

1918 DE 13
01301

*Wir pflegen
das ernste Fach.
Doch ohne
Drama.*

Treuhand ist Vertrauenssache

- Gründung und Verwaltung
von Gesellschaften
 - Rechtsberatung
 - Steuerberatung
- Vermögensverwaltung
 - Treuhandschaften
im In- und Ausland
- Buchführung und Rechnungswesen
 - Finanzwirtschaftliche Beratung
 - Betriebswirtschaftliche Beratung
 - EDV-Beratung
 - Personalberatung
 - Medienberatung
- Immobilienverwaltung
und -vermittlung

ITAG

Internationale Treuhand AG
Hirzbodenweg 103
CH-4020 Basel
Telefon 061/319 51 51
www.itag.ch

Pelléas et Mélisande

Drame lyrique in fünf Akten und zwölf
Bildern von Claude Debussy

Libretto vom Komponisten nach dem
Drama von Maurice Maeterlinck

in französischer Sprache

DAS ZIEL IST DAS ZIEL.

Seit über 100 Jahren vollbringt Roche Pionierleistungen in der Erforschung, Entwicklung, in der Produktion und Vermarktung von neuartigen, massgeschneiderten Lösungen für die Gesundheit. Zur Förderung von Gesundheit und Wohlbefinden setzen wir die neuesten Erkenntnisse aus unserer Forschung ein. Ebenso lange Tradition hat bei uns gesellschaftliches und kulturelles Engagement.



Innovation für die Gesundheit

Arkel König von Allemonde Konstantin Gorny
Geneviève Mutter von Pelléas und Golaud

Rita Ahonen

Pelléas Enkel des Arkel Vincent Karche

Golaud dito Andrew Murphy/Bjørn Waag

Méligande ___ Maya Boog

Der kleine Yniold Sohn Golauds

aus erster Ehe Nuria Rial

Ein Arzt ___ Hendrik J. Köhler

Flüchtige Erscheinung/Tänzerin ___ Alice

Gartenschläger/Christina Johnson

Doppelbesetzungen in alphabetischer

Reihenfolge. Bitte beachten Sie den Abend-

besetzungszettel.

Chr des Theater Basel

Sinfonieorchester Basel

Staisterie des Theater Basel

Musikalische Leitung ___ Tetsuro Ban/

Oswald Sallaberger

Regie ___ Joachim Schlömer

Bühne und Kostüme ___ Jens Kilian

Licht ___ Hermann Münzer

Video ___ Robert Lehniger

Chorleitung ___ Henryk Polus

Dramaturgie ___ Bettina Auer

Studienleitung ___ Rainer Altorfer

Musikalische Assistenz ___ David Cowan

Korrepitition ___ David Cowan, Hiroshi Ishizaka

Schweizerische Treuhandgesellschaft
Société Fiduciaire Suisse



www.stg.ch

Ihr Partner für Vermögensverwaltung
und Vermögensberatung.



Schweizerische Treuhandgesellschaft
Société Fiduciaire Suisse

Basel: Lange Gasse 15, Postfach, CH - 4002 Basel,
Tel. +41 (0)61 277 55 00, Fax +41 (0)61 277 55 88

Regieassistent und Abendspielleitung__Jürgen
Pöppel

Bühnenbildassistent__Barbro Hartmann

Kostümassistent__Esther Pienkoss

Inspizienz__Sascha Kappler

Beleuchtungsinspizienz und

Übertitelung__Claudia Christ

Regiehospitant__Norma Schroeter

Bühnenbildhospitant__Katarina Lachenmeier

Premiere: 28. Februar 2003, Grosse Bühne

Aufführungsdauer: ca. 3 1/4 Std.,

Pause nach dem II. Akt

Aufführungsmaterial:

A. Durand & Cie, Paris

Die Uraufführung fand am 30. April 1902 an der

Opéra-Comique,

Salle Favart, in Paris statt.

Erleben Sie bei uns die «Schwarze Kunst»

Birkhäuser+GBC

Ein Unternehmen der Basler Mediengruppe

ROMERSTRASSE 54, 4153 REINACH, TELEFON 061 716 26 2
HENRIC PETRI-STRASSE 15, 4010 BASEL, TELEFON 061 272 18 1

Technische Direktion: Reinhold Jentzen; Mitarbeiter: Claude Blatter; Techn. Disponent: Stefan Isenschmid; Veranstaltungstechnik: Beat Weissenberger; Leitung Bühnenbetrieb: Adi Vossen, Bühnenmeister: René Camporesi, Rainer Wilde, Stellv. Bühnenmeister: Thomas Karrasch; Leitung Bau- und Montage-Abteilung: Otto Stumpp; Leitung der Beleuchtung: Hermann Münzer; Beleuchtungsmeister: Markus Küry, Urs Reusser; Leitung Tonabteilung: Robert Hermann; Obermaschinist: Alexander Hess; Möbel / Tapezierer: Rolf Burgunder; Requisite Pyrotechnik: Stefan Gisler; Maske: Axel Orliä; Technische Inspektion: Dieter Müller; Hausinspektion: Paul Bammerlin; Werkstätten-/ Produktionsleitung: Peter Krottenthaler, Joachim Scholz; Schreinerei: Bruno Hafner, Stellv.: Giuseppe Saracista; Schlosserei: Robert Zimmerli, Stellv.: Andreas Brefin; Leitung des Malersaals: Michael Hein, Stellv.: Marcel Winter, Andreas Thiel; Leitung der Kostümateliers: Karin Schmitz; Gewandmeisterin Damen: Franziska Brodbeck, Stellv.: Antje Reichert; Gewandmeister Herren: Ralph Kudler, Stellv.: Eva Akeret; Kostümbearbeitungen: Rosina Plomaritis-Barth, Liliana Ercolani; Ankleidedienst: Werner Derendinger, Barbara Rombach, Irma Studer; Bühnenbildatelier: Marion Menziger.

I. Akt

Golaud hat sich der während der Jagd im Wald verirrt. An einem Brunnen trifft er auf ein weinendes Mädchen. Auf Golauds Fragen nach ihrem Leid antwortet sie nicht, sie nennt nur ihren Namen, Mélisande. Drängend fordert Golaud sie auf, mit ihm zu kommen.

Monate später in Allemonde, im Hause Arkels. Pelléas hat von seinem älteren Halbbruder Golaud einen Brief bekommen. Seine Mutter Geneviève liest ihn dem Familienoberhaupt Arkel vor: Golaud möchte mit der Fremden Mélisande, die er inzwischen heimlich geheiratet hat, wieder in die Familie zurückkehren. Dem stimmt Arkel zu, verwehrt aber Pelléas seine Bitte, einen kranken Freund besuchen zu dürfen, da Pelléas' Vater selbst schwer erkrankt ist.

Geneviève zeigt ihrer Schwiegertochter Mélisande die Gärten Allemondes, in die kaum ein Sonnenstrahl dringt. Zum ersten Mal begegnet Mélisande ihrem Schwager Pelléas.

II. Akt

Pelléas zeigt Mélisande seinen Lieblingsort, den Brunnen, dessen Wasser früher Blinde heilen konnte. Pelléas' Fragen nach ihrer ersten Begegnung mit Golaud weicht sie aus. Mutwillig verspielt Mélisande ihren Ehering, er versinkt im Brunnen. Es ist genau 12 Uhr mittags.

Zur gleichen Zeit ist Golaud gestürzt. Mélisande pflegt den Verletzten. Als Golaud entsetzt bemerkt,

dass ihr Ring fehlt, flüchtet sich Mélisande in eine Lüge. Golaud befiehlt ihr, den Ring zusammen mit Pelléas sofort zu suchen.

Pelléas und Mélisande steigen hinab in die Grotte, um den Platz beschreiben zu können, wo Mélisande angeblich den Ring verloren hat. Sie schauen einen Ort ausserhalb ihrer Welt, wo verhungerte Gestalten hausen. Im Verrat an Golaud verbinden sie sich – die Katastrophe ist nicht mehr aufzuhalten.

Pause

III. Akt

Pelléas will sich am Abend vor seiner Abreise von Mélisande verabschieden. Verzaubert spielt er mit ihrem langen Haar. Als Golaud die beiden entdeckt, macht er den »Kindereien« ein Ende.

Golaud führt seinen Bruder in dunkle, unheimliche Gewölbe, um ihm Angst einzujagen. Erst als sie wieder ans Licht kommen, kann Pelléas aufatmen. Golaud warnt ihn vor weiteren Spielen mit seiner Frau, da sie bald Mutter werde.

Zunehmend verunsichert fragt Golaud Yniold, seinen Sohn aus erster Ehe, über Pelléas und Mélisande aus und zwingt ihn, die beiden heimlich zu beobachten.

IV. Akt

Pelléas will nun auf Rat seines Vater, der wieder genesen ist, endgültig abreisen und verabredet sich mit Mélisande heimlich am ‚Brunnen der Blinden‘.

Arkel ist erleichtert über die Genesung von Pelléas‘ Vater, er sieht in Mélisande »das Tor zu Freude und Glück«. Golaud betritt den Raum auf der Suche nach seinem Schwert. Dass Arkel Mélisande als Bild der »Unschuld« bezeichnet, treibt ihn in einen gewalttätigen Wutanfall. Arkel greift ein und verhindert das Schlimmste.

Beim Spielen ist Yniolds Ball zwischen Felsen gefallen. Vergeblich versucht er ihn zu befreien. Er sieht eine Schafherde, die statt in den Stall zum Schlächter getrieben wird.

Pelléas und Mélisande treffen sich abends am Brunnen und gestehen sich ihre Liebe. Golaud hat alles beobachtet und tötet seinen Bruder.

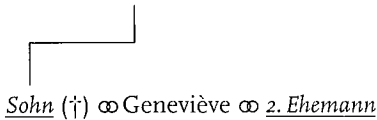
V. Akt

Mélisande liegt im Sterben, sie hat ein Mädchen zur Welt gebracht. Auf Golauds Frage, ob sie Pelléas geliebt habe, gibt sie ihm keine eindeutige Antwort.

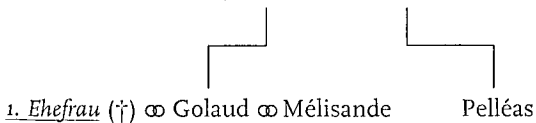
b.a.

Stammbaum von Arkels Familie

Arkel, König von Allemonde ♂ Ehefrau (†)



Sohn (†) ♂ Geneviève ♂ 2. Ehemann



1. Ehefrau (†) ♂ Golaud ♂ Mélisande Pelléas



 Yniold

Alarmglocke der Angst

Überall im Haus läutete eine Alarmglocke, die ausser Alfred und Enid niemand hörte. Es war die Alarmglocke der Angst. Sie klang wie eine jener schweren schmiedeeisernen Schüsseln mit elektrischem Klöppel, die Schulkinder bei Feueralarmübungen nach draussen treiben. Mittlerweile läutete sie seit so vielen Stunden, dass die Lamberts die Botschaft »Glocke läutet« schon gar nicht mehr hörten – so, wie man bei jedem Geräusch, wenn es nur lange genug anhält, schliesslich sämtliche Bestandteile einzeln wahrnimmt (und bei jedem Wort, wenn man es nur lange genug anstarrt, nichts als eine Reihe toter Buchstaben sieht), hörten sie bloss noch einen Klöppel, der wie rasend auf einen Metallkörper hieb, hörten keinen reinen Ton, sondern ein grobkörniges Nacheinander von Schlägen, über den sich ein Bogen klagender Obertöne wölbte; sie läutete seit so vielen Tagen, dass sich der Klang für gewöhnlich im Hintergrund verlor, nur manchmal nicht, in den frühen Morgenstunden, wenn sie im Wechsel, mal der eine, mal der andere, schweissgebadet erwachten und erkannten, dass eine Glocke in ihren Köpfen läutete, solange sie zurückdenken konnten; sie läutete seit so vielen Monaten, dass das Geräusch zu einer Art Metageräusch geworden war, dessen An- und Abschwellen nichts mehr mit dem Rhythmus von Schallwellen zu tun hatte, sondern allein mit dem viel, viel langsamer zu- und abnehmenden Bewusstsein dieses Geräuschs, einem Bewusstsein, das immer dann besonders geschärft

war, wenn das Wetter selbst von Angst gepeinigt schien. Dann hatten Enid und Alfred – sie auf den Knien vor den geöffneten Schubladen im Esszimmer, er unten im Keller, den katastrophalen Zustand der Tischtennisplatte inspizierend – jeder für sich das Gefühl, sie müssten vor Angst zerspringen.

Jonathan Franzen, Die Korrekturen

Es gibt eine alltägliche Tragik, die viel wahrer und tiefer ist und unserem wahren Wesen weit mehr entspricht, als die Tragik der grossen Abenteuer.

[...]

Ist denn nur Zufall, wenn man uns versichert, dass die wahre, eigentliche, tiefe und allgemeine Tragödie des Lebens dort erst beginne, wo die sogenannten Abenteuer, Schmerzen und Gefahren aufhören?

M. Maeterlinck, Die Tragik des Alltags

Ohne uns dessen bewusst zu sein, leben wir alle wie die Schlafwandler, verrichten mechanisch, blind und oberflächlich unser Tagewerk. Selbst, wenn wir uns an einen Gedanken klammern, dem wir Ausdruck zu geben versuchen, fühlen wir dunkel, dass wir an etwas anderes denken, ohne sagen zu können, an was, aber etwas, das uns ungleich wichtiger dünkt.

M. Maeterlinck, Vor dem grossen Schweigen

Familientreffen

Enid hatte eine festliche Leinendecke aufgelegt. Die Tischmitte war mit einem Gesteck aus Kiefernzapfen, weisser und grüner Stechpalme, roten Kerzen und silbernen Glöckchen geschmückt. Ihre Tochter Denise trug das Essen auf: texanische Pampelmuse, Rühreier, Speck, ausserdem Stollen und Brot, das sie selbst gebacken hatte. Die Schneedecke verstärkte das helle Prärielicht. Nach alter Familiensitte sass Gary allein auf einer Seite des Tisches. Auf der anderen Seite sass Chip, sein jüngerer Bruder, und seine Schwester Denise – Denise neben Enid, Chip neben Alfred.

»Fröhliche, fröhliche, fröhliche Weihnachten!«, sagte Enid und schaute jedem ihrer Kinder der Reihe nach in die Augen. Alfred, den Kopf gesenkt, ass bereits. Auch Gary fing, mit einem Blick auf seine Armbanduhr, hastig zu essen an. Chip hatte fast vergessen, wie trinkbar der Kaffee in diesen Breiten war. Denise fragte ihn, wie er nach Hause gekommen sei. Er erzählte ihr die Geschichte, nur den bewaffneten Raubüberfall liess er aus.

Mit missbilligendem Stirnrunzeln verfolgte Enid jede von Garys Bewegungen. »Nun schling doch nicht so«, sagte sie. »Du musst erst um elf los.« »Eigentlich habe ich Viertel vor gesagt«, sagte Gary. »Jetzt ist es kurz nach halb, und wir haben noch ein paar Dinge zu besprechen«. »Nun sind wir endlich alle zusammen«, sagte Enid. »Lass uns das in Ruhe geniessen.«

Gary legte sein Gabel hin. »Ich bin schon seit Montag hier, Mutter, und seitdem warte ich darauf, dass wir endlich alle zusammen sind. Denise ist seit Dienstagmorgen hier. Wenn Chip zu sehr damit beschäftigt war, amerikanische Investoren zu betrügen, um rechtzeitig zu uns zu stossen, ist das nicht meine Schuld.« »Ich habe gerade erklärt, warum ich erst jetzt gekommen bin,«, sagte Chip. »Falls du zugehört hast.« »Tja, vielleicht hättest du etwas eher losfahren sollen.«

»Was meint er mit betrügen?«, fragte Enid. »Ich dachte, deine Arbeit hätte etwas mit Computern zu tun gehabt.« »Das erkläre ich dir später, Mom.« »Nein«, sagte Gary, »erklär es ihr jetzt,« und warf seine Serviette auf den Tisch wie einen Fehdehandschuh. »Ich habe genug von dieser Familie! Ich habe das ewige Warten satt. Ich will ein paar Antworten, und zwar sofort.« »Gary, Herrgott nochmal«, sagte Denise seufzend, »heute ist Weihnachten, ja?«

»Und du bist eine Diebin«, sagte Gary, auf sie umschwenkend. »Wie bitte?« »Du weisst genau, wovon ich rede. Du hast dich bei jemandem ins Zimmer geschlichen und etwas genommen, das dir nicht –«

»Entschuldige mal«, sagte Denise aufgebracht, »ich habe etwas, das seinem rechtmässigen Besitzer gestohlen wurde, zurück –« »Blödsinn, Blödsinn, Blödsinn!« »Oh, das höre ich mir nicht länger an«, jammerte Enid. »Nicht am Weihnachtsmorgen!«

»Nein, Mutter, tut mir leid, du gehst nirgendwohin«, sagte Gary. »Wir bleiben alle schön hier sitzen und führen auf der Stelle unser kleines

Gespräch.« Alfred lächelte Chip verschwörerisch an und deutete auf die anderen. »Siehst du, was ich auszustehen habe?«

Jonathan Franzen, Die Korrekturen

Man glaube nur nicht, dass Worte den wirklichen Mitteilungen zwischen zwei Wesen dienen. Die Lippen oder die Zunge können die Seele nur darstellen, wie z. B. eine Ziffer oder eine Katalognummer ein Bild von Memling darstellt; aber sobald wir uns wirklich etwas zu sagen haben, müssen wir schweigen. Sonst haben wir die Gelegenheit veräümt, einer anderen Seele zu lauschen und der unseren einen Augenblick des Lebens zu schenken. [...] Es gibt auch ein untätiges Schweigen, das nur der Reflex des Schlafes, des Todes oder des Nichtseins ist. Das ist das schlafende Schweigen, das, solange es schlummert, immer noch weniger gefährlich ist als das Wort; aber ein unerwarteter Umstand kann es plötzlich erwecken, und dann besteigt seine Schwester, das grosse tätige Schweigen, den Thron. Seid auf der Hut! Zwei Seelen werden sich erreichen, die Mauern weichen, die Dämme einstürzen, und das gewöhnliche Leben einem Leben Platz machen, wo alles tragisch wird, alles wehrlos ist, wo nichts mehr lacht, nichts mehr gehorcht, nichts mehr vergessen wird...

M. Maeterlinck, Das Schweigen

Treibhaus

O Treibhaus in Waldesmitte
Mit dem ewig geschlossenen Tor,
Wie manches birgt deine Kuppel doch,
Was mich an meine Seele gemahnt!

Gedanken einer Prinzessin, die darbt,
Verzweiflung von Schiffern in der Wüste,
Trompetenmusik an den Fenstern Schwerkranker!
Geht in die schwülsten Winkel!
Ist's nicht, als läg' ein Weib ohnmächtig am
Erntetag?

Postillone sind im Hof des Hospizes;
Fern geht ein Elenjäger, jetzt Krankenwärter!

Seht nun im Mondenlichte zu!
(Nichts ist an seinem rechten Fleck!)
Wie eine Irre vorm Richterstuhl,
Wie ein Kriegsschiff mit vollen Segeln auf dem
Kanal!

Nachtvögel, die sich auf Lilien wiegen!
Tctengeläut am Mittag
(Da unter den Glocken!)
Ein Krankenzug in der Wiese,
Äthergeruch in der Sonnenglut.

Mein Gott, mein Gott, wann kommt der Regen
Und Wind in das Treibhaus und Schnee!

Maurice Maeterlinck

Verwunschen ist alles zur Hälfte.
Abwärts wandert das Licht
ins Hintergründige –
kein Messer schuppt die Nacht.

Trost wohnt weit / hinter der Narbe aus Heimweh.
Vielleicht, / wo anderes Grün mit Zungen redet
und die Meere sich zeitlos überlassen.

Ausfahrt im Sterben / der Rätsel Kometenschweif,
leuchtet, / wenn die Seele
sich heimtastet an seinem Geländer.

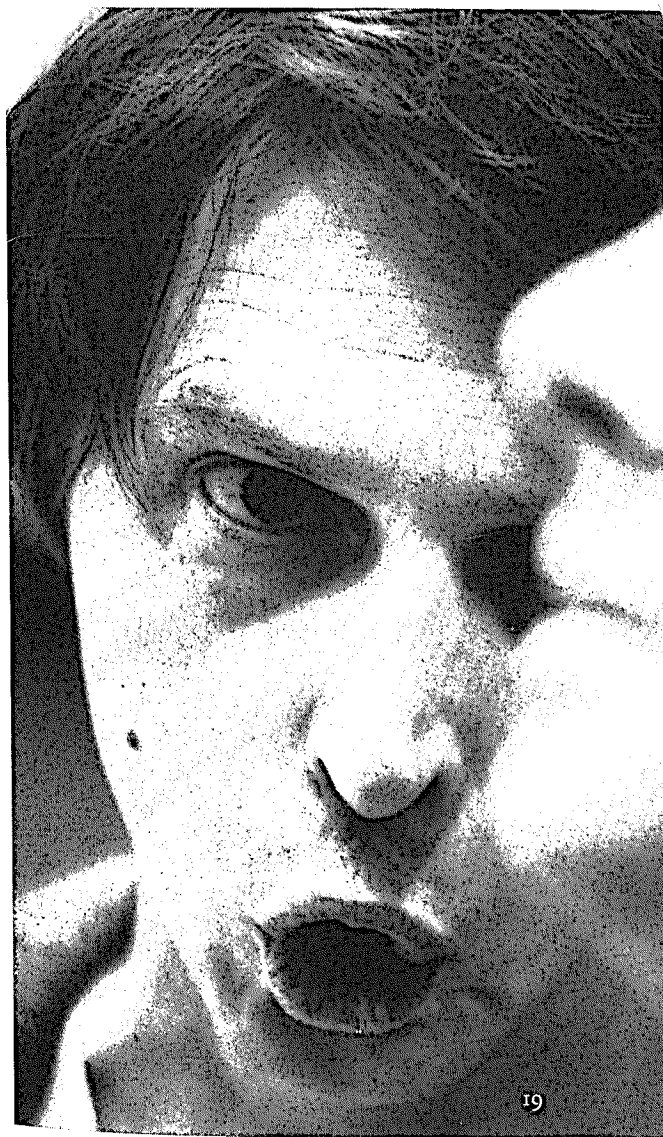
Wohl weiden Kühe im Vordergrund,
Klee duftet Honig
Und der Schritt begräbt Engelvergessenes.

In der Stadt knattert Erwachen,
aber über Brücken gehen,
ist nur, um einen Arbeitsplatz zu erreichen.

Auf der Strasse rasselt Milch in Kannen / für alle,
die den Tod als letzten Geschmack saugen.
Die Lachmöwe über dem Wasser
hat noch einen Tropfen Wahnsinn
vom Hinter-dem-Wald-Leben / behalten.

Melusine, / dein landloser Teil
ist in unserer Träne geborgen.

Nelly Sachs



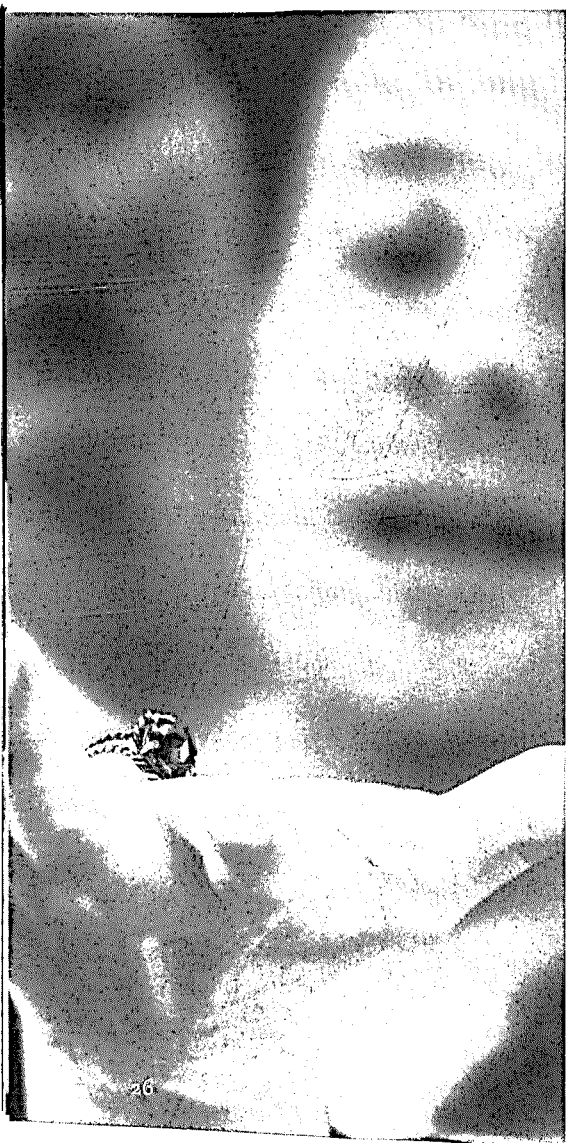














»Les miroirs feraient bien de réfléchir davantage«

Orpheé, Jean Cocteau

Allemonde

Allemonde heisst das Reich König Arkels und seines Enkels Golaud. Der Name ist assoziationssträchtig; man denkt an Allemagne, Deutschland, die Heimat der Brüder Grimm und ihrer Märchensammlung, die schon dem 27-jährigen Maurice Maeterlinck (1862-1949) stoffliche Anregung zu seinem ersten Schauspiel, *La Princesse Maleine* (1889) geliefert hatte. Aber in Allemonde steckt auch monde, Welt; vielleicht ist der *Autre Monde*, das Jenseits, gemeint, das in den keltischen Sagen eine grosse Rolle spielt? Dazu passt die Lage von Arkels Burg in einem Wald und zugleich in der Nähe des Meeres; die Bretagne, Frankreichs Märchenland par excellence, ist reich an solchen Landschaften.

Die Szenerie ist märchenhaft zeitlos und mittelalterlich zugleich. Golaud, dessen Waffe das Schwert ist, ist offenbar ein Ritter; seine und Mélisandes Geschichte beginnt als eine aventure, ein Abenteuer, wie es den adligen Herrn aus König Artus' Tafelrunde zuzustossen pflegt: Golaud verfolgt einen Eber und dringt dabei so tief in den Wald ein, dass er sich verirrt; bei einer Quelle findet er dann eine rätselhafte junge Frau. Die mittelalterlichen Romane, in denen solche Geschichten häufig vorkommen, haben manche Ähnlichkeit mit den modernen Märchen; für die symbolistischen Dichter

der Jahrhundertwende, die eher vage und bruchstückhafte Kenntnisse mittelalterlicher Dichtung zum Ausgangspunkt ihrer eigenen Träume machen, sind Ritterwelt und Märchenwelt ein und dasselbe.

Das Märchen ist seinem Wesen nach symbolisch, denn es stellt innere Entwicklungen mittels äusserer Vorgänge dar, schickt den Helden, der erwachsen werden und im Spiegel einer Partnerin das eigene Ich entdecken soll (was mühsam genug ist), auf die beschwerliche Suche nach einer Prinzessin aus fremdem Land, und anderes mehr. Nicht alle diese Geschichten gehen gut aus; und selbst wenn, stehen vor dem Happy End mitunter so beklemmende Erfahrungen, dass sich die rechte Fröhlichkeit nicht einstellen will. Im Märchen, in der Sage, im Mythos wird Unbewusstes an die Oberfläche geholt und verarbeitet, einschliesslich der Alpträume. Maurice Maeterlincks frühe Dramen, überhaupt alles, was er zwischen 1889 und 1900 geschrieben hat, ist Alptraum-Dichtung.

Die Bewohner Allemondes heissen Arkel, Golaud oder Yniold. Diese Namen klingen nicht recht französisch; die sperrigen Konsonanten-Gruppen in Arkel oder Yniold weisen eher auf den keltischen Raum, zum Beispiel auf die Bretagne, wo die Städte Quimper oder Plouha heissen, und die Vokale in Golaud klingen germanisch dumpf. Ganz anders Pelléas und Mélisande: Das tönt flüchtig und hell, südländisch gewissermassen – die Assoziation hat ihre Berechtigung, denn die antike Mythologie kennt einen König Pelias als Onkel Ja-

sons, der das Goldene Vlies gewann. Auch Geneviève, die Mutter Pelléas und Golauds, wird durch ihren gut französischen Namen in jene hellere Sphäre gerückt.

Die Genealogie bestätigt, was der Klang ahnen lässt: Golaud und Pelléas haben zwei verschiedene Väter, daran erinnert Golaud in dem Brief, den er an den Bruder schreibt (I, 2. Verwiesen wird jeweils auf Akt und Szene des Librettos). Geneviève hat – vor fast vierzig Jahren (I, 3) – Arkels Sohn, Golauds Vater, geheiratet; nach seinem Tod ging sie offenbar eine zweite Ehe mit Pelléas Vater ein, der schwerkrank in der Burg darniederliegt. Dieser Kranke ist ein Fremder in Allemonde, ebenso wie Geneviève selbst, die hier nur als Witwe von Arkels Sohn Heimatrecht genießt; damit ist aber Pelléas erst recht fremd in Arkels Reich. Von der Erbfolge ist er ausgeschlossen: Sollte Golaud etwas zustossen, müsste Yniold, nicht Pelléas, Arkels Nachfolger werden. Pelléas ist »etwas seltsam«, wie Golaud sagt (II, 2), er ist nicht so wie die Herren von Allemonde. Kein Wunder, dass Mélisande, die rätselhafte Fremde, sich zu jenem anderen Fremden hingezogen fühlt.

Wir gehören niemals inniger uns selbst an, als am Tage nach einer nicht wieder gut zu machenden Katastrophe.

M. Maeterlinck, Von der inneren Schönheit

Nel mezzo del cammin di nostra vita...

Golaud ist offenbar knapp vierzig Jahre alt; sein Haar wird schon langsam grau, das ist das erste, was Mélisande an ihm auffällt (I, 1), und auch Yniold bemerkt ganz plötzlich dieses Zeichen des Alters, als sein Vater ihn mit eifersüchtigen Fragen nach dem Verhältnis Mélisandes zu Pelléas bedrängt (III, 4). Golaud steht in der Mitte des Lebens »Nel mezzo del cammin di nostra vita«. Der Wanderer in Dantes *Divina Commedia* findet in Vergil einen Führer, dessen Platz später Beatrice, die geliebte Frau, einnimmt. Mélisande dagegen kennt den Weg selbst nicht, denn der Wald ist nicht die ihr eigene Sphäre, vielmehr ist es Golaud, der Jäger, der sich dort zu Hause fühlt. Der Gegensatz zwischen den beiden Figuren wird schon in der ersten Szene deutlich: Mélisande sucht die Nähe der Quelle, des Wassers, als Golaud ihr zu nahe kommt, droht sie, sich hineinzustürzen. Um sie beruhigen, weicht er zurück und lehnt sich an einen Baum: Dort fühlt er sich sicher. Golaud hat sich verirrt, er findet nicht mehr aus dem Wald heraus, aber das hängt offensichtlich damit zusammen, dass ihm gar nicht daran liegt, den Wald zu verlassen; zwar kehrt er, der offenbar auf dem Landweg zu jener Quelle gelangt war, mit Mélisande auf dem Seeweg nach Allemonde zurück (I, 3), aber seine Burg ist von dichten Wäldern umgeben, die Reise zu Schiff ist ein blosses Intermezzo, eine Konzession an Mélisande, zu der sich Golaud wohl nur bereitfindet, um sie desto sicherer in seine Sphäre zu locken.

Die Welten Golauds und Mélisandes stehen sich antithetisch gegenüber als Drinnen und Draussen, Enge und Weite, Freiheit und Zwang. Mélisande, deren Namen nicht von ungefähr an den der Wasserfrau Mélusine anklängt, sucht die Nähe fließenden Wassers, vor allem des Meeres; nur unter dem klaren Himmel und der Sonne fühlt sie sich wohl (II, 2), die dichten Baumkronen, die kein Licht durchlassen, bedrücken sie. Golaud dagegen liebt den Wald und geht gern auf die Jagd (vgl. II, 2). Er flieht das Licht: »restons encore un peu dans l'ombre«, sagt er, als er Yniold aushorcht (III, 5), und das bedeutet sehr viel mehr, als dass er in der konkreten Situation von Mélisande nicht gesehen werden will. Die Begegnungen von Pelléas und Mélisande finden stets draussen, unter freiem Himmel, statt (I, 3, II, 1, III, 1, IV, 2); nur einmal sprechen sie innerhalb der Burg ein paar Worte miteinander, um ein Treffen im Park zu verabreden (IV, 1). Yniold sieht durchs Fenster, dass Pelléas drinnen bei Mélisande ist (III, 4), aber wir, die Zuschauer, sehen die beiden nicht. Dagegen finden die Szenen (was durchaus doppeldeutig zu verstehen ist) zwischen Golaud und Mélisande stets innerhalb der Burg statt (II, 2, IV, 1, V).

Die Nähe des Wassers sucht Golaud nur ein einziges Mal: Er führt Pelléas in das Gewölbe unter der Burg, wo ein stehendes Gewässer den Hauch des Todes verströmt (III, 2). Dagegen geht Pelléas mit Mélisande zur »fontaine des aveugles«, deren Wasser klar und frisch ist, ja vielleicht sogar

Heilkräfte hat (II, 1); auch Pelléas hat eine besondere Affinität zum Wasser, vielleicht nicht auf die gleiche Art wie Mélisande, aber doch so, dass er zum Antipoden Golauds wird.

Golaud ist sehr viel älter als Pelléas, der seinerseits nur ein wenig älter sein dürfte als Mélisande. Vielleicht war Golaud für Pelléas wie ein zweiter Vater, wir wissen es nicht (wie lange hat die schwere Krankheit von Pelléas' leiblichem Vater gedauert?), aber als er seinen Stiefbruder und seine Frau beim erotisch-verfänglichen Spiel mit Mélisandes langem Haar überrascht, sucht er – erfolglos – den Eindruck zu erwecken, er hielte sie beide für Kinder (III, 1).

Das ödipale Dreieck Golaud-Mélisande-Pelléas entspricht genau dem Dreieck Marke-Isolde-Tristan; und die Tristan-Geschichte ist den Ästheten des Fin de siècle – wohl auch Maeterlinck, und ganz sicher Debussy – zwar zuerst durch das Musikdrama Richard Wagners bekannt geworden, aber der Stoff, der Wagner durch Gottfried von Strassburg vermittelt wurde, gehört zum keltischen Sagenkreis um König Artus und wurde schon im 12. Jahrhundert von französischen Romandichtern behandelt – der keltisch-französische (autre) monde kommt auf dem Umweg über Wagner Allemagne auf das französische Theater zurück.

Alles, was man sagen kann, ist an sich nichts.

M. Maeterlinck, Von der inneren Schönheit

Oculos habent, et non videbunt (Ps. 113, 5)

In Maeterlincks Theater ist Blindheit ein Symbol, das verschiedene Bedeutungen haben kann: Im Einakter *L'Intruse* (Uraufführung: Mai 1891) vermag der Blinde früher und deutlicher als die Sehenden die Nähe des Todes zu spüren, verfügt also über Fähigkeiten, wie sie auch den blinden Sehern der Antike zugeschrieben wurden; in *Les Aveugles* (Uraufführung: Dezember 1891) dagegen steht Blindheit für die Hilflosigkeit des Menschen in einer ebenso bedrohlichen wie sinnlosen Welt, in der es keine andere Gewissheit als die des Todes gibt. Mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung wird im einen wie im anderen Fall Blindheit mit dem Tod verbunden. In *Pelléas et Mélisande* (Uraufführung: Mai 1893) ist es Golaud, der sich als Blinder fühlt (III, 4: »Je suis ici comme un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan«; V: »Je vais mourir ici comme un aveugle«); konkret bedeutet das, dass er nicht weiss – oder nicht wissen will –, ob Mélisande sich durch ihre Liebe zu Pelléas schuldig gemacht hat, aber auch dieses Motiv hat eine tiefere Bedeutung. Im letzten Akt sagt Arkel, Golaud wisse nicht, was die Seele sei; und Arkel scheint unter den auf der Bühne agierenden Personen der einzige, der nicht nur mit den Augen, sondern auch mit dem Herzen zu sehen vermag (und darauf kommt es an, wenn man Saint-Exupérys Kleinem Prinzen glauben darf). Arkel beobachtet Mélisande und nimmt ihre Traurigkeit wahr (IV, 1); möglicherweise täuscht er sich nicht über die Ursache, aber es wäre auch denk-

bar, dass er sie bewusst nicht zur Kenntnis nimmt, um so vielleicht die Katastrophe zu vermeiden. Ganz sicher sieht Pelléas' Vater in der Einsamkeit seines Krankenzimmers richtig, sonst würde er seinem Sohn nicht so dringend zur Abreise raten (IV, 1). Geneviève dagegen, die es anfangs darauf anzulegen scheint, Pelléas mit Mélisande allein zu lassen (I, 3), ist offensichtlich kurzsichtig.

Mélisande schliesst ihre Augen nur im Schlaf, das heisst, sie blinzelt nicht; Golaud bemerkt das, als er ihr zum ersten Mal begegnet (I, 4), und Yniold bestätigt es (IV, 4), mehr noch, er beobachtet die gleiche Eigentümlichkeit auch bei Pelléas. Das unterstreicht die beiden gemeinsame Fremdheit, denn die Augen stets offen zu halten, alles zu sehen, ist ein Merkmal der Götter; in Märchen und Sagen kommt diese Eigenschaft auch den Dämonen zu. Mélisande gehört offenbar nicht zu den Sterblichen – darauf deutet auch ihr Aufenthalt bei der Quelle, fern jeder menschlichen Behausung.

Naturwesen, die im oder am Wasser leben, Nixen, Wasserfrauen, Undinen, spielen in der Literatur der Jahrhundertwende eine grosse Rolle und erscheinen als Archetypen des Weiblichen. Seit de la Motte Fouqués *Novelle Undine* (1811) haben solche Wesen keine Seele; nur durch die Heirat mit einem Menschen können sie eine erhalten. Wie aber soll Golaud Mélisande eine Seele geben, wenn er nicht einmal weiss, was die Seele ist?

Allerdings ist Mélisandes Geschichte nicht eindeutig. Der Wald, die Quelle ist nicht ih-

re Heimat; sie ist dorthin geflohen. Wovon, oder besser: vor wem? Wir können es nur ahnen: Auf dem Grund der Quelle glänzt die couronne, die »er« ihr gegeben hat. Couronne meint hier offenbar eine Königs- oder Grafenkrone aus Gold; es heisst aber auch »Kranz«, und der Gedanke an einen Brautkranz, an Mélisandes Hochzeit mit jenem rätselhaften »Er«, liegt nahe. Die junge Frau steht offenbar unter einem Schock, der durch die traumatische Erfahrung ihrer sexuellen Initiation ausgelöst wurde. Sie scheint dadurch die Fähigkeit verloren zu haben, sich zu erinnern: Auf Golauds Fragen gibt sie äusserst bruchstückhaft Auskunft, und es gelingt ihm auch in der Folgezeit nicht, etwas über ihre Vergangenheit zu erfahren (vgl. seinen Brief an Pelléas, I, 2).

Als Pelléas später Mélisande nach ihrer ersten Begegnung mit Golaud fragt, antwortet sie ausweichend und lenkt ab, als sich das Gespräch dem sexuellen Aspekt nähert (II, 1). Mélisande, die auf Golauds Frage nach ihrem Alter, also nach ihrer Vergangenheit, mit der auf die unmittelbarste Gegenwart bezogenen Feststellung antwortet, ihr werde kalt (I, 1), lebt ohne Vergangenheit und Zukunft nur im gegenwärtigen Augenblick. Selbst ihre Schwangerschaft scheint sie vergessen zu haben: Als Arkel sie in der letzten Szene fragt, ob sie ihr Kind sehen wolle, weiss sie offenbar nicht, wovon er redet. Man könnte dies als Folge eines zweiten Schocks erklären, der durch Golauds Mord an Pelléas ausgelöst wurde, aber schon vorher, als sie

zu Pelléas von ihrer Liebe spricht, kommt ihr das Kind, das sie erwartet, nicht in den Sinn (IV, 3).

Im Verhältnis zur ewigen Gegenwart, in der Mélisande lebt, verkörpert Golaud die Vergangenheit: Er ist Witwer, das heisst, es liegt bereits ein gelebtes Leben hinter ihm; und er gehört zu den Bewohnern der Burg, von denen er selbst sagt, dass sie bis auf Pelléas sämtlich alt sind (II, 2). Pelléas dagegen ist jung und strebt auf ein Ziel zu, das in der Zukunft liegt: Gleich bei seinem ersten Auftritt (I, 2) will er die Burg verlassen und zu einem Freund reisen, der bald sterben muss – Arkel hält ihn zurück. Auch zu Mélisande spricht Pelléas, sobald er mit ihr allein ist, von seiner bevorstehenden Abreise (I, 3); er scheint ständig im Aufbruch (vgl. III, 1, IV, 1, IV, 3), bis Golaud – der anscheinend nicht aus freien Stücken, sondern nur auf Arkels Wunsch hin aufgebrochen war, um eine zweite Ehe einzugehen (II, 1) – seine Reisepläne zunichte macht, bis die Vergangenheit die Zukunft mordet.

Pelléas führt Mélisande zur fontaine des aveugles, der die Überlieferung wunderbare Heilkräfte zuschreibt: Sie soll Blinden das Augenlicht zurückgeben können (II, 1). Wenn Mélisandes ausdruckslose Augen lernen können zu sehen, dann nur durch die Erfahrung der Sexualität; nicht nur in der Sprache der Bibel »erkennt« der Mann die Frau, die Frau den Mann, und im Partner und durch ihn erkennt man, was die Welt im Innersten zusammenhält. Mélisande beugt sich über die Quelle, der Ring, den sie von Golaud erhalten

hat, fällt hinein; die sexuelle Bedeutung ist offenkundig: Der Ring, der ins Wasser fällt, macht Wellen, wühlt vielleicht etwas Schlamm auf, und das derart bewegte Wasser ist schon in der mittelalterlichen Lyrik ein Symbol der geschlechtlichen Vereinigung.

Die Szene wiederholt sich, aber Mélisande erlebt sie jedesmal so, als wäre es das erste Mal: Sie beugt sich im Wald über die Quelle, und ihre Krone fällt ins Wasser (I, 1); sie beugt sich über die fontaine des aveugles und lässt den Ring hineinfallen (II, 1); sie lehnt sich aus dem Fenster, und ihr aufgelöstes Haar fällt ihr über die Schulter, so dass Pelléas es greifen kann (III, 1). In diesen Szenen herrscht eine Traumlogik, die zulässt, dass Pelléas und Mélisande einander zugleich »erkennt« und nicht »erkennt« haben: Für Golaud ist das, was er nur als Ehebruch werten kann (so inadäquat diese Kategorie andererseits sein mag), wirklich geschehen: In dem Augenblick, als der Ring in die fontaine des aveugles fiel, scheute Golauds Pferd und rannte comme un aveugle fou, »wie ein wahnsinniger Blinder«, gegen einen Baum (II, 2). Der Ring bedeutet Golaud mehr als sein ganzer übriger Besitz, er muss um jeden Preis wiedergefunden werden (II, 2); mitten in der Nacht schickt Golaud Mélisande mit Pélleas zu der Grotte, wo sie ihn verloren haben will (II, 3). In diese Grotte aber, die als Symbol der Vulva gelesen werden kann, wagen sich die beiden Noch-Nicht-Liebenden nicht hinein, sie bleiben nahe am Eingang, im Mondlicht.

Ewige Wiederkehr

Pelléas' Entschluss, Allemonde wirklich und endgültig zu verlassen, durchbricht die ewige Wiederkehr der gleichen Gesten und Situationen. Der letzte Abend, die letzte Begegnung mit Mélisande hebt sich aus dem Strom des Immergleichen heraus, wird zum Ereignis (IV, 3): Pelléas, der bisher nur eine Zukunft hatte, entdeckt für sich die Vergangenheit, die Erinnerung an Mélisande, die kostbar wird durch die bevorstehende Trennung. Auch Mélisande erinnert sich – zum ersten Mal: Noch bevor sie Pelléas ihre Liebe gesteht, stellt sie eine Verbindung her zwischen dem gegenwärtigen und dem früheren Rendezvous bei der fontaine des aveugles: »Nous sommes venus ici il y a bien longtemps ... Je me rappelle ...« Erst jetzt »erkennt« Pelléas Mélisande: Als der Ring ins Wasser fiel, »wusste« er nicht, er war nach seinen eigenen Worten wie ein Kind, jetzt weiss er. Auch Mélisande wird wissend: Bisher hat sie stets das Licht gesucht und die Dunkelheit gemieden, das heisst, sie hat nur eine Seite der menschlichen Natur zur Kenntnis genommen; noch zu Beginn der Szene, als Pelléas sie in den Schatten der Linde zog, damit man sie von der Burg aus nicht sehen könnte, wehrte sie ab. Jetzt sucht sie die Dunkelheit, die es ihr erlaubt, sich dem Geliebten näher zu fühlen.

In dieser Szene wird die Liebe zu einer kosmischen Erfahrung: Mélisandes Stimme, die dem Wasser gleicht, die Umarmung der Schatten, die den Garten ganz ausfüllt, diese Bilder zeigen

den Einklang zwischen den Liebenden und den Kräften der Natur an. Golauds Mordtat löscht das neu gewonnene Bewusstsein in Mélisande wieder aus, aber nicht so vollständig, dass nicht zumindest eine Empfindung des Mangels zurückbliebe: »Je ne sais pas ce que je dis ... Je ne sais pas ce que je sais ... Je ne dis plus ce que je veux...« Während Golaud nicht wahrhaben will, dass Pelléas und Mélisande vielleicht erst bei dieser letzten Begegnung dafür aber eindeutig und endgültig, aufgehört haben, einander zu küssen wie kleine Kinder (V), stirbt Mélisande an den Folgen ihrer Menschenwerdung.

Aus ihrer ewigen Gegenwart ist sie in die Geschichte eingetreten, sie hat vielleicht eine Seele, vor allem aber ein Schicksal erhalten. Vorher war ihre Existenz geprägt von der zyklischen Wiederholung des Gleichen, jetzt läuft ihr Schicksal linear auf die finale Katastrophe zu. Dieses Schicksal selbst freilich ist keineswegs unwiederholbar; Arkels letzte Worte scheinen Mélisandes Tochter das gleiche zu prophezeihen: »Il faut qu'il (= l'enfant) vive, maintenant, à sa place ... C'est le tour de la pauvre petite...« Eindeutig ist dieser Schluss freilich nicht. »Il faut qu'il vive maintenant à sa place« könnte nämlich nicht nur meinen, dass das Kind ihr, Mélisandes, Leben weiterleben muss, ebensogut liesse sich verstehen, dass das Kind sein eigenes Leben leben muss, an dem Platz, der der seine ist. Die Lösung dieses letzten Rätsels muss jeder für sich selbst finden.

Albert Gier

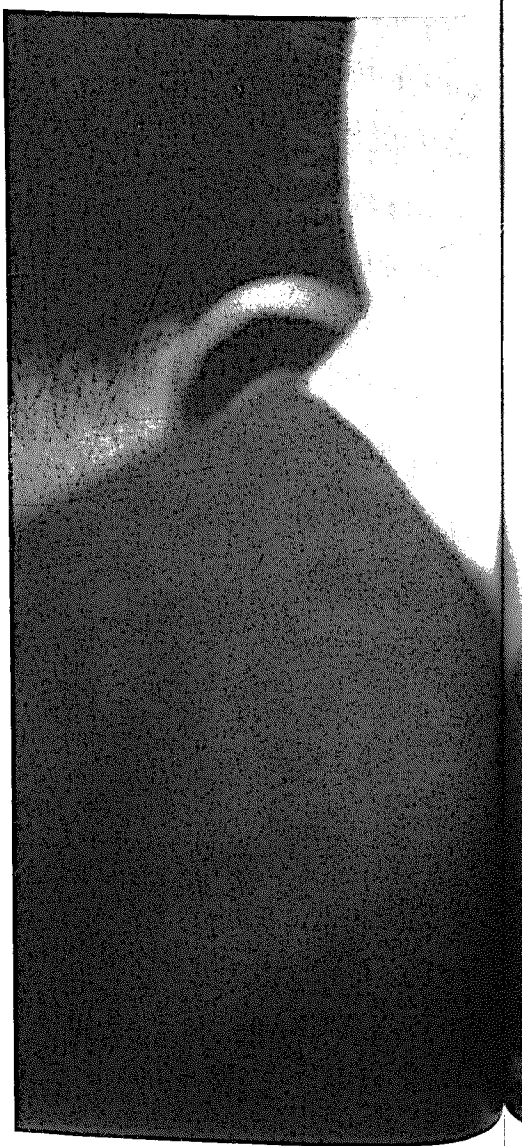
Wie sich leicht feststellen lässt, ist das Reich der Poesie, das seit dem endgültigen Verlust der grossen, aber unbewohnten Provinzen der epischen Dichtung keine Einbusse mehr erlitten hatte, in der letzten Zeit, insonderheit seit der grossen romantischen Periode, nach und nach zusammengeschrumpft und umfasst heute nur noch ein paar kleine, vereinzelte Städte in den Bergen. Dort wird die Poesie wahrscheinlich lebendig und unbeeinträchtigt bleiben und an Reinheit und Intensität gewinnen, was sie an Ausdehnung und Fülle verloren hat. Sie wird sich dort vielleicht ihres didaktischen, beschreibenden und erzählenden Schmuckes entkleiden, um nur noch ganz sie selbst zu sein, das heisst die einzige Stimme, die uns offenbaren kann, was die Stille uns verbirgt, was das menschliche Wort nicht mehr sagt und was die Musik noch nicht ausdrückt.

M. Maeterlinck, Die Intelligenz der Blumen

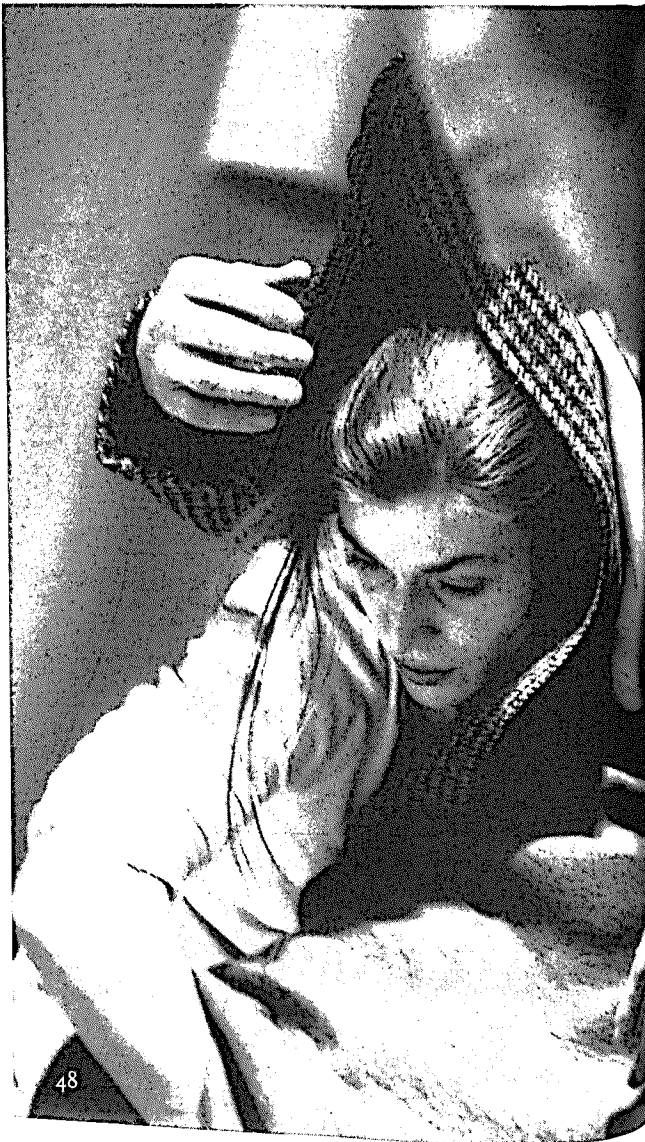


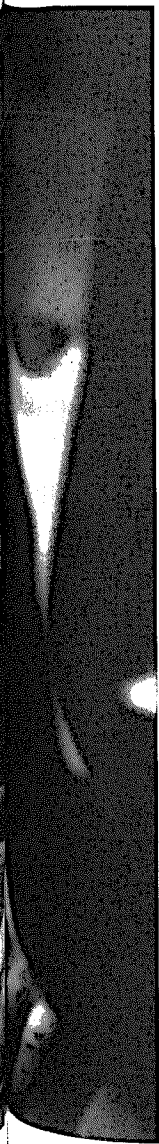


















Der Traum vom Dichter

[Für meine Oper bräuchte ich einen Dichter,] der die Dinge nur halb ausdrückt und es mir erlaubt, meine Träume den seinen aufzupfropfen; der sich Figuren ausdenken kann, deren Schicksal und Hintergrund weder an Zeit noch Ort gebunden sind; der mir nicht tyrannisch die zu malende Szene vorschreibt und mir hie und da die Freiheit läßt, mehr Geschicklichkeit und Kunstsinn als er zu haben und sein Werk zu vervollkommen. Aber er braucht keine Angst zu haben! Ich werde nicht dem Irrweg der Oper folgen, in der Musik auf unverschämte Weise vorherrscht und die Dichtkunst auf den zweiten Platz verwiesen wird, verdrängt durch ein zu schweres musikalisches Gewand. In der Oper wird zu viel gesungen. Man sollte nur dann singen, wenn es der Mühe wert ist und pathetische Töne in Reserve halten. Es sollte Unterschiede in der Intensität des Ausdrucks geben. Manchmal ist es notwendig, nur mit einer Farbe zu malen und sich mit verschiedenen Grautönen zufriedenzugeben.

Ich träume von Texten, [...] in denen die Personen der Handlung sich dem Leben und dem Schicksal ergeben und sich nicht dagegen auflehnen.

*Claude Debussy im Gespräch mit seinem
Lehrer Ernest Guiraud, 1889*

Freiheit für die Musik

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 eingeengt 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.

Die Musik ist eine nächtliche Kunst, eine Kunst des Traumes; sie regiert im Winter, zu jener Stunde, in der die Seele sich zurückzieht.

Odilon Rodin, 1876

Maeterlincks Drama

Das Pelléas-Drama, das trotz seiner traumhaften Atmosphäre bei weitem mehr Menschlichkeit enthält als all die sogenannten »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 gehorchen, das man seltsamerweise zu vergessen scheint, sobald es sich um Musik für das Theater handelt. Die Personen des Pelléas-Dramas versuchen ganz natürlich zu singen und nicht in einem willkürlichen Tonfall, der aus veralteten 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 Fassung von Pelléas war 1895 vollendet. Dann habe ich Umarbeitungen, Modifizierungen usw. vorgenommen, und das alles nahm fast zwölf Jahre meines Lebens in Anspruch. [Debussy muss hier einem Irrtum unterlegen sein, da er das 1892 entstandene Drama erst im folgenden Jahr kennengelernt hatte, Anm. d. Red.]

Claude Debussy, April 1902

Keine Revolution

Ich revolutioniere nichts, ich demoliere nichts. Ich gehe ruhig meinen Weg und mache, anders als die Revolutionäre, keinerlei Propaganda für meine Ideen. Ich bin auch kein Wagner-Gegner.

Wagner ist ein Genie, doch auch ein Genie kann sich irren. Wagner verkündet das Gesetz der Harmonie, ich bin für die Freiheit. Die wahre Freiheit kommt von der Natur. Alle Geräusche, die Sie um sich herum hören, lassen sich in Töne fassen. Man kann musikalisch alles ausdrücken, was ein feines Ohr im Rhythmus der Welt wahrnimmt, die es umgibt. Gewisse Leute wollen sich zuallererst nach Regeln richten. Ich für meinen Teil will nur das wiedergeben, was ich höre.

Es gibt keine Debussy-Schule. Ich habe keine Schüler. Ich bin ich.

Debussy in einem Interview, 1910

Musik ist eine ungebunden hervorsprudelnde Kunst, die nur im Freien gedeiht, eine Kunst nach Art der Elemente, des Windes, des Himmels, des Meeres!

Debussy in einem Interview, 1911

Tönendes Schweigen

Es scheint, als sei Debussy, der nicht zufällig eher die Gesellschaft von Literaten als von Musikern suchte, bei der Konzeption seiner einzigen Oper weniger von der musikalischen Gattung des Drame lyrique als von der literarischen des lyrischen Dramas ausgegangen. Maurice Maeterlincks Schauspieltext, den Debussy unverändert, wenn auch ein wenig gekürzt, als den Operntext übernahm – durch die Streichung von Dienerszenen wurde die Oper

noch entschiedener als das Schauspiel aus einer realen, geschichtlich greifbaren in eine abstrakte Sphäre gerückt –, gehört als lyrisches Drama einer Gattung an, die bei Maeterlinck ebenso wie bei Hofmannsthal, aus der dichtungsgeschichtlichen Situation des Fin de siècle erwuchs: aus Schwierigkeiten, in die sich das Drama um 1900, im Symbolismus wie im Naturalismus, verwickelte. Die Krise des Dramas, aus der seine lyrische Variante einen Ausweg zu zeigen schien, lässt sich als Krise des Dialogs – des in Rede und Gegenrede ausgetragenen zwischenmenschlichen Konflikts – begreifen: eines Dialogs, der jahrhundertlang das Medium gewesen war, in dem sich das europäische Drama der Neuzeit konstituierte. Bei Maeterlinck ist er ständig in Gefahr, in dem Schweigen, das ihn gleichsam umstellt, zu ersticken.

Die Sprache ist in *Pelléas et Mélisande* nichts als eine dünne Hülle, mit der die Menschen – die weniger Subjekte ihres Handelns als Objekte eines undurchschaubaren Geschicks sind – das Schweigen überdecken, das eigentlich zwischen ihnen herrscht. Und die entscheidenden dramatischen Augenblicke sind die eines plötzlichen Verstummens, in denen der Abgrund, der sich zwischen den Personen auftut, fühlbar wird. *Pelléas et Mélisande* ist, wie das lyrische Drama des Jahrhunderts insgesamt, ein Drama der Angst und der Todesverfallenheit (die Szene in den unterirdischen Gewölben zwischen Pelléas und Golaud (III, 2), die – gleichsam zwischen den Worten – einen Mord

ahnen lässt, der gerade noch ungeschehen bleibt, stellt eine Schlüsselszene des Werkes dar).

Die Lyrik, die dem lyrischen Drama den Namen gab, gleicht in *Pelléas et Mélisande* einer poetischen Arabeske, die, um mit Wagner zu sprechen, das »Schweigen zum Tönen bringt«. Und wenn das lyrische Drama bei Debussy zur Musik hindrängte, so ist nicht ausgeschlossen, dass es seinerseits überhaupt erst unter dem Einfluss des musikalischen Dramas, dessen »Orchestermelodie« von Wagner als »tönendes Schweigen« charakterisiert worden war, zu entstehen vermochte.

In der Oper wird zu viel gesungen.

Claude Debussy, 1889

Die Sprachdarstellung, durch die Debussy im scheinbaren Rezitativ die melodische Substanz hörbar zu machen versuchte, ist von Anfang an – sogar von sonst feindseligen Kritikern – als Muster einer musikalischen Realisierung der französischen Prosodie gerühmt worden. So wesentlich aber im lyrischen Drama, das vom dichterischen Detail lebt, ein genaues Wortverständnis sein mag, so unleugbar ist es, dass in szenisch-musikalischen Bildern, in denen der Dialog, statt eine Entscheidung herbeizuführen, immer wieder in ein Schweigen übergeht, das die Fremdheit und Ohnmacht der Menschen fühlbar macht, der musikdramaturgische Ak-

zent auf den Orchestersatz fällt. Die »Orchester-melodie« ist allerdings, trotz der Leitmotivtechnik, die Debussy zwar verspottete, sich aber doch zu eigen machte, von der Wagners grundverschieden. Die Motive, die sich auf Personen, auf Golaud, Mélisande und Pelléas, beziehen, sowie die Motive, die als Symbole für Gegenstände (»Golauds Ring«) oder bedeutsame Milieus (»im Forst«) figurieren, sind zwar insofern Leitmotive, als sie in wechselnden Zusammenhängen wiederkehren, statt auf die Szene, in der sie exponiert wurden, beschränkt zu bleiben, unterscheiden sich aber dadurch von ihren Vorbildern oder Gegenstücken, dass sie kaum jemals einer Entwicklung unterworfen werden, die man symphonisch nennen könnte.

Debussy, der die Methode der thematisch-motivischen Arbeit als aufdringliche Pedanterie empfand und verabscheute, löst die Motive, die als tönende Symbole aus dem Orchestersatz hervortreten, im Verlauf einer Szene eher auf, als dass er sie entfaltet. Er ist, anders ausgedrückt, ein Komponist der Zurücknahme, nicht der Ausbreitung. In Debussys Musik wird die benennbare Bedeutung, die an den Leitmotiven haftet, allmählich ausgelöscht, um Platz zu machen für Ahnungen, die aus der Angst – dem psychischen Zentrum des lyrischen Dramas im Fin de siècle – aufsteigen.

Carl Dahlhaus

 Basellandschaftliche
Kantonalbank