollehre der deutsch-romantischen Naturphilosophie verschweben mochte. Das Symbol erweckt Stimmungen, Ahnungen, auch wohl Gedanken, ohne doch selbst aus dem Gedanklichen zu entspringen. Die »Pelléas«-Musik webt gewissermaßen um jede der handelnden Personen eine Aura, eine klangliche Sphäre. Gewöhnlich erscheinen die Klangsymbole beim Auftreten der Person oder kurz zuvor im Orchester. Am deutlichsten zeichnet sich vielleicht das Motiv des Pelléas ab, das erstmals von drei Flöten und Klarinette über einer Bratschenbegleitung vorgetragen wird. In mancherlei Abwandlungen kehrt es wieder.



Man spürt, dass diese Motive nicht organisierte, in sich geschlossene Gestalten darstellen, sondern eher Entwicklungskeime. Sie bilden keine thematischen Blöcke wie symphonische Themen und werden kaum symphonisch ausgesponnen wie die meisten Wagner-Motive. In dramatischer Hinsicht versinnlichen sie nicht den verharrenden Individualcharakter der Darsteller, sondern eher die jeweilige Situation. Das Pelléas-Klangsymbol z. B. erscheint auch als Erinnerungsmotiv, wenn andere Personen des abwesenden Pelléas gedenken. Das von

Calvocoressi so genannte »Weisheitsmotiv« zwar eng mit Arkel verbunden, kann aber doch nicht als sein persönliches Thema betrachtet werden. Mélisandes Motiv ist ein volksliedhaftes (tatonisches) Naturthema, das aber bei seinem ersten Auftreten durch die begleitenden Ganztonharmonien eine Färbung von ungewohnter Trübe erhält.



Dem Wagnerschen Leitmotivgebrauch kommt das so genannte »Drohmotiv« vielleicht am nächsten. Erstmals erscheint es im Zwischenspiel zwischen Golaud und Yniold und in dem Auftritte wo Golaud Mélisande misshandelt, wieder zu hören.

Die Flüssigkeit und Wandelbarkeit der Motive bringt es mit sich, dass sie vom Hörer kaum ausdrückliche Beachtung erfordern. Ihre Wirkung möchte man sagen, vollzieht sich mehr unbewusst als in der Wagnerschen Leitmotivtechnik, die freilich nicht nur von ihrem Schöpfer bewusster angelegt ist, sondern auch vom Hörer stärkere intellektuelle Beteiligung fordert.

Im rhythmischen Bilde herrschen schwebende und fließende Bewegungsformen vor. Der Gleichförmigkeit und Akzentschärfe des Gruppentaktes arbeitet Debussy soviel als möglich entgegen. Melodisch gibt es keine abgerundeten Vokalformen. Das Lyrische und Dramatische sind untrennbar miteinander verwoben. Nur an wenigen Stellen, in der Szene, wo Mélisande aus ihrem Turmfenster singt, nähert sich das Melos vorübergehend dem Ariosen (dorisches Volksliedmelos). Im Übrigen bleibt die gesangliche Kurve dem natürlichen Sprachmelos nahe, ähnlich wie in Debussys Liedern.

Der Schwerpunkt der Klangsprache liegt freilich im Orchester, das einen suggestiven Hintergrund entwirft und eine klangliche Hülle darbietet, ohne eine »Gesangsbegleitung« oder eine Folge von symphonischen Entwicklungen anzustreben. Geheimnisvolle Schweigsamkeit und das Fehlen der Affektbetonung bezeichnen seinen Grundklang. Orchester und Gesangslinie sind klanglich stets im guten Gleichgewicht; niemals verdunkelt das Orchester den Sänger. Das Blech ist sehr zurückgedrängt, bei den Holzbläsern gibt es wenig Verdopp-

lungen, dafür oft starke Unterteilungen in den Streichern. Die Pauken treten höchst selten in Erscheinung und nur zur Ausführung sanfter Wirbel. Die Sonderfärbung der einzelnen Instrumente bleibt erhalten. Der Gesamtklang ist stets durchsichtig, weich, füllig.

Hauptsächlich durch die Mittel der orchestralen Klangmagie vertieft Debussy den Stimmungsgehalt und das Geheimnisvolle des Maeterlinckschen Dramas. Vieles, was bei Maeterlinck schemenhaft bloss, ja papierern wirkt, empfängt durch die Musik seelische Fülle und einen naturhaften Schimmer. Doch stets ist das Naturbild zugleich ein Seelenbild: »Die Andeutung des Meeres in der Szene, wo Pelléas und Mélisande die Abfahrt des Schiffes, in welchem sie als Golauds Braut zum Schlosse kam, erörtern, ist eines der zauberhaftesten Gebilde Debussys. Es ist mehr als ein literarisches Meer oder ein Fantasiemeer, es ist das Meer eines verhöllten, undurchdringlichen Schicksals« (Thompson 352). Mehr suggestiv als schildernd ist auch das Murmeln des Springbrunnens, der Taubenschwarm über Mélisandes Turm. In völlig mysterischem Licht ist die Szene von Mélisandes Tod gehüllt. Bei aller Unwirklichkeit erweckt das Spiel im Ganzen genommen doch den Eindruck größerer Naturnähe aus feinerer individueller Zeichnung als manche realistisch gestalteten Musikdramen.

Musik ist ihm eine geheimnisvolle Form, deren Elemente dem Unendlichen entstammen. Gleichsam ein Mittleres zwischen Natur und Seele, gleicht ihr Ausdruck der Bewegung der Gewässer; ihre Schwingungen sind Naturvorgänge und seelische Regungen zugleich. Wie schon die Alten, erschien auch ihm vor allem das Wasser in seinem Strömen, seiner Tiefe, seiner Beweglichkeit als ein wahres Gleichnis und Abbild der Seele, und gewiss hätte er der altgermanischen Wortgleichung *sai-walö* (Seele) = wogende See, freudig zugestimmt.

So weitet sich ihm sein künstlerisches Naturerlebnis zur religiösen Verehrung des Naturgeheimnisses. Der mystische Schluss des »Pelléas« und die zwischen heidnischem Adoniskult und Frühchristentum schwebende Sphäre des »Sébastien« deuten auf ein urtümlich naturreligiöses Erleben hin, das nicht in Begriffen, sondern in klang sinnlichen Symbolen seinen echtsten Ausdruck fand.

Erich Fried panta rhei

Auch die Ufermauer
ist der Fluss
das Haus auf dem Hügel ist nichts
als trübes Wasser

Am Fenster das Mädchen
ist eine von vielen Wellen
ihr Lachen gespiegeltes Licht
ihr Herz ist ein Fisch

Wirf dennoch deinen Ring:
auch hier sind Götter





Sigrid Neef

Botschaft aus der Stille
Debussys »Pelléas et Mélisande«

In Debussys Oper wird Irdisches transzendiert – wenn auch in einer paradoxen Weise. Die Versöhnung mit der Endlichkeit, Einsamkeit und die Not des Leibes gelingt keiner Figur. Zu stark sind sie mit ihren Gefühlen und Gedanken im Irdischen verstrickt. Doch ihre Seelen pochen an der Tür zum Jenseitigen. Der Tonfall der Reden, die seltsame Art, Fragen zu stellen und Antworten zu geben, zeugen davon – und die Schwingungen ihrer Seelen, ausgedrückt in Musik.

Es gibt keine Pathos-Formeln in dieser Musik. Keine Emphase, nur kurz – gleich zu Anfang –

flackernde und sogleich erstickte Hysterie. Dafür ein Dahinfließen und Einhalten, ein farbiges Spiel mit Hell-Dunkel-Effekten, und vor allem kommt es zu unerhört ausdrucksstarken Momenten der Stille, in denen Verschwiegene laut wird, Angst nachzittert, Freude sich offenbart und in der etwas jenseits aller menschlichen Bekundungen Liegendes hörbar wird.

Die Geschichte spielt auf Schloss Allemonde. Hier gibt es nur Ankommen und Dableiben. Einmal sind Stimmen von draußen zu hören, wie es scheint, vom letzten abfahrenden Schiff. Hier wacht König Arkel über einen kranken Sohn und die Schwiegertochter, den Enkel Pelléas und den Urenkel Yniold, hierher kehrt der ältere Enkel Golaud zurück. Im Wald hat er eine Mélisande gefunden, eine Frau, die ihm unbekannt und ein Rätsel geblieben ist. Mélisande ist Golauds zweite Frau geworden.

Pelléas scheut sich fast vor Mélisande. Als er seiner Liebe zur ihr gewahr wird, will er fliehen. Mélisande wird nicht glücklich, weder mit Golaud noch mit Pelléas. Wie der biblische Abel kommt Pelléas durch Bruderhand um. Mélisande stirbt nach der Geburt von Golauds Kind – am Schrecken über den Mord, über die Liebe, über das Leben selbst.

Der Zwang, den Kreislauf des Leidens zu wiederholen

»Ich bin auf der Suche nach einer kleinen chemischen Erzeugung persönlicher Sätze und habe mir die größte Mühe gegeben, sowohl Pelléas als auch Mélisande zu sein«, gibt Debussy 1893 zu Protokoll. Ein solcher persönlicher Satz findet sich gleich zu Beginn.

Mit einem viermaligen hysterischen »Rührt mich nicht an!« tritt Mélisande in die Handlung ein, hält sie Golaud auf Abstand. Es sind ihre ersten Worte bei Debussy. Das Orchester hat zu schweigen, mehrmals kommt es zur gleichen vokalen Geste, zum gleichen Gefühl des Entsetzens und der Abwehr. Ganz ungewöhnlich bei Debussy, dem Komponisten der sich ständig wandelnden Empfindungen. Vergebens. Mélisande wird von Golaud berührt, sie lässt sich von ihm berühren. Mit Pelléas das gleiche Spiel. Hoch oben im Turm wähnt sich Mélisande sicher, aber Pelléas schmiegt sich in ihr Haar. Mit einem bedenkenswerten Argument weist sie ihn von sich: Ihre den Turm umflatternden Tauben, die Seelenvögel, würden entfliehen, ließe er nicht von ihr ab. Doch das Loslassen gelingt beiden nicht.

Die Liebe zwischen Pelléas und Mélisande. Hat Debussy daran das Zueinanderfinden interessiert

oder die vergebliche Suche nach Distanz?

Trotz ästhetischer Vollendung – »Pelléas et Mélisande« bedarf der gedanklichen Ergänzung. Zum Beispiel durch einen Epilog. Den hat Debussy 1910/11 mit dem »Martyrium des Heiligen Sebastian«, der Bühnenmusik zu Gabriele D'Annunzios Mysterium geschaffen. Auch hier keine Musik irdischer Leidenschaften, sondern eine Musik der Ekstase. Keine Befreiung durch das Hineinhören in die Stille, sondern durch mystische Raserei. Loslassen von allen Anhaftungen. Sebastian gelingt der Ausbruch aus dem Kreislauf des Leidens, aus dem Wiederholungszwang: »Und wenn im letzten Akt der Heilige ins Paradies aufsteigt, so glaube ich, all das wiedergegeben zu haben, was ich beim Überdenken dieser Himmelfahrt empfunden und erfahren habe. ... Der Glaube, den meine Musik ausdrückt – ist er orthodox oder nicht? Ich weiß es nicht.« Die Frage stellt sich bei »Pelléas et Mélisande« ebenfalls.

Eine Wirklichkeit jenseits des Sichtbaren

Als Golaud auf Mélisande trifft und sie nach ihrem Alter fragt, bekommt er zur Antwort: »Ich beginne zu frieren«. Diese Auskunft scheint paradox und ist doch präziser, als eine Angabe der Lebensjahre. Das junge Mädchen bekundet, dass es seelisch verbraucht und müde ist. In Jahreszahlen wäre das nicht auszudrücken. Vielleicht ein Ausweichmanöver Mélisandes, nichts von sich preiszugeben? Es bedeutet mehr: Debussys Freund und Mentor, Eric Satie, hat in einem berühmt gewordenen paradox-konträren Diktum erklärt: »Ich bin sehr jung in einer sehr alten Zeit zur Welt gekommen«. Mit solcherlei Äußerungen stellte der französische Komponist und Vordenker der Moderne den damals allmächtigen Positivismus in Frage. Auch Mélisande weigert sich, das Messbare allein (hier die Zahl der Lebensjahre) oder mit den Augen Wahrnehmbare als wirklich und wahr anzuerkennen.

Damit ist sie in einer von positivistischer Vernunft geprägten Welt verloren. Mit den eindringlich wiederholten Worten »Ich bin auf der Flucht« und »Ich bin verloren« beschreibt sie ihre Situation. Solange sich jedoch selbsternannte Beschützer ihrer annehmen und sie zwangsweise wieder ins Weltgetriebe zurückführen, wiederholt sich die für Mélisande tragische Konstellation, erneut einen vernunftbestimmten Lebenskreis durchmessen zu müssen. Sie weiß, dass sie das nicht mehr will, aber sie weiß nicht, wie sie sich dem entziehen kann. Leise stiehlt sie sich schließlich aus dem Leben. Während ihres langsamen Verlöschens zeigen musikalische Pausen zwar

zunehmende Stille an, nicht aber Ruhe und Frieden. Es ist der Abschied einer »weinenden Seele«, die ein weinendes neugeborenes Kind zurücklässt, eine neue Mélisande. Zuerst wahrgenommen wird Mélisandes Tod von stummen Gestalten, die unauffällig ins Sterbezimmer eingedrungen sind. Maeterlinck hatte ihnen in seinem Drama noch als Dienerinnen Namen und Stimme gegeben. Nicht mehr Debussy. Von keinem gerufen, sollen sie ihr Erscheinen rechtfertigen und werden des Raumes verwiesen. Aber sie schweigen und bleiben. Wenn sie im Augenblick des Todes lautlos in die Knie sinken, wöhnen Golaud und König Arkel Mélisande noch am Leben. Wem gehorchen diese »Dienerinnen«, wem dienen sie wirklich? Sicher ist nur eins: sie wissen mehr, als sich dem Verstand und Auge kundtut, und sie bitten für den Frieden von Mélisandes Seele. Sie bekunden damit eine Wirklichkeit jenseits des Sichtbaren und Messbaren. Mélisande scheint dem Kreislauf des Leidens, dem Wiederholungszwang nicht entflohen zu sein.

Erster Perspektivwechsel: durch Sehnsucht

Was aber ist das für eine seltsame Perspektive auf das menschliche Dasein? Gibt es überhaupt eine Hoffnung, dem Kreislauf des Leidens zu entfliehen? Woher dieses tragische Bewusstsein eines Zwangs zur Wiederholung, zumindest bei Mélisande – und ihr Streben, ihm zu entfliehen? Auch Pelléas versucht zu fliehen, seine Lage durch Ortswechsel zu verändern. Warum diese Art der Darstellung, bei der die Hauptpersonen körperlich anwesend und gedanklich wie gefühlsmäßig abwesend sind?

Maeterlinck gab darauf eine Antwort: »Die Seele ist ein sonderbares Ding. Sie kann von einem Lüfthauch erbeben und von einem Sturm nichts wissen. Alles kommt darauf an, wo sie ist. Denn dort sind wir.« Das korrespondiert mit Debussys Sehnsucht nach »etwas, bei dem die Handlung irgendwie dem Ausdruck seelischer Empfindungen unterworfen würde, der bis ins Letzte ausgekostet wird«. Den Blick für diese Dinge gewinnt man nach Maeterlinck durch den Eintritt in eine »Vierte Dimension«: »Der Mensch muss vor allem, und sei es auch nur für einen Augenblick, das türen- und fensterlose Gefängnis verlassen, in das er von seiner Geburt an durch das Gehirn eingeschlossen ist. Es gilt, um jeden Preis eine Hilfe oder einen einfachen Lichtschimmer zu finden, gleichviel woher er komme und was er bringe, er darf nur nicht, wie immer, ausschließlich menschlich sein.«

Durch das Gehirn eingeschlossen? Hieß es nicht bei Descartes: »Ich denke, also bin ich?« War nicht diese cartesianische Sicht, zumindest in Europa, die herrschende? Mit der »Vierten Dimension« wird

die Sehnsucht nach einer mystischen Schau universeller Lebenszusammenhänge geltend gemacht, nach einer Befreiung von der Knechtschaft sozialer Fixierungen und sozialer Fetische. Man kann sich dabei auf asiatische Religionen berufen, auf die alten europäischen Mystiker, ja selbst auf Thomas Mann. Heißt es doch in dessen Roman »Der Zauberberg«: »Wir kommen aus dem Dunkel und gehen ins Dunkel, dazwischen liegen Erlebnisse.« Ähnlich lautet es in einer alten Schrift, die einem Mystiker namens Beda (675-733) zugeschrieben wird: »Das Leben des Menschen auf Erden, o König, verglichen mit den weiten Zeiträumen, von denen wir nichts wissen, scheint mir dem Flug eines Sperbers zu gleichen. Er kommt durch eine Öffnung in den Saal, den ein großes Feuer, das in seiner Mitte brennt, erwärmt, während draußen die Regen- und Schneeschauer des Winters toben. Und schnell durchquert der Vogel den Saal und verlässt ihn auf der gegenüber liegenden Seite, und nach diesem kurzen Aufenthalt kehrt er; vom Winter kommend, in den Winter zurück und entschwindet deinen Augen. So ist das kurze Leben des Menschen; wir wissen nicht, was ihm vorangeht, noch was ihm folgt.«

Aus einer solchen Perspektive haben Maeterlinck und Debussy die Geschichte von »Pelléas et Mélisande« erzählt. In manchen Momenten musikalischer Stille wird das von Thomas Mann als »Dunkel« und von Beda als »Winter« apostrophierte Jenseitige hörbar. Auf diese Momente hin hat Debussy sein Drama lyrisch konzipiert: »Ich habe, ganz spontan übrigens, ein Mittel angewandt, das mir recht ungewöhnlich erscheint, nämlich die Pause; sie dient als Ausdrucksträger und vielleicht als einziges Mittel, den Empfindungsgehalt einer Phrase zur Geltung zu bringen.«

Hier spricht sich die Erfahrung aus, dass hinter dem lärmenden Weltgetriebe noch etwas anderes hörbar sein könnte und daher hörbar gemacht werden sollte: Befreiung von sozialen Fixierungen durch Hineinhören in die Stille.

Ein Plädoyer für Golaud

Von Jean-Luc Godard, einem Meister des filmischen Sehens und des Kamera-Auges, stammt das Bonmot: »Man müsste die Geschichte des Sehens zeigen – und die Geschichte der Blindheit, die daraus entstanden ist.« Golaud ist von dieser Blindheit des Sehens geschlagen und in diesem Sinne der Gegenspieler Mélisandes. Für ihn existiert ausschließlich das mit dem Auge Erkennbare, das leiblich Sichtbare. Der Typ Golaud hat die menschliche Welt erschaffen, für ihn ist sie eingerichtet, er hält

sie in Gang. Zwar hat der Positivismus mit Einsteins Relativitätstheorie als Theorie und Weltanschauung abgedankt, aber im praktischen Alltagsleben ist er führend geblieben, ja, auf ihm beruht der so genannte normale Menschenverstand. Dass mit dem etwas nicht ganz geheuer sei, blitzt zwar als Erkenntnis hin und wieder im Alltag auf, doch Ehrgeiz, Beruf und Familie lassen keine Wahl, als sich dem Gängigen anzupassen. Einer Mélisande würden wir im Alltag ähnlich begegnen wie Golaud, anfangs fasziniert, aber schließlich an ihrer Unfassbarkeit verzweifelnd.

Wir alle haben etwas von einem Golaud, dem Augenmenschen auf der Suche nach sichtbarer Wahrheit und Gewissheit. »Ich bin ein Mensch wie jeder andere«, sagt Golaud von sich selbst. Kaum eine Figur der Opernliteratur, die so »ungerecht« behandelt wurde, weil jedermann zuviel hassenswerte Züge von sich selbst in ihr erkennt. Und dabei verdiente er Mitleid, denn auch er verzweifelt an seiner Situation, weiß nicht, wie er ihr entkom-

men soll. Auf Mélisandes Frage, wohin er gehen wolle, antwortet er: »Ich weiß es nicht. Auch ich bin verloren«.

Zweiter Perspektivwechsel: vom Jäger zum Wild

Die Geschichte von Golaud und Mélisande beginnt mit einer bemerkenswerten Konstellation. Obgleich ein erfahrener Jäger, hat Golaud sich auf der Suche nach einem angeschossenen Eber im Walde verirrt. Die Blutspuren führen ihn in die Irre, dann verlieren sie sich, und an Stelle des gesuchten Wildes stößt der Jäger auf eine junge Frau, auf Mélisande.

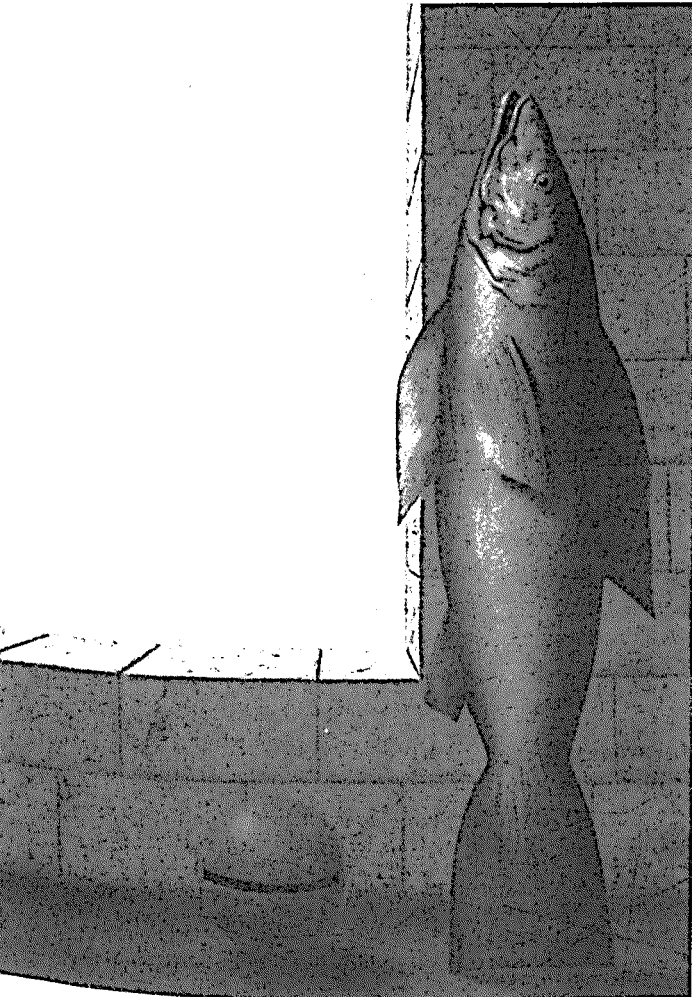
Diese Konstellation von Jäger–Wild–Frau gibt es auch andernorts. So in Friedrich Schillers Drama »Die Braut von Messina«. Dort findet der Jäger das verfolgte Wild Schutz suchend zu Füßen einer Nonne. Der Augen-Blick zwischen Mann und Frau verwandelt das fühllose Herz in ein mitfühlendes. Mit einer ähnlichen Konstellation läßt Gustave

Flaubert seine berühmte Legende von Julien, dem Gastfreien beginnen. Ein gejagter Hirsch bittet um Gnade, wird aber mitleidlos getötet. Das sterbende Tier prophezeit, der Jäger werde Vater und Mutter umbringen. Der Sohn flieht das Elternhaus. Trotzdem erfüllt sich die Prophezeiung. Das Entsetzen darüber läßt den Gewalttäter zum Heiligen werden. Die Verwandlung vom Jäger zum mitfühlenden Menschen – in einem Augenblick der Liebe bei dem einem, bei dem anderen nach langen Prüfungen – ist eine Möglichkeit, aus Wiederholungszwängen herauszutreten, einen ersten Schritt zu tun, um dem Kreislauf des Leidens zu entkommen. Auch bei Maeterlinck/ Debussy klingt diese Hoffnung an, erfüllt sich aber nicht. Der Eber bleibt zwar am Leben, doch der Todesstoß ist nur aufgehoben und trifft schließlich doch: Pelléas.

Dritter Perspektivwechsel: durch Mitgefühl

Es gibt eine Szene, die heute noch verharmlost und verkannt wird und bei der Uraufführung sogar gestrichen werden musste, vom barbarischen Hohngelächter des Publikums während der Generalprobe erzwungen. Sie wird in einem absolut seriö-

Perné Magritte, Die Suche nach der Wahrheit





sen Nachschlagewerk, wie Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters von 1986 folgendermaßen erzählt: »Eine Terrasse im Nebel. Yniold versucht vergeblich, einen Stein von der Stelle zu rücken, während eine Schafherde im Hintergrund vorbeizieht«. Der Kommentar dazu: die Schafe haben sich im Nebel verirrt. Und in dem populären Großen Handbuch der Oper aus dem Jahr 1996 von Heinz Wagner heißt es: »Während Yniold vergebens versucht, seinen unter einen Stein gerollten Ball wieder hervorzuholen, treffen sich Mélisande und Pelléas am Brunnen.« Es handelt sich um die dritte Szene im vierten Akt.

Missverständnisse, Verkennungen und Verharmlosungen sind nicht zufällig. Was passiert hier wirklich? Ein Kind reift zum Mann, Tod und gewaltsames Sterben kündigen sich an, aber nicht als das Besondere, sondern als die alltägliche Katastrophe. Auch Pelléas und Mélisande waren bei ihrer vorgeblichen Ringsuche in der Grotte auf Zeichen der alltäglichen Katastrophe gestoßen, auf

von Menschen, Krankheit, Alter und Armut gezeichnete Menschen. Doch völlig in ihre Probleme verstrickt, nahmen sie die Mahnung nicht ernst.

Worin liegt nun das Skandalon der Yniold-Szene? Das Kind versucht seinen zwischen einen Stein und einen Felsen gerollten Ball wieder zu bekommen. Dabei hört es – so wie jeden Tag – das Blöken herannahender Schafe, bisher ein Zeichen für deren Rückkehr in den Stall. Yniold fragt den Schäfer, warum die Tiere heute so »weinen« und erfährt, dass der Weg diesmal nicht in den Stall führt. Wohin denn dann? Der Schäfer gibt keine Auskunft. Dabei hatte er selbst mit Steinwürfen die Schafe an der Heimkehr gehindert. Dann verstummen die Tiere. Und in diesem Schweigen findet Yniold die Antwort: es geht in den Tod. Entsetzt erfasst das Kind. Es vergisst sein Spielzeug. Die Kindheit fällt von ihm ab. Yniold schaudert, ihm wird kalt, so wie einst Mélisande.

Debussy wünschte übrigens, dass sowohl die Tiere als auch der Schäfer unsichtbar blieben. Nicht das Auge, das Ohr soll Yniold die Erkenntnis bringen, denn einem taoistischen Spruch zufolge »führt das Auge den Menschen in die Welt, während das Ohr die Welt in den Menschen einführt«. Hier spricht es aus der

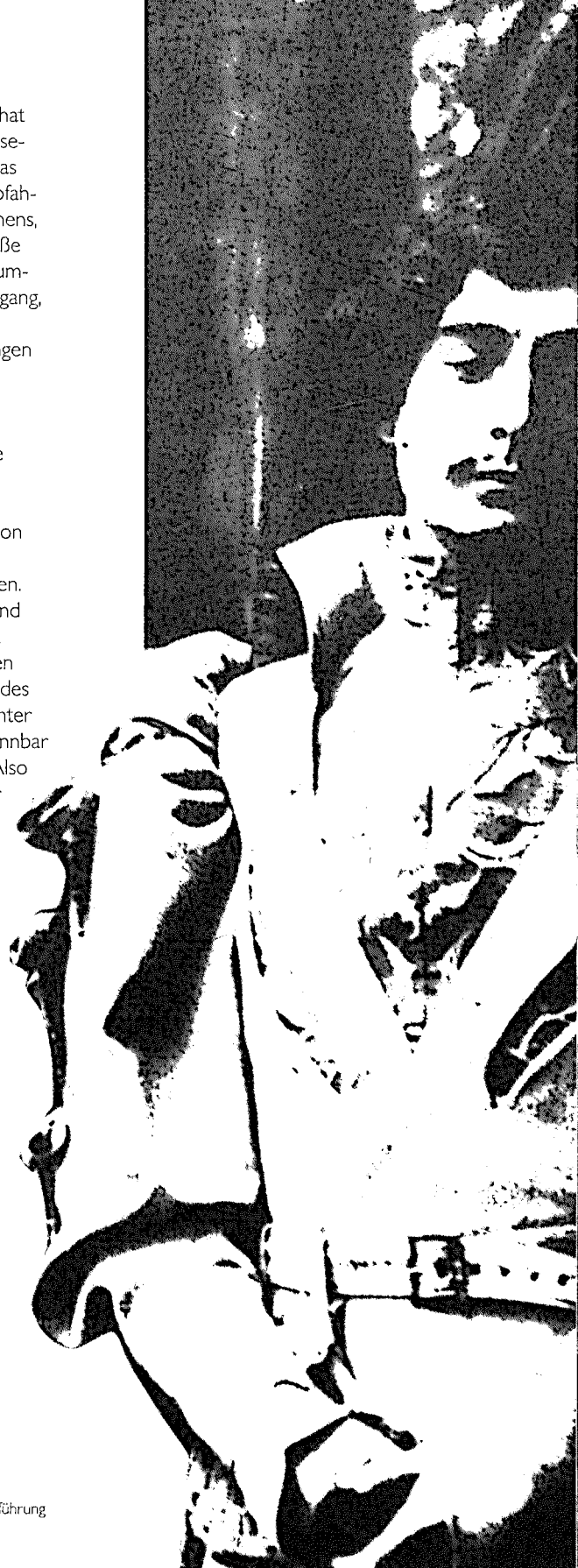
Stille, hat das Schweigen eine Botschaft. An der verstummten Kreatur erkennt das Kind die Allgegenwart des Leidens und Sterbens. Der »gute Hirte« hütet seine Schafe und – treibt sie zum Schlachthof. Das Kind erlebt einen Perspektivwechsel: Furcht, Leiden und Sterben sind alltäglich – Freude, Glück und Leben hingegen außergewöhnlich.

Dieser Perspektivwechsel liegt dem gesamten Drama »Pelléas et Mélisande« zugrunde und macht es zu einem so außergewöhnlichen Werk. Es wird in traditionellen Opern als selbstverständlich vorausgesetzt, dass Leidenschaften emphatisch und in Musik ausgedrückt werden, dass Konflikte zu Einsichten führen und Veränderungen möglich sind. Die Katastrophen werden als die Ausnahme, die Tragik als das Besondere dargestellt. Wie in der Kunst, so auch im Leben. Nicht so in »Pelléas et Mélisande«.

Vierter Perspektivwechsel: durch Musik

Den einzigen Chor in »Pelléas et Mélisande« hat Debussy mit der Bezeichnung »Stimmen« versehen. Einzelne Evokationen sind zu hören. Pelléas deutet sie als Rufe der Seeleute von einem abfahrenden Schiff. Immer am Rande des Verstumms, kaum hörbar, gehen diese Stimmen in das große Schweigen hinüber: eine hörbar gemachte, räumlich gedeutete Auflösung, ein Entgrenzungsvorgang, ein Gestaltloswerden. Insofern ist dieser Chor exemplarisch, denn Auflösung und Entgrenzungen finden musikalisch allenthalben statt.

Nicht Eitelkeit oder Originalitätssucht hat Debussy immer wieder veranlasst, auf seine Differenz zu Richard Wagner hinzuweisen. Die Beschreibung der Differenz macht das jeweils Besondere deutlich. Wagner suchte durch Wiederholung, Bekräftigung und Bestätigung von Themen und Motiven den Anschein eines Individuellen, Unverwechselbaren hervorzurufen. Ihm ging es um die Realität des Augenblicks und die sich in ihm manifestierenden und die Welt bewegenden Leidenschaften. Debussy hingegen suchte die Entgrenzung, um der Rückbindung des Einzelnen zum Ganzen Ausdruck zu geben, hinter dem Augenblick ein ewig Fortdauerndes erkennbar zu machen, nämlich die Realität des Leidens. Also ein musikalischer Perspektivwechsel: von einer »musique passionnelle« zu einer »musique compassionnelle«.



Hans Hollander

»La Divine Arabesque« L'Art Nouveau und die Musik von Debussy

Mary Garden,
Mélisande der Uraufführung

Für Debussy war Musik Hedonismus, Klang gewordene Illusion: sie strebte nicht nach ethischen oder esoterischen Höhen, sondern lag jenseits von Gut und Böse; sie war naturhaft und von einem gleichsam pantheistischen Existentialismus getragen.

Die reinste Verkörperung von Melodie, von Musik überhaupt fand Debussy bei Johann Sebastian Bach. »Bei Bach herrscht fast unversehrt jene musikalische Arabesque vor, jenes Prinzip des Ornaments, das die Grundlage aller Arten von Musik ist ... Die göttliche Arabesque erscheint schon bei Palestrina und Orlando di Lasso ...«

Debussys melodische Gebärde zielt immer nach der »göttlichen Arabesque« hin. Diese Gebärde kann sich prosodisch-rezitativ geben wie in »Pelléas et Mélisande«; noch lieber aber manifestiert sie sich in den delikaten melodischen Partikeln seiner Natur-Impressionen. Diese sind es, die das »Atmosphärische«, das im weitesten Sinne Ornamentale seiner Musik erzeugen.

Wellenspiel

Für den Pantheisten und Sensualisten Debussy besitzen die Bewegungsmotive der Natur besondere Bedeutsamkeit. Das Wellenspiel des Meeres, der Rhythmus des Regens, sprühende Kaskaden von Wasser und Licht, kräuselnde Winde, wallendes Frauenhaar; die rieselnden Tonketten der Panspfeifen – es sind die melodischen Entsprechungen der gleichen, Naturmotive stilisierenden Linien und Rhythmen, die zur überwiegenden Motivik des Art Nouveau-Ornaments gehören. Auf die bildhafte Symbolik langen Frauenhaares kehrt Debussy in seiner Musik immer wieder zurück. Sie erscheint wie ein unterbewusstes erotisches Image seiner Inspiration. In der Turmszene am Anfang des III. Aktes von »Pelléas et Mélisande« kämmt Mélisande ihr langes blondes Haar; singend: »Mes longs cheveux descendent jusqu'au seuil de la tour ...«. Mélisandes Worte, mit denen sie die Heiligen Daniel, Michael und Raphael anruft, sind wie eine Beschwörungsformel; eine in ihrer Einfachheit und Dringlichkeit kostbare Arabeske.

Mélisandes wallendes Haar wird, noch bevor sie einander ihre gegenseitige Liebe gestehen, zum magischen Symbol ihrer Bindung an Pelléas:

»Oh! Oh! Qu'est-ce que c'est? Tes
cheveux descendent vers moi!
Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta
chevelure est tombée de la tour ...!«





Ferdinand Hodler, Ausschnitt aus »Die Nacht«, (Selbstbildnis)

Ruft Pelléas beim Anblick des vom Turm herabfallenden Haares der Geliebten aus.

Der morbide Zug in Debussys Temperament ist für jene bleichen, von einer geheimnisvollen Krankheit befallenen oder von einem dunklen Schicksal bedrohten Frauengestalten verantwortlich, die seine Imagination beflügelten. Sie stammen aus der Welt Edgar Allan Poes, die nicht nur für Debussy, sondern auch für die Symbolisten ihre Faszination besaß. Die romantischen Gestalten mit ihren romantischen Namen Ligeia, Morella oder Lady Madeline Usher sind die Urbilder von Rossettis »Blessed Damozel« und von Maeterlincks Mélisande – in ihrer zwielichhaften Traumverlorenheit echte Produkte des Art Nouveau.

Als ein ästhetisches Phänomen, insbesondere durch die Art, in der sie von Debussy gehandhabt wird, gehört die Ganztonmelodie ganz wesentlich in den Bereich des musikalischen Art Nouveau. Infolge ihres halbtönen, spannungslosen Aufbaus kann sie sich ohne formbestimmenden kadenzialen Zwang in freiem Wachstum entfalten. Sie ist

daher biegsam, naturhaft und von einer poetischen Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit. So eignet sie sich vorzüglich zur melodischen Arabesque, zu jenem verschlungenen, schlingpflanzenartigen Duktus, durch den sich die »divine arabesque« dem Art Nouveau verbindet. Da die Ganztonmelodie weder dem diatonischen noch dem chromatischen Tonbereich angehört, ist sie gleichsam ungeschlechtlich – vergleichbar jenen halb knaben-, halb mädchenhaften Gestalten, die in das Art Nouveau-Ornament eingeflochten sind. Wie diese Leiber mehr Knospe als Blüte sind, so liegt auch in den vagen, scheinbar richtungslosen Kurven der Ganztonmelodie jenes Element von Verhaltenseit, von »understatement«, das so sehr zum ästhetischen Konzept Debussys gehört.



Francis Hüers Von Schatten und Symbolen

»Pelléas et Mélisande« ist Symbolismus pur. Doch kann symbolistische Kunst heute noch funktionieren, noch wirken, wo wir ja längst erkannt haben, dass alle Eindeutigkeit für immer verloren ist?

Stellen wir uns vor, wir wüssten rein gar nichts über die Mode-Ästhetik der Jahrhundertwende und Maurice Maeterlinck wäre uns ein völlig Unbekannter: Beim Lesen seines 1893 in Paris uraufgeführten Dramas oder beim Besuch einer Vorstellung der 1902 erstmalig gespielten Oper von Claude Debussy würden wir dennoch bald schon unsere Wahrnehmung auf die Symbole und ihre möglichen Bedeutungen konzentrieren. Der Text lässt uns keine andere Wahl. Maeterlinck und Debussy erreichen das, indem sie uns eine konventionelle Exposition verweigern und stattdessen eine fast banale Handlung eröffnen. Gleichzeitig aber bieten sie schon zu Beginn Symbolgegenstände an, die wir zwangsläufig als eben solche erkennen. In der Ausgangssituation der Oper sind es mindestens: der Prinz, der sich im Wald (!) verirrt hat, das schöne, fremde Mädchen an einer Quelle (!), in die ihre Krone (!) gefallen ist. Aufgrund unserer Vertrautheit mit der Bildersprache des Märchens glauben wir sofort zu wissen, dass alle diese Dinge für etwas stehen oder wenigstens auf etwas hindeuten, das eine übergeordnete Bedeutung, eine »Botschaft« für uns bereithält.

Symbolistische Literatur hat nicht umsonst eine Affinität zum Märchen, da Märchen ihrem Wesen nach als symbolistisch gelten können, weil sie innere Entwicklungen mittels äußerer Vorgänge darstellen, z. B. indem der Held in die Fremde reisen und dort die Prinzessin finden muss, mit deren Liebe er erst zu seinem wahren Ich kommt.

Im weiteren Verlauf des Maeterlinckschen Dramas (und auch der Oper) erkennen wir aber, dass uns eine klare Entschlüsselung der als Symbole wahrgenommenen Dinge nicht gelingt. So bleiben z. B. die Herkunft Mélisandes und der Stellenwert der Krone ebenso ungeklärt wie die Fragen, woran genau sie in Arkels Schloss, das den Blick auf den Himmel und die Sonne nicht freigibt, leidet und was sie eigentlich begehrt. Durch das vergebliche Bemühen um eine Entschlüsselung der Ausgangssymbole aber wächst unsere Sensibilität für die metaphorische Sprechweise des Textes ganz allgemein, und plötzlich erkennen wir in zunächst unscheinbar alltäglich aussehenden Dingen ebenfalls Symbole, was nicht selten noch durch aufdringliche Wiederaufnahmen eines Symbolgegenstandes verstärkt wird.

So mögen wir in der Anfangsszene der Oper Mélisandes Hinweis auf Golauds graue Haare zunächst nur als Betonung des Altersunterschiedes zwischen den beiden verstehen. Spätestens wenn dann aber Golaud den kleinen Yniold unter Mélisandes Fenster verhört und der Junge ebenfalls von den grauen Haaren des nicht gerade zärtlich



Ferdinand Hodler, Die enttäuschten Seelen

mit ihm umgehenden Vaters spricht, drängt sich die Erkenntnis auf, dass diese auch etwas Anderes andeuten könnten, nämlich etwa Golauds Nähe zum Tod und schließlich auch zum Töten. Im Übrigen ist auch die harmlose Deutung der Bemerkung Mélisandes in der ersten Szene tatsächlich nur mit Vorsicht zu vertreten: Denn als Golaud unmittelbar danach fragt, wie alt Mélisande sei, erhält er von ihr keine Antwort. Wir erfahren Mélisandes Alter nie (ebenso wenig wie das von Golaud oder Pelléas), und so ist denn auch der Altersunterschied letztlich nicht wirklich gesichert – er ist ein Produkt unserer Projektionen. Weitere Beispiele aus der Operneröffnungszene für den Einsatz banaler Hinweise, die in unserer Wahrnehmung dann jedoch zu vieldeutig geheimnisvoll anmutenden Symbolen werden, bieten die mehrfache Rede von der dunklen und kalten Nacht und dem Verirren im Wald oder das von Mélisande ausgesprochene Berührungsverbot.

Alle Textbetrachtung und alles Nachdenken über die Bedeutung der Symbole muss schließlich im Eingeständnis enden, dass Eindeutigkeit hier nicht zu gewinnen ist. Ob wir etwa Mélisandes Haar als Zeichen ihrer inneren Freiheit in einer sie äußerlich gefangen haltenden Welt deuten wollen oder lieber eher (mit Susan Sontag oder Julia Kristeva) als Betonung ihrer Melancholie und ihrer körperlichen Unnahbarkeit, da ja nur das Haar Mélisandes von Pelléas liebkost wird, also etwas, das nicht eigentlich zum empfindsamen Körper

gehört und doch in seiner fließenden, unsoliden Form Teil des körperlichen Ich ist – es ist uns letztlich völlig frei gestellt. Ebenso mehrdeutig lässt sich etwa auch die Grotte, in die Pelléas und Mélisande sich nicht hineintrauen, verstehen. Denn mit gleichem Recht wie sie als Symbol der Vulva gedeutet worden ist, erscheint sie in anderen Interpretationen wie jegliches Gewölbe der Szenerie als Sinnbild für den (unterirdischen) Weg zur Erkenntnis des Ich.

Im offenen Deutungshorizont symbolistischer Literatur liegt eine weitere Verwandtschaft zum Märchen, denn auch dort ist die Ausdeutung grundsätzlich offen und damit letztlich beliebig. Was aber können wir angesichts dieser Beliebigkeit dann als den übergreifenden Gehalt des Dramas, der Oper ansehen? Es liegt nahe, die von Maeterlinck vor allem in seinen Essays angedeutete »Poetik der Stille« zum Verständnis seines Werkes heranzuziehen. Die erfolgreichste dramaturgische Idee Maeterlincks, die im Übrigen wohl auch Debussy am stärksten fasziniert hat, ist die der »tragique quotidien«, des Tragischen im Alltäglichen. Gemeint ist, dass das Drama Alltagshandeln in Alltagssprache präsentiert, einer Sprache mithin, die von unbedeutenden Dingen spricht. Sie sollen benutzt werden, um das »Innere«, das »Innenleben« zu erschließen. Das tatsächlich auf der Bühne zu hörende Reden über Banalitäten soll die sich darin verborgende »Stille« erfahrbar machen. Ideal wäre für Maeterlinck, den Mensch auf der Bühne gänzlich

durch ein Schattenwesen ersetzen zu können, ein Spiegelbild, eine Projektion, wie er schon 1890 vermerkt. In seiner auch als »drame statique« bekannten Konzeption wird folglich die Konstruktion einer spannenden Handlungsverkettung zu Gunsten der Darstellung »innerer Zustände« aufgegeben. Das ästhetische Anliegen Maeterlincks zielt darauf, mit der im Alltäglichen verborgenen Stille das »Unbewusste« spürbar zu machen, »les grands trésors de l'inconscience« zu öffnen, wie er in der 1896 erschienenen Essaysammlung »Le Trésor des Humbles« (Der Schatz der Armen) schreibt. Maeterlinck nimmt damit nicht die Ideen Sigmund Freuds vorweg, aber die Begriffe, die dann zu Konzepten der Psychoanalyse werden, sind gegen Ende des 19. Jahrhunderts bereits im Umlauf (»Die Traumdeutung« erscheint im Jahre 1900). Für Maeterlinck ist das »Unbewusste« als »kosmische Kraft«, als eine »Energie« zu verstehen, die unser »spirituelles Leben« erhellen oder verdunkeln kann.

Freilich hilft auch diese Bestimmung bei der Suche nach einem klaren Gehalt seiner symbolistischen Literatur nur mäßig weiter. Denn im besten Fall ergibt sich daraus das parareligiöse Postulat einer übergeordneten Kraft, die sich im Unbewussten unseres Inneren manifestiert und folglich vom Ich nur dort aufzuspüren ist. Inhaltlich steht im Zentrum von Maeterlincks »Poetik der Stille« so lediglich die anti-positivistische, vielleicht anti-aufklärerische Behauptung einer Schattenwelt, einer dunklen Seite unserer Existenz.

Claude Debussy hat für seine Oper »Pelléas et Mélisande« Maeterlincks Drama an einigen Stellen gekürzt, ansonsten aber den Text unverändert belassen. Ihm muss das Drama als ideale Vorlage für seine Oper und die Ästhetik Maeterlincks als korrespondierend mit seinem eigenen musiktheatralischen Programm erschienen sein. Denn Debussy wollte zweifellos die gewöhnliche Form der Oper aufbrechen, indem insbesondere die Darlegung von Vor- und Hintergrundgeschichten sowie jene psychologischen Begründungskonstruktionen zu vermeiden wären, von denen eine Operngeschichte gemeinhin – auch noch im »Gesamtkunstwerk« Richard Wagners – zusammengehalten und auf eine äußere Geschichte bezogen wird. Im Einklang dazu bestimmt sich der Stellenwert der Musik. Eine der berühmt gewordenen Aussagen Debussys pointiert dies: »La musique y commence là où la parole est impuissante à exprimer; la musique est écrite pour l'inexprimable.« (Die Musik beginnt dort, wo der Text unfähig zum Ausdruck ist, die Musik ist für das Unausdrückbare geschrieben.) Und in einem überlieferten Gespräch mit Ernest Chausson äußert er, er habe »die Stille« als die für den Ausdruck wir-

kende Substanz benutzt. Trotz der Korrespondenzen in den ästhetischen Programmen beider Künstler verfolgen sie jedoch voneinander zu unterscheidende Ziele. Denn während Maeterlinck auf jenen spirituellen Geist zielt, den er jenseits der Alltagserscheinungen aufzuspüren sucht, will sich Debussy um das Paradoxon einer Musik der Stille bemühen, eine Musik, die klangvolle Stille ist und dabei allen Text einschließt. Den gesungenen Text betrachtet er daher als in der übergeordneten musikalischen Gesamtkomposition aufgehoben, er ist eine Funktion des Versuchs, Stille musikalisch hörbar werden zu lassen.

Die von Debussy im Sinne dieses Programms für seine Oper vorgenommenen Kürzungen des Textes wirken als Verstärkung der Mehrdeutigkeiten, als Erhöhung der Vagheit vor allem hinsichtlich der Handlungsverkettung der Geschichte. Denn bei Maeterlinck ist diese zwar einfach und konventionell – sie entspricht mit der Dreierkonstellation von Mélisande, Golaud und Pelléas der in »Tristan und Isolde« – aber sie ist logisch nachvollziehbar. Sie beginnt zwar mit geheimnisvollen Setzungen (Golaud bringt ein fremdes Mädchen als seine Braut auf Arkels Burg, deren Herkunft nie erklärt wird) und endet ebenso unbestimmt (Woran stirbt Mélisande?), dazwischen aber ist die Handlung kausal geordnet. Debussy hingegen tilgt für das Opernlibretto nicht nur Wiederholungen, sondern auch kausale Verbindungen der Szenen und streicht auch die beiden Szenen zu Beginn des ersten und des letzten Aktes des Dramas, in denen die Dienerinnen aus Arkels Schloss die Handlung erläutern und kommentieren. Es bleibt ihnen in der Oper nur der stumme Auftritt beim Tode von Mélisande. Pierre Boulez hat dies als Versuch Debussys gewertet, die Oper außerhalb einer realen Zeit und einer Gesellschaft zu halten, in der Dienstmoten eine Rolle spielen. Dem mag so sein, wichtiger aber scheint diesbezüglich, dass Debussy mit der Streichung des sprechenden Dienerinnen-Chores eine Verankerung des Maeterlinckschen Dramas in die formale Tradition der Gattung für seine Oper bewusst nicht zulässt, nämlich die Funktion des Chores als kommentierender, reflektierender Part der griechischen Tragödie. Debussy wollte ganz offensichtlich jede allzu klare Anlehnung an eine konventionelle Dramaturgie vermeiden.

Der Komponist hat mit Hilfe der für die Oper gegen Maeterlinck durchgesetzten Textstreichungen die symbolistische Wirkungstechnik des Werkes noch radikalisiert. Denn manche Teilhandlung ist in der Oper so sehr isoliert, dass sie mit einem Ausdruck der Linguistik als »tote Metapher« zu bezeichnen wäre: Sie hat ihren kon-

kreten Bedeutungszusammenhang verloren und schwebt nun bedeutungslos durch den Text. Nur ein Beispiel: In der von Debussy gestrichenen Szene am Ende des zweiten Aktes des Dramas bittet Arkel Pelléas, die geplante Reise zu seinem Freund Marcellus, der inzwischen tot sei, auf unbestimmte Zeit, doch vielleicht nur um wenige Tage aufzuschieben. Pelléas stimmt der Bitte des Großvaters zu und verspricht zu warten. Im Opernlibretto fehlt uns dieser nüchterne Hintergrund zur Erklärung, warum Pelléas gegenüber Mélisande immer wieder von seiner bevorstehenden Reise spricht, jedoch niemals Anstalten macht, tatsächlich zu reisen. Die unstete Rede vom Reiseplan hat so im Opernlibretto ihren banalen Hintergrund eingebüßt und kann vom Zuschauer fast nur noch metaphorisch verstanden werden, so etwa als eigene Todesahnung Pelléas' oder als Sinnbild für die zur Menschwerdung notwendige Reise ins »Innere«, was ja möglicherweise auf das Gleiche hinausläuft. Will man sie nicht metaphorisch verstehen, kann sie allenfalls im Rahmen der Beziehungsdramaturgie zwischen Mélisande und Pelléas gedeutet werden, so z. B. als Drohung, die er benutzt, damit sie ihn von der Reise abhält und ihm ihre Liebe gesteht, oder auch als Hinweis auf die Angst von Pelléas, der weiß, dass er Mélisande fliehen muss, um seiner Leidenschaft nicht nachzugeben, die sonst unweigerlich im Tod (durch seinen Bruder) enden muss.

Versucht man »Pelléas et Mélisande« trotz allem gegen den symbolistischen Strich zu lesen, wird Golaud zum wirklichen Helden des dann wie ein bürgerliches

Trauerspiel erscheinenden Dramas. Denn die Figur Golauds ist die einzige, die eine psychologisch erklärbare Entwicklung vollzieht. Golaud kann denn auch als Verkörperung des aufgeklärten Menschen, des Projekts der Aufklärung schlechthin gelesen werden. Er ist im Gegensatz zu Mélisande und Pelléas, wie er selbst eingangs sagt, »un homme comme les autres« (ein Mann/Mensch wie jeder andere), und er will Gutes und ein kleines privates Glück. Erst als er die Liebe zwischen Mélisande und Pelléas

nicht mehr als »Kinderei« abtun kann und auch seine mehr oder minder deutlichen Mord-Drohungen gegenüber Pelléas nichts auszurichten scheinen, muss er abschließend erkennen, dass er sein Glück mit Mélisande nicht erlangen wird. Nun verfällt er dem Wahn der Suche nach bloßer Erkenntnis als Selbstzweck. In der gewaltsamen Demütigungsszene gibt er Mélisande zu verstehen, dass es ihm nur noch um das Erkennen der Wirklichkeit geht und längst nicht mehr um ihre Treue. Er weiß, dass er verloren hat, er ist todesbereit und versucht nach dem Mord an Pelléas, sich selbst zu töten, aber er will immer noch die Wahrheit wissen und glaubt -- wie wir alle -- fest an die Existenz einer äußeren, einer greifbaren, nicht nur aus Schatten bestehenden Wirklichkeit. Er scheitert auch hier an der Unwirklichkeit, der Vagheit, der Nicht-Greifbarkeit von Mélisande, die sein Verlangen schlicht ignoriert und ihm damit den größten Schmerz zufügt, den ein Golaud erleiden kann: Das Eingeständnis, dass eindeutige Erkenntnis unmöglich zu erlangen ist.

Natürlich ist es kein Zufall, dass auch diese Lesart da endet, wo eine die Symbole entschlüsselnde Interpretationsbemühung ebenfalls stets hinführen muss, nämlich zur Anerkennung der Zwei-, Mehr- oder schlicht Uneindeutigkeit der Welt und unserer Existenz in ihr. Bei »Pelléas et Mélisande« besiegen stets das uneindeutige Spiel der Schatten und die paradoxe Idee der klangvollen Stille den Glauben an hart konturierte Realitätsabbilder, von dem wir jedoch tagtäglich unser Leben abhängig machen.

Edvard Munch, Eifersucht I



VERONA®

78. Opern Festival Arena di Verona 30. Juni - 3. September 2000

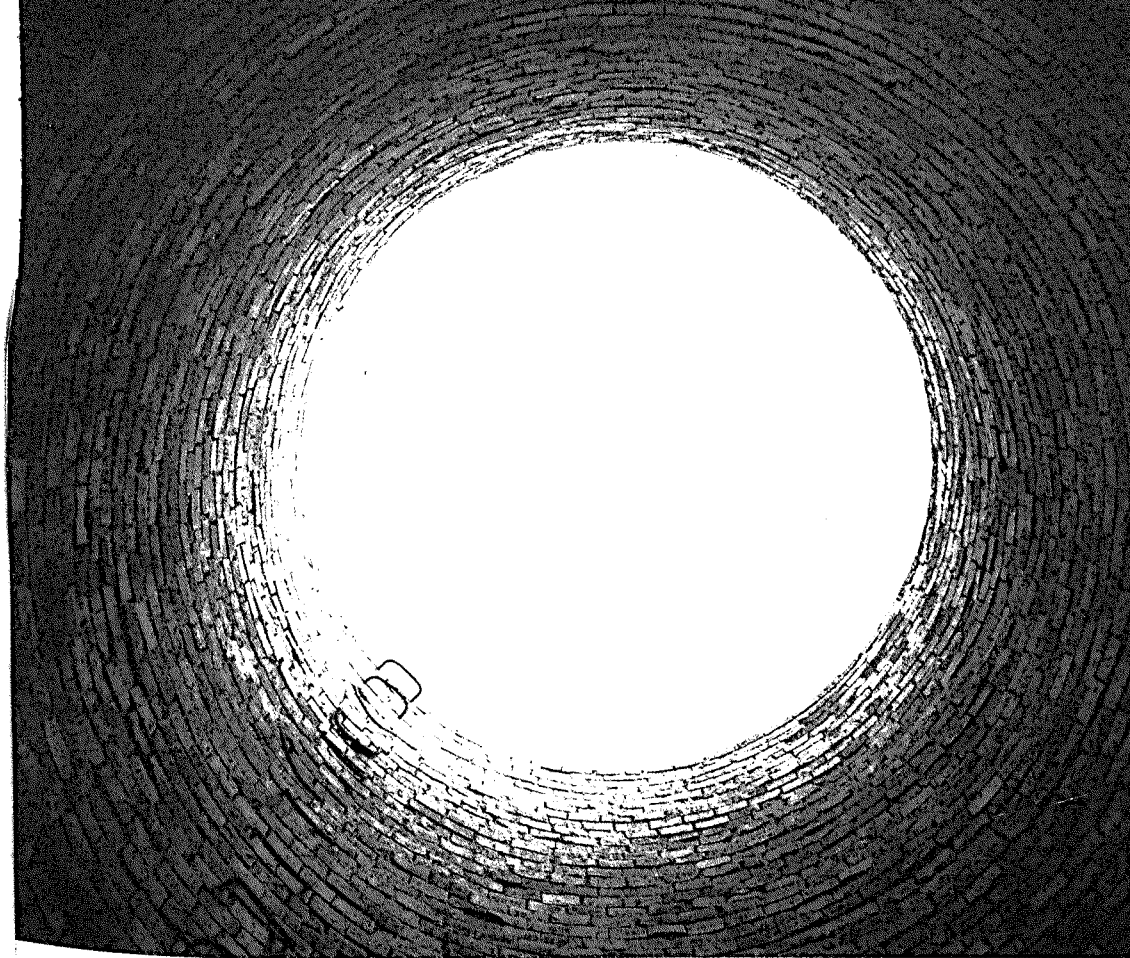
Parkett Reihe 1
Lufthansa Hamburg-Verona
First Class Hotel an der Arena (180 m)

16 Reisen, das gesamte Festspielprogramm:

N°1 Fr-Mo 30/6-3/7 Nabucco-Première La Forza del Destino-Première Aida
N°2 Fr-Mo 7-10/7 La Forza del Destino Aida Nabucco N°3 Fr-Mo 14-17/7 Aida La Forza del Destino Nabucco N°4 Fr-Mo 21-24/7 Nabucco La Traviata-Première Aida N°5 Di-Fr 25-28/7 Nabucco Aida La Traviata N°6 Fr-Mo 28-31/7 La Forza del Destino Nabucco Aida N°7 Di-Fr 1-4/8 Aida La Traviata La Forza del Destino (ausgebucht) N°8 Fr-Mo 4-7/8 Aida La Traviata Nabucco N°9 Di-Fr 8-11/8 Aida La Forza del Destino Nabucco N°10 Fr-Mo 11-14/8 La Traviata La Forza del Destino Nabucco (ausgebucht) N°11 Di-Fr 15-18/8 Aida Concerto di Gala (auf Anfrage) N°12 Fr-Mo 18-21/8 Nabucco La Forza del Destino La Traviata (ausgebucht) N°13 Di-Fr 22-25/8 La Traviata Aida Nabucco N°14 Fr-Mo 25-28/8 La Traviata Aida Nabucco N°15 Di-Fr 29/8-1/9 Nabucco La Traviata Aida N°16 Fr-Mo 1-4/9 Nabucco La Traviata Aida. Neuinszenierungen: Nabucco La Forza del Destino La Traviata. Wiederaufnahme: Aida (1999). Es stehen 40 nummerierte Dauerplätze zur Verfügung, 28 Poltronissime der 1. Reihe Parkett, zwölf Poltroncine vorne seitlich über der Künstlertribüne. Alle Plätze mit freier, naher Bühnensicht (keine Köpfe davor), alle mit Arm- und Rückenlehnen, alle gepolstert. Komplettpreis inklusive Karten, Hotel Colomba d'Oro, Lufthansa Hamburg-Verona DM 3520, Bahn 1. Klasse DM 3130. Ausführliche Beschreibungen, Referenzen, Arena-Sitzplan, Luftbild Arena mit Hotel: Robert Schweitzer, Agentur Arena di Verona, 64368 Ober-Ramstadt, Nieder-Ramstädter Straße 44

Telefon 06154 3021 Fax 06154 52600
Büro Schweitzer seit 1971

Diese Anzeige erscheint gleichzeitig in den Abendprogrammen der Hamburgischen Staatsoper, des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden, der Deutschen Oper Berlin, der Deutschen Staatsoper Unter den Linden Berlin, der Opéra National de Paris Bastille und Palais Garnier, des Chatelet Théâtre Musical de Paris, des Royal Opera House London, der English National Opera London, des Sadler's Wells English Bach Festival London, des Edinburgh International Festival, der War Memorial Opera San Francisco, und der Metropolitan Opera New York.



Sie gelangten bald in eine zweite Höhle. ... Heinrichen war schauerlich und wunderbar zumute; es gemahnte ihn, als wandle er durch die Vorhöfe des innern Erdenpalastes. Himmel und Leben lag ihm auf einmal weit entfernt, und diese dunkeln weiten Hallen schienen zu einem unterirdischen seltsamen Reiche zu gehören. »Wie«, dachte er bei sich selbst, »wäre es möglich, dass unter unsern Füßen eine eigene Welt in einem ungeheuern Leben sich bewegte? Dass unerhörte Geburten in den Festen der Erde ihr Wesen trieben, die das innere Feuer des dunklen Schoßes zu riesenmäßigen und geistesgewaltigen Gestalten auftriebe? Könnten dereinst diese schauerlichen Fremden, von der eindringenden Kälte hervorgetrieben, unter uns erscheinen, während vielleicht zu gleicher Zeit himmlische Gäste, lebendige, redende Kräfte der Gestirne über unsern Häuptern sichtbar würden? Sind diese Knochen Überreste ihrer Wanderungen nach der Oberfläche oder Zeichen einer Flucht in die Tiefe?«

Novalis, Heinrich von Ofterdingen

Maurice Maeterlinck Oneirologie

Ich entstamme einer alten holländischen Familie. Mein Vater war das, was man auf niederländisch Adisistent-Resident nennt, in Lebak auf der Insel Java. Leider weiß ich nichts über sein Leben und seine Abenteuer. Mein Vater war mit meiner Großmutter in die Kolonien gegangen und starb, noch bevor ich zwei Jahre geworden war.

Meine Mutter, eine schwächlich-blasser Engländerin, die die Liebe nach Holland verschlagen hatte – (erst durch meine Nachforschungen nach dem beunruhigenden Ereignis habe ich dies alles erfahren) – meine Mutter war in Utrecht geblieben. Sie starb nur wenige Monate nach meinem Vater, und vielleicht sogar in Folge des Unfalls, der bei mir jene beunruhigenden Erscheinungen auslöste.

Ich war damals das Kind mit den geschlossenen Augen, die arme eingeschlafene Seele der weiten weißen Räume und der Grenzregionen des Lebens, so dass ich natürlich (und ich brauche das Wort natürlich im strengen und üblichen Sinn) keine Erinnerung an jene Tage bewahrt habe, als wohlwollende Gesichter auf ewig um mich erloschen.

Dann, beträchtliche Zeit später, beim Erwachen aus jener bewegungslosen Nacht der Kindheit, sehe ich mich verschwommen in einem alten Haus des alten amerikanischen Salem und einem puritanischen, ungewöhnlich dicken, bleichen und schweigsamen Onkel gegenüber. Endlich verschwindet auch jener Onkel wieder, den ich niemals ein einziges Wort aussprechen hörte und den ich niemals wiedersah. Als Erinnerung bleibt nur sein enorm unförmiger Körper; in jenem im Laufe der Jahre grüspanüberzogenen Haus, welches so ungewöhnlich, so außerordentlich klein war, dass es überlastet schien, wenn er sich ganze Tage lang, durch die offenen Fenster herausquellend wie ein vorzeitliches Wesen, zum düsteren und feuchten Garten hin hinauslehnte, in dem ich allein umherirrte. Ohne Bindungen also, in einer noch fast haltlosen Vergangenheit, ohne Gesicht und ohne Frauenhände um meine Kindheit, sehe ich mich dann, kaum auf den zwei Beinen zu stehen in der Lage, auf dem von hohen Steingebäuden umgebenen Hof eines verkommenen Waisenhauses, welches vergessen im Tiefstinneren eines uralten Waldes von Massachusetts lag. Und damit komme ich zu Tagen, an die ich mich zu deutlich erinnere, und zu Jahren ohne Ausweg, zu Traurigkeiten und Verlassenheiten ohne Lichtblicke, inmitten jener grimmigen und griesgrämigen Abkömmlinge von

Isaac Johnsons Puritanern, Kindern mit ausgelaugtem Lächeln und schräg-verschlagenen Augen, allein gelassen in Schlaßsälen mit schwarzen und von der Furcht vor den so oft das Gebäude bedrohenden Gewittern gebeugten Nischen. Aber ich will mich daran lieber nicht mehr erinnern.

Unter all den so schäbig gekleideten Kindern, die mit mir in jenem düsteren amerikanischen Waisenhaus wohnten, unter all diesen beinahe stummen Kindern hatte eine einzige betübte und geschwächte arme Seele meine Verlassenheit gemindert. Das Bild dieses Freundes trage ich im Innersten meiner Seele, und ich habe seinen mir teuren Namen auf den Lippen; doch wird man schon bald vielleicht verstehen, welche traurige Gründe es mir unmöglich machen, diesen Namen hier zu nennen.

Ich war zu jener Zeit etwas über achtzehn Jahre, und mein Freund – ich werde ihn hier Walter nennen –, mein melancholischer einziger Freund war ungefähr gleichaltrig. Ich war damals ein schwaches kränkliches Wesen, außerordentlich abgemagert in der ununterbrochenen Eintönigkeit des Klosterlebens, und litt an nervösen Leiden, die aus meinen Nächten eine Aneinanderreihung von Schmerzen machten. Trotz meiner Klagen wollte der gehässig-strenge Hausarzt mir nichts verschreiben; schließlich aber sorgten sich meine Lehrer, und sie dachten über Maßnahmen nach, mein Leiden zu mindern. Walter kam mir damals zu Hilfe. Er hatte eine Tante, Mrs. W.-K., die in der Nähe von Boston, nicht weit vom Meer, ein herrliches Landhaus besaß; eines Abends erhielt er die Erlaubnis, mich zu ihr mitzunehmen.

Seit mehr als fünfzehn Jahren habe ich die Schwelle des großen Tores, dessen Flügel sich zum Tal hin öffneten, nun nicht mehr überschritten, und doch werde ich jenen Abend nicht vergessen.

Eine ganze Reihe von Tagen hatte ich mich in jener Atmosphäre mütterlicher Gastfreundschaft aufgehalten; den Ermutigungen derer folgend, die mich umgaben, nahm ich in den letzten Stunden der manchmal schmerzlichen Nachmittage jenes unvergesslichen Oktobers ein wenig Opium.

An diesem Abend, nach der Teestunde, war ich wieder in jenem unsichtbaren, umfassenden Glückszustand, wie ihn sich nur die Opiumraucher vorstellen können. Mrs. W.-K., nach der ich mich von Zeit zu Zeit umsah, wie man sich in einer verlassenen Straße beim Hören eines Schrittes umsieht, Mrs. W.-K. betrachtete, an eins der Lindenbäumchen der Terrasse gelehnt, das





Maurice Maeterlinck.

Erleuchten der Sterne über der amerikanischen Stadt. Walter war nicht da, und ich war mit Annie, dem einzigen Kind von Walters Tante, bis ans Ende des Gartens gegangen, wo ein alter, undurchdringlich-düsterer Wald begann, ein Wald, der manches Abenteuer versprach, und so alt, dass wir uns gewöhnlich nur noch mit verhaltener Stimme unterhielten. Wir lauschten entfernten Melodien, die ihn wie vielfarbene Seidenfäden durchzogen, und setzen uns schließlich hin; welcher der Vorfälle des Abends war es nun aber, der meine folgende Nacht beeinflusste? War es jenes Marmorbecken, jener Brunnen, in dem die Linden sich spiegelten? Oder die in meiner Erinnerung so auffälligen Bäume, für die Annie ein Wort fand: Verdurous Gloom, das sie unter Glas zu setzen schien? Oder der von fern einer stummen Blüte ähnliche Mond über dem Atlantik? Oder der ganze von traurigen Zukunftsahnungen gequälte Wald? Oder war es in erster Linie Annies bevorstehende Abreise, eine Reise schon ohne Rückkehr – was mir ihre zarten Hände in Handschuhen aus Finsternis mitzuteilen schienen als ein Unheil, zu dem Unheil, das man schon für mich bereithielt? Oder war es zu guter

Letzt ein goldener Ring, den sie ins Becken fallen ließ und so ein anderes seltsames Selbst in sich erweckte, als sie ihn wieder aus dem kalten Wasser herausnahm? Wusste sie etwas? Ich weiß nicht, ich werde es niemals wissen, denn soviel Erde, so viele Jahre liegen mittlerweile auf ihr!

Als ich nach dem Aufenthalt im Garten wieder auf mein Zimmer zurückgekehrt war, nahm ich – ange-regt vielleicht durch das Bild des Brunnens – einen Band des ungewöhnlichen englischen Dichters des Wassers, Thomas Hood, zur Hand und trieb so bis weit in die Nacht hinein im eiweißhaltigen Gespinnst der submarinen Visionen seiner bewundernswürdigen »Water Lady«, »Lycus the Centaur« und »Hero and Leander«. Besonders (und das war ohne Zweifel eine Wirkung des Opiums) das letzte Gedicht ließ mich nicht los: Der Fall des unglücklichen Leander durch das ganze Meer hindurch, in ein unendliches Versinken, in den Armen der Sirene, bis schließlich, angekommen auf dem mondartigen Grund der unterseeischen Felder, das naive Meerjungfräulein wie ein Kind erstarrt, den schönen Körper fast reglos und die Augen schon

geschlossen zu sehen, und sie sich neben ihn kniet und sein letztes Aufbäumen gegen die blauen Maschen des Ozeans bewundert.

So schlief ich dann ein, die Augen auf den verzierten Rahmen des Spiegels über dem Kamin gerichtet, in den ich Leanders Spirale eindringen sah – bis in den Schlaf – und nun zu dem, was ich augenblicklich danach sah:

Ohne irgendeine Überleitung befand ich mich auf dem Grund eines Brunnens oder jedenfalls auf dem Grund eines Gewässers, das von Mauern umgrenzt schien, immensen engen Mauern, und ununterbrochen ertrank ich, durch eine unaufhörliche Folge von Transparenzen, inmitten jener bewegungslosen Anstrengungen, die eine den Träumen eigentümliche Art von Qualen bilden, ohne Analogie zum Leben des Willens. In jenem Augenblick war ich dem Tod ziemlich nah.

Als ich dann zur Öffnung des Brunnens hochblickte, bemerkte ich, inmitten eines Gewitterhimmels, ein hinüber gebeugtes Frauengesicht und zugleich eine Geste voller Schrecken und Furcht. Ich hatte also kaum jene Geste bemerkt, als sie schon wieder verschwand;

und sogleich setzte sich die Vorstellung in mir fest, dass eine besondere, unbekannte und unverständliche Art Schrei jenes Verschwinden begleitet haben musste. Viele Jahre später erkannte ich Natur und genauen Sinn jenes Schreis; hier aber geht es nur darum, wie er mir beim Aufwachen erschien und wie ich ihn gleich am nächsten Morgen schriftlich niederlegte, zu einem Zeitpunkt also, da ich von meiner Familie, meiner Kindheit und meiner Herkunft noch nichts wusste.

Ich glaube nicht, dass man normalerweise im Traum Töne hört, das heißt, einen richtigen Traumton, nicht ein äußeres Geräusch, welches sich dank der Wandlungsfähigkeit des Traums mühelos in eine seiner Episoden integrieren lässt. Vielmehr scheint mir der Traum fast immer stumm zu sein, und alle auftretenden Personen bewegen sich, sprechen und handeln inmitten einer weichlichen und einzigartig schalldichten Substanz.

Wieder deutlicher konturiert sehe ich dann, wie eine andere Frau mir erscheint, außerordentlich klar sogar, abgesehen vom Gesicht, dessen in allem Annie ähnlichen Züge sich wanden und ununterbrochen mit anderen verschmolzen.

Meine nächste Erinnerung ist, dass man mich aus dem Brunnenwasser herauszog, mit einer derjenigen Annies am Springbrunnen ähnlichen Bewegung, vorausgesetzt man achtete nur auf den Reflex jener Bewegung. Das heißt: Mir schien es, von einem aus dem Wasser herauskommenden nackten Arm gerettet worden zu sein. Und nach einer verschwommenen, undeutlichen Phase befand ich mich plötzlich unter freiem Himmel, einem regnerisch-gewittrigen Abendhimmel, und die, die mich gerettet hatte und die mich umarmte und dabei in einer Sprache zu mir sprach, die ich nicht mehr verstand, riss mich mit sich fort, entlang erleuchteter Straßen und Quais.

An dieser Stelle registrierte ich eine recht eigentümliche Ausnahme von den gewöhnlichen Eigenarten der Träume: Denn ich sah einen Teil der Landschaft, die ich durchquerte. Tatsächlich ist die Landschaft des Traums im Allgemeinen fast immer funktional, insofern sie nämlich nur als wesentlicher Bestandteil der Handlung und in dem Maße wie die Handlung existiert.

Es war eine Landschaft, wie ein zutiefst Erschrockener sie sieht: Ein Zyklonenhimmel, in dem von Zeit zu Zeit ein Mond aufleuchtet, von alten windzerrütteten Bäumen gesäumte Quais und Kanäle mit schwarzen Wassern, wie schrecken kündende Arme drohend hochgestellte Zugbrücken, kleine Giebelhäuser mit Seilscheiben an den Dachfenstern, zahlreiche Kähne mit Laternen, aber vor allem zwei schwarze Mühlen, eine mit gigantischen, bewegungslosen Flügeln, die

andere, etwas dahinter, entblößt, finster, nackt, abstrakt, und ohne Flügel; kolossal alle beide, kolossal und hoch wie Wachtürme am Stadtrand, bedrängten sie eine Gruppe gewaltig-großer, dunkler und alter Bäume.

Vor dem Abbiegen in eine verkommene kleine Nebenstraße wollte ich diese beiden außer-gewöhnlichen Zeugen noch einmal betrachten; ich wandte mich um, aber infolge dieser Störung der gewöhnlichen Bewegungsrichtung des Traums stieß ich dann an das Eisengestänge meines Betts und wachte auf.

In diesem besonderen Zustand zwischen Wachen und Schlaf, der wie der Zwischenakt der Träume ist und in dem die Willenskraft wiederzukehren beginnt, versuchte ich meine Vision zu analysieren, um sie so noch im Halbwirklichen festzuhalten, denn die Erinnerung an den Traum ist unerklärlich flüchtig und schwach, und während man sich an einen Gedanken oder Einfall unbegrenzt und genau wieder erinnern kann, solange er tagsüber entstanden ist, lassen sich Traumbilder – selbst wenn man sich schon beim Aufwachen um eine möglichst genaue Rekonstruktion bemüht hat, um sie so in den Tag hinüber zu führen – nicht mehr als zwei- oder dreimal evozieren, und bei jeder dieser Evokationen werden sie schwächer und schließlich bis zur Unkenntlichkeit verschwommen, wie bei einem Blick durch ein über alle Maßen sich entfernendes Vergrößerungsglas.

Annie war am nächsten Morgen, einem Samstag, in New Haven mit Walter verabredet, und sie hatte keine Zeit gehabt, mir Aufwiedersehen zu sagen. Sie sollte am folgenden Dienstag zurück kehren, doch kam sie nicht mehr. Ich hatte ihr aber noch am Samstag einen Brief geschrieben, in dem ich beiläufig auch den Traum erwähnte, in den sie mir so unerklärlich verwickelt schien.

»...Ich habe übrigens von Dir geträumt, Annie, wenn auch von einem seltsamen, seltsamen Du! Wisse zunächst, dass ich ertrinkend auf dem Grund eines unergründlichen Brunnens lag und dann eine sehr alte Frau in den Brunnen blickte, die, die Arme über sich zusammen schlagend, in reichlich schlechtem Englisch folgenden unverständlichen Satz ausstieß: The kind is in the pit! The kind is in the pit! oder ähnliches. Was soll das bedeuten? – Danach kam eine andere Frau, Dir ähnlich, Annie, oder zumindest in beinahe allem Dir ähnlich, außer im Gesicht, welches trauriger war. Du – oder sie – hast mich dann aus dem Wasser gezogen, indem Du Dich über den Brunnen beugtest, wie Du es Freitag Abend am Springbrunnen tatest, und trugst mich (trotz meiner Größe und meines Gewichts) in Deinen Armen durch eine Stadt, die ich niemals vorher gesehen hatte und wo

sich, vor allem auf der rechten Seite, ein alter Wald mit riesig hohen Bäumen befand, und dahinter zwei fürchterliche, fürchterliche Windmühlen, wie es sie hier gar nicht gibt, davon eine ganz ohne Flügel! ...«

Ich übergehe jetzt eine Reihe von Jahren, von Traurigkeiten und Schwierigkeiten, die nicht in Beziehung zum hier Berichteten stehen, und komme so zu der Zeit meiner endlich erreichten Volljährigkeit.

Damals – ich hatte die trübselige Waisenanstalt verlassen und will von nun an auch über alles, was Mrs. W.-K. betrifft, schweigen – damals also bekam ich, vermittelt durch unseren Anstaltsleiter, eine umfangreiche Sendung aus Holland mit zahlreichen komplizierten Abrechnungen und Belegen zu Vormundschaftsangelegenheiten, protokollarischen Berichten zu Überlegungen des Familienrats, Besitzurkunden und Rentenbriefen sowie einer Menge weiterer alter Schriftstücke.

Ich war über alle Maßen erstaunt, als ich bei der Durchsicht jener Sendung feststellte, dass ich Holländer war und Herr über ein recht ansehnliches Vermögen. Ich sprach eben von der »Durchsicht jener Sendung«, leider verzögerte sich diese Durchsicht mehr, als mir lieb war: Ich konnte kein bisschen Niederländisch, und in Salem, wohin ich zurückgekehrt war, suchte ich vergeblich nach einem Übersetzer: Ich beschloss also, eine Sprache zu lernen, die sich dann aber mit einem Male als Muttersprache erwies.

Als ich eines Nachts einen Stoß Papiere javanischer Herkunft durchblätterte, stieß ich – und anfängliches Erstaunen wurde mehr und mehr zum Schrecken – auf folgenden kurzen und auch sehr einfachen, aber für mich, für mich allein wahrhaft merkwürdigen und unglaublichen, von meiner Mutter verfassten Brief, unter dessen Einfluss mein Leben fühlbar und für alle Zeiten eine andere Richtung nahm. Dieser Brief war an meinen Vater adressiert, der wie ich weiter oben bereits erwähnte, Adisistent-Resident in Java war.

Utrecht, 23. September 1862.

»... An jenem Nachmittag waren wir mit Kusine Meeltje und Frau van Brammen zum Tee zu Tante van Naslaan gegangen; unser Lämmchen war mit Saartje im Garten, – sie hatte es dann einen Augenblick lang auf dem Rasen allein gelassen; und als sie zurück kam: Kein Lämmchen mehr! Sie schaut im Brunnen nach, und da liegt das arme, unschuldige Herzchen dann auf dem Grund! Anstatt es aber nun gleich raus zu ziehen, kommt sie schreiend ans Fenster: 't kind is in den put! 't kind is in den put! (das Kind ist im Brunnen! das Kind ist im Brunnen!). Ich springe sofort durch das Fenster des Salons, ziehe unser tränen aufgelöstes

liebes Lämmchen aus dem Wasser und laufe, ohne noch einmal stehen zu bleiben, bis zu uns nach Hause zurück ...«.

Am Abend jenes Unfalls, bei dem ich einzig der himmlisch-schnellen Reaktion meiner Mutter mein Leben verdankte, war ich, wie ich leicht beweisen kann, vier Monate und neun Tage alt. So hatte ich also in jener Oktonacht ohne Vermittler mit dem Unsichtbaren und Unerklärbaren Kontakt gehabt, und meine Seele ist seitdem schwach und krank und allen Befürchtungen und Schrecken ausgeliefert.

Aber wenn ich mich auch vor einer Vertiefung meiner Vision fürchte – objektiv gesehen wollte ich ganz in die Lust an meiner Angst eintauchen; und darum beschloss ich beinahe sofort danach, mein Traumtheater zu besuchen.

In den letzten Stunden eines düsteren, schneeverhangenen Winternachmittags kam ich an. Beim Verlassen des Bahnhofs am Rijnspoorweg schien ich außerordentlich bleich zu sein, denn ich bemerkte eine Art Zögern und Misstrauen auf den Gesichtern der Angestellten und Vorübergehenden, wenn sie mich anblickten. Nach Überqueren des Bahnhofsplatzes ging ich durch die Stationsstraat in die Stadt. Bis dahin erstaunte mich nichts, genauso wenig wie zunächst auch am Stad's buiten gracht genannten Teil des Kanalrings, in den ich links einbog. Aber nach einigen Schritten entlang den Ufern des Kanals, und schließlich an seinem für mich nun unauslöschlich-ewigen Ende, verspürte ich zum ersten Mal jene plötzlich polare Blässe, jenes Erleichen des Geistes, das glücklicherweise nur wenigen Menschen vorbestimmt ist, und meine schon oft von jenem Traum erregte Seele zitterte förmlich in meinem Herzen! Plötzlich mir gegenüber und so nah, dass meine Augen sie zu berühren schienen, unter verdunkeltem Himmel, der wie damals einer Totenglocke glich, mit ihren zwischen den Böschungen erstarrten Wassern, ihren auf den Sümpfen erblühten Kähnen, den überall an den wattierten Straßen sich bewegenden Zugbrücken, den zahlreichen Giebelhäusern und ihren stummen Bewohnern, erkannte ich sie endlich, jene zwei Mühlen, fürchterlich und unbezweifelbar, in Bewegung diesmal, aquarientrüben Vibrationen in astraler Finsternis, übereinstimmend, aber vielleicht riesiger noch, verhängnisvoller und bedrohlicher für das glanzlose Bündnis zwischen Bäumen und Stadt, über dem sie ihre massiven Flügel drehten und dabei geduldig einer seit vielen Jahren erwarteten Seele sehr, sehr traurige Zeichen sandten. Der erste der zwei schwarzen Riesen, den ich immer schon viel genauer gesehen hatte, schien mir jetzt unvergleichlich viel höher als in jener Oktonacht, als wäre er schneller als die Bäume gewach-

sen oder als habe ein merkwürdiges Ereignis seine Proportionen im Verhältnis zu Stadt durcheinander gebracht, und sogleich wollte ich diese Abweichung untersuchen.

Ich erkletterte die stattliche Anhöhe, auf der sich der Turm erhob, fand jedoch – abgesehen von einem höher gelegenen und bereits erleuchteten Fenster – weder eine Tür noch irgendeine andere Öffnung. Nachdem ich lange vergeblich gerufen hatte, beugte sich endlich – fast weißes Haar entlang der Mauer herabfallen lassend – ein merkwürdig breiter Mädchenkopf mit seltsam unerklärlichen, wenn auch unverkennbar holländischen Zügen heraus; aber auf jedes neue Rufen meinerseits legte sie nur stumm einen Finger an ihren Mund; mir half das nicht weiter. Aus den Erklärungen eines Bauern konnte ich schließlich mit Mühe entnehmen, dass sich der Eingang am Fuße des Hügels befand und dass der Müller die Mühle mit seiner wasserköpfigen Enkelin allein bewohnte. Ich ging zu diesem Eingang und klopfte, aber da mein Holländisch noch unverständlich war und wohl auch, weil ich müde, kränklich und verängstigt aussah, sprach der Mann mit mir misstrauisch nur durch die kaum halb geöffnete Tür; und das Gespräch führte zu keiner weiteren Klärung.

Ich ging dann zur zweiten Mühle, um heraus zu bekommen, wann deren Flügel erneuert worden waren; seit einer Viertelstunde hatte sie aber zu drehen aufgehört, und die Mühle schien bereits vollkommen verlassen. Ziemlich ausweichend versicherte man mir dann in einer Tapperij, einer benachbarten Wirtsstube, dass die derzeitigen Flügel seit ungefähr zwanzig Jahren in Betrieb seien. Ich musste mich mit diesen unvollständigen Auskünften zufrieden geben; einen letzten Versuch wollte ich aber noch machen. Man hat wohl nicht vergessen, dass das erste Gesicht am oberen Brunnenrand mir in einem Gewitterhimmel erschienen war und dass meine Flucht durch eine sturmzerrüttete Landschaft geführt hatte.

Bezüglich des Gewitters am 17. September 1862 habe ich mir folgenden Artikel aus der Freitag-Ausgabe des Rotterdamsche Courant (18. Sept.) notiert. – Hier meine Übersetzung:
»Gestern rissen unter der Gewalt des Sturms gegen 6 Uhr abends die Haltetaue des englischen Schoners The Faithfull Helen des Kapitän Milford de Goole. Nach einem Zusammenstoß mit einer Tjalk aus Vlissingen lief er am Willems Kade auf Grund. Der entstandene Sachschaden ist gering.«

Es bleibt ein letztes Desideratum. In den nach Salem geschickten Familienpapieren fand ich eine Quittung des belgischen Malers François-Joseph Navez, der um 1859/1860 ein Porträt meiner Mutter angefertigt haben muss. Dieses Porträt ist

bei der Liquidierung für 12 Gulden verkauft worden. Nun wäre es für mich von außerordentlicher Bedeutung, seine Spuren wieder zu finden, und darum bitte ich inständig all jene, die in der Lage sein sollten, hierzu oder zu einem der anderen Desiderata meiner Nachforschungen irgendwelche Hinweise zu geben, ihre Auskünfte an Herrn Balfour Stewart, President of the Society of Psychical Inquiries, 75, Catherine Street, Strand, London zu senden, der mir alles übermitteln wird.



Wir sind wieder für Sie da!



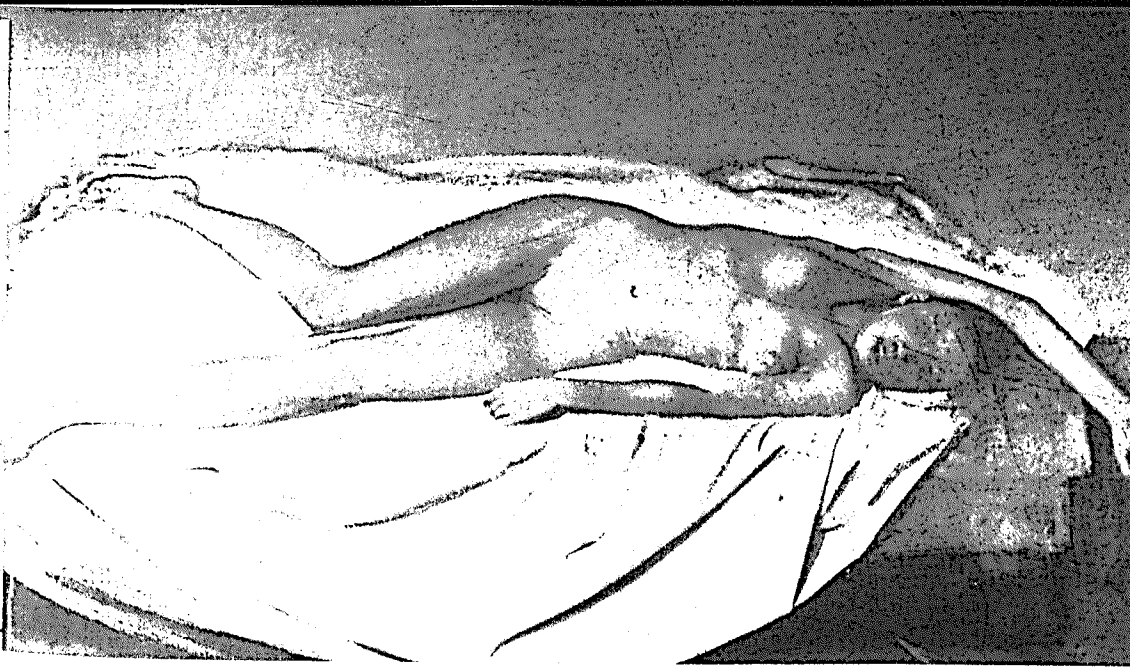
Restaurant & Weinbar

Seit September präsentiert sich das Kleinhuis im neuen Gewand. Der neue Morgen von 6.15 Uhr bis 11.00 Uhr beginnt bei uns mit einem reichhaltigen Frühstücksbüffet. Ab 12.00 Uhr stehen unser Chefkoch Jens Witzel und seine „Weiße Brigade“ voll im Zeichen des Business-Lunch. Selbstverständlich bleibt unsere monatlich wechselnde Speisekarte mit ihren frisch zubereiteten Gerichten erhalten.

Von nun an geht es ohne Unterbrechung in den Abend über. Ob es ein in Ruhe genossenes Glas Wein oder ein erlesenes Menü sein soll, ein kulinarischer Genuß vor oder auch nach einer Opernvorstellung – bis 23.30 Uhr ist unsere Küchencrew für Sie da.

Aber auch *in* der Hamburgischen Staatsoper soll der lukullische Genießer nicht zu kurz kommen. Hier bieten wir eine Auswahl erlesener Weine sowie kleine Happen für die Pausen zwischendurch an.

Für Fragen und Informationen stehen wir Ihnen gerne unter der Telefonnummer 040/35 33 99 zur Verfügung.



Balthus, Das Opfer

Hugo von Hofmannsthal
Weltgeheimnis

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst waren alle tief und stumm,
Und alle wussten drum.

Wie Zauberworte, nachgelallt
Und nicht begriffen in den Grund
So geht es jetzt von Mund zu Mund.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl;
In den gebückt, begriffs ein Mann,
Begriff es und verlor es dann.

Und redet' irr und sang ein Lied –
Auf dessen dunklen Spiegel bückt
Sich einst ein Kind und wird entrückt.

Und wächst und weiß nichts von sich selbst
Und wird ein Weib, das einer liebt
Und – wunderbar wie Liebe gibt!

Wie Liebe tiefe Kunde gibt! –
Da wird an Dinge, dumpf gehant,
In ihren Küssen tief gemahnt ...

In unsern Worten liegt es drin,
So tritt des Bettlers Fuß den Kies,
Der eines Edelsteins Verlies.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst aber wussten alle drum,
Nun zuckt im Kreis ein Traum herum.

Sportliche Partner



Weltmeister im Versichern

Die ALBINGIA versichert seit Jahrzehnten große nationale und internationale Sportverbände und -ereignisse, so auch alle Fußballweltmeisterschaften seit 1974.

Wir unterstützen die Bewerbung des Deutschen Fußball-Bundes um die Ausrichtung der Fußball-WM 2006 in Deutschland – im Herzen Europas.

Auch für Sie sind wir der richtige Partner, wenn es um Ihre Sicherheit und Vorsorge geht.

ALBINGIA
mit Sicherheit für Sie da

ALBINGIA Versicherungen
Zweigniederlassung Nord
Bergstraße 16 · 20095 Hamburg
Telefon (040) 30 22-0

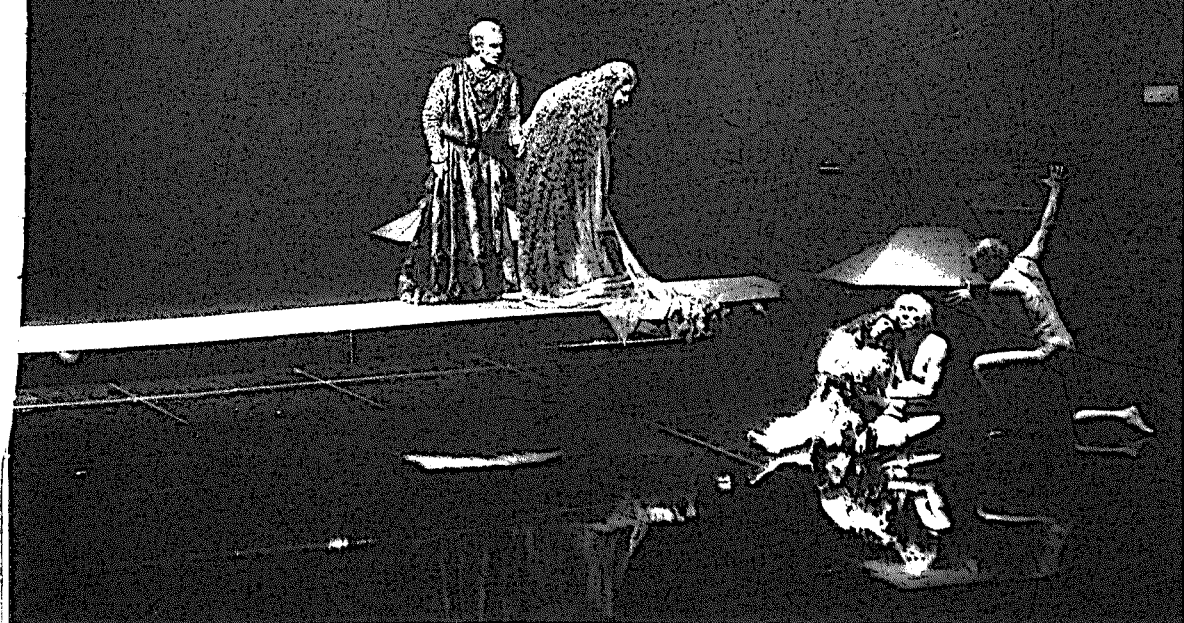
Mit unserer Veranstaltungsreihe

»Jugend kulturell«

fördern wir die Profis von morgen,
damit Sie nicht vor leeren Bühnen sitzen.

Vereinsbank

VEREINS-
UND WESTBANK AG



Pelléas et Mélisande Inszenierungen in Hamburg

Hamburgische Erstaufführung: 14. Juni 1930

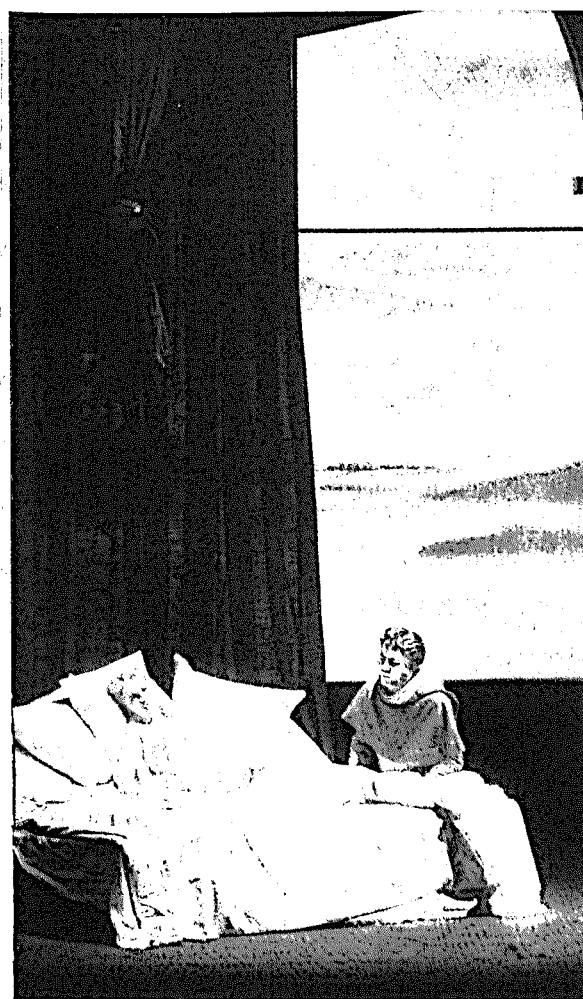
Einmaliges Gastspiel der Opéra Comique de Paris
anlässlich des IV. Internationalen Theaterkongresses
Musikalische Leitung: Gustave Cloez – Dekora-
tionen der Städtischen Oper Charlottenburg:
Entwürfe von Ludwig Kainer
Pelléas: Roger Bourdin – Golaud: Louis Guénot –
Arkel: Pierre Dupré – Le Médecin: Raymond Gilles
– Mélisande: Yvonne Brothier – Geneviève:
Mathilde Calvet – Le Petit Yniold: Niny Roussel

Erste Produktion der Hamburgischen Staatsoper: 30. April 1961

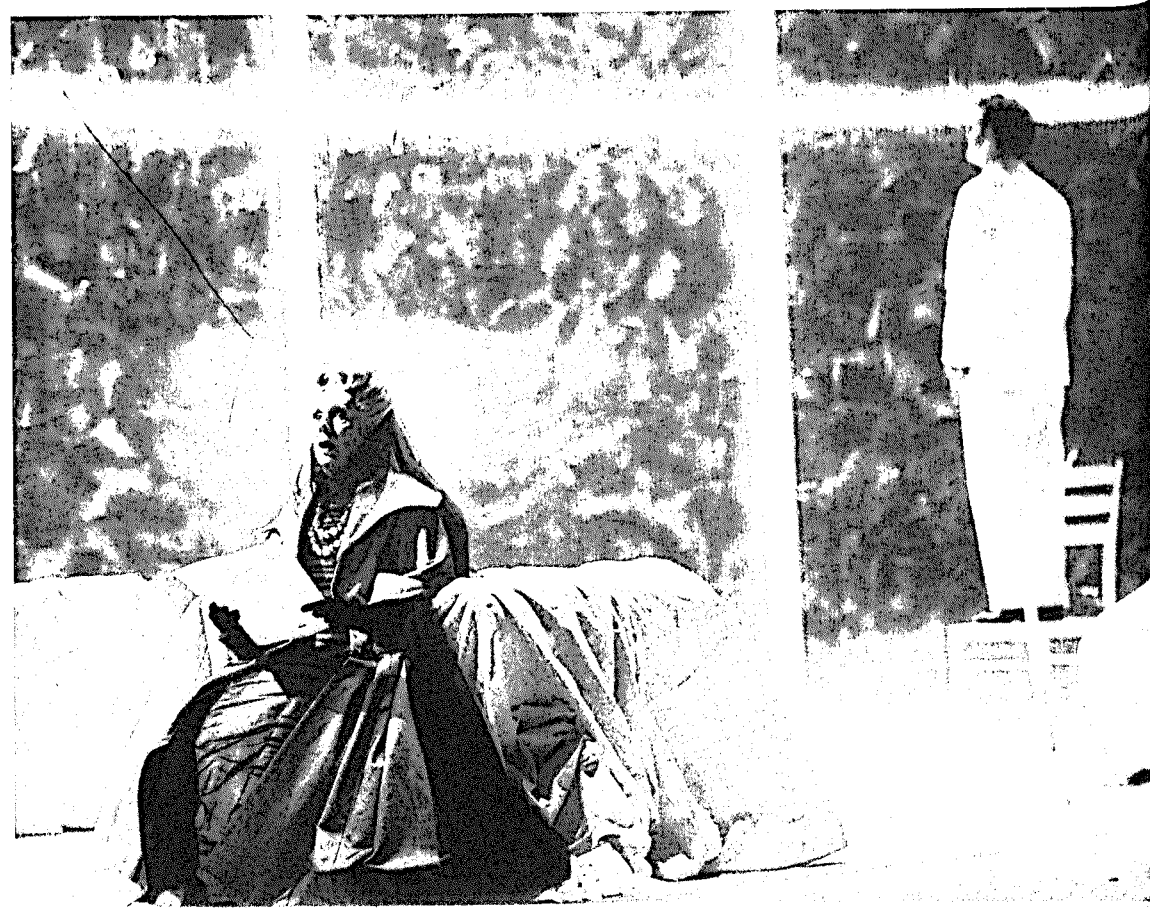
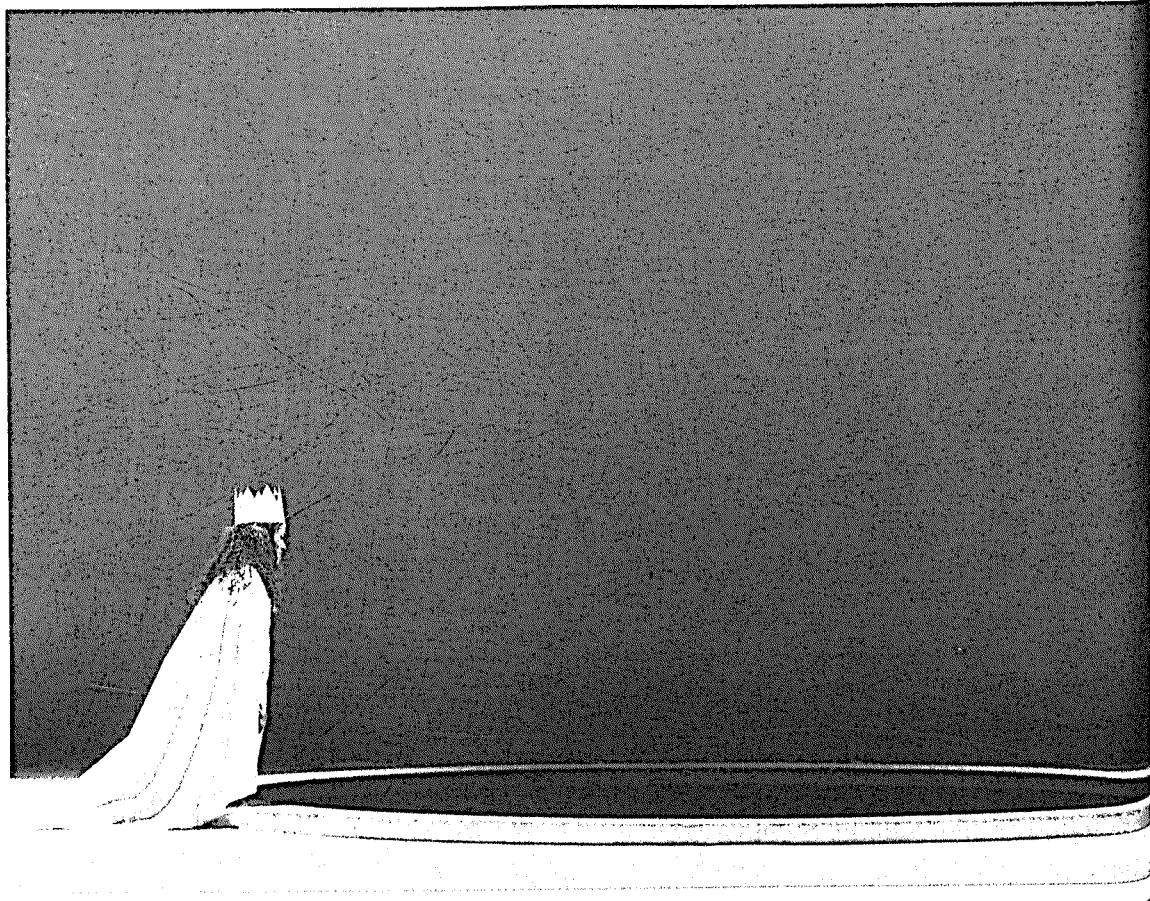
(in deutscher Sprache)
Musikalische Leitung: Ernest Ansermet -
Inszenierung: Ulrich Wenk – Bühnenbild und
Kostüme: Alfred Siercke
Arkel: Ernst Wiemann – Genevova: Cvetka Ahlin –
Pelleas: Ernst Haefliger – Golo: Vladimir Ruzdak –
Melisande: Erna Spoorenberg – Yniold: Ria Urban –
Ein Arzt: Heinz Blankenburg

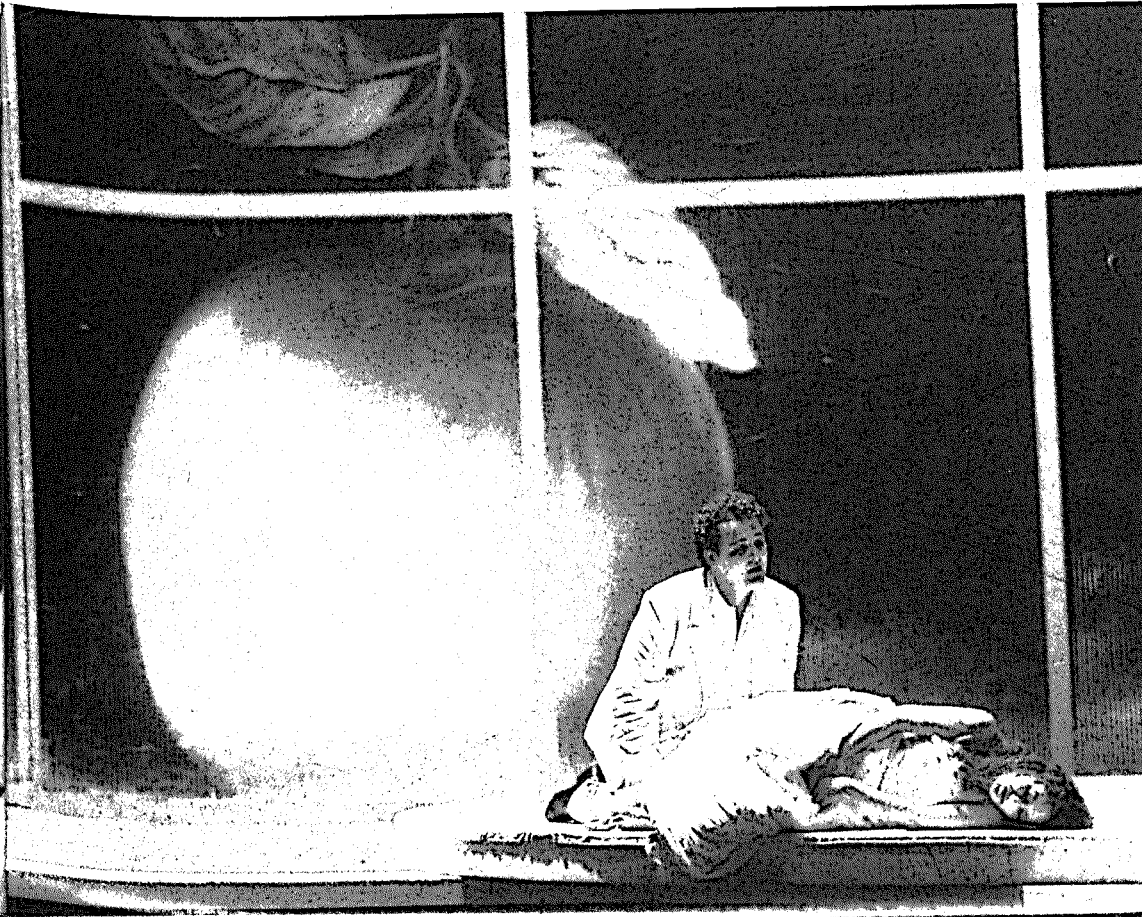
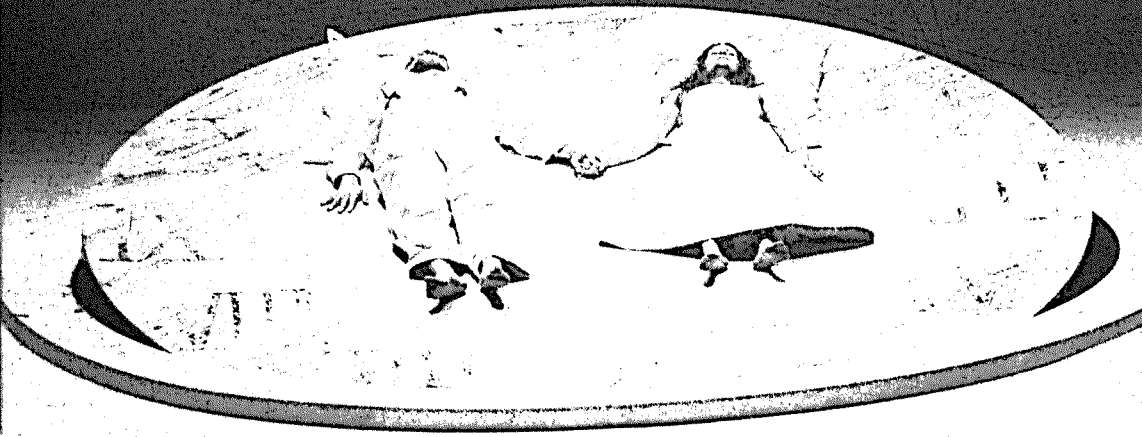
Neuinszenierung: 30. Oktober 1977

(in französischer Sprache)
Musikalische Leitung: Hans Zender - Inszenierung:
Gilbert Deflo – Bühnenbild und Kostüme:
Ezio Frigerio
Pelléas: Jorma Hynninen – Golaud: Bernd Weikl –
Arkel: Harald Stamm – Yniold: Elisabeth Steiner –
Ein Arzt: Ernst Wiemann – Mélisande: Jeannette
Pilou – Geneviève: Ursula Boese

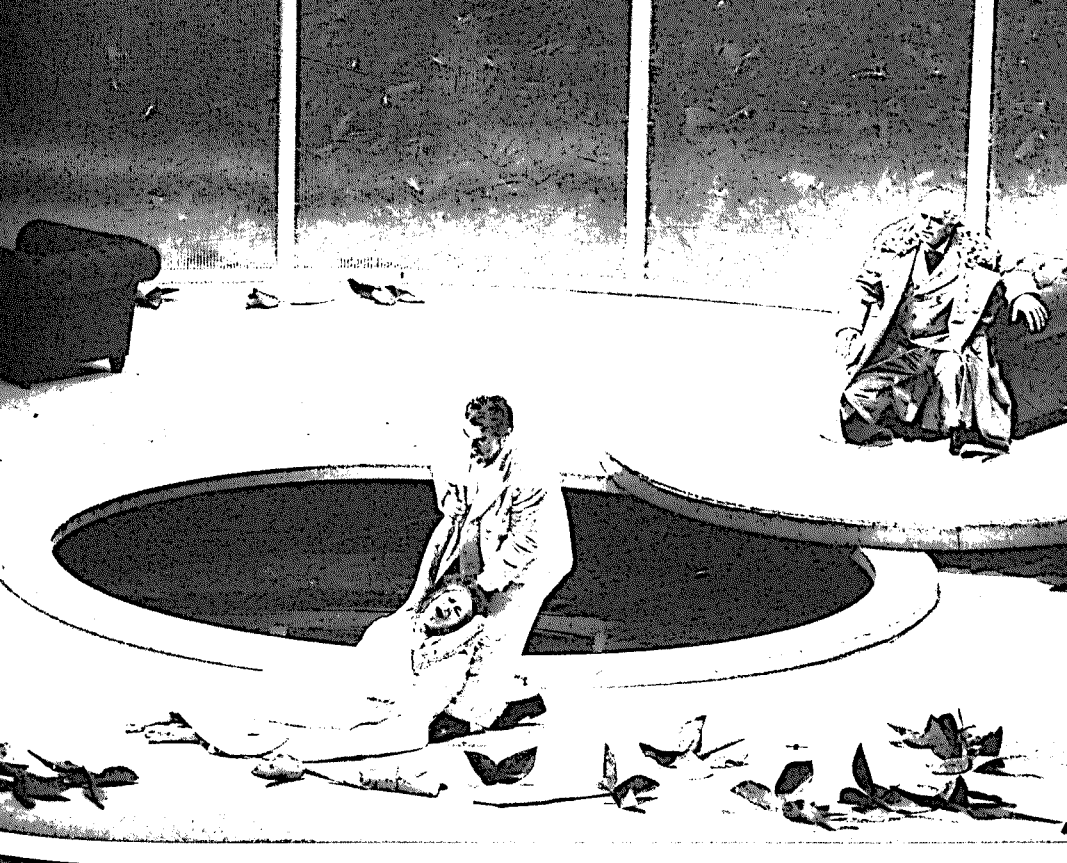


»Pelléas et Mélisande« in Hamburg, 1977 (Jorma Hynninen, Jeannette Pilou) – oben, 1961 (Erna Spoorenberg, Vladimir Ruzdak) – links













Pelléas et Mélisande

Programmheft
zur Neuinszenierung
am 26. September 1999

Impressum

Herausgeber
Hamburgische Staatsoper
GmbH
Große Theaterstraße 34
20354 Hamburg
Staatsoperndirektor
Detlef Meierjohann

Pedaktion und Gestaltung
Annedore Cordes
(verantwortlich)
Francis Hüasers

Mitarbeit
Carmen Lehr, Barbara Neumann

Probenfotos
Brinkhoff/Mögenburg

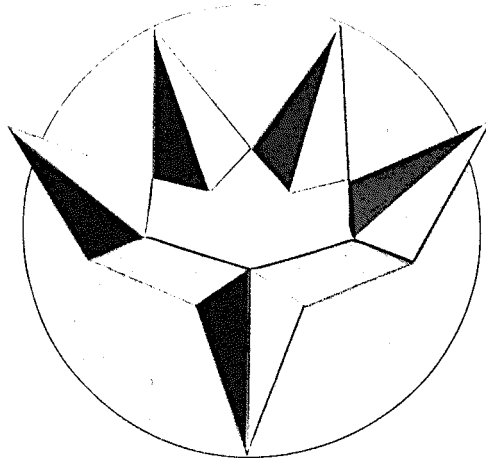
Druck:
Christians Druckerei Hamburg
Anzeigenverwaltung
Christians Druckerei und Verlag
Antje Sievert
Kleine Theaterstraße 9-10
20354 Hamburg
Telefon 040/356006-0/-25
Fax: 040/356006-26

Textnachweise

Die Artikel von Willy Decker, Sigrid Neef und Francis Hüasers sind Originalbeiträge für dieses Heft.
Rainer Maria Rilke, Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur, herausgegeben von Stefan Gross, München 1985 – Claude Debussy, Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews, herausgegeben von Francois Lesure, aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Stuttgart 1974 – Werner Danckert, Claude Debussy, Berlin 1950 – Hans Hollander, Musik und Jugendstil, Zürich und Freiburg i. Br. 1975 – Maurice Maeterlinck, Treibhausgedichte, übersetzt von K.L. Ammer, herausgegeben von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Leipzig 1898 – Maurice Maeterlinck, Das Leben der Termiten, Stuttgart 1927 – Maurice Maeterlinck, Prosa und Kritische Schriften, 1886-1896, übersetzt und herausgegeben von Stefan Gross, Bad Wörishofen 1983 – Das Brunnenbuch, herausgegeben von Hans-Joachim Simm, Frankfurt a. M. 1986 – Novalis, Werke und Briefe, München 1973 – Pierre Boulez, Anhaltspunkte, Stuttgart 1975 – Erich Fried, Gedichte 1, Berlin 1993.
Die Daten über die Hamburger Neuinszenierungen stellte Barbara Neumann zusammen.

Bildnachweise

Eva und die Zukunft, herausgegeben von Werner Hofmann, Hamburg 1986 – Francois Lesure, Debussy, Genf 1975 – L'Avant Scène Opéra, Pelléas et Mélisande, Paris 1992 – Julia Mike Weaver, Margaret Cameron, Bonn, Madrid, Paris, New York, 1984-85 – Barbara Eschenburg, Der Kampf der Geschlechter, München 1995 – Ferdinand Hodler, Zürich 1983 – Martin Blume, Feinste Photographien, Mannheim 1993 – Michel Frizot, (Hrsg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998 – Sharon L. Hirsh, Ferdinand Hodler, München 1981 – Jacques Meuris, René Magritte, Köln 1990 – Claude Roy, Balthus, München 1996 – Pere Gimferrer, Magritte, Recklinghausen 1987 – Historische Aufführungsfotos »Pelléas et Mélisande« von Bassewitz und Jürgen Simon



MORRISON & CO

INTERNATIONAL INFRASTRUCTURE INVESTMENT

Beteiligungen • Beratung • Management

H.R.L. Morrison & Co Ltd
Neuer Wall 77, D-20354 Hamburg. Postfach 570301, D-22772 Hamburg
www.hrlmorrison.de