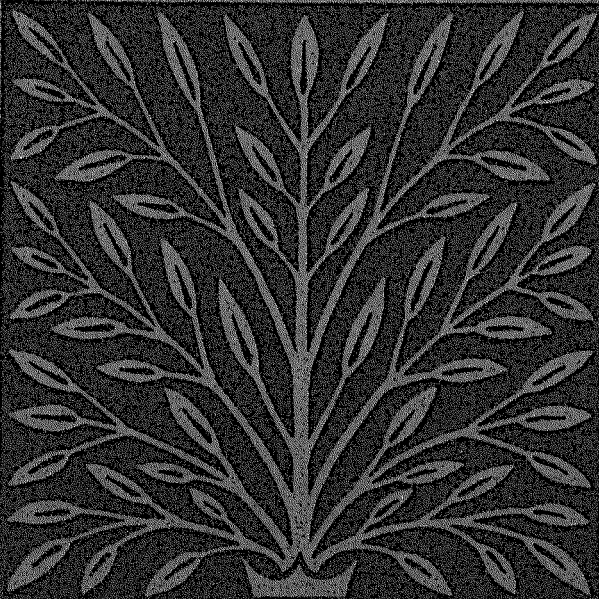
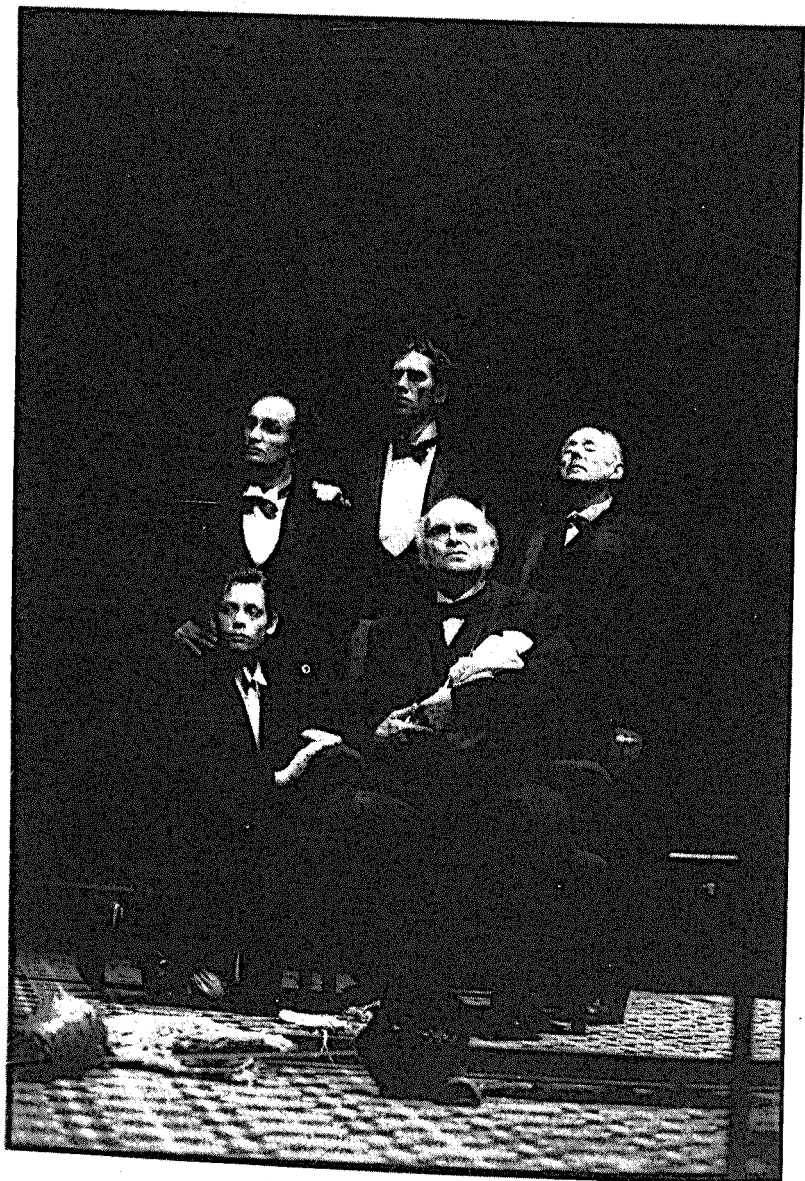


Claude Debussy

PELLÉAS ET MÉLISANDE





1918 DEB

OPER FRANKFURT

01561

Claude Debussy

PELLÉAS ET MÉLISANDE

Lyrisches Drama in 5 Akten

und 12 Bildern

von Maurice Maeterlinck

Musikalische Leitung	Sylvain Cambreling
Inszenierung	Christoph Marthaler
Bühnenbild und Kostüme	Anna Viebrock
Dramaturgie	Norbert Abels
Licht	Olaf Winter
Chor	Johannes Mikkelsen

Premiere am 12. Juni 1994

INHALT

Rainer Maria Rilke PELLÉAS ET MÉLISANDE	Seite 6
HANDLUNG	7
Maurice Maeterlinck VON DER INNEREN SCHÖNHEIT	11
Claude Debussy VERS UND MUSIK	12
Claude Debussy WARUM ICH PELLÉAS GESCHRIEBEN HABE	14
Maurice Maeterlinck DAS LEBEN DER AMEISEN	17
E. A. Poe DER UNTERGANG DES HAUSES USHER	18
Maurice Maeterlinck MÉLISANDES LIEDER SIE HATTE DREI KRONEN AUS GOLD	20
Maurice Maeterlinck DAS LEBEN DER BIENEN	21
Maurice Maeterlinck MÉLISANDES LIEDER SIE HABEN DREI KLEINE MÄDCHEN GETÖTET, DIE MÄDCHEN MIT VERBUNDNEN AUGEN	22
Andreas Pohlmann INSZENIERUNGSFOTOS	23
LIBRETTO	31
Maurice Maeterlinck MATTE RAUBTIERE	66

Maurice Maeterlinck DAS LEBEN DER TERMITEN	Seite 67
Ralph Waldo Emerson LEBENSFÜHRUNG	69
Maurice Maeterlinck REFLEXE	70
Maurice Maeterlinck DIE INTELLIGENZ DER BLUMEN	71
Norbert Abels MAURICE MAETERLINCK UND DIE SUCHE NACH DER WELTSEELE	74
Albert Gier MÉLISANDE ODER DIE EWIGE GEGENWART	84
Ute Becker MÉLISANDE. DIE ZEIT. DAS SCHWEIGEN	93
Maurice Maeterlinck PROSA UND KRITISCHE SCHRIFTEN	99
Romain Rolland VERBORGENE LEIDENSCHAFT	102
Hans Hollander »LA DIVINE ARABESQUE«	104
Werner Danckert EINE LEITMOTIVOPER	106
Maurice Maeterlinck DIE VIERTE DIMENSION	109
Maurice Maeterlinck DIE DREI BLINDEN SCHWESTERN	110

PELLÉAS ET MÉLISANDE

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 Thüren 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 geboren 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 Thüre, 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

HANDLUNG

Ort: Schloß Allemonde und Umgebung, in sägenumwobener Zeit

1. AKT, 1. Bild

Golaud, ein Enkel des Königs Arkel von Allemonde, hat sich bei der Jagd verirrt. Im Wald trifft er ein Mädchen, das weinend an einem Brunnen sitzt. Golaud kann weder ihre Herkunft noch den Grund ihrer Betrübnis erfahren. Sie verrät ihm nur, daß sie Mélisande heißt. Doch verwehrt sie Golaud, sie zu berühren und ihre goldene Krone, die ihr in den Brunnen gefallen ist, heraufzuholen. Golaud kann Mélisande überreden, ihm auf sein Schloß zu folgen.

2. Bild

Geneviève liest im Schloß dem greisen, fast erblindeten König Arkel einen Brief vor, den Golaud an seinen Halbbruder Pelléas geschrieben hat. Darin teilt er mit, daß er Mélisande geheiratet habe. Arkel hatte aus politischen Gründen gewünscht, daß sein Enkel eine Prinzessin namens Ursula heirate. Golaud schlägt im Brief vor, daß im Falle der Zustimmung Arkels ein Lichtzeichen vom Schloßturm gegeben werden solle, andernfalls werde er nie mehr heimkommen. Als Geneviève, die Mutter von Golaud und Pelléas, dem alten König diese Botschaft überbringt, fügt er sich dem Schicksal. Gleichzeitig mit dem Brief Golauds hat Pelléas die Nachricht erhalten, daß sein Freund Marcellus im Sterben liege. Er bittet Arkel, seinen Freund besuchen zu dürfen. Doch der König rät ihm von der Reise ab, Pelléas solle die Rückkehr seines Bruders und die Genesung seines Vaters abwarten.

3. Bild

Am Abend nach ihrer Ankunft zeigt Geneviève Mélisande das Schloß und den Park. Auch Pelléas kommt hinzu. Gemeinsam beobachten sie, wie das Schiff, das Mélisande hergebracht hat, den Hafen verläßt. Man erwartet beim heraufkommenden Sturm seinen Untergang. Beim Anbruch der Dunkelheit begleitet Pelléas Mélisande zum Schloß zurück. Er erzählt ihr, daß er bald abreisen werde.

II. AKT, 1. Bild

Am nächsten Tag führt Pelléas Mélisande zu einem Springbrunnen im Schloßpark, dessen Quelle früher Blinde sehend gemacht haben soll. Pelléas möchte Mélisande über ihre Beziehung zu Golaud ausfragen, sie weicht ihm aber aus und spielt mit ihrem Hochzeitsring, indem sie ihn gegen die Sonne wirft. Da schlägt die Schloßuhr zwölf Uhr Mittag. In diesem Augenblick entgleitet Mélisande der Ring und fällt in die Tiefe des Brunnens. Pelléas ermahnt sie, ihrem Mann die Wahrheit zu sagen. Im selben Moment aber, als der Ring in den Brunnen fiel, stürzte Golaud vom Pferd.

2. Bild

Mélisande pflegt ihren Gatten und offenbart ihm, daß sie sich hier auf dem Schloß nicht glücklich fühle; sie nennt aber nicht den wahren Grund. Als Golaud ihre Hand ergreift, bemerkt er, daß der Ring fehlt. Mélisande gibt vor, ihn beim Suchen nach Muscheln für den kleinen Yniold, Golauds Sohn aus erster Ehe, am Meer bei der Felsengrotte verloren zu haben.

Auf Golauds Drängen sucht Mélisande, von Pelléas begleitet, noch in der selben Nacht die Felsengrotte auf.

3. Bild

Mélisande betritt die Grotte, um ihrem Gatten den Ort beschreiben zu können, wo sie angeblich den Ring verloren hat. Im Mondlicht sehen Pelléas und Mélisande am Eingang der Grotte drei vom Hunger erschöpfte, eingeschlafene Greise. Entsetzt fliehen beide.

III. AKT, 1. Bild

Am geöffneten Fenster im Schloßturm kämmt Mélisande in der Dämmerung ihr Haar. Pelléas kommt und will Abschied nehmen. Ihre Hände kann er aber nicht erreichen. Mélisande neigt sich tiefer aus dem Fenster, da fällt ihr langes Haar auf Pelléas. Er knüpft es an einem Weidenzweig fest, damit sie ihm nicht mehr entweiche. Während Pelléas Mélisandes Haare küßt, nähert sich Golaud. Er weist die beiden zurecht, von den Kindereien zu lassen.

2. Bild

Am nächsten Tag führt Golaud Pelléas in den unterirdischen Gewölben des Schlosses an eine Zisterne. Von Eifersucht gequält, kann er sich nur mit Mühe zurückhalten, Pelléas in den tiefen Abgrund zu stoßen. Am Ausgang der Gewölbe atmet Pelléas erleichtert auf. Golaud warnt ihn und fordert ihn auf, Mélisande künftig zu meiden, da sie bald Mutter werde.

3. Bild

Golaud versucht, aus seinem kleinen Sohn Yniold Näheres über Mélisandes Beziehungen zu Pelléas herauszubekommen. Arglos erzählt der Kleine, daß die beiden sich geküßt haben.

Als Licht aus Mélisandes Zimmer fällt, hebt Golaud Yniold hoch, so daß dieser ins Zimmer blicken kann. Er berichtet, daß Pelléas bei Mélisande sei und beide in die Flammen blickten.

Plötzlich bekommt der Junge solche Angst, daß die Beobachtungen abgebrochen werden müssen.

IV. AKT, 1. Bild

Im Schloß begegnet Mélisande Pelléas, als er gerade aus dem Zimmer seines nun wieder genesenen Vaters kommt. Pelléas will auf Rat seines Vaters nun endgültig Abschied nehmen. Er vereinbart mit Mélisande ein heimliches Treffen am Brunnen im Park.

Arkel gibt seiner Freude darüber Ausdruck, daß Pelléas' Vater nun genesen sei und auch Mélisande einer glücklichen Zukunft entgegengehe. Golaud tritt auf. Er beschuldigt Mélisande des Ehebruchs und schleift sie an den Haaren. Durch das Dazwischentreten Arkels wird er an weiteren Wutausbrüchen gehindert.

2. Bild

Beim Spielen am Brunnen war Yniold sein goldener Ball zwischen die Felsen gerollt. Vergeblich bemüht er sich, den schweren Stein wegzuheben. Es wird allmählich finster. Ein Hirte kommt mit einer Schafherde, die nicht zum Stall,

sondern zum Schlächter getrieben wird, am Brunnen vorbei. Yniold fürchtet sich und rennt nach Hause.

3. Bild

Mélisande und Pelléas treffen sich am Brunnen. Zum ersten Mal gestehen sich die beiden ihre Liebe.

Die Tore des Schloßparks schließen sich und Golaud taucht auf. Er ersticht Pelléas und verfolgt dann Mélisande, die vor ihm in den Wald flieht.

V. AKT

Besorgt stehen Arkel und Golaud an Mélisandes Krankenlager. Der Arzt sagt, daß Mélisande von Golaud nur leicht verletzt worden sei. Trotzdem liegt sie schwerkrank im Bett, nachdem sie ein kleines Mädchen geboren hat. Arkel fühlt, daß sie sterben wird. Golaud bereut seine Eifersucht, er möchte mit Mélisande alleine sein. Sie gesteht ihm, daß sie Pelléas geliebt habe und wird ohnmächtig.

Golaud, wieder von Eifersucht überwältigt, erhält auf seine weiteren Fragen keine Antwort mehr. Mélisande stirbt so still und geheimnisvoll, wie sie in Golauds Leben getreten war.

Annette Kaiser

Ich kann auf eine fromme und unendliche Weise glauben, daß kein Gott ist, daß meine Erscheinung keinen Endzweck außer sich hat, daß das Dasein meiner Seele im Haushalte dieser grenzenlosen Welt nicht notwendiger ist als die vergänglichen Färbungen einer Blume. Du kannst auf kleinliche Weise glauben, daß ein einziger allmächtiger Gott ist, der dich liebt und vorzieht; ich werde glücklicher und ruhiger sein als du, wenn meine Ungewißheit größer, ernster und edler ist als dein Glaube, wenn sie meine Seele inniger befragt hat, wenn sie einen weiteren Horizont umspannt, wenn sie mehr Dinge geliebt hat. Der Gott, an den ich nicht glaube, wird mächtiger und tröstlicher werden, als der, an den du glaubst, wenn anders ich verdient habe, daß mein Zweifel über Gedanken und Gefühlen ruht, die weiter und reiner sind als deine Gewißheit. Darum noch einmal: es kommt nicht auf Glauben oder Nicht-Glauben an,

sondern auf die Redlichkeit, die Weite, Tiefe und Selbstlosigkeit der Gründe, aus denen man glaubt oder nicht glaubt.

Wir können uns nur dann schmeicheln, eine Wahrheit verstanden zu haben, wenn wir nicht anders können, als unser ganzes Leben nach ihr zu gestalten.

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

Muß man unbedingt schreien wie die Atriden, damit ein ewiger Gott

sich in unserem Leben zeigt, und läßt er sich nie zu unserer stillen Lampe hernieder?

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

*Maurice Maeterlinck,
Von der inneren Schönheit*



Maurice Maeterlinck

Die Beziehungen zwischen Vers und Musik? Was nützen der Musik die Verse? Was? Es gibt mehr schöne Musik zu schlechten Versen als schlechte Musik auf wirklich schöne Verse. Gute Verse haben ihren eigenen Rhythmus, der uns viel zu sehr behindert. Es ist sehr schwierig, dem Text zu folgen, den Versrhythmus zu »umkleiden« und dabei auf Atmung zu achten. Wenn man Fabrikware macht, wenn man sich mit dem Nebeneinanderlaufen von Musik und Dichtung zufriedengibt, dann ist es natürlich nicht schwer, aber dann verlohnt es sich auch nicht. Die klassischen Verse haben ein eigenes Leben, eine »innere Dynamik«, wie die Deutschen sagen, die ganz und gar nicht die unsere ist.

Claude Debussy



Seit langem versuchte ich, Musik für das Theater zu schreiben; aber die Form, die mir vorschwebte, war so ungewöhnlich, daß ich nach verschiedenen Versuchen den Plan fast aufgegeben hatte. Vorhergegangene Forschungen auf dem Gebiet der reinen Musik hatten in mir einen Haß gegen die klassische Entwicklung entstehen lassen, deren Schönheit bloße Technik ist und nur die Mandarine unserer Klasse interessieren kann. Ich wünschte für die Musik eine Freiheit, die ihr vielleicht mehr als irgendeiner anderen gemäß ist, da sie nicht auf eine mehr oder minder genaue Nachahmung der Natur beschränkt ist, sondern auf die geheimnisvollen Beziehungen zwischen der Natur und der Phantasie.

Das Drama *Pelléas*, das trotz seiner traumhaften Atmosphäre viel mehr Menschlichkeit enthält als die sogenannten lebenswahren Dokumente, schien meinen Absichten wunderbar zu entsprechen. Es hat eine geheimnisvolle beschwörende Sprache, deren Sensibilität von der Musik und ihrem orchestralen Gewand übernommen werden konnte. Ich habe auch versucht, einem Schönheitsgesetz zu gehorchen, das man seltsamerweise zu vergessen scheint, wenn es sich um dramatische Musik handelt; die Personen dieses Dramas versuchen zu singen wie natürliche Menschen und nicht in der willkürlich geschaffenen Sprache überalterter Traditionen.

Ich glaube nicht mehr an die Allmacht eures ewigen *do re mi fa sol la si do*. Man braucht es nicht auszuschließen, aber man muß ihm Gesellschaft geben, von der sechsstufigen bis zur einundzwanzigstufigen Tonleiter. Man muß von der Enharmonik reichlichen Gebrauch machen, aber auch ein *ges* vom *fis* unterscheiden . . . Die Musik ist weder *Dur* noch *Moll* . . . sondern vielmehr ein Kompromiß zwischen großen und kleinen Terzen: mit einem Schlag werden die Modulationen, die man für die entlegensten hält, ganz einfach . . . Mit den vierundzwanzig Halbtönen innerhalb der Oktave hat man jederzeit mehrdeutige Akkorde zur Verfügung, die gleichzeitig auf 36 Töne bezogen werden können. Mit um so größerer Berechtigung benützt man unvollständige Akkorde und unbestimmte, noch fließendere Intervalle. Auf diese Weise kann man, wenn man die Tonart verschwimmen läßt, jederzeit zum gewünschten Ziel gelangen, ohne Gewalt anzuwenden, und durch die Tür ein und aus gehen, die einem gefällt.

Claude Debussy



WARUM ICH »PELLÉAS« GESCHRIEBEN HABE

Ich habe *Pelléas et Mélisande* 1893 kennengelernt. 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 eingengt bleibt, 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 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 veralterten 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.

Claude Debussy, April 1902



Ist das große Unterscheidungsmerkmal zwischen uns und allem, was da atmet, unsere Unzufriedenheit? Verlangen wir nicht zuviel von einem Planeten zehnter, ja zehntausendster Ordnung? Er tut, was er kann und gibt her, was er hat. Aber wer sagt

uns, ob die anderen Wesen, die ihn bevölkern, sich nicht gleichfalls beklagen? Sollten wir die Einzigsten sein, die etwas Besseres erhoffen? Ist es dieser Gedanke, der uns eine Sonderstellung einräumt? Man fragt sich übrigens, woher er uns kommen mag, da wir unsere Erde ja nie verlassen haben und keine anderen

Vorbilder kennen als jene, die sie uns darbietet. Kann der Gedanke, der richtet und verdammt, aus eben dem gebildet sein, was er richtet und verdammt? Da er nun einmal unser ist und er uns von allem unterscheidet, was uns umgibt, wollen wir ihn nicht gering schätzen; denn vielleicht ist es der einzige Gedanke, der uns von jenseits dieser Erde kommt.

Da wir nicht wie die Ameisen von Hause aus als Altruisten geboren sind, ist unsere Entwicklung den entgegengesetzten Weg gegangen. Der Kollektivunsterblichkeit haben wir die persönliche Unsterblichkeit vorgezogen. Allein wir hegen Zweifel, ob

sie möglich ist und haben inzwischen nur das Gefühl für jene erste verloren. Werden wir es wiederfinden?



Maurice Maeterlinck

Man kann fragen, ob diese erste Hoffnung auf eine kollektive Unsterblichkeit, von der noch ein Funke im Instinkt und in den Gedanken der Familienväter glüht, die in ihren Kindern fortzuleben glauben, nicht schließlich die beste, wohlbegründetste, verständigste war und man nicht eines Tages, wenn alles andere sich als trügerisch erwiesen hat, zu ihr zurückkehrt.

*Maurice Maeterlinck,
Das Leben der Ameisen*

DER UNTERGANG DES HAUSES USHER

Ich hatte meine Einbildungskraft schon derartig aufgepeitscht, daß es mir tatsächlich so vorkam, als umschwebte das Haus, ja die ganze Landschaft ein absonderlicher, nur ihnen zugehöriger Dunstkreis, eine eigentümliche Atmosphäre, die keine Ähnlichkeit hatte mit dem klaren Äther, sondern die von den hinsterbenden Bäumen, von den grauen Mauern und dem unbewegten Teich aufstieg: ein giftiger, mysteriöser Dunst, schwer, träge, kaum wahrzunehmen und von bleigrauer Farbe.

Ich suchte diese Wahnvorstellungen, die nur einem Traumzustand entspringen konnten, abzuschütteln und betrachtete eingehend das wirkliche Äußere des Gebäudes. Der Eindruck, den es erweckte, und seine ganze Bauart ließen darauf schließen, daß es schon vor langen Zeiten errichtet worden war. Die Jahrhunderte hatten ihre Spuren eingegraben. Tausende und aber Tausende von winzigen Pilzen überwucherten die Mauern und hingen wie ein feines, verworrenes Spinnwebgewebe von den Dachrinnen herab. Dennoch wäre es unrichtig gewesen, von einem Verfall des Schlosses zu sprechen. Nicht ein Stückchen des Mauerwerks war abgebröckelt, und es schien ein seltsamer Widerspruch zwischen dem untadeligen Zustand der Wohnräume und dem verwitterten Aussehen der einzelnen Steine zu bestehen. Er erinnerte mich an die scheinbare Tadellosigkeit einer alten Holztafelung, die jahrelang in irgendeinem verlassenem Gewölbe vermodert, unberührt von jedem Lufthauch, der auf das Vernichtungswerk störend hätte einwirken können. Außer diesen Anzeichen weit vorgeschrittener Verwitterung waren jedoch an dem Gebäude keinerlei Spuren von Baufälligigkeit zu bemerken. Nur das Auge eines besonders scharfen Beobachters hätte vielleicht auch einen kaum sichtbaren Riß entdeckt, der an der Vorderfront des Hauses unter dem Dach begann, in einer Zickzacklinie das ganze Mauerwerk bis hinab zum Erdgeschoß durchlief und schließlich in dem trüben Wasser des Teiches verschwand.

Ich entsinne mich, daß (...) Usher eine Meinung äußerte, die ich weniger um ihrer Neuheit willen hier erwähne – denn auch andere Männer waren derselben Ansicht –, sondern wegen der Beharrlichkeit, mit der er sie immer und immer wieder verfocht. Ganz allgemein gesprochen, bezog sich diese Ansicht auf das Empfindungsvermögen der Pflanzen. In seiner verworrenen Phantasie aber hatte diese Idee ganz unbegrenzte Dimensionen angenommen, so daß er



sie in bestimmten Fällen sogar auf anorganische Stoffe übertrug. Ich suche vergeblich nach Worten, um den ganzen Umfang seiner Ansicht oder den unfafßbaren Ernst, mit dem er sie vertrat, zu schildern. Sie bezog sich – wie ich schon zuvor angedeutet habe – auch auf das graue Gestein des Stammschlosses seiner Ahnen. Er behauptete nämlich, hier seien die Bedingungen des Empfindungsvermögens erfüllt durch die Art und Weise, wie die Steine zusammengefügt und angeordnet wären, durch die zahllosen Flechten, die die Mauern überwucherten, durch die Bäume, die sie dicht umgäben, vor allem aber durch das lange, andauernde Fortbestehen des ganzen Besitzes und durch dessen beständige Spiegelung in den unbeweglichen Wassern des Teiches. Er sagte, der offensichtliche, unleugbare Beweis für das Vorhandensein dieses Empfindungsvermögens sei – ich schrak bei seinen Worten entsetzt zurück – die fortschreitende, immer klarer zutage tretende Verdichtung der über dem Teich und dem Gebäude lagernden Atmosphäre. Die Folgen, fügte er hinzu, seien nur allzudeutlich in dem stillen und dennoch so quälenden Einfluß festzustellen, den diese Umgebung seit Jahrhunderten auf das Schicksal der Ushers ausgeübt habe, in jedem Einfluß, der auch ihn zu dem gemacht habe, den ich vor mir sähe. Solche Äußerungen bedürfen keines Kommentars, darum will ich mich dessen enthalten.

Edgar Allan Poe

SIE HATTE DREI KRONEN AUS GOLD

Sie hatte drei Kronen aus Gold,
Wem hat sie sie gegeben?

Eine bietet sie ihren Eltern an:
Kauften drei Netze aus goldenem Garn.
Hüteten sie bis das Frühjahr verrann.

Eine bietet sie ihren Geliebten an:
Kauften drei Netze aus Silbergarn,
Hüteten sie bis der Herbst verrann.

Eine bietet sie ihren Kindern an:
Kauften drei Fesseln aus Eisenband,
Ketteten sie den ganzen Winter an.

Maurice Maeterlinck

Und ebenso wie es auf der Zunge, dem Mund und Magen der Bienen geschrieben steht, daß sie Honig hervorbringen müssen, ebenso steht es in unseren Augen, unseren Ohren, unserem Mark und allen Fibern unseres Kopfes, im ganzen Nervensystem unseres Körpers geschrieben, daß wir dazu geschaffen sind, alles Irdische, was wir in uns aufnehmen, in eine besondere Kraft von einer auf diesem Erdball einzigen Art umzusetzen. Kein uns bekanntes Wesen ist so wie wir befähigt, jenes seltsame Fluidum hervorzubringen, das wir Denken, Verstand, Intelligenz, Vernunft, Seele, Geist, Zerebralvermögen, Tugend, Güte, Gerechtigkeit, Wissen nennen, denn es besitzt tausend Namen, obwohl es immer dasselbe ist. Alles in uns ist ihm geopfert worden. Unsere Muskeln, unsere Gesundheit, die Beweglichkeit unserer Gliedmaßen, das Gleichgewicht unserer animalischen Funktionen, die Ruhe unseres Lebens – alle tragen

mehr und mehr die Last seines Übergewichtes. Es ist der kostbarste und schwierigste Zustand, zu dem man die Materie erheben kann.

Vielleicht ist das alles eitel und unsere Spirale zum Licht, wie die der Bienen, ist nur dazu da, um die Finsternis zu belustigen. Vielleicht aber auch gibt ein ungeheurer Zufall, der von außen kommt, von einer anderen Welt, oder von einer neuen Erscheinung, diesem Streben einen endgültigen Sinn oder den endgültigen Tod.



Maurice Maeterlinck

Wenn wir Bienen wären, welche die Menschen beobachteten, so würde unser Erstaunen groß sein, wenn wir z.B. die unlogische und ungerechte Verteilung der Arbeit bei einem Geschlechte beobachteten, das im übrigen mit hervorragendem Verstande ausgerüstet scheint.

*Maurice Maeterlinck,
Das Leben der Bienen*

SIE HABEN DREI KLEINE MÄDCHEN GETÖTET

Sie haben drei kleine Mädchen getötet
Wollten sehn, was in ihrem Herzen war.

Voll Glück zeigte das erste sich,
Und wohin auch sein Blut geflossen war,
Zischten drei Schlangen drei ganze Jahr.

Voll Sanftmut zeigte das zweite sich,
Und wohin auch sein Blut geflossen war,
Grasten drei Lämmer drei ganze Jahr.

Voll Unglück zeigte das dritte sich,
Und wohin auch sein Blut geflossen war,
Wachten drei Erzengel drei ganze Jahr.

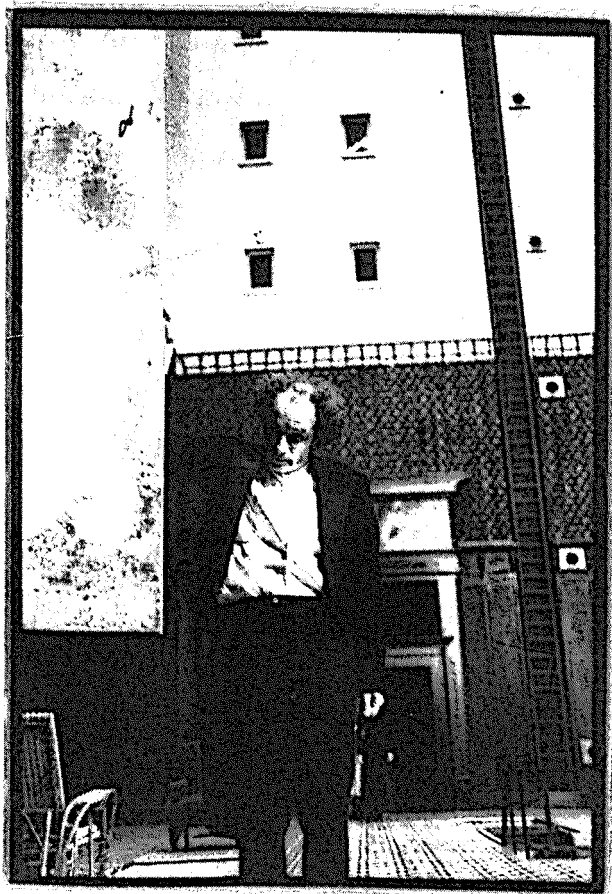
DIE MÄDCHEN MIT VERBUNDNEN AUGEN

Die Mädchen mit verbundnen Augen,
(Nehmt ab die goldenen Bänder)
Die Mädchen mit verbundnen Augen
Wollten ihre Zukunft schauen . . .

Öffneten zur Mittagsstunde,
(Hütet die goldenen Bänder)
Öffneten zur Mittagsstunde
Den Palast zum Wiesengrunde . . .

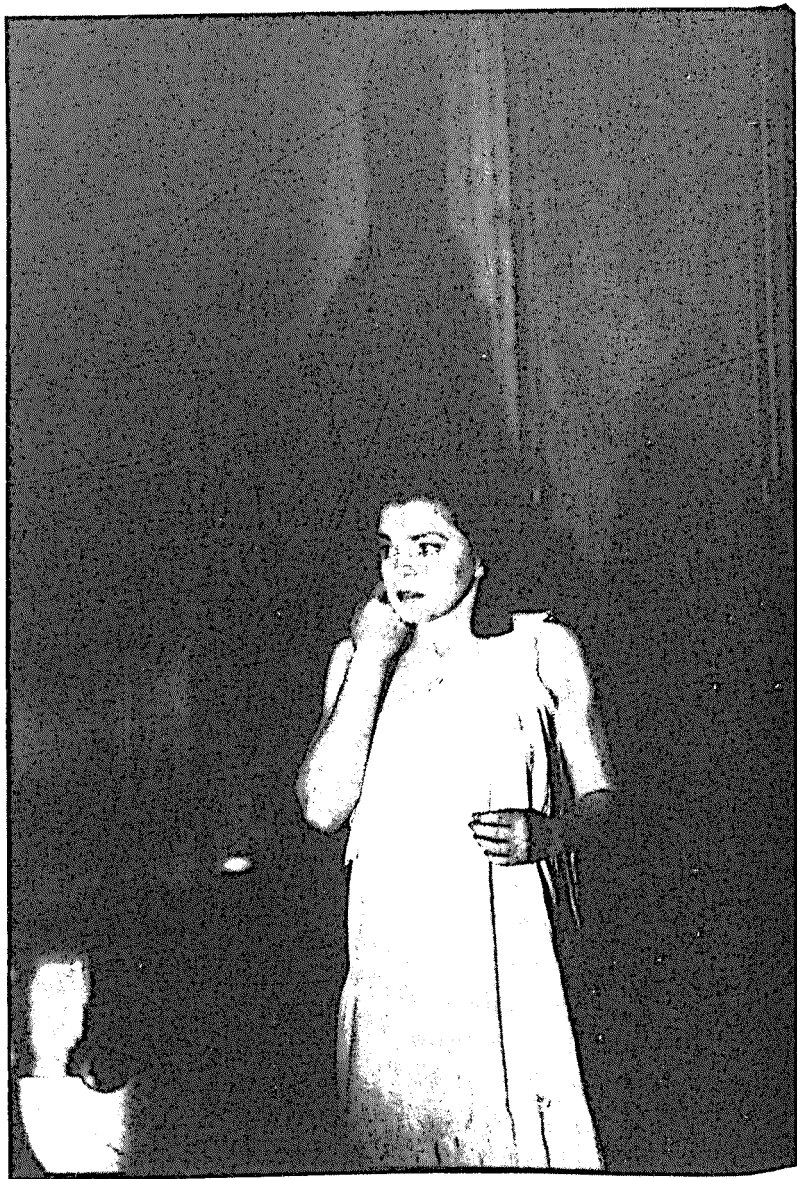
Freuten sich, das Leben zu sehn,
(Zieht fest die goldenen Bänder)
Freuten sich, das Leben zu sehn,
Ohne doch nach draußen zu gehn . . .

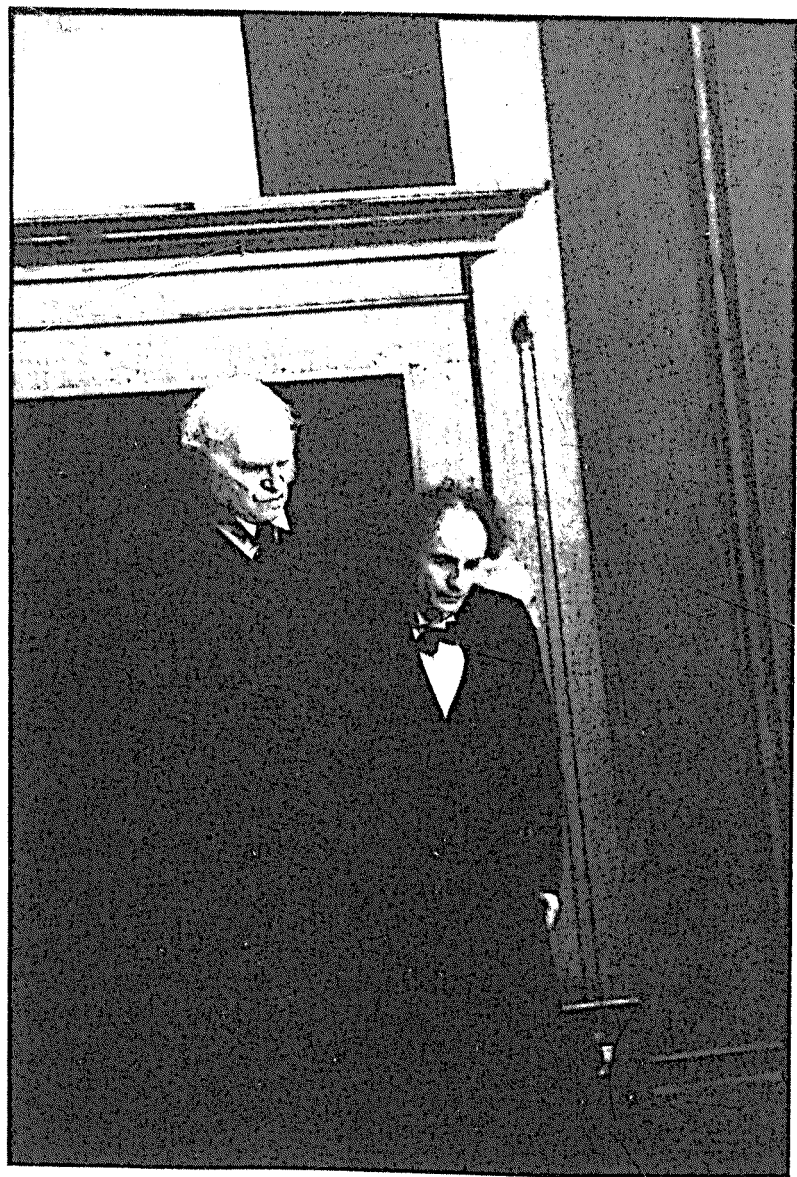
Maurice Maeterlinck

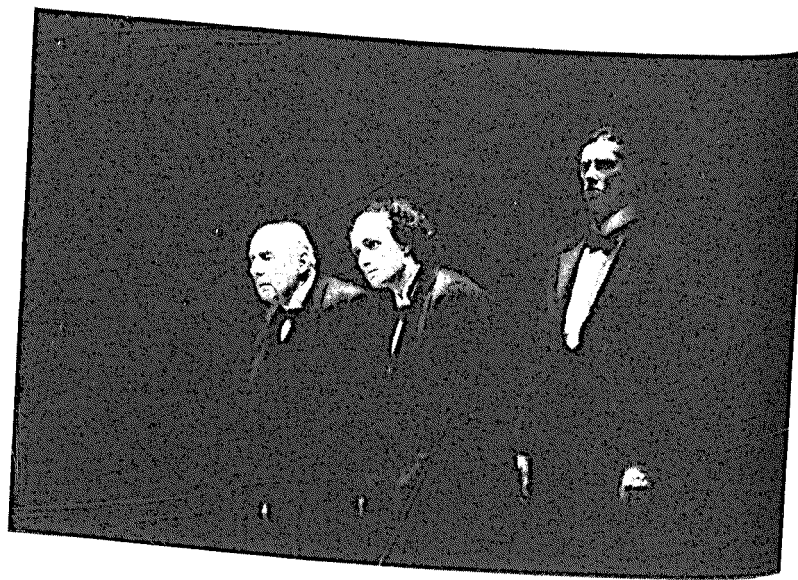


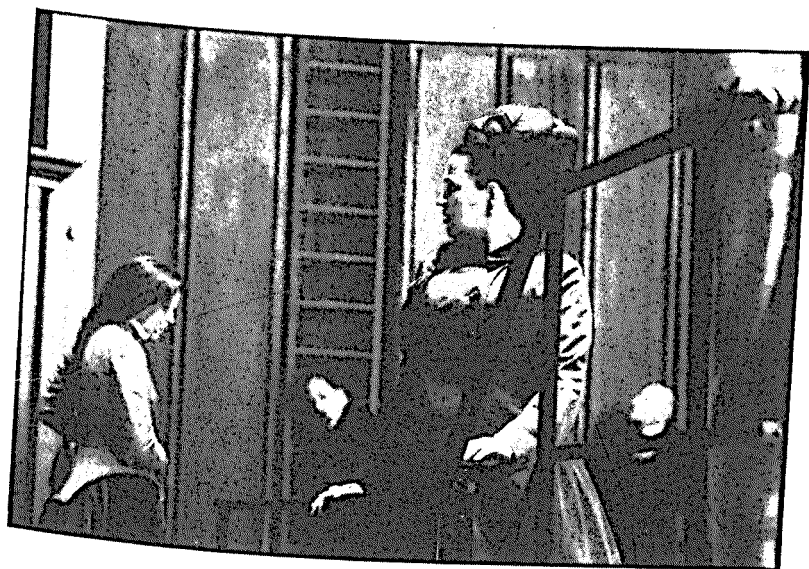
INSZENIERUNGSFOTOS

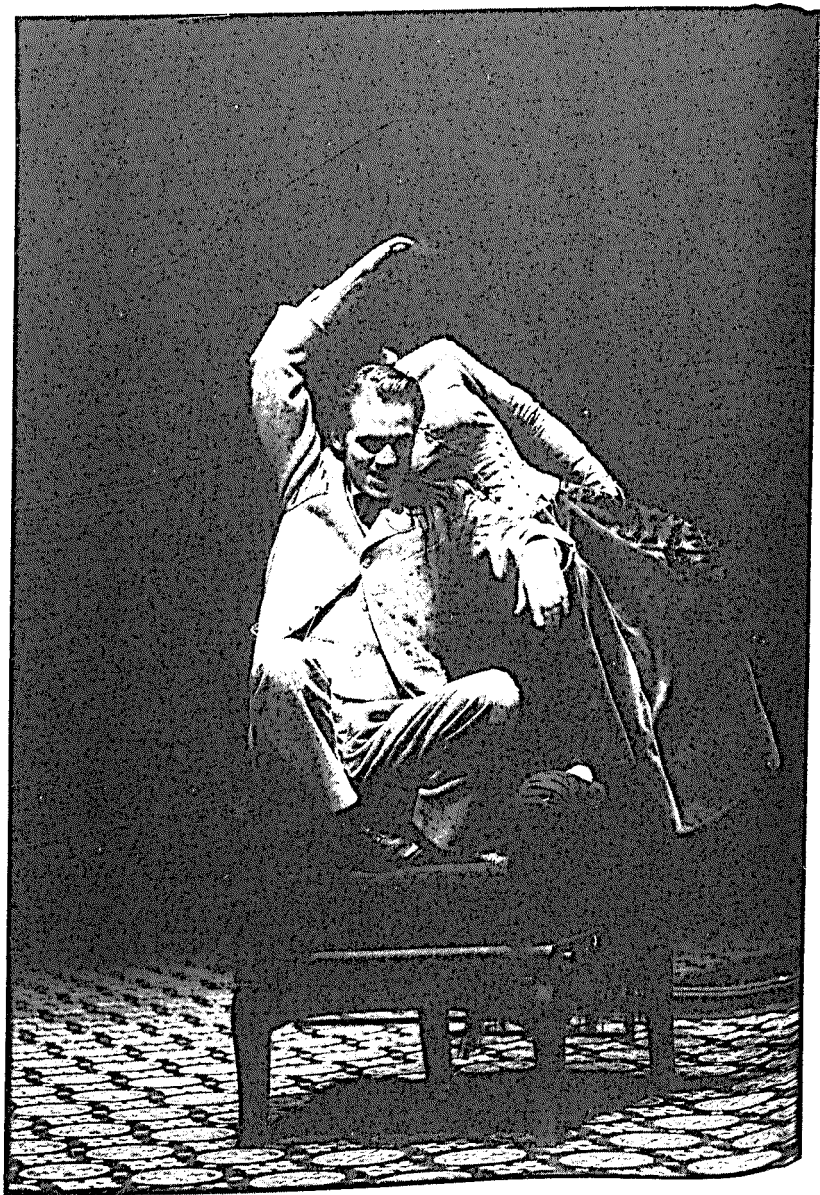
ANDREAS POHLMANN

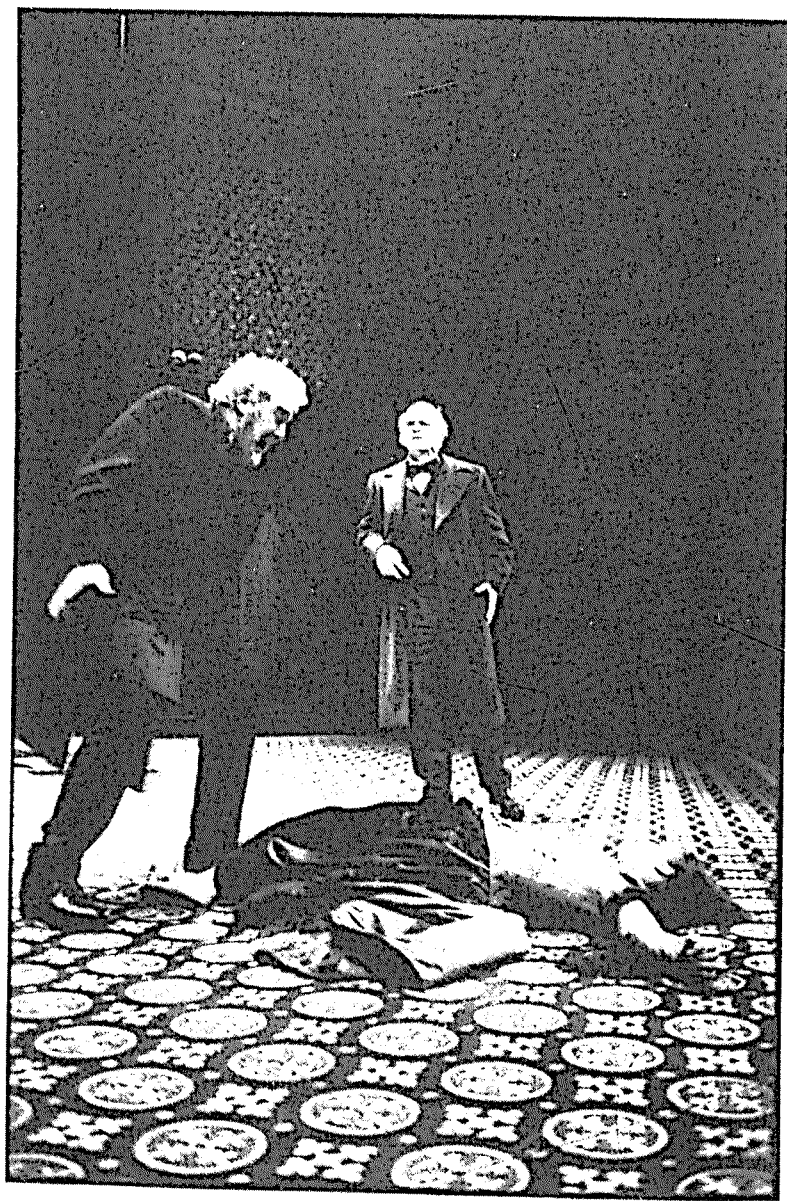


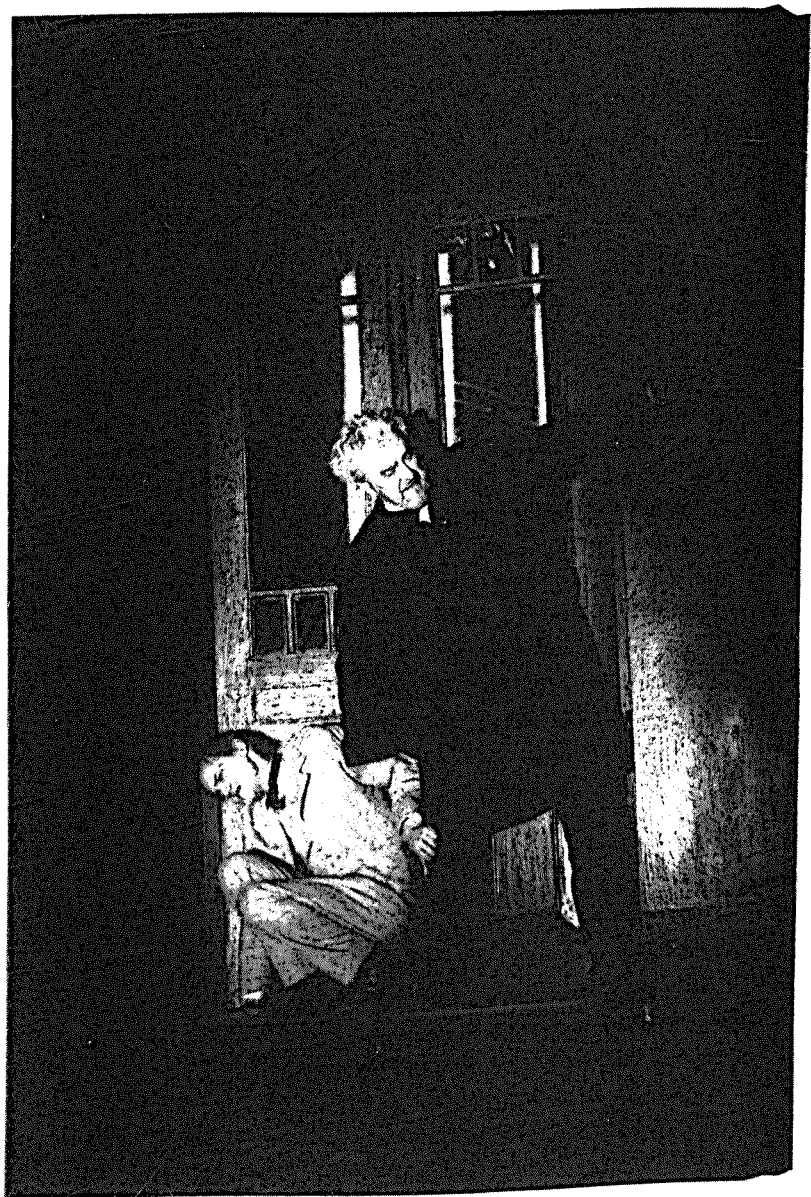












LIBRETTO

Claude Debussy

PELLÉAS ET MÉLISANDE

Lyrisches Drama in fünf Akten und zwölf Bildern
von Maurice Maeterlinck

Deutsche Übertragung von Julius Kapp

Personen:

ARKEL, König von Allemonde

GENEVIÈVE, Mutter von Pelléas und Golaud

PELLÉAS
GOLAUD } Enkel Arkels

MÉLISANDE

Der kleine YNIOLD, Golauds Sohn aus erster Ehe

EIN ARZT

Stimme des Hirten

Dienerinnen, Arme, usw.

Ort der Handlung: Schloß Allemonde und Umgebung

ERSTER AKT

ERSTER AUFTRITT

Im Wald (*Mélisande am Rand eines Brunnens. – Golaud tritt auf.*)

GOLAUD Wie soll ich herausfinden aus diesem Wald! Gott weiß, wohin dieser Eber mich gelockt. Und ich glaubte bestimmt, ich traf das Tier ins Herz. Hier sind auch noch Spuren von Blut. Doch dann verliert sich die Spur des Wildes. Und bei der Verfolgung verirrt ich mich. Selbst die Hunde finden mich nicht mehr. Heimwärts führt nur die eig'ne Spur. Mir scheint, man weint. Sieh dort! Was ist denn das da im dichten Wald? Ja, da sitzt doch ein Mädchen am Brunnenrand und weint. Es scheint, sie hört mich nicht. Ich kann nicht seh'n, wie sie aussieht. (*Er kommt näher und berührt Mélisande an der Schulter.*)

MÉLISANDE (*erzittert, steht auf und will entfliehen*)

GOLAUD Was weint Ihr so laut? Habt keine Angst! Ihr braucht nicht zu erschrecken! Warum weint so schmerzlich Ihr, hier im Walde?

MÉLISANDE (*tonlos*) Nein, faßt mich nicht an! O, faßt mich nicht an!

GOLAUD Habt keine Angst, denn ich tu Euch ja nichts! O, Ihr seid bezaubert.

MÉLISANDE O, kommt mir nicht zu nah, und faßt mich nicht an, sonst spring ich in den Quell!

GOLAUD Ich rühr' Euch ja nicht an . . . seht her, ruhig bleib ich hier stehn, hier am Baumstamm. Habt keine Angst! Tat irgendwer Euch etwas an?

MÉLISANDE (*seufzt tief auf*) Ach ja! ja! ja!

GOLAUD Wer war es? Wer tat Euch was zu leid?

MÉLISANDE Alle! Alle!

GOLAUD Aber was tat man Euch?

MÉLISANDE Das will ich Euch nicht sagen! Das kann ich Euch nicht sagen!

GOLAUD Nun gut! Doch hört zu weinen auf! Wo kommt Ihr her?

MÉLISANDE Den Menschen entfliehen! . . . Entfliehen . . . ich muß' es!

GOLAUD Gut! Jedoch von wo seid Ihr entflohen?

MÉLISANDE Ich bin verloren . . . verloren! Oh! Oh! Ich bin verirrt! Ich stamme nicht von hier! Kam auch nicht hier zur Welt . . .

GOLAUD Wo seid Ihr her? Wo seid Ihr geboren?

MÉLISANDE Oh! Oh! weit von hier . . . weit . . . weit . . .

GOLAUD Was glänzt dort auf des Wassers Grund so hell?

MÉLISANDE Wo denn? Ah! Das ist die Krone, die er mir gab. Sie fiel beim Weinen hinein.

GOLAUD Eine Krone? Von wem habt Ihr sie denn bekommen, diese Krone? Ich hole sie Euch aus dem Wasser. . .

MÉLISANDE Nein, nein, ich will sie nicht! . . . Ich will sie nicht! . . . Lieber will ich den Tod . . . gleich hier auf der Stelle!

GOLAUD Sie herauszuholen machte keine Mühe, da das Wasser nicht tief ist.

MÉLISANDE Ich will sie nicht! Bringt Ihr mir sie zurück, spring' ich gleich hier ins Wasser! . . .

GOLAUD Nein, nein! Also laß ich sie drin! Doch wär es ein leichtes gewesen, glaubet mir! Herrlich glänzt sie im Wasser! Ist es lange her, seitdem Ihr entfloh'n?

MÉLISANDE Ja, ja . . . Doch wer seid Ihr?

GOLAUD Ich heiße Golaud, bin Fürst, Enkel des alten Arkel, des Königs von Allemonde . . .

MÉLISANDE Oh! Eure Haare sind schon fast ergraut!

GOLAUD Ja, hier und da, zumal an den Schläfen . . .

MÉLISANDE Und der Bart doch auch . . . Doch weshalb seht Ihr mich so an?

GOLAUD Eure Augen seh ich. Macht Ihr die Augen niemals zu?

MÉLISANDE Doch, doch, in der Nacht sind sie zu . . .

GOLAUD Warum betrachtet Ihr mich so mit Staunen?

MÉLISANDE (*in geheimer Erregtheit*) Ein Riese scheint Ihr mir!

GOLAUD Ich bin ein Mensch wie alle andern . . .

MÉLISANDE Und was führt Euch hier in den Wald?

GOLAUD Das weiß ich selber nicht! Auf der Jagd war ich im Wald, und einem Eber setzt' ich nach, dabei hab' ich mich wohl verirrt. Ihr sehet noch sehr jung aus. Wie alt seid Ihr wohl?

MÉLISANDE Ach, mich schauert's plötzlich so.

GOLAUD So folget mir jetzt fort von hier!

MÉLISANDE Nein, nein, ich bleibe hier.

GOLAUD Ihr könnt doch unmöglich hier allein noch verweilen, Ihr könnt ganz unmöglich bleiben hier während der Nacht. Jetzt sagt mir, wie Ihr heißt?

MÉLISANDE Mélisande.

GOLAUD Hier könnt Ihr nicht bleiben, nachts allein, Mélisande, drum gehet mit mir . . .

MÉLISANDE Ich bleibe hier.

GOLAUD Es wird Euch bang, so allein hier, hier können mancherlei Dinge gescheh'n. Unmöglich ist's, daß Ihr hier bleibt . . . Drum höret auf mich doch, Mélisande, kommt mit, und reicht mir die Hand.

MÉLISANDE Oh! Nein, faßt mich nicht an!

GOLAUD So schreit doch nicht, denn ich rühre Euch nicht an! Aber folget mir jetzt! Kalt, fürcht' ich, wird die Nacht und sehr finster. Drum wollen wir geh'n.

MÉLISANDE Wo geht Ihr hin?

GOLAUD Das weiß ich nicht, denn auch ich bin verirrt!

(Beide ab.)

ZWEITER AUFTRITT

Ein Erker im Schloß (*Arkel und Geneviève.*)

GENEVIÈVE Hört den Brief, den er schreibt seinem Bruder Pelléas: »Ich fand sie eines Abends in Tränen am Rande eines Brunnens, mitten im Wald, in dem ich mich verirrt. Weder weiß ich ihr Alter, noch wer sie ist, noch woher sie kam: sie darnach zu fragen, wagt' ich nicht; denn scheinbar lastet auf ihr ein entsetzliches Erlebnis, und wenn man sie nun fragt, was ihr Schreckliches widerfuhr, dann beginnt sie wie ein Kind plötzlich so kläglich zu weinen und schluchzt so tief, daß einem bangt. Ich bin jetzt doch bereits sechs Monate mit ihr vermählt, und doch weiß ich auch heut noch nicht mehr als damals im Walde. Inzwischen bitt' ich, mein Pelléas, der mir mehr gilt als ein Bruder, obschon wir beide nicht vom gleichen Vater stammen, bereit' für meine Rückkehr alles vor. Ich weiß es vorher, sicher wird mir die Mutter verzeih'n. Doch mir bangt vor Arkel, obwohl er gütig ist. Wenn er zustimmt, sie freundlich zu empfangen, als ob er empfieng die eigne Tochter,

so leuchte drei Tag nach Erhalt des Briefes eine lodernde Fackel am Giebel des Turmes, der in das Meer ragt. Seh'n werd' ich das Licht von der Brücke unsers Schiffes, wo nicht, fahr' ich davon, kehre niemals zurück.« Was saget Ihr?

ARKEL Ich sage nichts. Zunächst erscheint oft manches seltsam, weil zuerst bei allem, was geschieht, nie der tiefe Sinn sich zeigt, auch nicht beim eig'nen Schicksal . . .

Bisher hat er meine Ratschläge immer befolgt. Als ich ihn sandte, zu werben um die Hand der Prinzessin Ursula, wollt' ich sein Bestes . . . Alleinsein ertrug er nur schwer, und als seine Frau ihm verstarb, war ihm Alleinsein eine Qual. Auch sollte diese Ehe beenden den uralten Zwiespalt und blutige Kriege. Mein Sohn hat es nicht so gewollt. *(Mit tiefer Erregung)* Mag es geh'n, wie er es sich wünscht. Niemals, so lang ich gelebt, stellt' ich mich entgegen dem Schicksal; besser weiß er als ich, was ihm frommt! Wisse, ohne tieferen Sinn geschieht ja nichts hier auf Erden!

GENEVIÈVE Er war ja stets besonnen und klug, so ernst, so entschlossen . . . Und seit dem Tod seiner Frau da lebte er nur für seinen Sohn, den kleinen Yniold. Nun vergaß er auch ihn . . . Wie soll das werden?

PELLÉAS *(tritt auf)*

ARKEL Still, wer betrat jetzt den Raum?

GENEVIÈVE Es ist Pelléas. Er hat geweint.

ARKEL Bist du da, Pelléas? Komm doch mehr ins Licht, damit ich dich besser erkenne.

PELLÉAS Mein König! Ich empfang zu gleicher Zeit mit dem Briefe meines Bruders ein anderes Schreiben. Dieses Schreiben sandte Marcellus, mein Freund . . . er liegt im Sterben und ruft mich. Er schreibt, er wisse genau, wann sein Leben sich neigt . . . Weiter schreibt er, ich könnte noch vorher bei ihm sein, wenn ich will, doch sei keine Stunde zu verlieren.

ARKEL Dennoch wär' es gut, du bliebest vorläufig hier, wissen wir doch nicht, was uns deines Bruders Zurückkunft bedeutet. Liegt nicht außerdem dein Vater schwer erkrankt bei uns hier im Schloß und bedarf vielleicht mehr des Beistands als er . . . Kannst du ernsthaft schwanken zwischen Vater und Freund? . . . *(er geht ab)*

GENEVIÈVE Sorg', daß die Fackel hell leuchtet heute Nacht, Pelléas!
(Beide nach verschiedenen Seiten ab.)

DRITTER AUFTRITT

Vor dem Schloß. (Abend des darauffolgenden Tages. Geneviève und Mélisande erscheinen.)

MÉLISANDE Ach, wie dunkel ist es im Park. Und der düst're Wald! Welch düst're Wälder umgeben das Schloß!

GENEVIÈVE Ja; als ich seinerzeit hierher kam, da hat mich das auch erstaunt. Und bisher erging's noch jedem ähnlich. Es gibt Stellen im Wald, die nie ein Strahl der Sonne durchdringt. Daran gewöhnt man sich schon. Es ist lange her . . . , ja, ich bin sicher an die vierzig Jahre schon hier. Doch nach jener Seite schau hin, dort erblickst du das leuchtende Meer.

MÉLISANDE Geräusch von Schritten dringet herauf.

GENEVIÈVE Ja, jemand steigt zu uns hier herauf . . . Ha! 's ist Pelléas . . . Er scheint noch müde von der Nacht, hat er doch sehnsüchtig auf Euch gewartet . . .

MÉLISANDE Hat er uns nicht gesehen?

GENEVIÈVE Ich glaub', er sah uns wohl, aber er weiß nicht, was er tun soll. Pelléas, Pelléas! Komm zu uns!

PELLÉAS Ja! . . . Ich war unten am Strande des Meer's . . .

GENEVIÈVE . . . so wie wir, denn wir suchten das Licht. Und heller ist es hier als anderswo. Doch selbst das Meer ist heute düster!

PELLÉAS Sicher gibt es ein Gewitter diese Nacht, so wie in jeder Nacht bei uns seit einiger Zeit. Dabei ist jetzt das Meer so ruhig und glatt. Man stäche in See, wenn man nicht wüßt: Heute kommt keiner zurück.

(*Stimmen hinter der Bühne: »Hoe! Hiß hoe! Hoe! Hoe!«*)

MÉLISANDE Aus dem Hafen kommt ein Schiff . . .

PELLÉAS Ich glaube, es ist ein großer Segler . . . hoch am Maste sind die Lichter, gleich erkennen wir's genau, sobald er erreicht jenen Streifen hellen Licht's.

GENEVIÈVE Fraglich ist's, ob wir's deutlicher seh'n, es liegt undurchdringlicher Nebel auf dem Meer.

PELLÉAS Doch mir scheint, daß der Nebel sich langsam höher hebt.

MÉLISANDE Ja, dort seh' ich ein Licht, weit in der Ferne dort links, das bis her ich nicht sah.

PELLÉAS 's ist ein Leuchtturm; and're gibt es noch, doch sind sie bisher noch nicht zu sehen.

MÉLISANDE Seht das Schiff, jetzt kommt es ins Helle . . . Doch es ist schon weit weg.

PELLÉAS Es enteilt mit vollen Segeln.

MÉLISANDE Das ist das Schiff, das mich hierher gebracht. Es hat so breite Segel . . . Ich erkenn' es an seinen Segeln.

PELLÉAS Es hat keine gute Fahrt diese Nacht.

MÉLISANDE Warum fährt es dann diese Nacht? Jetzt kann man es kaum mehr seh'n. Wenn es nur nicht Schiffbruch erleidet.

PELLÉAS Schnell beginnt es zu dunkeln.

GENEVIÈVE Es ist Zeit, daß wir geh'n. Pelléas, gib Mélisande das Geleite. Ich schau noch einen Augenblick rein zum kleinen Yniold. (*ab*)

PELLÉAS Auf dem Meer ist nichts mehr zu seh'n.

MÉLISANDE Ich seh' jetzt andre Lichter.

PELLÉAS Das sind die andern Türme. Hört das Rauschen des Meer's! Schon erhebt sich die Brise. – Hier hinab führt der Weg. Bitte, geben Sie mir die Hand!

MÉLISANDE Die Hand? Ich hab' doch soviel Blumen darin.

PELLÉAS Stützen werd' ich Euch mit dem Arm, denn der Weg ist ziemlich steil, und es wird immer dunkler. – Wahrscheinlich reise ich morgen.

MÉLISANDE Oh . . . Warum reiset Ihr?

(*Sie gehen ab.*)

ZWEITER AKT

ERSTER AUFTRITT

Ein Springbrunnen im Park. (*Pelléas und Mélisande treten auf.*)

PELLÉAS Fremd ist Euch der Ort, an den ich Euch jetzt führte. Oft in der Mittagszeit suche ich Zuflucht hier, wenn es mir zu heiß wird dort im Park. Schwül und drückend ist's heut selbst im Schatten der Bäume.

MÉLISANDE Oh! Klares Wasser . . .

PELLÉAS Es ist frisch und kühl wie der Schnee. Der Brunnen war einst berühmt, heute kennt ihn keiner. Wie man sagt, war hier einstmals eine wun-

dertätige Quelle, alle Blinden machte sie sehend, die »Quelle der Blinden« heißt sie noch heut' im Volksmund.

MÉLISANDE Öffnet sie nicht mehr die Augen der Blinden?

PELLÉAS Seitdem unser König selber beinah' erblindet, kommt man nicht mehr.

MÉLISANDE Welche Einsamkeit hier ... nichts reget sich.

PELLÉAS Hier an diesem Quell waltet ein verzaubertes Schweigen. Man belauscht des Wassers Schlaf ... Wollt Ihr Euch auf den Marmorrand des Brunnens hier setzen? Durch der schattigen Linde dichtes Laub dringet kein Strahl ...

MÉLISANDE Ich lehne mich über den Marmor. Ich sähe gern des Wassers Grund.

PELLÉAS Niemand hat ihn erschaut. Dies Wasser ist wohl unergründlich wie das Meer.

MÉLISANDE Wenn etwas glänzte tief auf dem Grund, so müßte man's doch sehen.

PELLÉAS Neigt Euch nicht zu sehr hinab ...

MÉLISANDE Gern berührt' ich das Naß ...

PELLÉAS Vorsicht! Gleiten Sie nicht aus! Reicht wenigstens mir Eure Hand ...

MÉLISANDE Nein, nein, gerne tauchte ich beide hinein ... Meine Hände erscheinen nur heut so blaß und schwach.

PELLÉAS Oh! Oh! Bitte Vorsicht! Mélisande! Mélisande! ... Oh! Eure langen Haare ...

MÉLISANDE (*richtet sich auf*) Es will nicht geh'n, kann den Quell nicht erreichen!

PELLÉAS Doch Euer Haar tauchte in den Quell ...

MÉLISANDE Ja, 's ist länger als dieser Arm ... 's ist länger als ich selbst ...

PELLÉAS War's nicht auch an einer Quelle Rand, wo er einst Euch fand?

MÉLISANDE Ja ...

PELLÉAS Was sagte er Euch?

MÉLISANDE Nichts, ich entsinne mich nicht mehr ...

PELLÉAS Trat er dicht an Euch heran?

MÉLISANDE Ja, auch küssen wollt' er mich ...

PELLÉAS Und Ihr? Ihr wolltet nicht?

MÉLISANDE Nein.

PELLÉAS Und warum wolltet Ihr nicht?

MÉLISANDE Oh! Seht! Auf dem Grunde des Quells hat sich was bewegt.

PELLÉAS Bitte Vorsicht! Bitte Vorsicht! Ihr fallt noch hinein! Womit spielt Ihr da?

MÉLISANDE Es ist der Ring, den er mir gab.

PELLÉAS Spielet nicht mit dem Ring über einem so tiefen Brunnen.

MÉLISANDE Die Hände zittern nicht . . .

PELLÉAS Wie er glitzert im Licht! Werfet ihn doch nicht so hoch in die Luft . . .

MÉLISANDE Oh!

PELLÉAS Er fiel hinein!

MÉLISANDE In das Wasser hinein!

PELLÉAS Seht Ihr ihn? Seht Ihr ihn?

MÉLISANDE Ich sah nicht, wie er hinabsank.

PELLÉAS Glänzen seh' ich ihn dort.

MÉLISANDE Den Ring?

PELLÉAS Ja, ja; seht hin.

MÉLISANDE Oh! Oh! So unerreichbar weit! . . . Nein, nein, das ist er nicht, das ist mein Ring nicht. Er ist dahin . . . verloren! Nur noch ein Kreis blieb im Wasser zurück. Aber was sollen wir jetzt tun?

PELLÉAS Haben Sie doch nicht so große Angst wegen des Ringes, 's lohnt sich nicht! Vielleicht finden wir ihn wieder; und wenn nicht diesen, vielleicht einen andern.

MÉLISANDE Nein, nein, ich weiß, wir finden ihn nicht mehr, und erst recht nicht einen anderen Ring. Ich glaubte bestimmt, er läg' mir in der Hand . . . Ich hielt die Hände fest geschlossen, dennoch entglitt mir der Ring . . . Ich warf ihn wohl beim Spielen zu hoch in die Luft.

PELLÉAS Jetzt kommt, wir suchen ihn ein andermal. Es ist höchste Zeit. Man könnte sonst wohl nach uns suchen. Es schlug grad Mittag: da fiel Euch der Ring in den Quell.

MÉLISANDE Doch was sag ich, wenn mich Golaud nun fragt, wo er ist?

PELLÉAS Die Wahrheit! Die Wahrheit!

(Beide ab.)

ZWEITER AUFTRITT

Ein Gemach im Schlosse. (*Golaud aufs Bett hingestreckt, Mélisande steht an seinem Kopfkissen.*)

GOLAUD Nun! Ja! 's ist nicht schlimm, es lief noch gnädig ab. Aber es bleibt mir ein Rätsel, wie das so alles kam. Auf der Jagd ritt ich ganz ruhig durch den Wald. Plötzlich bäumte sich mein Pferd auf und ging durch ohne Grund . . . Möglich, daß es ganz plötzlich vor irgendwas scheute. Mittag war's und fern hört' ich deutlich zwölfmal die Uhr schlagen! Beim zwölften Schlag macht' es einen jähen Satz und rast, tollwütig, scheint es, auf einen Baum zu! Was dann noch weiter geschah, weiß ich nicht. Wir sind gestürzt, wahrscheinlich kam ich unter das Pferd, und mir war's so, als läg' der ganze Wald auf meinem Brustkorb, und mir war's so, als sei das Herz mir zerstückt. Doch mein Herz schlägt wie früher. Wie es scheint, ist's nicht so schlimm . . .

MÉLISANDE Wünscht Ihr erfrischenden Trunk?

GOLAUD Schön' Dank! Hab' keinen Durst!

MÉLISANDE Ist ein andres Kissen erwünscht? Ich gewahre einen kleinen Flecken von Blut auf diesem hier.

GOLAUD Nein; es lohnt nicht die Mühe.

MÉLISANDE Ist es auch wahr? . . . Ihr leidet nicht zu sehr?

GOLAUD Nein, nein, ich erlebte Schlimm'res, bin ein Mann aus Eisen und Blut!

MÉLISANDE Schließet die Augen und suchet den Schlaf. Ich bleibe hier bei Euch die ganze Nacht . . .

GOLAUD Nein, nein, ich dulde nicht, daß du dich so anstrengst für mich. Ich brauche weiter nichts; bald werd' ich schlummern wie ein Kind . . . Sag', was ist, Mélisande? Warum brichst du in Tränen aus?

MÉLISANDE Ich bin . . . ich bin ebenfalls krank.

GOLAUD Du fühlst dich krank hier? Was ist schuld, sag' es mir, Mélisande!

MÉLISANDE Ich weiß nicht . . . hier bei Euch fühl ich mich krank. Es ist beser, heute Euch zu gesteh'n; oh, Herr, ich fühle mich nicht glücklich hier . . .

GOLAUD Sag', was ist denn gescheh'n? Hat jemand dich gekränkt? Wer wagt zu beleidigen dich?

MÉLISANDE Nein, nein, kein Mensch hat mir das mindeste getan . . . nein, das ist es nicht.

GOLAUD Doch du mußt irgendwas mir verbergen? Sag' die volle Wahrheit, sag' mir, Mélisande . . . ist es der König? Ist's meine Mutter? Ist es Pelléas?

MÉLISANDE O nein, es ist nicht Pelléas. Es liegt an niemand . . . Ach, das könnt Ihr nimmer verstehen . . . 's ist irgendwas, das viel stärker ist, als ich . . .

GOLAUD Nun ja, doch sei vernünftig, Mélisande. Was willst du, daß ich tun soll? Schließlich bist du kein Kind. Willst vielleicht du dich trennen von mir?

MÉLISANDE Oh nein, nein, das ist es nicht. Ich will fort, aber nicht ohne Euch . . . Aber hier kann ich länger nicht leben . . . Ich fühl' es, daß ich hier nicht lang mehr leb'.

GOLAUD Aber irgend welcher Grund muß doch sein. Sonst hielt' man es für Narrheit, oder glaubt' gar, du träumst wie ein Kind! Vielleicht ist es Pelléas? Ich mein' nur, weil er eigentlich niemals mit dir spricht.

MÉLISANDE Doch, manchmal spricht er mit mir. Doch er mag mich nicht, scheint mir. Das verrät mir sein Blick . . . Aber er spricht mit mir, wenn wir uns treffen.

GOLAUD Verlang' von ihm auch nicht zuviel, so war es immer schon mit ihm, er ist halt etwas seltsam, das gibt sich bald, du wirst seh'n; er ist jung noch.

MÉLISANDE Das alles ist es nicht . . . nein, das ist es nicht.

GOLAUD Ja, was denn? Kannst du dich nicht gewöhnen an's Leben hier im Schloß? Ist's zu traurig für dich? Es ist richtig, dieses Schloß ist sehr alt und sehr düster . . . es ist sehr kalt und liegt sehr tief. Die hier wohnen, sind alle schon alt und grau. Und auch die Gegend scheint sehr traurig zu sein mit den Wäldern überall, mit den wildverwachs'nen lichtlosen Wäldern. Doch auch darüber kommt man hinweg, wenn man will, obschon die Freude, die Freude hier nur ein seltener Gast. Doch, wenn du einen Wunsch hast, was es auch sei, ich tu alles sehr gerne für dich.

MÉLISANDE Ja, so ist's! Niemals ist der Himmel hier zu seh'n. Heute früh hab' ich zum erstenmal ihn gesch'n.

GOLAUD Das also hat dir Tränen entlockt, du arme Mélisande? Ist es wirklich nur das? Du weinst, weil du nicht den Himmel siehst? Nun schau, so jung bist du nicht, um über so etwas zu weinen . . . Steht nicht der Sommer

vor der Tür, wo den Himmel täglich du siehst? Und dann im nächsten Jahr . . . Sei gut, gib mir deine Hand, reich mir deine kleine zarte Hand! (*er ergreift ihre Hände*) Oh! — Diese kleinen Hände, zerdrücken könnt' ich sie, wie Blütenschnee. Halt! Wo ist der Ring, den ich damals dir gab?

MÉLISANDE Der Ring?

GOLAUD Ja, wo hast du ihn gelassen, deinen Trauring?

MÉLISANDE Ich glaub' . . . ja, er fiel mir herab.

GOLAUD Vom Finger? Und wo glitt er vom Finger? Du hast ihn wohl verloren?

MÉLISANDE Nein; er fiel hinunter, sicherlich fiel er hinunter . . . doch ich weiß, wo er ist.

GOLAUD Und wo ist er?

MÉLISANDE Sicherlich kennt Ihr jene Grotte am Meer . . . Nun ja, dort war's, dort glitt er mir herab . . . Ja, ja, jetzt weiß ich's wieder. Ich ging heut' morgen dahin, suchte Meeresschnecken dort, zu erfreuen unseren Yniold. Die schönsten gibt es nur dort — mir entglitt dabei der Ring . . . und dann nahte die Flut, zurück drum mußt' ich geh'n, bevor ich ihn wiedergefunden.

GOLAUD Weißt du das auch ganz gewiß?

MÉLISANDE Ja, ja, ich bin ganz sicher . . . gleiten fühl' ich ihn noch.

GOLAUD Nun, dann suche diesen Ring augenblicklich.

MÉLISANDE Jetzt sofort . . . augenblicklich . . . im Dunkel der Nacht?

GOLAUD Jetzt sofort suchst du ihn trotz der dunklen Nacht . . . Ich büßte lieber alles ein, mein Hab und Gut, ehe den kostbaren Ring ich verliere. Du weißt nicht, was er mir ist, du weißt auch nicht, woher er stammt. Die Flut des Meeres steigt hoch in dieser Nacht, das Meer erfaßt ihn, ehe du kommst, beeile dich.

MÉLISANDE Ich wag' es nicht . . . allein zu geh'n, nein, ich wag's nicht!

GOLAUD Geh' hin, geh' hin und nimm dir jemand mit. Doch gehen mußt' du, jetzt ohne Zögern, ich verlang's! Zaudere nicht und bitte Pelléas, daß er dich dorthin bringt.

MÉLISANDE Pelléas? Du sagst Pelléas? Doch Pelléas wird es nicht tun.

GOLAUD Pelléas tut doch alles, um was du ihn bittest. Schließlich kenn' ich ihn besser als du. Jetzt geh', eile dich. Eh' ich den Ring nicht wiederhab', find' ich keine Ruhe.

MÉLISANDE Oh! Niemals werd' ich hier glücklich. Ich werde hier nicht glücklich.

(sie geht weinend ab)

DRITTER AUFTRITT

Vor einer Felsgrotte *(Pelléas und Mélisande treten auf.)*

PELLÉAS *(in großer Erregtheit)* Ja, hier ist's, wir sind zur Stelle! Es ist so dunkel, daß der Grotteneingang sich nicht unterscheiden läßt in der finsternen Nacht. Am Firmament erglänzt kein einziger Stern. Warten wir, bis das Licht des Mondes die Wolken durchdringt, dann wird er die Grotte hell erleuchten, und wir betreten sie ohne Gefahr. Sehr gefährliche Stellen sind dort, ein schmaler Weg nur trennt die zwei Gewässer, deren Tiefe bisher noch niemand erforscht. Nicht dacht' ich daran, eine Fackel oder eine Laterne mitzunehmen. Doch ich hoffe, das helle Licht des Mondes reicht aus. Ihr wagtet Euch niemals hinein in diese Grotte?

MÉLISANDE Nein ...

PELLÉAS Also kommt ... Denn den Ort müßt' beschreiben Ihr können, an dem Ihr den Ring verloren, sollt' Golaud Euch fragen. Sie ist sehr schön und geräumig, getaucht – in ein seltsam Schimmern. Wenn man innen eine kleine Flamme entzündet, gleicht die Decke dem Himmelsgewölbe, das hell von Sternen erglänzt. Gebt mir jetzt die Hand und zittert nicht so sehr. Keine Gefahr ist dabei, wir gehen auch nur so tief hinein ins Dunkel, als wir die Helle des Meeres noch seh'n. Ist es das Rauschen der Grotte, das Euch so ängstigt? Höret Ihr, wie das Meer hinter uns tobt? Es ist sehr wild und aufgewühlt in dieser Nacht. *(Der Mond wirft einen breiten Lichtstreifen auf den Eingang und einen Teil der finsternen Stellen der Grotte; man gewahrt drei elend aussehende Greise, gegeneinander gekauert und an ein Felsstück gelehnt, in tiefem Schlaf)* Ah! ... Nun leuchtet der Mond!

MÉLISANDE Ha!

PELLÉAS Was ist?

MÉLISANDE *(deutet auf die drei Alten)* Sehet dort ... Sehet dort! ...

PELLÉAS Ja ... Ich hab' sie auch geseh'n.

MÉLISANDE O lasset uns gehen! ... laßt uns doch geh'n! ...

PELLÉAS Sind drei arme Alte, die der Schlaf übermannt. Eine fürchterliche Hungersnot herrscht im Land . . . Doch warum kamen sie zum Schlaf hierher?

MÉLISANDE Oh, laßt uns gehn, oh kommt . . . laßt uns doch geh'n!

PELLÉAS Seid behutsam, sprecht leise zu mir . . . und wecket sie nicht auf . . . noch lindert ein tiefer Schlaf ihre Not. O kommt . . .

MÉLISANDE Laßt mich los! Lieber möcht' allein ich gehen!

PELLÉAS Wir kommen her ein andermal.

(Beide ab.)

DRITTER AKT

ERSTER AUFTRITT

Ein Schloßturm *(Ein Rundweg läuft unter einem Turmfenster her.)*

MÉLISANDE *(am Fenster, während sie sich ihr offenes Haar kämmt)* Mein Haar sinkt tief hernieder, mit ihm spielt der Wind. Es ruft zu mir dich wieder, still die Sehnsucht dem Kind! Ach, mein Herz ist so bang, der Tag nur allzu lang! Sankt Daniel, Sankt Michael, Sankt Michael und Sankt Raphael, bin am Sonntag geboren, bei dem Glockenschlag zwölf.

PELLÉAS *(erscheint auf dem Rundweg)* Hollah, Hollah, Ho! . . .

MÉLISANDE Wer ist da?

PELLÉAS Ich, ich und ich! . . . Was tust du dort an deinem Fenster und trälerst wie ein Vogel aus fernem Land?

MÉLISANDE Ich kämme mir das Haar für die Nacht . . .

PELLÉAS Dein Haar ist's, was so leuchtet am Turm? Und ich dacht', es wär' ein Lichtschein deines Zimmers!

MÉLISANDE Hab' das Fenster geöffnet, es ist zu heiß hier im Turm . . . Und die Nacht ist so schön . . .

PELLÉAS Nicht zu zählen sind heute die Sterne; ich sah noch nie so viele, wie diese Nacht. Und der Mond steht noch hell über'm Meer . . . Oh, bleibe nicht im Schatten, Mélisande, oh beuge dich vor, laß mich sehen dein flutendes Haar.

MÉLISANDE So seh' ich häßlich aus ...

PELLÉAS Nein, nein, Mélisande, nein, du bist herrlich! Schön siehst du so aus! Beug dich vor! Beug dich vor! Daß ich dir noch etwas näher bin!

MÉLISANDE Ich bin dir schon so nah', wie ich nur kann ... tiefer neigen kann ich mich nicht ...

PELLÉAS Und höher kann ich nicht hinauf ... reiche mir zum Abschied deine Hand, bevor ich dich verlasse. Ich geh' fort.

MÉLISANDE Nein, nein, nein ...

PELLÉAS Doch, doch, ich muß, ich reise morgen früh, ... gib mir deine Hand, diese zarte Hand, laß sie mich küssen ...

MÉLISANDE Nein, ich geb' dir die Hand nicht, gehst du von mir!

PELLÉAS Gib sie, bitte, gib sie!

MÉLISANDE Und dann gehst du nicht fort?

PELLÉAS Dann noch nicht, nicht sogleich ...

MÉLISANDE Ich sehe eine Rose dort im Dunkel ...

PELLÉAS Wo denn? Ich seh' nur, daß die Zweige der Weide hängen über's Gemäu'r.

MÉLISANDE Mehr dort, im Garten, siehst du sie? Ja, dort im grünen Dunkel.

PELLÉAS Nein, das ist keine Rose ... Ich will gleich danach sehen, erst aber reich mir deine Hand, erst deine Hand ...

MÉLISANDE Da nimm, nimm sie ... tiefer kann ich mich nicht zu dir neigen.

PELLÉAS Die Hand ist noch immer meinen Lippen zu fern.

MÉLISANDE Aber tiefer kann ich mich nicht neigen ... sonst fall' ich am Ende herab ... Oh', oh! Sieh' mein Haar, es gleitet nun zu dir! *(wie sie sich so hinausneigt, quillt ihr ganzes Haar plötzlich auseinander und überflutet Pelléas)*

PELLÉAS Du! Du! Was ist gescheh'n? Oh, dein Haar, dein Haar, es fällt zu mir herab! Deine goldenen Haare, Mélisande, deine goldenen Haare umflattern den Turm! – Und nun halt' ich es fest, halt' es fest mit den Lippen ... es umschlingt mir den Arm, und ich schling' es um meinen Hals. Und diese Nacht öffne ich nicht mehr die Hand!

MÉLISANDE Laß es los! Laß es los! ... Sonst fall' ich wirklich herab!

PELLÉAS Nein, nein, nein! ... Niemals hab' ich solch' ein Haar wie das deine geseh'n, Mélisande! ... Sieh, sieh, sieh, so hoch von oben fällt dein Haar und hüllt bis zum Herzen ganz mich ein; ja, es reicht sogar herab zu den Knie'n! ... Weich ist dein Haar, weich, als ob es vom Himmel zu mir käme ... Und ich sehe den Himmel nicht mehr durch dein Haar! Oh sieh! Oh sieh, nicht mehr bändigen die Hände dein Haar; und es verfängt sich schon in den Zweigen der Weide ... es lebt, so wie ein Vogel lebt in der Hand. Und es liebt mich, es liebt mich mehr als du! ...

MÉLISANDE Laß' es los, laß' es los! ... Es könnte jemand nah'n ...

PELLÉAS Nein, nein, nein; nimmermehr geb' ich dich frei diese Nacht ... du bist meine Gefangene heut' nacht; die ganze Nacht, die ganze Nacht! ...

MÉLISANDE Pelléas! Pelléas!

PELLÉAS Um die Zweige der Weide schling' ich dein Haar ... und du kannst nicht mehr fort, kannst nicht mehr von mir geh'n. Oh, sieh' doch, ja sieh' nur, ich küsse nun dein Haar ... versunken mein Leid in den Fluten deines Haar's. Fühlst die Glut meiner Küsse du auf deinem Haar? Sie schwingen sich hoch empork zu dir. Dich küß' ich mit jedem der Haare ... Oh sieh, oh sieh, ich öffne meine Hand ... Ich hab' die Hände frei, trotzdem kannst du dich nicht befrei'n.

(Tauben kommen aus dem Turm heraus und fliegen im Dunkel um sie herum.)

MÉLISANDE Oh, oh, du tust mir weh! Was ist das, Pelléas? Sage, was fliegt da um mich her?

PELLÉAS Das sind wohl Tauben, sie fliegen um den Turm ... aufgeschreckt hab' ich sie; sie sind entflohen.

MÉLISANDE Das sind meine Tauben, Pelléas. Trennen wir uns, laß mich los; nie kehren sonst sie zurück! ...

PELLÉAS Warum nicht kehren sie zurück?

MÉLISANDE Weil sie sich verirrt in der Nacht ... Laß mich los, laß nur den Kopf mich wieder heben ... Ich höre Schritte nah'n, laß mich los! Golaud ist's! Mein Gatte muß es sein! ... Ja, er hat uns gehört!

PELLÉAS Geduld! Geduld! Dein Haar muß ich erst lösen, es verwickelte sich im Dunkel der Nacht ... Geduld! Geduld! Welche Nacht!

GOLAUD *(tritt durch den Rundweg auf)* Ihr zwei, was treibt ihr da?

PELLÉAS Du fragst, was ich hier tu? Ich ...

GOLAUD Ihr seid doch rechte Kinder . . . Mélisande, beuge dich nicht so vornüber aus dem Fenster, du fällst hinab . . . Wisset ihr denn nicht, daß es spät? Es ist fast Mitternacht. Welch kindliches Spiel treibt ihr in der Nacht? Oh, welche Kindereien . . . *(mit nervösem Lachen)* Kindereien . . . Kindereien! . . . *(ab mit Pelléas)*

ZWEITER AUFTRITT

In den Gewölben unter dem Schlosse. *(Golaud und Pelléas treten auf.)*

GOLAUD Passe auf hier! Nicht nach dort, komm' hierher. Warst du noch nie in diesem unterirdischen Raum?

PELLÉAS Doch, einmal nur, seinerzeit . . . es ist schon lange her . . .

GOLAUD Wohlan, hier ist die Zisterne, von der ich dir sprach . . . Spürst du nicht von dort den Hauch des Todes? Komm' mit bis zum Ende jenes Felsens, der vorspringt, und dann blick' hinab. Grauensvoll lauert hier auf uns das Schicksal. Beug' dich vor, sei ohne Furcht . . . Ich halt' dich fest, reiche mir . . . nein, nein, nicht die Hand . . . denn entgleiten könnt' sie – den Arm. Gewahrst du den Abgrund, Pelléas? Pelléas?

PELLÉAS Ja, ich glaube, ich seh' bis in die Tiefe! Was flackert so unheimlich? Ist's das Licht? Du . . . *(er richtet sich auf, dreht sich um und sieht Golaud an)*

GOLAUD Ja, 's ist die Laterne. Sieh' her, ich schwenkte sie, um . . . zu beleuchten den Fels . . .

PELLÉAS Ich erstickte hier! Hinweg!

GOLAUD Ja, hinweg! *(beide schweigend ab)*

DRITTER AUFTRITT

Eine Terrasse am Ausgang der Gewölbe. *(Golaud und Pelléas treten auf.)*

PELLÉAS Ah, hier atme ich auf! . . . Mir war, als befiel' mich ein eigenart'ger Schwindel im Innern der Grotte. Fast stürzt ich in die Tiefe hinab. Die Luft ist schwer dort und feucht wie ein Tau, der die Blüten jäh erdrückt, wie ein vergifteter Teig umhüllten mich geisterhafte Schatten. Nun atme ich frei, die fri-

sche Brise des Meer's! . . . Welch erquickender Wind, so frisch, wie ein junges Blatt, das sich eben erschloß und die grüne Umhüllung sprengte. Sieh! Soeben begoß man alle Blumen hier im Park, und der Duft von feuchten Rosen und würzigem Grün dringt bis hier herauf. Nicht mehr fern ist die Mittagszeit, denn die Blumen überschattet schon der Turm . . . ja, es ist zwölf, denn ich höre die Glocken, und alle Kinder eilen froh zum Baden runter ans Meer. Schau, die Mutter ist dort mit Mélisanden an einem Fenster in dem Turm.

GOLAUD Zuflucht wohl suchten sie dort vor der heißen Sonne. Hör' noch wegen Mélisanden: Ich weiß genau, was gestern geschah und was ihr gesprochen vor'ge Nacht. Auch ist mir klar, Kindereien sind das; doch wünsche ich nicht, daß sich das wiederhole. Denn sie ist sehr empfindsam, und wir müssen sie sehr schonen und besondere Rücksichten nehmen, da sie Mutter wird; die geringste Erregung könnte Gefahr für sie sein. Es ist auch nicht das erste Mal, daß ich bemerke, daß vielleicht zwischen euch irgendetwas sich anspinnt. Du bist ja schließlich der Ältere, laß mein Wort eine Warnung dir sein . . . Meide sie künftig, wo es nur möglich; doch so, daß die Absicht man nicht merkt, daß sie es nicht merkt. *(beide ab)*

VIERTER AUFTRITT

Vor dem Schlosse. *(Golaud und der kleine Yniold treten auf.)*

GOLAUD *(mit geheuchelter großer Ruhe)* Komm, wir beide setzen uns hierher, Yniold; komm' her, auf mein Knie. Wir sehen von hier aus alles, was dort im Wald geschieht. In der ganzen letzten Zeit sah ich dich fast nie. Ja, du vernachlässigst mich, du bist wohl immer nur bei der Mutter? Sieh! Wir sitzen genau unterm Fenster vom Zimmer deiner lieben Mutter. Eben jetzt, in diesem Augenblick betet sie vielleicht zur Nacht. Doch, nun sag', Yniold, zu ihr kommt wohl recht oft dein Onkel Pelléas, hab' ich recht?

YNIOLD Ja, ja, stets dann, lieber Vater, sobald du nicht zu Haus'.

GOLAUD So! Schau, dort geht jemand mit einer Laterne im Park vorbei! Doch hör' ich, sie mögen sich nicht sehr . . . sie haben beide sich öfters gezankt . . . nicht? Ist das wahr?

YNIOLD Ja, ja, das stimmt!

GOLAUD Ja? So, so! Doch weswegen geraten sie oft in Streit?

- YNIOLD Meistens wegen der Türe.
- GOLAUD Wieso? Warum wegen der Türe? Was für 'nen Unsinn sagst du da?
- YNIOLD Nun, sie wollen, die Tür sei immer offen.
- GOLAUD Wer will denn nicht, daß sie offen bleibe? Warum haben sie darüber Streit?
- YNIOLD Ich weiß es nicht, lieber Vater, möglich, daß es um das Licht geht.
- GOLAUD Aber wir reden jetzt doch nicht vom Licht! Wissen will ich von der Türe. Nimmst du wohl die Hand sofort aus dem Munde . . . Nun, wird's!
- YNIOLD Lieber Vater! Lieber Vater! Ich will's nie wieder tun! (*er weint*)
- GOLAUD Schon gut! Warum fängst du zu weinen an? Was ist denn gescheh'n?
- YNIOLD Oh! Oh! Lieber Vater, du tatest mir weh!
- GOLAUD Ich tat dir weh? Wo tat ich dir weh? Ich wollte es nicht . . .
- YNIOLD Da hier und hier tut mein Ärmchen weh . . .
- GOLAUD Ich wollt' es ja nicht; hör auf, weine nicht mehr. Du bekommst auch morgen ein schönes Geschenk.
- YNIOLD Was, lieber Vater?
- GOLAUD Einen Köcher mit Pfeilen. Doch nun sag' mir auch, was ist mit der Türe?
- YNIOLD Mit großen Pfeilen?
- GOLAUD Ja, mit ganz großen Pfeilen. Doch warum nur wollen sie nicht, daß die Türe immer offen? Hör' zu! Gib mir endlich Bescheid. – Nein, nein, weine nicht von neuem wieder los, ich bin ja gar nicht bö's. Sag, wenn sie beisammen, was reden sie da?
- YNIOLD Meine Mutter mit meinem Onkel?
- GOLAUD Ja, wovon sprechen sie?
- YNIOLD Von mir, nur stets von mir.
- GOLAUD Und was sagen sie von dir?
- YNIOLD Sie sagen, ich würde mal sehr groß.
- GOLAUD Ha! Vergiftet ist mein Leben! Mir geht's nicht anders wie dem Blinden, der sucht seinen Schatz im Grund des Ozeans! Ich gleich' dem neugeborenen Kind, das ausgesetzt im Wald, und sie . . . Aber nein, Yniold, ich war zerstreut, nun reden wir wieder ernsthaft und klar. Sprechen Pelléas und die Mutter niemals auch von mir, wenn ich mal nicht zu Hause bin?
- YNIOLD Doch, doch, lieber Vater!

GOLAUD Ah! Und was sagen sie von mir!

YNIOLD Sie sagen, ich würde dereinst g'rad so groß wie du.

GOLAUD Und du bist stets dabei?

YNIOLD Ja, ja! So ist's lieber Vater!

GOLAUD Sagten sie nie zu dir: »Geh, und spiele anderswo?«

YNIOLD Nein, lieber Vater, geh' ich fort, geraten sie in Angst.

GOLAUD Wie, in Angst? Woran erkennst du die Angst?

YNIOLD Wird's dunkel, so weinen sie immerfort.

GOLAUD Ah so!

YNIOLD Und da weine ich denn auch . . .

GOLAUD Ja, ja!

YNIOLD Sie ist blaß, lieber Vater!

GOLAUD Ha! Ha! Gib Geduld mir, oh Gott, gib Geduld mir!

YNIOLD Was, lieber Vater!

GOLAUD Nichts, nichts, liebes Kind, eben sah ich im Walde einen Wolf. -
Manchmal küssen sie sich auch? Nicht?

YNIOLD Ob sie sich küßten, lieber Vater? Nein, nein . . . Doch, ja, lieber
Vater, ja, ja, ich weiß, denn es regnete sehr . . .

GOLAUD Und da küßten sie sich? Aber wie, sag' wie, sag' wie küßten sie
sich?

YNIOLD Nun halt so, lieber Vater, siehst du, so. *(er küßt ihn auf den
Mund, er lacht)* Oh, - oh! Wie dein Bart sticht, lieber Vater! . . . Er ist stach-
lig, und er sticht mich! Grau ist dein Bart schon geworden, lieber Vater, und
deine Haare auch, ganz grau, ganz grau . . . *(Das Fenster, unter dem sie sit-
zen, wird erhellt, der Lichtschein fällt auf beide)* Oh, oh, jetzt hat die Mutter
das Licht angezündet, es wird hell, lieber Vater, es wird hell!

GOLAUD Ja, mir wird auch manches hell!

YNIOLD Komm, gehen wir auch, lieber Vater, komm, gehen wir auch . . .

GOLAUD Und wohin willst du?

YNIOLD Wo's heller ist, lieber Vater.

GOLAUD Nein, nein, liebes Kind, wir bleiben lieber noch im Dunkeln. Man
weiß noch nicht . . . man kann ja noch nicht wissen . . . Ich glaub', Pelléas ist
verrückt!

YNIOLD Nein, lieber Vater, das ist er nicht, doch er ist sehr gut.

GOLAUD Willst du Mutter nicht mal sehen?

YNIOLD Ja, gern möcht' ich sie seh'n!

GOLAUD Aber sei ganz still! Ich hebe dich sacht hinauf bis ganz zum Fenster, es ist zu hoch für mich selber, so groß ich auch bin ... (*er hebt das Kind in die Höhe*) Aber bleibe mäuschenstill, ich möchte nicht, daß deine Mutter erschrickt. – Siehst du sie? Ist sie in ihrem Zimmer?

YNIOLD Ja! Oh! Es ist hell!

GOLAUD Ist allein sie?

YNIOLD Ja! Nein, nein! Mein Onkel Pelléas ist auch noch da!

GOLAUD Er ...

YNIOLD Au! Au! Lieber Vater, tu mir nicht so weh!

GOLAUD Es ist gut, sei still! Ich werd' es nicht mehr tun. Sieh scharf hin und paß auf, Yniold! ... Ich trat nur fehl; sage mir leis, was sie tun?

YNIOLD Jetzt tun sie nichts, lieber Vater.

GOLAUD Sind sie nah beieinander?

YNIOLD Nein, lieber Vater.

GOLAUD Und ... und das Bett? Sie sind wohl am Bett?

YNIOLD Das Bett, lieber Vater? Das Bett kann ich nicht seh'n.

GOLAUD Gib acht, sprich doch leiser. (*keuchend*) Hörst du sie sprechen?

YNIOLD Nein, lieber Vater, sie sprechen nicht.

GOLAUD Was tun sie denn?

YNIOLD Beide starren in die Flamme.

GOLAUD Alle zwei?

YNIOLD Ja, lieber Vater.

GOLAUD Und sie sagen nichts?

YNIOLD Nein, lieber Vater, ihre Augen bleiben starr.

GOLAUD Und kommen einander auch nicht näher?

YNIOLD Nein, lieber Vater, sie rühren beide sich nicht ... Ach, ich hab' solche Angst!

GOLAUD Warum fürchtest du dich? Sieh scharf hin, paß gut auf!

YNIOLD Lieber Vater, laß mich doch hinunter!

GOLAUD Was siehst du?

YNIOLD Oh, gleich schreie ich, lieber Vater! Laßt mich doch hinunter, laßt mich doch hinunter!

GOLAUD Komm! ...

(*Beide ab.*)

VIERTER AKT

ERSTER AUFTRITT

Ein Gemach im Schloß. *(Pelléas und Mélisande kommen einander entgegen.)*

PELLÉAS Wohin? Sprechen muß ich dich heut Abend noch. Wirst du kommen?

MÉLISANDE Ja!

PELLÉAS Ich komm' aus dem Zimmer meines Vaters; es geht besser. Auch meint der Arzt, die Gefahr sei bestimmt vorbei. Er erkannte mich, nahm mich bei der Hand und sagte mir auf seine besondere Art, die er hat, seitdem er krank ist: »Bist du es Pelléas? Hör'! Früher fiel es mir an dir nicht auf, doch dein Gesicht hat jenen abgeklärten Ausdruck von Menschen, die dem Tode nah . . . Du mußt fort von hier, verreisen mußt du.« Zwar ist's seltsam, doch gehorchen will ich . . . Die Mutter hörte ihn und weinte vor Glück! Fiel es dir nicht auch bereits auf? Alles hier im Schloß scheint sich neu zu beleben. Jeder atmet jetzt auf und spricht wieder laut. So horch doch! Ich höre sprechen hinter dieser Türe. Eil dich, eil dich, sag mir schnell, wo wir uns treffen?

MÉLISANDE Wo du willst.

PELLÉAS Es wird unser Abschied sein; denn reisen werd' ich, wie es mein Vater mir riet. Nie mehr wirst du mich sehen.

MÉLISANDE Sag so etwas nicht, Pelléas . . . dich werd' ich immer seh'n, und immer ist dein Bild in mir . . .

PELLÉAS Ach, vergebens wirst du schau'n, bald bin ich so fern, daß nie mich dein Auge erreicht . . .

MÉLISANDE Was ist nur mit dir Pelléas? Ich verstehe nicht mehr, was du mir sagst . . .

PELLÉAS Leb wohl! Ich gehe jetzt. Ich höre sprechen hinter dieser Türe.
(Beide nach verschiedenen Seiten ab.)

ZWEITER AUFTRITT

(*Arkel tritt mit Mélisande auf.*)

ARKELE Da der Vater von Pelléas endlich wieder gesund und die Krankheit, die alte Dienerin des Todes, sich endlich aus dem Schlosse entfernt, kehren die Sonne und Freude und Lust wieder ein in unser düsteres Heim . . . Es war auch Zeit! Denn seit hierher du kamst, schlichen wir hier nur leise flüsternd ängstlich um ein verschlossenes Zimmer. Glaube mir, Mitleid fühlt' ich mit dir, Mélisande . . . Ich merkte wohl, wie du bei uns fast unbefangen und sorglos lebst, aber dein Blick war scheu und fremd, wie bei jemand, der in einem schönen Garten ist und trotz Sonnenscheins Unglück ahnt.

Erklären konnt' ich es nicht . . . doch war ich traurig, dich leiden zu seh'n, denn du bist zu jung und zu schön, um ein Leben zu führen, das ständig vom Todeshauch berührt wird. Doch jetzt wird alles anders, glaube mir. – Jetzt im Alter – und das erscheint mir als sicherste Frucht meines Lebens – jetzt im Alter habe ich den Glauben erworben, daß alles geschieht, wie's das Schicksal will. Auch sah ich, wie jedes Wesen, das jung und schön, schuf rings um sich 'ne Atmosphäre von Jugend, Schönheit und Glück. Dir nun ward es bestimmt, zu öffnen uns das Tor zu Freude und Glück, das jetzt kommen wird. – Komm zu mir, warum hältst du die Augen gesenkt, und redest nicht ein Wort? Nur ein einziges Mal habe ich dich bis heute geküßt, am Tage, als du kamst; und dennoch tut es dem Greise bisweilen so gut, mit den Lippen zu streifen die Wange des Kindes, die Stirne der Frau, auf daß sein Glaube an das Leben nicht stirbt, auf daß des Todes bedrohlich Schatten er verscheucht . . . Fürchtest du die welkenden Lippen? Tief war das Mitleid, das ich fühlte mit dir.

MÉLISANDE Das Glück war, Großvater, auch hier mir nicht fremd.

ARKELE Laß mein liebend Auge auf dir ruh'n, kurze Zeit bleib mir nah . . . sucht man doch die Schönheit so sehr, wenn der Tod uns schon winkt . . .

GOLAUD (*tritt auf*) Pelléas reist heut' Nacht.

ARKELE An deiner Stirn ist ja Blut. Was geschah?

GOLAUD Nichts, nichts . . . Mein Weg führte mich quer durch dornige Hecken.

MÉLISANDE Senkt ein wenig das Haupt, o Herr . . . trocken will ich gern Eure Stirn . . .

GOLAUD Nein, laß das! Rühre mich nicht an, hörst du nicht? Geh weg! Ich spreche nicht mit dir. Wo ist nur mein Degen? – Ich kam nur, weil ich ihn nicht fand.

MÉLISANDE Im Betstuhl liegt er ja!

GOLAUD So bring ihn her. *(zu Arkel)* Eben fand man schon wieder einen toten Bauern verhungert unten am Strand. Scheinbar legen sie's darauf ab, daß wir sie sterben seh'n. *(zu Mélisande)* Nun, wird's! Meinen Degen! – Sag, warum zitterst du so? Fürcht' nichts, ich töte dich nicht. Ich wollt' nur sehen, ob die Klinge auch noch scharf ist. Ich benutze den Degen nicht zum Töten. Sieh mich nicht so an, als wär ich ein Bettler. Almosen will ich nicht von dir erbitten. Hoffst du, daß du in meinen Augen lesen könntest, ohne daß ich in deinen etwas sehe? – Oder glaubst du, ich könnte etwas wissen? – *(zu Arkel)* Seht die Augen nur an ... Oh, wie stolz sind sie auf ihre Schönheit!

ARKELE Ich seh nichts als die lautere Unschuld ...

GOLAUD Nichts als lautere Unschuld! ... Aus diesen Augen spräche Unschuld ... ha, dieses Auge blickt so keusch wie ein Lamm ... es könnt den Herrgott selbst über Unschuld belehren! Nichts als lautere Unschuld! Höret wohl: Ich bin den Augen so nah, daß ich den Duft ihrer Lider spüre, und den noch weiß ich wohl mehr noch von des Jenseits Rätselwelt, als von ihrem unergündlichen Blick! ... Nichts als lautere Unschuld! Ja weit mehr noch als Unschuld! Meinen könnte man, daß alle Engel des Himmels hier die Taufe feiern. Die Augen kenn' ich gut, denn ich sah sie am Werk! Mach sie zu! Mach sie zu! Oder ewig schließ ich sie dir zu! – Ach, halte nur nicht stets deine Hand an der Kehle. Was ich sage, ist doch so einfach. Ich hab keine Hintergedanken ... Hegte ich einen Hintergedanken, warum spräche ich ihn nicht aus? Ha! Ha! Suche nicht zu entflieh'n! Hierher! – Reiche mir deine Hand! Ah! – Zu heiß sind die Hände ... Geh wieder weg! Euer Leib ist mir zuwider! Weit weg von mir! – Doch zum Entfliehen ist's jetzt schon zu spät! *(er packt sie bei den Haaren)* Du folgst nur auf den Knien mir noch! Auf die Knie hier vor mir! Ha! Ha! Dein langes Haar! Nun ist's doch einmal zu was nütze. Erst rechts und dann zur Linken, dann links, wieder zur Rechten; – Absalon! Absalon! – Erst nach vorn, dann nach hinten! Bis zur Erde ... So ist's recht, so ist's recht! – Ich lache schon ganz wie ein Greis ... Ha! Ha! Ha!

ARKELE *(eilt herbei)* Golaud!

GOLAUD (*plötzlich mit scheinbarer Ruhe*) Handle so, wie dir es gefällt, denn du siehst, ich leg' dem allen keine Wichtigkeit bei. Ich bin zu alt; und dann, schließlich bin ich kein Spion. Und ich wart', bis sich's fügt! Aber dann ... Oh! Ja dann! ... Einfach, wie es nun einmal so üblich, einfach nur, wie es nun einmal so üblich! (*ab*)

ARKEL Ist er krank? Ist er trunken?

MÉLISANDE (*in Tränen*) Nein, nein, doch er liebt mich nicht mehr ... Ach, ich bin hier nicht glücklich ...

ARKEL Wäre ich Gott, ich hätte Mitleid mit den Menschen ...

DRITTER AUFTRITT

Ein Springbrunnen im Park. (*Der kleine Yniold sucht ein Felsstück aufzuheben.*)

YNIOLD Oh! Ist der Stein hier schwer, ach, er ist noch schwerer als ich ... er ist noch schwerer als alle Menschen, schwerer wohl noch als die Welt. – Mir ist mein gold'ner Ball zwischen diesen Stein und diesen Felsen gefallen, doch kann ich den Ball hier nicht greifen. Mein kleiner Arm ist nicht lang genug. Und dieser schreckliche Stein läßt sich von mir nicht heben. – Glauben könnt man, er hing mit Wurzeln in der Erde. (*Man hört in der Ferne eine Schafherde blöken.*) Oh! Oh! Blöken die Schafe heut' laut! ... Ei! Und die Sonne scheint nicht mehr. – Ach, die Schäfchen kommen auf mich zu, hier vorüber ... Es sind so viel! ... es sind so viel! ... Sie fürchten die Nacht ... Wie sie drängen! Wie sie drängen! Sie blöken! ... Oh, wie sie laufen! Da wollen einige lieber nach rechts hin ... Jetzt wollen alle auch nach rechts hin ... doch sie können nicht, denn mit Erde wirft der Hirt nach ihnen! ... Gut! Gut! Jetzt kommen sie hier vorbei ... Ich seh' sie in der Näh'! ... Oh, wieviel sind es! ... Aber jetzt sind alle verstummt. Sag' Hirt: Warum sind alle so still? DER HIRT (*unsichtbar*) Das ist deshalb, weil dies nicht der Weg in den Stall ist.

YNIOLD Wohin denn? Oh, Hirt, sag' mir ... wohin denn? ... Er hört mich nicht mehr ... die Schafe sind zu fern ... sie machen kein Geräusch. Denn dies ist nicht der Weg in den Stall! Wo schlafen sie aber heut' nacht? Oh! Oh! Schon wird es Nacht! ... Nun such' ich mir jemand, der mir erzählt ... (*ab*)

VIERTER AUFTRITT

(Pelléas tritt auf.)

PELLÉAS Zum letzten Mal heut', die letzte Nacht! Ja, – nun muß alles aus sein! Wie ein Kind hab' ich gespielt mit einer Gefahr, und dacht' mir nichts Schlimmes dabei ... Wie ein Träumer schritt ich über alle Fallstricke des Schicksals. Wer weckte mich so grausam aus diesem Wahn? Ich möchte schrei'n vor Lust und Schmerz und möchte fliehen wie ein Blinder, der aus brennendem Haus sich retten will. – Ich will ihr sagen, daß ich entflieh'! ... Es ist zu spät! ... Und sie kommt noch nicht! ... Es wäre besser, wenn ich ging ohne Lebewohl! ... Dieses Mal muß ich mir genau ihr Bild einprägen. An manches an ihr vermag ich mich kaum noch zu erinnern, und manchmal ist mir's so, als hätte ich sie ewig nicht gesehn ... Ihr rätselvolles Auge erforscht' ich noch nicht. Mir bliebe wirklich nichts, wenn ich jetzt von hier ging. Wie alles doch zerrinnt. Das ist, als wollte man Wasser in einem Leinensäckchen wegtragen! ... Heut, beim letzten Mal muß ich ihr tief bis auf den Grund ihres Herzens seh'n. Alles das muß ich ihr noch sagen, was noch nicht gesagt.

MÉLISANDE *(tritt auf)* Pelléas!

PELLÉAS Mélisande? Bist du da, Mélisande?

MÉLISANDE Ja.

PELLÉAS Komm zu mir, o bleibe nicht im hellen Licht des Mondes! Komm zu mir, ach wie viel haben wir uns noch zu sagen ... In den Schatten dieser Linde komm!

MÉLISANDE Laß mich lieber hier im Licht ...

PELLÉAS Leicht könnt' von den Fenstern des Turms man uns erspäh'n. Komm zu mir, hierher; hier ist nichts zu befürchten. – Nur Vorsicht, man könnte uns seh'n!

MÉLISANDE Grad das soll man ja!

PELLÉAS Warum das? Und du konntest kommen, ohne daß man's bemerkt?

MÉLISANDE Ja, weil dein Bruder schon schlief!

PELLÉAS Es ist spät; und bald schließt man die Tore des Schlosses. Wir müssen darauf achten. Warum kamst du so spät zu mir?

MÉLISANDE Ach, dein Bruder hatte böse Träume. Und außerdem verding sich mein Kleid an Nägeln des Tores. Da sieh, es riß mir entzwei. Ich verlor dadurch Zeit und lief doch so!

PELLÉAS Du arme Mélisande! ... Dich jetzt anzufassen, wag ich fast nicht. Noch bist du ganz außer Atem, wie ein verängstigter Vogel ... Und für mich hast du all dies gewagt? ... Schlagen hör' ich dein Herz, wie wenn es mein eig'nes wär'. Komm hierher, ganz nah zu mir.

MÉLISANDE Warum lachtest du?

PELLÉAS Ich lachte nicht; und wenn, lacht ich vor Freude unbewußt ... Weit eher hätten wir zum Weinen Grund ...

MÉLISANDE Seit wir hier zuletzt uns sahen, ist schon lange her ... ja, ich entsinn' mich.

PELLÉAS Ja ...viele Monde ist's her. Doch da ... da wußt ich noch nicht ... Weißt du, warum ich dich bat, hierher zu kommen heut' nacht?

MÉLISANDE Nein.

PELLÉAS Heute ist's vielleicht das letzte Mal, daß wir uns seh'n ... Denn jetzt muß ich für immer fort von hier!

MÉLISANDE Warum sagst du immer, du gehst fort?

PELLÉAS Muß ich dir sagen, was du selber doch weißt? Du wüßtest nicht, was ich dir jetzt gestehe?

MÉLISANDE Nein, nein, gewiß – ich weiß es nicht.

PELLÉAS Du wüßtest nicht, warum für immer ich hier fort muß? Du weißt es nicht, daß es deshalb ist, weil ... (*er schließt sie heftig in die Arme*) Ich liebe dich!

MÉLISANDE (*mit leiser Stimme*) Ich liebe dich auch!

PELLÉAS Oh, was sagst du, Mélisande – hast du die Worte wirklich gesagt? Man zerbrach nun mit glühendem Eisen das Eis ... Fern, wie vom Ende der Welt vernahm ich deine Stimme! Ich habe kaum gehört, was du sprachst ... du liebst mich? Auch du hast mich lieb? Und seit wann liebst du mich?

MÉLISANDE Von Anbeginn ... Seit zuerst ich dich sah ...

PELLÉAS Deiner Stimme Klang drang übers Meer zu mir her wie Frühlingssturm. Nie vorher hatt' ich solche Stimme gehört. Und sie senkte sich tief mir ins Herz! Und du bekennst das ohne Scheu? Wie ein Engel, den man befraget ... Ach, ich kann es nicht glauben, Mélisande. Warum liebst du mich? Sag', warum du mich liebst? Ist es wahr, was du gesagt? Und du täuschst mich

nicht? Schwindelst mir auch nichts vor, um mich glücklich zu machen?

MÉLISANDE Nein, ich lüge niemals! Golaud einzig betrüg ich!

PELLÉAS Oh, wie du alles so sagst! Der Klang, der Klang, die Stimme klingt rein und frisch wie ein Quell! ... Netzet nicht lautes Wasser meine Lippen! ... Netzet nicht lautes Wasser mir die Hand! ... Gib sie mir, deine Hände, gib! Oh, wie klein und zierlich! ... Ich hab' nicht gewußt, daß du so wunderschön bist! Niemals vor dir hab' ich etwas so Schönes geseh'n ... Sehnsüchtig bang sucht' ich überall hier und im Schloß ... suchte überall durch alle Lande, jedoch die Schönheit, ich fand sie nicht! Doch jetzt ganz plötzlich fand ich dich, jetzt fand ich sie! ... Ich glaube nicht, daß auf Erden ein Weib, das an Schönheit dir gleichkommt! ... Du, was ist? Deinen Atem hör' ich nicht mehr ...

MÉLISANDE Oh, laß mich dich betrachten ...

PELLÉAS Warum betrachtetest du mich mit solchem Ernst? Wir sind zu sehr schon im Schatten. Hier unterm Baum ist es dunkel. Komm mit mir ins Helle. Hier können wir nicht sehen, wie so glücklich wir sind. Komm, komm! Es bleibt uns nur so wenig Zeit!

MÉLISANDE Nein, nein, bleib' mit mir hier ... ich fühl' mich näher dir, wenn es dunkel ist ...

PELLÉAS Wo weilt dein Blick ... du bist mir jetzt so fern! Denkst in diesem Augenblick gar nicht an mich.

MÉLISANDE O doch! Ich denk' stets nur an dich!

PELLÉAS Du sah'st woanders hin.

MÉLISANDE Ich sah dich anderswo ...

PELLÉAS Du scheinst zerstreut. Sag, was ist? Es sieht nicht aus, als wärst du glücklich ...

MÉLISANDE Doch, doch, ich bin sehr glücklich, aber ich bin traurig ...

PELLÉAS (*düster und unruhvoll*) Welch ein Geräusch? Man schließet die Tore.

MÉLISANDE Ja, geschlossen sind die Tore! ...

PELLÉAS Wir können nicht mehr zurück! Denn die Riegel sind zu! – O horche! ... O horche! ... Das sind Ketten! Es ist zu spät, es ist zu spät!

MÉLISANDE Was tut's? 's ist gut!

PELLÉAS Du? ... Doch jetzt? Was tun? Wir haben keinen Willen mehr! Da alles schlimm, ward alles gut! Alles ward heute gut! Komm, komm! Mir schlägt das Herz wie toll bis hinauf, bis zum Halse! (*er umschlingt sie*) O höre mich! Mir schnürt das Herz beinah die Kehle zu ... Komm! ... Ah! Wie so schön ist es im Dunkel! ...

MÉLISANDE (*düster und unruhvoll*) Hinter uns hält sich jemand versteckt! ...

PELLÉAS Nein, ich sehe niemand ...

MÉLISANDE Ich hörte ein Geräusch ...

PELLÉAS Ich hör' nur, wie dein Herz pöcht in dunkler Nacht!

MÉLISANDE Ich hörte Rascheln von welkenden Blättern.

PELLÉAS ... nur der Wind hat sich plötzlich gelegt, ... er hielt den Atem an, als wir uns küßten, still ...

MÉLISANDE Wie uns're Schatten dort so riesengroß ...

PELLÉAS Bis in des Gartens Grund umschlingen sie sich ... Sieh, wie sie sich küssen fern von uns! ... O sieh nur!

MÉLISANDE (*mit erstickter Stimme*) Ha! – Er steht hinter dem Baum!

PELLÉAS Wer?

MÉLISANDE Mein Mann ...

PELLÉAS Dein Mann? ... Wo denn? ... Ich sehe ihn nicht! ...

MÉLISANDE Dort ... am End' uns'rer Schatten ...

PELLÉAS Ja, ja er ist da ... Wenden wir uns nicht so plötzlich um.

MÉLISANDE Er hat einen Degen ...

PELLÉAS Ich bin ohne Waffen ...

MÉLISANDE Wie wir uns geküßt, hat er geseh'n ...

PELLÉAS Noch weiß er nicht, daß wir ihn bemerkt. Du rühr' dich nicht; dreh nicht den Kopf zur Seite, sonst stürzt er sich gleich auf uns! – Wie er uns anstarrt ... Noch rührt er sich nicht vom Platze! ... So geh! ... Rasch! Geh augenblicklich! Hier entlang! ... Ich stell' mich ihm, halt' ihn hier zurück!

MÉLISANDE Nein ...

PELLÉAS O geh ...

MÉLISANDE Nein ...

PELLÉAS Alles sah er ... er tötet uns!

MÉLISANDE Soll er!

PELLÉAS Er kommt –

MÉLISANDE Ich bleibe!

PELLÉAS O küß' mich, Geliebte!

MÉLISANDE Ja! Ja! Ja!

PELLÉAS Oh, Oh! Alle Sterne sinken nieder!

MÉLISANDE Auf dich und mich! Auf mich und dich!

PELLÉAS O küß' mich noch einmal! Schenk' dich mir!

MÉLISANDE Ganz dein! Ewig! Ewig!

PELLÉAS Gib mir alles!

(Golaud stürzt sich auf die beiden mit dem Degen in der Hand. Er streckt Pelléas am Rand der Fontäne nieder. Mélisande flieht erschreckt davon.)

MÉLISANDE *(fliehend, außer Atem)* Oh! Oh! Nein, ich habe den Mut nicht ... aller Mut ist entschwunden ... Weh! ...

(Golaud verfolgt sie schweigend durch das Gehölz.)

FÜNFTER AKT

Ein Gemach im Schlosse. *(Arkel, Golaud und der Arzt in einer Ecke des Zimmers. Mélisande liegt ausgestreckt auf dem Bett.)*

DER ARZT Sicher liegt es nicht an dieser Wunde, wenn sie stirbt! Nicht ein Vogel stürbe daran ... Drum seid Ihr auch nicht schuld an ihrem Tod, gnädigster Herr; mit diesem Vorwurf quält Euch nicht. Und dann, es kann ja sein, daß sie doch am Leben noch bleibt ...

ARKELEIN Nein, nein; mir scheint, es bedrückt uns alle im Zimmer hier ängstliches Schweigen, das ist kein gutes Zeichen ... Seht doch nur, wie sie dort liegt ... regungslos, wie erstarrt. Ihre Seele verläßt den irdischen Raum.

GOLAUD Grundlos tötet ich sie! Könnt' das nicht selbst gefühllos kalte Steine erweichen! Sie umarmten sich so, wie es harmlos Kinder tun, so wie Bruder und Schwester! Und ich ... schlug sinnlos drein! Was geschehen, gewollt hab' ich's nicht, wider Willen tat ich's.

DER ARZT Gebet acht! Es scheint mir, daß sie aufwacht!

MÉLISANDE Öffnet doch das Fenster ... öffnet doch das Fenster ...

ARKELEIN Meinst du dies kleine Fenster hier, Mélisande?

MÉLISANDE Nein, nein, dort das große Fenster, ich will seh'n!

ARKEL Ist dir die Meeresluft jetzt am Abend nicht zu kühl?

DER ARZT Tun Sie's ... tun Sie's!

MÉLISANDE Habt Dank ... Geht jetzt dort die Sonne schon unter?

ARKEL Ja; die Sonne taucht unter in des Meeres Flut. Es ist spät. – Wie fühlst du dich denn jetzt, Mélisande?

MÉLISANDE Gut, gut, doch warum fraget Ihr danach? Nie im Leben fühlt ich mich besser! Und es kommt mir vor, als wüßte ich vieles heut' besser.

ARKEL Was meinst du? Ich verstehe dich nicht ...

MÉLISANDE Ach, ich versteh' ja selbst nicht mehr alles genau, was ich sag' ... auch was ich rede, weiß ich nicht ... selbst was ich weiß, das weiß ich nicht ... ich sag' nicht das mehr, was ich will ...

ARKEL Oh doch, oh doch ... ich bin ja so froh, wenn du überhaupt nur was sagst. Öfters sprachst im heftigen Fieber du zuletzt und da verstand man dich nicht recht! Siehst du, und jetzt ist das alles vorbei!

MÉLISANDE Ich weiß es nicht ... Seid ihr allein hier im Zimmer, Großvater?

ARKEL Nein, im Zimmer hier ist auch noch der Arzt, der dich geheilt hat ...

MÉLISANDE Ah ...

ARKEL ... und dann ist auch noch ein anderer da ...

MÉLISANDE Wer ist es?

ARKEL 's ist ... aber erschrick mir nur nicht, denn er meint es wirklich mit dir gut, sei versichert ... doch hast du Angst, so geht er fort ... er fühlt tief sich bedrückt ...

MÉLISANDE Wer ist es?

ARKEL ... 's ist ... 's ist dein Gemahl ... Golaud ist's ...

MÉLISANDE Wie, Golaud ist hier? Warum ist er dann nicht nah bei mir?

GOLAUD (*sich zum Bett schleppend*) Mélisande, Mélisande ...

MÉLISANDE Golaud, Ihr seid hier? Ich hab' Euch beinahe nicht erkannt ... wohl, weil ich in die Abendsonne geschaut ... Warum ist Euer Blick so scheu? Abgezehrt und alt seht Ihr aus! Ist es lange her, seit wir uns nicht geseh'n?

GOLAUD (zu Arkel und zum Arzt) Bitte, lasset mich allein jetzt mit ihr, versagt es mir nicht ... auf jeden Fall laß ich die Türe offen ... einen Augenblick nur ... denn ich möchte ihr noch etwas sagen; ohne dem fänd' ich keine Ruh' im Grab ... Sagt nicht nein! Nur ganz kurz und dann kehret Ihr wieder ... Schlagt diese Bitte mir nicht ab ... gar zu elend bin ich ... (Arkel und der Arzt ab) MÉLISANDE, habe Mitleid mit mir, so wie ich dereinst mit dir, MÉLISANDE ... kannst du mir verzeih'n, MÉLISANDE?

MÉLISANDE Ja, ja, ich will verzeihen ... doch was soll ich verzeih'n?

GOLAUD Ich tat dir viel zu leid, MÉLISANDE ... und ich kann's dir nicht sagen, welch Leid ich dir tat! Doch ich seh's klar, nie erkannt' ich es so deutlich wie heute! Es begann schon am Quell! Ich, ich allein bin schuldig, schuldig an dem, was geschah, schuldig an dem, was noch geschieht! – Könnst' ich alles dir sagen, sähest du's so, wie ich es seh', alles liegt klar vor mir ... Doch ich liebte dich! ... So grenzenlos! Und wenn jetzt einer sterben muß, so kann ich nur es sein! – Doch zuvor muß ich wissen, deshalb frage ich dich jetzt, – du wirst doch versteh'n? – Sage mir, dem Sterbenden, sag' mir im Angesicht des Tod's ... jetzt die Wahrheit, die einzig hilft! Ohne sie fänd' im Grab ich keine Ruh'! Drum, schwörst du mir, daß du die Wahrheit jetzt sagst?

MÉLISANDE Ja!

GOLAUD Hast Pelléas du geliebt?

MÉLISANDE Gewiß. Ich liebte ihn. Wo ist er?

GOLAUD Verstehst du mich denn nicht, oder willst du mich nicht verstehen? – Ja, es scheint so, ja, es scheint so! Nun gut, hör' an! Ich frage dich, ob du ihn mit verbotener Liebe geliebt? ... Ist's so? Machtet beide Ihr Euch schuldig? Sprich, sprich, ja, ja, ja?

MÉLISANDE Nein, nein, wir machten beide uns nicht schuldig. Doch warum fragt Ihr mich danach?

GOLAUD MÉLISANDE! ... ist das auch wirklich wahr? Schwör's beim ew'gen Gott!

MÉLISANDE Warum hätt' ich die Wahrheit nicht gesagt?

GOLAUD Keine Lüge jetzt, wo der Tod nahe ist!

MÉLISANDE Wer ist dem Tode denn nah? Sag', bin ich's?

GOLAUD Du, du und ich, ich ja auch, gleich nach dir! ... Nur noch die Wahrheit brauchen wir ... endlich muß die Wahrheit an den Tag, hörst du mich? Sag' sie mir! Sag' sie mir, dann werd' ich dir verzeih'n!

MÉLISANDE Sterben soll ich bald? Davon wußte ich nichts!

GOLAUD Nun so weißt du es jetzt ... es ist Zeit! Rede! Rede! ... Sag' mir die Wahrheit, sag' sie schnell!

MÉLISANDE Ich sagte sie ... sprach Wahrheit nur!

GOLAUD Komm' zu dir, Mélisande! Komm' zu dir ... sag', wo bist du denn jetzt? Mélisande, komm' zu dir! (*er gewahrt Arkel und den Arzt an der Schwelle des Zimmers*) Ja, ja, so kommt nur herein ... Sie sagte nichts, 's ist alles nutzlos, sie ist uns allen schon fern. Und ich erfahr' es nie ... Und so muß ich hier sterben wie ein Blinder! ...

ARKELE Was tatest du? Töten wirst du sie noch!

GOLAUD Es geschah wohl schon, fürcht' ich!

ARKELE Mélisande!

MÉLISANDE Großvater, seid Ihr es?

ARKELE Ja, mein Liebling ... Was kann ich für dich tun, sag?

MÉLISANDE Ist es wahr, daß der Winter anbricht?

ARKELE Und warum fragst du mich danach?

MÉLISANDE Es ist so kalt, und ich sehe keine Blätter ...

ARKELE Dir ist kalt? ... Willst du, daß man die Fenster schließe?

MÉLISANDE Nein ... laßt sie offen, bis die Sonne versunken im Meer. Langsam sinkt sie hinab. Es wird also wirklich schon Winter?

ARKELE Du liebst den Winter nicht?

MÉLISANDE Oh nein. Ich fürchte mich vor dem eisigen Frost ...

ARKELE Geht's besser jetzt?

MÉLISANDE Ja, ja, bin befreit von allen diesen Ängsten.

ARKELE Willst dein Kind du nicht seh'n?

MÉLISANDE Welches Kind?

ARKELE Dein Kind, deine kleine Tochter ...

MÉLISANDE Sagt, wo ist sie?

ARKELE Sie ist hier ...

MÉLISANDE Das ist seltsam. – Ich will sie nehmen, doch die Arme versagen.

ARKELE Das ist nur, weil du dich noch schwach fühlst ... Laß, ich halte sie selber. Schau sie an!

MÉLISANDE Warum lacht sie nicht? Sie ist so schwächlich ... gleich fängt sie zu weinen an! Wie sie mir leid tut!

(Nach und nach füllt sich das Zimmer mit den Dienerinnen des Schlosses, die sich längs der Wände aufstellen und in Schweigen verharren.)

GOLAUD Was ist los? Was soll das heißen! Was wollen all die Weiber hier?

DÉR ARZT Es sind Eure Mägde ...

ARKEL Wer rief denn diese Frauen herein?

GOLAUD Warum kamet Ihr hierher? Es hat Euch ja doch niemand gerufen!

DER ARZT Ich sicher nicht.

GOLAUD Was wollt Ihr denn bei uns? Was denkt Ihr Euch dabei? Äußert Euch!

(Die Dienerinnen bleiben schweigend.)

ARKEL Mein Sohn, sprich nicht so laut ... eben schläft sie ein, und sie schloß ihre Augen.

GOLAUD Sollte sie? ...

DER ARZT Nein, nein, man sieht noch ihren Atem.

ARKEL Dem Aug' entquillen Tränen. Es sind Tränen der weinenden Seele ... Warum streckt sie so die Arme aus? Was verlangt sie?

DER ARZT Nach ihrem Kinde sicher ... heftig kämpft in ihr die Mutter gegen ...

GOLAUD Ist es so weit, ist es so weit? Ihr müßt mir's sagen, redet, redet ...

DER ARZT Ich fürchte ...

GOLAUD Keine Rettung? ... Oh, oh! Ach, ich muß ihr noch sagen ... Méli-sande! Mélisande! ... Laßt mich allein! Ich muß allein mit ihr bleiben!

ARKEL Nein, nein, komm nicht so nah ... du quälst sie nur, zwecklos ist jedes Wort ... Du verstehst nicht das Rätsel der Seele ...

GOLAUD Was soll dieser Vorwurf? Daran bin ich schuldlos!

ARKEL Nicht so laut! Fasse dich! Viel leiser müssen wir sprechen, leiser noch. Nichts störe mehr ihre Ruh'! Denn die Seele des Menschen ist schweigsam; unbemerkt, leise will sie entschweben, scheinbar duldet sie ihr Leid. Uns bleibt nur Trauer, Golaud ... nur tiefe Trauer an allem, was geschah ... Oh! Oh! *(plötzlich sinken alle Dienerinnen im Hintergrunde des Zimmers auf die Knie. – Er wendet sich um)* Nun, was ist?

DER ARZT *(näht sich dem Bett und betastet den Körper)* Ja, sie haben recht ...

ARKEI Nichts war zu seh'n! Seid Ihr gewiß?

DER ARZT Ja, ja!

ARKEI Gar nichts hab' ich bemerkt, so schnell, so plötzlich ... lautlos hat sie uns verlassen ...

GOLAUD (*schluchzt*)

ARKEI O bleibe jetzt nicht hier Golaud ... Tiefe Ruh', ew'gen Frieden gönne ihr! Drum komm mit mir! Es ist schrecklich, doch es ist nicht deine Schuld ... Ach, sie war ein so liebes kleines Wesen, und so still und schüchtern und so zart ... Ja, dieses arme kleine Wesen war voller Rätsel, so wie wir alle ... Sie liegt da, daß man sie für die Schwester ihres Kindes halten könnt! Nun komm ... Auch das Kindchen soll nicht länger hier bei der Toten bleiben. – Das Kind soll leben! Es nimmt jetzt ihren Platz ein. Dies bestimmt das Schicksal der Kleinen.

MATTE RAUBTIERE

Mein Lachen dahin und mein Sehnen.
Meine Tränen all verflossen!
Krank, halb die Augen geschlossen,
Im welken Laube sich dehnen.

Meiner Sünden gelbe Hunde,
Hyänen, des Hasses Triebe –
Und die Löwen meiner Liebe
Auf ödem, blassen Grunde!

In ihren Träumen gefangen,
Unter mattem Himmel ermattet,
Der farblos sie beschattet,
Sehen sie ohne Verlangen

Der Versuchungen Schafe
Entschwinden, jedes alleine,
In dem schlafenden Mondenscheine,
Meine Begierden all im Schlafe.

Maurice Maeterlinck
(Übersetzung von Heinrich Mann)

Müssen wir nicht vernünftigerweise annehmen, daß, wenn es jemals etwas Allgütiges, Allwissendes, Glückseliges im Weltall gegeben hat, sich die Folgen schließlich von Welt zu Welt fühlbar machen würden? Und wenn es noch nie geschehen ist, wie können wir hoffen, daß es jemals geschähe?

Die schönsten menschlichen Lehren beruhen auf dem Gedanken, daß man kämpfen und leiden muß, um sich zu läutern, zu erheben und zu vervollkommen; aber nirgends wird zu erklären versucht, aus welcher Notwendigkeit heraus man immer wieder von neuem beginnen muß.

Wohin geht, in welche bodenlosen Abgründe verliert sich seit unbegrenzten Ewigkeiten das, was sich in uns erhoben hat, ohne eine Spur zu hinterlassen? Warum hat die *Anima Mundi*, wenn sie allweise ist, diese Kämpfe und diese Leiden gewollt, die niemals zum Ziel geführt haben und daher niemals zum Ziel führen werden? Warum hat sie nicht von Anbe-

ginn an die Dinge auf den Grad der Vollkommenheit gebracht, dem sie, wie wir glauben, zustreben? Weil man das Glück erst verdienen muß? Aber worin besteht das Verdienst derer, die besser kämpfen und leiden als ihre Brüder, da doch die Kraft

oder die Tugend, die sie beseelt, ihnen nur deshalb innewohnt, weil eine von außen wirkende Macht sie ihnen gnädiger verliehen hat als anderen?

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



Maurice Maeterlinck

Wahrscheinlich gibt es ebensoviel Arten oder Formen der Intelligenz wie es lebende oder, richtiger gesagt, seiende Wesen gibt, denn die, welche wir tot nennen, leben ebenso sehr wie wir; und nichts, wenn nicht unsere Vermessenheit oder Verblendung, beweist, daß eine von diesen Formen der anderen überlegen ist. Der Mensch ist nur eine Blase des Nichts, die annimmt, sie sei der Maßstab der ganzen Welt.

Wenn selbst Gott das Glück seiner Geschöpfe nicht erschaffen konnte, so muß man wohl annehmen, daß es eben unmöglich war; wenn anders nicht das einzige Glück, das eine Ewigkeit lang zu tragen wäre, das Nichts ist, oder das, was wir so nennen, und das in Wahrheit nur das absolute Nichtwissen, das absolute Nichtbewußtsein bedeutet.

Die Lage des Menschen ist tragisch. Sein hauptsächlichster Feind, vielleicht sein einziger, ist die Materie. Das haben alle Religionen empfunden, und darüber sind sie alle einig, denn

unter dem Namen des Bösen oder der Sünde handelt es sich stets um sie; und andererseits ist alles in ihm Materie, angefangen mit dem Teil von ihm, der die Materie verachtet, verdammt und ihr um jeden Preis entweichen möchte. Und nicht nur in ihm, sondern in allem, denn die Kraft, das Leben sind sicherlich nur eine Form, eine Bewegung der Materie, und – höchster Widerspruch – die Materie selbst ist gerade da, wo wir sie in ihrem massivsten Block erblicken, wo sie uns auf ewig tot, erstarrt und unbeweglich erscheint, von unvergleichlich geistigerem Dasein als unsere Gedanken beseelt, verdankt sie doch der geheimnisvollsten, unwägbaren, unfaßbarsten der Kräfte – mag sie eine flüssige, ätherische oder elektrische sein –, das furchtbare, schwindelerregende, unermüdliche, unsterbliche Leben ihrer Elektrone, die von Urbeginn an wie tolle Planeten um einen Zentralkern herumwirbeln.

*Maurice Maeterlinck,
Das Leben der Termiten*



Die Vorsehung hat einen wilden, rauen, unberechenbaren Weg zu ihrem Ziel, und es hat keinen Zweck, wenn wir ihre riesigen, verworrenen Hilfsmittel in günstigem Lichte darzustellen suchen oder diesen furchtbaren Wohltäter mit einem sauberen Hemd und mit der weißen Halsbinde eines Theologiestudenten bekleiden.

Das Streben jedes Menschen, alles auszuführen, was in seiner Anlage liegt, findet Ausdruck in dem alten Glauben, daß alle Anstrengungen, die wir machen, unserem Geschick zu entrinnen, uns nur unserem Geschick entgegenführen; und ich habe bemerkt, daß die Menschen sich lieber wegen ihrer Stellung beglückwünschen lassen – in der sie den Beweis ihrer höchsten und vollkommenen Tüchtigkeit sehen – als wegen ihrer Verdienste.

Der Mensch wird seinen Charakter in den Ereignissen erkennen, die scheinbar ihm begegnen, in Wirklichkeit aber von ihm ausströmen und ihn begleiten. Die Ereignisse erweitern sich mit dem Charakter. Wie er einst von seinen Spielsachen umgeben war, so spielt er jetzt eine Rolle in kolossalen Systemen und sein Wachstum zeigt sich in seinem Ehrgeiz, seinen Gefährten, seinen Leistungen. Er sieht aus wie ein Stück Zufall, aber er ist ein Stück Ursächlichkeit – wie das Mosaiksteinchen zurechtgeschlagen und -geschliffen wird, bis es in die Lücke paßt, die es auszufüllen hat.

Ralph Waldo Emerson, Lebensführung

REFLEXE

Im Traume, der wie Wasser steigt,
Trägt meine Seele Pein, trägt Pein,
Und der Mond blickt in mein Herz hinein,
Das in die Quellen des Traums geneigt.

Unter dem stillen finstern Rohr
Weinen allein die bodenlosen
Reflexbilder der Palmen, Rosen
Und Lilien aus der Flut empor.

Die Blumen, eine nach der andern,
Entblättern auf des Himmelsraums
Reflex, um ewig ins Wasser des Traums
Und in den Mond hinabzuwandern.

Maurice Maeterlinck
Übersetzung: Heinrich Mann

Die Pflanzenwelt, die uns so friedlich, so resigniert dünkt, in der alles Ergebung, Schweigen, Gehorsam, Sammlung scheint, ist im Gegenteil eine Welt, in der die Auflehnung gegen das Schicksal am heftigsten und hartnäckigsten ist.

Der Genius der Erde, der wahrscheinlich der des Weltalls ist, im Lebenskampfe genau ebenso verfährt wie ein Mensch handeln würde, (...) benutzt die gleichen Methoden, die gleiche Logik. Er kommt mit den gleichen Mitteln zum Ziel, die auch wir anwenden würden. Er tastet, zaudert, kommt auf Altes zurück, fügt hinzu, merzt aus, erkennt und berichtigt seine Irrtümer, wie wir es an seiner Statt tun würden. Er nimmt alle Kraft zusammen, erfindet mühsam und Schritt für Schritt, ganz wie die Arbeiter und Ingenieure unserer Werkstätten. Er kämpft gleich uns gegen die schwere, riesige und dunkle Masse seines Wesens. Er weiß eben-

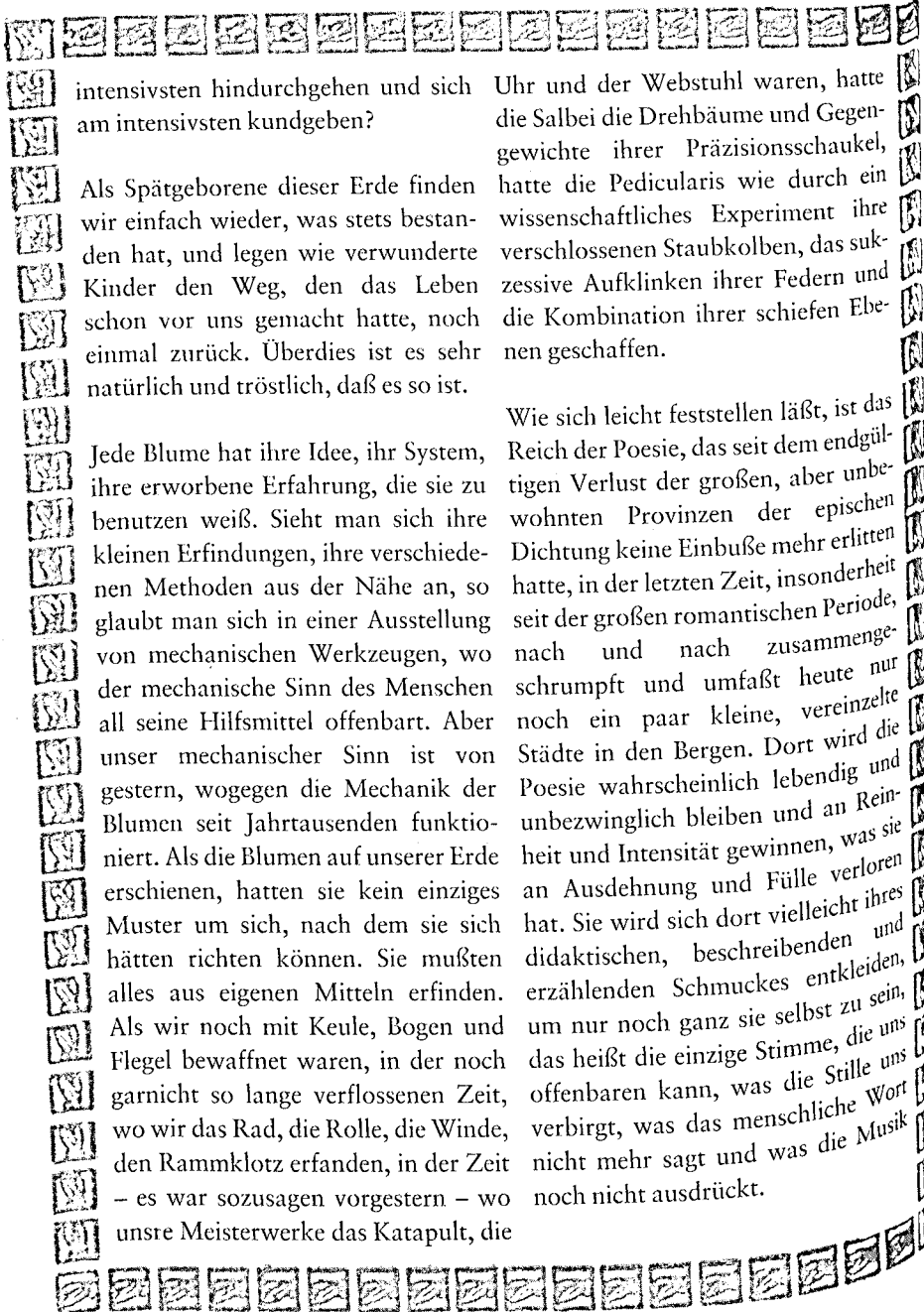
sowenig wie wir, wohin er geht; er sucht sich und entdeckt sich nach und nach. Er hat ein oft verworrenes Ideal, in dem man gleichwohl eine Anzahl großer Linien entdeckt, die sich zu einem glühenderen, komplizierteren, nervöseren, geistigeren

Leben erheben. In materieller Hinsicht verfügt er über unendliche Hilfsquellen; er kennt das Geheimnis wunderbarer, uns unbekannter Kräfte; aber in geistiger Hinsicht scheint er genau unsre Sphäre innezuhalten; wir können bis jetzt nicht feststellen, daß er seine Grenzen überschreitet, und wenn er jenseits



Maurice Maeterlinck

davon nichts schöpft – heißt das nicht so viel, als daß es jenseits dieser Sphäre nichts gibt? Heißt das nicht, daß die Methoden des Menschengestes die einzig möglichen sind, daß der Mensch sich nicht getäuscht hat, daß er weder eine Ausnahme noch ein Ungeheuer ist, sondern das Wesen, durch das die großen Willensbestrebungen und Wünsche der Welt am



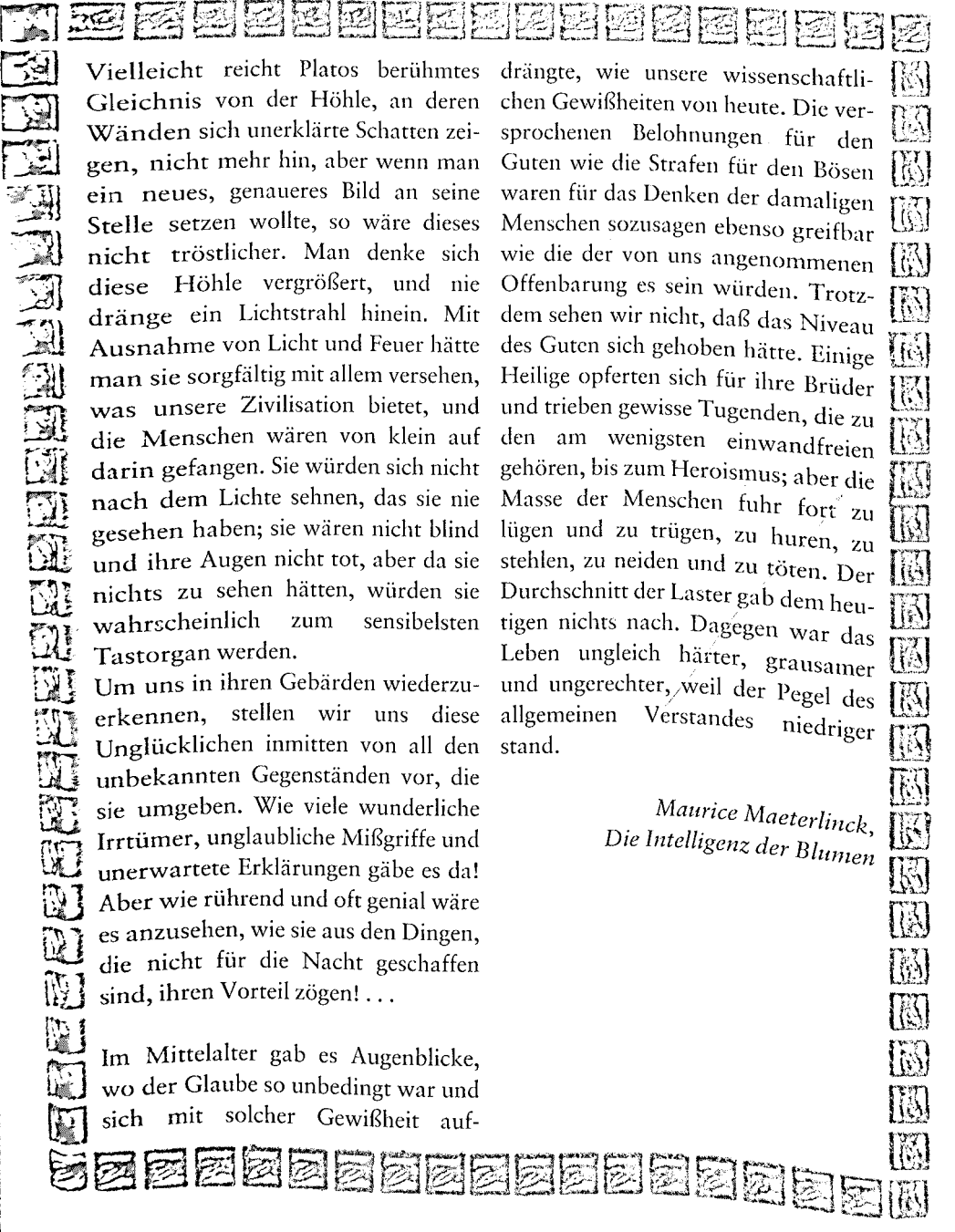
intensivsten hindurchgehen und sich am intensivsten kundgeben?

Als Spätgeborene dieser Erde finden wir einfach wieder, was stets bestanden hat, und legen wie verwunderte Kinder den Weg, den das Leben schon vor uns gemacht hatte, noch einmal zurück. Überdies ist es sehr natürlich und tröstlich, daß es so ist.

Jede Blume hat ihre Idee, ihr System, ihre erworbene Erfahrung, die sie zu benutzen weiß. Sieht man sich ihre kleinen Erfindungen, ihre verschiedenen Methoden aus der Nähe an, so glaubt man sich in einer Ausstellung von mechanischen Werkzeugen, wo der mechanische Sinn des Menschen all seine Hilfsmittel offenbart. Aber unser mechanischer Sinn ist von gestern, wogegen die Mechanik der Blumen seit Jahrtausenden funktioniert. Als die Blumen auf unserer Erde erschienen, hatten sie kein einziges Muster um sich, nach dem sie sich hätten richten können. Sie mußten alles aus eigenen Mitteln erfinden. Als wir noch mit Keule, Bogen und Flegel bewaffnet waren, in der noch garnicht so lange verflossenen Zeit, wo wir das Rad, die Rolle, die Winde, den Rammklotz erfanden, in der Zeit – es war sozusagen vorgestern – wo unsre Meisterwerke das Katapult, die

Uhr und der Webstuhl waren, hatte die Salbei die Drehbäume und Gegengewichte ihrer Präzisionsschaukel, hatte die Pedicularis wie durch ein wissenschaftliches Experiment ihre verschlossenen Staubkolben, das sukzessive Aufklinken ihrer Federn und die Kombination ihrer schiefen Ebenen geschaffen.

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 unbezwinglich 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.



Vielleicht reicht Platos berühmtes Gleichnis von der Höhle, an deren Wänden sich unerklärte Schatten zeigen, nicht mehr hin, aber wenn man ein neues, genaueres Bild an seine Stelle setzen wollte, so wäre dieses nicht tröstlicher. Man denke sich diese Höhle vergrößert, und nie dränge ein Lichtstrahl hinein. Mit Ausnahme von Licht und Feuer hätte man sie sorgfältig mit allem versehen, was unsere Zivilisation bietet, und die Menschen wären von klein auf darin gefangen. Sie würden sich nicht nach dem Lichte sehnen, das sie nie gesehen haben; sie wären nicht blind und ihre Augen nicht tot, aber da sie nichts zu sehen hätten, würden sie wahrscheinlich zum sensibelsten Tastorgan werden.

Um uns in ihren Gebärden wiederzuerkennen, stellen wir uns diese Unglücklichen inmitten von all den unbekanntem Gegenständen vor, die sie umgeben. Wie viele wunderliche Irrtümer, unglaubliche Mißgriffe und unerwartete Erklärungen gäbe es da! Aber wie rührend und oft genial wäre es anzusehen, wie sie aus den Dingen, die nicht für die Nacht geschaffen sind, ihren Vorteil zögen! . . .

Im Mittelalter gab es Augenblicke, wo der Glaube so unbedingt war und sich mit solcher Gewißheit auf-

drängte, wie unsere wissenschaftlichen Gewißheiten von heute. Die versprochenen Belohnungen für den Guten wie die Strafen für den Bösen waren für das Denken der damaligen Menschen sozusagen ebenso greifbar wie die der von uns angenommenen Offenbarung es sein würden. Trotzdem sehen wir nicht, daß das Niveau des Guten sich gehoben hätte. Einige Heilige opferten sich für ihre Brüder und trieben gewisse Tugenden, die zu den am wenigsten einwandfreien gehören, bis zum Heroismus; aber die Masse der Menschen fuhr fort zu lügen und zu trügen, zu huren, zu stehlen, zu neiden und zu töten. Der Durchschnitt der Laster gab dem heutigen nichts nach. Dagegen war das Leben ungleich härter, grausamer und ungerechter, weil der Pegel des allgemeinen Verstandes niedriger stand.

*Maurice Maeterlinck,
Die Intelligenz der Blumen*

Norbert Abels
MAURICE MAETERLINCK UND DIE SUCHE
NACH DER WELTSEELE

*Werd' ich so oft sterben,
ohne aus dem Leben zu scheiden!*
Jean Baptiste Racine

I. Am Rande des Brunnens

Träume – für Maeterlinck sind sie nicht zuletzt Zeichen der Präexistenz des Zukünftigen. Das Mysterium der Ewigkeit, die die »vollendete, vollkommene und unabänderliche Gegenwart« dessen voraussetzt, was für uns noch nicht ist (*Die vierte Dimension*), führt aber auch zur Erhellung der Vergangenheit. Eine 1889 unter dem Titel *Onirologie* niedergeschriebene Erzählung verbindet die Recherchen eines zum Analytiker der eigenen Seele werdenden Protagonisten mit der Brunnenmotivik. In den Hieroglyphen der Traumbilder offenbart sich dunkel das Geheimnis seiner Herkunft, von der ihm nur ein geringer Teil bewußt war. Erst Jahre später, als er eine bestimmte Gegend bereist und die Zeichen des einstigen Traumes in der Realität erscheinen, wird ihm über das Déjà-vu-Erlebnis auch die eigene Vergangenheit offenbar. Interesse gewinnt die Erzählung durch die ungeheure Dichte der Bilder, die allesamt der zentralen Metaphorik des Brunnens zugeordnet sind.

Nach dem Bericht von einem Brunnen, in den ein Mädchen einen goldenen Ring fallen ließ »und so ein anderes seltsames Ich in sich erweckte, als sie ihn wieder aus dem kalten Wasser herausnahm«, kommt es zur Schilderung des eigenen Traumes. Der Erzähler befindet sich ertrinkend auf dem Grund des Brunnens. Im Traum erinnert er sich, daß Ertrunkene im Augenblick des Todes in einer Art Spiegel ihr ganzes Leben bis in die kleinsten Einzelheiten wiedersehen. Er blickt zur Öffnung des Brunnenrandes empor und bemerkt ein hinübergebeugtes Frauengesicht. Schließlich zieht man ihn aus dem Brunnenwasser heraus. Die Frau, die ihn gerettet hat, reißt ihn fort und flieht mit ihm durch erleuchtete Straßen und Quais. Erst Jahre später ergeben seine Nachforschungen neben vielem anderen, daß diese Frau seine Mutter war. Mimetisch wiederholt die Recherche den Rettungsakt. Die Todestiefe des Brunnens führt zur Neugeburt. Der Abgrund enthüllt sich als vergrabene

Lebensgeschichte. Das identische motivische Material aber, das Maeterlinck hierfür verwendet hat, wird in *Pelléas et Mélisande* symbolistisch erhöht, mystifiziert und von den durchscheinenden Spuren des Empirischen befreit.

In unterirdische Gewölbe führt der Weg des Erkennens. »In dem Maße, wie man die Stufen des Lebens hinabsteigt, dringt man auch in das Geheimnis einer größeren Menge von Trübsal und Ohnmacht ein«, schreibt Maeterlinck. Kaum zu zählen sind die Metaphern der Tiefe in seinem Werk. »Wir leben im Schoße einer großen Ungerechtigkeit« lautet die Formel der Schattenseite dieser Metaphorik. Und die lichtvolle einer irgend noch möglichen pantheistischen Theodizee? Vielleicht so: »In Wahrheit gibt es Samenkörner, die in unserer Seele nur unter dem Regen der Tränen aufgehen, welche um unseretwegen geweint werden; und doch bringt dieser Samen gute Blumen und Früchte hervor. Was will man? Das ist ein Gesetz, das wir nicht gemacht haben; und ich weiß nicht, ob ich den Menschen zu lieben wagte, der niemandem Tränen entlockt hat.«

Am Rande eines Brunnens beginnt die Wiederholung. Dort sitzt ein weinendes Mädchen und droht dem grauhaarigen Prinzen, der sich ihr nähert, damit, sich in den Abgrund zu stürzen. Am Grunde liegt die verlorene Krone. Später wird auch Mélisandes Ehering in einen Brunnen gleiten, den »Brunnen der Blinden«. Ganz Allemonde, von wo aus man niemals richtig den Himmel erblicken kann, steht auf Grotten und Schlünden. Riesige Schätze, sagt Pelléas, seien dort unten verborgen. Man stoße sogar auf Wrackteile irgendwann einmal untergegangener Schiffe. Auch sei die Grotte in gewisser Weise Abbild des gestirnten Himmels, die Gewölbe dort übersät mit Sternen, auch wenn man sage, daß es nur Kristalle oder an den Felsen glitzernde Salzstückchen seien. Dort gibt es des weiteren noch einen unterirdischen See, von dem ein immerwährender Todesgeruch hinaufsteigt. Golaud: »Es schlägt einem . . . direkt ins Gesicht.« Pelléas: »Ich riech' es schon . . . eine Art Grabesgeruch.« Der Giftgestank hat sich auf das Mauerwerk übertragen. Golaud: »Ohne daß man es ahnt, tut sich hier etwas; und wenn man nichts unternimmt, versinkt eines Nachts das ganze Schloß.« Schließlich glaubt Pelléas auf dem Grunde des Wassers ein Licht zu erblicken. Das aber ist ein Irrtum. Der Abgrund reflektiert nur das künstliche Licht der Laterne Golauds. Dessen anfangs harmlose Absicht wird nun, beim Anblick der Tiefe, zur Mordbereitschaft.

Maeterlinck hat dies in einem Brief selbst so beschrieben: »Ich bewundere den Scharfsinn Ihrer Bemerkung über Golaud in den unterirdischen Gewölben. Nein, er hat Pelléas nicht mit der Absicht dort hinuntergeführt, ihn dort zu töten, sondern zunächst einfach aus dem Grund, den er, indem er sich selbst belügt, nennt, nämlich um die Quellen zu suchen, die das Schloß vergiften, sodann mit dem Wunsch, ihn dort zu haben, allein und fern von allen, und frei und ernst mit ihm in der Dunkelheit von seinem Verdacht sprechen zu können. Nur, nachdem sie einmal da sind, spürt er, daß ein einziges Wort die Art von Verzauberung, die ihn zurückhält, zerstören würde, daß er in Erregung geraten würde und seinen Bruder getötet hätte. (Deswegen wird er erst im hellen Tageslicht und unter den fernen Blicken der Leute vom Schloß zu sprechen wagen.) Im Grunde geht es in seinem Innersten, ohne daß er die böse Versuchung, am Rande eines Verbrechens sein Spiel zu treiben, sich eingesteht, um die Lust, wie Sie sagen, die er an der Schwäche des ihm ausgelieferten Pelléas empfindet, und um die Hoffnung vielleicht auf irgendeinen Unfall oder Zufall, für den er nicht allein verantwortlich wäre.« (J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, zit. nach P. Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*.)

Auf den Grund des Brunnens der Blinden führt nur der Tod, von dem allein Mélisande weiß, die als Numen der Wiederkehr an einem Brunnen erscheint und damit droht, wieder in ihn hinabzusinken. Nach seiner Ermordung wird auch Pelléas auf den Grund des Blindenbrunnens versenkt: »aber niemand, niemand hat ihn sehen können«, plaudert die alte Dienerin aus und fährt fort: »Ja, ja, man wird das alles erst am Jüngsten Tag wissen...«

Der Brunnenrand präsentiert sich bei Maeterlinck als Ort der Scheidung von überirdischer und unterirdischer Welt nicht minder denn als Ort der Demarkation von bewußter und unbewußter Welt. Schon früh sprach er in seinen kritischen Schriften von der Tiefe des düsteren Bewußtseins, das man unterhalb der bearbeiteten Schichten erblicke: »eine innere quecksilbergiftige Tragik von gnadenloser Geschlossenheit«, wohin nie ein natürlicher Wassertropfen fällt, »wo allein finstere Gewölbe, die man Schritt um Schritt um sich zusammenstürzen fühlt,« existieren und Wörter, »die als das Salz der Nacht erscheinen; der Alchemie des Todes, des Winters und der übernatürlichen Plagen entsprossene Silben...«. Auch die im Schoße des Weltmeeres verlorene Insel in *Les Aveugles* verdankt sich der Brunnenmotivik so sehr wie dem platonischen Höhlengleichnis oder der neuplatonischen Variante des Höhlenbil-

des bei Porphyrios, die Maeterlinck kannte. Immer wieder sind es in seinen Dramen – meist verbunden mit der Allegorie der Blindheit – unterirdische Systeme, Irrgärten mit einer bizarren Todesbotanik, tiefe Gemächer, Tropfsteine, Gräber, Mondlandschaften, Teiche: Die Metaphorik der unauslotbaren Tiefe, darinnen einem Ich nachgeforscht wird, das eben tiefer und unerschöpflicher ist als das Ich der Leidenschaften oder der Vernunft. Unter deren Oberfläche ist zu suchen. »Es kommt ein Moment, wo die Erscheinungen des gewöhnlichen Bewußtseins, das man Affektbewußtsein oder Bewußtsein der Beziehungen ersten Grades nennen könnte, uns in keiner Weise mehr nützlich sind und unser Leben nicht mehr berühren. Ich gebe zu, daß dieses Bewußtsein oft noch in irgendeiner Weise Interesse erregt und daß es notwendig ist, seine Eigenheiten zu kennen. Aber es ist ein Gewächs der Oberfläche, und seine Wurzeln fürchten das starke Feuer im Kern unseres Wesens. Ich kann ein Verbrechen begehen, ohne daß das geringste Lüftchen auch nur die schwächste Flamme dieses Feuers zum Flackern brächte; andererseits kann ein ausgetauschter Blick, ein Gedanke, der nicht zur Entfaltung kommt, eine Minute, die wortlos verstreicht, es in schrecklichen Wirbeln aus der Tiefe seiner Schlupfwinkel hochlodern und in mein Leben einbrechen lassen. Unsere Seele urteilt nicht wie wir; sie ist launisch und voller Heimlichkeiten. Sie kann von einem Hauch berührt werden und von einem Sturm nichts wissen. Man muß herausfinden, was sie berührt; da ist alles, denn da sind wir.« (*Prosa und Kritische Schriften*)

II. Exkurs: Brunnen und Erdsplatt

»Tief ist der Brunnen der Vergangenheit« beginnt Thomas Mann seinen Josephsroman. In die Metapher des unzureichenden Senkbleis hat er die paradoxe Proportionalität von gemutmaßter Annäherung und tatsächlicher Entfernung zusammengedrängt. Wegmarken als foppende Spiele der Anfangslosigkeit sind dennoch unabdingbare Träger unserer Weltorientierung. Will man sie erfahrbar machen, so ist ihnen die Individualität des Geschichtlichen zu verleihen. Als Seelenausdruck mögen sie dabei zur Dauerhaftigkeit gelangen, als sinnliche Existenzen sind sie dem Vergehen im Zeitablauf unterworfen. Tammuz und Osiris, Joseph und Jesus – mythische Identifikationen alle-

samt – sind Allegorien der Antinomie von Dauern und Vergehen nicht minder als höchster Ausdruck ihrer Zusammengehörigkeit. »Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden«, sagt Hofmannsthal.

Das Bild vom Brunnen bezeichnet die Richtung der Auflösung. In seinem dunklen Grunde glaubt man das Licht zu erspähen, das die Landschaften von Welt und Seele beleuchtet. Es ist ein magisches Licht. »Da ist gleich vor dem Orte ein Brunnen, ein Brunnen, an dem ich gebannt bin wie Melusine mit ihren Schwestern«, schreibt im dritten Briefe Werther. Gott, wie bei Hagers Flucht das Numen des Brunnens, objektiviert sich aus der Tiefe und nicht aus der Höhe. Es ist die Magie der Innenwelt, die zur Motivik des Brunnens führt. Das Hinausschwimmen des Ichs in die Urbildlichkeit des Vergangenen mit der Ahnung, es könne, was in der Zeit sich vollzog, in absoluter Identität in der Ewigkeit sich wiederholen, geschieht – wie beim Narziß-Motiv – durch den Blick in die eigenen Augen. Der tiefe Brunnen ist das eigene Ich. Die Tendenz dieses Ichs ist die Zurücknahme seiner Vereinzelung. Sein und Werden, monadisches Ich und Gemeinschaft sollen sich dort wieder treffen, wo ihre ursprüngliche Einheit vermutet wird. Der Brunnen ist als Sinnbild des irreversiblen Bruches von Ich und Du, Endlichkeit und Ewigkeit, der letzte Zeuge jener Einheit; in Hofmannsthals Versen: »Der tiefe Brunnen weiß es wohl, einst waren alle tief und stumm, und alle wußten drum.«

Zeiterfahrung und Gesellschaftlichkeit gehören also zusammen. Die in ihnen zutage tretenden Brüche verhalten sich kongruent. Die trostlose Singularität des entmythologisierten Geschehnisses in der linearen Zeitauffassung der Neuzeit und die Desolatheit der Individuen sind Abbilder eines noch tieferen Bruches von Einheit und Vielheit, Gott und Welt oder Seele und Körper. Tatsächlich trifft das Senkblei hier auf keinen Grund.

Die Jahrhundertwende, ambivalent in ihrer Selbstdarbietung als Abschluß oder Anfang, Fin de siècle und Jugendstil zugleich, objektiviert die Einsamkeit des modernen Menschen immerzu im Medium atomisierter Zeiterfahrung. Antinomisch steht schon beim frühen Hofmannsthal der empiriokritizistische Behauptung »das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr!« die ontologisierende Einsicht gegenüber »Was einmal war, das lebt auch ewig fort.« Die Identifizierung des Bleibenden im Wandel wird zur letzten Instanz gegen die übermächtige Tendenz zur Sinnentleerung eines Daseins, in dem die kulturellen und ökonomischen Objektivationen sich wie »lebendige Leichen,

beseelte Besen« verselbständigt haben. Richard Beer-Hofmann sagt in seinem berühmten *Schlaflied für Mirjam*: »Keiner kann Keinem ein Erbe hier sein«, kurz darauf aber: »In uns sind Alle. Wer fühlt sich allein?« Die schroffe Antinomie findet sich auch bei Arthur Schnitzler, der fragt: »Was dächtest du von einem Schwimmer, der in einem reißenden Fluß dahintreibt und bei jedem Tempo sich einbildete, es sei ihm gelungen, ihn in drei Abschnitte zu teilen?« Der Absurdität einer Bejahung dieser Einbildung aber ist nicht mehr gedacht, wenn es an anderer Stelle heißt: »Das Vergangene abgetan sein lassen, die Zukunft der Vorsehung anheimstellen – beides heißt den eigentlichen Sinn der Gegenwart nicht verstehen, die überhaupt nur so weit als Realität gelten kann, als sie durch Treue des Gedächtnisses das Vergangene zu bewahren, durch Bewußtsein der Verantwortung die Zukunft in sich einzubeziehen versteht.«

Treue erweist sich als ausbalancierende Größe. Bergsons Prägung einer *durée* pure war darauf angelegt, Gegenwart als dynamische Schnittstelle von Vergangenheit und Zukunft transparent zu machen. Die rhythmische Organisation der Wirklichkeitspartikel ist nur durch die Anwesenheit der ihnen inwohnenden vergangenen Zeit verstehbar. Die Dinge also *sub specie durationis* zu sehen und nicht im schematischen Vorwärtsschreiten der physikalischen Zeit untergehen zu lassen, ist die eigentliche Treue zu ihnen. Hier, im Begriff der Treue, liegt der Kern, in dem die Antinomie von Sein und Werden mit der von Ich und Gemeinschaft zusammenfällt. Aufgelöst aber werden beide nicht. Hofmannsthal wiederum hat genau dafür ein unvergleichbares Motiv gefunden, das zur Metaphorik der unauslotbaren Brunnentiefe zurückführt. »Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist, wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdspace.«

III. Das Labyrinth

Was am Erdenleben wirklich erhaben und bedeutend ist, konzentriert sich »in den beiden düstersten und furchtbarsten Mysterien, die es gibt. Tod und Ver-

hängnis.« (Maurice Maeterlinck, *Die Entwicklung des Mysteriums*) Wie aber werden diese Mysterien für unser Leben wirksam, nach welchen Gestaltungsprinzipien vollzieht sich ihre Erscheinungsform in der Lebenswelt, kennen sie eine teleologische Ausrichtung, einen Plan? Hängen sie überhaupt mit jenen geordneten Kräften zusammen, die dem aktiven Bewußtsein als die schlechthin entscheidenden gelten? Maeterlincks Antwort ist unmißverständlich. Mutmaßliche Bewußtseinstatsachen sind bloße denkökonomische Größen, deren Scheincharakter so offensichtlich ist wie die Vorstellung eines selbstverantwortlichen Handelns des Menschen. Alle Augenblicke greift die Macht des Mysteriums in unser Leben ein, aber – und hierin allein besteht der besondere Charakter der Maeterlinckschen Mystik – »mit gleichgültigen, ungeheuren, blinden Kräften, die uns durchdringen und umbilden, die auf und in uns übergehen und uns beleben, ohne von unserem Dasein zu wissen, gleich wie Wasser, Licht und Luft.« (*Le Temple enseveli, Der begrabene Tempel*, 1902) Hier liegt der Grund für die naturphilosophischen Expeditionen des Dichters in die Welten der Bäume und Blumen, der Termiten und Bienen, aber auch – ins Naturkosmische gewendet – für seine Erkundung der Intelligenz des Weltalls, die uns ihrer Unendlichkeit halber unzugänglich bleiben muß. »Nur einen undeutlichen Schimmer von ihr erkennen wir in dem, was wir Natur nennen, dem Schauspiel des Lebens auf unserer winzigen Erde.« (*La Vie de l'Espace, Die Vierte Dimension*) Immer wieder erscheint in der Technik der symbolischen Analogisierung der Weltendinge das Axiom von der Identität zwischen Außen- und Innenraum. Wie bei Swedenborg, bei Balzac oder bei Novalis gerät der Verdacht eines gestaltgewordenen Universums, eines Makanthropos, ins Zentrum: »Was man dem Himmel nimmt, findet man im Menschenherzen wieder.« (*Le Temple enseveli*) In dem Aufsatz über *Die Intelligenz der Blumen* wird der Genius der Erde mit dem des Weltalls in Einklang gebracht, der im »Lebenskampf« eben genauso verfähre, wie ein Mensch handeln würde. Er bediente sich der gleichen Methoden, der gleichen Logik: »Er tastet, zaudert, kommt auf Altes zurück, fügt hinzu, merzt aus, erkennt und berichtigt seine Irrtümer, wie wir es an seiner Statt tun würden. Er nimmt alle Kraft zusammen, erfindet mühsam und Schritt für Schritt, ganz wie die Arbeiter und Ingenieure unserer Werkstätten. Er kämpft gleich uns gegen die schwere, riesige und dunkle Masse seines Wesens. Er weiß ebensowenig wie wir, wohin er geht; er sucht sich und entdeckt sich nach und nach. Er hat ein

oft verworrenes Ideal, in dem man gleichwohl eine Anzahl großer Linien entdeckt, die sich zu einem glühenderen, komplizierteren, nervöseren, geistigeren Leben erheben.«

Im Traum, im Unbewußten, spiegelt sich der Anteil des Alls. Hier werden die sinnlichen Gewißheiten des Kantianers zu Abbildern der Sinnlosigkeit. Maeterlinck fragt: »Ist die Zeit das Nichts der Ewigkeit? Ist der Raum das Nichts der Unendlichkeit?« Das Schicksal ist unabwendbar, da es der Inbegriff von allem ist, was uns begrenzt. Das Schicksal ist in Maeterlincks Denken ein Labyrinth, von dem niemand mit Bestimmtheit sagen kann, daß es von einem Außen begrenzt wird. Die Ereignisse, die dem Menschen verhängt sind, werden ihn gerade in der tiefsten Behausung entdecken, in die er sich flüchtete. Beim Versuch, das Schicksal zu vergewaltigen, stößt man auf dessen Unabdingbarkeit. Schon die genetische Disposition des Einzellebens, eines unendlichen kleinen Segmentes der großen astralen Bewegungen, schreibt dieses fest. Der labyrinthische Leib: »Wir sind nichts, als ein Augenblick im Leben dieser Zellen . . . In ihnen sammelt sich die ganze Geschichte und Vorgeschichte des Menschen an, sowie seine künftigen Schicksale.« (*Le Sablier, Die Sanduhr*) Maeterlinck rückt zugunsten eines horizontalen, auf immerwährende Gleichzeitigkeit des scheinbar Getrennten angelegten Zeitbegriffes vom Glauben an eine linear sich entfaltende Geschichte ab. Verneint wird der prozessuale Gedanke vom Zeitlauf. In der Unendlichkeit des Alls bleibt jeder vergangene, gegenwärtige oder zukünftige Augenblick aufgehoben. Der Gedanke des Labyrinths schließt den der Einzigartigkeit aus. Alles bleibt, nur der Ort verschiebt sich.

IV. Das Bildnis der Toten

Der Tod: »Was zu vergehen, oder wenigstens zu verschwinden und einander abzulösen scheint, das sind die Formen und Arten, wie wir den unvergänglichen Stoff perzipieren; aber wir wissen nicht, welche Realitäten hinter unserm Augenschein stehen. Er bildet das Gewebe der Binde, die auf unseren Augen liegt und durch ihren Druck auf sie alle Bilder unseres Lebens hervorruft. Wird diese Binde fortgenommen, was bleibt dann? Erkennen wir die Wirklichkeit, die ohne Zweifel draußen ist, oder hört selbst der Augenschein auf zu

sein?« (*Die Intelligenz der Blumen*) Im paradoxen Begriff der »ewigen Gegenwart« wird die Zeiterfahrung festgehalten. Nur ein winziges Nervengeflecht mehr, sagt Maeterlinck, würde genügen, die unerschütterliche Fülle der Zukunft vor unseren halbblinden Augen zu enthüllen. Das sensorische Defizit allein, der Angelpunkt unserer Sicherheit darüber, daß wir nichts sicheres über die Zukunft aussagen können, verstellt uns den Gedanken vor der Allgegenwart des Getrennten. »An sich ist es so gut wie sicher, daß sie nur eine ungeheure, ewige, unbewegliche Gegenwart ist, in der alles, was stattgefunden hat und noch stattfinden wird, unerschütterlich besteht, ohne daß das Morgen sich, außer in dem kurzlebigen Menschengeste, von Gestern oder Heute unterscheidet.« (*Le Temple enseveli, Der begrabene Tempel*) Im Tod hat die Bildsäule des Schicksals ihre Voraussetzung. Ohne Todesahnung gibt es keine Sinnerfahrung. Die ununterbrochene Anwesenheit einer troisièmepersonnage, des Todes also, wird zum archimedischen Punkt jedes Lebens. Gleichwohl ob als heuristische Größe oder als paralyisierende Gewalt, wird der Tod zur elementaren Macht des Schicksalsgedankens in Maeterlincks Werk. Wir sind verantwortlich für das, was uns zustößt, ja »im ganzen genommen gibt es keinen Unfall, bei dem das Opfer nicht a priori unrecht hat,« heißt es in der *Intelligenz der Blumen*. Im Bild des Todes vollzieht sich die Erkenntnis des Daseins. Die Toten sterben nicht. Wir wissen, »daß sie nicht mehr um unsere Kirchen herum, wohl aber in allen unseren Häusern, in allen unseren Gewohnheiten leben, daß es keine Gebärde, keinen Gedanken, keine Sünde, keine Träne, kein Atom des erlangten Bewußtseins gibt, das sich im Erdschoße verlöre, und daß bei unseren unbedeutendsten Handlungen unsere Vorfahren auferstehen, nicht aus ihren Gräbern, wo sie sich nicht mehr rühren, wohl aber im Grunde unseres Wesens, wo sie immerfort leben. . . « (*Von der Inneren Schönheit*).

Der Tod ist dasjenige Kräftezentrum, das für einen Moment die Macht derer, die noch nicht leben, mit der Macht der Gestorbenen zusammenschweißt. Er eröffnet deshalb einen weiten Ausblick, losgelöst von den Grenzen der Körper-, Zeit- und Raumverhaftung, an die die Erkenntnis gebunden bleibt. Im Kapitel *Schicksal* des Buches über das *Leben der Termiten*, schreibt Maeterlinck: »Sobald unser Körper, der die Werte verwirrt, ausscheidet, wird alles möglich, wird alles ebenso unbegrenzt wie die Ewigkeit selbst, alle Unendlichkeiten heben sich auf, und folglich erstehen alle Möglichkeiten neu.« Das

lebendige Bewußtsein von den Toten hebt – vielmehr als das abstrakte Bewußtsein vom Tod – die Vorstellung von der Getrenntheit der Zeiten auf. In diesem Bewußtsein existiert keine unwandelbare Vergangenheit. Das Bild der Toten nimmt an unserer Verwandlung Anteil. »Es ist unser Tod, der unser Leben lenkt, und unser Leben hat kein anderes Ziel, als unsern Tod. Unser Tod ist die Form, in der unser Leben verfließt, und er ist es, der unser Antlitz gebildet hat. Man sollte nur das Bildnis der Toten machen, denn sie allein sind sie selbst und zeigen sich einen Augenblick so, wie sie sind. Und welches Leben erhellt sich nicht in dem reinen, kalten und einfachen Lichte, das auf die Kissen der letzten Stunden fällt?« (*Von der Inneren Schönheit*)

Der Tod ist eine Variationsform des Lebens und in diesem aufgehoben. Immerfort und immer wieder wird Mélisande in den Brunnen starren, immerfort wird Golaud seine Bluttat neu begehen. Der Tod ist der mäeutische Partner des Lebens, denn im Labyrinth geschieht alles nach der Ökonomie der Umverteilung. Weil alles, was stirbt, ins Leben fällt, und alles, was geboren wird, so alt ist wie das Sterbende, kann der Tod – was ihn nicht weniger unheimlich macht – die Existenz nicht in das Nichts stürzen, diesen für Maeterlinck unmöglichen Gegenbegriff zu einer über die Welt ausgegossenen Intelligenz, dieser »Emanation eines unendlichen Bewußtseins«, die er auch die Weltseele nennt.

Albert Gier

MÉLISANDE ODER DIE EWIGE GEGENWART

»Les Miroirs feraient bien de réfléchir d'avantage«
Orféé, 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 siebenundzwanzigjährigen Maurice Maeterlinck 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 machten, 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 Mär-

chen, 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. (Später bekam er den Nobelpreis und wurde ein rundum zufriedener, aber ziemlich unbedeutender Schriftsteller.)

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 flüssig und hell, südländisch gewissermaßen – die Assoziation hat ihre Berechtigung, denn die antike Mythologie kennt einen König *Pelias* als Onkel Jasons, 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*). *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.

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 eifer-

* Verwiesen wird jeweils auf Akt (römische Ziffer) und Szene (arabische Ziffer) des Textbuchs.

süchtigen Fragen nach dem Verhältnis Mélisandes zu Pelléas bedrängt (III 4) - Golaud steht in der Mitte des Lebens, als er in eben jenen allegorischen Wald gerät, der schon den Wanderer in Dantes *Divina Commedia* verwirrte:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Chè la diritta via era smarrita.

Grad in der Mitte unsrer Lebensreise
Befand ich mich in einem dunklen Walde,
Weil ich den rechten Weg verloren hatte.

(Übers. H. Gmelin)

Dantes alter ego findet in Vergil einen Führer, dessen Platz später Beatrice, die geliebte Frau, einnimmt. Maeterlincks Zeitgenosse Marcel Schwob hat in *Le livre de Monelle* (1894) die weibliche Gestalt, die über geheimes Wissen verfügt und dadurch zur Führerin werden kann, noch einmal auftreten lassen: *Monelle me trouva dans la plaine où j'errais et me prit par la main* (»Monelle fand mich in der Ebene, wo ich umherirrte, und nahm mich bei der Hand«). 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 zu 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 und von ihren Elementen, dem Wasser und der Luft des Himmels, zu trennen. 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 anknüpft,

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* (»Laß uns noch ein wenig im Dunkeln bleiben«), 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 zwischen 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*, der »Quelle der Blinden«, 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 wenig älter sein dürfte als Mélisande. Vielleicht war Golaud für Pelléas 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), die bekanntlich kindliche Spiele treiben (III 3).

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, 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 Wagners *Allemagne* auf das französische Theater zurück.

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-Exupéry's Kleinem Prinzen glauben darf). Arkel beobachtet Mélisande und nimmt ihre Traurigkeit wahr (IV 1); möglicherweise täuscht er sich über die Ursache, aber es wäre auch denkbar, 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 geradezu 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. Méli-

sande 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? Weil Mélisande zwar schwanger wird, aber immer noch keine Seele hat, bleiben ihre Augen ausdruckslos: Golaud vermag in ihnen nicht zu lesen, was sie denkt oder fühlt (IV 1).

Allerdings ist Mélisandes Geschichte nicht eindeutig. Der Wald, die Quelle ist nicht ihre Heimat; sie ist dorthin geflohen. Wovor, 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 etwa 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 (ein Thema, das Emile Zola einige Jahre vorher in *La Joie de vivre* ebenso detailliert wie undelikat abgehandelt hat). 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 bezogene 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 und noch bei Christian Friedrich Daniel Schubart ein Symbol der geschlechtlichen Vereinigung:

Doch plötzlich ward dem Diebe
Die Zeit zu lang. Er macht
Das Bächlein tückisch trübe,
Und eh' ich es gedacht,
So zuckte seine Rute,
Das Fischlein zappelt dran ...

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 Sze-

nen herrscht eine Traumlogik, die zuläßt, daß Pelléas und Mélisande einander zugleich »erkannt« und nicht »erkannt« 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) – im *Freischütz* fällt das Ahnenbild im Forsthaus von der Wand, als Max seine erste Freikugel abfeuert. . . 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 Pelléas 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.

Die Gesten sind es, die die Bedeutung tragen; die Gesten aber sind nicht eindeutig, stehen in jeweils unterschiedlichem Kontext. Als Pelléas Mélisande zum ersten Mal begegnet, will er ihr die Hand reichen, um sie sicher über einen dunklen Steg zu geleiten; weil sie einen großen Blumenstrauß trägt, die Hände also nicht frei hat, faßt er ihren Arm (I 3). Als Mélisande sich über die *fontaine des aveugles* beugt, greift Pelléas wieder nach ihrer Hand, sie aber will beide Hände ins Wasser tauchen (II 1); um sie festzuhalten, wird Pelléas wieder ihren Arm nehmen. Später, im unterirdischen Gewölbe, fordert Golaud Pelléas auf, sich über das stehende Wasser zu beugen, das nach Tod riecht; Golaud hält seinen Bruder fest, und zwar am Arm, nicht an der Hand (III 2). Ist das eine unausgesprochene Warnung, daß die Strafe dem Vergehen nachgebildet sein wird wie in Dantes Hölle? Oder macht Pelléas hier die Erfahrung, daß das Geheimnis der Liebe größer ist als das Geheimnis des Todes?

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 Ren-

dezvous 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. Golaud belauscht das Rendezvous, wie König Marke Tristan und Isolde im Baumgarten belauscht. Golauds Mordtat löscht das neugewonnene 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 ...* (»Ich weiß nicht, was ich sage ... Ich weiß nicht, was ich weiß ... Ich sage nicht mehr, was ich will ...«, V). 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 Menschwerdung. 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 prophezeien: *Il faut qu'il (= l'enfant) vive, maintenant, à sa place ... C'est le tour de la pauvre petite ...* »Jetzt muß das Kind an ihrer Stelle leben ... Die arme Kleine ist an der Reihe ...« 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.

Ute Becker

MÉLISANDE. DIE ZEIT. DAS SCHWEIGEN.

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

Odilon Redon, 1876

Bevor wir Mélisande singen hören, hören wir sie weinen, ein kleines Mädchen, das am Wasser weint. Sie hört nicht die Stimme des Mannes, ihr Gesicht ist nicht zu sehen. *L'eau qui pleure ... l'eau qui fuit*. Sie will fliehen oder sich ins Wasser stürzen aus Furcht vor der Berührung des Mannes, der sie mitten im Wald, allein, an diesem mythischen Ort des Übergangs vom Kind zur Frau, fand. Er scheint ihr ein Riese mit grauen Haaren. Sie ist hier nicht geboren, sie ist entflohen, hat sich verirrt in diesem Niemandland. Sie kann nicht sagen, wer ihr etwas zuleide tat. Sie weiß, daß es alle waren. Sie kommt von weither, sie redet fast ohne Stimme, ihre Worte pochen nervös, hallen nach wie ein Echo aus einer fernen Welt. Später einmal wird die Musik für sie weinen, wenn sie den Himmel nicht mehr sieht.

Später wird sie auch lachen und sprechen, *l'eau qui rit, l'eau qui parle*; wenn sie spielt, Kind, das sie ist, wenn sie an ihrem Ort, in ihrem Element ist, im Licht des Mondes nahe am Wasser. Aber vorerst zittert sie, *l'eau qui tremble dans la nuit*, beginnt sie zu frieren in dieser Nacht, die sehr dunkel und sehr kalt werden wird. Sie fragt den Mann, der sie auffordert mitzugehen, wohin er geht. Aber er, Prinz Golaud, Enkel Arkels, des alten Königs von Allemonde, weiß es nicht. Auch er hat den Weg verloren.

Sechs Monate später bringt sie ein Schiff nach Allemonde, einer Welt der Zeitlosigkeit. Dort, in dieser anderen Welt mit den düsteren Wäldern rings um das Schloß, mit den Rissen in den Mauern über der Grotte, die das tote Wasser birgt, wird der fremde verängstigte Vogel, wenn es Winter wird, vergehen – still, verschwiegen, geheimnisvoll. Ihre Seele, dieser Ort einer anderen Zeit jenseits der Zeiten des Körpers und des Bewußtseins, ist für immer starr.

In Allemonde beginnt die Oper ein zweites Mal. Durch einen Brief, den Golaud an seinen jüngeren Halbbruder Pelléas schrieb, erfahren der alte erblindete König Arkel, Geneviève, Pelléas' Mutter, die sich im Laufe von fast vierzig Jahren an ein Leben ohne Sonne gewöhnt hat, der kranke Vater und

Golauds Sohn Yniold, was zuvor, in der ersten Szene, geschah. Sie erfahren es auf der Zeitebene ihrer Welt der Vergangenheit, der Verlassenheit. Ein Ereignis wird als Vergangenes wahrgenommen, als Geschehenes berichtet und reflektiert, als Unabänderliches hingenommen. Entsprechend wandelt sich der Gestus der Musik. Aus einer dynamischen, die abrupten Brüche, die Erregtheiten und das Verlorensein in einer kleinteiligen »Szenen«folge zum Ausdruck bringenden Musik, in der das Orchester *animant* oder *pressez* das Geschehen vorantreibt, wird episch-rezitativische Sprache vor dem Hintergrund eines statischen Klangtableaus.

Gleich zu Beginn wird auf der Ebene der »Handlung« – und das heißt in *Pelléas et Mélisande* der der Erzählung und der der inneren Handlung – das Abwesende formuliert. Dieses Abwesende wird immer wieder und von allen Figuren – sei es als das Vorher oder das Nachher – beschworen, herbeigesehnt, imaginiert, auch verschwiegen. Das Jetzt wird zum Immer, zum so unendlichen wie flüchtigen Moment vor dem Abschied, vor der Liebe, vor dem Tod. Alles ist – vielleicht – das erste Mal, das einzige Mal, das letzte Mal. Es gibt nur das Warten und das Wissen, daß nichts geschieht, was nicht seinen Grund haben möge. Kontinuität besitzt einzig der Kreislauf des Immergleichen, die Fatalität des Lebenslaufs. Mélisande schenkt einem kleinen Mädchen das Leben. *Es lacht nicht ... es wird auch weinen. Es muß jetzt leben an ihrer Statt. Es kommt nun an die Reihe für die arme Kleine. Angesichts des Todes und der Kälte verklingt die Musik dans une sonorité douce et voilée jusqu'à la fin et toujours très calme. Très lent. En allant se perdant, à peine murmurer.*

So wie sie wortlos, tonlos stirbt, *denn die menschliche Seele ist sehr schweigsam*, so singt Mélisande, wenn wir sie erstmals hören, *presque sans voix*. Später wird ihre Stimme vom anderen Ende der Welt kommen, wie ein Frühlingswind über das Meer. Nach dem Geständnis ihrer Liebe zu Pelléas wird ihre Stimme frischer und klarer als Wasser sein, fällt sie wie ein warmer Regen auf sein Herz. Und diese Stimme erstickt sogleich, wenn Mélisande Golauds gewahr wird.

Mit Golaud gibt es, gab es keine Verständigung. Schon bei der ersten Begegnung wird das offensichtlich, wenn sie fragt, wer er *ist*, er dagegen wie sie *heißt*, um sie sofort unmißverständlich und beim Namen nennend aufzufordern, mit ihm zu gehen. Golaud, der seinen Schatz in der Tiefe des Ozeans wie

ein Blinder sucht, der so unerbittlich wie vergeblich sich selbst und der Wahrheit nachjagt, Golaud wird Mélisande nie verstehen können. »Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam. Wir glauben, in die Tiefe der Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unseren bleichen Fingerspitzen nicht mehr dem Meere, dem er entstammt. Wir wännen eine Schatzgrube wunderbarer Schätze entdeckt zu haben, und wenn wir wieder ans Tageslicht kommen, haben wir nur falsche Steine und Glasscherben mitgebracht; und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert.« (Maeterlinck)

Mélisande scheint dies zu wissen. So wie es im Zustand zwischen Wachen und Schlafen keinen Abstand zwischen Wort und Bedeutung gibt, ist die Kindheit ein Ort der ursprünglichen, der magischen Worte, die auf eine fragwürdige Begrifflichkeit verzichten können. Mélisande spricht frei heraus, unschuldig, leise, zerbrechlich, unwillkürlich. Äußerst sensibel und präzise nimmt sie mit allen Sinnen animalisch-instinktiv die Welt wahr. Sie braucht nicht das Sprechen und die Rede, um sich auszudrücken. Was ist Wahrheit? Mélisande weiß die ihre durch die Intensität ihrer seelischen und körperlichen Erfahrung, nicht durch Benennen und Werten. Gerade Mélisandes lange Schweigsamkeit, ihre nicht in Worten zum Ausdruck kommende Haltung, ihre Zerbrechlichkeit und ihre häufig bewegungslose Zurückhaltung ließen in Debussy ihre Stimme im Geheimen so zart ertönen.

Das Schweigen und das unbewegliche unheilvolle Warten sind in diesem *drame lyrique* der eigentliche Zustand des Innern. Pelléas und Mélisande sprechen sich nicht aus. Sie weinen und haben Angst im Dunkeln. Sie sind unglücklich und lachen dabei. Sie suchen die Stille, die Kühle, die Kindheit, die Liebe. Sie verlieren sich in phantastischen Bildern einer nicht einzulösenden Utopie. Sie balancieren am Abgrund, sie tauchen ein in die blaue Finsternis, hören den Schlaf des Wassers, das Rauschen der Nacht, den Atem der Stille. Nicht sinn-volle Sprache oder durch Worte vermittelte, in Worte übersetzte Begrifflichkeit – allein das Schweigen bleibt ihnen angesichts der herabsinkenden Nacht. Die Reise, zu der Pelléas immer wieder aufbrechen will ist eine traumhaft imaginierte. »Mein Kind, meine Schwester, denk doch, wie köstlich es wäre aufzubrechen in die Ferne und dort gemeinsam zu leben! Ungestört uns zu lieben, zu lieben und zu sterben in dem Lande, das dir gleicht! An jenen Nebelhimmeln die feuchten Sonnen bezaubern meinen Geist

mit so geheimnisvollen Reizen wie deine verräterischen Augen, wenn sie durch Tränen blitzen. Dort herrschen Ordnung nur und Schönheit, Luxus, Stille und Wollust.« (Baudelaire) Pelléas' Traum vollendet sich in einem gewaltsamen Tod. Mélisandes Seele entschwindet. *Am Horizont der Engel der Gewißheit, und am dunklen Himmel ein fragender Blick.*

»Die Musik besitzt einen Rhythmus, dessen geheime Kraft die Entwicklung lenkt; die Regungen der Seele folgen einem anderen, instinktiveren Rhythmus, der von vielfältigen Ereignissen abhängt. Aus dem Nebeneinander dieser beiden Rhythmen ergibt sich ein ständiger Konflikt . . . Es gibt auch wunderbare Begegnungen zwischen den beiden Kräften.« (Debussy) Dieses spannungsvolle Kraftfeld zu gestalten, war es *seit langem* Debussys Absicht, für das Theater zu schreiben – obwohl oder gerade weil er eine unverhohlene Abneigung gegen die Opernwelt seiner Zeit mit ihren pathetischen Attituden und ihrem theatralischen Stil besaß. Als er 1893 *eines schönen Abends* Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* entdeckt, komponiert er gerade seine *Nocturnes*. Komponiert er »den Anblick des unbeweglichen Himmels, über den langsam und melancholisch die Wolken ziehen und in einem Grau ersterben, in das sich zarte weiße Töne mischen« in den *Nuages*, komponiert er den kosmischen Rhythmus einer von grellen Lichtbündeln für Augenblicke erhellten Atmosphäre der *Fêtes* und in den *Sirènes* »das Meer und seine unerschöpfliche Bewegung; über den Wellen, auf denen das Mondlicht flimmert, tönt der geheimnisvolle Gesang der Sirenen, lachend und in der Unendlichkeit verhaltend«. (Debussy) Als das Besondere seiner *Images* bezeichnete er das *Immaterielle* der Musik dieser *Bilder*, denn Musik bestehe ihrem Wesen nach aus *rhythmisierten Farben und Zeiten*. Solch einer Ästhetik der Musik, dieser innerlichen Kunst, *deren Elemente am Unendlichen teilhaben, in der die wahre Freiheit von der Natur kommt*, entsprach Maeterlincks *drame lyrique* mit seiner traumhaften Atmosphäre, der beschwörenden Sprache, dem gleichnishaften Geschehen, den Menschen, *die wie unbewegliche Puppen sind und in deren Seele so viel vorgeht, auf wunderbare Weise*. Debussy wollte weder *revolutionieren* noch *demolieren*. Er wollte Freiheit in dem Bewußtsein, daß man musikalisch alles ausdrücken könne, *was ein feines Ohr im Rhythmus der Welt wahrnimmt, die es umgibt*. »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 geheim-

nisvoll mit der Musik zusammenwirken; und sie, die Musik, könnte alle 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 sich im Raum bewegen...« (Debussy) Neben allem Naturhaft-Elementaren, den heftigen Kontrasten und sensiblen Nuancen, den Bildern und den Seelenräumen fand Debussy bei Maeterlinck zudem eine Sprache, die es ihm ermöglichte, in seiner Oper ein komplexes Zeitsystem zu schaffen, auf dem nicht zuletzt der Zauber und die Einzigartigkeit dieses Werkes auf der Schwelle vom 19. in das 20. Jahrhundert beruhen. Trotz Uhren und regelmäßiger Erdumdrehung wird die Zeit als etwas erfahren, das sich in unterschiedlichen Geschwindigkeiten vollzieht. Die subjektive Wahrnehmung von Zeit steht der Objektivität eines scheinbar linearen, meßbaren Zeitverlaufs entgegen. Doch ist die erlebte Dauer keine Frage der Länge, sondern der Tiefe oder Dichte. Wenn Komponieren heißt, einen Innenraum zu ordnen und einen zeitlichen Verlauf zu organisieren, konnte Debussy kaum einen geeigneteren Stoff für seine Oper finden. Zunächst und als wesentliches konstituiert er zwei völlig verschiedene Zeitebenen. Die mit Tönen eingefärbte, in der Melodie akzentuierte und modulierte, rhythmisch analog der Rede der Figuren gestaltete Sprache wird in ihrem linearen Zeitverlauf, in dem erlebte Zeit und Erlebniszeit in eins fallen, zur objektiven Zeit. Die innere Psyche der Figuren wird hingegen nach außen gestülpt in eine subjektive Zeit des Orchesters. Als Koordinate dieses rein musikalischen Verlaufs, der Zeit dehnt und rafft, sie anhält oder vorantreibt, ist das prosaische konkrete Element immer anwesend und macht die Subjektivität der Orchesterzeit umso spürbarer. Durch den körperlichen, sinnfälligen Vorgang des Singens verbinden sich Sprache und Figuren mit dem Orchester, mit der reinen Musik. Diese wird so zum Nacht-Raum, in dem sich die Handlung quasi real, eins zu eins, abspielt. Die Dominanz des Monologs und ein doppelbödi-ger Dialog, der immer auf noch etwas anderes verweist, ermöglichen diesen subjektiven Zeitfluß ebenso wie die Zustände des Wartens, Träumens, Spielens, Beobachtens, Erinnerns, Suchens, die ihre je eigene Zeit besitzen. In dem Moment äußerster Subjektivität auf der Bühne jedoch, wenn Mélisande und Pelléas sich ihre Liebe gestehen – und dieses Liebesgeständnis ist die einzige wirkliche Zwiesprache in der ganzen Oper –, gerade in diesem Augenblick bricht die innere Musik plötzlich ab. Wenn der musikalische und szenische

Höhepunkt erreicht ist, wird der Raum leer, der Zuhörer / Zuschauer auf sich selbst zurückgeworfen. Ihm bleibt ein weißes Blatt Noten-Papier.

Debussys Theater-Musik ist weder Illustration noch Kommentar. Der Komponist schafft durch den unerschöpflichen Reichtum seines Ausdrucksregisters und eine extrem logische Schärfe der Konstruktion Licht und Schatten, Ferne und Nähe, Kälte und Hitze. Die Musik erzeugt Farben – so wie Redon einmal über seine Malerei schrieb, daß er ein bißchen Blau genommen und es zum Singen gebracht habe –, sie imaginiert phantastische Räume und Bilder, zeichnet Seelenlandschaften. Zuweilen klingt die Musik wie in einer Muschel, dann wieder öffnet sie sich der lichten Weite des Spiels und Traums von Schönheit und Liebe, um gleich darauf dem erstickenden Todesatem am Rande des Abgrunds Ausdruck zu verleihen. Der Verlust von Erinnerung und Sprache, die Empfindung von Vergänglichkeit, von Vergeblichkeit werden aufgehoben in der expressiven Dynamik und Klangsinnlichkeit einer fließenden, pulsierenden Musik, in der sich die Ordnung der Natur spiegelt, die Sehnsucht nach Harmonie und Freiheit. »Debussy existierte bereits vor Debussy. Da war eine Architektur, die sich im Wasser spiegelt; da waren die 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.« (Cocteau)

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 durch-

dringt 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 spürbares 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 Sin-

nes 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 an-

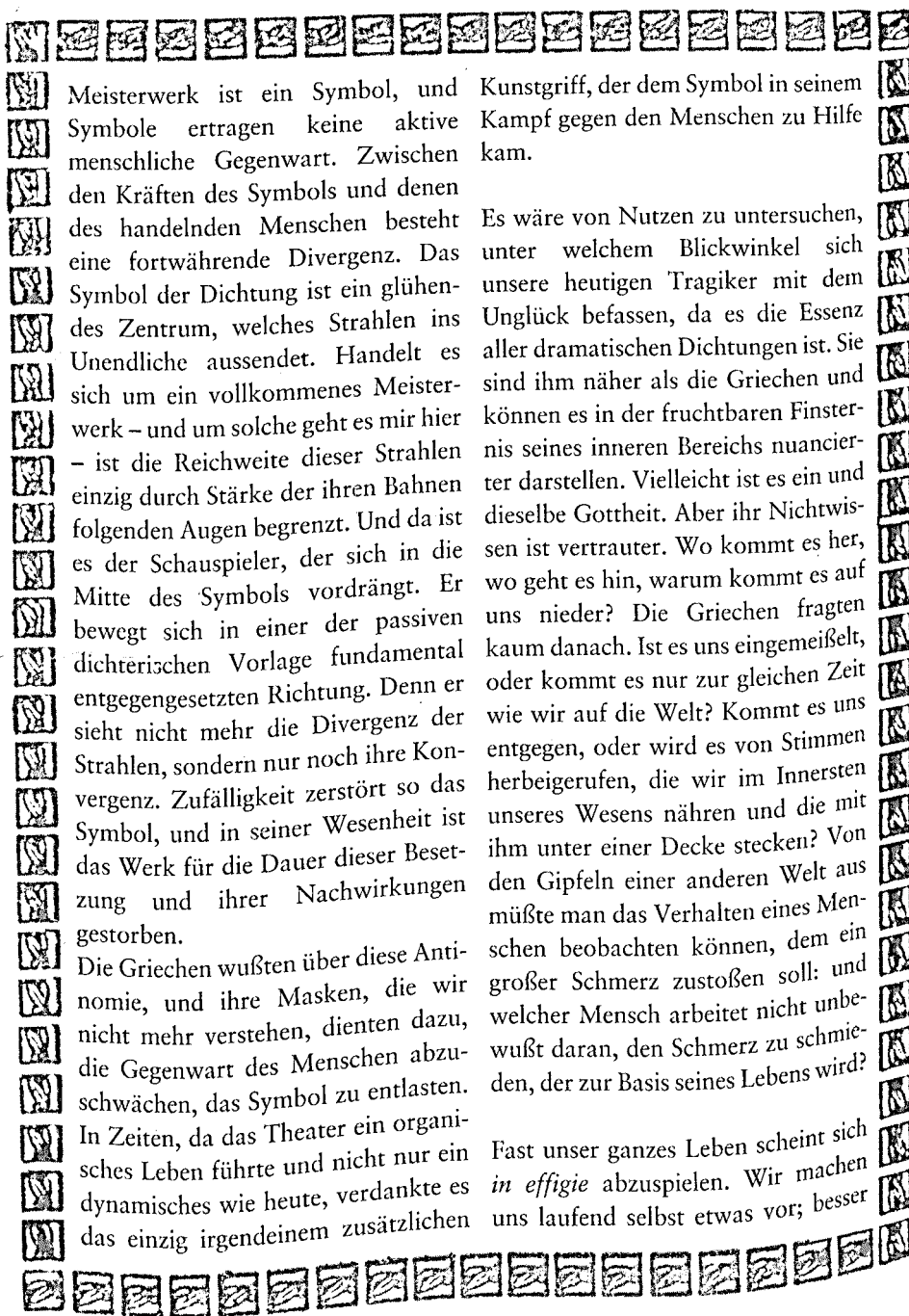
komme, den man nirgends sonst erfassen kann.

Maeterlinck, Typhöse Visionen

Die Bühne ist der Ort, an dem die Meisterwerke sterben, denn die Ausführung eines großen Werkes wird durch die Vermittlung über *nebensächliche, zufällige Subjektivität* in sich widersprüchlich. Jedes



Maurice Maeterlinck



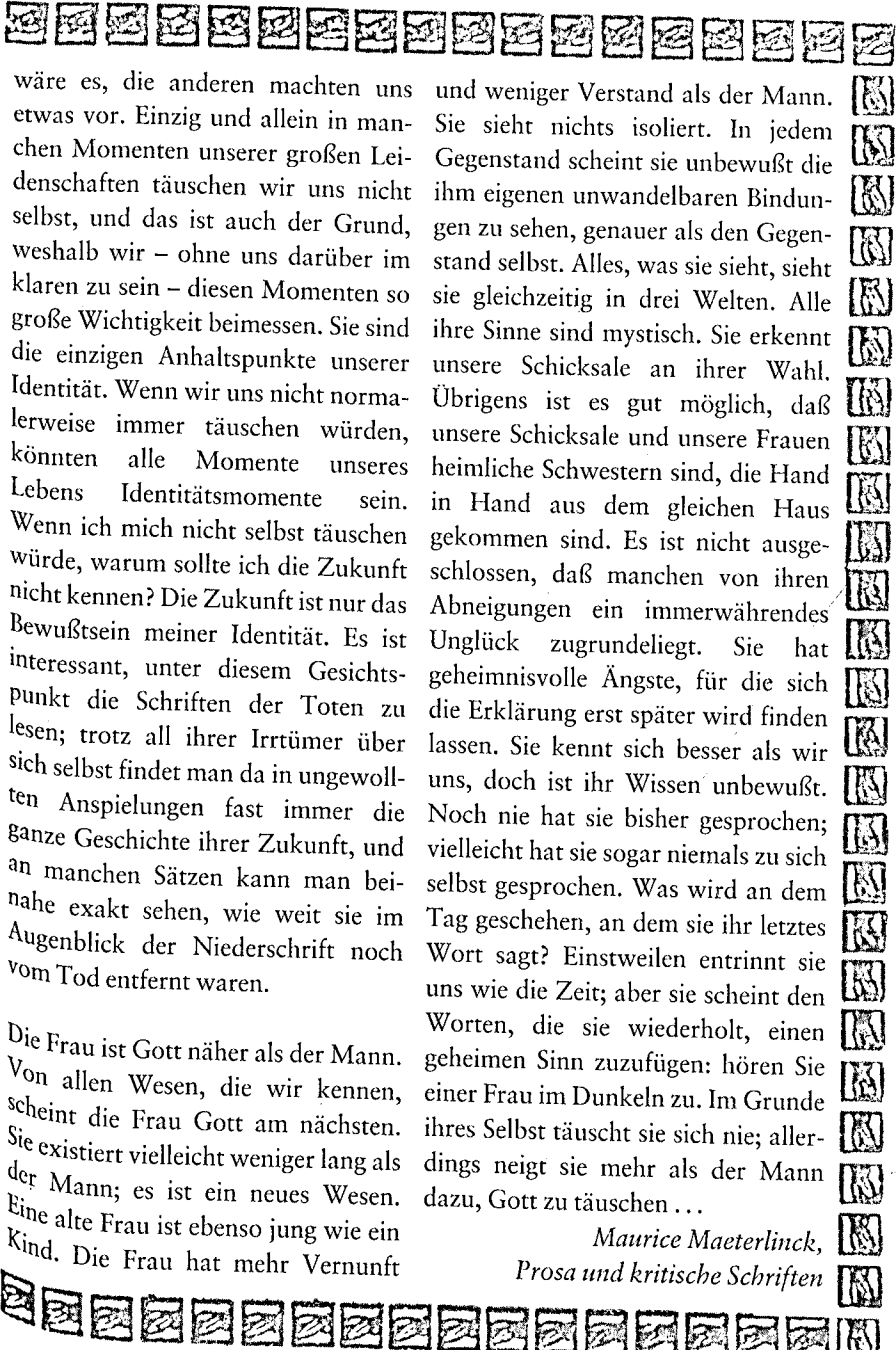
Meisterwerk ist ein Symbol, und Symbole ertragen keine aktive menschliche Gegenwart. Zwischen den Kräften des Symbols und denen des handelnden Menschen besteht eine fortwährende Divergenz. Das Symbol der Dichtung ist ein glühendes Zentrum, welches Strahlen ins Unendliche aussendet. Handelt es sich um ein vollkommenes Meisterwerk – und um solche geht es mir hier – ist die Reichweite dieser Strahlen einzig durch Stärke der ihren Bahnen folgenden Augen begrenzt. Und da ist es der Schauspieler, der sich in die Mitte des Symbols vordrängt. Er bewegt sich in einer der passiven dichterischen Vorlage fundamental entgegengesetzten Richtung. Denn er sieht nicht mehr die Divergenz der Strahlen, sondern nur noch ihre Konvergenz. Zufälligkeit zerstört so das Symbol, und in seiner Wesenheit ist das Werk für die Dauer dieser Besetzung und ihrer Nachwirkungen gestorben.

Die Griechen wußten über diese Antinomie, und ihre Masken, die wir nicht mehr verstehen, dienten dazu, die Gegenwart des Menschen abzuschwächen, das Symbol zu entlasten. In Zeiten, da das Theater ein organisches Leben führte und nicht nur ein dynamisches wie heute, verdankte es das einzig irgendeinem zusätzlichen

Kunstgriff, der dem Symbol in seinem Kampf gegen den Menschen zu Hilfe kam.

Es wäre von Nutzen zu untersuchen, unter welchem Blickwinkel sich unsere heutigen Tragiker mit dem Unglück befassen, da es die Essenz aller dramatischen Dichtungen ist. Sie sind ihm näher als die Griechen und können es in der fruchtbaren Finsternis seines inneren Bereichs nuancierter darstellen. Vielleicht ist es ein und dieselbe Gottheit. Aber ihr Nichtwissen ist vertrauter. Wo kommt es her, wo geht es hin, warum kommt es auf uns nieder? Die Griechen fragten kaum danach. Ist es uns eingemeißelt, oder kommt es nur zur gleichen Zeit wie wir auf die Welt? Kommt es uns entgegen, oder wird es von Stimmen herbeigerufen, die wir im Innersten unseres Wesens nähren und die mit ihm unter einer Decke stecken? Von den Gipfeln einer anderen Welt aus müßte man das Verhalten eines Menschen beobachten können, dem ein großer Schmerz zustoßen soll: und welcher Mensch arbeitet nicht unbewußt daran, den Schmerz zu schmieden, der zur Basis seines Lebens wird?

Fast unser ganzes Leben scheint sich *in effigie* abzuspielen. Wir machen uns laufend selbst etwas vor; besser



wäre es, die anderen machten uns etwas vor. Einzig und allein in manchen Momenten unserer großen Leidenschaften täuschen wir uns nicht selbst, und das ist auch der Grund, weshalb wir – ohne uns darüber im klaren zu sein – diesen Momenten so große Wichtigkeit beimessen. Sie sind die einzigen Anhaltspunkte unserer Identität. Wenn wir uns nicht normalerweise immer täuschen würden, könnten alle Momente unseres Lebens Identitätsmomente sein. Wenn ich mich nicht selbst täuschen würde, warum sollte ich die Zukunft nicht kennen? Die Zukunft ist nur das Bewußtsein meiner Identität. Es ist interessant, unter diesem Gesichtspunkt die Schriften der Toten zu lesen; trotz all ihrer Irrtümer über sich selbst findet man da in ungewollten Anspielungen fast immer die ganze Geschichte ihrer Zukunft, und an manchen Sätzen kann man beinahe exakt sehen, wie weit sie im Augenblick der Niederschrift noch vom Tod entfernt waren.

Die Frau ist Gott näher als der Mann. Von allen Wesen, die wir kennen, scheint die Frau Gott am nächsten. Sie existiert vielleicht weniger lang als der Mann; es ist ein neues Wesen. Eine alte Frau ist ebenso jung wie ein Kind. Die Frau hat mehr Vernunft

und weniger Verstand als der Mann. Sie sieht nichts isoliert. In jedem Gegenstand scheint sie unbewußt die ihm eigenen unwandelbaren Bindungen zu sehen, genauer als den Gegenstand selbst. Alles, was sie sieht, sieht sie gleichzeitig in drei Welten. Alle ihre Sinne sind mystisch. Sie erkennt unsere Schicksale an ihrer Wahl. Übrigens ist es gut möglich, daß unsere Schicksale und unsere Frauen heimliche Schwestern sind, die Hand in Hand aus dem gleichen Haus gekommen sind. Es ist nicht ausgeschlossen, daß manchen von ihren Abneigungen ein immerwährendes Unglück zugrundeliegt. Sie hat geheimnisvolle Ängste, für die sich die Erklärung erst später wird finden lassen. Sie kennt sich besser als wir uns, doch ist ihr Wissen unbewußt. Noch nie hat sie bisher gesprochen; vielleicht hat sie sogar niemals zu sich selbst gesprochen. Was wird an dem Tag geschehen, an dem sie ihr letztes Wort sagt? Einstweilen entrinnt sie uns wie die Zeit; aber sie scheint den Worten, die sie wiederholt, einen geheimen Sinn zuzufügen: hören Sie einer Frau im Dunkeln zu. Im Grunde ihres Selbst täuscht sie sich nie; allerdings neigt sie mehr als der Mann dazu, Gott zu täuschen...

*Maurice Maeterlinck,
Prosa und kritische Schriften*

Romain Rolland

VERBORGENE LEIDENSCHAFT

Der Sieg von *Pelléas et Mélisande* bedeutet eine unvermeidliche, gesetzmäßige, natürliche – ich möchte sogar sagen: vitale – Reaktion des französischen Geistes gegen die ausländische Kunst, vor allem gegen die Kunst Wagners und gegen ihre ungeschickten Vertreter in Frankreich. Man versteht nur zu gut die Empörung des französischen Geistes vom Standpunkt des Natürlichen und des Geschmacks gegen alle Übertreibungen und Auswüchse der wahren oder falschen Leidenschaft. *Pelléas et Mélisande* wirkte wie ein Manifest der Empörung. Unerbittlich wehrt er sich gegen alle Emphase, gegen jede Übertreibung, gegen jeden Ausdruck, der über den Gedanken hinausgeht. Dieser Widerwille im Hinblick auf übertriebene Worte und Gefühle steigert sich sogar bis zur Furcht, daß man seine Gefühle preisgibt, wenn man sehr bewegt ist. Leidenschaften werden geflüstert. Die Liebe wird durch unmerkliches Steigern der Musik ausgedrückt, die in dem Herzen des unglücklichen Paares wächst, und zeigt sich nur in dem verstohlenen »Oh, warum enteilst du!« am Ende des ersten Aktes, in dem ruhigen »Auch ich liebe dich!« im vorletzten Akt.

Pelléas et Mélisande hat eine Reform der dramatischen Musik in Frankreich hervorgerufen. Diese Reform erstreckt sich auf mehrere Punkte: vor allem auf das Rezitativ. Im 18. Jahrhundert hatte schon Jean-Jacques Rousseau eine Reform im gleichen Sinne vorausgesehen, wie Debussy sie vollzog. Er zeigte, daß es keine Beziehung zwischen den Flexionen des französischen Wortes, »dessen Akzent so traut, so einfach, so anspruchslos ist«, und den »lärmenden und schreienden Betonungen des Rezitativs« der französischen Oper gibt. Und er kam zu dem Schluß, daß das beste Rezitativ, das zu uns passen könnte, sich bewegen müßte »zwischen sehr kleinen Intervallen, die Stimme weder viel heben noch senken müßte, wenig lang anhaltende Töne, niemals Ausbrüche, noch weniger Schreie, etwas, das dem Gesang ähnelt, wenig Ungleichheit in der Dauer oder in dem Wert der Noten sowie in ihren Abstufungen«. Das ist Debussys eigene Definition vom Rezitativ.

Was die harmonische Sprache Debussys anlangt, so besteht seine Originalität nicht in der Erfindung neuer Akkorde, sondern in ihrer neuen Verwendung, die daraus entstanden ist. Man ist kein großer Künstler, weil man die Septi-

men und Nonen ohne Auflösung des Dissonanzakkordes, Verkettung von Nonen und großen Terzen, harmonisches Fortschreiten, gegründet auf eine Tonleiter von ganzen Tönen, anwendet, sondern weil man sie sprechen läßt. Es gibt kaum Besonderheiten im Stile Debussys, die sich nicht vereinzelt bei Meistern vor ihm finden, bei Chopin, Liszt, Chabrier, Richard Strauss. Bei Debussy kann man nichtsdestoweniger sagen, daß sie immer von Debussy sind und daß *Pelléas et Mélisande* im »Land der Nonen«, d.h. in einer poetischen Atmosphäre spielt, die keinem anderen Musikdrama vor ihm gleicht. Endlich das Orchester. Es ist aus freien Stücken eingeschränkt, vermindert, geteilt. Es hat einen aristokratischen Abscheu vor diesen Orgien der Töne, woran Wagners Kunst uns gewöhnt hat. Es ist zurückhaltend, verfeinert, wie ein schöner klassischer Satz am Ende des 17. Jahrhunderts: »Ne quid nimis«, »Nichts zu viel«, das ist der Wahlspruch des Künstlers. Anstatt die Klänge für die Massenwirkung zu verschmelzen, entkleidet er einen nach dem anderen seiner Eigenheit, oder er verknüpft sie zart, ohne ihre eigene Natur zu ändern. Wie die impressionistischen Maler seiner Zeit malt er nur mit reinen Farben, aber mit zarter Zurückhaltung, die alles Grobe wie etwas Häßliches zurückweist.



Claude Debussy

Hans Hollander

»LA DIVINE ARABESQUE«

L'Art Nouveau und die Musik von Debussy

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 Arabeske vor, jenes Prinzip des Ornaments, das die Grundlage aller Arten von Musik ist. . . Die göttliche Arabeske erscheint schon bei Palestrina und Orlando di Lasso. . .«

Debussys melodische Gebärde zielt immer nach der »göttlichen Arabeske« 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 . . . !«
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 zwielichthaften 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 halbtonlosen, spannungslosen Aufbaus kann sie sich ohne formbestimmenden kadenziellen Zwang in freiem Wachstum entfalten. Sie ist daher biegsam, naturhaft und von einer poetischen Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit. So eignet sie sich vorzüglich zur melodischen Arabeske, 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 Verhaltenheit, von »understatement«, das so sehr zum ästhetischen Konzept Debussys gehört.

Werner Danckert
EINE LEITMOTIVOPER

Pelléas ist eine Leitmotivoper, trotz Debussys ausdrücklicher Gegnerschaft gegen das Wagnersche 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 herauszuhören. 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 scharfprofilierten, 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-roman-tischen Naturphilosophie vorschweben mochte: das Symbol erweckt Stim-mungen, 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 aus-ge-spannen wie die meisten Wagner-Motive. In dramatischer Hinsicht versinnli-

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



(...) Dem Wagnerschen Leitmotivgebrauch kommt das sogenannte »Drohmotiv« vielleicht am nächsten. Erstmalig erscheint es im Zwischenspiel nach dem ersten Bilde, um später in der Szene zwischen Golaud und Yniold und in dem Auftritt, wo Golaud Mélisande mißhandelt, wiederzukehren.

Die Flüssigkeit und Wandelbarkeit der Motive bringt es mit sich, daß sie vom Hörer kaum ausdrückliche Beachtung erfordern. Ihre Wirkung, so möchte man sagen, vollzieht sich mehr unbewußt als in der Wagnerschen Leitmotivtechnik, die fraglos 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, so 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 Affekt-

betonung 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 Verdopplungen, 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 blaß, ja papieren 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 verhüllten, undurchdringlichen Schicksals.« (Thompson 352) Mehr suggestiv als schildernd ist auch das Murmeln des Springbrunnens, der Taubenschwarm über Mélisandes Turm. In völlig mystisches Licht ist die Szene von Mélisandes Tod gehüllt. Bei aller Unwirklichkeit erweckt das Spiel im ganzen genommen doch den Eindruck größerer Naturnähe und 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 den 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 *saiwalô* (Seele) = wogende See, freudig zugestimmt.

So weiter 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 klungsinnlichen Symbolen seinen echtsten Ausdruck fand.

Schweigend neige ich mich vor Ihm. Je weiter ich vordringe, um so weiter weichen seine Grenzen zurück. Je mehr ich grübele, um so weniger verstehe ich ihn. Je mehr ich ihn betrachte, um so weniger sehe ich ihn, und je weniger ich ihn sehe, um so

gewisser bin ich seines Daseins; denn gäbe es ihn nicht, so wäre überall das Nichts, und wer könnte fassen, daß es das Nichts gibt.

Ich bin glücklich, nichts davon zu verstehen. Könnte ich in diesem Leben wissen oder begreifen, was Gott ist, so wäre ich lieber auf ewig nicht mehr; denn das Weltall wäre dann nichts als eine unermeßliche

Sinnlosigkeit. Wie vor Tausenden von Jahren der Samaveda gesagt hat: »Ein wenig von ihm wissen, heißt nicht ihn kennen. Denen, die ihn am besten kennen, gilt er als unbegreiflich, und die gar nichts von ihm wissen, wännen ihn ganz zu kennen.«

Wir wollen uns ernsthaft prüfen und fragen, ob in der Ewigkeit, die dem Augenblick unseres Seins vorangegangen ist, uns je ein Bote aus einer anderen Welt zu Hilfe gekommen ist? Hat die Menschheit, soweit ihr Gedächtnis zurückreicht, je auch nur

die Spur oder Ahnung einer Einwirkung oder eines Eingriffs aus dem Jenseits empfunden – denn etwas Handgreifliches, Entscheidendes, Unwiderlegbares verlangen wir gar nicht? Haben wir nicht vielmehr das Wenige, was wir gelernt haben, ausschließlich aus uns selbst, aus unserem eigenen Elend ent-

nommen? Finden wir irgendwo einen Hinweis auf eine Eingebung, die außermenschlich wäre? Und wenn dem so ist, was hat es zu bedeuten? Müssen wir dann nicht befürchten, daß wir in alle Ewigkeit einsam im Weltall sind, und keine andere Welt je intelligenter oder besser gewesen ist als die unsere?

Maurice Maeterlinck,
Die vierte Dimension



Maurice Maeterlinck

DIE DREI BLINDEN SCHWESTERN

Die drei blinden Schwestern
(Verzagen wir nicht)
Die drei blinden Schwestern
Haben Goldlampenlicht.

Steigen zum Turm hoch,
(Sie, ihr und wir)
Steigen zum Turm hoch
Und warten sehr . . .

Ach! sagt die erste,
(Verzagen wir nicht)
Ach! sagt die erste,
Ich hör unser Licht . . .

Ach! sagt die zweite,
(Sie, ihr und wir)
Ach! sagt die zweite,
Der König kommt her . . .

Nein, sagt die reinste,
(Verzagen wir nicht)
Nein, sagt die reinste,
Erloschen ist's . . .

Maurice Maeterlinck

TEXTNACHWEISE

Die Beiträge von Norbert Abels, Albert Gier und Annette Kaiser sind Originalbeiträge für dieses Heft. Jean Barraqué, Debussy, Hamburg 1964; Ute Becker, *Mélisande. Die Zeit*. Das Schweigen, erstmals auf niederländisch an der Nederlandse Opera, 1993; Werner Danckert, Claude Debussy, Berlin 1950; Claude Debussy, *Monsieur Croche*, Sämtliche Schriften und Interviews, Stuttgart 1974; R.W. Emerson, *Lebensführung*, Leipzig 1903; Hans Hollander, *La Divine Arabesque*, in: Hans Hollander, *Musik und Jugendstil*, Zürich und Freiburg i. Br. 1975. Maurice Maeterlinck, *Prosa und Kritische Schriften, 1886–1896*, hg. von Stefan Gross, Bad Wörishofen 1983; Maurice Maeterlinck, *Die vierte Dimension*, Berlin und Leipzig 1929; Maurice Maeterlinck, *Von der inneren Schönheit*, Jena o. J.; Maurice Maeterlinck, *Das Leben der Ameisen*, Stuttgart und Berlin o. J.; Maurice Maeterlinck, *Das Leben der Bienen*, Jena 1919; Maurice Maeterlinck, *Die Intelligenz der Blumen*, Jena 1914; Maurice Maeterlinck, *Das Leben der Termiten*, Stuttgart 1927; Maurice Maeterlinck, *Mélisandes Lieder*, Mindelheim 1985 (Die Gedichte wurden von Stefan Gross übersetzt); Edgar Allan Poe, *Erzählungen*, München 1959; Romain Rolland, *Meister der Musik*, Bd. II, Olten 1951;

ABBILDUNGEN

Die Bilder dieses Programmbuches entnahmen wir folgenden Werken: Debussy und seine Zeit, Laaber-Verlag, 1981; Debussy im Spiegel seiner Zeit, Edition Musik und Theater, Zürich 1993; Maurice Maeterlinck, Brüssel, 1960; Hauser, *Weltgeschichte der Literatur*, Leipzig und Wien, 1910; Edgar Allan Poe, Salzburg, 1980; Harenbergs *Lexikon der Weltliteratur*, Dortmund, 1989. Die Szenenfotos stammen von Andreas Pohmann.

IMPRESSUM

Oper Frankfurt, Saison 1993/94

Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*

Premiere: 12. Juni 1994

Herausgeber:

Intendanz der Oper Frankfurt

Sylvain Cambreling und Dr. Martin Steinhoff

Verlag: Druckerei Imbescheidt KG

Redaktion: Dramaturgie der Oper Frankfurt

Verantwortlich für dieses Buch: Norbert Abels

Mitarbeit: Ursula Ellenberger, Annette Kaiser

Herstellung: Druckerei Imbescheidt KG,

Belchenstr. 3, 60528 Frankfurt am Main

