

Claude Debussy
Pelléas et Mélisande

1918 DEB
01481



staatsoperhannover

52.22 N 09.44 E





Claude Debussy Pelléas et Mélisande

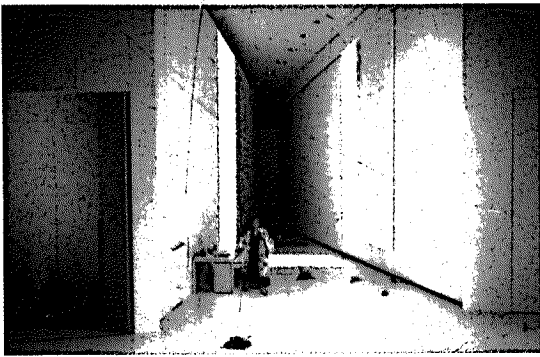
Drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux
de Maurice Maeterlinck

Musikalische Leitung Shao-Chia Lü
Regie und Dramaturgie Jossi Wieler und Sergio Morabito
Bühne und Kostüme Kazuko Watanabe
Licht David Finn

Premiere 13. April 2003

Sollte nicht am Ende der Geschichten, wo es heißt: „Und sie wurden glücklich“, die große Unruhe erst ihren Anfang nehmen?

Maurice Maeterlinck, Die Tragik des Alltags



Ich habe die Musik hinter allen Schleiern gesucht, hinter denen sie sich selbst vor ihren glühendsten Anhängern verbirgt! Ich habe von da etwas mitgebracht, was Ihnen vielleicht gefallen wird, ob auch anderen, ist mir gleich; ich habe, ganz spontan übrigens, ein Mittel angewandt, das mir recht ungewöhnlich erscheint: nämlich die Pause (lachen Sie nicht!); sie dient als Ausdrucksträger und vielleicht als einzige Möglichkeit, den Empfindungsgehalt einer Phrase zur Geltung zu bringen.

Claude Debussy an Ernest Chausson, 2. Oktober 1893



Inhalt

Handlung Seite 8

Maurice Maeterlinck, Bekenntnis eines Dichters Seite 10

Claude Debussy, Am Vorabend der Uraufführung Seite 12

Julia Kristeva, *Pelléas et Mélisande*: Eine tönende Melancholie Seite 17

Hugo von Hofmannsthal, Wir besitzen unser Selbst nicht Seite 28

Maurice Maeterlinck, Seele Seite 30

Sergio Morabito, Zur Neuinszenierung von *Pelléas et Mélisande* Seite 33

Maurice Maeterlinck, Die große Unruhe Seite 40

Claude Debussy, Warum ich *Pelléas* geschrieben habe Seite 42

Maurice Maeterlinck, *Pelléas und Mélisande* Seite 47



Handlung

Akt I

1. Szene

Golaud begegnet Mélisande.

2. Szene

In einem Brief an seinen Halbbruder Pelléas berichtet Golaud, dass er Mélisande geheiratet habe. Sein Großvater Arkel und seine Mutter Geneviève sind bereit, ihn und die Unbekannte in Allemonde aufzunehmen.

Pelléas vermag nicht, dem Hilferuf eines Freundes, der im Sterben liegt, zu folgen. Zudem ist sein eigener Vater schwer krank.

3. Szene

Mélisande wird von Geneviève in das Leben auf Allemonde eingeführt. Pelléas kommt vom Strand. Man beobachtet, wie das Schiff, das Mélisande gebracht hat, trotz schlechten Wetters in See sticht.

Akt II

1. Szene

Bei einem Spiel mit Pelléas verliert Mélisande ihren Ehering. Zur gleichen Stunde hat Golaud einen Unfall.

2. Szene

Mélisande pflegt Golaud. Dieser bemerkt ihr Unwohlsein. Er hält es für eine Begleiterscheinung ihrer Schwangerschaft. Dann vermisst er ihren Ring, worauf Mélisande ihm vorlügt, sie habe ihn beim Muschelsammeln für den kleinen Yniold, Golauds Sohn aus erster Ehe, verloren. Golaud zwingt sie, sich in Begleitung von Pelléas sofort auf die Suche zu machen.

3. Szene

Pelléas bemüht sich, die Sinnlosigkeit dieser Suche zu überspielen.



Akt III

1. Szene

In der gelösten Atmosphäre eines Sommerabends überlassen sich Pelléas und Mélisande einem zunächst heiteren, dann immer leidenschaftlicheren Flirt.

2. und 3. Szene

Golaud versucht Pelléas zu warnen.

4. Szene

Golaud fragt sein Kind Yniold über die Beziehung von Pelléas und Mélisande aus.

Pause

Akt IV

1. Szene

Pelléas berichtet Mélisande, dass es seinem Vater besser gehe. Dieser habe ihn beschworen abzureisen.

2. Szene

Arkel versucht, Mélisande mit ihrer Schwangerschaft auszusöhnen. In einem unkontrollierten Eifersuchtsausbruch rührt Golaud an traumatische Verletzungen Mélisandes.

3. Szene

Yniold kann nicht schlafen.

4. Szene

Pelléas will fliehen und Abschied von Mélisande nehmen. Sie zwingt ihn zur Einsicht in das Scheitern ihrer Liebe. Ihre Umarmung provoziert Golaud; er erschießt seinen Halbbruder.

Akt V

Mélisande stirbt an den Folgen der vorzeitigen Geburt ihres Kindes von Golaud.

Maurice Maeterlinck Bekenntnis eines Dichters

Sie fragen mich dann nach meinem Selbstverständnis als Autor; und auch hier muss man mir meine vielfältigen Ausflüchte verzeihen. Seit dem ein wenig trügerischen Beispiel Edgar Poes scheint eine ganze Reihe Künstler Wert darauf zu legen, sich selbst für bewusst zu halten; sie sind der Überzeugung, dass ihre Kunst durchdacht ist, dass sie ein für allemal wissen, was ihre Domäne ist, und dass sie ihre schöpferischen Möglichkeiten kennen. Sie agieren inmitten eines Systems von vielfarbenen, wohlzusammengestellten Retorten; mit Bedacht ist die Beleuchtung eingestellt, und das Feuer ist in einer Ecke untergebracht und von Vorsichtsmaßnahmen umgeben. Sie sind stolz, genau sagen zu können, was sie gewollt haben und welches ihre nächsten Ziele sind; aber ich glaube, das Bewusstsein hier Indiz ist für Lüge und Tod. Ich glaube, dass alles, was nicht aus den unbekanntesten und geheimsten Tiefen des Menschen kommt, nicht seiner einzig legitimen Quelle entsprungen ist. Ich glaube, dass es dann nicht der heilige Stab von Moses ist, der in den Wüsten der Seele an geheimnisvolle Felsen klopft, sondern der übelwollende Stab desjenigen, den man nicht nennen soll. Die Alchemie des Gehirns scheint mit der Alchemie der Nacht vergleichbar; den Lauf der Gestirne halte ich für weniger unerklärlich als den Lauf der Gedanken. Ich habe bei mir selbst immer wieder festgestellt, dass alle bewussten Seiten meiner Kunst (verzeihen Sie mir diese zu stolze Formulierung, ich benutze sie einzig, um abzukürzen) sich ständig verändert haben und diversen Lektüreeindrücken und anderen Einflüssen gefolgt sind; während alle instinktiven Seiten, alles, was ich nicht gewollt hatte und wovon ich nicht wusste, wo es herkam, alles, worüber ich mir nicht im Klaren war, inmitten meiner Entwicklungen unbeweglich blieb. Ich habe überdies gemerkt, dass, in dem Maße, wie ich mir über irgendein Element meiner Kunst voll bewusst wurde, dies das unfehlbare Zeichen seines Absterbens und seiner baldigen Eliminierung war. Mit einem Male zu bewusst, könnte man es mit einem Zweig vergleichen, der verwelkt, nachdem er seine Frucht hervorgebracht hat. Unzählige solcher Zweige liegen abgestorben um den Stamm des Baumes auf dem Boden; woraus ein heilsames Freudenfeuer zu machen ist, in dem ich alles Äußerliche und Formel- oder Rezepthafte verbrennen möchte. Diese Fortschritte des Bewusstseins, die langsam wie ein Leben anwachsen und dabei Tod hinter sich zurücklassen, scheinen mir der Beachtung wert nur, insofern sie beschleunigt werden müssen, durch all diese aneinander folgenden Tode, denn sind die ersten Zweige verschwunden, steigt der Saft sogleich in andere, bis dahin unbekannte und unvermutete, die grün und fruchtbar aufleben, solange sie im Schatten bleiben, um ihrerseits zu verwelken, wenn das volle Licht sie trifft, und immer so fort, bis zur höchsten Spitze der Belaubung, einen Anblick, den ich erst vom Grabe aus zu haben hoffe.

Ich könnte Ihnen also nur über Totes berichten, dessen Stille man nicht stören sollte; was darüber hinausgeht: vor meiner eigenen Stimme würde ich mich fürchten, finge ich hier zu reden an. Es gibt ein Blaubartzimmer in unserer Seele, das man nicht öffnen soll. Sie geben mir heute einen goldenen Schlüssel in die Hand; doch ich zittere vor der Tür, und ich weiß, dass dieser Schlüssel in Blut fallen wird, wenn ich mich dem geheimnisvollen Befehl widersetze. Es gibt ein inneres Meer in unserer Seele, ein fürchterliches, wahrhaftes *mare tenebrarum*, in dem die seltsamen Stürme des Ungesagten und Unsagbaren wüten; und wo es uns gelingt, etwas auszudrücken, entzündet sich manchmal im Brodeln der schwarzen Wellen der Widerschein eines Sterns. Sind es allein diese stummen Gewässer, aus denen wir die verdorrte Erde der Kunst begießen? Ich weiß es nicht; doch es scheint mir, als spürte man ihren Umfang in sich zunehmen in dem Maße, wie man im Leben vorrückt, unter alle Quellen der uns umgebenden Nacht; bis

sie uns vielleicht in die Kehle hochsteigen und – was die absolute Weisheit sein muss – Schweigen gebieten, Schweigen, welches sein Reich von nun an kennt.

Und so höre ich mit wachsender Aufmerksamkeit und Konzentration auf all die kaum wahrnehmbaren Stimmen der Menschen. Ganz besonders fühle ich mich von den unbewussten Gesten ihres Wesens angezogen, welche ihre leuchtenden Hände durch die Schießscharten jenes Walls aus Künstlichkeit hindurchstrecken, in den wir eingesperrt sind. Alles, was in einer Existenz unausgesprochen ist, möchte ich erforschen, alles, was sich weder im Tod noch im Leben ausdrückt, alles, was nach einer Stimme sucht in einem Chor. Dem Instinkt will ich mich zuwenden, in seiner Bedeutung als Wissen; den Vorgefühlen und den noch nicht erklärten, vernachlässigten oder verlorengegangenen Gaben und Kenntnissen; den nicht verstandgeleiteten Motiven des Handelns, den Wundern des Todes, den Rätseln des Schlafs, während dem es uns, dem übermächtigen Einfluss der Tageserinnerungen zum Trotz, in manchen Augenblicken gegeben ist, unser enigmatisch-wahres, ursprüngliches Wesen aufleuchten zu sehen; allen unbekanntes Kräften unserer Seele; all den Momenten, in denen der Mensch seiner eigenen Bewachung entkommt; den Geheimnissen der Kindheit schließlich, die so seltsam vergeistigt scheint mit ihrem Glauben an das Übernatürliche und so beunruhigend mit ihren Träumen voll spontanem Schrecken, als kämen wir tatsächlich aus einer Quelle des Entsetzens! Geduldig will ich so die Funken des ursprünglichen Seins belauern, durch alle Spalten und Risse dieses düsteren Systems aus Täuschung und Enttäuschung, inmitten dessen wir zu streben verdammt sind. Aber ich bin nicht in der Lage, das alles heute bereits zu erklären. Ich habe den Kreis der Fragezeichen noch nicht überschritten, und wie ein Kind tappe ich an den blauen Scheidewegen der Geburt umher.

Am Vorabend der Uraufführung von *Pelléas et Mélisande*

Redigierte Wiedergabe eines Interviews
mit Louis Schneider, April 1902

Claude Debussy schmeichelt sich, kein musikalisches System zu besitzen; er versteht nicht einmal, wie man eines haben kann. Ja, er ist sogar der Meinung, dass diejenigen, die eines zu haben behaupten, es während des Schreibens beiseitelegen, und dass die Theorien erst nachträglich entstünden, wenn die Werke geschaffen sind.

Am deutlichsten beweist Debussy seine Negation des Systems dadurch, dass er sich von einem großen Wagner-Verehrer zu einem ebenso entschiedenen Wagner-Gegner gewandelt hat. Er wirft Wagners Kunst Unwahrhaftigkeit vor, weil er es für unmöglich hält, auf dem Theater symphonische Musik zu machen. Man solle nie vergessen, dass man sich an lebendige Menschen wendet, die nicht die Zeit haben, sich mit symphonischen Episoden aufzuhalten. Solange die Symphonie sich breitmache, stocke jede Bewegung; die dramatische und die symphonische Entwicklung ließen sich nicht einander angleichen. Debussy belegt seine Ansicht mit zahlreichen Beispielen aus Wagners Opern, wo die Helden in bestimmten Augenblicken zum Schweigen verurteilt sind, einfach, weil sie der Symphonik die Möglichkeit der Entwicklung einräumen müssen.

Der Wunsch, diese Un(v)erträglichkeiten zu beseitigen, hat Debussy auf die Suche nach einem deklamatorischen Vortrag geführt, der sich nicht einer musikalischen Bewegung, sondern einem musikalischen Wort anpasst. Er erklärt diese Ausdrucksweise, die dunkel erscheinen mag, folgendermaßen:

Jeder gesprochene Satz hat einen Rhythmus; nun ist es aber in der Musik wichtig, auf die Worte Rücksicht zu nehmen, ohne sie jedoch über Gebühr zu unterstreichen. Wenn wir sagen: „Schließen Sie die Tür“ oder „Diese Nacht ist schön“, so haben alle Worte einen gleichen Wert, der zur Bildung des Satzes beiträgt. Debussy bestreitet, dass in der Musik das Wort stärker unterstrichen werden müsse als in der Konversation. Er schließt also aus seiner Konzeption die „überflüssige“ Musik aus, auch die 135 Takte, die geschrieben wurden, um einen Seelenzustand verständlich zu machen, der danach auch nicht klarer geworden ist als vorher. Nur die Person selbst hat ihre Seelenlage auszudrücken und darf ihre Zuflucht nicht zu einer symphonischen Abschweifung nehmen.

Der Komponist von *Pelléas et Mélisande* wollte demnach dem Einfluss Wagners, den er für verderblich und falsch hält, entgegenwirken; seiner Meinung nach verwirrt er die Musik und schadet ihr, und vor allem ist er kein Qualitätsbeweis. Debussys Ziel ist es, zu einer einfacheren Form zu finden, die auf menschliches Verhalten gegründet ist; er wollte eine Sprache schaffen, welche sich symphonischer Mittel zwar nicht begibt, sich ihnen aber auch nicht völlig ausliefert und vor allem die so langen und langweiligen Entwicklungen vermeidet. Bei Wagner (ihm gilt das „Ceterum censeo“ Debussys) bauschen sich die unwichtigsten Dinge zu einem ausgewachsenen Kommentar auf. Die Handlung muss jedoch weitergehen und vorwärtsdrängen, und es ist wichtig, ihr zu folgen, sonst läuft man Gefahr, ein Werk gegen den Menschen zu schreiben. Die Musik Debussys ist also engstens an die Aktion gebunden. Sie will nichts von Arien wissen, sie verschmäht Rezitative; eine musikalische Atmosphäre, die mit der seelischen oder leiblichen Atmosphäre verschmilzt.

Was die technische Seite betrifft, so wird diese Musik nicht nur von einem natürlichen Rhythmus getragen, sondern auch von einer Akzenttheorie: Der Ausdruck des Schmerzes oder der Freude teilt sich auf der dichterischen und der musikalischen Ebene gleichzeitig mit; er vollzieht sich also ohne den Einschub von soundsovielen Takten, welche anderwärts die Wirkung herbeiführen müssen.

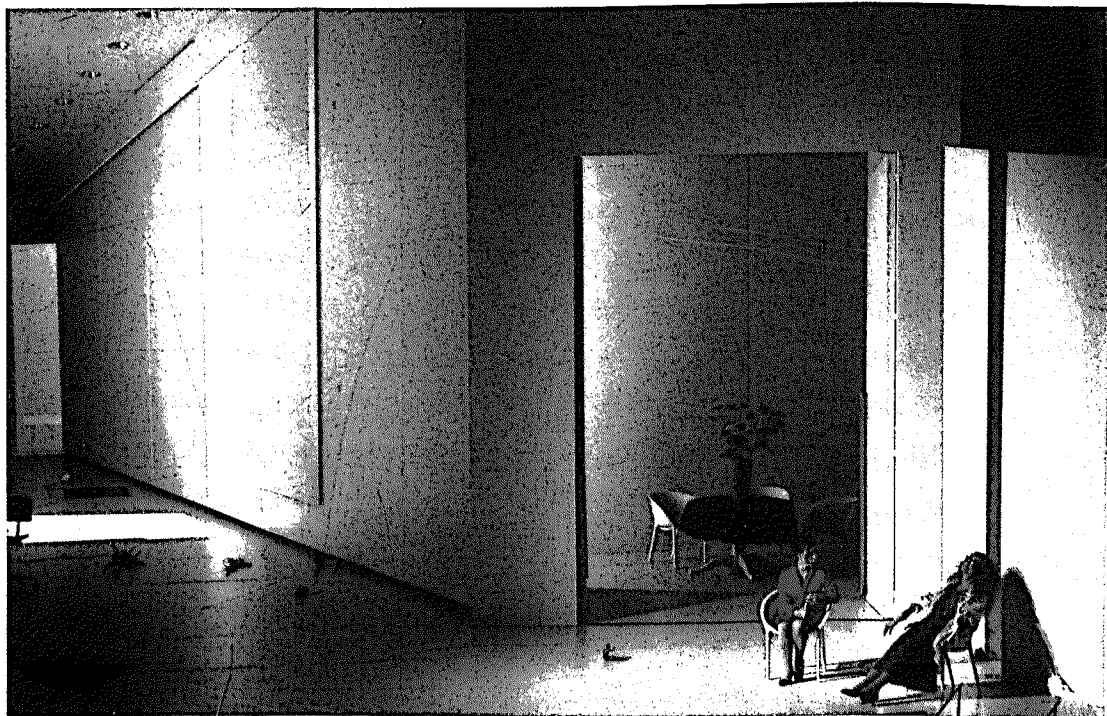
Offensichtlich erstreckt sich Debussys Bemühen um Wahrheit in der dramatischen und musikalischen Aktion auch auf den orchestralen Bereich. Er versichert, dass es kein einfacheres Orchester gebe als das des *Pelléas*. Die moderne Schule hat unter dem Vorwand, Impressionen oder Emotionen wiederzugeben, seltsame Instrumente in ihren Dienst genommen; große Trommel und Triangel gehören heute sogar zu den unerlässlichen „Gemütsbewegern“. Debussy hält das für überflüssig und sinnlos. Wenn man zum Orchester Mozarts zurückkehre, gelange man zu emotionalen Wirkungen, die ebenso beachtlich sind, vor allem aber aufrichtiger.

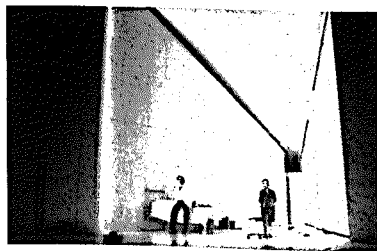
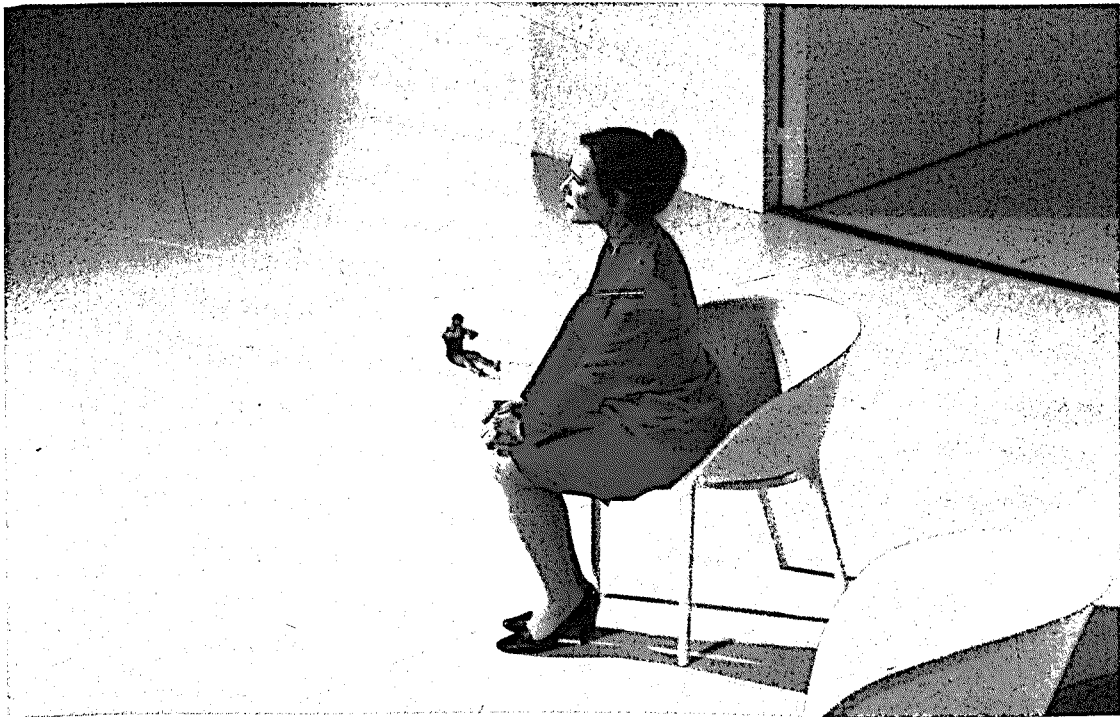
Dies ist Debussys brennendste Sorge. Man hält ihn für kompliziert, dabei ist er der leidenschaftlichste Musiker der Einfachheit; niemand bemüht sich so um Klarheit wie er. Eine andere Frage ist die musikalische Notation: Sie kann kompliziert sein, wenn nur die Wirkung einfach ist. Das Kunst-Mittel geht niemand etwas an, und speziell in der Musik ist die schwierige Notation eine reine Lesefrage, nichts weiter.

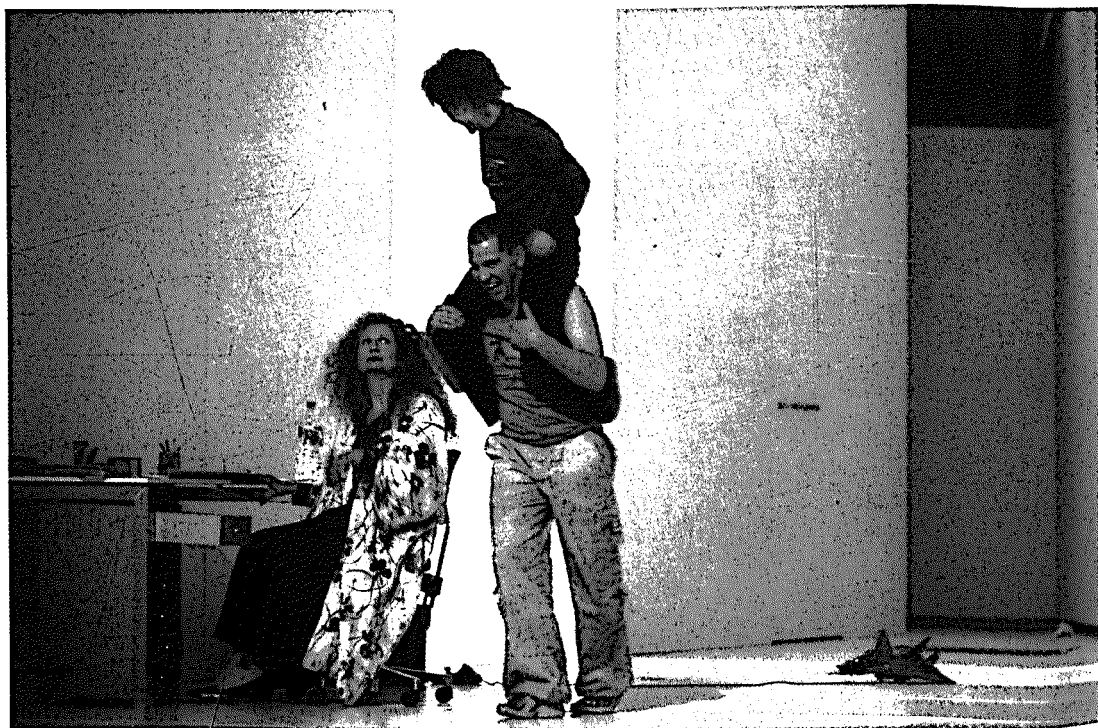
Was die Sänger betrifft, so setzt er sich nicht über sie hinweg wie Wagner; er macht aus ihnen durch und durch lebendige Geschöpfe. Sie sind weder Instrumente wie in Bayreuth, noch mechanische Puppen wie bei Meyerbeer. Hat eine Person etwas Natürliches zu sagen, so ist auch die musikalische Phrase natürlich; lyrisch wird sie nur, wenn es nötig ist. Debussy verwirft den unaufhörlichen Lyrismus, denn man ist im Leben ja nicht lyrisch, wird es nur in bestimmten entscheidenden Augenblicken.

Wie kam der junge Musiker auf den Gedanken, das Drama von Maeterlinck zu vertonen? Eines schönen Abends – er hatte gerade das Buch gekauft – machte er sich an die Lektüre und entdeckte in ihr einen vortrefflichen Opernstoff. Er setzte sich mit Maeterlinck erst in Verbindung, als der Plan in ihm zur Reife gediehen war. Ihm lag daran zu erfahren, ob der Dichter der Vertonung seines Werkes zustimme. Maeterlinck war sehr erstaunt darüber, dass das Sujet einem Musiker hatte gefallen können. Da er, wie er selbst zugab, nichts von Musik versteht, lag ihm auch nichts daran, die Partitur kennenzulernen. Aber seit einem Jahr gab es zwischen ihm und dem Komponisten Meinungsverschiedenheiten, die dazu führten, dass Maeterlinck das Musikdrama am Tag der Generalprobe zum erstenmal sah, gleich dem Helden aus dem Morgenland, vor dem die Prinzessin ihren dichten Schleier erst an dem Tag lüftet, da er sie zu freien kommt.

Debussy erwartet nun das Urteil des Publikums: Er hat, so sagt er, etwas Einfaches geschrieben, um jedermann für sein Werk zu gewinnen; seine Geheimnisse werden sehr leicht zu ergründen sein.







Julia Kristeva

Pelléas et Mélisande: Eine tönende Melancholie

Stellen wir uns die Frage, was denn die Besonderheit von *Pelléas et Mélisande* ausmacht, diesem allem Anschein nach überholten bürgerlichen Melodram, in welcher der Bariton die Sopranistin liebt, die den Tenor liebt, der diese umgekehrt auch liebt, doch ohne Happyend. Und versuchen wir zu verstehen, warum diese Oper aus dem *Fin de siècle* das außergewöhnliche Zeugnis einer durchaus allgemeinen Empfindung ist. Warum diese „Mikromusik“ (der Ausdruck stammt von V. Jankélévitch) am Kreuzungspunkt von alltäglicher Rede und depressivem Schweigen, von mörderischer Leidenschaft und unpersönlicher Unschuld angesiedelt ist. Warum es ihr gelingt, jenes „beinahe Nichts“ festzuhalten, welches das Geheimnis der menschlichen Seele und den Reiz eines Zustandes der Verliebtheit ausmacht, und dieses „Nichts“ ungeachtet allen Lokalkolorits und der Moden des 19. Jahrhunderts zu übermitteln.

Fin de siècle(s) und Zustände der Verliebtheit

Wenn sie sich nicht mit Leib und Seele den Revolutionen verschreiben (wie im 18. Jahrhundert), widmen sich die Zeiten vor den Jahrhundertwenden vornehmlich den Zuständen der Verliebtheit (wie im 19. Jahrhundert und, als bedürfte es eines weiteren Beweises, auch im 20. Jahrhundert). Warum? Möglicherweise lassen sich darin zwei Arten des Umgangs mit einem Phänomen erkennen, das nicht ohne eine gewisse Begehrlichkeit „die Krise“ genannt wird: In der optimistischeren Ausprägung ist in ihnen das Bestreben vorherrschend, die soziale Ordnung zu verändern, während sich die eher ernüchterte Variante durch eine Rückwendung ins Innere auszeichnet, welche sich vornehmlich an der Begegnung und dem Augenblick orientiert.

Die Präraffaeliten (Rossetti, Millais, Burne Jones), aber auch die Symbolisten (Odilon Redon) und die Impressionisten (Seurat) sowie vor ihnen Klinger, der Vorläufer der Dadaisten – um nur einige der Künstler zu nennen, die Maeterlinck und Debussy beeinflussten – hatten im 19. Jahrhundert den Spleen und die bitter-zarten Empfindungen wieder in Mode gebracht, den Geschmack an den gedämpften, unbestimmten, fließenden, herabgemilderten Gefühlszuständen, die seit den römischen Elegikern, einer Handvoll schmachtender Troubadoure und den Saturnkindern der Renaissance vergessen worden waren. Man schien gleichsam schon darauf gewartet zu haben, als am 17. Mai 1893 Lungné-Poe in Paris als Matineevorstellung, für eine einzige Aufführung im Théâtre des Bouffes-Parisiens, das Theaterstück *Pelléas et Mélisande* von Maurice Maeterlinck auf die Bühne brachte. Claude Debussy saß im Publikum und fasste zu jenem Zeitpunkt bereits den Plan, das Schauspiel in Musik zu setzen. Doch Gabriel Fauré kam ihm mit der gleichnamigen Orchestersuite zuvor und führte sogar selbst bei der englischen Erstaufführung am 21. Juni 1898 im Londoner Prince of Wales Theatre den Dirigentenstab. Debussy hatte in dem lyrischen Drama des belgischen Schriftstellers sofort „eine kleine Chemie persönlicher Sätze“ entdeckt und dort „das Schweigen (lachen Sie nicht) als Mittel des Ausdrucks und den vielleicht einzigen Weg, das Gefühl hinter einem Satz aufscheinen zu lassen“ erkannt; und er hatte sich in „diese beiden armen kleinen Wesen“ (*Pelléas* und *Mélisande*) verliebt, um deretwillen er sogar die Reaktion der Menge fürchtete: „Ich hasse die Menge, das allgemeine Wahrecht und die nationalistischen Worthülsen... Die Leute können es nicht zugestehen, dass man taktvoll spricht, wie jemand, der genug von diesem Planeten Erde hat und sich dort hin aufmacht, wo die Blumen der Stille wachsen!“ Zwei lange Jahre unermüdlicher Arbeit widmete er der Vollendung von *Pelléas et Mélisande*, doch die Uraufführung dieses Meisterwerks

in der Pariser Opéra-Comique sollte erst am 28. April 1902 stattfinden. Debussy konnte darin endlich verwirklichen, was er schon 1889 seinem Lehrer Ernest Guiraud verkündet hatte, als dieser ihn nach seinem angestrebten poetischen Ideal befragte: „Jenes der halb gesagten Dinge. Zwei gepaarte Träume: Das ist mein Ideal. Keine durchzuführende Handlung. Keinerlei Druck auf den Komponisten, der nur vollendet. [...] Ich träume von kurzen Gedichten: bewegliche Szenen. Ich sch... auf die drei Einheiten! Verschiedene Szenen, je nach Ort und Charakter; Personen, die nicht diskutieren, die ihr Leben, Schicksal etc. hinnehmen.“ Ein Hymnus auf das Unmögliche, die Gebrochenheit des Lebens und die Unnahbarkeit des Weiblichen in einem Universum, das sich selbst in den Abgrund reißt... und das von uns allen [tout le monde] bewohnt wird, denn wir sind in Allemonde.

Dieses Universum namens Allemonde umfasst mehr als „alle Welt“ und geht auch nicht im „Nirgendwo“ eines imaginären Polens von Jarry auf. Es lässt sich darin auch *Al/Monde* lesen, auf niederländisch: „alle Mündungen“, so dass sich das schmerzliche Bild eines Landes ergibt, dem von überallher Wasser zuströmt; ein neues und für immer zerstörtes Atlantis, das unter den Fluten begraben wird; auslaufende Mündungen, unablässige Fluchten ohne je ein sicheres Festland zu erreichen, die Türme selbst sich in blinde Brunnen stürzend. Muss darin das Abendland erkannt werden, wie es sich im Blick der literarischen *Décadence* darstellte? Eine sanfte Apokalypse? Oder die Klarsichtigkeit jenes tiefen Kummers, den unser strenges Bewusstsein, dieser Hüter unserer schlaflosen Nächte, auf dem Grund unseres Herzens ausfindig macht? Eines Kummers, der umso mächtiger wird, je mehr unsere Liebesgewissheiten ins Schwanken geraten.

Eine Metapher der Depression ist dieses Allemonde, vor einem einzigen tödlichen Mysterium erbebend, dem Weiblichen. Aber einem Weiblichen, das gleichfalls morbid, gleichsam entstellt, für immer fremd bleibend und dem Tod geweiht ist. Fern sind die libertinären Heldinnen des 18. Jahrhunderts oder die energischen Musen der Romantik. *Mélisande* ist *Emma Bovary*, an den Sternenhimmel versetzt, die beunruhigende Fremdheit der Melancholie, die Frau geworden ist.

In diese geschlossenen Welt der Reflexe und der Doppelungen, der mittelalterlichen Türme, der ritterlichen Manieren *Arkels* und seiner beiden Enkel *Golaud* und *Pelléas* schleichen sich unversehens die bürgerlichen Sitten einer gewöhnlichen Liebeseifersucht zwischen Brüdern ein. Die Erhabenheit ihrer beider Liebesehnsucht verleiht der Leidenschaft zwar eine besondere Färbung, aber es ist das menschliche, das „allzu menschliche“ Schicksal dieser Liebenden als „Menschen wie andere auch“, das *Maeterlinck* in seinem Stück vor Augen führt und das die „gesprochene“ Musik *Debussys* besingt. Ein gezähmtes Mittelalter findet sich neben einem erstarrten *Fin de siècle* wieder: zwischen dem Heiligen und dem Profanen angesiedelt, bleibt die Liebe des älteren Bruders *Golaud*, bei aller Tragik, die ihr innewohnt, in die Ansprüche seiner bürgerlichen Vernunft eingezwängt. Die Liebesflamme des unschuldigen *Pelléas* dagegen nährt sich aus der unerfahrenen Naivität jener, welche die Frau zum mythischen Wesen verklären, um das unverbrüchliche Schicksal derjenigen zu erfahren, die das Unmögliche gewagt haben.

Es gibt keinen Vater in diesem Allemonde, dies wird schon aufgefallen sein: Im Verlauf der gesamten Geschichte bleibt der Vater auf rätselhafte Weise abwesend, von einer mysteriösen Krankheit niedergestreckt. Erst im vierten Akt kommt es bei ihm hinter der Bühne zu einer geheimnisvollen Genesung. *Golaud*, der selbst schon Vater ist, wird von seinem Sohn *Yniold* an Scharfblick übertroffen. Und *Arkel*, der Ahnherr, verfällt ebenso wie seine Enkel *Mélisandes* unwiderstehlicher Anziehungskraft: „Bis heute habe ich dich nur ein einziges Mal geküsst, am Tag deiner Ankunft; und doch haben es die Alten manchmal nötig, mit ihren Lippen die Stirn einer Frau oder die Wange eines Kindes zu berühren, um noch an die Frische des Lebens zu glauben und für einen Augenblick die Drohungen des Todes fernzuhalten. Fürchtest du meine alten Lip-

pen? Wie sehr du mich dauertest in diesen Monaten...“ Ein einziger Wert hat überdauert in dieser Welt, die sich selbst in den Abgrund stürzt – die weibliche Liebe. Aber ist es auch möglich, ihrer teilhaftig zu werden? Der Text von Maeterlinck, der von Debussy gekürzt wurde, verurteilt noch stärker als das Musikdrama des Komponisten den Ausgang dieses Unterfangens. Im 5. Akt, 1. Szene, erwähnt die Dienerschaft, in einem der unteren Säle des Schlosses, das Unglück, das über dieser Stätte liegt, und das Stillschweigen, das darüber von allen gewahrt wird. „Ja, ja; alle wissen es... (wo Pelléas ist). Aber keiner wagt es, darüber zu sprechen... Darüber spricht man nicht... Man redet nicht davon... Man spricht über nichts mehr... Man sagt nicht mehr die Wahrheit... Aber ich, ich weiß, dass man ihn auf dem Grund des Brunnens der Blinden gefunden hat... Aber niemand, niemand hat ihn sehen können... [...] Wenn über ein Haus das Unglück gekommen ist, ist alles Schweigen vergeblich...“ Vor allem ein Satz lässt aufhorchen: „Man könnte meinen, dass sie das Verbrechen alle gemeinsam begangen haben.“ Debussy nimmt dem Stück diese angedeutete zusätzliche Sinnebene, er lässt die „Dienerinnen“ und das „Verbrechen“, das in Maeterlincks Text aufscheint, fort: das soziale Tableau und der Tatverdacht des Kriminalromans bleiben in der Oper ausgeklammert, die sich ausschließlich auf das Rätsel der Liebesleidenschaft konzentriert. Welche noch diaphaner und noch ungreifbarer wird, indem sie nur den Beweggründen ihrer eigenen Logik folgt. Mehr als das Verbrechen ist es die Ambivalenz, die in diesem Allemonde des unerfüllbaren Begehrens herrscht. Wir sind in einem Universum der Träume, kaum mehr in der Welt der alltäglichen Kämpfe, im außerzeitlichen Raum des Unbewussten, kaum mehr im Zeitalter historischer Kriege. Nicht so sehr in die Dramaturgie erotischer Abenteuer als in die Ambivalenz der Depression verstrickt.

Depressive Doppelungen

Mallarmé stellte als erster fest, dass das düstere Land in Maeterlincks Drama ausweglos ist, weniger weil es ein Ort des Verbrechens ist, sondern vielmehr aufgrund seiner Doppelungen. In diesem „altehrwürdigen Melodrama“, so bemerkt der Dichter, verbreite sich eine „stillschweigende Atmosphäre“ der Angst, die sich sowohl auf die Figuren des Stücks als auch auf die Zuschauer übertrage, und dies insbesondere aufgrund „des Bedürfnisses (das Maeterlinck empfindet), die Dinge zwei Mal auszusprechen“. Als einzige Gewissheit, so Mallarmé weiter, bleibe „das Bewusstsein des Echos“. In diesen Wiederholungen aber sei eine tatsächliche „Zauberkräft“ versteckt, bei der es falsch wäre, lediglich von einem dichterischen „Verfahren“ zu sprechen.

Zahlreich sind die Figuren dieser Doppelungen, dieser „Echos“ laut Mallarmé, welche Debussy von Maeterlinck übernimmt und mit großer Sorgfalt orchestriert. Allein schon die Raumwelt der Werks wird dadurch in ihrer Struktur bestimmt: Hoher Turm versus tiefe Wasser, dunkle Wälder versus glitzernde Teiche, Brunnen versus offene See, diejenigen, die bleiben versus diejenigen, die fortgehen etc.: hoch und tief, nah und fern treffen als Gegensätze aufeinander, verschränken und vermischen sich.

Mehrere Repliken, ebenso wie deren musikalische Behandlung, gehorchen derselben Logik der Verdoppelung. „Gib mir deine Hand, gib mir deine beiden kleinen Hände“, singt Golaud. „Doch, doch, ich gehe fort, morgen gehe ich fort... Gib mir deine Hand, deine Hand, deine kleine Hand auf meine Lippen...“, wiederholt Pelléas. Und nochmals Golaud: „Geben Sie mir diese Hand! Ah, Ihre Hände sind zu heiß...“.

Ein kleines Mädchen sitzt im Wald an einem Brunnen und weint. Das ist die Szenerie, in der Golaud zum ersten Mal Mélisande begegnet. Und wieder ist es an einem Brunnen, diesmal im Schlosspark, dass Pelléas auf Mélisande trifft. Das Motiv der Verdoppelung wird bis zum Ende

der Oper von Bedeutung bleiben und dort ein letztes Mal aufgegriffen: Zu ihrem Kind, zu ihrer neugeborenen Tochter äußert Mélisande: „Sie lacht nicht... Sie ist klein... Auch sie wird weinen... Sie tut mir leid...“ Die letzten Worte Arkels könnten deshalb ebenso wie der sterbenden Mélisande auch ihrer kleinen Tochter gelten: „Sie war ein so stilles kleines Wesen, so scheu und so schweigsam... Sie war ein armes kleines Wesen, geheimnisvoll wie jeder.“ Oder auch: „Jetzt weißt du es... Es ist Zeit!... Schnell! Schnell! Die Wahrheit! Die Wahrheit...“ (Golaud) und „Die Wahrheit, die Wahrheit...“ (Pelléas).

Diese Beispiele könnten vervielfacht werden, ganze Reihen vergleichbarer Echos klingen in unseren Ohren nach. Worin liegt der eigentliche Sinn dieses Verfahrens? Handelt es sich um die Inszenierung eines Verwechslungsspiels der Personenreden wie auch der Protagonisten selbst, dazu angetan, deren Ähnlichkeit über alle Unterschiede, alle Konflikte, alle tödlichen Leidenschaften hinweg zu suggerieren? Zweifellos. Aber es geht auch um die Verunklärung des Sinns, es geht darum, die Hörer-, Leser- und Zuschauerschaft an jene Ahnung des Unergründlichen heranzuführen, von dem das Werk ebenso wie das *Fin de siècle* durchdrungen ist und das Mélisande in die Worte „Mir scheint jedoch, ich wisse etwas...“ fasst, um sich sogleich zu berichten: „Ich weiß nicht, was ich sage... Ich weiß nicht, was ich weiß...“ In diesem Universum der Blinden und der Verblendung suchen die Personen einander mit Blicken, aber sie verlieren sich wieder oder befürchten, einander zu verlieren, unablässig von der Nacht hin zum Licht strebend: Denn „sie weinen immer im Dunkeln“. Die Verdoppelungen greifen – in der Logik des Sinns und des Klangs – diese Atmosphäre der Ungewissheit auf, in der die Identitäten zu Fall gebracht werden: Golaud fällt vom Pferd, Pelléas stürzt beinahe in den Abgrund, Mélisandes Ring fällt tief ins Wasser. Dies reicht aber noch viel weiter, handelt es sich doch darum, auch die Identitäten des Sinns fallen zu lassen, die Markierungen, mittels derer die Personen voneinander unterschieden werden. Pelléas fasst diese Aufhebung logischer Gewissheit in Metaphern: „Es herrscht da eine feuchte und schwüle Luft wie Tau von Blei und eine dichte Dunkelheit wie vergifteter Teig.“

Die Atmosphäre der *Décadence* zum historischen Zeitpunkt des *Fin de siècle*. Zweifellos. Doch auf einer noch viel subjektiveren Ebene aufgefasst, verraten diese Doppelungen, diese Echos, diese logischen und klanglichen Überlagerungseffekte die Verunsicherungen eines Ichs, das in Depression verfallen ist. Der Melancholiker, dessen Ich-Grenzen in Auflösung begriffen sind, sieht sich selbst vom Rückfluss des unbewussten Hasses überflutet, den er für den Anderen aufgrund einer Verletzung oder eines Verrats hegt, die ihm zugefügt wurden; er schwingt sich nicht zum Angriff auf, sondern verdoppelt in sich selbst die verletzenden Worte des Anderen – dem gleichzeitig die Liebe wie der Hass gelten. Und es ist diese Ambivalenz, die ihn blockiert, die ihn hemmt, die ihm so viel Schmerz zufügt, die ihn an der Tat hindert und ihm nur die schluchzende Klage von Schmerz und Leid lässt. „Der Schatten des Objekts fiel so auf das Ich“ hatte einst Freud diagnostiziert. Mélisandes Schatten fällt auf Golaud, wie umgekehrt Golauds Schatten auf Mélisande, aber auch Pelléas' Schatten fällt auf Mélisande, wie umgekehrt Mélisandes Schatten auf Pelléas...

Pelléas und Mélisande, beide Melancholiker von hohen Graden, zerstören sich selbst nicht weniger, als sie von Golaud zerstört werden. Anders Golaud, der zwar durch Eifersucht und Liebeskummer schwer geprüft ist, aber in seiner Liebe nicht ausschließlich genug um sich selber kreist, um ein wirklicher Melancholiker zu sein. Ihm bleibt immer noch die Aggressivität, um sich zur Wehr zu setzen, und er verfolgt seinen Bruder mit einem Begehren, das zwar negativ, aber doch tatkräftig ist. Weder flieht Golaud noch stirbt er, sondern er greift an. Und genau aus diesem Grunde, weil er der Melancholie entkommt, bleibt ihm auch die Reinheit der Liebe versagt. Weshalb auch sein Leiden auf uns alltäglich und bürgerlich wirkt, ohne Erhabenheit und Größe. „Ich bin ein Mann wie andere auch“, sagt er zu Mélisande bei ihrer ersten Begegnung und die-

ses Geständnis von entwaffnender Allgemeingültigkeit offenbart sich schließlich in seiner ganzen Banalität. Für den Melancholiker Debussy bleibt nur ein Phänomen seines Interesses würdig: das ausweglose Trugbild der Melancholie.

Mélisande, die Fremde

„Ich bin verloren!... Ich bin nicht von hier... Ich bin hier nicht geboren...“ Das ist die erste Selbstbeschreibung, die Mélisande von sich gibt, als Golaud bei dem Brunnen im Wald auf sie trifft. Aber ihre allerersten Worte, diese Worte der unmittelbaren Angst („Rühren Sie mich nicht an! Oder ich werfe mich ins Wasser!“), sind zugleich Ausdruck einer allgemeineren Not, die ihr widerfahren ist. Auf die Frage: „Wer hat Ihnen etwas zuleide getan?“ weiß sie nur die Antwort: „Alle! Alle! Ich will es nicht sagen! Ich kann es nicht sagen!“

Mélisande ist eine Frau, die an einer namenlosen Angst leidet, ihr wurde ein unfassbares Unrecht angetan: Warum sie verfolgt wird, wovor sie flieht, wer sie gedemütigt hat, ob die Tat physischer oder psychischer Art, real oder imaginär war – nichts wird darüber bekannt. Doch der maßlose Schmerz, der im Opfer noch weiterwirkt, bleibt fühlbar. Die ersten Wörter „Rühren Sie mich nicht an“, die sie gleich mehrmals wiederholt, lassen eine körperliche Furcht vermuten, die Angst vor einem körperlichen, sexuellen Übergriff. Doch dieses unaussprechliche Leid bleibt ein unbegriffener, fremder Kummer. Mélisande kommt von weit her – „Oh! Oh! Weit von hier... weit... weit“ –, ohne über dieses Anderswo ihrer Herkunft, wohin sie nie mehr zurück will, genaueres erzählen zu können oder zu wollen. Als sie das Schiff wieder aufs Meer hinaus ziehen sieht, bleibt sie teilnahmslos und scheint denjenigen, die sie auf ihrer Reise bisher begleitet hatten, ungerührt ein Unglück vorauszusagen: „Es ist das Schiff, das mich hergebracht hat [...] Warum fährt es heute Nacht hinaus? Man sieht es fast nicht mehr. Es wird vielleicht Schiffbruch erleiden...“ Diese Fremdheit, die auch national und politisch begriffen werden kann, ist Debussy sicherlich nicht entgangen. Er hat sie sogar noch herausgestrichen, indem er in den allerersten Aufführungen die Rolle der Mélisande mit der Engländerin Mary Garden besetzte. Das „sanfte einschmeichelnde Timbre“ der Stimme dieser Sängerin war anscheinend der Hauptgrund, weshalb er sie wählte. Darüber kam es sogar zum Bruch zwischen Debussy und Maeterlinck, der seine geliebte und verehrte Georgette Leblanc als Mélisande sehen wollte: „Diese Aufführung wird wider meinen Willen stattfinden... Ich kann nur hoffen, dass sie beim Publikum einen schnellen und spektakulären Durchfall erlebt“, erklärte der Schriftsteller. Wie um Maeterlinck zu bestätigen, erregte Mary Gordons englischer Akzent bei den Premierenbesuchern sofort Heiterkeit und trug zur Kabale gegen die Oper bei. Allerdings konnte dieser englische Akzent Debussy kaum entgangen sein. Aber war dies für den Komponisten nicht ein äußerst taugliches Mittel, um die Fremdheit seiner Heldin – ihrer Person wie ihrer Herkunft nach – zusätzlich zu betonen?

Doch berührt dies nicht die Tatsache, dass die verstörende Fremdheit Mélisandes auch und vor allem von ihrem Schmerz ausstrahlt: ihrem untröstlichen Leiden, das sie rätselhaft und nicht mitteilbar wie einen Panzer mit sich trägt und das beharrlich im Fluss ihres Wesens überdauert.

„Sie können mich nicht verstehen... Es ist etwas, das stärker ist als ich“, sagt sie zu Golaud; als Pelléas dagegen der Erwählte wird, so stellt sie an ihm heraus: „Aber er redet mit mir, wenn er mich trifft“. So ist auch vorstellbar, dass die eigentliche Klage dieser Schönen, die in einer literarischen Welt zwischen tragischem mittelalterlichen Epos und bürgerlichem Trauerspiel angesiedelt ist, sich auf die Unmöglichkeit der Mitteilung und des Verstandenwerdens bezieht. Tränen, Traurigkeit, Mangel an Glück sind die leitmotivischen Topoi ihrer Kommunikation. Vergebens versucht Golaud, sie zum gesunden Menschenverstand zu bekehren: „Aber alles kann man fröhlicher machen, wenn man will. Und dann, die Freude, die Freude, die hat man nicht alle Tage.“

So sag doch etwas, irgendetwas, ich werde alles tun, was du willst...“ Mélisande fehlt nicht nur der Gesprächspartner, sondern sie findet auch keine Worte, um ihren Schmerz auszudrücken. Das Scheitern ihrer Kommunikation bezieht sich hier in doppelter Richtung sowohl auf die Frage als auch auf die Antwort, sowohl auf den Wunsch als auch auf die Erfüllung. Das dunkle Antlitz dieses Scheiterns enthüllt sich in der Depression: Schweigen, Selbstmord, Tod.

Eine unbestimmte Sinnlichkeit von diaphanem, nicht erotischem Charakter, jede Sexualität abweisend, liegt am Grund der depressiven Trauer: Kaum dass gesagt werden kann, Mélisande habe einen Körper. Sie hat Hände, die oft die Blicke auf sich ziehen, sie hat Augen, sie hat für Pelléas sogar einen Mund. Dieser Mund öffnet sich ihm – doch erst in dem Augenblick, als Golaud sich bereits nähert und Pelléas die Geliebte anfleht: „Er kommt! [...] Dein Mund! Dein Mund!“ Dieser elliptischen und metaphorischen Anspielung auf ihre Liebeslust folgt eine prachtvolle magische Beschwörung der Liebe: „Alle Sterne fallen“ (Pelléas) – „Auf mich auch! Auf mich auch!“ (Mélisande) – „Mehr! Mehr! Gib! Gib! Gib!“ (Pelléas) – „Ganz! Ganz! Ganz!“ (Mélisande) Endlich haben sie „das Eis mit glühendem Eisen durchbrochen“ (Pelléas) – an der Schwelle des Todes.

Kraft des Begehrens, Symbiose der Liebenden, die keiner Kommunikation mehr bedarf – die Worte sind hier überflüssig geworden, verweht, aufgehoben durch die Macht des Gefühls. Das Feuer der Liebe ist kein Akt der Kommunikation: Es verbrennt die Menschen wie auch die Zeichen. Die Liebenden umschlingen einander, liebkosend und liebkost, zu einem glühenden Band vereint, das den Autoerotismus der Individuen zusammenführt und das Ich mit dem Anderen verschmelzen lässt. Der Höhepunkt der Vereinigung bedeutet zugleich den Augenblick der Selbstauslöschung. Pelléas, wie dies die Dienerinnen in Maeterlincks Schauspiel erahnen, findet durch Golaud einen gewaltsamen Tod, Mélisande aber erlischt gleichsam von selbst an der verzehrenden Flamme ihrer Liebe. Denn die kleine Wunde, die ihr von ihrem Ehemann zugefügt worden war, reichte keineswegs aus, um sie sterben zu lassen. Weil eine verbotene Liebe sich ereignet hat, verbietet diese Liebe sich selbst jede mögliche Fortdauer in der Zeit. Die melancholische Lust trotz der Zeit, sie setzt sich selbst außerhalb der Zeit. Dies gilt für jede wahre Leidenschaft, die unentrinnbar die Liebe mit dem Tod verknüpft und jenseits jener zeitlichen Ordnung angesiedelt ist, in der sich der Sinn des Lebens und der Geschichte manifestieren. Die Verfallsstimmung des *Fin de siècle* konnte keinen besseren Widerhall finden als solche melancholischen Liebesgeschichten, wenn es ihr um einen symbolischen Ausdruck ihres Selbstverständnisses zu tun war.

Körper-Haare

Dieser melancholische, sich jeder Kommunikation widersetzende, sie gleichwohl unablässig erfliehende Körper existiert nur in einer einzigen, fließenden Form, die ihm als Ausdrucksmittel dient: die Haare.

Pelléas fällt Mélisandes Haarpracht sofort ins Auge, was ihn vom ersten Augenblick an und auf ewig an die Geliebte bindet: „Oh! Ihr Haar...“ Und Mélisande, die sich in ihren Haaren stärker gespiegelt sieht, als das ihr Körper oder ihr fragiles Ich vermögen, beeilt sich, ihm zu versichern: „Ja, sie sind länger als meine Arme... sie sind länger als ich...“ Die Gegensätze, die das Land Allemonde und das melancholische Universum mit ihren Rissen durchziehen, finden sich mittels der Symbolkraft der Haare wieder vereint: einer zarten Materie, die sich an der Grenze zur Stofflichkeit überhaupt bewegt und die deutlich erspüren lässt, wovon der Melancholiker nicht weniger als der Zeitgenosse eines krisenanfälligen *Fin de siècle* träumt: sich von Identitäten mit einem Ruck zu lösen, an den Kreuzungspunkten der Ereignisse zu wohnen, an den Gren-



zen von Körper und Geist angesiedelt zu sein, sich zwischen dem Heiligen und dem Profanen niederzulassen.

Aufgrund dieser Entmaterialisierung, die vom Haar nahegelegt wird, gerät es zum Symbol eines Übergangs zwischen Sein und Nicht-Sein. Das Haar wird zum Inbegriff des „beinahe Nichts“, welches Mélisande für Debussy darstellte: „Ich habe ganze Tage damit verbracht, jenes ‚Nichts‘ zu ergründen, aus dem sie geschaffen ist.“

Mélisande verkörpert das Leiden und die Reize der melancholischen Frau, darüber hinaus aber stellt sie uns vor die Erfahrung des Nichts, des Nicht-Seins, von der die Zeitalter des Fortschritts nichts wissen oder welche sie verdrängen. In Epochen der Krise aber wird sie geradezu kultiviert. Kontrapunktisch zu ihren männlichen Partnern, was für den Durchschnittsmenschen Golaud ebenso wie für den romantischen Quasi-Zwilling Pelléas gilt, stellt Mélisande die Verführung durch den Kontinent des Weiblichen dar, von dem große Gefahr ausgeht – nicht etwa, weil er aggressiv, bedrohlich oder kastrierend wäre, sondern weil er sich der Repräsentation entzieht, weil er unbeschreibbar bleibt, weil er aus dem Unsichtbaren herrührt. Mélisande lässt ihre langen Haare noch weiter in die Tiefen herabhängen als die Wurzeln der Totengöttinnen reichen, welche die Helden in den Tod geleiten und Freud zufolge in Brünhilde oder Cordelia ihre Wiederverkörperung fanden. Mélisande hat nicht die unbezwingbare Härte der wahnsinnigen Ophelia, deren Zerbrechlichkeit ihren sich der Vernunft widersetzenden Wesenskern verdeckt, „der niemals ertrunken ist... ein unversehrtes Juwel unter dem Schutt der Katastrophe“ (Mallarmé). Mélisande entzieht sich uns, eingesponnen in die sanfte Gleichgültigkeit ihres Autoerotismus; sie scheint sich für niemanden besonders zu interessieren, nicht einmal für ihre kleine Tochter; Mélisande ist keine Mutter, kaum dass sie überhaupt zur flüchtigen Geliebten des jungen Pelléas wurde, dem sie sich nur unter dem Sternenregen hingab, von Licht zerstäubt wie ihr Haar, einen einzigen auffunkelnden Augenblick lang und in der Nähe des Todes. In ihr kommt eine frühe Gestalt der Mütterlichkeit zum Vorschein, die immer schon verloren ist: Könnte durch Mélisande womöglich die Beschwörung einer mütterlichen Macht erfolgen, deren Kraft zu Trauer abgeschwächt und deren Erotik zu Zärtlichkeit herabgemildert ist, hierin die depressive Entwicklungsstufe unseres Menschseins widerspiegelnd? Und könnte dies nicht jenen fernen Punkt berühren, zu dem die traurige Erinnerung des infans möglicherweise noch Zugang hat, jenes Kindes, das für immer untröstlich bleibt, weil es die fremde Höhle verlassen musste...?

Nutzlose Wörter, schweigende Rede

Es ist bekannt, dass Debussy eine Vorliebe für die ‚natürliche Sprache‘ hatte, für die Sprache des Alltags und für einfache Wörter: „Die Personen dieses Dramas versuchen wie natürliche Menschen zu singen und nicht in einer abstrakten Sprache, die auf einer altmodischen Überlieferung beruht“, notierte er zu *Pelléas*. Dieses Credo stimmt mit Maeterlincks eigener Poetik überein, der sich erklärtermaßen der „alltäglichen Tragik“ verschrieben hatte – ihrem „Kampf eines Begehrens gegen ein anderes Begehren“, „zögerlich und schmerzhaft“, „sich der eigenen Wahrheit nähernd und wieder von ihr entfernend“ – und darauf beharrte, dass nur die „nutzlosen Wörter“ diese gewöhnlichen Leidenschaften angemessen wiedergeben könnten. „Es sind fast nur solche Wörter, die zunächst nutzlos erscheinen mögen, welche in einem Werk von Bedeutung sind... es sind Qualität und Umfang dieses nutzlosen Dialogs, welche die Qualität und die unaussprechliche Besonderheit eines Werks ausmachen.“

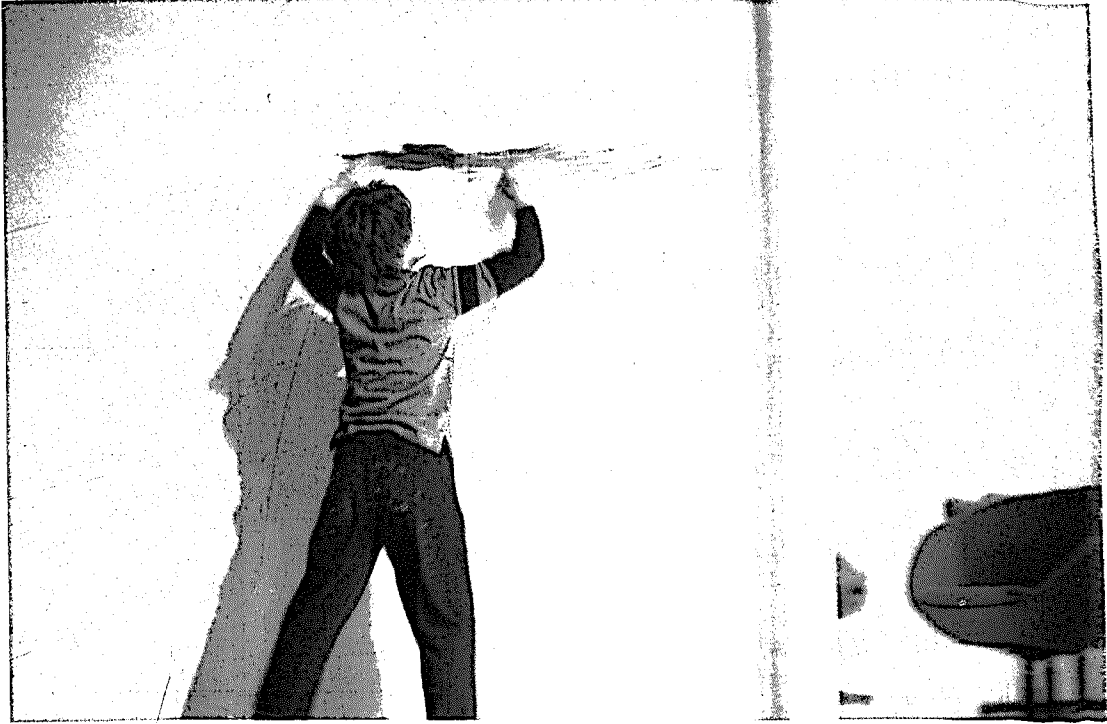
Tatsächlich zeichnet sich *Pelléas et Mélisande* durch der jeweiligen Situation „angemessene, aber allgemeine“ Dialoge aus, wie André Suarès formuliert. Womit er auf elegante Weise umschreibt, dass die verhaltene Trauer der Wortwechsel, dass die „wunderbaren“ Sätze, welche

zwischen Keuschheit und Wollust angesiedelt sind, sich stets am Rand der Banalität bewegen. Doch hat dies zugleich den Vorteil, dass sie als allgemein menschliche Äußerungen verstanden werden können, darum zeitlos und aktuell gültig sind, und das Gefühl nicht einzäumen, das sie überströmt, das die Sprache nicht ausdrücken kann und von dem nur die Musik eine Ahnung gibt. Debussy betrat mit Maeterlincks Schauspiel ein verheißenes Land. Diese „nutzlosen“ oder „allgemeinen“ Wörter überzeugten ihn davon, dass es – gegen Wagner – an der Zeit sei, ein völlig anders geartetes Musikdrama zu erschaffen: „Die Musik beginnt dort, wo das Wort unfähig zum Ausdruck ist; die Musik ist für das Nicht-Sagbare geschaffen.“

Die Verbindung zwischen den „nutzlosen Wörtern“ im Sinne von Maeterlinck und einer Musik, die im Sinne von Debussy die empfindsamen Zwischentöne der Rede ausdrückt, führt zu einer zunächst befremdenden musikalischen Überhöhung der Alltagssprache, die sich im majestätischen Rahmen der Oper mit einer entwaffnenden, manchmal lächerlich, aber immer infantil wirkenden Unschuld entfaltet: „Nein, nein, aber er liebt mich nicht mehr... Ich bin nicht glücklich“, „Nein, ich lüge niemals; nur deinen Bruder belüge ich...“, „Ich spreche nicht vom Licht, ich spreche mit dir über die Tür“, „Warum weinst du jetzt? Was ist denn?“ und viele weitere Repliken dieser Art, die aus trivialen Unterhaltungen entnommen zu sein scheinen, lassen in den gehobenen Tonfall der Gattung Oper die Alltäglichkeit des gesprochenen Französisch Eingang finden. Es kommt einer Revolution gleich, dieses „beinahe Nichts“, von dem schon mehrfach die Rede war, nicht nur als ungreifbare weibliche Psychologie im Kunstwerk zu gestalten, sondern auch mittels der abgenutzten, bedeutungslos gewordenen Wörter einer Sprachgemeinschaft – um sie in den Ohren und im Bewusstsein eines ermüdeten Publikums widerhallen zu lassen, das durch sie plötzlich auf die eigene Not und deren demütige Größe aufmerksam gemacht wird.

Doch befinden wir uns nicht nur an der Grenze zur Banalität, sondern auch an der Grenze zum Schweigen. Die extrem gedrängte Darstellung innerhalb der kurzen Szenen führt zu einer elliptischen Komposition und nutzt die Kunst der Litotes, die erste Variante des Schweigens. Aber auch das Pianissimo, das Debussy in seinen Klavierkompositionen bevorzugt und in seiner Oper ebenfalls einsetzt, die dem Ohr schmeichelnden Glissandi sowie die kunstvollen Modulationen der Tonintensität vermitteln den Eindruck einer Komposition, die das Schweigen in sich aufgenommen hat. Der Ton der Musik als Mimesis einer unhörbaren Stimme – in diesem Paradox bewegt sich Debussy als Komponist von *Pelléas et Mélisande*. So lässt sich sein fortgesetzter Versuch verstehen, das Schweigen der Rede in der Musik auszudrücken, dem verstummten Körper einen Ton zu verleihen, dem Gerede zu misstrauen, ohne zugleich die Nachbarschaft der banalsten Wörter zu fürchten.

Doch diese Musik einer Nachahmung von Klängen, die in der Natur vorfindbar sind, lässt sich auch als eine virtuelle Musik begreifen. Aufgrund der Litotes- und Pianissimostruktur wird das Schweigen zu einem Phänomen, das die Ränder der musikalischen Wahrnehmungsschwelle umfängt, das Noch-Nicht- bzw. Nicht-Mehr-Musikalische in die Musik einbeziehend. Das Plätschern des Wassers, der Lufthauch des Windes, das zarte Rascheln der Haare, der Seufzer unaussprechlichen Kummers, melancholische Tränen – alle diese außermusikalischen Klänge durchdringen Debussys Musik. Sie werden in ihr zur Offenbarung: das gezähmte Schweigen, einmal in seiner Beredtheit vernommen, übereignet seine Klänge der Musik. Die unhörbaren Schallwellen jenes Codes, in dem sich die deprimierten Seelenzustände der Figuren von Maeterlinck-Debussy äußern, finden zu einer musikalischen Sprache, die unsere Ohren durch ihre unendlich feine Zärtlichkeit und Unschuld verführt. „Es ist immer eine außergewöhnliche Stille hier... Man meint, das Wasser schlafen zu hören...“, sagt Pelléas, als wolle er damit die Anverwandlung des Schweigens durch Debussys Musik selbst beschreiben. Und Arkel rät am Schluss:



„Bleiben Sie nicht hier, Golaud... Sie braucht jetzt die Stille... [...] Sie war ein so stilles kleines Wesen.“ Die schweigsamen, melancholischen Figuren – Pelléas und Mélisande, aber auch Arkel, der ihnen nahe ist, im Gegensatz zu Golaud, der lieber ausführlich diskutiert – führen uns bis an jene Ränder, an denen der Sinn sich erschöpft. Dort beginnt das lustvolle Leiden der Depression, aber dort nimmt möglicherweise auch die Musik der Empfindungen ihren großartigen Anfang. Eine Musik, wie Debussy sie komponiert hat.

Der Skandal

Aus all diesen Erläuterungen lässt sich unschwer erraten, dass *Pelléas et Mélisande* von den Repräsentanten des offiziellen französischen Musiklebens als Affront verstanden wurde, der unter keinen Umständen hingenommen werden durfte. Théodore Dubois, der Direktor des Pariser Konservatoriums, verbot seinen Schülern, die Aufführungen zu besuchen. Henry Roujon, der Direktor der Pariser Akademie der bildenden Künste, sprach von einer „nationalen Schande“. Die Avantgarde aber, schon in der Premiere zahlreich vertreten, applaudierte: Pierre Louys, Paul Valéry, Henri de Régnier, Léon Blum, Vincent d'Indy. Ein immer zahlreicheres Publikum besuchte die Vorstellungen der Oper, die zu Debussys Lebzeiten (1862-1918) fast jede Saison in der Opéra-Comique wieder aufgeführt wurde.

Debussy hat gewonnen, weil er seine diaphane Klangwelt nicht nur der Musiksprache der Oper aufzuprägen wusste, dem „alten Klingsor“, um seine eigene ironische Bezeichnung für den majestätischen und Furcht einflößenden Wagnerianismus aufzugreifen. Die Komponisten nach Debussy versuchen seither immer wieder eine größtmögliche Annäherung an die Sprache, die



Wahrnehmungen und die Gefühle, um eine „Musik mit den Fasern unserer Empfindung“ (Mallarmé) zu komponieren. Eine ängstliche und schamhafte Sensibilität, die sich ohne Spott diesem Kontinent der nixenhaften Haare und der gedämpften Seufzer annäherte, zeichnete sich in Frankreich mit Debussy und in seiner Nachfolge ab. Neben dem Realismus in der Art eines Balzac oder Zola, neben dem Erotismus à la de Sade oder Georges Bataille hat sich heute eine gewisse Depressivität ohne Schuldgefühl – sei es mit einer phobischen Abwehr der Sexualität verbunden, sei es ausgesprochen erotisch provokativ – in der französischen Kunst und Literatur ausgebreitet. Am fernen Vorbild der Symbolisten orientiert, scheint für sie in Debussys Musik ein Kult der Sensibilität aufzuleuchten, der ineins geht mit der Unaussprechlichkeit weiblichen Elends. Zum Lachen oder zum Weinen? Doch werden wir von Debussys Musik immer noch verführt, wie auch dem langen, sanft bewegten Haar immer noch der Duft der Verführung innewohnt. Und so pflegen wir im Spiegel von *Pelléas et Mélisande* zärtlich unsere verborgenen Melancholien, die auch nach dem unlängst überstandenen Fin de siècle noch weiterdauern.

Hugo von Hofmannsthal

Wir besitzen unser Selbst nicht

Aus dem *Gespräch über Gedichte*

Gabriel Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch? Eine gewisse Bewegung, mit der du von einem hohen Wagen abspringst; eine schwüle sternlose Sommernacht; der Geruch feuchter Steine in einem Hausflur; das Gefühl eisigen Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände sprüht: an ein paar tausend solcher Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz geknüpft, alle deine Aufschwünge, alle deine Sehnsucht, alle deine Trunkenheiten. Mehr als geknüpft: mit den Wurzeln ihres Lebens festgewachsen daran, dass – schnittest du sie mit dem Messer von diesem Grunde ab, sie ins sich zusammenschumpften und dir zwischen den Händen zu nichts vergingen. Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen. Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins. Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück. Zwar – unser „Selbst“! Das Wort ist solch eine Metapher. Regungen kehren zurück, die schon einmal früher hier genistet haben. Und sind sie auch wirklich selber wieder? Ist es nicht vielmehr nur ihre Brut, die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wird? Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in und mit anderem. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag.

Clemens Seltsam, dass dich dieser Gedankengang darauf führt. Ich bin auf einem anderen Wege darauf gekommen, auf einem ganz anderen: es ist schwer, nicht daran zu zweifeln, dass es in der menschlichen Natur irgend eine Wesenheit gibt. Furchtbar ist es, die Gewalt der Äußerlichkeiten zu erwägen: es muss unendlich schwer sein, ein Drama zu schreiben, und unendlich hart, über einen Mörder zu Gericht zu sitzen.

Gabriel Aber es ist wundervoll, wie diese Verfassung unseres Daseins der Poesie entgegenkommt: denn nun darf sie, statt in der engen Kammer unseres Herzens, in der ganzen ungeheueren, unerschöpflichen Natur wohnen. Wie Ariel darf sie sich auf den Hügeln der heroischen purpur strahlenden Wolken lagern und in den zitternden Wipfeln der Bäume nisten; sie darf sich vom wollüstigen Nachtwind hinschleifen lassen und sich auflösen in einem Nebelstreif, in den feuchten Atem einer Grotte, in das flimmernde Licht eines einzelnen Sternes. Und aus allen ihren Verwandlungen, allen ihren Abenteuern, aus allen Abgründen und allen Gärten wird sie nichts anderes zurückbringen als den zitternden Hauch der menschlichen Gefühle. Treibe sie, die wie Ariel keines Schlafes bedarf, empor, hoch über die dumpfe schlaftrunkene Erde, dorthin, wo an dem lichten Himmel ein einzelner Stern, ein heiliger Wächter, sich kühn und treu entzündet, stets an der gleichen Stelle, über dem zitternden Lichtabgrund im Westen, der dem Durchgang der Sonne nachbebt: lass sie aus Geisternähe, aus einer Höhe, die kein Adler kreisend erklimmt, dies Schauspiel in sich saugen – und wenn sie herabtaumeln wird, zurück zu dir, wird sie beladen sein mit einem ungeheuren, aber einem menschlichen Gefühl. Denn sie hat keine Grenzen ihres Fluges, aber in ihrem Wesen ist sie begrenzt: wie könnte sie aus irgend einem Abgrund der Welten etwas anderes zurückbringen als menschliche Gefühle, da sie doch selbst nichts anderes ist als die menschliche Sprache!

Clemens Sie ist doch nicht ganz die Sprache, die Poesie. Sie ist vielleicht eine gesteigerte Sprache. Sie ist voll von Bildern und Symbolen. Sie setzt eine Sache für die andere.

Gabriel Welch ein hässlicher Gedanke! Sagst du das im Ernst? Niemals setzt die Poesie eine Sache für eine andere, denn es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen, mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache, mit einer ganz anderen Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft. Wenn die Poesie etwas tut, so ist es das: dass sie aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes herausschlürft, so wie jene Irrlichter in dem Märchen, die überall das Gold herauslecken. Und sie tut es aus dem gleichen Grunde: weil sie sich von dem Mark der Dinge nährt, weil sie elend verlöschen würde, wenn sie dies nähernde Gold nicht aus allen Fugen, allen Spalten in sich zöge.

Clemens Es gibt also keine Vergleiche? Es gibt keine Symbole?

Gabriel Oh, vielmehr, es gibt nichts als das, nichts anderes.

Maurice Maeterlinck

Seele

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

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

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

Tritt endlich zu den Traurigsten:
(Zuletzt zu ihnen, denn sie sind vergiftet.)
O meine Lippen spüren den Kuß von Verwundeten!

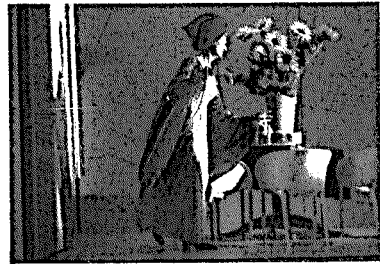
Alle Schloßfräulein starben vor Hunger
Diesen Sommer in den Türmen meiner Seele!

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

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

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

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





Sergio Morabito

Zur Neuinszenierung von *Pelléas et Mélisande*

I. Die Fassung

Wir spielen das Stück in der Originalfassung, d.h. ohne die nachkomponierten Erweiterungen, die dem Komponisten abverlangt wurden, um die von der schwerfälligen Bühnentechnik des Uraufführungstheaters erzwungenen Umbaupausen zu überbrücken. Von diesen Erweiterungen betroffen waren sämtliche Übergänge zwischen den je drei Schauplätzen des 1. und 2. Aktes sowie der Übergang vom 2. zum 3. Bild des 4. Aktes.

Wir wissen, dass Debussy sich dieser Anforderung der Theaterleitung zu verweigern suchte und sich nur unter „Murren und Fluchen“ (A. Messenger) dem Druck der Sachzwänge gebeugt hat. Die Gründe für seine Haltung sind unschwer nachzuvollziehen. Die ursprüngliche Konzeption weist den Überleitungsmusiken des 1. und 2. Aktes lediglich die Funktion zu, in wenigen Takten die Atmosphäre der beginnenden neuen Szene zu umreißen. Sie besitzen keinerlei Eigengewicht als sinfonischer Kommentar oder instrumentale Schilderung des ‚Dazwischen‘ sondern stellen Überblendungen dar, die die Kontinuität des szenischen Geschehens sichern sollen.

Ein stärkeres Eigenleben sollte das Orchester nach Debussys überlegter Disposition erst im Anschluss an die Turmszene des 3. Aktes gewinnen, deren längeres Nachspiel durch Verwebung der Golaud-, Mélisande- und Pelléas-Motive auf die Liebkosungen der Liebenden sowie die Zuspitzung des Dreieckskonfliktes verweist. Nach einer deutlichen Zäsur setzt dann das düstere Vorspiel zur Souterrain-Szene ein, die mit dem folgenden orchestralen Übergang zur sonnen-durchfluteten Terrassenszene die Extreme der koloristischen Palette markiert, welche Debussy hier an der Spiegelachse des Werkes auseinander hervorgehen lässt.

Einen vergleichbaren Stellenwert besitzt erst wieder das Nachspiel zur sogenannten ‚Absalon-Szene‘ des 4. Aktes, welches das Scheitern von Golauds Ehe und die Trauer über dessen geistigen und moralischen Verfall reflektiert, wie er sich in der Misshandlung Mélisandes offenbart hat. (Die Uraufführungsfassung bringt eine Wiederholung derselben Steigerung, die offenbar schon vor der Diskussion um die Originalfassung als so misslich empfunden wurde, dass sie in der Aufführungspraxis öfters dem Rotstift zum Opfer fiel.)

Mit guten Gründen ließe sich die These vertreten, dass nicht etwa die stets angeführten innerästhetischen Besonderheiten, sondern einzig die nachkomponierten insgesamt ca. 12 Minuten Musik daran Schuld sind, dass Debussys Oper nur so zögerlich Aufnahme ins Repertoire fand, wo sie noch heute eine Randexistenz fristet. Worin besteht der Schaden, den sie der Oper zugefügt haben? Vor allem haben sie ihr Timing zerstört, vielleicht die heikelste Verletzung eines Bühnenwerks. Das andauernd getragene Tempo, das der Endproben-gestresste Debussy wählt, um durch möglichst geringen kompositorischen Aufwand möglichst viel Zeit für die Umbauten zu schinden, wirkt ermüdend und lässt den erzählerischen Fluss gar nicht erst in Gang kommen.

Darüber hinaus haben die Erweiterungen Debussys ästhetisches Konzept verunklart, in dem sie seine programmatische Absage an symphonische Entwicklungen im Musiktheater unterlaufen. In ihnen unterzieht er sein filigranes motivisches Material einer Sequenzierungstechnik, für die es nie disponiert war. Es ist kein Zufall, dass gerade auf die nachkomponierten Musiken der Schatten des „alten Klingsor alias Richard Wagner“ (Debussy) fällt, der sich bis zum handgreiflichen Parsifalzitatz verdichtet.

Zudem ist die Balance zwischen den Orchesterpassagen und den eigentlichen Szenen zuungunsten der letzteren gestört. Die sprachgebundene Komplexität der lyrischen Prosa, die Debussy dort entworfen hat, kommt in der Wahrnehmung wie nicht mehr an gegen die im breiten Kielwasser traditioneller Hörgewohnheiten symphonisch-strömenden Zwischenspiele.

Debussys revolutionäre Absage an das Musikdrama deutscher und die Gesangsoper italienischer Provenienz manifestiert sich in seinem produktiven Bekenntnis zum Avantgarde-theater eines Maurice Maeterlinck. Zurecht sind die von Maurice Emmanuel (*Pelléas et Mélisande, Etude et analyse*, Paris 1926) überlieferten Worte, mit denen der junge Debussy 1889 die Operndichtung seiner Träume umreißt, immer wieder als Antizipation seiner Maeterlinck-Entdeckung angeführt worden. Debussy spricht von Dichtungen, die ihn nicht dazu verurteilten, lange, schwere Akte durchzuführen, sondern ihm „eine bewegliche Szenerie“ anböten, „unterschieden je nach Ort und Charakter“ („scènes mobiles, diverses par le lieu e le caractère“). Genau diese angestrebte Mobilität ist es jedoch, die seine Vertonung von Maeterlincks Drama durch die erzwungene Verbreiterung der Zwischenspiele wieder eingebüßt hat.

Die hier dargestellte Sachlage wurde 1970 von Henry Barraud (in: *Les cinq grands opéras*, Paris) erstmals eingehender diskutiert und führte 1980 zur Erstaufführung der Originalfassung unter J. E. Gardiner in Lyon. In Deutschland wurde sie 2001 von M. Minkowski an der Oper Leipzig vorgestellt. Seltsamerweise sind diese Versuche aber bis heute die Ausnahme. Und auf dem deutschen CD-Markt wird die Originalfassung auf keiner einzigen der ca. 20 verfügbaren Gesamtaufnahmen geboten!

Zur Fassungsfrage sei noch abschließend erwähnt, dass wir auch einen kleinen Strich gegen Ende der 4. Szene des 3. Aktes wieder geöffnet haben. Durch ihn wurde nach der Generalprobe ein Kompromiss mit der Zensur erzielt, die die Streichung der gesamten als anstößig empfundenen Szene gefordert hatte. Golaud fragt den ‚kleinen Yniold‘, den er auf seine Schultern gehoben hat, damit er für ihn in das Zimmer seiner Frau späht und beobachtet, was sein Bruder dort mit ihr treibt:

Golaud Und... Und das Bett? sind sie nah am Bett?

Yniold Das Bett, Papilein? – Ich sehe das Bett nicht.

Golaud Leiser, leiser; sonst hören sie dich noch.

Dieser Passage verleiht die Komposition starkes Relief, indem hier das große Accelerando der Obsession und der Angst, das dem letzten Abschnitt des Verhörs unterlegt ist, für einen kurzen Moment angehalten wird.

II. Ein Theater der Zukunft

Die dramatische Produktion Maurice Maeterlincks verdankt sich einem bewussten ästhetischen Boykott der Darstellungsformen seiner Zeit. Der junge belgische Autor hatte die narrativen, psychologischen und kommunikativen Konventionen des bürgerlichen Theaters als scheinhaft durchschaut. Folglich sind die Hauptangriffsziele seiner dramaturgischen Reflexion und ästhetischen Praxis die „pièce bien faite“ (das „well made play“) und deren Interpret, der Schauspieler. Seine lyrischen Dramen brechen die traditionellen Konflikt-, Handlungs- und Darstellungsstrukturen auf und sind einer Traumbühne zugeordnet, auf der nicht Menschen, sondern Marionetten und Androiden agieren. Maeterlincks frühe Stücke eröffnen somit das Projekt der europäischen Theateravantgarde, für deren Exponenten eine solche Haltung bis in die Gegenwart hinein verbindlich geblieben ist – man denke nur an das Schaffen eines Heiner Müller oder einer Elfriede Jelinek, das seine raison d'être in der tendenziellen szenischen Uneinlösbarkeit seiner Entwürfe gewinnt.

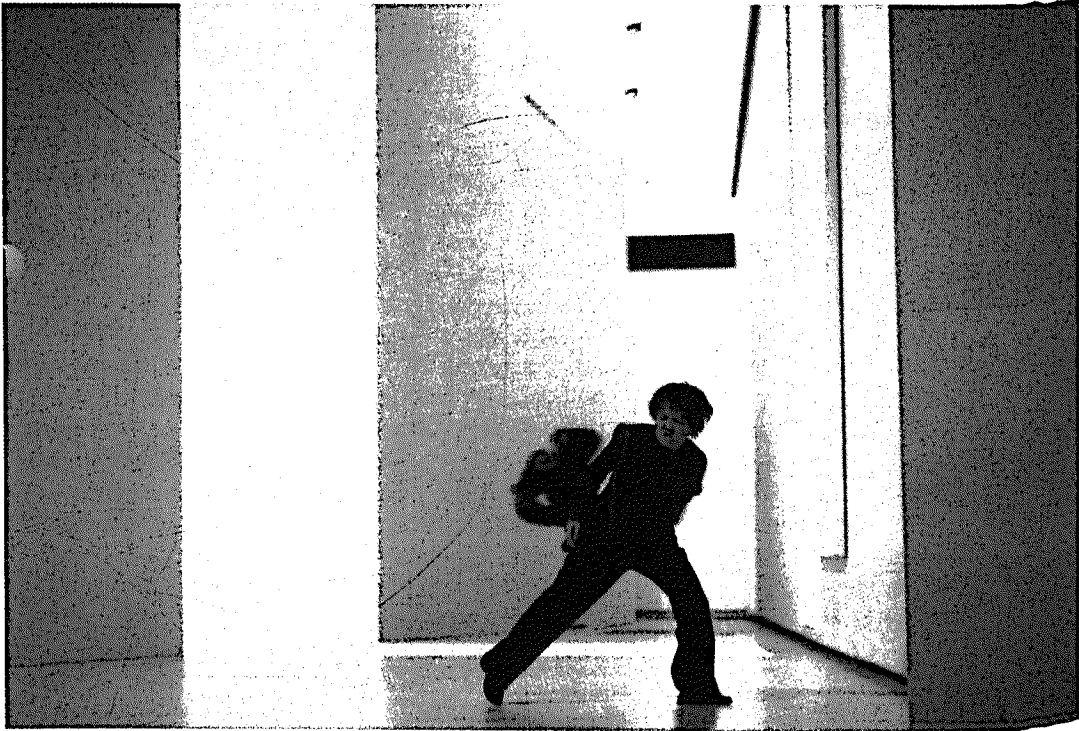
In *Pelléas et Mélisande* bleibt es beispielsweise in vielen Fällen offen, ob sich die Rede der Figuren auf eine außer ihnen existierende Objektivität bezieht oder ob diese in einem Zustand ganz und gar subjektiver, intuitiver oder phantasmatischer Schau befangen sind. Das affiziert den Status der Regieanweisungen: in wie weit kommt ihnen eine theaterpraktische Funktion überhaupt noch zu? Gerät ihre Materialisation als Kulisse und Dekor nicht in Widerspruch zur oszillierenden poetischen Dimension der aus dem Unbewussten generierten Bilder?

Diese Fragestellung, mit der sich jede Inszenierung auseinandersetzen muss, lässt sich bereits an den Kritiken zur Uraufführung 1893 durch das Théâtre de l'Œuvre ablesen. Die von Maeterlinck autorisierte Inszenierung Lugné-Poes verzichtete offenbar zugunsten einer sorgfältig abgestuften malerischen Farb- und Lichtdramaturgie von Licht, Bühne und Kostümen auf ein realistisches Dekor: „Keine Requisiten, keine Möbel, vor allem aber keine vorgebliche Exaktheit in der szenischen Darstellung der unbeseelten Gegenständlichkeit.“ Dieser in der hier zitierten Besprechung positiv gewertete Ansatz wird in einem anderen Feuilleton mit dem Argument kritisiert, die vom Dichter notierten Schauplätze gehörten zur unverzichtbaren Aura seiner Geschöpfe (nach: Maurice Maeterlinck, *Œuvres*, Ed. Paul Gorceix, II, 1, o. O. 1999, und Beatrix Vedder, *Das symbolistische Theater Maurice Maeterlincks*, Frankfurt/M 1978).

Die kontroverse Diskussion gerade auch unter Befürwortern des Maeterlinckschen Kunstwillens verdeutlicht, dass es keine Konventionen mehr gab, die die widerspruchsfreie Realisierung dieser Theaterstücke auf der Bühne zu garantieren vermochten. Das hat ihnen schon früh die poetologische Etikettierung als Lesedramen eingebracht, eine Bezeichnung, die immer dann hervorgehoben wird, wenn man sich dem Inkommensurablen eines Theaterentwurfs zu entziehen sucht.

Die von Debussy – von wenigen Kürzungen abgesehen – unbearbeitet übernommene Schauspielvorlage ist demnach für keine existierende Theaterform geschrieben sondern zielt auf ein Theater der Zukunft, das allererst und immer wieder neu erfunden werden muss. Hierdurch unterscheidet sich *Pelléas et Mélisande* von sämtlichen Opern, mit denen die Komponisten von Monteverdi bis Puccini und Strauss einen existierenden Produktionsapparat beliefert haben, und deren musikalische Faktur folglich den Abdruck der ästhetischen, bühnentechnischen, organisatorischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ihres jeweiligen Entstehungszusammenhangs bewahrt. Und so absurd oder märchenhaft-unglaublich die Geschehnisse zuweilen auch sein mögen, mit denen uns diese Opern konfrontieren, ihre Bindung an das Theater legt eine gleichsam objektive Ebene von Situation, Emotion, Konflikt und Erzählung in ihnen fest. Bei diesen Werken besteht die Aufgabe einer Inszenierung darin, das Material von seiner Bindung an die in ihm sedimentierte historische Theaterform zu lösen: eine hochkomplexe und heikle Operation, die gleichwohl zur Vergegenwärtigung dieser Stücke unerlässlich ist.

Die Situation bei *Pelléas* ist eine grundsätzlich andere. Man muss sie insofern als experimentell bezeichnen, als in Text und Musik letztlich keine Inszenierungsvorgabe festgeschrieben scheint. In der Arbeit entdeckt man mit Staunen den ungeheuren Freiraum, der hier eröffnet ist. Sprache und Musik scheinen umso näher zu rücken, je weiter sich die Inszenierung von einer Bebilderung des Geschehens entfernt. Der Status der Ereignisse ist von faszinierender, provozierender Ungeklärtheit, die Grenze von Innen und Aussen unsicher, fluktuierend, und das Theater ist aufgefordert, sich im Ausloten dieses wahrhaft abgründigen Materials von Moment zu Moment neu zu konstituieren.



III. Zur Konzeption

„Es wäre [...] wohl an der Zeit, das Vorurtheil fallen zu lassen, als bedeute die neue Romantik eine literarische Reaction, als sei sie archaisch, künstlich zum Primitiven zurückgeschraubt. Man verwechsle nicht die Scenerie, die allenfalls der Stimmung dient, mit dem Ideengehalt. Gewiss, dies alte Schloss, das über unheimlichen Abgründen und feuchten Grotten erbaut ist, ist märchenhaft. Im Park befindet sich sogar eine *Fontaine des aveugles*, deren Wasser bis vor kurzem Blinden die Sehkraft zurückgegeben hatte! – Aber die Empfindungen der Menschen sind modern, und noch mehr: sie sind modern behandelt.“

Heinrich Manns im Rahmen einer Besprechung von *Pelléas et Mélisande* 1892 formulierte Einsicht (nach: *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur*. Eine Dokumentation hrsg. v. Stefan Gross, Mindelheim 1985) deckt sich mit Debussys produktivem Interesse an dem Stück. Auch der Komponist betont den Gegenwartsbezug, die Modernität der Maeterlinckschen Sensibilität, die sich von naturalistischer Vergröberung wie klassizistischer Überhöhung gleichermaßen fernhält. Zudem fasziniert ihn der Verzicht ihrer Sprache auf rhetorische Klischees, eine Bestrebung, die er auf musikalischem Gebiet voranzutreiben sucht: „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. [...] Auch habe ich versucht, einem Schönheitsgesetz zu gehorchen, das man seltenerweise zu vergessen scheint, sobald es sich um Musik für das Theater handelt. Die Personen des *Pelléas*-Dramas versuchen ganz natürlich zu singen und nicht in einem willkürlichen Tonfall, der aus veralteten Traditionen stammt.“ Die Radikalität, mit der Debussy das Maeterlincksche Projekt in seiner Musik verwirklicht hat, bleibt in der Tat erstaunlich. Sie lässt es fraglich erscheinen, ob dies musikalisierte lyrische Drama als „Oper“ überhaupt bezeichnet werden darf.

Inwiefern ist nun das avancierte ästhetische Bewusstsein der Autoren mit allgemeineren gesellschaftlichen Prozessen und Fragestellungen verknüpft? Und wie stellt sich diese Modernität Maeterlincks und Debussys von heute aus dar? Es ist spannend, hierzu Maeterlincks theatertheoretische Reflexionen zu verfolgen, deren Spur auch seine moralphilosophische Essayistik durchzieht.

In seiner Kritik an der traditionellen Dramatik antizipiert unser Autor den Standpunkt einer gleichsam vollendeten Aufklärung. Die tragischen Zuspitzungen dieser Dramatik könnten der Prüfung eines geläuterten Bewusstseins nicht mehr standhalten; sie enthüllten sich als Scheinkonflikte: „So z. B. sind die Ehre im ritterlichen oder ehelichen Sinn [...], die Rache, ein gewisses krankhaftes Scham- und Keuschheitsgefühl, der Stolz, die Eitelkeit, die Frömmigkeit gegen Gott und tausend andere Illusionen für eine große Zahl von untergeordneten Geistern die unversieglige Quelle einer Menge von absolut geheiligten, absolut unumstößlichen Pflichten gewesen und sind es noch heute. Und eben diese sogenannten Pflichten bilden den Ausgangspunkt fast aller Dramen der Romantik und der meisten von heute. Aber es dürfte schwer halten, einem Bewusstsein, in dem ein gesundes und lebendiges Licht herrscht, eine jener düstern, erbarmungslosen und blinden Pflichten aufzuzwingen, die den Menschen mit Notwendigkeit in Unglück oder Tod treiben. Hier gibt es keine Ehre, keine Rache, keine Konvention mehr, die Blut heischt. Hier findet man keine Vorurteile mehr, die Tränen fordern, und sieht keine Gerechtigkeit mehr, die das Unglück will.“ (*Das moderne Drama*, 1904). Die Gelassenheit, mit der Maeterlinck hier bestimmte Wertvorstellungen beiseite schiebt, kann leicht darüber hinwegtäuschen, dass diese damals noch weithin verbindlich waren.

Noch expliziter gesellschaftsbezogen sind seine Äußerungen in dem esoterischen Essay *Die Moral des Mystikers* (1896), in dem er zunächst feststellt, „dass wir einer gewissen Anzahl her-

gebrachter Verfehlungen nicht mehr den gleichen Wert beimessen“, um im folgenden „selbst der Seele des Sodomiten“ eine Art spiritueller Generalabsolution zu verheißen: „sie verfolgte ihren Weg des Lichtes, und dieses Weges allein wird sie sich entsinnen“. Dieses untragische Bewusstsein eröffnet durch die Emanzipation von überkommenen Wertvorstellungen den Ausblick auf einen tendenziell konfliktlosen Raum, in dem der „bestimmte Kampf von Wesen gegen Wesen, von Wunsch gegen Wunsch, [...] von Pflicht und Leidenschaft“ (*Die Tragik des Alltags*, 1896) und mit ihm die traditionelle Dramatik, die ihn zur Voraussetzung hatte, notwendig versiegen wird.

Unter dem Aspekt der Entschärfung von Konfliktpotentialen der bürgerlichen Moral in einem von mystischer und fernöstlicher Philosophie erweiterten Bewusstsein steht Maeterlinck im Kontext spiritueller Reformprogramme der Jahrhundertwende. Ein Rudolf Steiner knüpfte in seinen anthroposophischen Schriften unmittelbar an die Maeterlincksche Seelen-Essayistik an, die gerade im deutschen Sprachraum eine ungeheure Wirkungsmächtigkeit entfaltet hat. Offenkundig ist die Affinität Maeterlincks zum Jugendstil, welcher den Makel der Industrialisierung des Lebensraumes und der Vergesellschaftung des Menschen durch kunsthandwerkliche Bestrebungen und ein neues Körperbewusstsein wenn schon nicht aufzuheben, so doch dekorativ auszugleichen trachtete.

Insofern darf Maeterlinck durchaus auch als Vorläufer bestimmter Teile der Emanzipationsbewegungen der 60er und 70er Jahre betrachtet werden. Und es lässt sich nicht übersehen, dass die von Maeterlinck prophezeite Überwindung restriktiver gesellschaftlicher Grenzziehungen in Teilen der westlichen Industrienationen bis zu einem gewissen Grad verwirklicht worden ist. So lädt manches dazu ein, in dem rätselhaften Reich Arkels in *Pelléas et Mélisande* das Modell solch einer extrem permissiven, antiautoritären Gesellschaftsstruktur zu entdecken. Explizite Verbote scheint es auf Allemonde keine zu geben. Selbst traditionell konflikträchtige Übertretungen, wie etwa die Heirat Golauds einer anderen als der ihm vom Großvater zugeordneten Frau, führen nicht zur Verstoßung sondern werden mit verständnisvoller Geste gutgeheißen. Auch die bürgerliche Familienstruktur und Generationenfolge erscheint zugunsten einer kommunenartigen Lebensform mit mehreren wechselnden oder gleichzeitigen Partnerschaften aufgelöst. Mit anderen Worten: das diffuse Märchenmittelalter in diesem Stück kann als Metapher für die trügerische Geschichtslosigkeit eines Zustands gedeutet werden, in dem die gesellschaftlichen Kämpfe ausgefochten scheinen und der Krieg nur noch außerhalb der gesicherten Festungsmauern tobt.

Doch diese Liberalität schlägt der Familie nicht zum Segen aus. Mit der Befreiung von einem verbindlichen Gesellschaftsrahmen scheint eine spezifische Orientierungslosigkeit verknüpft. Sie hat bei allen Familienmitgliedern und besonders bei den Halbbrüdern eine Konfliktunfähigkeit produziert, die sich nicht zuletzt daran ablesen lässt, dass ihnen die Lösung vom Elternhaus nicht gelingen will. Sie scheitern genau an der Abwesenheit einer Instanz, mit der sie einen identitätsbildenden Generationskonflikt austragen könnten. Die emphatische Serenität ihres abgeklärten Großvaters, der guruhafte Züge trägt, überlässt die beiden Enkel dem Abgrund der eigenen Nicht-Identität. Als sich der Eifersuchtskonflikt zwischen ihnen immer mehr zuspitzt, verharren sie in passiver Lähmung bis die psychischen Verletzungen und verdrängten Emotionen vollends außer Kontrolle geraten. Und das Paar Pelléas und Mélisande stirbt nicht an einer gesellschaftlich verbotenen Liebe; eher scheint es aus einer je unterschiedlich bedingten Unfähigkeit zur Liebe den Tod zu wählen.

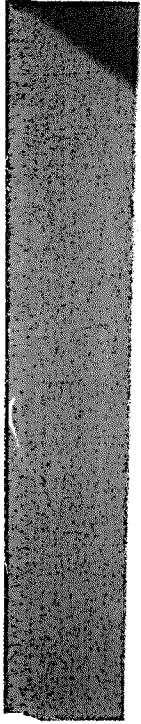
Diese Überlegungen haben uns veranlasst, von der traditionellen Darstellung Allemonds als düstere großbürgerliche ‚Familiengruft‘ abzurücken. Uns erschien es nicht richtig, dem Bedürfnis nach einer überschaubaren Konfliktstruktur nachzugeben und etwa die Liberalität Arkels als

Doppelmoral und geheime Despotie zu denunzieren. Die von Maeterlinck erfundene Welt ebenso wie ihre Probleme konstituieren sich gerade durch die erfolgreiche Überwindung alles Einschränkenden und Unterdrückenden. Der meditativen Gelöstheit und entspannten Heiterkeit der Arkelmusik korrespondiert ein heller, lichter, gleichsam geschichtsloser Raum, in dem die zahlreichen Kranken und Toten dieser Familie keine Spuren hinterlassen. Die Krisen, die das Stück zeigt, gehören keinem finsternen Mittelalter an, seine Neurosen sind die unserer Gegenwart.



Maurice Maeterlinck Die große Unruhe

Ist es denn vermessen zu behaupten, dass die wahre, eigentliche, tiefe und allgemeine Tragödie des Lebens erst dort beginnt, wo die sogenannten Abenteuer, Schmerzen und Gefahren vorüber sind? Sollte das Glück keinen längeren Arm haben als das Unglück, und sollten manche seiner Kräfte der menschlichen Seele nicht näher kommen? Muss man unbedingt schreien wie die Artriden, damit ein ewiger Gott sich in unserem Leben zeigt, und lässt er sich nie zu unserer stillen Lampe hernieder? Ist nicht just die Ruhe das Furchtbare, wenn man darüber nachsinnt und die Sterne sie bewachen, und enthüllt sich der Sinn des Lebens im Aufruhr oder in der Stille? Sollte nicht am Ende der Geschichten, wo es heißt: „Und sie wurden glücklich,“ die große Unruhe erst ihren Anfang nehmen? Was geschieht, während sie glücklich sind? Enthüllt uns das Glück oder ein einfacher Augenblick der Ruhe nicht ernsthaftere und beständigere Dinge als der Aufruhr der Leidenschaften? Wird nicht gerade dann der Schritt der Zeit und viele andere, noch geheimere Schritte, endlich sichtbar und die Stunden laufen schneller? Berührt das alles nicht viel tiefere Saiten als der Dolchstoss des gewöhnlichen Dramas? Und öffnet nicht, wenn ein Mensch sich vor dem leiblichen Tode sicher glaubt, die seltsame und schweigsame Tragödie des Daseins und der Unermesslichkeit in Wahrheit erst die Tore ihrer Bühne? Erreicht mein Leben nur dann den Gipfelpunkt seines Interesses, wenn ich vor einem nackten Schwerte fliehe? Und ist es immer nur im Kusse hoch erhaben? Gibt es keine anderen Augenblicke, wo man beständigere und reinere Stimmen vernimmt? Blüht unsere Seele nur im Schoße von Gewitternächten auf? Man könnte sagen, dass man dies bisher geglaubt hat. Fast alle unsere tragischen Dichter haben immer nur das gewaltsame und das verfloßene Leben im Auge, und man kann behaupten, dass unser Theater anachronistisch und die Dramatik um so viele Jahre zurückgeblieben ist wie die Bildhauerkunst. Anders verhält es sich z.B. mit der guten Malerei und Musik, welche es verstanden haben, die verborgeneren, aber nicht minder bedeutungsvollen und erstaunlichen Züge des jetzigen Lebens zu entwirren und darzustellen. Sie haben bemerkt, dass dieses Leben an Tiefe, geistigem Schwergewicht und innerer Bedeutung gewonnen hat, was es an schmückender Oberfläche verliert. Ein guter Maler malt keine Ermordung des Herzogs von Guise, keinen Sieg des Marius über die Cimbern mehr, denn die Psychologie des Sieges und des Mordes ist etwas Elementares und Ausnahmsweises, und der unnütze Lärm eines gewaltsamen Vorgangs erstickt die tiefere, aber zögernde und verschwiegene Stimme der Dinge und Wesen. Er wird ein Haus darstellen, das in der Landschaft verloren daliegt, eine offene Tür am Ende eines Ganges, ein Antlitz oder Hände in völliger Ruhe; diese einfachen Bilder sind imstande, unser Lebensbewusstsein um etwas zu mehren, und das ist ein Gut, das sich nicht mehr verliert. Aber unsere tragischen Dichter legen gleich den mittelmäßigen Malern, die in der Historienmalerei stecken geblieben sind, allen Reiz ihrer Werke in die Gewalt der dargestellten Fabel. Und sie meinen, uns mit derselben Art von Handlung zu unterhalten, an welcher sich Barbaren erfreuten, denen Attentate, Mord und Verrat geläufig waren, während doch der größte Teil unseres Lebens sich ohne Blut, Geschrei und Schwerter abspielt und die Tränen der Menschen still geworden sind, unsichtbar, fast geistig...



Claude Debussy

Warum ich *Pelléas* geschrieben habe

Ich habe *Pelléas et Mélisande* 1893 kennen gelernt. Trotz meiner Begeisterung beim ersten Lesen und vielleicht dem heimlichen Gedanken an eine mögliche Musik dazu, begann ich erst Ende des gleichen Jahres, mich ernsthaft damit zu beschäftigen.¹

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 eingeengt bleiben, sondern auf den geheimnisvollen Entsprechungen zwischen Natur und Phantasie beruhen sollte.

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

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 herrschte eine zauberisch beschwörende Sprache, deren sensible Nuancen ihre Weiterführung in der Musik und im orchestralen Klangkolorit finden konnten. Auch habe ich versucht, einem Schönheitsgesetz zu gehorchen, das man seltsamerweise zu vergessen scheint, sobald es sich um Musik für das Theater handelt. Die Personen des *Pelléas*-Dramas versuchen ganz natürlich zu singen und nicht in einem willkürlichen Tonfall, der aus veralteten Traditionen stammt. Das hat mir den Vorwurf der Parteinahme für monotone Deklamationen eingetragen, in der es nicht die geringste Melodik gebe. Zum ersten ist das falsch; zum zweiten lassen sich die Gefühle einer Person nicht ausgesetzt 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 Gemütsbewegung 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 man-

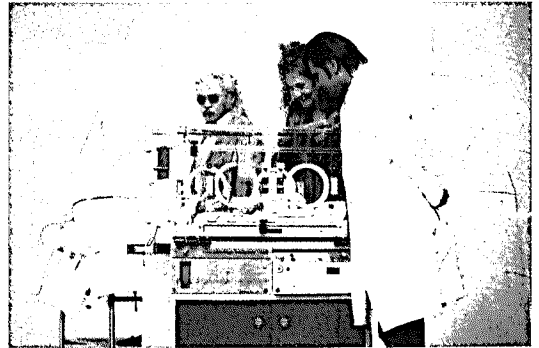
chem unverständlich vorkommen, aber man darf nicht vergessen, dass ein Kunstwerk, ein Versuch zur Schönheit, auf viele Leute wie eine persönliche Beleidigung zu wirken scheint.

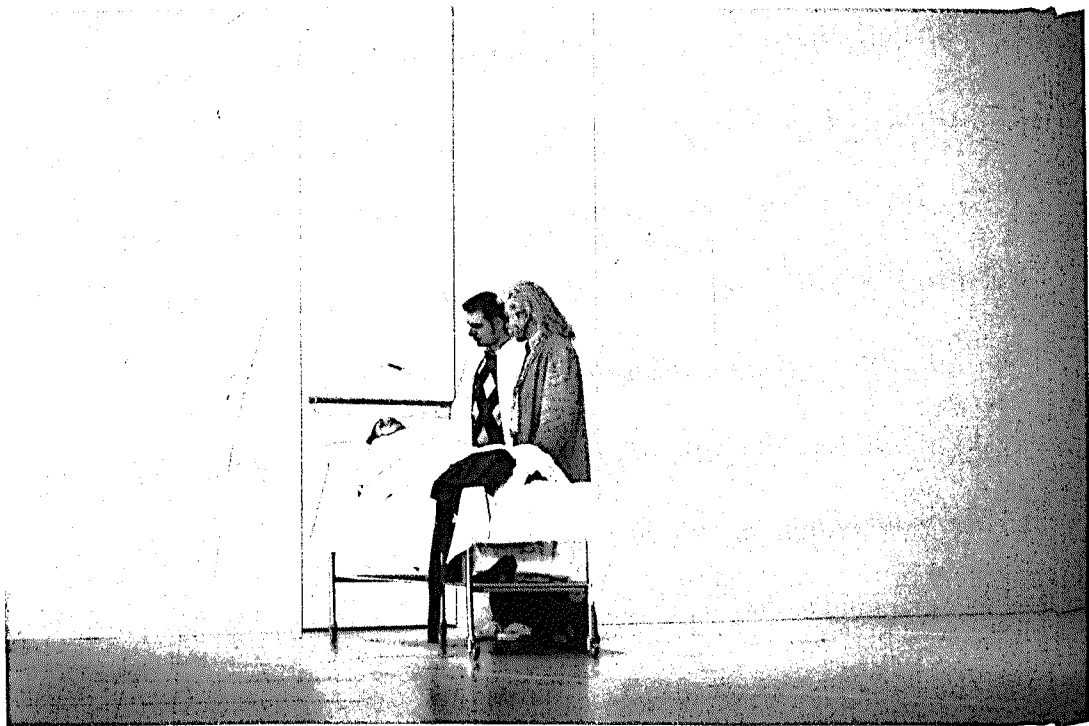
Ich maße mir nicht an, im *Pelléas* alles entdeckt zu haben, aber ich habe einen Weg zu bahnen versucht, auf dem andere folgen und den sie mit persönlichen Funden ausbauen können, die vielleicht die dramatische Musik von dem drückenden Zwang befreien, unter dem sie schon so lange lebt.

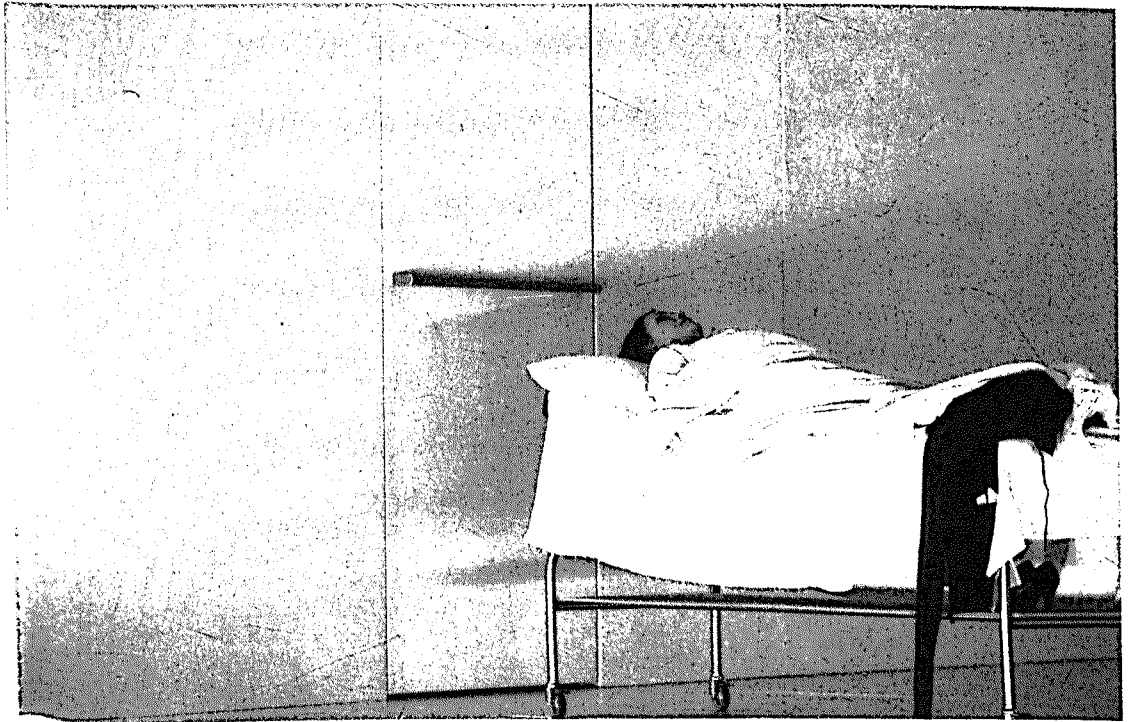
Eine erste Fassung von *Pelléas* war 1895 vollendet. Dann habe ich Umarbeitungen, Modifizierungen usw. vorgenommen, und das alles nahm fast zwölf Jahre meines Lebens in Anspruch.²

¹ Es ist allerdings bekannt, dass Debussy, sobald er die Einwilligung Maeterlincks hatte, mit der Komposition des *Pelléas* begann: Bereits am 3. September 1893 schrieb er an Ernest Chausson, dass er dabei sei, die Szene „Une fontaine dans le parc“ aus dem vierten Akt zu beenden.

² Obwohl Debussy auch an anderer Stelle von einer zwölfjährigen Arbeit spricht, muss er hier einem Irrtum unterlegen sein, da er das 1892 entstandene Drama erst im folgenden Jahr kennengelernt hatte.







Wenn in Gedichten der Symbolisten um Mallarmé der lyrische Prozess in nichts anderem besteht, als dass sich der Sinn aus den Worten zurückzieht, um sie als Chiffren des Unsagbaren stehen zu lassen, so wird in Debussys Musik in einem analogen Vorgang die benennbare Bedeutung, die an den Leitmotiven haftet, allmählich ausgelöscht, um Platz zu machen für Ahnungen, die aus der Angst – dem psychischen Zentrum des lyrischen Dramas im Fin de siècle – aufsteigen.

Carl Dahlhaus



Pelléas und Mélisande

Lyrisches Drama in fünf Akten

von Maurice Maeterlinck

Musik von Claude Debussy

nach der Textfassung des Komponisten

in neuer wörtlicher Übersetzung von Karen E. Gasthuys

Pelléas, Stiefenkel Arkels Tenor

Golaud, Enkel Arkels Bariton

Arkel, König von Allemonde Bass

Der kleine Yniold, Sohn Golauds aus erster Ehe Sopran

Ein Arzt Bass

Ein Hirte, unsichtbar Bass

Mélisande Sopran

Geneviève, Mutter von Pelléas und Golaud Alt

Bettler, Dienerinnen stumm

1. Akt

1. Szene

*Ein Wald. Wenn der Vorhang sich öffnet, sieht man Mélisande am Rande eines Brunnens.
Golaud tritt auf.*

Golaud Ich werde aus diesem Wald nicht mehr hinauskommen. Gott weiß, wohin mich dieses Tier geführt hat. Dabei glaubte ich gewiss, es tödlich verwundet zu haben, und hier sind Blutspuren. Aber nun habe ich es aus den Augen verloren; ich glaube, dass ich mich selbst verirrt habe, und meine Hunde finden mich nicht mehr. Ich werde umkehren. Ich höre Weinen... oh, oh, was ist das da am Rande des Wassers? Ein kleines Mädchen, das am Rande des Wassers weint? Sie hört mich nicht, ich sehe ihr Gesicht nicht.

Er kommt näher und berührt Mélisande an der Schulter.

Warum weinst du?

Mélisande erschauert, erhebt sich und will fliehen.

Haben Sie keine Angst, Sie haben nichts zu fürchten. Warum weinen Sie, hier ganz allein?

Mélisande Rühren Sie mich nicht an, rühren Sie mich nicht an.

Golaud Keine Angst, ich werde Ihnen nicht... Oh! Sie sind schön.

Mélisande Rühren Sie mich nicht an! Rühren Sie mich nicht an! Oder ich werfe mich ins Wasser!

Golaud Ich rühre Sie nicht an... sehen Sie, ich bleibe hier, bei dem Baum. Haben Sie keine Angst. Hat Ihnen jemand etwas zuleide getan?

Mélisande Oh ja! Ja! Ja!

Sie schluchzt tief auf.

Golaud Wer hat Ihnen etwas zuleide getan?

Mélisande Alle! Alle!

Golaud Was hat man Ihnen getan?

Mélisande Ich will es nicht sagen! Ich kann es nicht sagen!

Golaud Nun, weinen Sie nicht so sehr. Woher kommen Sie?

Mélisande Ich bin geflohen! Geflohen... geflohen...

Golaud Ja, aber von wo sind Sie geflohen?

Mélisande Ich bin verloren!... verloren! Oh! Oh!

Verloren hier... Ich bin nicht von hier. Ich bin hier nicht geboren...

Golaud Woher sind Sie? Wo sind Sie geboren?

Mélisande Oh! Oh! Weit von hier... weit... weit...

Golaud Was glänzt da so auf dem Grunde des Wassers?

Mélisande Wo denn? Ah! Das ist die Krone, die er mir gegeben hat. Beim Weinen ist sie hinabgefallen.

Golaud Eine Krone? Wer hat Ihnen eine Krone gegeben? Ich werde versuchen, sie zu holen...

Mélisande Nein, nein, ich will sie nicht mehr!... Ich will sie nicht mehr. Lieber sterbe ich... sterbe ich sofort!

Golaud Ich könnte sie leicht herausholen, das Wasser ist nicht sehr tief.

Mélisande Ich will sie nicht mehr! Wenn Sie sie herausholen, werfe ich mich an ihrer Stelle hinein!

Golaud Nein, nein, ich lasse sie da unten; und doch könnte man sie mühelos herausholen. Sie scheint sehr schön zu sein. – Ist es lange her, dass Sie geflohen sind?

Mélisande Ja, ja. – Wer sind Sie?

Golaud Ich bin Prinz Golaud, der Enkel von Arkel, dem alten König von Allemonde.

Mélisande Oh! Sie haben schon graues Haar!

Golaud Ja, ein paar, hier, an den Schläfen...

Mélisande Und der Bart auch... Warum sehen Sie mich so an?

Golaud Ich betrachte Ihre Augen. Schließen Sie die Augen nie?

Mélisande Doch, doch. Nachts schließe ich sie...

Golaud Warum sehen Sie so erstaunt aus?

Mélisande Sie sind ein Riese!

Golaud Ich bin ein Mann wie andere auch.

Mélisande Warum sind Sie hierher gekommen?

Golaud Ich weiß es selbst nicht. Ich jagte im Wald, ich verfolgte ein Wildschwein und habe den falschen Weg genommen. – Sie sehen sehr jung aus. Wie alt sind Sie?

Mélisande Mir wird kalt...

Golaud Wollen Sie mit mir kommen?

Mélisande Nein, nein, ich bleibe hier.

Golaud Sie können hier nicht bleiben, ganz allein.

Sie können hier nicht die ganze Nacht bleiben.

Wie heißen Sie?

Mélisande Mélisande.

Golaud Sie können hier nicht bleiben, Mélisande.

Kommen Sie mit mir...

Mélisande Ich bleibe hier.

Golaud Sie werden sich fürchten, so ganz allein.

Man weiß nicht, was es hier gibt... die ganze Nacht... ganz allein... das ist nicht möglich, Mélisande, kommen Sie, geben Sie mir die Hand...

Mélisande Oh! Rühren Sie mich nicht an!

Golaud Schreien Sie nicht... ich werde Sie nicht mehr anfassen. Aber kommen Sie mit mir. Die Nacht wird sehr dunkel und sehr kalt sein. Kommen Sie mit mir...

Mélisande Wo gehen Sie hin?

Golaud Ich weiß nicht... Ich bin auch verloren... beide ab

2. Szene

Ein Wohnraum im Schloss. Arkel und Geneviève

Geneviève Hier, hören Sie, was er seinem Bruder Pelléas schreibt: „Eines Abends fand ich sie, in Tränen aufgelöst, am Rande eines Brunnens, im Wald, in dem ich mich verirrt hatte. Ich weiß weder ihr Alter, noch, wer sie ist, noch woher sie kommt, und ich wage nicht, sie zu befragen, denn sie muss etwas sehr Schreckliches erlebt haben, und wenn man sie fragt, was ihr geschehen sei, weint sie plötzlich wie ein Kind und schluchzt so heftig, dass man sich ängstigt. Es ist jetzt sechs Monate her, dass ich sie geheiratet habe, und ich weiß nicht mehr von ihr als am Tage unserer [ersten] Begegnung. – Derweil, mein teurer Pelléas, du, den ich mehr liebe als einen Bruder, obwohl wir nicht denselben Vater haben, derweil bereite du meine Rückkehr vor... Ich weiß, dass meine Mutter mir gern verzeihen wird. Aber ich fürchte Arkel, trotz all seiner Güte. Wenn er indes bereit ist, sie zu empfangen, wie er seine eigene Tochter empfinde, dann entzünde am dritten Tag nach Erhalt dieses Briefes eine Lampe auf der Spitze des Turms, der seewärts gerichtet ist. Ich werde sie von der Brücke unseres Schiffes sehen. Sonst werde ich weiterziehen und nie wiederkehren...“ – Was sagen Sie dazu?

Arkel Ich sage nichts dazu. Das mag seltsam scheinen, weil wir immer nur die Kehrseite der Schicksale sehen, selbst des unseren... Er hatte bisher stets meine Ratschläge befolgt, ich hatte geglaubt, ihn glücklich zu machen, in dem ich ihn aussandte, um die Hand der Prinzessin Ursula anzuhalten... Er konnte nicht allein bleiben, und seit dem Tod seiner Frau betrübte ihn das Alleinsein. Und diese Heirat hätte langwährende Kriege und alten Hass beendet... Er hat es nicht so gewollt. Nun sei es, wie er es gewollt hat: ich habe mich niemals gegen ein Schicksal gestellt. Vielleicht gibt es keine unnötigen Geschehnisse.

Geneviève Er war stets so behutsam, so ernst und so entschieden... Seit dem Tod seiner Frau lebte er nur noch für seinen Sohn, den kleinen Yniold. Er hat alles vergessen... Was sollen wir tun?

Auftritt Pelléas

Arkel Wer kommt?

Geneviève Es ist Pelléas. Er hat geweint.

Arkel Bist du's, Pelléas? Komm ein wenig näher, dass ich dich bei Licht sehe.

Pelléas Großvater, ich habe gleichzeitig mit dem Brief meines Bruders einen anderen Brief erhalten, einen Brief meines Freundes Marcellus... Er liegt im Sterben und er fragt nach mir... Er sagt, er kenne seinen Todestag genau. Er sagt, ich könne ihm zuvorkommen, wenn ich es [nur] wolle, aber dass keine Zeit zu verlieren sei.

Arkel Wir sollten dennoch etwas warten, wir wissen nicht, was die Rückkehr deines Bruders für uns bereithält. Und überdies, ist dein Vater nicht hier oben, vielleicht kränker als dein Freund... könntest du wählen zwischen dem Vater und dem Freund?

geht ab

Geneviève Sorge, dass du die Lampe noch diesen Abend anzündest, Pelléas.

beide nach verschiedenen Seiten ab

3. Szene

Vor dem Schloss. Auftritt Geneviève und Mélisande

Mélisande Es ist dunkel in den Gärten. Und welche Wälder, welche Wälder rund um den Palast!...

Geneviève Ja, das erstaunte mich auch, als ich hier ankam, und das erstaunt jeden. Es gibt Stellen, wo man die Sonne niemals sieht. Aber man gewöhnt sich so schnell daran... Es ist lange her, es ist lange her... Seit fast vierzig Jahren lebe ich hier. Schauen Sie, auf der anderen Seite ist die Helligkeit des Meeres.

Mélisande Ich höre ein Geräusch unter uns...

Geneviève Ja, jemand steigt zu uns herauf... Ah! Es ist Pelléas... Er scheint noch immer müde zu sein vom langen Warten auf Sie...

Mélisande Er hat uns nicht gesehen.

Geneviève Ich glaube, er hat uns gesehen, aber er weiß nicht, was er tun soll. Pelléas, Pelléas, bist du's?

Pelléas Ja!... Ich bin von der Seeseite gekommen...

Geneviève Wir auch, wir suchten die Helligkeit. Hier ist es ein wenig heller als anderswo, und doch ist die See dunkel.

Pelléas Es wird einen Sturm geben diese Nacht, seit einiger Zeit gibt es jede Nacht Stürme, und dennoch ist die See jetzt so ruhig! Man würde sich ahnungslos einschiffen und nicht mehr wiederkehren.

Stimmen hinter der Bühne

Hoé! Segel hissen, hoé!...

Mélisande Etwas verlässt den Hafen.

Pelléas Es muss ein großes Schiff sein, die Lichter stehen sehr hoch, wir werden es gleich sehen, wenn es in den Lichtstreifen kommt.

Geneviève Ich weiß nicht, ob wir es sehen werden können... es ist noch Nebel über dem Meer...

Pelléas Es sieht aus, als lichte sich der Nebel langsam.

Mélisande Ja, ich nehme dort ein kleines Licht wahr, das ich [vorher] nicht gesehen hatte.

Pelléas Es ist ein Leuchtturm, es gibt noch mehr, [aber] wir können sie noch nicht sehen.

Mélisande Das Schiff ist im Licht, es ist schon sehr weit fort.

Pelléas Mit vollen Segeln fährt es davon...

Mélisande Es ist das Schiff, das mich hergebracht hat. Es hat große Segel. Ich erkenne es an seinen Segeln.

Pelléas Es wird schwere See haben heute Nacht.

Mélisande Warum fährt es heute nacht hinaus? Man sieht es fast nicht mehr. Es wird vielleicht Schiffbruch erleiden!

Pelléas Es wird sehr schnell Nacht...

Geneviève Es ist Zeit, ins Haus zu gehen. Pelléas, zeige Mélisande den Weg. Ich muss rasch nach dem kleinen Yniold sehen.

geht ab

Pelléas Man sieht nichts mehr auf dem Meer.

Mélisande Ich sehe andere Lichter.

Pelléas Das sind die anderen Leuchttürme. Hören Sie das Meer? Wind kommt auf. Wir wollen hier hinabsteigen. Wollen Sie mir die Hand geben?

Mélisande Sehen Sie, sehen Sie, ich habe [ja] die Hände voller Blumen.

Pelléas Ich werde Ihnen den Arm reichen, der Weg ist steil, und es ist sehr dunkel. Ich reise vielleicht morgen ab.

Mélisande Oh!... Warum gehen Sie fort?

beide ab

2. Akt

1. Szene

Ein Brunnen im Park.

Pelléas und Mélisande treten auf.

Pelléas Sie wissen nicht, wohin ich Sie geführt habe? Ich sitze hier oft gegen Mittag, wenn es in den Gärten zu heiß ist. Es ist stickig heute, selbst im Schatten der Bäume.

Mélisande Oh! Das Wasser ist klar...

Pelléas Es ist frisch wie der Winter. Es ist ein alter verlassener Brunnen. Es soll ein wundertätiger Brunnen gewesen sein, er öffnete die Augen der Blinden, man nennt ihn noch [immer] den „Brunnen der Blinden“.

Mélisande Öffnet er den Blinden die Augen nicht mehr?

Pelléas Seit der König selbst fast blind ist, kommt niemand mehr hierher...

Mélisande Wie allein man hier ist... nichts ist zu hören.

Pelléas Es ist immer eine außergewöhnliche Stille [hier]... Man meint, das Wasser schlafen zu hören... Wollen Sie sich an den Rand des

Marmorbeckens setzen? Da ist eine Linde, durch die die Sonne niemals dringt...

Mélisande Ich werde mich auf den Marmorrand legen. Ich möchte den Grund des Wassers sehen.

Pelléas Den hat man noch nie gesehen... Das Wasser ist vielleicht so tief wie das Meer.

Mélisande Wenn etwas auf dem Grund schimmerte, sähe man ihn vielleicht...

Pelléas Beugen Sie sich nicht so weit vor.

Mélisande Ich möchte das Wasser berühren.

Pelléas Geben Sie Acht, nicht auszugleiten... Ich werde Sie bei der Hand halten...

Mélisande Nein, nein, ich möchte beide Hände eintauchen... Man könnte meinen, meine Hände seien heute krank...

Pelléas Oh! Geben Sie Acht! Geben Sie Acht! Mélisande, Mélisande! Oh! Ihr Haar...

Mélisande *sich aufrichtend* Ich kann nicht, ich kann es nicht erreichen!

Pelléas Ihre Haare sind ins Wasser getaucht...

Mélisande Ja, sie sind länger als meine Arme... sie sind länger als ich...

Pelléas Es war auch ein Brunnenrand, an dem er Sie gefunden hat?

Mélisande Ja...

Pelléas Was hat er Ihnen gesagt?

Mélisande Nichts, ich erinnere mich nicht mehr...

Pelléas War er ganz nah bei Ihnen?

Mélisande Ja, er wollte mich küssen...

Pelléas Und Sie wollten nicht?

Mélisande Nein.

Pelléas Warum wollten Sie nicht?

Mélisande Oh! Oh! Auf dem Grund des Wassers habe ich etwas sich bewegen sehen...

Pelléas Geben Sie Acht! Geben Sie Acht! Sie werden fallen! Womit spielen Sie?

Mélisande Mit dem Ring, den er mir gegeben hat.

Pelléas Spielen Sie nicht so über einem so tiefen Wasser...

Mélisande Meine Hände zittern nicht.

Pelléas Wie er in der Sonne glänzt! Werfen Sie ihn nicht so hoch in die Luft!

Mélisande Oh!

Pelléas Er ist gefallen!

Mélisande Er ist ins Wasser gefallen!

Pelléas Wo ist er? Wo ist er?

Mélisande Ich sehe ihn nicht versinken.

Pelléas Ich meine ihn schimmern zu sehen.

Mélisande Meinen Ring?

Pelléas Ja, ja; dort...

Mélisande Oh! Oh! Er ist so weit entfernt von uns!... Nein, nein, das ist er nicht... das ist er nicht mehr...

Er ist verloren... verloren! Da ist nur noch ein großer Kreis auf dem Wasser... Was sollen wir jetzt tun?

Pelléas Es ist nicht nötig, sich wegen eines Ringes so zu beunruhigen. Es ist nicht schlimm, wir wer-

den ihn vielleicht wiederfinden. Oder wir werden einen anderen wiederfinden.

Mélanide Nein, nein, wir werden ihn nicht wiederfinden, wir werden auch keinen anderen wiederfinden... Und ich glaubte doch, ihn in Händen zu halten. Ich hatte die Hände schon geschlossen, und dennoch ist er gefallen... Ich habe ihn zu hoch in die Sonne geworfen.

Pelléas Kommen Sie, wir werden ein andermal wiederkommen. Kommen Sie, es ist Zeit. Man könnte uns hier finden. Es schlug Mittag, gerade, als der Ring [ins Wasser] gefallen ist.

Mélanide Was werden wir Golaud sagen, wenn er fragt, wo er ist?

Pelléas Die Wahrheit, die Wahrheit...

beide ab

2. Szene

Ein Wohnraum im Schloss. Golaud liegt auf seinem Bett, Mélanide steht an seinem Kopfende.

Golaud Ah! Ah! Alles in Ordnung, es wird schon nicht schlimm sein. Aber ich kann mir nicht erklären, wie es geschehen ist. Ich jagte in aller Ruhe im Wald. Mein Pferd ging plötzlich grundlos durch... Hat es etwas außergewöhnliches gesehen?... Ich hatte soeben Mittag schlagen hören. Beim zwölften Schlag erschrickt es plötzlich und läuft wie blind und verrückt gegen einen Baum! Ich weiß nicht mehr, was geschehen ist. Ich bin gefallen, und das Pferd muss auf mich gefallen sein; ich glaubte, der ganze Wald läge auf meiner Brust. Ich glaubte, es zerrisse mir das Herz. Aber mein Herz ist stark. Es scheint nichts Schlimmes zu sein...

Mélanide Wollen Sie etwas Wasser trinken?

Golaud Danke, ich bin nicht durstig.

Mélanide Wünschen Sie ein anderes Kopfkissen?... Auf diesem hier ist ein kleiner Blutfleck.

Golaud Nein, das ist nicht nötig.

Mélanide Gewiss nicht? Leiden Sie nicht zu sehr?

Golaud Nein, nein, ich habe schon Schlimmeres erlebt. Ich bin aus Eisen und Blut geschaffen.

Mélanide Schließen Sie die Augen und versuchen Sie zu schlafen. Ich werde die ganze Nacht hier bleiben...

Golaud Nein, nein, ich will nicht, dass du dich so abplagst. Ich brauche nichts, ich werde schlafen wie ein Kind... Was ist, Mélanide? Warum weinst du plötzlich?

Mélanide Ich bin... ich bin krank hier...

Golaud Du bist krank? Was hast du denn? Was hast du denn, Mélanide?

Mélanide Ich weiß nicht... Ich bin krank hier. – Ich sage es Ihnen lieber heute, Herr, ich bin nicht glücklich hier...

Golaud Was ist denn geschehen?... Hat dir jemand wehgetan? Sollte dich jemand gekränkt haben?

Mélanide Nein, nein, niemand hat mir das Geringsste getan... das ist es nicht.

Golaud Aber du verheimlichst mir doch etwas? Sag mir die Wahrheit, Mélanide... Ist es der König? Ist es meine Mutter?... Ist es Pelléas?

Mélanide Nein, nein, es ist nicht Pelléas. Es ist niemand... Sie können mich nicht verstehen... Es ist etwas, gegen das ich nicht an kann...

Golaud Komm, sei vernünftig, Mélanide. Was soll ich tun? Du bist kein Kind mehr. Möchtest du mich verlassen?

Mélanide Oh nein, das ist es nicht. Ich möchte mit Ihnen fortgehen... hier, hier kann ich nicht mehr leben... Ich fühle, dass ich nicht mehr lange leben werde...

Golaud Aber es muss doch einen Grund geben. Man wird ja glauben, du seist verrückt, kindische Träume wird man vermuten. Nun also, ist es vielleicht Pelléas? Ich glaube, er spricht nicht oft mit dir.

Mélanide Doch, manchmal spricht er mit mir. Ich glaube, er mag mich nicht, ich sehe das an seinen Augen... Aber er redet mit mir, wenn er mich trifft...

Golaud Man darf ihm nicht böse sein. Er ist immer so gewesen. Er ist ein wenig seltsam. Er wird sich ändern, du wirst sehen, er ist jung...

Mélanide Aber das ist es nicht, das ist es nicht.

Golaud Was ist es dann? Kannst du dich nicht an das Leben gewöhnen, das wir hier führen? Ist es zu traurig hier? Es stimmt, dieses Schloss ist sehr alt und sehr düster... sehr kalt und sehr groß.

Und alle, die es bewohnen, sind schon alt. Und auch die Landschaft mag trist erscheinen, mit all diesen Wäldern, all diesen alten Wäldern ohne Licht. Aber das alles kann man fröhlicher machen, wenn man will. Und dann – die Freude – die Freude, die hat man nicht alle Tage. So sag doch etwas, ich werde alles tun, was du willst...

Mélanide Ja, es ist wahr... man sieht niemals den Himmel hier. Ich habe ihn heute morgen zum ersten Mal gesehen...

Golaud Das also bringt dich zum Weinen, meine arme Mélanide? Nur das ist es also? Du weinst, weil du den Himmel nicht siehst? Aber, aber! In deinem Alter weint man doch nicht mehr um solche Dinge!... Und dann: ist es nicht Sommer? Du wirst den Himmel jeden Tag sehen. Und im nächsten Jahr... komm, gib mir deine Hand, gib mir deine beiden kleinen Hände. Oh! diese kleinen Hände, die ich zerquetschen könnte wie

Blumen... Ach, wo ist denn der Ring, den ich dir gegeben hatte?

Mélisande Der Ring?

Golaud Ja, der Ehering, wo ist er?

Mélisande Ich glaube... ich glaube, er ist gefallen.

Golaud Gefallen? Wohin ist er gefallen? Du hast ihn doch nicht verloren?

Mélisande Nein, er ist gefallen... er muss gefallen sein... aber ich weiß, wo er ist...

Golaud Wo ist er?

Mélisande Sie kennen... Sie kennen die Höhle am Meeresufer?...

Golaud Ja.

Mélisande Nun, da war es... es muss dort gewesen sein... ja, ja, ich erinnere mich. Ich bin heute morgen dort hingegangen, um Muscheln zu sammeln für den kleinen Yniold. Es gibt sehr schöne dort... Er ist von meinem Finger gegliitten... dann kam die Flut, und ich musste gehen, bevor ich ihn wiedergefunden hatte.

Golaud Bist du sicher, dass es dort war?

Mélisande Ja, ja, ganz sicher. Ich habe gespürt, wie er mir vom Finger glitt...

Golaud Du musst ihn sofort holen.

Mélisande Jetzt? Sofort? In der Dunkelheit?

Golaud Jetzt, sofort, in der Dunkelheit. Lieber verlore ich alles, was ich besitze, als diesen Ring. Du weißt nicht, was er mir bedeutet. Du weißt nicht, woher er stammt. Diese Nacht wird die Flut sehr hoch steigen. Das Wasser wird ihn vor dir holen... eile dich!

Mélisande Ich wage nicht... ich wage nicht allein zu gehen.

Golaud Geh! Geh mit irgendjemand. Aber du musst sofort gehen, hörst du? Beeile dich, bitte Pelléas mitzugehen.

Mélisande Pelléas? Mit Pelléas? Aber er wird nicht wollen...

Golaud Pelléas wird alles tun, worum du ihn bittest. Ich kenne Pelléas besser als du. Geh, spute dich. Ich werde nicht schlafen, ehe ich den Ring nicht habe.

Mélisande Oh! Oh! Ich bin nicht glücklich.
geht weinend ab

3. Szene

Vor einer Grotte. Pelléas und Mélisande

Pelléas Ja, hier ist es, wir sind da. Es ist so dunkel, dass der Höhleneingang sich nicht von der Nacht unterscheidet. Auf dieser Seite gibt es keine Sterne. Wir wollen warten, bis der Mond durch diese große Wolke bricht, er wird die ganze Grotte erhellen, und dann können wir ohne Gefahr hineingehen. Es gibt hier gefährliche Stellen, und der Pfad ist sehr schmal zwischen zwei Seen, auf

deren Grund man noch nicht gestoßen ist. Ich habe nicht daran gedacht, eine Fackel oder eine Lampe mitzunehmen. Aber ich denke, dass der helle Himmel uns genügen wird. Sie sind noch nie in diese Höhle hineingegangen?

Mélisande Nein...

Pelléas Wir wollen hineingehen. Sie müssen die Stelle beschreiben können, wo Sie den Ring verloren haben, wenn er Sie befragt. Die Grotte ist sehr groß und sehr schön, sie ist voller dunkler Bläue. Wenn man hier ein kleines Licht anzündet, glaubt man, das Gewölbe sei von Sternen bedeckt, wie der Himmel. Geben Sie mir die Hand, zittern Sie nicht so. Es ist ungefährlich; Sobald wir die Helle des Meeres nicht mehr sehen, werden wir nicht weitergehen. Hören Sie die Geräusche der Grotte? Hören Sie die See hinter uns? Sie scheint nicht glücklich diese Nacht...

Der Mond wirft ein breites Licht auf den Eingang und auf einen dunklen Teil der Grotte; man gewahrt drei alte grauhaarige Bettler, aneinander gekauert und an einen Felsen gelehnt; sie schlafen.

Pelléas Oh! Da ist das Licht!

Mélisande Ah!

Pelléas Was ist?

Mélisande Da sind... da sind...

Sie zeigt auf die drei Gestalten.

Pelléas Ja... ich habe sie auch gesehen.

Mélisande Gehen wir fort, gehen wir fort!

Pelléas Es sind drei alte Bettler, sie schlafen. Wir haben eine Hungersnot im Lande... Warum sind sie zum Schlafen hierher gekommen?

Mélisande Gehen wir, kommen Sie, gehen wir fort!

Pelléas Vorsicht, sprechen Sie nicht so laut... Wir wollen sie nicht wecken... sie schlafen tief...
Kommen Sie.

Mélisande Lassen Sie mich los, ich möchte allein gehen...

Pelléas Wir werden ein andermal wiederkommen...
beide ab

3. Akt

1. Szene

Einer der Schlosstürme. Ein Rundweg führt unter einem Turmfenster vorbei.

Mélisande am Fenster, sie kämmt ihr offenes Haar
Mein langes Haar fällt bis zur Schwelle des Turmes; mein Haar wartet auf Euch entlang des Turmes, den ganzen Tag lang, den ganzen Tag lang. Heiliger Daniel und Heiliger Michael, Heiliger Michael und Heiliger Raphael, ich wurde an einem Sonntag geboren, an einem Sonntag zu Mittag...

Pelléas Hallo! He!

Mélisande Wer ist da?

Pelléas Ich, ich und ich! Was tust du da am Fenster und singst wie ein Vogel ferner Lande?

Mélisande Ich richte mein Haar für die Nacht.

Pelléas Ist es das, was ich auf der Mauer sehe? Ich dachte, es sei Licht bei dir...

Mélisande Ich habe das Fenster geöffnet, es ist zu heiß im Turm... Die Nacht ist lau...

Pelléas Unzählige Sterne stehen am Himmel, ich habe niemals so viele gesehen wie an diesem Abend, aber der Mond steht noch über dem Meer... Bleibe nicht im Schatten, Mélisande, beuge dich ein wenig herab, dass ich dein offenes Haar sehe.

Mélisande Ich sehe schrecklich aus.

Pelléas Oh, oh, Mélisande, oh, du bist schön! Du bist schön so!... beuge dich herab! Beuge dich herab!... Lass mich näher zu dir kommen...

Mélisande Ich kann nicht näher zu dir kommen... ich beuge mich soweit ich kann...

Pelléas Ich kann nicht höher steigen... gib mir wenigstens deine Hand heute Abend, bevor ich gehe... morgen gehe ich fort.

Mélisande Nein, nein, nein...

Pelléas Doch, doch, ich gehe fort, morgen gehe ich fort... gib mir deine Hand, deine Hand, deine kleine Hand auf meine Lippen...

Mélisande Ich gebe dir meine Hand nicht, wenn du fortgehst...

Pelléas Gib, gib, gib...

Mélisande Du wirst nicht fortgehen?

Pelléas Ich werde [noch] warten, ich werde warten.

Mélisande Ich sehe eine Rose in der Dunkelheit.

Pelléas Wo denn? Ich sehe nur die Zweige der Weide, die über die Mauer wächst...

Mélisande Weiter unten, weiter unten im Garten, dort, im dunklen Grün.

Pelléas Das ist keine Rose... ich werde nachsehen gehen, gleich, aber gib mir zuerst deine Hand, zuerst deine Hand...

Mélisande Hier, hier... ich kann mich nicht noch weiter hinabbeugen...

Pelléas Meine Lippen können deine Hand nicht erreichen!

Mélisande Ich kann mich nicht weiter hinunterbeugen... ich werde gleich fallen... Oh! Oh! Meine Haare fallen am Turm entlang!

Während sie sich hinabbeugt, öffnet sich plötzlich ihr Haar vollends und hüllt Pelléas ein.

Pelléas Oh! Oh! Was ist das?... deine Haare, deine Haare fallen zu mir herab! – Dein ganzes Haar, Mélisande, dein ganzes Haar ist vom Turm herabgefallen! – ich halte es in den Händen, ich halte es im Mund... ich halte es in den Armen, ich lege es um meinen Hals... Diese Nacht werde ich die Hände nicht mehr öffnen!

Mélisande Lass mich! Lass mich... Du wirst mich zum Fallen bringen!

Pelléas Nein, nein, nein!... Ich habe niemals Haar wie deines gesehen, Mélisande! – Schau, schau, schau, sie kommen von so weit oben, und sie überfluten mich noch bis zum Herzen, sie überfluten mich noch bis zu den Knien!... Und sie sind weich, sie sind zart, als wenn sie vom Himmel fielen!... Ich sehe den Himmel nicht mehr durch deine Haare hindurch. Siehst du, siehst du? Meine beiden Hände können sie nicht halten, sie reichen bis zu den Zweigen der Weide... Sie leben wie Vögel in meinen Händen, und sie lieben mich, sie lieben mich mehr als du!

Mélisande Lass mich, lass mich... es könnte jemand kommen...

Pelléas Nein, nein, nein, ich gebe dich nicht frei heute Nacht – heute Nacht bist du meine Gefangene, die ganze Nacht, die ganze Nacht.

Mélisande Pelléas! Pelléas!

Pelléas Ich binde sie, ich binde sie an die Zweige der Weide... du wirst nicht mehr fortgehen, du wirst nicht mehr fortgehen... schau, schau, ich küsse dein Haar... inmitten deines Haares leide ich nicht mehr... hörst du meine Küsse entlang deines Haars?... Sie steigen an deinem Haar hinauf... Jedes [einzelne] muss sie dir bringen – siehst du, du siehst, ich kann die Hände öffnen... ich habe die Hände frei, und du kannst mich nicht mehr verlassen...

Tauben kommen aus dem Turm und umfliegen sie in der Dunkelheit.

Mélisande Oh! Oh! Du hast mir wehgetan! Was ist, Pelléas? Was fliegt um mich herum?

Pelléas Es sind die Tauben, die aus dem Turm herausfliegen. Ich habe sie erschreckt, sie fliegen davon...

Mélisande Es sind meine Tauben, Pelléas. Lass uns gehen, lass mich, sie würden [sonst] nicht zurückkehren.

Pelléas Warum sollten sie nicht zurückkehren?

Mélisande Sie werden sich im Dunkeln verirren... Lass mich! Lass mich den Kopf wieder heben... ich höre das Geräusch von Schritten... lass mich! – Es ist Golaud! Ich glaube, es ist Golaud!... Er hat uns gehört...

Pelléas Warte, warte! Dein Haar hängt in den Zweigen... es hat sich im Dunkeln verfangen... Warte, warte! Es ist dunkel.

Golaud tritt durch den Rundweg auf.

Golaud Was tut ihr hier?

Pelléas Was ich hier tue?... Ich...

Golaud Ihr seid Kinder... Mélisande, beuge dich nicht so weit aus dem Fenster, du wirst fallen... Wisst ihr nicht, dass es spät ist? Es geht auf Mitternacht. Spielt nicht so in der Dunkelheit. Ihr seid Kinder... *nervös lachend* Welche Kinder! Welche Kinder!

geht ab mit Pelléas

2. Szene

In den Gewölben unter dem Schloss. Golaud und Pelléas

Golaud Sehen Sie sich vor. Hier lang, hier lang.
Sind Sie nie in diese Gewölbe gegangen?

Pelléas Doch, ein Mal, früher, aber es ist lange her...

Golaud Also, hier ist das stehende Gewässer, von dem ich Ihnen erzählte... Riechen Sie den Todeshauch, der heraufsteigt? Gehen wir bis zum Ende dieses Felsens, der überhängt, und beugen Sie sich etwas vor, der Todesgeruch wird Ihnen ins Gesicht schlagen. Beugen Sie sich vor, haben Sie keine Angst... ich werde Sie halten, geben Sie mir... nein, nein, nicht die Hand... sie könnte wegrutschen... den Arm. Sehen Sie den Abgrund, Pelléas? *verwirrt* Pelléas?

Pelléas Ja, ich glaube, ich sehe den Boden des Abgrunds! *mit dumpfer Erregtheit* Ist es das Licht, das so zuckt?

Er richtet sich auf, dreht sich um und betrachtet Golaud.

Sie...

Golaud Ja, es ist die Laterne... Sehen Sie, ich habe sie geschwenkt, um die Wände anzuleuchten...

Pelléas Ich erstickte hier... lassen Sie uns hinausgehen.

Golaud Ja, wir wollen hinausgehen.
beide schweigend ab

3. Szene

Eine Terrasse am Ausgang der Gewölbe

Pelléas Ah! Ich atme auf! Ich habe einen Augenblick geglaubt, mir würde übel in dieser riesigen Grotte; ich wäre fast gefallen... Es herrscht da eine feuchte und schwüle Luft wie Tau von Blei und eine dichte Dunkelheit wie vergifteter Teig. Und nun die ganze Luft des ganzen Meeres!... Es geht ein frischer Wind, sehen Sie, frisch wie ein eben sich öffnendes Blatt aus einem kleinen grünen Kelch... Wahrhaftig, die Blumen am Rand der Terrasse sind wohl soeben gegossen worden, und der Duft des Blattwerks und der feuchten Rosen steigt bis hierher. Es muss fast Mittag sein, sie stehen schon im Schatten des Turms... es ist Mittag, ich höre die Glocken läuten, und die Kinder gehen an den Strand zum Baden... Schauen Sie, da sind unsere Mutter und Mélisande an einem Turmfenster...

Golaud Ja, sie haben sich in den Schatten geflüchtet. Apropos Mélisande, ich habe gehört, was gestern Abend geschehen ist und was gesprochen wurde. Ich weiß wohl, das sind Kindereien, aber

das darf sich nicht wiederholen. Sie ist sehr empfindlich, und man muss sie schonen, umso mehr, als sie vielleicht bald Mutter sein wird, und die leiseste Erschütterung könnte ein Unglück herbeiführen. Es ist nicht das erste Mal, dass ich bemerke, dass etwas zwischen euch sein könnte... Sie sind älter als sie, es wird genügen, es Ihnen gesagt zu haben... Meiden Sie sie soweit wie möglich; aber bitte unauffällig, ganz unauffällig...

beide ab

4. Szene

Vor dem Schloss. Golaud und der kleine Yniold treten auf.

Golaud Komm, wir wollen uns hierher setzen, Yniold, komm auf meinen Schoß; hier können wir beobachten, was im Wald vor sich geht. Ich sehe dich gar nicht mehr seit einiger Zeit. Du verlässt mich auch, du bist immer bei Mütterchen [Mélisande]. Da, wir sitzen genau unter Mütterchens Fenster. Vielleicht spricht sie gerade ihr Nachtgebet... Aber, sag mir, Yniold, sie ist oft mit deinem Onkel Pelléas zusammen, nicht wahr?
Yniold Ja, ja, immer, Väterchen, wenn Sie nicht da sind.

Golaud Ah! Schau, jemand geht mit einem Licht durch den Garten! Aber man hat mir erzählt, dass sie sich nicht lieb hätten... Es scheint, dass sie oft streiten... nicht? Ist das wahr?

Yniold Ja, ja, das ist wahr.

Golaud Ja? Ah! Ah! Aber worum streiten sie sich?

Yniold Um die Tür.

Golaud Wie! Um die Tür! Was redest du da?

Yniold Weil sie nicht offen sein darf.

Golaud Wer will nicht, dass sie offen ist? Also, weswegen streiten sie sich?

Yniold Ich weiß nicht, Väterchen, wegen des Lichts.

Golaud Ich spreche nicht vom Licht, ich spreche mit dir über die Tür. Nun stecke die Hand nicht in den Mund... schon gut...

Yniold Väterchen! Väterchen! Ich werde es nicht wieder tun...

Golaud Ist ja gut, warum weinst du jetzt? Was ist denn?

Yniold Oh! Oh! Väterchen... Sie haben mir wehgetan!

Golaud Ich habe dir wehgetan? Wo habe ich dir wehgetan? Das war nicht absichtlich...

Yniold Hier, hier, an meinem Ärmchen...

Golaud Das wollte ich nicht; nun, nun, weine nicht mehr; ich werde dir morgen etwas schenken.

Yniold Was, Väterchen?

Golaud Einen Köcher und Pfeile. Aber sag mir, was du von der Tür weißt.

Yniold Große Pfeile?

Golaud Ja, sehr große Pfeile. Aber warum wollen sie nicht, dass die Tür offen ist? Also, nun antworte endlich! Nein, nein, verziehe den Mund nicht zum Weinen, ich bin dir nicht böse. Wovon sprechen sie, wenn sie zusammen sind?

Yniold Pelléas und Mütterchen?

Golaud Ja, wovon sprechen sie?

Yniold Von mir, immer von mir.

Golaud Und was sagen sie von dir?

Yniold Sie sagen, dass ich sehr groß werde.

Golaud Ah! Elend meines Lebens! Hier bin ich, wie ein Blinder, der seinen Schatz auf dem Grund des Ozeans sucht!... Ich bin hier wie ein verlorenes Neugeborenes im Wald, und ihr... Schon gut, Yniold, ich war zerstreut; wir wollen ernsthaft miteinander reden. Pelléas und Mütterchen sprechen niemals von mir, wenn ich nicht da bin?...

Yniold Doch, doch, Väterchen.

Golaud Ah!...

Und was sagen sie von mir?

Yniold Sie sagen, dass ich so groß werde wie Sie.

Golaud Bist du immer bei ihnen?

Yniold Ja, ja, immer, Väterchen.

Golaud Sagen sie dir nie, du solltest spielen gehen?

Yniold Nein, Väterchen, sie haben Angst, wenn ich nicht da bin.

Golaud Sie haben Angst?... Woran siehst du, dass sie Angst haben?

Yniold Sie weinen immer im Dunkeln.

Golaud Ah! Ah!

Yniold Das bringt einen dann auch zum Weinen...

Golaud Ja, ja!

Yniold Sie ist bleich, Väterchen!

Golaud Ah! Ah! Geduld, mein Gott, Geduld!

Yniold Was, Väterchen?

Golaud Nichts, nichts, mein Kind. Ich habe [nur] einen Wolf durch den Wald streifen sehen. Küssen sie sich manchmal? Nein?

Yniold Ob sie sich küssen, Väterchen? Nein, nein... Ah! Doch, Väterchen, doch, einmal... einmal, als es regnete...

Golaud Sie haben sich geküsst? Aber wie, wie haben sie sich geküsst?

Yniold So, Väterchen, so.

Er gibt ihm einen Kuss auf den Mund und lacht.

Ah! Ah! Ihr Bart, Väterchen!... Er piekt, er piekt! Er wird ganz grau, Väterchen, und Ihr Haar auch, ganz grau, ganz grau.

Das Fenster unter dem sie sitzen wird hell und das Licht fällt auf beide.

Ah! Ah! Mütterchen hat ihre Lampe angezündet. Es ist hell, Väterchen, es ist hell.

Golaud Ja, es beginnt, hell zu werden.

Yniold Lassen Sie uns auch dahin gehen, Väterchen, lassen Sie uns auch dahin gehen...

Golaud Wohin willst du gehen?

Yniold Dahin, wo es hell ist, Väterchen.

Golaud Nein, nein, mein Kind, lass uns noch ein wenig im Schatten bleiben... man weiß nicht, man weiß noch nicht... Ich glaube, Pelléas ist verrückt.

Yniold Nein, Väterchen, er ist nicht verrückt, er ist sehr gut.

Golaud Möchtest du Mütterchen sehen?

Yniold Ja, ja, ich will sie sehen!

Golaud Mach keinen Lärm, ich werde dich zum Fenster hochheben, es ist zu hoch für mich, obwohl ich so groß bin...

Er hebt das Kind hoch.

Mach nicht das leiseste Geräusch: Mütterchen hätte schreckliche Angst... Siehst du sie? Ist sie im Schlafzimmer?

Yniold Ja... Oh! Es ist hell!

Golaud Ist sie allein?

Yniold Ja... nein, nein! Mein Onkel Pelléas ist auch da.

Golaud Er...

Yniold Ah! Ah! Väterchen, Sie haben mir wehgetan!

Golaud Es ist nicht so schlimm, schweig; ich werde es nicht wieder tun; schau, schau, Yniold! Ich bin gestolpert. Sprich leiser. Was tun sie?

Yniold Sie tun nichts, Väterchen.

Golaud Sind sie einander nahe?

Yniold Nein, Väterchen.

Golaud Und... Und das Bett? Sind sie nah am Bett?

Yniold Das Bett, Väterchen? – Ich sehe das Bett nicht.

Golaud Leiser, leiser; sonst hören sie dich noch. *keuchend* Sprechen sie?

Yniold Nein, Väterchen, sie sprechen nicht.

Golaud Aber was tun sie dann?

Yniold Sie betrachten das Licht.

Golaud Beide?

Yniold Ja, Väterchen.

Golaud Sie sagen nichts?

Yniold Nein, Väterchen, sie machen die Augen nicht zu... ich habe schreckliche Angst!

Golaud Wovor hast du denn Angst? Schau! Schau hin!

Yniold Väterchen, lassen Sie mich herunter!

Golaud Schau hin!

Yniold Oh! Ich werde gleich schreien, Väterchen! Lassen Sie mich herunter! Lassen Sie mich herunter!

Golaud Komm!

beide ab

4. Akt

1. Szene

Ein Raum im Schloss. Auftritt Pelléas und Mélisande, die aufeinander treffen

Pelléas Wohin gehst du? Ich muss dich heute Abend sprechen. Werde ich dich sehen?

Mélisande Ja.

Pelléas Ich komme soeben aus dem Zimmer meines Vaters. Es geht ihm besser. Der Arzt sagte uns, er sei gerettet... Er hat mich erkannt. Er hat meine Hand genommen und mir mit dem seltsamen Gesichtsausdruck, den er seit seiner Krankheit hat, gesagt: „Bist du das, Pelléas? Wahrhaftig, mir war das nie aufgefallen, aber du hast das ernste und freundliche Gesicht derer, die nicht lange leben werden... du musst reisen; du musst reisen...“ Merkwürdig, ich werde tun, was er mir sagt. Meine Mutter hörte ihm zu und weinte vor Freude. Hast du es nicht bemerkt? Das ganze Haus scheint sich bereits wieder zu beleben. Man hört atmen, man hört Schritte... Horch, ich höre Stimmen hinter dieser Tür. Schnell, schnell, antworte rasch, wo werde ich dich sehen?

Mélisande Wo willst du?

Pelléas Im Park, bei der Quelle der Blinden? Willst du? Wirst du kommen?

Mélisande Ja.

Pelléas Es wird der letzte Abend sein, ich werde reisen, wie mein Vater gesagt hat. Du wirst mich nicht mehr [wieder-] sehen.

Mélisande Sag das nicht, Pelléas, ich werde dich immer sehen, ich werde dich immer ansehen...

Pelléas Vergeblich... ich werde so weit fort sein, dass du mich nicht mehr sehen können wirst.

Mélisande Was ist geschehen, Pelléas? Ich verstehe nicht mehr, was du sagst.

Pelléas Geh, wir sollten hier nicht zusammen sein. Ich höre jemand hinter dieser Tür sprechen.
geht ab

2. Szene

Auftritt Arkel; Mélisande

Arkel Nun, da Pelléas' Vater gesundet ist, nun, da die Krankheit, die alte Dienerin des Todes, das Schloss verlassen hat, werden endlich ein wenig Freude und Sonne ins Haus zurückkehren... Es wurde Zeit! Denn seit deiner Ankunft wurde hier nur flüsternd um ein geschlossenes [Kranken-] Zimmer herum gelebt... Und in der Tat, ich hatte Mitleid mit dir, Mélisande... Ich habe dich beobachtet, du warst da, sorglos vielleicht, aber mit dem seltsamen und verlorenen Gesichtsausdruck eines Menschen, der jederzeit ein großes

Unglück erwarten würde, in der Sonne, in einem schönen Garten... Ich kann es nicht erklären, aber es betrübte mich, dich so zu sehen, denn du warst zu jung und zu schön, um bereits jeden Tag und jede Nacht mit dem Todeshauch zu leben... Aber jetzt wird das alles anders. In meinem Alter – und das ist vielleicht die gesichertste Erkenntnis meines Lebens – in meinem Alter habe ich ein wie auch immer geartetes Vertrauen in die Richtigkeit der Ereignisse gewonnen, und ich habe stets gesehen, dass jedes junge und schöne Wesen um sich herum schöne Ereignisse schuf, schöne und glückliche. Und jetzt bist du es, die die Tür aufstößt zu der neuen Ära, die ich voraussehe... Komm her, warum stehst du da, ohne zu antworten, ohne die Augen zu heben? Bis heute habe ich dich nur ein einziges Mal geküsst, am Tage deiner Ankunft; und dabei haben es die Alten doch manchmal nötig, mit ihren Lippen die Stirn einer Frau oder die Wange eines Kindes zu berühren, um noch an die Frische des Lebens zu glauben, und um die Drohungen des Todes einen Augenblick zu vergessen. Fürchtest du meine alten Lippen? Wie sehr du mich dauerstest in diesen Monaten...

Mélisande Großvater, ich war nicht unglücklich.

Arkel Lass mich dich betrachten, von ganz nahem, nur einen Moment lang, man braucht so sehr die Schönheit wenn der Tod nahe ist...

Auftritt Golaud

Golaud Pelléas reist heute Abend ab.

Arkel Du hast Blut auf der Stirn. Was hast du gemacht?

Golaud Nichts, nichts... ich bin durch eine Dornenhecke gegangen.

Mélisande Senken Sie ein wenig den Kopf, Herr... ich werde Ihnen die Stirn abwischen.

Golaud Ich will nicht, dass du mich berührst, hörst du? Geh weg! Ich rede nicht mit dir. Wo ist mein Schwert? Ich kam, mein Schwert zu suchen... .

Mélisande Hier, auf dem Betschemel.

Golaud Bring es her. *zu Arkel* Man hat erneut einen verhungerten Bauern gefunden, am Meeresufer. Man könnte meinen, es läge ihnen daran, unter unseren Augen zu sterben. *zu Mélisande* Nun, wo bleibt mein Schwert? Warum zittern Sie so? Ich werde Sie nicht töten. Ich wollte lediglich die Klinge prüfen. Ich benutze das Schwert nicht zu derlei Beruf. Warum schauen Sie mich an wie einen Bettler? Ich komme nicht, um ein Almosen von Ihnen zu erbitten. Sie hoffen, etwas in meinen Augen zu erblicken, ohne dass ich etwas in den Ihren erblickte? Glauben Sie, dass ich etwas weiß? *zu Arkel* Sehen Sie diese großen Augen... als seien sie stolz darauf, reich zu sein...

Arkel Ich sehe in ihnen nichts als eine große Unschuld...

Golaud Eine große Unschuld! Sie sind größer als die Unschuld! Sie sind reiner als die Augen eines Lammes... Sie würden Gott selbst eine Unschuldsklektion erteilen. Eine große Unschuld! Hören Sie nur, ich bin ihnen so nahe, dass ich den Lufthauch ihrer Wimpern spüre, wenn sie sich heben und senken; und dennoch bin ich den großen Geheimnissen des Jenseits weniger fern als dem kleinsten Geheimnis dieser Augen! Eine große Unschuld!... Mehr als Unschuld! Als wenn die Engel des Himmels in ihnen ohne Unterlass eine Taufe feierten! Ich kenne sie, diese Augen! Ich habe sie am Werk gesehen! Schließen Sie sie, schließen Sie sie, oder ich werde sie für lange Zeit schließen! Legen Sie Ihre Hand nicht so an die Kehle, ich sage etwas sehr Einfaches... ich habe keinen Hintergedanken... wenn ich einen Hintergedanken hätte, warum spräche ich ihn nicht aus? Ah! Ah! Versuchen Sie nicht zu fliehen! Hierher! Geben Sie mir diese Hand! Ah! Ihre Hände sind zu heiß... Gehen Sie weg! Ihr Fleisch ekelt mich!... Gehen Sie weg! Es handelt sich nicht mehr darum zu fliehen!

Er greift sie bei den Haaren.

Sie werden mir auf den Knien folgen! Auf die Knie vor mir! Ah! Ah! Ihr langes Haar ist endlich zu etwas nütze! Nach rechts, und jetzt nach links! Nach links, und dann nach rechts! Absalom! Absalom! Nach vorn! Nach hinten! Bis auf den Boden! Bis auf den Boden! Sehen Sie, sehen Sie, ich lache schon wie ein alter Mann... Ah, ah, ah!

Arkel *herbeieilend* Golaud!

Golaud *eine plötzliche Ruhe vorgehend* Sie werden tun, wie es Ihnen beliebt, nicht wahr. Ich messe dem keinerlei Bedeutung bei. Ich bin zu alt, und außerdem bin ich kein Spion. Ich werde den Zufall abwarten, und dann... Oh! Dann!... Lediglich, weil es so Brauch ist, lediglich, weil es so Brauch ist.

geht ab

Arkel Was hat er denn? Ist er betrunken?

Mélisande *in Tränen* Nein, nein, aber er liebt mich nicht mehr... ich bin nicht glücklich...

Arkel Wäre ich Gott, ich hätte Mitleid mit dem Menschenherzen...

3. Szene

Ein Springbrunnen im Park. Der kleine Yniold ist zu sehen, er versucht, einen Felsbrocken aufzuheben.

Yniold Oh! Dieser Stein ist schwer... Er ist schwerer als ich... Er ist schwerer als jedermann. Er ist schwerer als alles. Ich sehe meinen goldenen Ball zwischen dem Felsen und diesem bösen Stein, und ich kann ihn nicht erreichen... mein Ärmchen

ist nicht lang genug, und dieser Stein will nicht aufgehoben werden. Als hätte er Wurzeln in der Erde...

In der Ferne blökt eine Schafherde.

Oh! Oh! Ich höre die Schafe weinen. Sieh da, die Sonne ist fort... da kommen sie, die Schäfchen, sie kommen... so viele, so viele!... Sie haben Angst vorm Dunkel... sie drängen sich aneinander, sie drängen sich aneinander! Sie weinen, und sie laufen schnell!... Einige wollen nach rechts... alle wollen nach rechts... sie dürfen nicht... Der Schäfer wirft Erde nach ihnen. Ah! Ah! Sie werden hier vorbeikommen... ich werde sie von nahem sehen. Wie viele es sind!... Jetzt sind sie alle still... Schäfer! Warum sprechen sie nicht mehr?

Hirt *hinter der Bühne*

Weil das nicht der Weg zum Stall ist...

Yniold Wohin gehen sie? Schäfer? Schäfer? Wohin gehen sie? Er hört mich nicht mehr. Sie sind schon zu weit weg... Kein Laut mehr... Das ist nicht der Weg zum Stall... Wo werden sie diese Nacht schlafen?... Oh! Oh! Es ist zu dunkel... Ich werde jemandem etwas sagen...

geht ab

4. Szene

Auftritt Pelléas

Pelléas Das ist der letzte Abend... der letzte Abend... alles muss aufhören... ich habe wie ein Kind um etwas herumgespielt, das ich nicht argwöhnte... Ich habe träumend zwischen den Fallstricken des Schicksals gespielt... Wer hat mich plötzlich geweckt? Ich werde fliehen, schreiend vor Freude und vor Schmerz, wie ein Blinder, der vor dem Brand seines Hauses flieht. Ich werde ihr sagen, dass ich fliehen werde... Es ist spät, sie kommt nicht, ich ginge besser fort, ohne sie wiederzusehen... Dieses Mal muss ich sie richtig betrachten... da sind Dinge, an die ich mich nicht mehr erinnere... manchmal ist es, als habe ich sie seit hundert Jahren nicht mehr gesehen... Und ich habe ihren Blick noch nicht erwidert... Es bleibt mir nichts, wenn ich so fortgehe... Und all die Erinnerungen... Es ist, als nähme ich etwas Wasser in einem Mousseline-Säckchen mit. Ich muss sie ein letztes Mal bis auf den Grund ihres Herzens sehen... ich muss ihr all das sagen, was ich nicht gesagt habe.

Auftritt Mélisande

Mélisande Pelléas!

Pelléas Mélisande! Bist du's, Mélisande?

Mélisande Ja.

Pelléas Komm her, bleibe nicht da im Mondschein, komm her, wir haben einander so viel zu sagen... komm her, in den Schatten der Linde.

Mélisande Lass mich im Hellen.

Pelléas Man könnte uns von den Turmfenstern her sehen. Komm her, hierher, wir haben nichts zu fürchten. Gib Acht, man könnte uns sehen!

Mélisande Ich will, dass man mich sieht.

Pelléas Was hast du nur? Konntest du unbemerkt hinausgehen?

Mélisande Ja, Ihr Bruder schlief...

Pelléas Es ist spät, in einer Stunde wird man die Tore schließen. Wir müssen Acht geben. Warum bist du so spät gekommen?

Mélisande Ihr Bruder hat schlecht geträumt. Und dann ist mein Kleid an den Nägeln des Tores hängen geblieben. Sehen Sie, es ist zerrissen. Ich habe all diese Zeit verloren, und ich bin gerannt...

Pelléas Meine arme Mélisande!... Kaum wage ich, dich zu berühren... Du bist ja noch außer Atem, wie ein verfolgter Vogel... tust du das alles für mich?... Ich höre dein Herz schlagen als sei es das meine... komm her, näher zu mir her...

Mélisande Warum lachen Sie?

Pelléas Ich lache nicht, oder vielleicht lache ich vor Freude, ohne es zu wissen... es gäbe eher Grund zum Weinen...

Mélisande Es ist recht lange her, dass wir hierher gekommen sind... ich erinnere mich...

Pelléas Ja... vor langen Monaten. Damals wusste ich nicht... weißt du, warum ich dich gebeten habe, heute Abend zu kommen?

Mélisande Nein.

Pelléas Es ist vielleicht das letzte Mal, dass ich dich sehe... ich muss für immer fort!

Mélisande Warum sagst du immer, dass du fortgehst?

Pelléas Ich muss dir sagen, was du schon weißt! Weißt du nicht, was ich dir sagen werde?

Mélisande Aber nein, nein, ich weiß nichts.

Pelléas Du weißt nicht, warum ich weggehe? Weißt du nicht, dass es ist, weil...

Er küsst sie unvermittelt. ...ich dich liebe?

Mélisande *leise* Ich liebe dich auch.

Pelléas Oh! Was hast du gesagt, Mélisande!... Ich habe es fast nicht vernommen... Wir haben das Eis mit glühendem Eisen gebrochen!... Du sagst das mit einer Stimme, die vom Ende der Welt kommt!... Fast habe ich dich nicht gehört... Du liebst mich? Du liebst mich auch... Seit wann liebst du mich?

Mélisande Seit immer... seit ich dich zum erstenmal gesehen habe...

Pelléas Es ist, als sei deine Stimme im Frühling übers Meer gegliitten!... Bis heute habe ich sie nie gehört. Mir ist, als habe es auf mein Herz geregnet!... Du sagst das so frei!... Wie ein Engel, den man befragt. Ich kann es nicht glauben, Mélisande... warum solltest du mich lieben? Aber warum liebst du mich? Ist es wahr, was du sagst? Du

täuschst mich nicht? Du lügst nicht ein wenig, um mich zum Lächeln zu bringen?

Mélisande Nein, ich lüge niemals; nur deinen Bruder belüge ich...

Pelléas Oh! Wie du das sagst!... Deine Stimme! Deine Stimme... Sie ist frischer und lauter als das Wasser!... Wie reines Wasser auf meinen Lippen... Wie reines Wasser auf meinen Händen... Gib mir, gib mir deine Hände. Oh! deine Hände sind klein! Ich wusste nicht, dass du so schön bist!... Vor dir habe ich niemals etwas so Schönes gesehen... ich war unruhig, ich suchte überall im Haus, ich suchte überall in der Landschaft, und ich fand die Schönheit nicht... Und jetzt habe ich dich gefunden... ich habe sie gefunden... ich glaube nicht, dass es auf Erden eine schönere Frau gibt! – Wo bist du? Ich höre dich nicht mehr atmen...

Mélisande Weil ich dich betrachte...

Pelléas Warum betrachtetest du mich so ernst? Wir sind schon im Schatten. Unter diesem Baum ist es zu dunkel. Komm ins Licht. Wir können nicht sehen, wie glücklich wir sind, komm, komm, uns bleibt so wenig Zeit!

Mélisande Nein, nein, lass uns hier bleiben. In der Dunkelheit bin ich näher bei dir...

Pelléas Wo sind deine Augen? Du wirst mir nicht davonlaufen? Du denkst jetzt nicht an mich...

Mélisande Doch, ich denke nur an dich...

Pelléas Du schaust woanders hin –

Mélisande Ich sehe dich woanders –

Pelléas Du bist abgelenkt... Was hast du nur? Du scheinst mir nicht glücklich zu sein...

Mélisande Doch, doch, ich bin glücklich, aber ich bin traurig...

Pelléas Was ist das für ein Geräusch? Man schließt die Tore!

Mélisande Ja, man hat die Tore geschlossen.

Pelléas Dann können wir nicht mehr hinein? Hörst du die Türschlösser? Hör nur, hör nur... die dicken Ketten! Es ist zu spät, es ist zu spät!

Mélisande Umso besser! Umso besser!

Pelléas Du? – Aha, aha! Nun ist es nicht mehr unsere Schuld!... Alles ist verloren, alles ist gewonnen! Alles ist gewonnen heute Abend! Komm! Komm... mein Herz schlägt wie verrückt bis in meine Kehle... *Er umarmt sie.* Hör nur! Mein Herz erdrosselt mich beinahe... Komm! Ah! – wie schön es ist in der Dunkelheit!

Mélisande *dumpf und unruhig* Hinter uns ist jemand...

Pelléas Ich sehe niemand...

Mélisande Ich habe ein Geräusch gehört...

Pelléas Ich höre nichts als dein Herz in der Dunkelheit...

Mélisande Ich habe welche Blätter rascheln hören...

Pelléas Das ist der Wind, der plötzlich schweigt.

Er hat sich gelegt, während wir uns küssten.

Mélisande Wie lang unsere Schatten heute Abend sind!

Pelléas Sie umschlingen sich am Ende des Gartens! Ah! Wie weit entfernt von uns sie sich küssten! Schau! Schau!

Mélisande *mit erstickter Stimme* Ah! Er ist hinter einem Baum!

Pelléas Wer?

Mélisande Golaud!

Pelléas Golaud? Wo denn? Ich sehe nichts.

Mélisande Da... am Ende unserer Schatten...

Pelléas Ja, ja, ich habe ihn gesehen... Wir wollen uns nicht hastig umdrehen.

Mélisande Er hat sein Schwert...

Pelléas Ich habe meines nicht...

Mélisande Er hat gesehen, wie wir uns küssten...

Pelléas Er weiß nicht, dass wir ihn gesehen haben... Bewege dich nicht, drehe dich nicht um. Er würde sich sofort auf uns stürzen... Er beobachtet uns... er rührt sich noch nicht... geh weg, geh weg, sofort, hier entlang... Ich werde ihn erwarten... ich werde ihn aufhalten...

Mélisande Nein.

Pelléas Geh fort!

Mélisande Nein!

Pelléas Er hat alles gesehen, er wird uns töten!...

Mélisande Umso besser!

Pelléas Er kommt!

Mélisande Umso besser!

Pelléas Dein Mund! Dein Mund!

Mélisande Ja!... ja!... ja!...

Sie küssen sich leidenschaftlich.

Pelléas Oh! Oh! Alle Sterne fallen!

Mélisande Auf mich auch! Auch auf mich!

Pelléas Mehr! Mehr! Gib...

Mélisande Ganz! Ganz! Ganz!

Pelléas Gib! Gib!

Mit dem Schwert in der Hand stürzt sich Golaud auf sie und erschlägt Pelléas, der an den Rand des Brunnens fällt. Mélisande flieht entsetzt.

Mélisande *fliehend, außer Atem* Oh! Oh! Ich habe keinen Mut, ich habe keinen Mut!

Golaud verfolgt sie schweigend durch das Gehölz.

5. Akt

Ein Schlafzimmer im Schloss. Arkel, Golaud und der Arzt in einer Ecke des Zimmers. Mélisande liegt ausgestreckt auf dem Bett.

Arzt An dieser kleinen Wunde kann sie nicht sterben, nicht einmal ein Vogel stürbe daran... nicht Sie haben sie getötet, mein lieber Herr, seien Sie nicht so untröstlich... Und dann: es ist nicht gesagt, dass wir sie nicht retten werden...

Arkel Nein, nein; mir scheint, dass wir, ohne es zu wollen, in diesem Zimmer zuviel schweigen, das ist kein gutes Zeichen... Sehen Sie, wie sie schläft... langsam, zögernd... als fröre ihre Seele für immer...

Golaud Ich habe grundlos getötet! Ist das nicht zum Steinerweichen!... Sie hatten sich geküsst wie kleine Kinder... Sie waren Bruder und Schwester... und ich, und ich – sofort!... Ich habe es nicht gewollt, wissen Sie, ich habe es nicht gewollt.

Arzt Vorsicht, ich glaube, sie wird wach...

Mélisande Öffnen Sie das Fenster, öffnen Sie das Fenster...

Arkel Soll ich dieses öffnen, Mélisande?

Mélisande Nein, nein, das große Fenster... ich möchte hinaussehen...

Arkel Ist die Meeresluft nicht zu kühl heute Abend?

Arzt Machen Sie schon, machen Sie!

Mélisande Danke... geht die Sonne soeben unter?

Arkel Ja, das ist die Sonne, die über dem Meer untergeht, es ist spät. Wie geht es dir, Mélisande?

Mélisande Gut, gut, warum fragen Sie? Ich war nie gesünder... Mir scheint jedoch, ich wissen etwas...

Arkel Was sagst du? Ich verstehe dich nicht...

Mélisande Sehen Sie, ich verstehe auch nicht alles, was ich sage... ich weiß nicht, was ich sage... ich weiß nicht, was ich will.

Arkel Aber ja doch, ja doch... ich bin sehr glücklich, dich so sprechen zu hören; du hast die letzten Tage etwas deliriert, und man konnte dich nicht verstehen... aber nun ist das alles weit weg!

Mélisande Ich weiß nicht... Sind Sie allein im Zimmer, Großvater?

Arkel Nein, der Arzt, der dich geheilt hat, ist auch da...

Mélisande Ah!

Arkel Und dann ist da noch jemand...

Mélisande Wer ist es?

Arkel Es ist... du musst nicht erschrecken. Er möchte dir überhaupt nichts Böses, sei dessen gewiss... Wenn du dich fürchtest, wird er gehen... er ist sehr unglücklich...

Mélisande Wer ist es?

Arkel Es ist... es ist dein Gatte... es ist Golaud...
Mélsande Golaud ist hier? Warum kommt er nicht näher zu mir?

Golaud *sich zum Bett schleppend* Mélsande... Mélsande...

Mélsande Sind Sie es, Golaud? Ich erkenne Sie fast nicht mehr wieder... Weil die Abendsonne mich blendet... Warum starren Sie die Wände an? Sie sind abgemagert und gealtert. Haben wir uns lange nicht gesehen?

Golaud *zu Arkel und dem Arzt* Wollen Sie sich bitte einen Augenblick entfernen, meine lieben Freunde... Ich werde die Tür weit offen lassen... nur einen Augenblick... ich möchte ihr etwas sagen, ohne das könnte ich nicht [ruhig] sterben... Wollen Sie das bitte tun? Sie können sofort wiederkommen... Schlagen Sie es mir nicht ab... ich bin ein unglücklicher Mensch...

Arkel und Arzt gehen ab

Golaud *sehr erregt* Mélsande, hast du Mitleid mit mir wie ich mit dir? Mélsande, verzeihst du mir, Mélsande?

Mélsande Ja, ja, ich verzeihe dir... was soll ich verzeihen?

Golaud Ich habe dir soviel Schmerz bereitet, Mélsande... ich kann nicht ausdrücken, was ich dir angetan habe... Aber ich sehe den Schmerz, ich sehe ihn heute so klar, seit dem ersten Tage... Und alles ist meine Schuld, alles, was geschehen ist; alles, was geschehen wird... Wenn ich es dir sagen könnte, sähest du es, wie ich es sehe! Ich sehe alles, ich sehe alles! Aber ich liebte dich so sehr!... Ich liebte dich so sehr!... Aber nun wird jemand sterben... ich werde sterben... und ich möchte wissen, ich möchte dich fragen... Du wirst mir nicht böse sein?... Man muss einem Sterbenden die Wahrheit sagen. Er muss die Wahrheit wissen, sonst könnte er nicht schlafen... Schwörst du mir, die Wahrheit zu sagen?

Mélsande Ja.

Golaud Hast du Pelléas geliebt?

Mélsande Gewiss habe ich ihn geliebt. Wo ist er?

Golaud Du verstehst mich nicht. Willst du mich nicht verstehen? Mir scheint... mir scheint... Also gut. Ich frage dich, ob du ihn auf verbotene Weise geliebt hast? Hast du?... Wart ihr schuldig? Sag, sag. Ja, ja, ja.

Mélsande Nein, nein, wir waren nicht schuldig. Warum fragen Sie das?

Golaud Mélsande!... sag mir die Wahrheit, um der Liebe Gottes willen!

Mélsande Warum soll ich nicht die Wahrheit gesagt haben?

Golaud Lüge nicht mehr so, im Angesicht des Todes!

Mélsande Wer wird sterben? Ich?

Golaud Du, du, und ich, auch ich, nach dir!... Und wir benötigen die Wahrheit... wir brauchen endlich die Wahrheit, hörst du? Sag mir alles! Sag mir alles, ich vergebe dir alles!

Mélsande Warum werde ich sterben? Das wusste ich nicht.

Golaud Jetzt weißt du es... Es ist Zeit!... Schnell, schnell! Die Wahrheit! Die Wahrheit...

Mélsande Die Wahrheit... die Wahrheit...

Golaud Wo bist du? Mélsande! Wo bist du? Das ist nicht natürlich! Mélsande! Wo bist du?

Er gewahrt Arkel und den Arzt an der Schwelle des Zimmers.

Ja, ja, Sie können wieder hereinkommen... Ich weiß nichts, es ist sinnlos... sie ist schon zu weit fort von uns... Ich werde niemals wissen!... Ich werde hier sterben wie ein Blinder!

Arkel Was haben Sie getan? Sie werden sie töten...

Golaud Ich habe sie schon getötet...

Arkel Mélsande!

Mélsande Sind Sie es, Großvater?

Arkel Ja, meine Tochter... was möchtest du von mir?

Mélsande Ist es wahr, dass der Winter beginnt? Dass es kalt wird und es keine Blätter mehr gibt?

Arkel Ist dir kalt? Soll das Fenster geschlossen werden?

Mélsande Nein... [nicht,] bis die Sonne auf dem Meeresgrund ist. Sie sinkt langsam, also beginnt der Winter?

Arkel Du liebst den Winter nicht?

Mélsande Oh nein. Ich fürchte die Kälte, ich habe solche Angst vor den starken Frösten...

Arkel Fühlst du dich besser?

Mélsande Ja, ja. All diese Unruhe habe ich nicht mehr.

Arkel Möchtest du dein Kind sehen?

Mélsande Welches Kind?

Arkel Dein Kind. Deine kleine Tochter...

Mélsande Wo ist sie?

Arkel Hier...

Mélsande Das ist seltsam... ich kann die Arme nicht heben, um sie zu nehmen...

Arkel Weil du noch sehr schwach bist. Ich werde sie selbst halten, schau...

Mélsande Sie lacht nicht... Sie ist klein... Auch sie wird weinen... sie tut mir leid...

Nach und nach füllt sich das Zimmer mit den Dienerinnen des Schlosses, sie stellen sich schweigend an die Wände und warten.

Golaud Was gibt es? Was tun all diese Frauen hier?

Arzt Es sind die Dienerinnen.

Arkel Wer hat sie gerufen?

Arzt Nicht ich...

Golaud Was tun Sie hier? Niemand hat Sie gerufen... Was tun Sie hier? Was gibt es denn? Antworten Sie!...

Die Dienerinnen antworten nicht.

Arkel Sprechen Sie nicht zu laut... sie will schlafen, sie hat die Augen geschlossen...

Golaud Es ist [doch] nicht...?

Arzt Nein, nein, sehen Sie, sie atmet...

Arkel Ihre Augen sind voller Tränen. Jetzt weint ihre Seele... Warum streckt sie die Arme aus? Was will sie?

Arzt Das Kind zweifellos. Es ist der Kampf der Mutter gegen...

Golaud Jetzt? Jetzt? Sie müssen es sagen, sagen Sie, sagen Sie...

Arzt Vielleicht...

Golaud Sofort? Oh! Oh! Ich muss ihr sagen... Mélisande! Mélisande! Lasst mich allein! Lasst mich mit ihr allein!

Arkel Nein, nein, kommen Sie nicht näher... verstören Sie sie nicht... Sprechen Sie nicht mehr zu ihr... Sie wissen nicht, was die Seele ist...

Golaud Es ist nicht meine Schuld, es ist nicht meine Schuld!

Arkel Vorsicht, Vorsicht... Sie müssen jetzt leise sprechen. Man darf sie nicht mehr beunruhigen... Die Menschenseele ist sehr still... Die Menschenseele möchte allein davongehen... Sie leidet so

scheu. Aber die Traurigkeit, Golaud... Aber die Traurigkeit all dessen, was man sieht... Oh! Oh! *Plötzlich sinken alle Dienerinnen hinten im Zimmer in die Knie.*

Arkel *wendet sich um* Was ist?

Arzt *nähert sich dem Bett und betastet den Körper* Sie haben Recht.

Arkel Ich habe nichts gesehen. Sind Sie sicher?

Arzt Ja. Ja.

Arkel Ich habe nichts gehört... so rasch, so rasch... Sie geht ohne ein Wort...

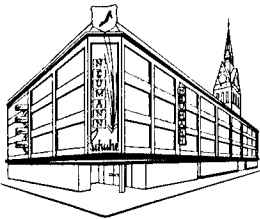
Golaud *schluchzt*

Arkel Bleiben Sie nicht hier, Golaud... Sie braucht jetzt die Stille. Kommen Sie, kommen Sie... Es ist schrecklich, aber es ist nicht Ihre Schuld... Sie war ein so stilles kleines Wesen, so scheu und so schweigsam... Sie war ein armes kleines Wesen, geheimnisvoll wie jeder. Sie liegt da, als sei sie die große Schwester ihres Kindes... Kommen Sie... Das Kind darf nicht hier im Zimmer bleiben... Es muss leben, hier, an ihrer Stelle [oder: an seinem Platz]. Jetzt ist die Reihe an der armen Kleinen.

Ende

Ob ROMANTISCH KLASSISCH ODER MODERN

zu jedem Anlass
den passenden Schuh



Schuh-
Neumann

Hannovers größtes Schuhhaus

Seilwinder-Ecke Osterstraße

Tel. 0511 · 327875-76

Textnachweise

- > Maurice Maeterlinck, Die Tragik des Alltags, in: Maurice Maeterlinck, Der Schatz der Armen, übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Jena 1912.
- > Brief an Ernest Chausson vom 2. Oktober 1893, nach: Claude Debussy, Esquisses de *Pelléas et Mélisande* 1893-1895, ed. François Lesure, Genève 1977.
- > Handlung von Sergio Morabito für dieses Programmheft
- > Maurice Maeterlinck, Bekenntnis eines Dichters, aus: Maurice Maeterlinck, Prosa und kritische Schriften 1886-1896, übersetzt und herausgegeben von Stefan Gross, Bad Wönschhofen 1983.
- > Claude Debussy, Am Vorabend der Uraufführung von *Pelléas et Mélisande*, und: Warum ich *Pelléas* geschrieben habe, aus: Claude Debussy, Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews, herausgegeben von François Lesure, aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Stuttgart 1974.
- > Julia Kristeva, *Pelléas et Mélisande*: Une mélancolie sonore), Originalbeitrag für das Programmheft zur Inszenierung der Salzburger Festspiele 1997; für dieses Heft erstmals ins Deutsche übersetzt von Bernadette Ott.
- > Hugo von Hofmannsthal, Wir besitzen unser Selbst nicht, aus: Das Gespräch über Gedichte, in: Ausgewählte Werke in zwei Bänden, Erzählungen und Aufsätze, herausgegeben von Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main, 1957.
- > Maurice Maeterlinck, Seele, aus: Maurice Maeterlinck, Treibhausgedichte, übersetzt von K. L. Ammer, herausgegeben von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Jena 1906.
- > Sergio Morabito, Zur Neuinszenierung von *Pelléas et Mélisande*, Originalbeitrag für dieses Heft.
- > Die große Unruhe, aus: Die Tragik des Alltags, in: Maurice Maeterlinck, Der Schatz der Armen, übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Jena 1912.
- > Karen E. Gasthuys' wörtliche Neuübersetzung von *Pelléas et Mélisande* ist ein Originalbeitrag, der im Rahmen der hannoverschen Neuproduktion 2003 entstand.
- > Die Rechte der Originalbeiträge liegen bei den Autoren.

Bildnachweise

A. T. Schaefer fotografierte während der Klavierhauptprobe zur Neuproduktion am 31. März 2003

Umschlag Alla Kravchuk und Will Hartmann

Umschlaginnenseite Will Hartmann und Alla Kravchuk

Seite 3 Alla Kravchuk

Seite 4 Danielle Grima

Seite 6 Alla Kravchuk und Oliver Zwarg

Seite 7 Danielle Grima und Sunhae Im

Seite 8 Oliver Zwarg, Will Hartmann und Alla Kravchuk

Seite 14 Alla Kravchuk und Danielle Grima

Seite 15 oben Alla Kravchuk, unten Oliver Zwarg und Alla Kravchuk

Seite 16 oben Danielle Grima, Sunhae Im und Will Hartmann

unten Danielle Grima, Alla Kravchuk, Oliver Zwarg, Sunhae Im, Will Hartmann und Xiaoliang Li

Seite 23 Will Hartmann und Alla Kravchuk

Seite 26 und 27 Sunhae Im

Seite 31 oben Sunhae Im, unten Danielle Grima

Seite 32 oben Will Hartmann und Alla Kravchuk, unten Oliver Zwarg

Seite 36 oben Will Hartmann und Xiaoliang Li, unten Sunhae Im

Seite 39 Alla Kravchuk

Seite 41 oben Oliver Zwarg und Danielle Grima, unten Danielle Grima und Xiaoliang Li

Seite 43 Xiaoliang Li, Danielle Grima und Daniel Henriks

Seite 44 Alla Kravchuk, Daniel Henriks und Xiaoliang Li

Seite 45 Alla Kravchuk

Seite 46 Alla Kravchuk und Will Hartmann

Impressum

Herausgegeben von der staatsoperhannover, Spielzeit 2002/03

Intendant Albrecht Pühlmann

Redaktion Sergio Morabito, Mitarbeit Susanne Chrudina

Gestaltung Heinrich Kreyenberg > heute morgen

Druck Freimann & Fuchs

Anzeigen Preusse & Schlüter Medienservice

VERONA®

81. Opern-Festspiele Arena di Verona
21. Juni bis 31. August 2003

18 Reisen, das gesamte Festspielprogramm			
N°1	21-23 Juni	Sa - Mo	Turandot, Aida
N°2	27-30 Juni	Fr - Mo	Carmen, Turandot, Aida
N°3	4-7 Juli	Fr - Mo	Carmen, Turandot, Aida
N°4	10-12 Juli	Do - Sa	Carmen, Nabucco
N°5	12-14 Juli	Sa - Mo	Turandot, Aida
N°6	15-18 Juli	Di - Fr	Carmen, Aida, Nabucco
N°7	18-21 Juli	Fr - Mo	Carmen, Turandot, Aida
N°8	22-25 Juli	Di - Fr	Nabucco, Turandot, Carmen
N°9	25-28 Juli	Fr - Mo	Nabucco, Turandot, Aida
N°10	29 Juli-2 Aug	Di - Sa	Carmen, Gala, Aida
N°11	2-4 August	Sa - Mo	Turandot, Carmen
N°12	6-8 August	Mi - Fr	Nabucco, Aida
N°13	8-11 August	Fr - Mo	Carmen, Nabucco, Aida
N°14	15-18 August	Fr - Mo	Nabucco, Rigoletto, Aida
N°15	19-22 August	Di - Fr	Aida, Rigoletto, Nabucco
N°16	22-25 August	Fr - Mo	Carmen, Rigoletto, Aida
N°17	26-29 August	Di - Fr	Carmen, Rigoletto, Aida
N°18	29 Aug-1 Sep	Fr - Mo	Carmen, Rigoletto, Aida

Lufthansa Hannover-München-Verona
Hotel Erster Klasse Colomba d'Oro an der Arena (180 m)
Parkettplätze in Reihen 1 und 10

Paketpreise € 1900 (2 Opern) € 2200 (3 Opern)
inklusive Flug, Eintrittskarten, Hotel, Frühstück, Champagner in den Pausen, Abholung am Flughafen Verona, Rücktrittsversicherung. Bahn I. Klasse statt Flug: € 1450/1750. PKW statt Flug: € 1350/1650. Zu diesem Programm gehören 28 nummerierte Dauerplätze in der 1. Reihe Parkett, 6 in Reihe 10 hinter dem I. Quergang, alle mit freier, naher Bühnensicht, Beinfreiheit, Arm- und Rückenlehnen, gepolstert. Näheres, Arena-Sitzplan, Luftbild Arena mit Hotel, Piazza, Restaurants: Robert Schweitzer, Agentur Arena di Verona, Nieder-Ramstädter Straße 44, 64368 Ober-Ramstadt

Telefon 06154 3021 Fax 06154 52600
Büro Schweitzer seit 1971

Diese Anzeige erscheint gleichzeitig in den Abendprogrammen folgender Opernhäuser und Festivals:
Royal Opera House London, English National Opera London, Edinburgh International Festival,
Wexford Festival Opera, Metropolitan Opera New York, Hamburgische Staatsoper, Staatstheater Wiesbaden,
Staatsoper Unter den Linden Berlin, Komische Oper Berlin, Deutsche Oper Berlin, Bremer Theater,
Staatsoper Hannover, Opéra National de Paris Bastille & Palais Garnier.

