GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

„La Passion de la clarté.“ : die Entwicklung der Frauenfiguren in der Oper ‚Ariane et Barbe-Bleue‘ von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte des Librettos

Klaus-Cosca, Barbara

2013

https://doi.org/10.25595/1355

Hochschulschrift / academic publication

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Klaus-Cosca, Barbara: *„La Passion de la clarté.“ : die Entwicklung der Frauenfiguren in der Oper ‚Ariane et Barbe-Bleue‘ von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte des Librettos*. Humboldt-Universität zu Berlin, 2013. DOI: https://doi.org/10.25595/1355.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.18452/17467

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

„La Passion de la clarté.“

Die Entwicklung der Frauenfiguren in der Oper ‚Ariane et Barbe-Bleue‘ von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte des Librettos

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae
(Dr. phil.)

eingereicht an

der Philosophischen Fakultät III

der Humboldt - Universität zu Berlin

von

MA Barbara Klaus-Cosca, geb. Klaus

Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz
Präsidentin/Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Julia von Blumenthal
Dekanin/Dekan der Philosophischen Fakultät III

Gutachter:

1. Prof. Dr. Gerd Rienäcker
2. Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann

Tag der mündlichen Prüfung: 24. Oktober 2013

Für Arnel und Lee Cosca.

1 VORWORT 1

2 EINLEITUNG 3

2.1 Maurice Maeterlinck (1862 –1949) 19

2.2 Ein Zusammentreffen mit folgenreichem Einfluss? 22

2.3 Georgette Leblanc: Ein Porträt 26

3 ARIANE ET BARBE-BLEUE – EINE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE 45

3.1 Entstehungsgründe 45

3.2 Ein Libretto ‚in progress' 50

3.3 Premières esquisses – erste Skizzen 52

3.3.1 Erwähnung des Motivs des Blaubartzimmers 52

3.3.2 Die Agenden (*Carnets de travail*) 54

3.3.3 Charakterisierung des Barbe-Bleue 56

3.3.4 Charakterisierung der Ariane 60

3.3.5 Zusammenfassung 67

3.4 Das Libretto der deutschen Erstversion (1899) 69

3.4.1 Veröffentlichung der Erstversion 69

3.4.2 Konzeption des ‚Ursprungslibrettos' aus dem Jahr 1899 71

3.5 Die *Théâtre*-Ausgabe 81

3.5.1 Die Änderungen der *Théâtre*-Ausgabe im Vergleich zur Deutschen Erstfassung 86

3.6 Der Text der Durand-Partitur (1906) 92

4 DE LA MORT À L'AMOUR: DIE ENTWICKLUNG DES FRAUENBILDES IN MAETERLINCKS WERKEN VON 1890 BIS 1902 100

4.1 Symbolistisches Theater – *Princesse Maleine* 103

4.2 Theater des Übergangs: *Aglavaine et Sélysette* 124

4.2.1 Ausgangspunkt 125

4.2.2 L'Amour et La Beauté: Das Frauenbild im Übergang 131

4.2.3 Maeterlincks Frauenbild in seinem Essayband *Le Trésor des humbles* 133
4.2.4 Exkurs: Lebende Vorbilder? Die Figur der Sélysette – eine Vermutung 147

4.3 Die philosophischen Schriften Maeterlincks zwischen 1898 und 1904 150
4.3.1 *La Sagesse et la destinée* (1898) 152
4.3.2 *La Sagesse et la destinée* und ‚die Frauen' 159
4.3.3 *Le Temple enseveli*, *Le Double Jardin* 160

4.4 *Monna Vanna* 164

5 REZEPTION UND ANALYSE 176

5.1 Librettoanalyse 180
5.1.1 Strukturanalyse 181
5.1.2 Bedeutung durch Personenkonstellation und Namensgebung 185
5.1.3 Charakterisierung und Bedeutung im Versmaß 198
5.1.4 Von ‚ordinary love' zu ‚amour suprême'? – Transformationen von Liebe 205
5.1.5 Zusammenfassung 209

5.2 Ariane und *La Sagesse et la destinée* 211

5.3 *Ariane et Barbe-Bleue* und *Le Choix de la vie* 216

5.4 Dukas' und Maeterlincks *Ariane et Barbe-Bleue* als Literaturoper? – definitionstheoretische Überlegungen 220

5.5 Ariane zwischen *femme fragile* und *femme fatale* 227

5.6 Paul Dukas und *Ariane et Barbe-Bleue* 233

5.7 *Ariane et Barbe-Bleue* – „frauenbewegtes Musiktheater"? 237

6 ZUSAMMENFASSUNG 249

7 ANHANG 257

7.1 Liste der Presseorgane mit Premierenkritiken 257

8 LITERATURVERZEICHNIS 261

1 Vorwort

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die CD-Aufnahme von Paul Dukas' conte en trois actes *Ariane et Barbe-Bleue* mit Katherine Ciesinski (Ariane), Gabriel Bacquier (Barbe-Bleue) und dem Nouvel Orchestre Philharmonique unter der Leitung von Armin Jordan in einer Koproduktion der ERATO mit dem Radio France im Januar 1983 in Paris. Das unerschütterliche Selbstbewusstsein der Titelheldin, die ungeachtet angedrohter Bestrafung ihre totgeglaubten Schwestern befreien will und ungehindert die düstere Blaubartburg verlassen kann, weckten angesichts meine Neugierde, mehr über diese ungewöhnliche Frauenfigur zu erfahren.

Für die Betreuung dieser Arbeit möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Gerd Rienäcker sehr herzlich danken, der mich stets zu kritischem Quellenstudium anregte und mir großen Freiraum für einen kreativen Ansatz in meiner Arbeit ermöglichte. Danken möchte ich ebenfalls Frau Dr. Susanne Rode-Breymann, die mir während der Entstehungszeit der Arbeit, besonders während meiner Stipendiatenzeit am Forschungszentrum Musik und Gender (fmg), immer beratend zur Seite stand. Besonderer Dank geht an die Mariann-Steegmann-Foundation, die zusammen mit dem Forschungszentrum Musik und Gender Hannover diese Arbeit mit einem Jahresstipendium und zwei Reisekostenstipendien förderte.

Diese Arbeit wäre nicht denkbar ohne die zahlreichen Treffen des Unabhängigen Forschungskolloquiums für Frauen- und Genderforschung in der Musikwissenschaft (UFO) mit tiefgehenden Diskussionen einzelner Teile dieser Arbeit durch zahlreiche Kolleginnen und Kollegen aus den Bereichen Musik-, Literatur- und Theaterwissenschaft. Ein herzlicher Dank geht – stellvertretend für alle – an Prof. Dr. Marion Gerards und Dr. Martina Oster.

Dem Team der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale in Paris (Leitung Mathias Auclair) bin ich ebenso dankbar für ihre freundliche Unterstützung wie jenen der Archives et Musée de la Littérature der Bibliothèque Royal Albert 1er in Brüssel (Leitung Marc Quaghebeur), hier besonders Fabrice van de Kerckhove, der mir sowohl die transkribierten *carnets de travail* als auch noch nicht kategorisierte Briefe Maurice Maeterlincks zur Verfügung stellte.

Dem Schriftsteller Maxime Benoît-Jeannin sei Dank für wertvolle und unveröffentlichte Hinweise zu Georgette Leblanc und Maurice Maeterlinck.

Weiterhin möchte ich all jenen Freunden, Kollegen und Verwandten danken, die mich beim Konzipieren und Schreiben dieser Arbeit über lange Jahre unermüdlich unterstützt haben, insbesondere bei Rena Brummer und Dr. Dorothea Gail.

Berlin, im April 2016 Barbara Klaus-Cosca

2 Einleitung

Die Opernfigur Ariane betritt an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert selbstbewusst die Opernbühne, erklärt ihren Willen und verfolgt ihn gegen allen Widerstand: Sie befreit tot geglaubte Frauen (auch wenn diese nicht in die Freiheit gehen wollen) und geht unversehrt von dannen, mit einer Selbstverständlichkeit, die neu ist im Vergleich zu anderen weiblichen Opern-Protagonistinnen um 1900.

Frauenfiguren spielen seit dem 17. Jahrhundert eine nicht zu unterschätzende, um nicht zu sagen, zentrale Rolle in der Handlungsdramaturgie von Opern: Ob beispielsweise als sich opfernde Gattinnen oder Liebhaberinnen, wie Drusilla in Claudio Monteverdis letzter Oper *L'Incoronazione di Poppea* (1642) oder Alceste in der gleichnamigen Oper (1767) von Christoph Willibald Gluck oder als scheiternde Zauberinnen wie beispielsweise Alcina in Händels *Alcina* (1735). In Mozarts Opern haben sich die Frauenfiguren bereits mehr oder minder große Handlungs- und Entscheidungsräume erobert: Susanna in *Le Nozze di Figaro* betreibt durch List und Witz ihre Hochzeit mit Figaro, Pamina, ganz im Mittelpunkt der *Zauberflöte*, entscheidet sich früh für Tamino, und Constanze in der *Entführung aus dem Serail* nutzt ihre Gefangenschaft emanzipatorisch: zur Ausbildung von emotionaler Größe und psychologischer Tiefe. Die Spielräume werden im Laufe der Jahrhunderte größer und mehrdimensionaler, die moralisch-gesellschaftlichen Grenzen und Konventionen dagegen konkreter und die Auswege daraus tragischer: Man denke nur an Richard Wagners Isolde aus *Tristan und Isolde* (UA 1865) oder beispielsweise an Richard Strauss' *Salomé* (1905). Salomé, Inkarnation und Spielball der (männlichen) Phantasie[1], stößt mit ihrer Handlungsfreiheit an ihre eigenen wahnhaften Grenzen, um dann nur durch den Tod wieder in gesellschaftskonforme Normalität zurückzukehren. Zügellosigkeit und Entscheidungsfreiheit entpuppen sich in diesem Falle als Schein ihrer selbst, als Trugschluss: Die herrische Salomé wird zum Opfer ihrer eigenen (fatalen) Willkür.

[1] Siehe hierzu u.a.: Klaus Theweleit, *Männerphantasien 1+2*, Frankfurt am Main/Basel 2000, Band 1, 2. Kapitel.

Neben Mélisande, Salomé, Elektra aber auch Mimi, Isolde und Turandot, den vielen weiblichen ‚Opfern' der Oper um die Wende zum 20. Jahrhundert[2], wirkt die Figur der Ariane ungewöhnlich und emanzipiert, auch wenn Ariane nicht die einzige Figur innerhalb der Oper um 1900 sein mag, in der sich vermeintlich „die Erkenntnisse und Ergebnisse der Frauenbewegung […] widerspiegeln"[3]. Sie ist eine sehr eigenwillige, entschlossene und mutige Frau, die sich den gängigen Typisierungen von Weiblichkeit um 1900, wie ‚femme fatale', ‚femme fragile' oder ‚femme enfant', entzieht: Sie ist „weder pervers wie Salomé, noch stirbt sie im Exzess wie Elektra, noch verlöscht sie wie eine flackernde Kerze wie Mélisande"[4], sondern sie besticht durch die Mündigkeit ihrer Entscheidung und dadurch, dass ihrer Entschlossenheit nicht nur Mut, sondern auch Gelassenheit beigestellt ist.

Die Figur der Ariane und ihre Andersartigkeit wirft Fragen auf, die besonders vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte des Librettos bestehen bleiben und die in dieser Arbeit interpretativ verhandelt werden: Wie kam Maurice Maeterlinck als Vertreter des „belgischen Symbolismus"[5] und als Wegbereiter des dekadenten[6] Frauentypus der ‚femme fragile'[7] dazu, eine starke Figur wie jene der Ariane zu schaffen, die mutig unbekannte Territorien erforscht und andere Frauen animiert, es ihr gleichzutun? Weshalb beließ er die fünf Ehefrauen Blaubarts nicht in der Anonymität, sondern benannte sie nach seinen früheren symbolistisch-fragilen Frauengestalten? Verfrachtete er doch seine früheren Heroinen in Kellergewölbe, aus dem sie im Laufe der Handlung nicht mehr herauskommen sollten. Was für ein Mann

---

[2] Vgl. Catherine Clément, *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten, verkauft*, Stuttgart 1992, Melanie Unseld, *„Man töte dieses Weib". Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart/Weimar 2001.

[3] Jens Malte Fischer, „Nach Wagner – Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920", in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert (= Handbuch der musikalischen Gattungen Nr. 13)*, Laaber 2002, S. 32.

[4] Ebd.

[5] Vgl. hierzu: Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck. Le Symbolisme et la Différence*, Saint-Pierre-du-Mont 2000.

[6] Zur Differenzierung zwischen Décadence und Symbolismus siehe: Kathrin van der Meer, „Symbol und Dekor – Der Symbolismus als problematische epochale Bewegung (Verlaine, Mallarmé u.a.)", in: *19. Jahrhundert Lyrik*, Tübingen 2009. Nach Kathrin van der Meers Definition des Symbolismus bestand die literarische Strömung des ausgehenden 19. Jahrhunderts aus der Koexistenz zweier Termini, jener der Décadence und der des Symbolismus, die sich in ihrer lebensweltlich orientierten Haltung unterschieden und zwei Dichtern zugeordnet waren (Paul Verlaine der Décadence, Stéphane Mallarmé dem Symbolismus), für die sich insgesamt aber der Terminus Symbolismus durchsetzte.

[7] Ariane Thomalla, *Femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf 1972, S. 20.

ist dieser Blaubart und welche Rolle spielt er in einem der „ersten Blaubart-Texte der Moderne“[8]? Weshalb nennt Maeterlinck die sechste Frau Ariane und verbindet sie so mit dem Mythos der Theseus-Befreierin? Warum schrieb der Dramatiker und Essayist Maeterlinck plötzlich ein Libretto (bzw. zwei Libretti)[9], veröffentlichte sie und tat sie im selben Moment aber als unwichtig ab? In der Vorrede zu seiner *Théâtre*-Ausgabe aus dem Jahr 1901 erklärt Maeterlinck die literarische und philosophische Belanglosigkeit seiner beiden Libretti und relativiert von vornherein eine mögliche Bedeutung.[10] Stellt man die von Maeterlinck behauptete Bedeutungslosigkeit in Frage und beschäftigt man sich mit der Entstehung des Librettos, der Entwicklung seines dramatischen Œuvres mitsamt seiner Frauenfiguren und dem privaten Leben Maeterlincks, betritt sehr schnell eine Frau die Bühne, deren Einfluss innerhalb der Maeterlinck-Literatur und der Maeterlinck-Biografien sehr kontrovers diskutiert wird und die sehr eng mit der Genese und Aufführung der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* verbunden ist: Georgette Leblanc, Sängerin, Schauspielerin und Schriftstellerin, Maeterlincks Lebensgefährtin von 1895 bis 1918. Georgette Leblanc scheint einen nicht unerheblichen Einfluss auf Maeterlincks Schaffen gehabt zu haben und beide Künstler scheinen sich gegenseitig intellektuell befruchtet zu haben. Davon zeugen Briefe, autobiografische Zeugnisse Georgette Leblancs und schriftliche Äußerungen von Zeitgenossen und Biografen. Georgette Leblanc begann sich neben ihrer Karriere als Sängerin für die Verbreitung und Bekanntmachung des literarischen Œuvres ihres Lebensgefährten einzusetzen: Sie hielt Konferenzen zu den Werken Maeterlincks ab, spielte die Hauptrollen in seinen Theaterstücken und veranstaltete private und öffentliche Soireen und Festivals, auf denen Werke Maeterlincks aufgeführt oder besprochen wurden. Ob und inwieweit sie auf die Entstehung des Librettos *Ariane et Barbe-Bleue* Einfluss nahm, steht neben der Untersuchung zu den Frauenfiguren und der Entstehungsgeschichte des Librettos zur Oper im Fokus dieser Arbeit, zumal sie als Hauptdarstellerin der Ariane eine Figur spielte, die frappante Parallelen mit ihren eigenen, persönlichen Handlungsmotivationen aufwies.[11] Unbestritten ist, dass sie

[8] Bettina Schwarzmann-Huter, „Die Frau als Existenz in Maurice Maeterlincks Drama *Ariane und Blaubart*“, in: *Resonanzen: Beiträge zum modernen Musiktheater bei den Salzburger Festspielen*, Innsbruck 1998, S. 245.
[9] Das Libretto *Sœur Béatrice* (1901) war ebenfalls zur Vertonung bestimmt.
[10] Maurice Maeterlinck, „Prinzessin Maleine“, in: *Maurice Maeterlinck: Die frühen Stücke*, München 2000, S. 16.
[11] Vgl. hierzu: Maxime Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, Bruxelles 1998, S. 233 f.

sich als Interpretin Maeterlinck'scher Theater- und Opernrollen einen Namen gemacht hatte:

> C'est Mme Maeterlinck – en région théâtrale Mme Leblanc – qui chante le rôle d'Ariane. Encore un numéro sensationnel d'interprétation indivisible. […] Mme Georgette Leblanc devient également inséparable de répertoire de M. Maeterlinck avec ou sans musique.[12]

Ebenso stellt sich die Frage, weshalb einer der „skrupulösesten Komponisten der neueren Musikgeschichte"[13] ein Libretto vertonte, das vom Autor selbst gering geachtet wurde und das schon im Vorfeld die Premierenbesetzung der Ariane, nämlich Georgette Leblanc, festlegte. Dukas' Gründe, *Ariane et Barbe-Bleue* zu vertonen, sind bisher kaum untersucht worden; dass es überhaupt zu einer Vertonung kam, erstaunt: Dukas richtete generell einen gewissen Perfektionsanspruch an sich und seine Werke, dem der Originaltext des Librettos in keiner Weise gerecht wurde. Auf diese Fragen werde ich in Kapitel 5 eingehen.

Ariane - eine hermeneutische Matrjoschka

Der Ausgangspunkt meiner Forschungsarbeit ist der Feststellung geschuldet, dass Ariane, anders als die ‚gängigen' Frauentypisierungen in der Oper um 1900 für ihren Ungehorsam, also ihre Grenzüberschreitung, nicht sterben muss, sondern ungestraft die Bretter, die die Welt bedeuten, verlässt. Mir stellte sich die Frage, was die Bedeutung der Figur der Ariane in der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* und ihre Andersartigkeit ausmacht im Vergleich zu den Maeterlinck'schen symbolistischen fragilen Frauengestalten, die bis zur Kreation der Ariane meist sterben mussten? Das ‚Überleben' Arianes ist nicht nur bedeutend im Vergleich zu anderen Opernfiguren, sondern auch vor der Tatsache, dass Ariane die sechste ungehorsame Ehefrau Blaubarts darstellt. Die Beantwortung dieser hermeneutischen Fragestellung zwang mich, immer größere Kreise zu ziehen, da im Laufe der Recherchen der Einfluss Georgette Leblancs auf das dramatische Werk wahrnehmbar wurde.

Der Fokus meiner Arbeit ist zeitlich auf die Entstehungsgeschichte des Opernlibrettos – von den ersten Aufzeichnungen Maeterlincks in seinen *Carnets de travail* der Jahre

---

[12] „Es ist Frau Maeterlinck, im Bereich des Theaters Frau Leblanc, die die Rolle der Ariane singt. Noch [solch] ein unzertrennliches, berühmtes Interpretationspaar. […] Frau Georgette Leblanc [als Darstellerin] ist untrennbar mit Herrn Maeterlincks Repertoire verbunden. Ob mit oder ohne Musik." Camille Le Senne, „Revue musicale: Ariane et Barbe-Bleue", *Le Siècle*, 11 Mai 1907, S. 2.

[13] Simon-Pierre Perret und Marie-Laure Ragot, *Paul Dukas*, Paris 2007, S. 113 f.

1898 und 1899 bis zur Textfassung der Partitur für die Uraufführung am 10. Mai 1907 – gerichtet. Das Hauptaugenmerk liegt auf den Frauenfiguren. Die Charakterisierung Arianes als willensstarke, selbstbewusste Frau, die ihr Leben in die Hand nimmt, steht diametral zu den schwachen, dem Schicksal ausgelieferten Heldinnen in Maeterlincks Frühwerk. Das Maeterlinck'sche Frauenbild befindet sich im Verlauf der Werkbiografie in einer steten Entwicklung. Die Mikroebene dieser Arbeit, nämlich die Untersuchung der etappenweisen Entwicklung des Librettos (und somit der Hauptfiguren) in drei Entwicklungsschritten spiegelt sich dabei in der Makroebene: der Darstellung der Entwicklung des Frauenbildes in Maeterlincks dramatischem Œuvre der Jahre von 1890 bis 1902. Die Figur der Ariane ist ohne Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Frauenbildes im dramatischen Schaffen Maeterlincks nicht nachvollziehbar und muss daher in Beziehung gesetzt werden zur Entwicklung des Frauenbildes in Maeterlincks dramatischen Schaffen von 1890 bis 1902.

Die Abwendung von Symbolismus und Hinwendung Maeterlincks zum Leben, die Verquickung von Leben und Werk, von Theorie und Praxis in Maeterlincks Dramenwerk kann an der Figur der Ariane festgemacht werden, die wiederum in Beziehung steht zu Georgette Leblanc. Vor diesem Hintergrund werden im Anschluss dieser Einleitung sowohl Maurice Maeterlincks als auch Georgette Leblancs Biografien kurz vorgestellt.

In Kapitel 3 wird ausführlich und von mir erstmals und zusammenhängend auf die komplette Entwicklungsgeschichte des Partitur-Librettos eingegangen, und zwar von den allerersten Erwähnungen Maeterlincks in seinen Arbeitsheften aus den Jahren 1898/1899 bis zur ersten Druckfassung der Partitur im Jahr 1907. Hier werden die Änderungen zwischen deutschsprachiger Urfassung aus dem Jahr 1899 und der französischen Erstfassung ausgiebig erörtert, da diese eine entscheidende Verschiebung des dramatischen Gleichgewichts darstellen.

In Kapitel 4 folgt eine umfangreiche Darstellung der Entwicklung von Maeterlincks Frauenfiguren in seinem Dramenschaffen. Die auffallende Veränderung des Frauenbildes in Maeterlincks Theater ist eng verbunden mit seiner Lebens- und

Weltauffassung. „Le théâtre de Maeterlinck est étroitement lié à sa philosophie“[14], schrieb Georgette Leblanc bereits 1910. Es werden exemplarisch drei Frauenfiguren aus drei Schaffensepochen Maeterlincks untersucht, um die Entwicklungen an Maeterlincks Frauenbild konkret aufzuzeigen: Zunächst Maleine aus Maeterlincks erstem Theaterstück *Princesse Maleine* (1889), dann die beiden Kontrahentinnen Aglavaine und Sélysette aus dem gleichnamigen Theaterstück (*Aglavaine et Sélysette*, 1896) und schließlich Monna Vanna aus dem gleichnamigen Theaterstück (1902). Die Charakterisierung, Unterscheidung und Entwicklung der verschiedenen Frauenfiguren werden in Beziehung gesetzt zu den Kernaussagen der zeitgleich entstandenen Essays. Diese recht umfangreiche Darstellung ist unabdingbar, um die Figur der Ariane innerhalb von Maeterlincks Dramenschaffen verorten zu können. Die Veränderung der Frauenfiguren zieht sich wie ein roter Faden durch Maeterlincks Schaffen und kulminiert in der Figur der Ariane, die sich wiederum selbst innerhalb der verschiedenen Librettoversionen verändert und so gleichzeitig eine Frauenfigur ‚in progress‘ darstellt.

Kapitel 5 widmet sich der Rezeption des *conte en trois actes*. Für die Analyse und Interpretation wurden neben dem zeitgleich entstandenen Essayband *La Sagesse et la destinée* und Georgette Leblancs Roman *La Choix de la vie* auch Premierenkritiken und literaturwissenschaftliche Analysemethoden herangezogen. Es wurde der Frage nachgegangen, weshalb sich Dukas zur Vertonung der Librettos von Maeterlinck entschloss und wie das Werk nach Premiere von der Premierenkritik wahrgenommen wurde.

Am Ende der Arbeit sollen die Einzelergebnisse gemeinsam in Hinblick auf die Ausgangsfrage betrachtet werden: Was bedeutet die Figur der Ariane und in welcher Weise wurde sie von der Öffentlichkeit wahrgenommen? Ist die Oper *Ariane et Barbe-Bleue* tatsächlich ein „feministisches Manifest“[15], wie nach der Züricher Premiere im Jahr 2005 von der Kritik geurteilt wurde? Kann man Georgette Leblanc, die an der Entstehung des Librettos beteiligt war und die man möglicherweise sogar

[14] Georgette Leblanc-Maeterlinck, „Introduction“, in: *Maurice Maeterlinck: Morceaux choisis*, Paris 1910, ohne Seitenangabe.
[15] Susanne Kübler, „Vom Nichtleben im Einfamilienhaus“, in: *Tagesanzeiger* vom 18.01.2005, S. 53.

als eigentliche Initiatorin für Maeterlincks ‚second théâtre'[16] verstehen muss, ignorieren, wenn man über *Ariane et Barbe-Bleue* spricht oder war sie maßgeblich an der Entwicklung der Frauenfigur beteiligt?

Forschungsstand

Die Genese des Werkes *Ariane et Barbe-Bleue* war – als ich im Jahr 2004 erstmals anfing, mich mit ihr zu befassen – bis auf einen konkreten Aufsatz aus dem Jahr 1957 von Wilfried Douglas Halls[17] nur rudimentär untersucht worden. Halls zieht für seine Etüde die Briefe Maeterlincks an seinen deutschen Übersetzer Friedrich von Oppeln-Bronikowski[18] zu Rate, die eine Beteiligung Paul Dukas' an der Änderung der deutschen Erstfassung dokumentieren.

An diese Pionierarbeit knüpft die wegweisende, aber unveröffentlichte Doktorarbeit von Catherine Lorent[19] (1978) an, die als Erste ein Dossier zusammenstellte und alle Fakten in ihrer Arbeit über die Oper *Ariane et Barbe-Bleue* vereinte. Sie untersucht und zitiert sehr ausführlich die Briefe Maeterlincks an seinen deutschen Übersetzer Friedrich von Oppeln-Bronikowski und zeichnet den sich so ergebenden Entstehungsprozess des Werkes nach. Die Briefe Maeterlincks an Dukas und die Arbeitshefte Maeterlincks waren ihr allem Anschein nach noch nicht bekannt. Lorent war es möglich, einen Blick in ein Skizzenbuch Paul Dukas' zu werfen, das erste kompositorische Ideen zur Oper *Ariane et Barbe-Bleue* enthielt. Dieses Skizzenbuch wurde auf einer Auktion in der Bibliothèque Nationale de France[20] am 20. Juni 1977 versteigert und ist nicht mehr öffentlich zugänglich.[21] Neben Hinweisen auf die

---

[16] Wilfried Douglas Halls, „Les Débuts du théâtre nouveau chez Maeterlinck", *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck 3*, 1957, S. 45.
[17] Ebd.
[18] Diese Briefe befinden sich unter der Signatur Mss II 7004/65 in der Bibliothèque Royale Albert I in Brüssel.
[19] Catherine Lorent, „Ariane et Barbe-Bleue. Dossier sur le conte lyrique de Paul Dukas" (Diss., Conservatoire National Supérieure de Musique Paris, 1978 (masch.)).
[20] Im Folgenden: BnF
[21] Durch die Lektüre eines Aufsatzes von Pauline Ritaine (Pauline Ritaine, „Les ‚Motives de Rappel' dans *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas (1865–1935)", *Revue Musicale de Suisse Romande 65*, Nr. 2 Juni 2010.) wurde ich darauf aufmerksam, dass sich das damals 1977 verkaufte Konvolut von Kompositionsskizzen Dukas' im Besitz des Antiquars Thierry Bodin in Paris befindet. Dieser machte die Skizzen Ritaine zu Forschungszwecken zugänglich, deren Ergebnisse sie teilweise in dem genannten Artikel veröffentlichte und die Eingang in ihre Dissertation fanden. In meiner Arbeit werden die Skizzenhefte Paul Dukas nicht mehr berücksichtigt, da die Arbeit zu diesem Zeitpunkt bereits zu weit fortgeschritten war und der Fokus sich hauptsächlich auf die Entwicklung des Librettos bezieht. Die Dissertation Pauline Chabrols (vorm. Ritaine) ist als pdf unter folgendem Link abrufbar: halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01085906 (Datum des Abrufs: 08.03.2016).

Inszenierung von Albert Carré in der Opéra-Comique druckte Lorent auch die Figurinen des Kostümbildners Marcel Multzer ab, die sich im Archiv der Bibliothèque Nationale, Département Opéra, befinden. Darüber hinaus erarbeitete sie eine (nicht ganz vollständige) Liste der erschienenen Premierenkritiken, auf die ich zurückgreifen konnte. Eine Untersuchung zu den Frauenfiguren der Oper ist in dieser Dissertation nicht enthalten.

Eine wesentliche Arbeit hinsichtlich einer kritischen Ausgabe des Librettos *Ariane et Barbe-Bleue* liefert die unveröffentlichte Diplomarbeit (Mémoire) von Isabelle Auquier[22] an der Université libre de Bruxelles aus dem Studienjahr 1994/1995. Sie vergleicht fast alle verfügbaren Editionen und Partiturausgaben mit der französischen Erstausgabe in der „Théâtre"-Sammlung Maeterlincks, die 1901 bei Lacomblez erschien, und erstellt so eine „édition critique", die Textänderungen und Modifikationen dokumentiert, die im Laufe der Zeit an dem Libretto vorgenommen wurden. Ganz richtig ging sie davon aus, dass Dukas wohl Änderungen am Libretto vornahm, die in die Partitur Eingang fanden.[23] Die wesentlichen Änderungen, die Maeterlinck auf Dukas' Verlangen vor allem am ersten Akt vornahm und die sich im Vergleich zwischen deutscher Urfassung und französischer Erstausgabe zeigen, hat Auquier nicht untersucht oder sind ihr nicht bekannt gewesen. Sie vermutete vielmehr, dass die deutsche Version des Librettos unauffindbar („introuvable") sei und dass vielleicht keine eigenständige Publikation des Librettos auf Deutsch mehr existiere.[24]

In der Monografie aus dem Jahr 2007 über Paul Dukas von Simon-Pierre Perret und Marie-Laure Ragot[25] wird die von Bernard Banoun ins Französische rückübersetzte Erstfassung von *Blaubart und Ariane* mit der Librettofassung verglichen, und die teils erheblichen Änderungen werden beschrieben. Bis dahin gab es noch keine ausführliche Publikation über den Einfluss Paul Dukas' auf die Konzeption des Librettos *Ariane et Barbe-Bleue* und die daraus resultierenden Änderungen zwischen

[22] Isabelle Auquier, „*Ariane et Barbe-Bleue*, du livret à la représentation. I. Edition critique (1. Teil)" (Mémoire masch. (unveröffentlicht), Université Libre de Bruxelles, 1995).
[23] Dukas' gedruckter Librettotext mit handschriftlichen Änderungen und Streichungen, die Eingang in die Partitur fanden, befindet sich im Département Musique der Bibilothèque Nationale de France unter der Signatur Rés. Th. B. 128.
[24] „Peut-être n'existe-t-il pas de publication autonome de ce livret en allemand." Auquier, „Ariane et Barbe-Bleue I", S. 1.
[25] Perret und Ragot, *Paul Dukas*.

der (nur in deutscher Sprache erhaltenen) Erstfassung und der französischen Druckfassung aus dem Jahr 1901. Darauf werde ich an geeigneter Stelle, vor allem in Kapitel 3, genauer eingehen und Perrets und Ragots Untersuchungen mit meiner eigenen diesbezüglichen Forschung ergänzen. Eine konkrete Untersuchung zur Besonderheit der Figur der Ariane ist in ihrer Monographie unberücksichtigt geblieben.

In der beschriebenen Entstehungsgeschichte der Oper erwähnen Perret/Ragot nicht die Arbeitshefte Maurice Maeterlincks, die sich ebenfalls in den AML unter der Signatur ML 3146 in Brüssel befinden. Diese ersten wesentlichen Entwicklungsschritte der Entstehung des Librettos werde ich anhand der *Carnets de travail*, auf deren Existenz ich durch eine Fußnote des Herausgebers der frühen Arbeitshefte Maeterlincks[26], Fabrice van de Kerckhove, aufmerksam wurde, in Kapitel 3 dieser Arbeit untersuchen. Die Arbeitshefte beinhalten wichtige Hinweise, was die Konzeption der Figur der Ariane für die deutsche Erstfassung aus dem Jahr 1899 betrifft.

Abgesehen von nur partiell ausfallenden Musikanalysen in zeitgenössischen Premierenkritiken, erschien eine erste grundlegende thematische Untersuchung in der *Revue musicale de Lyon* im Jahr 1909 in vier Teilen.[27] Etienne Destranges gibt eine kurze Einführung in das Libretto und die Symbolik Maeterlincks und entfaltet eine ausführliche musikalische Themenanalyse auf den folgenden 33 Seiten. Er arbeitet mehrere Themen und Subthemen heraus und untersucht deren motivisch-thematische Verarbeitung in der kompletten Oper. Die von Destranges benannten Themen, Personen- und Erinnerungsmotive‘ übernimmt Everett Vernon Boyd[28] in seine Dissertation, erweitert um harmonische und kontrapunktische Aspekte sowie um eine Untersuchung der Orchestration. Boyd beschränkt sich allerdings nur auf den ersten Akt. An die Doktorarbeit von Boyd schließen zwei weitere Arbeiten an, die sich unabhängig voneinander mit dem Vergleich der Dukas-Oper und Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* beschäftigen: Manuela Schwartz liefert mit ihrer

[26] Fabrice van de Kerckhove [Hg.], *Maurice Maeterlinck: Carnets de travail 1881-–1890, Band 1*, Bruxelles 2002.
[27] Etienne Destranges, „Ariane et Barbe-Bleue. Étude analytique“, *Revue musicale de Lyon 7*, 1909/1910. S. 5–14, S. 36–39, S. 65–74, S. 97–106.
[28] Everett Vernon Boyd, „Paul Dukas and the Impressionist Milieu: Stylistic Assimilation in Three Orchestral Works“ (PhD Diss., University of Rochester, 1980), S. 181 ff.

Magisterarbeit[29] zum ersten Mal in deutscher Sprache eine ausführliche Besprechung der Oper einschließlich Dukas' Musikästhetik und analysiert vor allem den zweiten und dritten Akt der Oper. Mary Joanne Renner Heath untersucht und vergleicht in ihrer musiktheoretischen Dissertation[30] ebenso Dukas' *Ariane et Barbe-Bleue* mit Bartóks *Herzog Blaubarts Burg.* Ihre musikalische Analyse gilt der Eröffnungsszene des zweiten Aktes, nachdem zuvor ausführlich Tonarten, Tonmaterial, Motivik und motivische Verflechtungen herausgearbeitet wurden.

Bereits 1986 entstand an der University of Texas in Austin eine Arbeit von William Angus Moore II, die das Verhältnis Dukas' zum Wagnérisme anhand des Briefwechsels mit Edouard Dujardin, dem Begründer der *Revue wagnérienne,* untersucht und in Beziehung setzt zu ausgewählten Werken Dukas', darunter auch *Ariane et Barbe-Bleue*.[31] Julie McQuinn untersucht in ihrer Dissertation die Oper *Ariane et Barbe-Bleue* neben weiteren ‚Belle-Epoque'-Opern, um zu verdeutlichen, dass sich die Bühne der Opéra-Comique in Paris als Repräsentationsort für „inoffizielle Diskurse" über Gender und Sexualität etabliert habe[32]. Die Dissertation von Laura Watson aus dem Jahr 2008 beschäftigt sich mit Paul Dukas' Musik-Text-Ästhetik anhand von vier Werken, darunter auch der Oper *Ariane et Barbe-Bleue.*[33]

Zum hundertjährigen Jubiläum der Erstaufführung der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* erschien im September 2007 die schon zuvor erwähnte Monografie von Perret/Ragot über Paul Dukas, zeitgleich zur Neuinszenierung des Werkes an der Opéra Bastille in Paris. Diese Monografie beschreibt ausführlich Leben und Werk Dukas'. Sie gliedert sich in zwei Teile: Der sehr ausführliche biografische Teil von Simon-Pierre Perret dominiert das Buch, die musikalischen Analysen der Werke stammen von Marie-Laure Ragot. Alle anderen Monografien sind bis auf jene von Palaux-Simmonet[34]

[29] Manuela Schwartz, „Ariane und Blaubart. Untersuchungen zur musikdramatischen Behandlung des Märchens in den Opern von Béla Bartók und Paul Dukas" (Magisterarbeit, Technische Universität Berlin, 1990 (unveröff.)).
[30] Mary Joanne Renner Heath, „A Comparative Analysis of Dukas's Ariane et Barbe-Bleue and Bartók's Duke Bluebeard's Castle" (PhD Diss., University of Rochester, 1988).
[31] William Angus Moore, II, „The Significance of late Nineteenth-Century French Wagnérisme in the Relationship of Paul Dukas and Edouard Dujardin. A Study of their Correspondence, Essays on Wagner, and Dukas's Opera *Ariane et Barbe-Bleue* " (PhD Diss., University of Texas, Austin, 1986).
[32] Julie McQuinn, „Unofficial Discourses of Gender and Sexuality during the Belle Epoque" (PhD Diss., Northwestern University, 2003).
[33] Laura Watson, „Paul Dukas's Music-Text Aesthetic: A Study of its Sources, Theory and Practice, 1891–1907" (PhD Diss., Trinity College, 2008).
[34] Bénédicte Palaux-Simonnet, *Paul Dukas ou le musicien-sorcier*, Genf 2001.

bereits wesentlich älter und beschreiben Leben und Werk im Überblick. Weder die Entstehungsgeschichte von *Ariane et Barbe-Bleue* noch die Konzeption der Ariane ist in diesen älteren Monografien wesentlich von Bedeutung.[35] Die 2005 erschienene Monografie[36] über Maurice Maeterlinck des französischen Literaturwissenschaftlers Paul Gorceix und die 2010 wieder aufgelegte Werkausgabe Maeterlincks sind für die diese Arbeit von Bedeutung. Gorceix erweist sich als ein profunder Kenner Maeterlincks und schildert vorurteilsfrei dessen Leben mit Georgette Leblanc. Das ist insofern bemerkenswert, als in einem Großteil der älteren Biografien und Monografien über Maeterlinck dessen Beziehung zu Georgette Leblanc und ihr Einfluss auf sein dramatisches Werk unverhohlen negativ kommentiert wird, wovon zunächst nur ein Zitat von vielen zeugen soll: „Il m'est arrivé de penser et de dire que Maeterlinck (le vrai) avait été assassiné par Georgette Leblanc et par les alexandrins ."[37] Der vermutete Einfluss Georgette Leblancs auf das dramatische Werk Maeterlincks spaltete schon von Anfang an die ‚literarischen Geister', wie Palleske 1938 hervorhob:

> La deuxième constatation est qu'il s'établit tout une dispute entre ‚anciens' et ‚modernes'. D'une part des amis de Maeterlinck furent déçus de ce qu'il avait, sous l'influence de sa femme Madame Georgette Leblanc […] donné un autre cours à son développement dramatique. D'autre part ceux qui ne voulaient ni ne pouvaient se libérer des traditions du XIX[e] siècle […] voyaient dans *Monna Vanna* un pas important vers un théâtre moderne, même un théâtre de l'avenir.[38]

In fast allen Monografien wird die Entwicklung zwischen *premier* und *second* théâtre wahrgenommen, jedoch wird dabei *Ariane et Barbe-Bleue* nur am Rande erwähnt, wohl weil Maeterlincks Wertung gefolgt wird, der dem Werk keine große Bedeutung zumaß.[39] In den beiden letzten Jahrzehnten (ab 2000) sind wieder vermehrt

---

[35] Es handelt sich um folgende Monografien: Georges Favre, *Paul Dukas*, Paris 1948, Georges Favre, *L'Œuvre de Paul Dukas*, Paris 1969, Palaux-Simonnet, *Paul Dukas*, Samazeuilh, *Paul Dukas*, Paris 1936.

[36] Paul Gorceix, *Maeterlinck. L'Arpenteur de l'invisible*, Bruxelles 2005.

[37] „Ich habe schon gedacht und gesagt, dass der ‚wahre' Maeterlinck [der Maeterlinck vor dem Zusammentreffen mit Georgette Leblanc] von Georgette Leblanc und den Alexandrinern getötet worden ist." Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, Paris 1992, S. 204.

[38] „Die zweite Feststellung ist, dass sich ein Disput entwickelte zwischen den ‚Modernen' und den ‚Alten'. Auf der einen Seite wurden die Freunde Maeterlincks von der dramatischen Entwicklung enttäuscht, die Maeterlinck unter dem Einfluss von Georgette Leblanc, wie man vorgab, eingeschlagen hatte. Auf der anderen Seite sah […] man in *Monna Vanna* einen wichtigen Schritt zu einem modernen Theater, einem Theater der Zukunft." Sigwart O. Palleske, *Maurice Maeterlinck en Allemagne*, Paris o. D. [1938], S. 48.

[39] Zu den untersuchten Aufsätzen, Mono- und Biografien über Maurice Maeterlinck, siehe Literaturverzeichnis am Ende dieser Arbeit.

wissenschaftliche Monografien, Zeitschriftenausgaben und Konferenzbände erschienen, die einen neuen Zugang zu Maeterlincks Werk bieten.

Georgette Leblanc (1869–1941) war zu Lebzeiten eine bekannte Sängerin, Schauspielerin und Schriftstellerin. Ihre Biografie *Souvenirs (1895–1918)* aus dem Jahr 1932 wurde viel gelesen und diskutiert. *La Machine à courage* (Erinnerungen aus der Zeit von 1920 bis kurz vor ihrem Tod) erschien posthum 1946 mit einem Vorwort von Jean Cocteau. Nach ihrem Tod 1941 geriet Leblanc jedoch schnell in Vergessenheit. 1998 erschien eine umfangreiche Biografie über Georgette Leblanc, die detailliert ihr Leben, ihre Beziehungen und künstlerischen Stationen nachzeichnet. Der Autor Maxime Benoît-Jeannin setzt Georgette Leblanc vor allem als einer autonomen Künstlerin ein Denkmal, nicht nur als der Lebensgefährtin Maeterlincks.

Daneben veröffentlichte Benoît-Jeannin einen Essay über die Beziehung Leblanc-Maeterlinck[40] als Nachwort zu Maeterlincks Essayband *La Sagesse et la destinée*, das Leblancs Einfluss und die von ihr selbst geschilderte Mitautorschaft an diesem Werk beschreibt. Abgesehen von Benoît-Jeannins Biografie finden sich nur sehr spärlich Untersuchungen zu Leben und Werk der Künstlerin Leblanc: Pierre Descaves berichtet in seinen Jugenderinnerungen von Georgette Leblanc als ‚Muse' Maeterlincks und bestätigt mit seinen Schilderungen ihre selbst beschriebene extravagante Erscheinung[41]; José Pons erinnert an die vielseitige Schauspielerin und Sängerin und zeichnet ihre künstlerischen Stationen von der Opéra-Comique bis zu ihrem Filmdebüt im Jahr 1925 nach.[42] Auch in den letztgenannten Publikationen spielt die Genese des Librettos *Ariane et Barbe-Bleue* und Leblancs Einfluss auf dessen Konzeption keine Rolle. Die Darstellung der ‚späten' Georgette Leblanc haben wir ihrer Lebensgefährtin Margaret Anderson zu verdanken, die unter anderem in ihrer dreibändigen Biografie ein Zeugnis der Wesensart Leblancs und ihrer künstlerischen Tätigkeiten in den USA und danach wieder in Frankreich gibt.[43] Die neueste Publikation zu Georgette Leblanc aus dem Jahr 2009 stammt von Gillian

[40] Maxime Benoît-Jeannin, „Georgette Leblanc / Maurice Maeterlinck: Une Destinée", in: *Maurice Maeterlinck. La Sagesse et la destinée*, Bruxelles 2000.
[41] Pierre Descaves, „Une Muse de Maeterlinck: Georgette Leblanc", *La Revue des deux mondes 15. September*, 1962, S. 214-219.
[42] José Pons, „Georgette Leblanc-Maeterlinck", *Opéra International*, Nr. 146 April 1991.
[43] Margaret Anderson, *My Thirty Years' War*, New York 1930, Margaret Anderson, *The Fiery Fountains*, New York 1951, Margaret Anderson, *The Strange Necessity*, New York 1962, Margaret Anderson, *Was ich immer schon erzählen wollte*, München 1997.

Opstad und befasst sich vor allem mit Leblanc als einer der ersten Darstellerinnen der Mélisande.[44]

Quellenmaterial

Zur Untersuchung und Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte des Librettos stehen ausgiebig Quellen und Sekundärliteratur zur Verfügung. Die ersten Skizzen zur Konzeption des Librettos finden sich in Maeterlincks Arbeitsheften (*Carnets de travail*) aus den Jahren 1898 und 1899, die sich in der Bibliothèque Royale Albert I in Brüssel befinden. Die Auswertung der Arbeitshefte erfolgt in Kapitel 3.[45]

Ergänzt wird die Rekonstruktion der Librettogenese durch die Briefe Maeterlincks an seinen Übersetzer Friedrich von Oppeln-Bronikowski[46]. Die erhaltenen Briefe Maeterlincks an Dukas[47] sowie der einzige erhaltene Brief Dukas' an Maeterlinck vom 7. Oktober 1901[48] beweisen die konzeptionelle Beteiligung Dukas' an Maeterlincks Libretto. Die nach der Druckfassung von 1901 erfolgten Korrekturen kann man in einem Librettoexemplar Dukas' anhand der handschriftlichen Änderungen nachverfolgen, die später Eingang in den Text der Partitur aus dem Jahr 1906 fanden. Dieses Exemplar befindet sich im Département Musique der BNF unter der Signatur Rés. Th. b. 128.

Jene Quellen, von denen ich konkrete Hinweise auf die von mir vertretene These erhoffte, nämlich, dass Georgette Leblanc maßgeblich an der Entstehung des Librettos *Ariane et Barbe-Bleue* beteiligt war, sind derzeit nicht zugänglich: Der Briefwechsel Leblanc-Maeterlinck / Maeterlinck-Leblanc wurde im Jahr 2005 aus der Sammlung Carlo de Poortere[49] an einen unbekannten Käufer verkauft und auch die Abschriften sind nach Angaben des Biografen Maxime Benoît-Jeannin nicht zugänglich; Ich musste in dieser Beziehung auf die veröffentlichten Auszüge der Briefe in Leblancs

[44] Gillian Opstad, *Debussy's Mélisande. The Lives of Georgette Leblanc, Mary Garden and Maggie Teyte*, Woodbridge 2009.
[45] Von Christian Angelets Aufsatz über Maeterlincks Skizzenentwürfe des Librettos in den Carnets de travail nahm ich erst nach Abschluss der Arbeit im Dezember 2012 Notiz: Christian Angelet, „Ariane et Barbe-Bleue: de l'avant-texte au livret d'opéra", *Textyles. Le monde de Maeterlinck 41*, 2011, S. 57-71.
[46] AML, Signatur Mss. 7004.
[47] AML, Signatur ML 8645.
[48] Erstmals abgedruckt in: *Livres de France,* Mai–Juin 1952, IIIe Année, Nr. 5, S. 7.
[49] Carlo de Poortere, *Bibliothèque Carlo de Poortere: Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach*, Liège 1985.

Memoiren, in Benoît-Jeannins Biografie über Georgette Leblanc und in verschiedenen Ausgaben der *Annales Maurice Maeterlinck* zurückgreifen.

Georgette Leblanc schrieb vor, während und nach der Premiere von *Ariane et Barbe-Bleue* Briefe an Paul Dukas, die sich in der Bibliothèque Nationale de France unter der Signatur w 48 befinden. Die Briefe Leblancs, die unmittelbar nach den Vorstellungen der Oper geschrieben wurden, zeugen von einer großen Identifikation Leblancs mit der von ihr verkörperten Hauptfigur und lassen ahnen, mit welcher Begeisterung Leblanc die Protagonistin darstellte.

Methodik

Meine Dissertation stellt sich einer Bandbreite von verschiedenen Aufgaben, die unterschiedliche Methoden erfordern. Die interdisziplinäre Herangehensweise an die Entstehungsgeschichte der Oper mit der Herausarbeitung von biografischen, linguistischen, philosophisch-essayistischen und vereinzelt musikanalytischen Inhalten vereint verschiedene Disziplinen (historische Musikwissenschaft, Musiktheorie, Literaturwissenschaft, Cultural Studies, Gender Studies). Die Hauptarbeitsgebiete der Untersuchung, nämlich die Nachzeichnung der Entstehungsgeschichte des Librettos, die Vergleiche der Librettoinhalte und die Auswertung der Rezeption der Oper ist jedoch hauptsächlich der historischen Musikwissenschaft zuzuordnen. Die Methoden passen sich je nach Kapitel dem Untersuchungsgegenstand und der Fragestellung an: Biografische Darstellung von Lebensdaten und -ereignissen, Literatur- und Musikanalyse sind von der klassischen allgemeinen Hermeneutik beeinflusst. Alle mir verfügbaren Texte, Manuskripte, Quellen und Aussagen des Autors, seiner Lebensgefährtin und seiner Zeitgenossen wurden herangezogen und in einen Kontext gesetzt zur literarisch-philosophischen Entwicklung des Autors. Scheint der hermeneutische ein ‚beliebiger' Zugang zu den Fragestellungen darzustellen, so sei erwähnt, dass das literarische Einzelwerk nur aus aus der Entwicklung des Gesamtwerkes Maeterlincks heraus zu verstehen ist. Das Gesamtœuvre und das Einzelwerk Maeterlincks stehen in einem nicht trennbaren Wechselverhältnis, die Untersuchung desselben dient dem Gewinn von Erkenntnissen über den literarischen Text *Ariane et Barbe-Bleue*, der die Grundlage für die gleichnamige Oper von Paul Dukas bildet.

Zusätzlich stehen das Libretto, die Oper *Ariane et Barbe-Bleue* sowie die herangezogenen Texte und Quellen wie alle künstlerischen, politischen, historischen, wissenschaftlichen und journalistischen Äußerungen in Bezug stehen zu allen anderen Texten dieser Zeit (Kunstwerken, Meinungen, Diskursfeldern). Diese Annahme folgt dem *new historicism*[50], einer Theorierichtung der Literaturwissenschaft, die in den 80er Jahren in Berkeley u. a. von dem US-amerikanischen Literaturwissenschaftler Stephen Greenblatt entwickelt wurde. Diese Theorierichtung versteht sich als Gegenbewegung zum *new criticism,* der – wie später auch der Poststrukturalismus und die Dekonstruktion – sich hauptsächlich auf die innere, textimmanente Strukturanalyse von literarischen Werken konzentrierte und den historischen und zeitgenössischen Kontext vernachlässigte. Der *new historicism* negiert die Autonomie des Textes (hier auch des Kunstwerks) und setzt die literarischen Texte in ihre sozialgeschichtlichen, historischen, politischen (und privaten) Kontexte, wobei er diese als variabel ansieht. Politische und geschichtliche Fakten sind je nach Blickwinkel relativ, der Kontext ist nicht fest fixiert, sondern unterschiedlich definierbar. Festgefahrene Meinungen und vermeintlich unveränderliche, auf ‚Fakten' basierende wissenschaftliche Forschungsergebnisse werden wieder in Frage gestellt: Texte, Diskurse und Fakten werden als gleichberechtigt angesehen und können – je nach Fragestellung – neu integriert und interpretiert werden. In der Genderforschung hat man mit dieser Methode erreicht, festgefahrene Meinungen und Forschungsergebnisse ‚gegen den Strich zu bürsten', um zu neuen Feststellungen kommen zu können. Ich möchte hier als ein Beispiel den Band *Sarah Bernhardt: Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de siècle* von Claudia Thorun nennen.[51]

Die Performativitätstheorie Judith Butlers[52] war ursprünglich ausschlaggebend für meine Beschäftigung mit den Figuren Ariane und Georgette, die beide (eine als von der realen Figur inspirierten Theaterfigur, die andere als reale Person) versuchen, die sie umgebenden Menschen zu beeinflussen. Dieser Akt der Beeinflussung wurde verstanden als ein Versuch der aktiven Identitätsbestimmung: Mich interessiert an diesem Ansatz die Frage, ob die Protagonistin Ariane in der Lage ist, festgefügte Machtverhältnisse aufzubrechen und wie es ihr gelingt, andere Menschen durch ihr

[50] Vgl. hierzu Moritz Baßler [Hg.], *New Historicism*, Frankfurt am Main 1995.
[51] Claudia Thorun, *Sarah Bernhardt. Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de siècle*, Hildesheim, Zürich, New York 2006.
[52] Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt/Main 1997.

Handeln zu ändern bzw. sie zu befreien. Ist Arianes Handeln performativ im Butler'schen Sinne oder ist die Handlung ‚nutzlos' wie der Untertitel des Librettos vorgibt? Diese an Butlers Theorie angelehnte Überlegung dient mir während der Libretto-Analyse als Möglichkeit, den Blickwinkel zu ändern, um auf ungewohnte und nicht erwartete Ergebnisse zu stoßen.

Hinweise zu Literaturangaben

In der vorliegenden Arbeit werden alle Werke, die zu Lebzeiten Maeterlincks auf Deutsch publiziert und von ihm autorisiert wurden, im Fließtext auf Deutsch zitiert. Die Übersetzungen stammen mit einer Ausnahme (*Aglavaine et Sélysette*, deutsch von Claudine Funck-Brentano) von dem deutschen Publizisten und Herausgeber Friedrich von Oppeln-Bronikowski (1873–1936). Alle anderen Quellen (Briefe, Notizen, Tagebucheintragungen, Interviews, Artikel) und französischsprachigen Zitate aus der Sekundärliteratur und nicht publizierten Werken werden im Fließtext auf französisch zitiert und in der Fußnote mit der Quellenangabe von mir übersetzt, sofern noch keine andere deutsche Übersetzung existiert (wie etwa von Stefan Groß im Falle der publizierten Prosa und der kritischen Schriften).

Die Kenntnis des Inhalts der behandelten Dramen Maurice Maeterlincks und der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* werden vorausgesetzt.

2.1 Maurice Maeterlinck (1862 –1949)

Am 24. August 1890 erschien ein Leitartikel von Octave Mirbeau im *Figaro* mit der Überschrift „Maurice Maeterlinck“:

> Je ne sais d'où il est et comment il est […]. Je sais seulement qu'il a fait un chef-d'œuvre qui suffit à immortaliser un nom pour tous les affamés du beau et du grand. Maurice Maeterlinck nous a donné l'œuvre la plus géniale de ce temps et la plus extraordinaire et la plus naïve aussi, comparable et, oserais-je le dire? Supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare. […]“[53]

Mit dieser Kritik über das Drama *Princesse Maleine* wurde der 27-jährige Schriftsteller über Nacht bekannt. Bis dahin hatte der als Rechtsanwalt arbeitende Maurice Maeterlinck im Mai 1889 seinen ersten Gedichtband *Serres chaudes* in einer Auflage von 155 Exemplaren sowie im Oktober 1889 *La Princesse Maleine* in einer Auflage von 180 Exemplaren in Eigenregie veröffentlicht und vereinzelt Prosa- und Lyrikbeiträge unter anderem für die belgische Literaturzeitschrift *La Jeune Belgique* und die selbst gegründete Pariser Kunstzeitschrift *La Pléïade* geschrieben.[54] Das Erscheinen der *Figaro*-Kritik machte ihn zum ‚Shootingstar‘ des französischsprachigen Avantgarde-Theaters und verschaffte ihm sowohl Vorteile als auch Nachteile: Zwar bot ihm umgehend der Verleger Paul Lacomblez einen Verlagsvertrag zur Herausgabe seiner sämtlichen Werke an[55], gleichzeitig wurde aber beispielsweise seine Bewerbung um einen sicheren Beamtenposten in der flämischen Provinz abgelehnt, da er als Schriftsteller als ungeeignet für eine Beamtenlaufbahn galt.[56]

---

[53] „Ich weiß nicht, woher er kommt und wie er ist […]. Ich weiß nur, dass er ein Meisterwerk geschaffen hat, das reicht, um einen Namen für jene unsterblich werden zu lassen, die hungrig nach Schönem und Großem sind. Maurice Maeterlinck hat uns das genialste Werk [*La Princesse Maleine*] unserer Zeit gegeben, aber auch das außergewöhnlichste und das naivste, vergleichbar und – wage ich es zu sagen? – besser als das schönste von Shakespeare.“ *Le Figaro* vom 24. August 1890, S. 1.

[54] Maeterlinck gründete die Zeitschrift *La Pléïade* zusammen mit anderen französischen Schriftstellern während seines Paris-Aufenthaltes im März 1886 in Paris. Die Zeitschrift hatte 18 Abonnenten und erschien insgesamt sieben Mal. Vgl. Paul Gorceix, „L'Itinéraire de l'homme et de l'écrivain“, in: *Maurice Maeterlinck. Oeuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, Bruxelles 1999, S. 21.

[55] Im Herbst 1901 erschien bei Lacomblez die Theatergesamtausgabe Maeterlincks in drei Bänden unter dem Titel *Théâtre*. Im dritten Band erschienen die beiden Libretti *Ariane et Barbe-Bleue* und *Sœur Béatrice* als ‚neueste Stücke‘ Maeterlincks. Der Verlagsvertrag wurde bereits am 1. Oktober 1890 von beiden Parteien unterschrieben. Maeterlinck hatte zu diesem Zeitpunkt neben *Princesse Maleine* nur *L'Intruse* und *Les Aveugles* veröffentlicht. Dieser Vertragsabschluss weist Maeterlinck als einen weit in die Zukunft blickenden, unternehmerisch denkenden Geschäftsmann aus. Für diese Information danke ich sehr herzlich Herrn Fabrice van de Kerckhove (AML Bruxelles).

[56] Roland Mortier, „Histoire d'une vie“, in: *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles 1962, S. 29.

Die Jahre 1889 bis 1894 waren sehr fruchtbare Jahre in Maeterlincks Dramenschaffen: Es entstanden in recht kurzen Zeitabständen jene symbolistischen Theaterstücke, die als Maeterlincks ‚premier théâtre'[57] bekannt sind: Neben *Princesse Maleine* (1889), *L'Intruse* (1890), *Les Aveugles* (1890) erschienen 1891 *Les Sept Princesses*[58], 1892 *Pelléas et Mélisande* und 1894 die ‚Drames pour marionettes': *Alladine et Palomides*, *Intérieur* und *La Mort de Tintagiles.*[59] Gleichzeitig gab Maeterlinck Übersetzungen mit umfangreichen Einleitungen, darunter John Fords Theaterstück *Tis pity, she's a whore* (ca. 1630) unter dem Titel *Annabella* (1895), Werke des flämischen Mystikers Jan van Ruysbroek (*L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroek L'Admirable,* Bruxelles 1891), und Werke des deutschen Romantikers Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis (*Les Disciples à Saïs et Les Fragments de Novalis*, Bruxelles 1895) heraus. Er verfasste weiterhin Essays, die er im Jahr 1896 zusammen mit den oben erwähnten Einleitungen in seinem ersten Essayband *Le Trésor des humbles* verlegen ließ.

Maurice Maeterlinck wurde am 29. August 1862 als ältestes Kind von vier Geschwistern im belgischen Gent/Flandern geboren. Seine Familie gehörte zum reichen und katholischen Bürgertum Gents. Der Vater ‚privatisierte' und war passionierter Pflanzenzüchter. Maurice Maeterlinck wuchs in einer französischsprachigen Familie mit bürgerlich-patriarchalem Hintergrund auf, lernte von seinen Gouvernanten Deutsch und Englisch, plädierte als Jurist bei Gericht allerdings auf Flämisch, der Sprache der Bauern und des Dienstpersonals. Er besuchte das Jesuitengymnasium Sainte-Barbe in Gent, zusammen mit seinen Freunden und späteren Schriftstellerkollegen Charles van Lerberghe und Grégoire Le Roy. Nach einem Jurastudium an der Universität Gent 1881–1885 wurde Maeterlinck als Anwalt zugelassen und arbeitete immer wieder bis 1895 in diesem Beruf. Bis zum Jahr 1897 blieb Maeterlinck bei seinen Eltern in Gent wohnen.

Zu seinen literarischen Vorbildern erklärte er August Villiers de l'Isle-Adam und Stéphane Mallarmé, die er beide während eines Paris-Aufenthaltes 1886 kennengelernt hatte. Aber

[57] Zur Entstehungsgeschichte, zum Hintergrund der Entwicklung und zu den Einflüssen von Maeterlincks frühem symbolistischen Theater allgemein siehe unter anderem den ersten Teil der Dissertation von Anita Kolbus: *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: „Pelléas et Mélisande". Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas,* Marburg 2001, S. 7–104.
[58] *L'Intruse, Les Aveugles* und *Les Sept Princesses* werden auch als ‚Todestrilogie' bezeichnet.
[59] Maeterlincks Bedeutung als Begründer des belgischen Dramensymbolismus fußt auf diese Stücke.

auch „les poètes symbolistes français, l'ésotérisme de Novalis et la littérature anglaise, depuis Thomas Malory […]"[60] gehörten zu den Ideengebern von Maeterlincks ‚premier théâtre'. Das *Cahier bleu*, Maeterlincks Arbeitsheft aus den Jahren 1885/86, verzeichnet eine große Anzahl von Namen und Werken, die Maeterlincks Interesse genossen. Einflussreich waren neben den genannten die Gebrüder Grimm, die Bibel, Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman, Edgar Allen Poe, der Mystiker Jacob Böhme, Arthur Schopenhauer, die Präraffaeliten Edward Burne-Jones, Algernon Charles Swinburne, Dante Gabriel Rossetti und Walter Crane.[61] Swedenborg und Novalis kennt Maeterlinck als wirkungsvolle und zeitgemäße Mystiker, Plotin als „Fürst der [mystischen] Dialektik" und Ruysbroek als den unbewussten Kenner „des Platonismus Griechenlands, des Sufismus Persiens, des Brahmanismus Indiens und des Buddhismus Tibets"[62], also als Kenner der Grundlagen der europäischen Mystik, auf die Maeterlinck vor allem in seinem Essayband *Le Trésor des humbles* zurückgreift. Von all jenen war Villiers de l'Isle-Adam nach Angaben Maeterlincks jedoch der Schriftsteller und Mensch, dem der Autor am meisten verdankte:

> Tout ce que j'ai fait, c'est à Villiers que je le dois, à ses conversations plus qu'à ses œuvres que j'admire beaucoup d'ailleurs.[63]

Der Einfluss Villiers de l'Isle-Adam ist auch noch zehn Jahre nach dessen Tod (1889) an Maeterlincks Werk und auch am Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* ablesbar.[64]

---

[60] „Die symbolistischen Dichter Frankreichs [Mallarmé, Verlaine, Laforgue, Huysman u. a.], die Esoterik Novalis'' und die englische Literatur seit Thomas Malory[…]." Mortier, „Histoire d'une vie", S. 25.
[61] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire (1891)*, Vanves 1982, S. 126 f.
[62] Maurice Maeterlinck, *Der Schatz der Armen*, Leipzig 1902, S. 57.
[63] „Alles, was ich literarisch geschaffen habe, verdanke ich Villiers, mehr den Gesprächen mit ihm als seinen Werken, die ich übrigens sehr bewundere.", Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris 1913. Die Ergebnisse der Dichterumfrage wurden 1891 veröffentlicht. Das Interview mit Maeterlinck fand 1889/1890 in Gent statt.
[64] Siehe Kapitel 5.

2.2 Ein Zusammentreffen mit folgenreichem Einfluss?

„A Georgette Leblanc, l'héroïne des grands rêves […]."[65]

Georgette Leblanc und Maurice Maeterlinck trafen sich zum ersten Mal am 11. Januar 1895 bei einem Empfang des Advokaten Edmond Picard[66], den dieser zu Ehren der Schauspieltruppe des Théâtre de l'Œuvre nach der Gastspielpremiere von Strindbergs Drama *Vater* im Brüsseler Théâtre du Parc gab. Maeterlinck war durch seine Freunde Camille Mauclair[67] und Octave Maus[68] bereits über die „chanteuse du monde, très jeune, très belle"[69], Georgette Leblanc, informiert worden. Die Anwesenheit des ansonsten sehr zurückgezogen lebenden flämischen Dichters auf dem Empfang, bei dem Leblanc als Sängerin und Interpretin einiger seiner von Gabriel Fabre[70] vertonten Gedichte auftrat, war nach Auskunft von Georgette Leblanc von Octave Maus arrangiert worden.[71] Georgette Leblanc beschreibt in ihren Memoiren, wie sie seit ihrem Engagement am Théâtre de la Monnaie im Sommer 1894 diesem Treffen entgegengefiebert hatte:

Je fus saisie d'une étrange panique… Depuis six mois, je n'avais reculé devant rien pour la [rencontre] réaliser: briser un engagement, déraciner ma carrière à peine commencée à l'Opéra-Comique de Paris, quitter ma famille, mon pays. J'avais tout abandonné sur la lecture des quelques pages de Maeterlinck, son introduction aux Essays d'Emerson. Ce n'était pas Pelléas, ni ses poésies, ni ses drames pour marionnettes.[72]

---

[65] „Für Georgette Leblanc, der Heldin großer Träume […]". Widmung in einem Buch, das Maeterlinck Leblanc zu Beginn ihrer Beziehung 1895 schenkte. Georgette Leblanc, *Souvenirs (1895–1918)*, Paris 1931, S. 15.

[66] Edmond Picard (1836–1924), belgischer Rechtsanwalt, war zusammen mit Octave Maus Herausgeber der Zeitschrift *L'Art moderne;* er war auch als Schriftsteller und Journalist tätig, daneben förderte er als Kunstmäzen den Pariser Bildhauer August Rodin.

[67] Camille Mauclair (eigentlich Camille Faust; 1872–1945) war französischer Schriftsteller und Kunstkritiker; 1893 gründete er zusammen mit Aurélien Lugné-Poe und Edouard Vuillard in Paris das Théâtre de l'Œuvre, um jungen symbolistischen und avantgardistischen Theaterdichtern eine Plattform zu bieten. Neben Maeterlincks Dramen wurden unter anderem Werke von Oscar Wilde, Gerhart Hauptmann, August Strindberg und Henrik Ibsen gespielt. Mauclair war von 1893 bis 1895 der Freund Georgette Leblancs.

[68] Octave Maus (1856–1919) war wie Picard Jurist, daneben Kunst- und Musikkritiker und Kunstmäzen. Er gründete mit Edmond Picard die zweiwöchentlich erscheinende belgische Kunstzeitschrift *L'Art moderne* und war Begründer des Kunstvereins und des Ausstellungsfestivals *La Libre Esthétique* in Brüssel (1894–1914).

[69] „Sängerin von Welt, sehr jung, sehr schön". Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 59.

[70] Gabriel Fabre (1858–1921), belgischer Komponist, vertonte Texte der symbolistischen Dichter Mallarmé, Moréas und Maeterlinck, Verlaine, Laforgue.

[71] Georgette Leblanc, „L'Histoire de ma vie", AML Bruxelles, MLT 00536, S. 141 f.

[72] „Ich wurde von einer seltsamen Panik ergriffen. Seit sechs Monaten war ich vor nichts zurückgeschreckt, um es [das Treffen mit Maeterlinck] zu realisieren: Ein Engagement abgebrochen, den Ort meiner Karriere verlegt, die kaum an der Opéra-Comique begonnen hatte, meine Familie und mein Land verlassen. Ich hatte alles aufgegeben nur aufgrund der Lektüre einiger Seiten der Einleitung zu den *Essays* von Emerson. Es waren weder

Die Schauspielerin, für den Anlass „[…] vétue d'un costume très mélisandesque"[73], machte einen großen Eindruck auf Maeterlinck, der zu diesem Zeitpunkt 32 Jahre alt war, als Rechtsanwalt in seiner Heimatstadt arbeitete und noch immer im Haus seiner Eltern wohnte. Folgt man den Schilderungen Georgette Leblancs über ihr erstes Treffen mit Maeterlinck, die sich sowohl in ihren veröffentlichten Lebenserinnerungen als auch in dem unveröffentlichten Manuskript *L'Histoire de ma vie* finden, so verhielt sich Maeterlinck ruhig und schüchtern, versäumte es allerdings nicht, die junge, emanzipierte und finanziell unabhängige Sängerin in seine Heimatstadt Gent einzuladen. Damit begann eine sich auf hohem intellektuellem Niveau abspielende Liebes- und Künstlerbeziehung, die länger als 23 Jahre andauern sollte. Jean-Marie Andrieu kennzeichnet diese Jahre als die „époque Georgette Leblanc" und weist dem Jahr 1896 eine Bedeutung für Maeterlincks Leben zu, die, so Andrieu, vergleichbar sei mit der Stellung des Jahres 1492 innerhalb der Weltgeschichte:

> L'année 1896 est à la vie de Maeterlinck ce que 1492 représente dans l'histoire de l'Europe. Il découvre un nouveau monde de sentiments et un nouveau monde de vie. Jusqu'à cette date, il n'avait affaire qu'à des fantômes ou à des créatures. Voici qu'il s'attache, – et pour plus de vingt ans, – à un être vivant et chaleureux entre tous. Voici que sa notoriété lui apporte, et pour une grande part grâce à cet être-là, des ressources qui allaient peu à peu, mais dans des proportions considérables, bouleverser son existence matérielle.[74]

Doch wer war eigentlich Georgette Leblanc? Ich werde im folgenden Unterkapitel einen Überblick über Leben, Werk und künstlerische Tätigkeit von Georgette Leblanc bis zur Premiere der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* geben, um den vielen Facetten der Künstlerin ansatzweise gerecht werden zu können. Gleichzeitig werde ich anhand von Zitaten versuchen aufzuzeigen, dass Georgette Leblanc mit ihren Ideen und ihrer Lebenseinstellung, ihren philosophisch-intellektuellen Überlegungen und ihrem persönlichen Wesen Maeterlincks schriftstellerische Entwicklung beeinflusste. Das biografisch einschneidende Moment des Zusammentreffens mit Leblanc als Ausgangspunkt für eine literarische Kehrtwende Maeterlincks zu sehen, legitimiert meines Erachtens die durchaus problematische

---

Pelléas noch seine Gedichte, noch seine Dramen für Marionetten [die ich gelesen hatte]." Leblanc, *Souvenirs*, S. 7.

[73] „Bekleidet mit einem Kostüm sehr in der Art von Mélisande." Ebd., S. 3.

[74] „Das Jahr 1896 bedeutet im Leben Maeterlincks das, was das Jahr 1492 für die Geschichte Europas darstellt. Er entdeckt eine neue Welt der Gefühle und eine neue Welt des Lebens. Bis zu jenem Zeitpunkt hatte er es nur mit Phantomen oder anderen Kreaturen zu tun gehabt. Nun hatte er für mehr als zwanzig Jahre lang eine sehr lebhafte und eine sehr warmherzige Frau lieben gelernt. Von nun an wuchs sein Bekanntheitsgrad, seine dichterische Produktion stieg, und dies führte dazu, dass er peu à peu seine materielle Existenz verbesserte – diese Tatsache verdankte er zu einem großen Teil jener Frau." Jean-Marie Andrieu, *Maurice Maeterlinck*, Paris 1962, S. 11.

Untersuchung der Verbindung von Biografie und Literatur. Problematisch insofern, als wichtige Quellen, die Korrepondenz Leblanc/Maeterlinck und Maeterlinck/Leblanc, nicht zugänglich sind. Die mir zur Verfügung stehenden Abdrucke der Briefe in Mono- und Autobiografien bilden nur sehr unvollständig und lückenhaft den Briefwechsel ab, der nach Einschätzung Arnaud Rykners als vollständige Sammlung ein „Ensemble important permettant de retracer le parcours commun des deux correspondants, mais aussi de comprendre l'évolution de M[aeterlinck] et son œuvre"[75] ist. Problematisch auch, weil weder Briefe (deren Verbleib unbekannt ist) noch Autobiografien adäquat und objektiv eine gelebte Realität abbilden können, da „sie den Regeln des Anstands [gehorchen] und Selbstbekundungen [sind], in denen Mitteilung und Fiktion sich verschränken"[76]. Beide Protagonisten hatten verschiedene Vorstellungen vom Dasein als Mensch und als Künstler: Georgette Leblanc begriff – ähnlich wie die französische Schriftstellerin Catherine Pozzi – ihre künstlerische Tätigkeit als Schauspielerin, Schriftstellerin und Sängerin als ‚Lebenswerk': „als das unauflösliche Ineinandergreifen von Leben und Werk"[77]. Authentizität, Perfektion und Wahrheit in der Kunst wie im Leben sah Georgette Leblanc als das Maß aller Dinge an: „Rester aussi près de soi dans l'écriture et dans la vie, c'est ma seule ambition."[78] Leblanc konnte und wollte nicht zwischen sich als darstellender bzw. schaffender Künstlerin und ihrem persönlichen Ich unterscheiden. Sie war impulsiv, spontan, glaubte an Weisheit, Liebe, das Gute im Menschen, Entscheidungsmöglichkeiten im Leben und an die persönliche Freiheit. Sie vertrat diese Meinung in ihren Büchern, Briefen und Journalen und stellte Figuren mit diesen Eigenschaften in realistischer Spielweise auch auf der Bühne dar. Leblancs Briefe an Dukas verdeutlichen, dass sie für die (nach ihrem Vorbild) konstruierte Kunstfigur Ariane, die sie auch auf der Bühne darstellte, schwärmte, sie als reale Person verehrte, also quasi von ihrer eigenen abstrahierten Wesensart begeistert war.

Maeterlinck unterschied dagegen zwischen persönlicher und schriftstellerischer Identität und riet diese Trennung auch seiner Lebensgefährtin:

---

[75] „Wichtige Einheit [Sammlung], die es nicht nur erlaubt, den gemeinsam zurückgelegten Weg der beiden Korrespondenten zurückzuverfolgen, sondern auch die Entwicklung Maeterlincks und seines Werkes zu verstehen." Arnaud Rykner, *Maurice Maeterlinck. Bibliographie*, Paris 1998, S. 56.

[76] Philippe Ariès und Georges Duby [Hg.], *Geschichte des privaten Lebens Band 4: Von der Revolution zum Großen Krieg*, Augsburg 2000, S. 9.

[77] Stefanie Bung, *Figuren der Liebe. Diskurs und Dichtung bei Paul Valéry und Catherine Pozzi* (= Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung Band 8), Göttingen 2005, S. 10.

[78] „Bei sich bleiben, sowohl im Schreiben als auch im Leben, das ist meine einzige Ambition." Georgette Leblanc, *La Machine à courage. Souvenirs*, Paris 1947, S. 163.

Tu ne feras jamais rien parce que tu prétends être vraie, être exactement toi-même. Il faut te créer un double, c'est plus urgent qu'un style. Tu es sérieuse comme un âne et tu as l'obsession de l'authenticité. Crée ton double insouciant et menteur, alors il t'aidera.[79]

Maeterlinck wirft Leblanc ihr Streben nach Wahrheit und Wahrhaftigkeit im Leben wie in der Kunst vor und bezeichnet sie als Esel, weil sie besessen sei von dem Streben nach Authentizität. Er trennt das wahre Gefühl von seiner literarischen Ambition und betont, dass Authentizität im Schriftstellerleben eher hinderlich sei. Maeterlinck dachte vielmehr abstrakt, während Leblanc emotional schrieb. Die strikte Trennung von lebensgeschichtlichen Ereignissen / persönlicher Identität und schriftstellerischem Ich im Werk Maeterlincks könnte der Grund dafür sein, dass er zu keiner Zeit Auskunft über seine Beziehung zu Georgette Leblanc gab, abgesehen von einer (erzwungenen) Widmung zu seinem Werk *La Sagesse et la destinée* (1898) und einem ‚freiwilligen' „Portrait de femme" in der Essaysammlung *Le Double Jardin* (1904), das seine Lebensgefährtin idealisiert darstellt, sie aber nicht namentlich nennt. Dennoch präzisiert Leblanc ausdrücklich in einer Einleitung zu ausgesuchten Werken Maeterlincks, dass zwischen seinem Leben und seinem Werk eine „absolute Harmonie" herrsche, dass also sein Leben und sein Werk in Einklang standen.[80] Seine einzigen Lebenserinnerungen, die er mit über 80 Jahren schrieb (*Bulles bleues*), blieben auf seine Jugendjahre beschränkt. Die Feststellungen Aleida Assmanns, „dass es [einerseits] signifikant häufiger die Frauen sind, die sich erinnern, und dass dieses Erinnern nicht selten eine Bedrohung für die Männer darstellt" und andererseits, „dass es vorwiegend Männer sind, die den Anspruch erheben, erinnert zu werden, während Frauen eher vergessen werden"[81], scheinen in der vorliegenden Beziehungs- und Werkgeschichte ein Beispiel gefunden zu haben.

[79] „Du wirst niemals etwas schreiben, weil du vorgibst, authentisch zu sein. Du musst dir ein Double kreieren, das ist wichtiger als ein Stil. Du bist ernsthaft wie ein Esel, und du bist davon besessen, echt zu wirken. Erschaffe dir ein unbekümmertes und leichtsinniges Double, es wird dir helfen." Leblanc, *La Machine à courage. Souvenirs*, S. 161.

[80] „Ceux qui connaissent Maeterlinck sont […] heureusement surpris de l'harmonie absolue qui règne entre ses œuvres et sa vie." Leblanc-Maeterlinck, „Introduction zu *Morceaux choisis*", ohne Seitenangabe.

[81] Aleida Assmann, „Geschlecht und kulturelles Gedächtnis", *Freiburger Frauenstudien 19: Erinnern und Geschlecht I, 12*, 2006, S. 29.

2.3 Georgette Leblanc: Ein Porträt

> La beauté est la source de bonheur, et c'est aussi la source de bonté, de pardon et d'indulgence! Grâce à la beauté on pourra, si on en conçoit la noblesse, réaliser dans la vie un instant de perfection![82]

Kindheit und Jugend

Georgette Leblanc wurde am 8. Februar 1869[83] als jüngstes von drei Kindern einer wohlhabenden Reeder-Familie in Rouen[84] geboren. Wie ihre sechs Jahre ältere Schwester Jehane erhielt Georgette privaten Kunst-, Musik- und Schauspielunterricht, während sie in den Elementarfächern von der Mutter und Gouvernanten unterrichtet wurde. Daneben erhielten alle drei Kinder eine streng katholische Erziehung. Nach eigenen Angaben entdeckte Georgette Leblanc früh ihre schauspielerischen Begabungen: Schon der sonntägliche Gottesdienst animierte Georgette zu schauspielerischen Darstellungen der Muttergottes. Rückblickend äußerte sie, ihre Theaterleidenschaft müsse angeboren sein: „Ma passion pour le théâtre se manifesta dès mon enfance. Alors cela ne pouvait être ni un goût, ni une vocation, mais un instinct inné.“[85] Georgettes Theaterleidenschaft standen die strengen moralischen Sitten des gehobenen Bürgertums im Frankreich des 19. Jahrhunderts entgegen, die jeglichen Bühnenberuf als unsittlich und der religiösen Moral als zuwiderlaufend verurteilten, wiewohl der Bürger selbst gerne ins Theater ging. Bürgerliche Existenz und Bühnenberuf ließen sich nicht vereinbaren: Sich auf der Bühne des Theaters zur Schau stellen bedeutete sich zu prostituieren.[86] Georgette Leblanc hatte demzufolge Schwierigkeiten, ihre Leidenschaft den Eltern kundzutun und probierte, sang und schauspielerte nun vor dem

---

[82] „Die Schönheit ist die Quelle des Glücks und auch die Quelle der Güte und der Nachsicht! Dank der Schönheit kann man, wenn man darunter auch Vornehmheit versteht, im Leben einen Augenblick der Perfektion erreichen.“ Georgette Leblanc, *Le Choix de la vie*, Paris 1904, S. 66.

[83] Leblanc machte sich seit ihrer Tätigkeit als Sängerin um sechs Jahre jünger. Ihr Geburtsdatum verlegte sie auf den 8. Februar 1875. Dieses Datum findet sich oft in Publikationen, Nachschlagewerken, Interneteinträgen und auf ihrem Grabstein.

[84] Es finden sich immer wieder falsche Angaben zum Geburtsort (selbst in der neuesten Dukas-Biografie von Perret/Ragot) von Georgette Leblanc: Tancarville. Die Ortsangabe beruht auf einer Verwechslung. In Tancarville lebte Leblanc von 1928-1939 in einem Leuchtturm, zusammen mit ihrer Lebensgefährtin, der Publizistin und Schriftstellerin Margaret Anderson, und ihrer Sekretärin Monique Serrure.

[85] „Meine Theaterleidenschaft manifestierte sich schon in meiner Kindheit. Also konnte es nicht nur Vorliebe und Berufung, sondern ein angeborener Instinkt sein. Leblanc, „Histoire de ma vie“, S. 7. Mit dieser Meinung folgte Leblanc der Auffassung ihrer Kollegin und ihres Vorbildes Eleonora Duse.

[86] Vgl. Beatrix Borchardt, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien, Köln, Weimar 2005, S. 235.

Dienstpersonal: „Peu à peu, les domestiques se font mes complices […], excitée par les applaudissements, je danse, je chante, je déclame les fables.“[87]

Leblanc war sechzehn Jahre alt, als 1885 ihre Mutter starb. Etwa zeitgleich begingen – ihren Erinnerungen zufolge – sowohl ihre engste Freundin als auch ihr erster Freund, der die Anforderungen des Brautvaters an einen zukünftigen Bräutigam Georgettes nicht erfüllen konnte, Suizid.[88] Georgette fühlte sich einsam, setzte aber alles daran, ihren Traum, Sängerin zu werden, nicht aus den Augen zu verlieren. Sie erreichte, dass ihr offiziell Orgelunterricht bei dem Musikalienhändler und Musikmäzen Aloÿs Klein in Rouen erteilt wurde, der dem misstrauischen Vater erklärte, die Vibrationen, die beim Orgelspielen entstünden, würden die religiösen Gefühle erhöhen.[89] Neben dem eigentlichen Unterricht entlief die Jugendliche ihrer Gouvernante, um in jeder freien Minute im Musiksalon Klein Gesangsunterricht zu erhalten. Eines Tages hatte sich Jules Massenet[90] bei seinem Freund Klein eingefunden, dem Georgette vorsingen durfte: „Vous êtes une grande artiste!“[91], lobte der Komponist die junge Sängerin angeblich. Um eine ähnliche Bestätigung für ihre Schauspielkunst zu erhalten, nahm die 19-Jährige[92] eines Morgens heimlich den Zug nach Paris, um bei Sarah Bernhardt, einer der berühmtesten Schauspielerinnen ihrer Zeit, vorzusprechen. Auch hier wurde ihr angeblich großes Talent bescheinigt.[93] Zurück in der Realität, lebte die Jüngste der Leblanc-Kinder ein fast klosterähnliches Leben in Rouen mit ihrem trauernden und überforderten Vater und in engem Briefkontakt mit dem Bruder Maurice[94], der durch die Schilderung seines Lebens als Schriftsteller in Paris Georgettes Traum von einem Leben in Freiheit nährte. Es ist anzunehmen, dass er als Bruder seine Schwester von diesem Vorhaben abriet. In seinem

[87] „Nach und nach wurde das Dienstpersonal zu meinem Komplizen. Angestachelt durch den Applaus, tanze, singe, deklamiere ich Fabeln.“ Leblanc, „Histoire de ma vie“, S. 19.
[88] Inwiefern diese Tragödien in Leblancs Leben eine Rolle spielten, kann nur gemutmaßt werden. Leblancs Lebensfreude, die Unbedingtheit ihres Seins und die Forderung, ganz bei sich zu bleiben und kein Alias als Künstlerin zu benutzen, könnten hier in Bezug gesetzt werden zu dem Bewusstsein, wie schnell das Leben beendet sein kann.
[89] Leblanc, *La Machine à courage. Souvenirs*, S. 169.
[90] Jules Massenet (1842–1912) gilt als einer der bedeutendsten und einflussreichsten Opernkomponisten seiner Zeit. Er schuf u.a. die Werke *Manon, Werther, Thaïs* und war von 1878 bis 1893 Professor für Komposition am Pariser Conservatoire.
[91] „Sie sind eine große Künstlerin!“ Leblanc, *La Machine à courage. Souvenirs*, S. 170.
[92] Der Ausflug nach Paris erscheint für eine angeblich 13-Jährige natürlich unglaublich!
[93] Leblanc, „Histoire de ma vie“, S. 25. Ganz offensichtlich stellt das Lob der großen Bernhardt posthum eine Nobilitierung Leblancs dar, eine Existenzberechtigung als Schauspielerin in den Fußstapfen des verehrten Vorbildes.
[94] Der Schriftsteller Maurice Leblanc (1862–1941) wurde 1905 als Autor von *Arsène Lupin* einer breiten französischen Öffentlichkeit bekannt.

autobiografisch gefärbten, der Schwester Georgette Leblanc gewidmeten, Roman *L'Enthousiasme* aus dem Jahr 1901 lässt Maurice Leblanc die Hauptfigur folgende Warnung an seine Schwester schreiben, die ebenfalls das Ziel hat, Sängerin zu werden:

> Vivre à sa guise! Quelle femme honnête le pourrait? Il existait tant d'obstacles entre le désir et sa réalisation! Il fallait vaincre soi-même, surmonter des résistances des autres, et compter avec les lois, les coutumes, la religion. Une artiste réussissait à s'imposer, mais au prix d'une mise à l'écart sociale. La voie était étroite. Entre l'art et la prostitution déguisée, il arrivait toujours un moment où la femme était tentée, sinon sommée de choisir.[95]

Leblancs Wunsch nach der Freiheit, ihre Kunst leben zu können, scheint die Angst der Bürgerstochter vor sozialem Abstieg besiegt zu haben.

Ausweg Ehe

Die angehende Sängerin fand einen Weg, die ‚Gefahren' des Lebens einer freien Künstlerin mit den Wünschen ihres Vaters in Verbindung zu bringen: In ihrem Manuskript *L'Histoire de ma vie* beschreibt sie, wie sie den Plan fasst, zu heiraten, um endlich von zu Hause entfliehen und in Paris Gesangsunterricht nehmen zu können. Sie erklärte den Plan ihrem zukünftigen Bräutigam und machte von dessen Zusage die Hochzeit abhängig: „Le mariage doit être pour moi libération […]."[96] Ihr zukünftiger Mann stimmte diesem Pakt wohl zu, was angesichts der Mitgift in Höhe von 100.000 Francs[97] nicht verwundert. Die Realität sah nach Leblancs Schilderungen allerdings anders aus: Nach der Hochzeit im April 1891 zog das Paar nach Paris. Die Ehe führte nicht in die Freiheit, sondern nach wenigen Monaten in die Gewalt aufgrund vehementer Renitenz Leblancs, das eheliche Schlafzimmer zu betreten. Die Ehe

---

[95] „Nach eigenem Belieben leben! Welche ehrenhafte Frau könnte das schon? Es existieren zu viele Hindernisse zwischen dem Wunsch und seiner Realisation. Man müsste zuerst sich selbst bezwingen, den Widerstand der anderen überwinden, sich mit dem Gesetz, den Sitten und der Religion arrangieren. Einer Künstlerin gelingt es zwar, sich selbst zu bezwingen, aber mit dem Preis des sozialen Abstiegs. Der Weg ist eng. Zwischen Kunst und verhüllter Prostitution gibt es immer einen Moment, wo die Frau versucht ist, wenn nicht gar gezwungen ist zu entscheiden. " Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 27.

[96] „Die Ehe muss für mich Befreiung sein." Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 58. Mit der Hochzeit verlor eine Frau alle Rechte, die sie als ‚Singlefrau' noch hatte: Sie war aufgrund des sogenannten Gehorsamkeitsparagraphen juristisch handlungsunfähig. Der Paragraph 213 des Code civil regelte bis 1938 explizit die Rechte und Pflichten der Eheleute: „Der Mann schuldet seiner Frau Schutz, die Frau schuldet ihrem Mann Gehorsam." Ohne die ausdrückliche und schriftliche Erlaubnis ihres Ehemannes war es einer verheirateten Frau unmöglich, einen Beruf auszuüben, über ihr Einkommen zu verfügen, größere Anschaffungen zu machen oder etwa über die Erziehung ihrer Kinder zu entscheiden. Sie stand juristisch auf der gleichen Stufe mit einem unmündigen Kind oder einem entmündigten Geisteskranken.

[97] Im Jahr 1998 hatte diese Summe einen Gegenwert von ca. 1,8 Mio. Francs, heute also von ca. 300.000 €. Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 30.

wurde nach einem Jahr wegen Gewalt des Ehemanns gegen die Ehefrau gerichtlich aufgelöst.[98]

Erstes Engagement

1893, nachdem sie sich physisch und psychisch von Ehe und Scheidung erholt und einen Teil der Mitgift zurückerkämpft hatte, mietete sich Georgette Leblanc eine kleine Wohnung in der Avenue Victor Hugo und nahm regelmäßig Gesangsstunden. Mit Hilfe ihres väterlichen Freundes Jules Massenet, ihres Gesangslehrers Saint-Yves Bax und des Musikkritikers Henry Bauër lernte sie das neue Stück *L'Attaque du moulin*[99] des Massenet-Schülers Alfred Bruneau (Libretto nach Emile Zola) und bereitete sich auf ein Vorsingen vor. Der Direktor der Opéra-Comique, Léon Carvalho, engagierte Georgette Leblanc nach einmaligem Vorsingen – auch aufgrund ihrer ausgefallenen Garderobe und ihres ungewöhnlichen Aussehens[100] – für die neue Oper Bruneaus; sie erhielt ein Engagement für drei Jahre.[101] Die Premiere am 23. November 1893 wurde für Georgette Leblanc ein Achtungserfolg.[102] In ihrem Appartement führte sie einen Salon, der als Wohnzimmer fungierte für eine kleine künstlerische

[98] Um sich offiziell scheiden lassen zu können, hätte Leblanc nach drei Jahren Trennung (séparation de corps) die standesamtliche Scheidung einreichen müssen, was sie nicht tat. Kirchlich hätte die Ehe nur in Rom vom Papst annulliert werden können, da sie mit einem Spanier verheiratet war. Leblanc sah diese Möglichkeit als aussichtslos an. Dies war ein Grund, weshalb Leblanc Maeterlinck nicht heiraten konnte, der auf eine kirchliche Eheschließung Wert legte. Inwieweit Leblanc durch die erste Ehe traumatisiert war und sie nicht wieder heiraten wollte, weil sie durch den Trauschein wieder alle Rechte verloren hätte, die sie als inoffiziell Ledige genoss, kann nur erahnt werden. Augenscheinlich wurde das Thema Ehe doch angesprochen, wie ein Brief Maeterlincks an seinen deutschen Übersetzer Oppeln-Bronikowski vom 22. Dezember 1901 belegt. Verschiedene Journale hatten die Hochzeit Maeterlincks und Leblancs angekündigt, was allerdings nicht der Wahrheit entsprach. Auch scheint bei der notariellen Beurkundung des Kaufes seines Landhauses in Grasse angegeben worden zu sein, dass das Paar 1905 in England geheiratet habe (siehe:<http://mmaeterlinck.canalblog.com/archives/2008/02/index.html>, abgerufen am 02. 11. 08). Bisher wurde keine Urkunde gefunden, die eine Ehe von Leblanc und Maeterlinck als wahrscheinlich gelten lässt.

[99] Mit der Oper *L'Attaque du moulin* versuchte der Wagner-Anhänger Bruneau die französische Oper zu erneuern, indem er den Menschen wie im täglichen Leben darstellen wollte, im Stile des italienischen Verismo (‚Prosaïsme').

[100] Vgl. Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 38. Georgette kleidete sich stets mit gewagten und ungewöhnlichen selbstgeschneiderten Kleidern. Vgl. auch: Descaves, „Une Muse de Maeterlinck: Georgette Leblanc", S. 216.

[101] Dies ist insoweit außergewöhnlich, als entweder ein Gesangsstudium am Pariser Conservatoire oder ein einflussreicher Mentor die Voraussetzung war, um ein Engagement an einem der beiden großen Opernhäuser in Paris zu erhalten.

[102] Vgl. hierzu folgende Kritik: „Nous avons foi en Mlle Leblanc et nous serions bien étonné qu'elle ne fit pas grande carrière. Ce n'est pas peu de chose que de débuter de cette façon dans une œuvre aussi hérissée de difficultés de tous genres." („Wir glauben an Mademoiselle Leblanc und wären erstaunt, wenn sie nicht eine große Karriere machen würde. Es ist keine Leichtigkeit, unter diesen Umständen zu debütieren in einem so von Schwierigkeiten gespickten Werk.") H. Moreno, „Semaine Théâtrale: L'Attaque du Moulin", *Le Ménestrel*, 26 Novembre 1893.

Avantgarde in Paris. Sowohl die französischen Symbolisten gingen bei ihr ein und aus als auch der Begründer des Ordens Rose+Croix, Sâr Péladan, neben weiteren Bildhauern, Journalisten, Künstlern und Künstlerinnen.[103] Unter diesen Besuchern fand die 24-Jährige ihren ersten festen, drei Jahre jüngeren, Freund, den Schriftsteller, Theatermacher und Dichter Camille Mauclair, der sie mit dem Werk Maurice Maeterlincks bekannt machte. Gleichzeitig entwickelte sich die junge Sängerin – beeinflusst von Bruneaus Musik und von Wagners Werken, herausgegeben von Sâr Péladan – zur Wagnerianerin. Beides, die Hoffnung, eine Wagnerrolle singen und die Bekanntschaft des Dichters Maeterlinck in der belgischen Hauptstadt machen zu können, bewegte sie dazu, das gut bezahlte Engagement an der Opéra-Comique aufzugeben und nach erfolgreichem Vorsingen der Rolle der Isolde mit Beginn der Saison 1894/1895 ein Engagement am Théâtre de la Monnaie in Brüssel anzunehmen.

Engagement in Brüssel

Ihre Hoffnung, in Brüssel Wagnerrollen singen zu können, erfüllte sich nicht. Allerdings avancierte sie nach eigenen Angaben dafür innerhalb kürzester Zeit zum Publikumsliebling: „Le lendemain de mon début, je suis fêtée partout; de tous côtés, je suis radotés avec enthousiasme par un public qui m'aime et qui me comprend.“[104] Neben der Carmen, die ihren ‚Ruhm' in Brüssel begründete und die ihr ‚Markenzeichen' wurde[105], sang sie die Rollen der Leonore, der Thaïs und der Anita aus *La Navarraise* von Massenet. Der mutige Schritt, ein gut bezahltes Engagement aufzukündigen und als unbekannte Sängerin in einer fremden Stadt einen Neuanfang zu wagen, hatte sich für Georgette Leblanc gelohnt: Sie wurde als

[103] Nach eigenen Angaben trafen sich bei Georgette Leblanc neben den genannten unter anderem folgende Persönlichkeiten: der Schriftsteller Georges Maurevert, der Maler Armand Point, der symbolistische Schriftsteller Paul Adam, der Maler und Skulpteur Henry de Groux, ihr Bruder Maurice Leblanc, der Poet Maurice Rollinat, Louis Fabulet, der Symbolist Georges Rodenbach, der Maler Joseph Granié und der Komponist Gabriel Fabre.

[104] „Am Folgetag meines Debüts wurde ich überall gefeiert. Von allen Seiten werde ich voller Enthusiasmus angesprochen von einer Öffentlichkeit, die mich mochte und mich verstand.“ Leblanc, „Histoire de ma vie“, S. 139.

[105] Georgette Leblanc war nach eigener Auskunft und nach Angaben von Benoît-Jeannin die bis dahin erste blonde (d.h. die Darstellerinnen zuvor waren immer schwarzhaarig) und gleichzeitig ausgefallenste Carmen in der Geschichte dieser Oper. Der Erfolg der Brüsseler Vorstellungen war der Grund, weshalb Georgette Leblanc diese Rolle in Paris 1898 ohne Vorsingen angeboten wurde. Reynaldo Hahn erzählt noch vierzig Jahre später, wie ihm die ungewöhnliche Carmen Georgette Leblancs beschrieben wurde. Vgl. Reynaldo Hahn, *Thèmes variés*, Paris 1946, S. 143.

Opernstar gefeiert und traf schließlich jenen Dichter, der sie in die belgische Hauptstadt ‚gelockt' hatte.

Treffen mit Maurice Maeterlinck

> „J'avais distingué une tendance d'esprit, une vision, des idées et même un être qui répondaient à mon être secret. Je n'avais pas cherché à savoir comment il était, comment il vivait. De moi à lui aucun obstacle pouvait exister. J'avais joué ma vie sur un but uniquement spirituel."[106]

Das Treffen der beiden Künstler im Januar 1895 hinterließ auch bei dem symbolistischen Dichter einen bleibenden Eindruck. Erste Fotos und Werke wurden verschickt, kleine Treffen arrangiert, und schließlich besuchte er, der unmusikalische Dichter[107], das Théâtre de la Monnaie, um die Sängerin als Carmen auf der Bühne zu sehen. Obwohl Maeterlinck das Theatervolk verabscheute, war er doch von der französischen Sängerin beeindruckt, die mit ihrer intellektuellen Beweglichkeit seinen philosophischen Gedankengängen sehr nahe kam und ihn ebenfalls inspirierte.[108] In den ersten beiden Jahren führten sie eine Fernbeziehung, die von einem regen intellektuellen Briefaustausch geprägt war. Gleichzeitig empfanden beide ihre Beziehung als eine ‚geistige Hochzeit' (‚noces spirituelles')[109], als eine Vereinigung von zwei ähnlichen Seelen im geistigen Leben, die von beiden als höherwertiger angesehen wurde, als jegliche bürgerliche Hochzeit und körperliche Vereinigung. Trotzdem war ihre Beziehung auch von Sehnsucht und Ungeduld geprägt: Georgette Leblanc lebte und

[106] „Ich hatte eine Geistesströmung erkannt, eine Vision, Ideen und auch ein Wesen, die alle mein geheimes Wesen ansprachen. Ich hatte nicht versucht herauszufinden, wie er war oder wie er lebte. Zwischen mir und ihm konnte kein Hindernis existieren. Ich hatte mein Leben auf ein rein geistiges Ziel ausgerichtet." Leblanc, *Souvenirs*, S. 7.
[107] Ebd., S. 8 f.
[108] Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 74.
[109] Der Ausdruck ‚Geistige Hochzeit' ist dem Titel eines Buchs Jan von Ruysbroeks, eines flämischen Mystikers aus dem 13. Jahrhundert entnommen, der darin die direkte Vereinigung seiner Seele mit Gott beschreibt (*Ornement des noces spirituelles*). Maeterlinck übersetzte dieses Buch vom Flämischen ins Französische und schrieb dazu eine Einleitung, die in seinen Essayband *Le Trésor des humbles* aufgenommen wurde. Leblanc verwandte den Begriff ‚noces spirituelles' als Überschrift eines Kapitels in ihren *Souvenirs*, das die geistige Verwandtschaft der beiden Künstler zum Thema hat.

arbeitete in Brüssel, sang viele Gastspiele in Frankreich und Belgien und zog schließlich nach Beendigung ihres Engagements 1897 zu ihrem Bruder nach Paris. Maurice Maeterlinck wohnte aufgrund finanzieller Schwierigkeiten noch in seinem Elternhaus in Gent. Dort konnte der an feste Rhythmen gewohnte Schriftsteller ungestört arbeiten. Die Sängerin merkte früh, dass sie sehr dafür würde ‚arbeiten' müssen, um Maeterlincks geweckte Interesse zu ‚nähren': „Je sens qu'après être venue de si loin pour le trouver matériellement, je dois faire des voyages mille fois plus infinis pour le trouver spirituellement."[110] Maeterlinck war in seinen Gedanken, nach Leblancs Aussagen, bei dem, was er schrieb. Er schien nicht im realen Leben zu stehen, alles spielte sich geistig ab: „Il [Maeterlinck] était à cette époque tout entier dans ce qu'il écrivait. Le dehors comptait peu à ses yeux, même l'humain ne l'intéressait pas."[111] Das war es, was Leblanc gereizt hatte: Bei ihren Treffen lasen sie ausgewählte Passagen bestimmter Bücher und diskutierten ihre Ideen. In Briefen schrieb sie ihm alles, was für Maeterlinck interessant sein könnte und was sie für erwähnenswert hielt: Gedanken über die Moral, über Liebe und Stille ebenso wie Berichte über Proben, Aufführungen, Kostüme und Publikumsreaktionen. Leblanc überführte anscheinend das abstrakte geistige Leben Maeterlincks in ein (bis dato leb-, lieb- und eher ‚seelenloses') aufregendes und mehr beseeltes Alltagsleben. Leblancs Briefe waren mir leider nicht zugänglich, aber zwei Antworten Maeterlincks, in Auszügen in Leblancs *Souvenirs* abgedruckt, lassen bereits ahnen, wie sehr Leblanc mit ihrem Charakter, ihren Gedanken und Ideen ihren Freund beeindruckt und beeinflusst haben muss. Sie seien hier kommentarlos abgedruckt:

„Quand je pense à présent aux choses que j'ai écrites avant de te connaître, comme toutes ces petites œuvres me semblent mortes et sans valeur à côté de ce qu'elles devraient être! Je n'avais alors que des pressentiments de la vie véritable et je n'ai jamais cru qu'elle pût exister. Je ne sais pas pourquoi il m'a été donné d'avoir parfois raison dans mes ténèbres, mais tout ce que j'ai dit, je l'ai dit sans rien voir, et presque sans y croire (ou du moins je croyais que je n'y croyais pas) et ce n'est que depuis ta venue que j'ai vu que tout ce que j'ai dit de l'âme était mille fois plus réel encore que ce que j'ai cru dire, et c'est aussi depuis ce jour que j'ai été vraiment converti à moi-même. Tu étais vraiment le centre inconnu de mon être; celui-là d'où partait, malgré moi, tout ce qui était bien, et maintenant que j'ai connu ce centre et que j'ai vue que c'est bien là, et là seul que se trouve la vie […] ."[112]

[110] „Ich fühlte, nachdem ich so weit gekommen war, um ihn physisch zu finden, dass ich tausend endlosere Reisen machen musste, um ihn geistig zu finden." Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 167.
[111] „Er war zu dieser Zeit ganz mit dem beschäftigt, was er schrieb. Das Draußen zählte nicht viel in seinen Augen, selbst die Menschlichkeit interessierte ihn nicht." Leblanc, *Souvenirs*, S. 25.
[112] „Wenn ich jetzt an die Sachen denke, die ich geschrieben habe, bevor ich Dich kannte, wie erscheinen mir diese kleinen Werke tot und ohne Wert im Vergleich zu dem, was sie sein sollten! Ich hatte also nur Vorahnungen vom richtigen Leben und hätte niemals geglaubt, dass es so existieren könnte. Ich weiß nicht,

„Je n'ai jamais vu jusqu'ici, dans aucune de tes lettres, une phrase qui ne soit pas vivante et qui n'ait pas vécu en toi et cela n'arrive qu'aux âmes tout à fait transparentes, aux êtres de vérité profonde et de pure lumière […] Tu es, me semble-t-il, l'être le plus vivant qui ait jamais existé. Tu es un être de vie et de lumière. Tout ce que tu manies devient de la lumière, tu passes à travers les choses comme une source claire qui ne se trompe pas […].“[113]

Le Trésor des humbles – Le Silence

Zur Zeit, als sich die beiden Künstler kennenlernten, arbeitete der Schriftsteller gerade an seiner ersten Essaysammlung *Le Trésor des humbles*. Einige Kapitel waren schon geschrieben (unter anderem auch *Sur Les Femmes*), andere entstanden gerade und waren Gegenstand der langen und ausführlichen Gespräche der beiden Künstler. In ihrem ersten Brief schrieb Leblanc Maeterlinck über die Stille: „Nous ne nous connaissons pas, car nous n'avons pas osé nous taire ensemble.“[114] In der Stille, meinte Leblanc, würden Liebende ihre Seele zeigen und durch die lautlose Kommunikation beweisen, dass sie den anderen lieben. Maeterlinck war verblüfft über Georgettes Dialektik und wurde durch ihre Aussage angeregt, über die Stille nachzudenken. Drei Monate später erhielt Georgette den ihr gewidmeten Essay *Le Silence*, der in die Essaysammlung *Le Trésor des humbles* aufgenommen wurde. Es war der Beginn einer geistigen Zusammenarbeit und gegenseitigen geistigen Befruchtung, die ihre Fortsetzung in *La Sagesse et la destinée* (1898) fand und der auch an den folgenden Dramen auszumachen ist:

On peut voir très nettement dans son œuvre l'influence de notre rencontre, avec l'arrivée d'Aglavaine si différente des petites princesses antérieures et avec le livre de Sagesse et Destinée. Toute cette nouvelle morale optimiste qui annonce Monna Vanna, Joyzelle, Ariane, et qui nous transportent bien loin des fatalités antiques qui règnent sur les premiers héros du poète.[115]

---

warum es mir gegeben war, manchmal recht zu haben in meiner Finsternis, aber alles, was ich gesagt habe, habe ich gesagt, ohne etwas zu sehen und fast ohne es zu glauben (oder zumindest glaubte ich, dass ich es nicht glaube), und erst seit Deinem Erscheinen habe ich gesehen, dass all das, was ich über die Seele gesagt habe, tausend Mal wirklicher war noch als das, was ich glaubte zu sagen, und seit diesem Tag ist es auch, dass ich mich wirklich zu mir bekenne. Du bist wirklich der unbekannte Mittelpunkt meines Seins […].“ Brief aus dem Jahr 1895 ohne nähere Datumsangabe. Ebd., S. 74.

[113] „Ich habe bis hierher noch in keinem Deiner Briefe eine Stelle gefunden, die nicht lebendig ist und nicht von Dir gelebt worden wäre und das passiert nur durch und durch transparenten Seelen, nur Wesen mit einer tiefgründigen Wahrheit und von reinem Licht […]. Du bist, so scheint es mir, das lebendigste Wesen, das jemals existiert hat. Du bist ein Wesen voller Leben und Licht. Alles, was Du anfasst, wird zu Licht. Du gibst die Dinge weiter wie eine Quelle, die sich nicht irrt […].“ Brief aus dem Jahr 1895 ohne nähere Datumsangabe. Ebd., S. 75. Beide Briefstellen sind auch erwähnt in: Robert Van Nuffel, „Inventaire des Documents du Cabinet Maeterlinck“, *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck 23*, 1977, S. 145 f.

[114] „Wir kennen uns noch nicht, da wir noch nicht gewagt haben, zusammen zu schweigen.“ Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 75.

[115] „Man kann in seinem Werk sehr deutlich den Einfluss unseres Zusammentreffens ausmachen mit dem Eintreffen von Aglavaine, so verschieden von den früheren kleinen Prinzessinnen, die Monna Vanna, Joyzelle,

Auf die Frage Leblancs, weshalb jedes Mal, wenn Maeterlinck sie in *Le Trésor des humbles* zitiere, geschrieben stehe: „Ein alter Philosoph sagte einmal“ oder „Ein alter Freund erklärte“, antwortete Maeterlinck: „Mais te nommer serait ridicule, voyons! Tu es au théâtre … une chanteuse … on ne me croirait pas et ce serait ridicule.“[116] Maeterlinck war zwar mit einer Schauspielerin liiert, hielt sich aber in der Öffentlichkeit bedeckt, was sein Privatleben anging. Der bereits zitierte Rat Maeterlincks an Leblanc, sich ein Pseudonym zuzulegen, um nicht verletzbar zu sein, war sicherlich auch als Selbstschutz für ihn selbst gedacht: Eine darstellende Künstlerin stand – vom Standpunkt des Bürgertums betrachtet – am Rande der Gesellschaft, in unmittelbarer Nähe zur Prostitution. Schauspieler und Schauspielerinnen mögen als große Darsteller gefeiert worden sein, Seriosität oder intellektuelle Tiefe traute man ihnen nicht zu, sie galten als unglaubwürdig. Wie sehr aber dennoch Maeterlincks Aussage Leblanc in ihrem tiefsten Wesen verletzt haben muss, da er sie ja trotzdem zitierte, lässt sich nur erahnen und den nächsten Schritt Leblancs, sich als Mitautorin nennen lassen zu wollen, etwas verständlicher erscheinen.

Aglavaine et Sélysette

Als *Le Trésor des humbles* fertiggestellt war, versprach Maeterlinck, der 1894 sein letztes Drama veröffentlicht hatte, ein Bühnenstück zu entwickeln mit einer Protagonistin, die nach Leblanc kreiert sein sollte: Die Figur der Aglavaine sollte ihr ähnlich, aber kein Abbild sein, denn, so Maeterlinck, „il n’y a pas de drame possible avec ton caractère, il faudra faire de grands changements“[117]. Diese Änderungen[118] brachten allerdings die Sängerin zum Verzweifeln, besonders, weil die zweite weibliche Hauptfigur Sélysette noch ganz im Stil der schicksalsergebenen Prinzessinnen konstruiert war, welche die frühen Dramen Maeterlincks

---

Ariane ankündigt und die uns weit weg bringen wird von der altertümlichen Fatalität der ersten Helden des Dichters.“ Leblanc, „Histoire de ma vie“, S. 195.

[116] „Dich zu nennen wäre lächerlich! Du bist beim Theater. Eine Sängerin. Man würde mir nicht glauben und es wäre lächerlich!“ Leblanc, *Souvenirs*, S. 133.

[117] „Es ist kein Drama möglich mit deinem Charakter. Man muss große Änderungen vornehmen.“ Ebd., S. 89.

[118] Siehe hierzu Kap. 4.2.

kennzeichnen.[119] Der Tod macht aus Sélysette eine Heldin und stellt das Stück in die Tradition der frühen symbolistischen Theaterstücke Maeterlincks. Die Figur der Aglavaine gewann nicht die Sympathien der Leser. Es war noch nicht die Zeit „pour l'idéal de femme nouvelle"[120].

La Sagesse et la destinée

1897 bereitete das Paar den gemeinsamen Umzug nach Paris vor. In der Villa Dumont am Rande des Bois de Boulogne richtete die Sängerin das Arbeitszimmer Maeterlincks so ein, wie er es in Gent gewohnt war. Sie wachte darüber, dass der Dichter in Ruhe arbeiten konnte und organisierte einen gleichförmigen Tagesablauf, um des Dichters Tagesrhythmus nicht durcheinanderzubringen. Gleichzeitig begann sie, Maeterlincks Arbeiten der Öffentlichkeit vorzustellen, namhafte Persönlichkeiten einzuladen und sich um ihre Theaterkarriere zu kümmern. In Paris entstand Maeterlincks zweites philosophisch-essayistisches Buch *La Sagesse et la destinée*. Auch hier fanden nach Georgette Leblancs Angaben ganze Passagen ihrer Briefe Eingang in das Werk.[121] Diese Tatsache ist umso interessanter, als sich in *La Sagesse et la destinée* die moralischen Grundgedanken finden, die im Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* vertreten sind. Leblanc kämpfte darum, als Mitautorin anerkannt zu werden, ihr Bruder Maurice Leblanc bat Maeterlinck, seine Lebensgefährtin als Co-Autorin dieses Buches zu nennen, da ein Großteil von Maeterlincks Reflexionen ihren Gedanken entsprungen sei. Maeterlinck war sich dessen anscheinend auch bewusst: „Je te vole, n'est-ce pas?" [122], gestand er ihr. Aber er weigerte sich, Leblanc als Mitautorin zu nennen, da er sein Privatleben nicht in die Öffentlichkeit tragen wollte. Um seiner Lebensgefährtin die Möglichkeit und genügend Zeit zu geben, ihr eigenes Buch zu schreiben und zu veröffentlichen, bot er Leblanc an, sieben Jahre kein Werk mehr zu publizieren. Dieses Angebot konnte Leblanc nicht annehmen, da sie den Schriftsteller um seine Daseinsgrundlage gebracht hätte. Außerdem bezog sich das Angebot auf die Zukunft und nicht auf das aktuelle Werk, in dem sich Georgette Leblanc als Verfasserin verewigt sah. Auf

[119] Ein zweiter Punkt, der Georgette Leblanc sehr verletzt haben könnte, ist die Tatsache, dass die Figur der Sélysette Maeterlincks englischer Übersetzerin und zeitweiliger ‚Affäre' Laurence Alma-Tadema nachgebildet sein könnte, gegen die sich Leblanc als Rivalin beweisen musste. Vgl. Kap. 4.2.
[120] „[…] für das Ideal der neuen Frau". Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 217.
[121] Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 88.
[122] „Ich bestehle dich, nicht wahr?" Leblanc, *Souvenirs*, S. 132.

Einwirken von Maurice Leblanc einigte man sich bei Erscheinen des Werkes im Herbst 1898 auf eine Widmung, die schließlich Georgette Leblanc zur Muse erheben, sie aber nicht als aktive Mitarbeiterin nennen sollte.

Carmen – Einweihung der Salle Favard

Georgette Leblanc bekam von Albert Carré, seit 1898 neuer Intendant der Opéra-Comique, die Rolle der Carmen angeboten, mit der sie in Brüssel Erfolg gefeiert hatte. Mit dieser Oper sollte die Salle Favard, die neue Spielstätte der Opéra-Comique nach dem Brand 1887, eröffnet werden. Die Rolle der Carmen sollte neuartig und anders sein. Maeterlinck, Leblanc (wie auch Carré) fuhren nach Spanien, um eine originale ‚Carmencita' zu finden und die Rolle zu studieren. Georgette Leblanc beschreibt in ihren Memoiren Albert Carré als einen Intendanten, der bereit war, neue Wege zu gehen und wenn nötig, dabei das Publikum vor den Kopf zu stoßen. Die Carmen, die dem geladenen Publikum am Abend der Saal-Einweihung in Ausschnitten präsentiert wurde, spaltete die Gemüter. Sowohl das Kostüm wich vom traditionellen Carmen-Kostüm (das die Darstellerin der *Carmen*-Uraufführung, Clémentine Galli-Marié im Jahre 1874, eingeführt hatte) ab als auch Leblancs Art der Darstellung. Carré beschreibt in seinen *Souvenirs de Théâtre*, wie wundervoll das Orchester und das Ensemble gespielt hätten, wie gut seine Inszenierung aufgenommen worden sei und wie unmöglich Georgette Leblanc sowohl gesungen als auch gespielt habe: Sie habe sich wie ein halbwildes spanisches Gossenkind angezogen und auch so agiert und mit falschen Orangen um sich und auf das Publikum geworfen.[123] Ein anderes Bild entsteht, wenn man eine Kritik zur Eröffnung der Salle Favard im Magazin *Le Théâtre* vom Januar 1899 liest:

Elle [Georgette Leblanc] avait incarné le personnage de Carmen de façon si particulière, si différente de la maëstra de Galli-Marié et de l'interprétation séduisante de Madame Calvé, que la nouvelle direction de l'Opéra-Comique était en droit de compter sur un triomphe, en ouvrant la salle de la rue Favard avec Mademoiselle Georgette Leblanc dans le principal rôle du chef-d'œuvre de Bizet. Mais le public Parisien est mobile, capricieux, et Mademoiselle Leblanc n'a recueilli les bravos auxquels elle devait s'attendre que des mains des rares dilettantes dont il faut avant tout rechercher l'approbation. Il ne faut pas que Mademoiselle Georgette Leblanc perde courage. Elle a pour elle ceux qui savent, les autres viendront après.[124]

[123] Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, Paris 1950, S. 240.

[124] „Sie hatte die Figur der Carmen in einer solch speziellen Art, so verschieden zu jener der Maestra Gallé-Marié und zu der verführerischen Interpretation der Madame Galvé dargestellt, dass die neue Intendanz der Opéra-Comique durchaus das Recht hatte, auf einen Triumph zu zählen, in dem sie mit der Eröffnung der Salle Favard Mademoiselle Leblanc die Hauptrolle des Meisterwerkes von Bizet übertrug. Doch das Pariser Publikum

Hier wird betont, dass die Darstellung den ‚Dilettanten' im Publikum gefiel, dem gebildeteren Publikum jedoch wird Unverständnis und reaktionäres Gebaren vorgehalten. Carré beugte sich dem Einfluss des letzteren und besetzte die Hauptrolle um.[125] Auch 1902 bei der Besetzung der Rolle der Mélisande für die Uraufführung von Debussys *Pelléas et Mélisande* setzte Carré sich durch und favorisierte anstatt der zunächst von Debussy vorgesehenen Leblanc schließlich Mary Garden, die in dieser Rolle berühmt werden sollte.[126] Nach dem Carmen-Eklat hatte Georgette Leblanc zunächst keine Möglichkeit mehr, an der Opéra-Comique aufzutreten, zumal Maeterlinck 1902 gegen Debussy und Carré juristisch zu Felde zog, formal, um gegen Textänderungen und -kürzungen im *Pelléas*-Libretto zu protestieren, emotional, um ein Engagement seiner Lebensgefährtin durchzusetzen. Die Versuche der Sängerin, den Schriftsteller zu beruhigen, nützten nichts, und nachdem ein offener Brief Maeterlincks im *Figaro* vom 14. April 1902 veröffentlicht worden war, in dem er dem Komponisten und dem Opernintendanten einen Misserfolg zur Uraufführung von *Pelléas et Mélisande* wünschte, hatte Georgette Leblanc als ‚Quelle allen Übels' die Folgen zu tragen:

> Georgette Leblanc fut naturellement la plus attaquée et […] la plus meurtrie. Le nouveau siècle promettait d'être aussi misogyne que celui qui venait de finir. On la rendait responsable de ‚l'incompréhensible' attitude de Maeterlinck envers Carré et Debussy.[127]

So sang sie ab 1899 in kleineren Konzerten Werke zeitgenössischer Komponisten wie Fauré oder Fabre, gastierte in ganz Frankreich und Belgien an ‚Provinzhäusern' (vor allem mit Massenet-Opern) und sang in zweitklassigen Häusern wie beispielsweise an der Opéra Populaire in Paris.

ändert sich und ist launisch, und Mlle. Leblanc hat nur jene Bravos von den wahren Musikliebhabern gesammelt, von denen man vor allem die Zustimmung suchen muss. Mademoiselle darf nicht den Mut verlieren. Sie hat jene auf ihrer Seite, die wirklich verstehen, die anderen kommen später." Antonin Proust, „La nouvelle Salle de l'Opéra-Comique", *Le Théâtre*, Januar 1899, S. 17.

[125] Traurig, dass der langjährige Intendant Albert Carré alle ‚Schuld' am Misslingen der feierlichen Saal-Eröffnung seiner Sängerin zuweist, die er engagiert hatte, für eine ‚Show', deren Regiekonzept er gestaltet und deren Proben er geleitet hatte. Die Kabale um Georgette Leblanc fanden hier allerdings erst ihren Anfang und wurde erst beendet, als Carrés Frau Marguerite im Jahr 1908 bei der Wiederaufnahme der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* die Rolle der Ariane übernahm.

[126] Debussy probte Anfang 1901 im privaten Rahmen die Rolle der Mélisande mit Georgette Leblanc. Er gab Leblanc provisorisch die Zustimmung zur Rolle der Mélisande, musste die endgültige Zusage aber erst von Carré einholen, die dieser jedoch nicht gab.

[127] „Georgette Leblanc war natürlich diejenige, die am meisten attackiert wurde. Das neue Jahrhundert versprach genauso misogyn zu werden, wie jenes, das gerade zu Ende gegangen war. Man machte sie [Georgette Leblanc] für das unerklärliche Verhalten Maeterlincks gegenüber Carré und Debussy verantwortlich." Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 213.

‚La femme nouvelle' – Monna Vanna

Ein unerwarteter Karriereschritt gelang Georgette Leblanc – wie sie selbst glaubt – mit der Darstellung der Rolle Monna Vanna aus dem gleichnamigen Theaterstück Maeterlincks, das am 17. Mai 1902 im Nouveau Théâtre unter der Regie von Aurélien Lugné-Poe, dem Gründer und Direktor des Théâtre de l'Œuvre, stattfand – nur 15 Tage nach der *Pelléas*-Premiere.[128] Es war die erste Schauspielrolle ihres Lebens und gleichzeitig jene, die ihren Theaterruhm begründete. Monna Vanna ist die erste starke ‚femme nouvelle', die selbstbestimmt handelnd auf äußere Ereignisse reagiert und dieses Handeln theoretisch begründen kann, in einem Maeterlinck'schen Drama, das sich von den Fesseln des Symbolismus gelöst und wieder dem klassischen Drama zugewandt hatte. Nach eigenen Angaben war Leblanc die ‚inspiratrice' für dieses neuartige Stück, dessen Hauptrolle der Autor bei der Uraufführung mit seiner Lebensgefährtin besetzt sehen wollte[129]:

> Il m'assura qu'il n'avait pensé qu'à moi en écrivant et que ç'aurait été pour lui une véritable souffrance de voir son héroïne incarnée par une autre femme qui, admirable fut-elle, n'aurait jamais été aussi proche de sa pensée.[130]

Der Erfolg des Stückes führte zu einer Tournee, zunächst nach Belgien und London[131], dann nach Luxemburg und Genf. Für die folgende Europatournee wurde der Impresario von Eleonora Duse und Sarah Bernhardt, Joseph Schürmann, engagiert, der das Drama in Deutschland, Österreich und der Schweiz, in Süd-, Osteuropa und Skandinavien auf die Bühne brachte. Die deutschsprachige Erstaufführung am Deutschen Theater in Berlin am 8. Oktober 1902 erfuhr einen großen Zuspruch. Das Stück wurde bis zum Jahresende 1902 auf

[128] Bei der von Bettina Knapp erwähnten Premiere des Theaterstückes *Ariane et Barbe-Bleue* am 7. Mai 1902 im Théâtre de l'Œuvre in der Regie von Aurélien Lugné-Poe handelt es sich um eine Verwechslung. Gemeint ist die Premiere von *Monna Vanna* am 17. Mai 1902. Bettina Knapp, *Maurice Maeterlinck*, Boston 1975, S. 101.

[129] Als ursprüngliche Premierenbesetzung hatte Aurélien Lugné-Poe die Schauspielerin Sarah Bernhardt vorgeschlagen, die jedoch nach Aussagen Leblancs auf weitreichende Änderungen des ersten Aktes bestand, da Monna Vanna erst zum Ende des ersten Aktes mit wenigen Worten ihren ersten Auftritt hat. Diese Änderungen lehnte Maeterlinck jedoch ab. Vgl. Leblanc, *Souvenirs*, S. 193.

[130] „Er versicherte mir, dass er beim Schreiben nur an mich gedacht hatte und dass es für ihn ein wahrhaftes Leiden bedeutet hätte, wäre seine Heldin von einer anderen – noch so guten – Schauspielerin dargestellt worden, die niemals so nah [wie ich] an seinem Gedanken gewesen wäre." Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 257.

[131] In London wurde das Stück von der Zensurbehörde verboten, da Monna Vanna das Zelt des Prinzivalle (des feindlichen Statthalters der Stadt Pisa) nur, wie von diesem im Theaterstück verlangt, mit einem Mantel bedeckt betritt und vermutet wurde, dass die Schauspielerin ‚auch in Wirklichkeit' darunter nackt sei. Am 19. Juni 1902 wurde daher nur eine Privatvorführung gegeben. Das Verbot des Stückes wurde erst 1914 wieder aufgehoben. Vgl. Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 225.

121 deutschen Bühnen gespielt und allein in Wien über achthundert Mal aufgeführt.[132] Es wurden *Monna Vanna*-Hüte, -Handschuhe und sogar -Korsetts als ‚Merchandising-Artikel' verkauft. Im Anschluss an die französische Erstaufführung des Theaterstückes durch Georgette Leblanc und ihre Kompanie am 13. Januar 1903 in Berlin wurde ein Bankett für den Autor Maurice Maeterlinck gegeben.

A un banquet donné en leur honneur le 18 janvier [1903], Otto Brahm porta le premier toast en l'honneur des dames. Regrettant l'absence de Mme Maeterlinck, il dit l'influence profonde qu'elle a eue sur l'auteur, comment, sous son inspiration, il a créé Ariane et Monna Vanna, et, par ce développement, a pris place parmi les auteurs qui traitent les modernes problèmes du rôle sociale de la femme.[133]

Eine Stellungnahme Maeterlincks zu dieser Aussage ist nicht bekannt. Auffallend ist jedoch, wie auch bei den Zeitungskritiken zu sehen sein wird, dass Maeterlinck vor allem im nichtfranzösischsprachigen, besonders deutschsprachigen, Ausland als sozialkritischer Autor gesehen wurde, der – beeinflusst durch seine ‚Frau' – die Rolle der ‚neuen Frau' auf der Bühne thematisierte.

Europatournee, Joyzelle, Premières Fissures, Le Choix de la vie

Fast das ganze Jahr 1903 hindurch war Georgette Leblanc mit ihrer Theatertruppe auf Tournee. „Elle [Georgette Leblanc] vécut une époque heureuse"[134], beschreibt der Biograf Maxime Benoît-Jeannin jene Zeit im Leben der Schauspielerin: Sie hatte Erfolg, auch materiellen, konnte viele Erfahrungen als Schauspielerin sammeln, sah die Welt und stellte in *Monna Vanna* eine Frauenfigur dar, die ihrem Vorbild nachgebildet war. Nach der *Monna Vanna*-Tournee folgte die Premiere des ‚conte d'amour' *Joyzelle* am 20. Mai 1903 im Théâtre du Gymnase. Joyzelle ist verliebt in Merlins Sohn Lancéor, der im Sterben liegt. Um diesen zu ‚verdienen', muss sie mehrere Prüfungen gegenüber dem Zauberer bestehen, damit dieser von der Ernsthaftigkeit ihrer Liebe überzeugt ist. Als dies geschehen ist, führt sie

[132] Vgl. Palleske, *Maurice Maeterlinck en Allemagne*, S. 48.
[133] „Auf einem Bankett, dass ihnen [Maeterlinck und Leblanc] zu Ehren am 18. Januar 1903 gegeben wurde, sprach Otto Brahm den ersten Toast auf die Damen aus. Er bedauerte die Abwesenheit von Mme Maeterlinck und sagte, dass der Autor unter ihrem tiefgreifenden Einfluss die Figuren der Monna Vanna und der Ariane geschaffen habe, so dass er nun zu den Autoren gehöre, die die modernen Probleme über die soziale Rolle der Frau behandele." Ebd., S. 47 ff.
[134] „Jene Zeit war für sie eine glückliche Zeit." Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 228.

Lancéor aus dem Wald und dominiert fortan die Beziehung durch Ungehorsam und Freiheitswillen. Das Werk fiel sowohl bei der Presse als auch beim Publikum durch und der erhoffte finanzielle Erfolg blieb aus. Dennoch ging diese Schürmann-Produktion ebenso auf Tournee in Skandinavien, Deutschland, Österreich und Italien, wo die Schauspielerin auch *Monna Vanna* und andere Stücke Maeterlincks, wie (das ihr verhasste Drama) *Aglavaine et Sélysette* oder auch *L'Intruse*, spielte.

Die oft wochen- oder monatelange Abwesenheit Georgette Leblancs von Maeterlinck führte zu den ersten „fissures"[135], wie Georgette Leblanc in ihren Lebenserinnerungen schreibt, doch gleichzeitig auch bei beiden Künstlern zu kreativen Schüben: Leblanc schrieb ihr erstes Buch *Le Choix de la vie*, das sie – ermutigt durch den Zuspruch ihres Bruders Maurice Leblanc – 1904 bei Fasquelle in Paris veröffentlichte. Dieses Buch markiert den Beginn ihrer Schriftstellerkarriere: Es handelt sich um einen Roman in Ich-Form, der die zwischen den Zeilen homoerotisch angedeutete und mit autobiografischen Bezügen ausgestattete Freundschaft einer ‚Dame' mit einem ungebildeten Bauernmädchen zum Thema hat. Die Bekehrung des einfachen Mädchens zu einer jungen Dame mit Sinn für Schönheit, die in der feinen Gesellschaft in Paris bestehen sollte, scheitert, da das Mädchen Rose letzten Endes sich für ein Leben in ihrer Heimat entscheidet – ohne Kunst, Kultur und Ästhetik.[136] Die Kritik nahm das Werk und vor allem den Stil der Autorin lobend zur Kenntnis, ein Bestseller wurde es nicht, obwohl es mehrmals aufgelegt wurde. Weitere Bücher sollten folgen.[137]

Direktorin des Théâtre-Maeterlinck

Georgette Leblancs Leben in den Jahren von 1902 bis 1906 war geprägt durch die Notwendigkeit, „autant de gagner sa vie en jouant son œuvre que d'échapper à l'ennui de son existence d'horloge suisse qui la poussèrent à s'en aller régulièrement"[138]. Zum Ende des Jahres 1905 zog das Théâtre-Maeterlinck in den Spielort des Théâtre des Mathurins im 8.

[135] Zu den ersten „Rissen" in der Partnerschaft von Maeterlinck und Leblanc.
[136] *Le Choix de la vie* wird näher untersucht in Kapitel 5.
[137] Georgette Leblanc schrieb noch folgende Bücher: The Girl who found the Blue Bird (New York 1912); Un Pélerinage au pays de Madame Bovary (Paris 1913); The Children's Blue Bird (New York 1913); Nos Chiens (Paris und London 1919); Mes Conversations avec Elenora Duse, in: Œuvres libres (Paris 1926); Souvenirs 1895-1918 (Paris 1931, New York und London 1932); La Machine à courage (Paris 1947). Daneben schrieb Leblanc mehrere Vorworte und Einleitungen sowie zahlreiche Zeitungs- und Zeitschriftenartikel.
[138] „Genauso von der Notwendigkeit des Spielens seiner Werke, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, wie von der Notwendigkeit, dem Überdruss an Maeterlincks mit der Präzision eines Schweizer Uhrwerks geführten Lebens zu entfliehen." Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 247.

Arrondissement von Paris. Georgette Leblanc fungierte als Direktorin, Schauspielerin und Regisseurin und gründete „Les Matinées de Georgette Leblanc“. Auf dem Spielplan des Theaters standen Ende 1905 / Anfang 1906 ‚alte‘ symbolistische Stücke Maeterlincks, die eigentlich nicht für die Bühne gedacht waren: die *Drames pour marionettes: La mort de Tintagiles, Alladine et Palomides* und *Intérieur*. Es hatte eher strategische als künstlerische Gründe, dass es zu Aufführungen dieser frühen Stücke kam:

> Depuis le succès du Pelléas de Debussy/Maeterlinck à l'Opéra effaçant la pièce éponyme, le triomphe européen de Monna Vanna, suivi de l'échec de Joyzelle, il fallait maintenir la présence de Maeterlinck au théâtre, en attendant que sa féerie [L'Oiseau bleu] fût terminée.[139]

Im Anschluss an die Aufführungen, die von der Pariser Künstleravantgarde[140] besucht und beschrieben wurden, hielt Leblanc ihre „Matinées [in diesem Falle wohl eher *Soirées*] de Georgette Leblanc“ ab.

Während die Schauspielerin von Januar 1905 an wieder mit ihrer Theatertruppe tourte, kehrte Maeterlinck in sein Elternhaus nach Gent zurück, weil ihn die Einsamkeit belastete. Nach Abschluss seiner ‚féerie‘ *L'Oiseau bleu* kaufte Maeterlinck drei Kilometer von Grasse (Südfrankreich) entfernt ein Landhaus, in dem er und Georgette Leblanc in den folgenden Jahren die Winter verbringen sollten. Der Tod seines vermögenden Vaters im Jahr 1904, die nun regelmäßig fließenden Tantiemen aus den Aufführungen seiner Werke, und den Verkäufen seiner Bücher hatten Maeterlinck materiellen und finanziellen Reichtum gebracht. Georgette Leblanc legte weiterhin Wert auf ihre eigene finanzielle und persönliche Unabhängigkeit, versuchte den Spagat, gleichzeitig „en scène“ (also in Paris am Theater präsent) und für ihren Lebensgefährten da zu sein, und pendelte zwischen Paris, dem Sommerwohnsitz Gruchet-Saint-Siméon in der Normandie und Grasse in der Provence und war in dieser Hinsicht eine moderne Frau, wie Benoît-Jeannin meint:

> A cette époque la modernité de Georgette est dans sa personne. Soit une femme bisexuelle, cantatrice, comédienne, insatisfaite de ses limites, vivant une union libre avec un écrivain dont elle ne dépend pas financièrement.[141]

---

[139] „Seit dem Erfolg von *Pelléas* von Maeterlinck/Debussy an der Oper, […] dem europäischen Triumph von *Monna Vanna*, dem darauf folgenden Misserfolg von *Joyzelle* musste man die Präsenz Maeterlincks auf den Theaterbühnen aufrechterhalten, bis er seine *Féerie* [*Der blaue Vogel*] vollendet haben würde.“ Ebd., S. 253. Mit *Der blaue Vogel* (UA: Moskau, 30.09.1908, Regie: Konstantin Stanislawski; Franz. EA: 02.03.1911 im Théâtre Réjane) hatte Maeterlinck einen noch größeren Erfolg als mit *Monna Vanna*. Georgette Leblanc führte Regie und spielte die Rolle des Lichts.

[140] Nach Maxime Benoît-Jeannin befanden sich unter den Besuchern des Théâtre-Maeterlinck neben Georgette Leblancs Vorbild, der weltberühmten Schauspielerin Eleonora Duse, Leblancs ‚Nebenbuhlerin‘ Mary Garden (die die Rolle der Mélisande bei der Uraufführung von Debussys Oper sang), André Gide, Colette Willy, deren Mann Willy (Pseudonym für Henry Gauthier-Villars) und viele andere mehr. Ebd., S. 254.

Das Jahr 1906 begann für die Sängerin wie in den Jahren zuvor auch mit Vorträgen und Liederabenden, und ab April 1906[142] fing sie an, sehr engagiert und passioniert die Rolle der Ariane zu studieren, wie die Briefe an Paul Dukas belegen:

> Cher ami […], je suis ivre d'Ariane … je la chante, elle se dessine à mes yeux et je suis éblouie … on ne peut rêver une musique plus lumineuse, c'est fou, c'est aveuglant […][143]

Gleichzeitig schrieb die Sängerin an dem Fortsetzungsroman zu *Le Choix de la vie*, der unter dem Titel *Maricenne* bereits in der Publikation von *Le Choix de la vie* 1904 angekündigt worden war, aber nie gedruckt wurde. Während dieser arbeitsreichen Zeit bezog das Künstlerpaar Maeterlinck/Leblanc eine neue Wohnstätte in der Normandie: Die Abbaye de Saint-Wandrille, eine Abtei, die von den Mönchen aufgrund des ab 1905 in Frankreich eingeführten Laizismus verlassen werden musste, wurde von einem Industriellen zum Schutz des Klosters gekauft und an Georgette Leblanc und Maurice Maeterlinck vermietet. Hier sollte das Künstlerpaar bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges während des Sommers wohnen und 1909 und 1910 weltweit beachtete, aber nur einem kleinen elitären Zuschauerkreis zugängliche Festspiele veranstalten.[144] Paul Dukas hatte zwischenzeitlich Georgette Leblanc als Premierenbesetzung der Ariane gegen allen Widerstand bei Albert Carré, dem Intendanten der Opéra-Comique, durchgesetzt. Die Premiere von *Ariane et Barbe-Bleue* wurde zunächst für Ende Februar 1907 festgesetzt.

---

[141] „In jener Epoche fand man das Moderne an Georgette in ihrer Persönlichkeit. Das heißt, sie war eine bisexuelle Frau, Sängerin, Schauspielerin, unzufrieden mit ihren Begrenzungen, sie lebte in einer offenen Beziehung mit einem Schriftsteller, von dem sie finanziell unabhängig war." Ebd., S. 252.

[142] Siehe hierzu die Entstehungsgeschichte in Kapitel 3.

[143] „Lieber Freund, ich bin ganz trunken von Ariane. Ich singe sie, sie zeichnet sich vor meinen Augen ab, und ich bin ganz hingerissen. Man kann sich keine mehr strahlende Musik träumen. Das ist verrückt, das ist blendend." Brief von Georgette Leblanc an Paul Dukas vom 14.04.1906 (w48/355). Die Briefe Georgette Leblancs an Paul Dukas sind aufbewahrt in der BnF unter der Signatur w48/351-375.

[144] 1909 inszenierte Leblanc *Macbeth* von William Shakespeare in einer Neuübersetzung von Maurice Maeterlinck, 1910 *Pelléas et Mélisande*, das Schauspiel Maurice Maeterlincks mit der Musik von Gabriel Fauré in der Abtei Saint-Wandrille in der Normandie. Sie spielte sowohl die Lady Macbeth als auch die Mélisande. Die Inszenierungen fanden in der Natur und in verschiedenen Räumen statt, man begann bei Tageslicht zu spielen und nutzte Dämmerung und Dunkelheit zur Inszenierung. Georgette Leblanc inszenierte ein „bewegtes Theater": Die Zuschauer folgten in verschiedenen Gruppen den Akteuren durch Zeit und Raum. Es gab nur 60 (1909) beziehungsweise 25 Zuschauer (1910), die jeweils einen Eintrittspreis in Höhe von 200 Francs gezahlt hatten (heute in etwa 1.200 €). Der finanzielle Überschuss wurde an die armen Bewohner des Dorfes gespendet (die auch als Komparsen mitgewirkt hatten). Vgl. die Kritik der *New York Times* vom 12. 09. 1909.

Der Termin konnte nicht eingehalten werden, da die Proben erst für Anfang Februar 1907 angesetzt und auch die Orchesterstimmen nur für den ersten Akt aus der Partitur kopiert worden waren. So wurde die Premiere auf Mitte April verschoben. Heftige Erkältungen im Ensemble waren der weitere Grund für die Verzögerung: Im *Ménestrel* kann man die Krankheitsgeschichte Georgette Leblancs nachlesen, die angeblich ‚schuld' an dem permanenten Verschieben der Premiere war, die schließlich am 10 Mai 1907 stattfand.[145] Hinter der verschleppten Grippe Georgette Leblancs versteckte sich eine ungewollte Schwangerschaft, wie uns Maxime Benoît-Jeannin wissen lässt:

Elle était enceinte, ce qu'elle finit par avouer à mots couverts à son compagnon. Celui-ci ne doutait pas qu'elle s'arrangerait. […] Il était impossible de laisser venir cet enfant à terme. […] Sa grossesse intempestive empoisonnait son corps et sa relation avec Maeterlinck. Enceinte, des ennuis d'argent, au bord de l'épuisement nerveux, elle savait qu'elle ne pouvait compter que sur elle-même.[146]

---

[145] Im *Ménestrel* kann man die Verschiebungen der UA von *Ariane et Barbe-Bleue* nachverfolgen (Lorent, „Dossier sur Ariane et Barbe-Bleue", S. 219.):

9. Februar 1907: „*Ariane et Barbe-Bleue*, l'œuvre de M. Dukas, passera vraisemblablement à l'Opéra-Comique vers la fin de Février." („*Ariane et Barbe-Bleue* wird wahrscheinlich Ende Februar an der Opéra-Comique aufgeführt werden.")

23. Februar 1907 : „A l'Opéra-Comique, c'est aussi au commencement de Mars que sera donnée la première représentation de *Barbe-Bleue* de Paul Dukas." („An der Opéra-Comique wird wohl Anfang März die Premiere des *Barbe-Bleue* von Paul Dukas stattfinden.")

2. März 1907: „Bientôt l'apparition du Barbe-Bleue du M. Dukas […]" („Bald wird *Barbe-Bleue* von Herrn Dukas erscheinen […]").

9. März 1907: „A L'Opéra-Comique, voilà la représentation de *Barbe-Bleue* de M. Dukas retardée par suite d'une forte grippe dont souffre en ce moment Madame Georgette Leblanc. Les répétitions sont interrompues." („Aufgrund einer starken Grippe, an der im Moment Frau Georgette Leblanc leidet, wird die Aufführung des *Blaubart* von Herrn Dukas später als geplant stattfinden. Die Proben sind unterbrochen.") An der Grippe litten übrigens auch der Dirigent François Ruhlmann und mehrere Orchestermitglieder. Vgl. Brief Dukas' an Guillaume de Lallemand du Marais (Ende Februar 1907): „Tout le monde a la grippe, y comprit Ruhlmann et Georgette." Médiathèque Musicale Mahler Paris, Fond Lallemand, ohne Signatur.

16. März 1907: „L'interruption inanttendue des répétitions de *Barbe-Bleue* de M. Dukas à l'Opéra-Comique a jeté quelques perturbations dans les projets du directeur." „Die unerwartete Probenunterbrechung des *Blaubart* von Herrn Dukas hat einige Unruhe in die Projekte des Direktors gebracht."

27. April 1907: „A l'Opéra-Comique, Madame G. Leblanc, tout à fait rétablie a pu reprendre les répétitions de *l'Ariane et Barbe-Bleue* de M. Paul Dukas, dont on annonce la première représentation pour le vendredi 3 Mai: Répétition générale le mardi 30 Avril dans la journée." („Frau Georgette Leblanc von der Opéra-Comique ist wieder ganz hergestellt und konnte die Proben zu *Ariane et Barbe-Bleue* von Herrn Paul Dukas wieder aufnehmen, die am 3. Mai Premiere haben soll. Die Generalprobe findet am 30. April tagsüber statt.")

[146] „Sie war schwanger, was sie beendete, was sie ihrem Lebensgefährten mit verdeckten Wort gestand. Dieser zweifelte nicht daran, dass sie eine Lösung finden würde. […] Es war unmöglich, dieses Kind auszutragen. […] Ihre Schwangerschaft zu einem falschen Zeitpunkt vergiftete ihren Körper und ihre Beziehung zu Maeterlinck. Schwanger, Geldsorgen, am Rande eines Nervenzusammenbruchs wusste sie, dass sie sich nur auf sich selbst verlassen konnte." Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 261. Georgette Leblanc stand – wenn die Schwangerschaft und Abtreibung der Wirklichkeit entsprechen – diese Angelegenheit bis zur Premiere alleine

Ihre Schwangerschaft war „stadtbekannt“, glaubt man den Ausführungen von Marie-Laure Ragot und Simon-Pierre Perret:

> En realité, dans le Tout-Paris des lettres et des arts, chacun connaît la vérité. […] Elle se répand de salons en salons, de loges en loges: la future Ariane était enceinte et ne voulant à aucun prix d'un enfant, elle a subi un avortement qui l'a laissée choquée et affaiblie.[147]

Ungeachtet ihres gesundheitlichen Zustandes gelang Georgette Leblanc ein Achtungserfolg mit der Darstellung der Ariane. Sie hätte ihr Comeback als Sängerin an eine der großen Opern Paris' geschafft, wäre aufgrund der Querelen mit Albert Carré nicht von vornherein offensichtlich gewesen, dass ihr Gastspiel an der Opéra-Comique ohne Folgen bleiben würde.[148] Mit der Premierendarstellung der Ariane erfüllte sich für sie dennoch ein Herzenswunsch:

> Voyez-vous, il y a trop longtemps que je rêve la réalisation [d'Ariane et Barbe-Bleue] que je vous dois aujourd'hui, pour moi ce n'est pas du théâtre, c'est la plus belle réalité que l'on puisse imaginer, c'est un cadeau inouï que le destin m'a fait par vos mains amies. Je disais souvent que je ne voudrais pas mourir sans avoir participé à une œuvre de beauté totale![149]

Die Entstehungsgeschichte des Librettos dieses „œuvre de beauté totale“ ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

---

durch: Zur Zeit der Premiere von *Ariane et Barbe-Bleue* am 10. Mai 1907 hielt sich Maurice Maeterlinck in Gent bei seiner Mutter auf, wie er in einem Brief an Friedrich von Oppeln-Bronikowski vom 7. Mai 1907 schreibt.

[147] „In Wirklichkeit wusste jeder im Paris der Kunst und der Literatur die Wahrheit. Sie verbreitete sich von Salon zu Salon, von Loge zu Loge: Die zukünftige Ariane war schwanger und wollte auf keinen Fall das Kind. Sie hatte eine Abtreibung vornehmen lassen, was sie schockiert und geschwächt hatte.“ Perret und Ragot, *Paul Dukas*, S. 177 f. Leider gibt es zu den Gerüchten, Georgette Leblanc sei schwanger gewesen und hätte eine Abreibung vornehmen lassen, keine Beweise oder zitierte Briefstellen, weder bei Perret/Ragot noch bei Benoît-Jeannin. Auf meine persönliche Frage an Maxime Benoît-Jeannin, woher er von der Schwangerschaft Leblancs wusste, konnte er im März 2006 keine konkreten Angaben mehr machen.

[148] Vgl. hierzu Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 265. Das weitere Leben und Wirken von Georgette Leblanc ist dieser 580 Seiten langen und sehr ausführlich recherchierten Biografie von Maxime Benoît-Jeannin zu entnehmen.

[149] „Sehen Sie, allzu lange schon erträume ich mir die Darstellung der Rolle, die ich ihnen heute verdanke. Für mich ist das kein Theater, sondern die schönste Realität, die man sich vorstellen kann, es ist ein unerhörtes Geschenk, das das Schicksal mir aus ihren freundschaftlichen Händen gemacht hat. Ich sagte oft, dass ich nicht sterben möchte, bevor ich nicht an einem Werk der totalen Schönheit teilgenommen habe!“ Brief Georgette Leblancs an Paul Dukas vom 16. Mai 1907.

3 Ariane et Barbe-Bleue – eine Entstehungsgeschichte

3.1 Entstehungsgründe

Georgette Leblanc, die langjährige Lebensgefährtin Maeterlincks und erste Darstellerin der Ariane vom 10. Mai 1907 an der Opéra-Comique, gibt einen ersten Hinweis zu den Entstehungsgründen des Librettos. In ihren *Souvenirs* aus dem Jahr 1931 beschreibt Leblanc in dem Kapitel „Mes Sauvetages" („Meine Rettungen"), wie sie durch ihre barmherzigen ‚Hilfsaktionen', die oft genug zwecklos waren, einfachen Menschen half, sich selbst, ihrer Schönheit und ihres Wissens und Könnens bewusst zu werden, und dass diese „Délivrances inutiles" Maeterlinck zum Verfassen des Librettos inspiriert haben.

Cette adorable histoire que Paul Dukas illustra d'une musique géniale est assez peu connue et peu comprise. Cette femme qui vient pour ouvrir les portes du château de Barbe Bleue aux princesses enfermées et qui, repoussée par les victimes, s'éloigne sans rancœur pour continuer sa vie de ‚délivreuse', paraît incompréhensible et même un peu absurde.[150]

Diese Hilfsaktionen waren laut Leblanc der Versuch, die Moral Maeterlincks in der Realität ‚zu testen'[151]: J'expérimentais la moral Maeterlinckienne. Mon prosélytisme s'exerçait dans la rue, par correspondance, au théâtre, n'importe-où. […] Je confessais, moralisais, j'aidais.[152]

Die unveröffentlichten Erinnerungen Leblancs aus dem Nachlass, *L'Histoire de ma vie*, geben leider keinen direkten Hinweis zu den Entstehungsgründen. Kapitel 30 („Chapitre XXX") auf der nicht nummerierten Seite 297 beinhaltet lediglich den Titel „Ariane et Barbe-Bleue" ohne weiteren Text. Von unbekannter Hand wurde handschriftlich vermerkt, dass fünf

[150] „So entstand *Ariane et Barbe-Bleue ou La Délivrance inutile*. Diese entzückende Geschichte, die Paul Dukas so schön in Musik gesetzt hat, ist bisher kaum bekannt und wenig verstanden worden. Diese Frau, die kommt, um den eingeschlossenen Prinzessinnen die Türen von Blaubarts Burg zu öffnen, und die von den Opfern abgewiesen wird, entfernt sich ohne Groll, um ihr Befreierinnenleben weiterzuführen.. Die Geschichte erscheint unverständlich und sogar ein wenig absurd." Leblanc, *Souvenirs*, S. S. 226.

[151] Leblanc beschreibt sehr humorvoll, wie sie beispielsweise der hässlichen, schüchternen Bedienung Marie, „maigre de chair et d'esprit" („mager an Fleisch und Geist") durch den Ausruf: „Marie, Sie wissen gar nicht, welchen Schatz Sie in sich tragen" zu einem gesunden Selbstbewusstsein verholfen habe. Ebd., S. 220-226.

[152] „Ich experimentierte mit der Maeterlinck'schen Moral. Mein Bekehrungseifer kam auf der Straße, in der (Brief-) Korrespondenz, im Theater, egal wo, zum Einsatz." Ebd., S. 220.

Seiten des Kapitels fehlen: „5 pages manquent à ce chapitre“ – was den Anschein erweckt, als ob die fünf Seiten schon existiert haben, deren Verbleib aber unbekannt ist. Leblancs Erinnerungen werden auf der folgenden Seite 298 fortgesetzt, die allerdings nur von den „Chevaliers d'Ariane“ berichtet, einem ‚Fan'-Phänomen, das sich erst nach der Uraufführung der Oper im Jahr 1907 entwickelte.

Simon-Pierre Perret und Marie-Laure Ragot bezeichnen Leblancs Erklärung der Inspirationsquelle für die Wahl des Blaubart-Sujets als „peu vraisemblable“[153], gehen aber davon aus, dass beide Libretti, *Sœure Béatrice* und *Ariane et Barbe-Bleue,* gezielt für Auftrittszwecke der Sängerin Georgette Leblanc geschrieben wurden. Schriftstellerische Gründe werden wie folgt angeführt: Benoît-Jeannin bezeichnet *Ariane et Barbe-Bleue* als ‚Wiedergutmachung' für die ‚missglückte' Figur der Aglavaine[154], Paul Gorceix sieht in dem Libretto eine klare Herausstellung Maeterlincks der Möglichkeit „non seulment de se révolter contre les puissances hostiles du destin et de la mort, mais de les vaincre, à conditions d'en avoir le courage“[155].

Im Hinblick auf den Entstehungsanlass des Librettos sind weitere Hinweise und Aussagen Georgette Leblancs interessant: Am 24. März 1912 erschien in der New York Times ein Artikel über Georgette Leblanc[156] mit der Überschrift *Madame Maeterlinck as a writer for women*. Gegenstand des Zeitungsberichts ist ihr im Jahr 1904 in Paris veröffentlichter Roman *Le Choix de la vie* (*Die Wahl des Lebens)*, in der Georgette Leblanc als Ich-Erzählerin die (homoerotisch aufgeladene) Beziehung zwischen einer feinen Dame aus Paris und einem Bauernmädchen erzählt, in dem die feine Dame versucht, dem Bauernmädchen gehobenen Manieren und ästhetisch-kulturelle Bildung beizubringen, was zunächst Früchte trägt. Das Bauernmädchen entscheidet sich aber angesichts der ihr offenstehenden Möglichkeiten wieder für ein Leben auf dem Land. Der Journalist und Interviewpartner von Georgette Leblanc, Montrose Jonas Moses, fasst den Inhalt zusammen und stellt fest, dass das Buch die Quelle für den Feminismus in Maeterlincks Bühnenstücken gewesen sei müsse: „It is the

[153] „[…] wenig wahrscheinlich.“ Perret und Ragot, *Paul Dukas*, S. 109.
[154] Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 184.
[155] „[…] sich nicht nur sich gegen die feindlichen Kräfte des Schicksals und des Todes aufzulehnen, sondern sie auch zu besiegen, vorausgesetzt, dass man den Mut dazu hat.“ Gorceix, *L'Arpenteur*, S. 396.
[156] Georgette Leblanc sang am 10. Januar 1912 die weibliche Hauptrolle der Oper *Pelléas et Mélisande* an der Boston Opera. Die Sängerin und Schauspielerin war dem New Yorker Publikum bereits aufgrund zahlreicher Presseberichte über Premieren von Maeterlincks Theater- und Opernstücken bekannt. Sowohl als Regisseurin der Festspiel-Inszenierungen von St. Wandrille und von *Der blaue Vogel,* der mit ihr in der Rolle des Lichts einen großen Erfolg feierte, als auch als Schriftstellerin fand sie ein Echo in den USA.

source book for the feminism of her husband's plays."[157] Georgette Leblanc teilte in dem Interview der Journalistin mit, dass *Le Choix de la vie* die Grundlage für Maeterlincks Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* gewesen sei: „More than once has Mme. Maeterlinck confessed that upon *Le Choix de la vie* was most of the intent of *Ariane et Barbe-Bleue* based."[158] Tatsächlich findet sich eine ähnliche Aussage in der *Revue musicale* Nr. 167 vom Juli/August 1936, S. 38 f. Der belgische Musikwissenschaftler und Musikkritiker José Bruyr berichtet unter der Überschrift *Autour d'Ariane et Barbe-Bleue* von einem (nicht zeitlich bestimmten) Interview, das er mit Georgette Leblanc über die Oper *Ariane et Barbe-Bleue* geführt habe. Sie berichtet darin, dass Paul Dukas in der Figur der Ariane die namenlose Erzählerin des Romans *Le Choix de la vie* nachgebildet sehe und er selbst – wie Ariane – die unbekannte Freiheit dem Altbekannten, vorziehen würde:

Mon premier livre venait de paraître, Le Choix de la vie. Et Ariane, disait-il [Dukas], y était toute en puissance. Mon héroïne ne sauvait point cinq femmes. Elle se contentait d'une, qui s'appelait Roseline[159]. Délivrance inutile : c'est sous le titre, vous le savez, d'Ariane elle-même. Le Choix de la vie porte en exergue : „Une triste méfiance désunit les femmes, alors que toutes leurs faiblesses tressées pourraient être au-dessus de la vie, une couronne de force, d'amour et de beauté. Et il [le livre] conclut comme ceci : ‚J'irai vers des nouvelles inconnues. Je chercherai au hasard des cœurs et des âmes sans crainte en dépit du blâme et des rires, ©je prodiguerai ma foi pour obtenir celle d'autrui.'[160]

Das vorangestellte Motto aus *Le Choix de la vie* erinnert tatsächlich an das Schlusswort Arianes, die auf die Frage, wohin sie gehen werde, antwortet: „Weit von hier […], wo man noch auf mich wartet]." Auch Jean-Marie Carré erwähnt in einem Aufsatz über die Fremdeinflüsse in der Literatur Maeterlincks, dass Leblanc ihm im Februar 1923 geschrieben habe, *Ariane* sei zeitlich nach ihrem Roman entstanden:

Vous intéresse-t-il de savoir que le petit drame d'Ariane a été d'abord suggéré à Maeterlinck par certaines de mes paroles qu'il a secrètement notées? Quand son carnet a été rempli, il me l'a montré et

[157] Montrose J. Moses, „Mme. Maeterlinck as a Writer for Women", *New York Times*, 24. März 1912. Zur Beziehung zwischen *Le Choix de la vie* und *Ariane et Barbe-Bleue* siehe Kapitel 5.
[158] Ebd.
[159] Die Figur in dem Roman *Le Choix de la vie* heißt Rose, ein Name der von der Autorin verniedlicht wird zu Roseline.
[160] „Mein erstes Buch *Le Choix de la vie* (*Die Wahl des Lebens*) war gerade erschienen. Und Ariane, sagte er [Paul Dukas], war in diesem Buch sehr präsent [der Erzählerin nachgebildet]. Meine Heldin rettete keine fünf Frauen. Sie gab sich mit einer zufrieden, die Roseline hieß. Unnütze Befreiung ist, wie Sie wissen, der Untertitel von *Ariane*. *Le Choix de la vie* trägt eine Inschrift [ein Motto]: „Ein trauriges Misstrauen trennt die Frauen, wo doch alle ihre Schwächen das Leben überstrahlen sollten, als ein geflochtener Kranz aus Kraft, Liebe und Schönheit." Und das Buch endet folgendermaßen: „Ich werde den Neuen, Unbekannten [Frauen] entgegengehen. Ich werde auf gut Glück Herzen und Seelen suchen, ohne mich zu fürchten, dem Gelächter und dem Tadel zum Trotz; ich werde meinen Glauben aufgeben, um den von anderen anzunehmen."

nous avons cherché ensemble une idée centrale; et rien s'y est mieux adapté que l'idée fondamentale de mon livre Le Choix de la vie, paru quelques mois plus tôt, c'est-à-dire La Délivrance inutile.[161]

Maurice Lecat, ein genauer Kritiker Maeterlincks, ging diesem Hinweis Carrés nach und kam zu dem Ergebnis, dass das Druckdatum von Leblancs Roman, das Jahr 1904 im Einband, ein Druckfehler sein müsse: „1904, sans doute erratum, pour 1901"[162]: „L'auteur [Maeterlinck] ne s'est pas borné à utiliser amplement des idées de sa compagne"[163], kritisiert Lecat. Die Idee von der unnützen Befreiung ist nach Leblancs Zeugnis von ihr intendiert. Auch wenn Leblancs Buch erst nach der Veröffentlichung des Librettos gedruckt wurde, kann man davon ausgehen, dass Leblancs Arbeit zu ihrem Roman bereits Jahre vor der Veröffentlichung begonnen hat. In ihren *Souvenirs* berichtet sie von Schreibblockaden zur Entstehungszeit von Maeterlincks *La Sagesse et la destinée.* Ebenso ist in jedem Fall davon auszugehen, dass *Ariane et Barbe-Bleue* ebenso wie *Sœur Béatrice* für Georgette Leblanc entstanden sind, um Vertonungsgrundlagen für Opern zu schaffen, deren musikalische Hauptrolle jene dann innehaben sollte, wie es bei *Ariane et Barbe-Bleue* der Fall war.

Die folgende Entstehungsgeschichte des Opernlibrettos wird hier zum ersten Mal in allen Etappen und mit Hervorhebung der Änderungen von den ersten Skizzen über die Korrespondenz mit Komponist Dukas und Übersetzer von Oppeln-Bronikowski, die erste deutsche Librettoversion bis zur vorläufigen Endversion des Premierenlibrettos 1907 dargelegt.[164]

- Übersetzer und Komponisten – der Weg der Entstehung

Das Libretto zu *Ariane et Barbe-Bleue* wurde im Frühjahr 1899 von Maurice Maeterlinck fertiggestellt und war von Anfang an zur Vertonung bestimmt: „J'ai en ce moment achevé, –

[161] „Vielleicht interessiert es Sie zu erfahren, dass Maeterlinck in erster Linie durch gewisse meiner Aussagen, die er heimlich notiert hatte, zu dem kleinen Drama angeregt wurde? Als sein Notizheft gefüllt war, hat er es mir gezeigt und wir haben zusammen nach einer grundsätzlichen Aussage gesucht, und nichts hat sich besser geeignet, als die zentrale Idee meines Buches *Le Choix de la vie*, das wenige Monate zuvor erschienen war. Es heißt ‚die nutzlose Befreiung'." Jean-Marie Carré, „Maeterlinck et les littératures étrangères", *Revue de la littérature comparée*, Nr. 6 1926, S. 474.

[162] „1904, ohne Zweifel ein Druckfehler für 1901." Maurice Lecat, *Le Maeterlinckianisme*, Bruxelles 1937, S. 225.

[163] „Der Autor hat sich nicht darauf beschränkt, weitgehend die Ideen seiner Lebensgefährtin zu benutzen." Ebd., S. 225.

[164] Hinweise zum Forschungsstand siehe in der Einleitung S. 8 ff.

une sorte d'opéra légendaire [...] en 3 actes, [...] – titre Ariane et Barbe-Bleue"[165], schreibt Maurice Maeterlinck Ende April 1899 an seinen deutschen Übersetzer Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Am 1. Mai desselben Jahres lässt der Dichter seinen Übersetzer wissen, dass das Libretto ohne jegliche Bedeutung sei und seinen eigentlichen Wert erst durch die Musik erhalten werde; den Komponisten dafür suche er allerdings noch: „C'est tout simplement le libretto d'une sorte d'opéra féerique en 3 petits actes […] qui attendent toute leur valeur de la musique qu'y mettra le musicien que je cherche encore."[166]

Ein Exemplar dieser Erstfassung wurde durch die Vermittlung von Willy[167] dem Komponisten Ernest Chausson[168] angeboten, der die Vertonung eines symbolistischen Stückes aber nach kurzem Überlegen angeblich ablehnte.[169] Maeterlinck ließ dann das Libretto durch den Theaterregisseur Aurélien Lugné-Poe zunächst an den Komponisten Edvard Grieg herantragen: „Il s'agit de ce conte lyrique intitulé Ariane et Barbe-bleue ou La Délivrance inutile, dont je t'ai parlé, je crois. Si tu veux, […] après l'avoir lu, tu pourrais en parler à Grieg si tu crois qu'il puisse lui convenir et qu'il l'accepte. […]"[170]. Gleichzeitig hat der Komponist Gabriel Fabre, dem die Vertonung zu dem gleichzeitig entstandenen Libretto *Sœur Béatrice* angetragen worden war, seinen Kollegen Paul Dukas als Kandidaten für die Komposition für *Ariane* vorgeschlagen.[171] Maeterlinck schrieb am 10. Mai 1899 an seinen deutschen Übersetzer, der die Abschrift des Librettos zum Übersetzen angefordert hatte, dass ein Original noch bei dem englischen Übersetzer sei und: „L'autre exemplaire est aux mains

---

[165] „Ich habe gerade eine Art Märchenoper in drei Akten vollendet mit dem Titel Ariane et Barbe-Bleue", Brief Maurice Maeterlincks vom 22.04.1899 an seinen deutschen Übersetzer Friedrich von Oppeln-Bronikowski, B-BR Mss II 7004/22.

[166] „Es ist ganz einfach ein Libretto einer Art Märchenoper in drei kleinen Akten […], die ihren ganzen Wert erst durch die Musik erhalten wird. Den Komponisten, der sie schreiben wird, suche ich noch." Brief Maeterlincks an Oppeln-Bronikowski vom 01. Mai 1899, BR Mss II 7004/22.

[167] Pseudonym für Henry Gauthier-Villars (1859–1931), französischer Schriftsteller und Kritiker.

[168] Ernest Chausson, frz. Komponist, geb. 1855, verunglückte tödlich am 10. Juni 1899. Es könnte durchaus sein, dass Maeterlinck bei mehreren Komponisten gleichzeitig Anfragen zur Vertonung gestartet hatte, um sich aus mehreren Möglichkeiten für einen Komponisten zu entscheiden. Der frühe und plötzliche Unfalltod Chaussons könnte aber durchaus einer Absage zuvorgekommen sein. In der Chausson-Biografie von Jean Gallois (Jean Gallois, *Ernest Chausson,* Paris 1994) konnte ich keinen Hinweis über eine Anfrage Maeterlincks bei Chausson zur Vertonung von *Ariane et Barbe-Bleue* finden.

[169] Jean Marnold, „Musique", *Mercure de France*, Mai - Juni 1907, S. 734.

[170] „Es handelt sich dabei um das conte lyrique (‚musikalische Märchen') mit dem Titel Ariane et Barbe-Bleue oder Die unnütze Befreiung, von dem ich Dir, so glaube ich, erzählt habe. Wenn Du willst, und es gelesen hast […], kannst Du Grieg davon erzählen […] , falls Du glaubst, dass es ihm gefallen und er es annehmen würde." Brief Maeterlincks an Lugné-Poe, ohne Datum (1899), BNP, Fonds Chavagnes, ohne Signatur. Dieser Brief wurde mir netterweise als Transkription von Herrn Fabrice van de Kerckhove (AML, Brüssel) zur Verfügung gestellt.

[171] Robert Brussel, „Paul Dukas", *The Musical Courier LXII*, Nr. 9, 1. März 1911, S. 28.

du musicien“[172]. Es scheint sicher, dass es sich bei diesem Musiker um Paul Dukas gehandelt haben muss. Catherine Lorent konnte im Verlauf ihrer Studien zu ihrer Doktorarbeit im Jahr 1977 noch ein Skizzenheft Dukas’ in der Bibliothèque nationale de France einsehen (bevor es versteigert wurde), das erste Kompositionsskizzen für den ersten Akt mit der Datumsangabe „Mai 1899“ enthielt. Dennoch scheint im Juni 1899 Dukas noch nicht endgültig als Komponist festgestanden zu haben, wie Perret und Ragot behaupten.[173] In einem Brief vom 30. Juni 1899 fragt Dukas bei Gabriel Fabre an, ob Maeterlinck sich nun schon zwischen Grieg und ihm als Komponisten entschieden habe:

> Avez-vous du nouveau à m’annoncer? Depuis huit jours que nous ne nous sommes vus vous avez sans doute rencontré Maeterlinck. Que décide-t-il? A-t-il définitivement fixé son choix sur Grieg ou dois-je penser que c’est moi qui aurrai la joie (vraie) d’écrire la musique d’Ariane?[174]

Zur gleichen Zeit arbeitete Maeterlincks deutscher Übersetzer von Oppeln-Bronikowski bereits an der Übersetzung der französischen Erstfassung, die ihm Maeterlinck am 9. Juni 1899 übersandt hatte[175], um sie der *Wiener Rundschau* anzubieten, die das Libretto in der deutschen Erstversion schließlich am 15. Juli 1899 abdruckte. Die zwei Exemplare der französischen Urversion des Librettos sind verschollen oder wurden wahrscheinlich vernichtet: „Les deux exemplaires existants, devenus inutiles, n’ont certainement pas été conservés.“[176]

3.2 Ein Libretto ‚in progress‘

Ariane et Barbe-Bleue ist ein Übergangsstück Maeterlincks zu seinem ‚seconde théâtre‘, das sowohl noch Symbole, Personen und Szenerien des ‚premier théâtre‘ als auch wesentliche Neuerungen – vor allem in der ‚philosophischen Personenführung‘ und hinsichtlich der transportierten Weltanschauung – in sich vereint (siehe dazu ausführlich Kapitel 4). Gleichzeitig ist die Druckversion des Librettos aus der französischen *Théâtre*-Ausgabe aus

[172] „Das andere Exemplar ist in den Händen des Musikers [Komponisten].“
[173] Perret und Ragot, *Paul Dukas*, S. 110.
[174] „Haben Sie mir Neues zu berichten? In den acht Tagen, in denen wir uns nicht gesehen haben, haben Sie doch sicherlich Maeterlinck getroffen. Wie entscheidet er? Ist nun endgültig seine Wahl auf Grieg gefallen oder soll ich denken, dass ich es bin, der die (wahre) Freude haben wird, die Musik zu *Ariane* zu schreiben? […].“ Brief Dukas’ an Gabriel Fabre vom 30. Juni 1899. Pierpont Morgan Library NY, Signatur MFCD877.F123.
[175] Brief MM an OB vom 9. Juni 1899: „Je vous envoie par ce courrier le manuscrit d’Ariane et Barbe-Bleue. D’après une arrangement que je viens de conclure avec mon traducteur anglais il m’est permis de publier la traduction allemande même avant la traduction anglaise, qui doit paraître en août/septembre.“
[176] Perret und Ragot, *Paul Dukas*, S. 116.

dem Jahr 1901 (und noch viel mehr das Libretto der Orchesterpartitur aus dem Jahr 1907) ein Amalgam aus Maeterlinck'schen Grundideen, die vor allem in *La Sagesse et la destinée* ihren Niederschlag fanden, von ‚altem', symbolistischen Theaterstück und von Änderungsansprüchen innerhalb des Librettos durch den Komponisten.

Um die palimpsestartigen Schichten des Librettos freizulegen, die Entwicklungsschritte des Librettos und somit auch der Figur der Ariane darstellen zu können, werden von der ersten Skizze bis zur gedruckten Partitur anhand von nachgelassenen Dokumenten, Briefen und Arbeitsbüchern chronologisch die verschiedenen Stadien der Entstehung nachgezeichnet und untersucht. Folgende Dokumente wurden (im Falle der *Carnets de travail*, der deutschen Erstfassung und des Vergleichs der deutschen Fassung mit der *Théâtre*-Ausgabe) erstmalig von mir ausgewertet und verglichen:

1. Die Notizen zu *Ariane et Barbe-Bleue* in den unveröffentlichten Arbeitsheften Maurice Maeterlincks der Jahre 1898/1899 (*Carnets de travail*).
2. Die deutsche Druckfassung der Erstversion von *Ariane et Barbe-Bleue ou La Délivrance inutile*, erschienen unter dem Titel *Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung* am 15. Juli 1899 in der österreichischen Zeitschrift *Wiener Rundschau* (DE).
3. Die französische Erstausgabe von *Ariane et Barbe-Bleue*, die 1901/1902 im dritten Band der *Théâtre*-Ausgabe zusammen mit *Aglavaine et Sélysette* und *Sœur Béatrice* zeitgleich bei Lacomblez in Brüssel und bei Lamb in Paris erschienen ist (TA).
4. Der Librettotext *Ariane et Barbe-Bleue – Edition conforme aux représentations de l'Opéra-Comique*, erschienen 1907 bei Paul Lacomblez in Brüssel.
5. Die Orchesterpartitur *Ariane et Barbe-Bleue*, die 1907 bei Durand erschienen ist (Nr. 7386).

Ergänzend dazu werden die Briefe Maeterlincks an Dukas und an seinen deutschen Übersetzer Friedrich von Oppeln-Bronikowski sowie ein Exemplar der *Théâtre*-Ausgabe 1901 mit handschriftlichen Änderungen Dukas' und das Librettobuch (Durand-Ausgabe) und der Klavierauszug zu *Ariane et Barbe-Bleue* (Durand Nr. 6572) aus dem Jahr 1907 zu Rate gezogen.

Für alle weiteren Libretto-Ausgaben von *Ariane et Barbe-Bleue*, die zwischen 1901 und 1906 und nach 1907 erschienen sind, verweise ich auf Teil I der unveröffentlichten Examensarbeit („mémoire“) von Isabelle Auquier: „*Ariane et Barbe-Bleue*, du livret à la représentation“[177]. Die Autorin erarbeitete im ersten Teil ihrer Abschlussarbeit eine Edition critique des Librettos *Ariane et Barbe-Bleue* und versammelte in dieser Version fast alle französisch-sprachigen, in Belgien zur Verfügung stehenden, Ausgaben des Werkes.[178]

3.3 Premières esquisses – erste Skizzen

3.3.1 Erwähnung des Motivs des Blaubartzimmers

Das Blaubartzimmer ist ein Synonym für schreckliche Geheimnisse, die selbst der Verursacher nicht oder nur mit Überwindung aussprechen kann. Michael Maar exemplifiziert dies an Thomas Manns vermeintlicher Homosexualität, die dieser in seinen vernichteten Tagebüchern aus der Zeit vor 1933 thematisierte. Thomas Manns Tochter Erika konstatierte über diese Hefte: „Waren sie ‚kompromittant‘, diese braven Schulhefte? Mag immerhin sein. Kein Lebensbau ohne ‚Blaubartzimmer!‘“[179] Sie geht davon aus, dass jeder Mensch sein Leben auf ein Blaubartzimmer aufbaue, also Geheimnisse habe, die niemand erfahren darf. In diesem Sinne sind vermutlich Maeterlincks erste verbriefte Äußerungen zum Thema ‚Blaubartzimmer‘ zu verstehen, die sich schon in seinen Arbeitsheften aus den Jahren 1881-1890 (*Carnets de travail*[180]) finden lassen. Am 25.10.1889 schreibt Maeterlinck: „Qui n’a en son âme la chambre de Barbe-Bleue de ses rêves ?“[181], der sich in entwickelter Form am 12.01.1890 wiederholt: „Instinct – c’est la chambre de Barbe-Bleue, où l’on ne peut pénétrer, sans que la clé se tache de sang.“[182] Hier entwickelte Maurice Maeterlinck ein Bild, das er in seinem Essay *Confession d’un poète* vom Februar 1890 weiter verwendete: „Il y a dans notre âme, une chambre de Barbe-Bleue, qu’il ne faut pas ouvrir. Aujourd’hui, vous me mettez une

[177] Auquier, „Ariane et Barbe-Bleue I“, S. 1-60.
[178] Die von Arnaud Rykner in seiner Bibliographie angegebene, ‚bald‘ zu erscheinende, kritische Edition des Librettos von Isabelle Auquier ist bis dato noch nicht herausgegeben worden. Rykner, *Maurice Maeterlinck. Bibliographie*, S. 258.
[179] Zitiert nach Michael Maar, *Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld*, Frankfurt am Main 2000, S. 11.
[180] Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881–1890). Tôme 1 et 2. Édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove*, Bruxelles 2002..
[181] „Wer hat nicht in seiner Seele das Blaubartzimmer seiner Träume?“ Kerckhove [Hg.], *Carnets de travail*, S. 990.
[182] „Instinkt – das ist das Blaubartzimmer, in das man nicht eindringen kann, ohne dass der Schlüssel mit Blut befleckt wird.“ Ebd., S. 1086.

clef d'or dans la main; mais je tremble devant la porte, et je sais que cette clef tombera dans le sang si je désobéis à l'ordre mysterieux."[183]

Das Kabinett Blaubarts sieht Maeterlinck als den (persönlichen) unergründlichen Abgrund der Seele. Jede Regung, die darauf ausgerichtet wäre, dem Geheimnis näher zu kommen, würde den goldenen Schlüssel mit Blut besudeln und den Missetäter verraten. Maeterlinck vergleicht das Blaubartzimmer mit dem menschlichen Instinkt, der in seiner (frühen) Definition kein bewusstes menschliches Erkenntnisvermögen ist, sondern der unbewusste, intuitive Zugang zum Wesentlichen der Welt (dem Gott, dem Schicksal, dem Willen), der größtenteils den Frauen[184], den Kindern und den Alten, aber auch den Künstlern vorbehalten ist.[185]

Maeterlinck schrieb den Aufsatz *Confession de poète* auf Anfrage der belgischen Zeitschrift *Art moderne*. Der Aufsatz erschien im Februar 1890, gut ein halbes Jahr vor Octave Mirbeaus sensationeller Kritik über Maeterlincks Erstlingsdrama *Princesse Maleine* vom 24. August 1890. Die Fragen der Zeitschrift *Art morderne* lauteten: „Was ist ihr Selbstverständnis als Autor? Was bedeutet Ihnen die Kunst im Allgemeinen? Welche Beziehungen sehen Sie zwischen Ihrer Kunst und der Ihrer Kollegen?[186] Maeterlinck gesteht, dass er von der Kunst und ihrer Funktion keine allgemeine Vorstellung habe („Je n'ai sur l'art et ses fonctions aucune idée générale par excellence"[187]), er hält die Kunst ganz im Gegenteil für ein Geheimnis, das mit dem großen Meer der Geheimnisse verschmilzt, das wir in uns tragen. („Au fond, j'ai de l'art une idée si grande qu'elle se confond avec cette mer de mystère que nous portons en nous."[188]). Er denkt, dass die Kunst für den Menschen das sein muss, was der Mensch für Gott ist („Je pense que l'art doit être à l'homme ce que l'homme est à Dieu;"[189]),

[183] Maeterlinck, Maurice: Confession d'un poète, in: Œuvres I, S. 455. Deutsche Übersetzung: Stefan Gross: „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."
[184] Helmut Barz bezeichnet folgende Werte als weiblich und geht davon aus, dass diese schon „seit Jahrhunderten oder Jahrtausenden" den Frauen zugesprochen wurden: Gefühl, Eros, Phantasie, Intuition. Helmut Barz, *Blaubart. Wenn einer vernichtet, was er liebt*, Zürich 1987, S. 94.
[185] Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel 4.
[186] Groß, Stefan (Hrsg.): Bekenntnis eines Dichters, in: *Maurice Maeterlinck. Prosa und kritische Schriften 1886-1896*, Bad Wörishofen 1983, S. 47 ff.
[187] Maeterlinck: Confession de poète, in: *Œuvres I*, S. 453.
[188] Ebda, S. 454.
[189] Ebda, S. 454.

– wobei Gott vielleicht selbst Mühe habe von Zeit zu Zeit, sich des Menschen bewusst zu sein („[…] et peut-être Dieu lui-même a-t-il peine, par moments, à se rendre compte de l'homme.“[190]). Die unbewusste Kunst ist für Maeterlinck die eigentliche Kunst. Sobald Maeterlinck sich seiner Kunst bewusst werden wollte, sah er sie absterben wie verwelkte Zweige, die eine Frucht hervorgebracht hatten („J'ai remarqué aussi qu'à mesure que j'acquérais la pleine conscience de quelque élément de mon art, c'était l'infaillible indice de la mort de cet élément [...] il était semblable à une branche qui se flétrissait après avoir produit son fruit“[191]). Maeterlincks Gleichung kann man folgendermaßen vereinfachen: Kunst = unbewusst = Instinkt = (instinktives) Wissen (= Blaubartzimmer). Das instinktive Wissen um unerklärliche, geheimnisvolle, dunkle Kräfte im unbewussten Blaubartzimmer bringt Kunst hervor. Sobald der Versuch unternommen wird, das Geheimnisvolle („le mystère“) bewusst zu machen, stirbt die Kunst. Maeterlincks Kunstauffassung beinhaltet im Grunde die symbolistische Schicksalsauffassung der Protagonisten seiner frühen Theaterstücke: Das Schicksal ist laut Maeterlincks Definition im Jahr 1890 eine geheimnisvolle und unergründliche Macht, die Menschen nicht ergründen können und dürfen.[192]

3.3.2 Die Agenden (*Carnets de travail*)

Ganz anders sieht es fast zehn Jahre später (1898) aus, als Maeterlinck mit den ersten Entwürfen zu *Ariane et Barbe-Bleue* beginnt. Unmittelbar vor der Arbeit an *Ariane et Barbe-Bleue* hatte er seinen zweiten Prosaband *La Sagesse et la destinée* veröffentlicht, der eine starke Abkehr von der symbolistischen Weltauffassung und eine ausgesprochene Aufforderung zu einer vom Bewusstsein geprägten moralisch-ethischen Handlungsmaxime zeigt, die in seinem Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* zum Tragen kommt.

Maeterlinck schrieb Gedanken und Entwürfe für sein Libretto in die Agenden der Jahre 1898 und 1899, die sich in den Archives et Musée de la Littérature Brüssel unter der Signatur ML 3145 (1898) und ML 3146[193] befinden. Die Aufzeichnungen 1898 befinden sich auf den von Maeterlincks Hand von 1–65 durchnummerierten Seiten der Agenda mit Datumsangaben

[190] Ebda, S. 454.
[191] Ebda, S. 455.
[192] Ausführliche Ausführungen zu Maeterlincks symbolistischer Weltanschauung siehe Kapitel 4.
[193] Ich danke Herrn Fabrice van de Kerckhove für die Transkription der Carnets aus den Jahren 1898 und 1899.

(Kalenderseiten). Der Beginn der Aufzeichnungen liegt im Jahr 1898 (Datum der Agenda: 15. Juni) und endet am 10. August 1898. Die Aufzeichnungen im Jahr 1899 enden auf der Kalenderseite des 27. Januar 1899. Diese Agenda wurde nicht seitenweise durchnummeriert. Diese Seite des 27. Januar enthält auch den endgültigen Titel des Librettos: *Ariane et Barbe-Bleue ou La Délivrance inutile – Conte lyrique en 3 actes.* Man kann zwar nicht notwendigerweise davon ausgehen, dass das Kalenderdatum mit dem Niederschriftsdatum der Aufzeichnungen identisch ist, es steht aber zu vermuten, dass die Notizen zeitnah zu den Datumsangaben gemacht wurden. Das Libretto zu *Ariane et Barbe-Bleue* wurde spätestens im April 1899 in einer ersten Fassung fertiggestellt.[194]

1. Skizzen aus der Agenda des Jahres 1898

Maeterlinck entwickelt in der Agenda des Jahres 1898 „un personnage de révoltée“[195] (Aufrührerin), die starke Ähnlichkeit mit der Persönlichkeit Aglavaines aus dem Theaterstück *Aglavaine et Sélysette* zeigt. Auf den Seiten 1 bis 43 trägt die Hauptfigur noch den Namen Aglavaine[196]. Maeterlinck konzipiert in dieser Agenda erste verschiedene Szenen und Handlungsabläufe seines geplanten Librettos:

Blaubart und seine Mutter warten in einem Saal des Schlosses auf die fremde Verlobte, die kommt, um sich ihre zukünftige Bleibe anzuschauen. Die Verlobte charakterisiert Maeterlinck als „Sorte Aglavaine“[197], was die spätere Ariane einerseits als weise und wortgewandte Protagonistin[198], andererseits als Nachbild des Ur-Vorbildes Georgette Leblanc zeichnet: Aglavaine, eine der Protagonistinnnen aus Maeterlincks Drama *Aglavaine et Sélysette* will mit Willenskraft und Worten ihre Umwelt zum Handeln verleiten, ohne jedoch selbst aktiv zu werden.[199] Die Bleibe Blaubarts wird als grau, staubig und finster,

[194] Vgl. Brief Maeterlincks an Oppeln-Bronikowski vom 22.04.1899.
[195] „Eine aufrührerische Figur“. Notiz Fabrice van de Kerckhoves aus dem Jahr 2006 auf einer für mich privat erstellten Zusammenfassung der Skizzen zu *Ariane et Barbe-Bleue* in der Agenda des Jahres 1898.
[196] Zur Namensgebung siehe weiter unten.
[197] Eintrag auf Seite 1 vom 15.VI.1898: „Tableau I – Barbe-Bleue et sa mère – dans une salle du château attendent la fiancée étrange qu’on a annoncé et qui a voulu et osé venir – Entrée de la fiancée – (genre Aglavaine).“
[198] Zur Entwicklung der Frauenfiguren von Maleine über Aglaveine hin zu Ariane und Monna Vanna, siehe Kapitel 4.
[199] Zur Entwicklung und Charakterisierung der Frauenfiguren von Princesse Maleine über Aglavaine bis Ariane, siehe Kapitel 4.

stickig, erdrückend und düster, aber trotzdem als reich geschildert[200]. Die Bilder und Szenen sowie die Charakterisierung der Protagonisten nehmen im Notizverlauf mehr und mehr Gestalt an, vereinzelt erinnern die Szenenentwürfe, vor allem der erste Akt, schon an die Endversion. In den Aufzeichnungen aus dem Jahr 1898 wird die Amme Arianes erst im zweiten Akt eingeführt (Eintrag S. 45), genau wie in der deutschen Erstversion des Librettos aus dem Jahr 1899. Vereinzelt finden sich Aktbezeichnungen mit Handlungsangaben und Dialogen, die bruchstückhaft in der Endversion des Librettos zu finden sind.

2. Entwürfe in der Agenda (Carnet de travail) des Jahres 1899

Die Skizzen aus dem Jahr 1899 beziehen sich bereits auf die Redaktion von *Ariane et Barbe-Bleue* und enthalten fertige Dialoge, konkretisieren vor allem den zweiten und den dritten Akt und verfeinern Arianes Charakter. Die sich aus den beiden Skizzenheften ergebende Charakterisierung für die Protagonisten wird im Folgenden dargestellt.

3.3.3 Charakterisierung des Barbe-Bleue

1. Das Carnet de travail des Jahres 1898

Barbe-Bleue (als Stereotyp) wird zunächst als ergrauter, vergrämter Mann entworfen, der durch seine Verbrechen gealtert ist (Eintrag S. 1: „Pas vieux, mais vielli – assombri, attristé par sa vie“). Maeterlinck stellt sich Barbe-Bleue unglücklich, gewalttätig, aber schwach und charaktlerlos („violent, mais faible“) vor, der unter der Herrschaft seiner Mutter[201], im weiteren Verlauf der Aufzeichnungen unter dem Einfluss eines bösen Engels, einer Ahnfrau oder einer bösen Fee steht, die sich jedoch später vor Ärger über die emotional aufgeladene Aussöhnung Barbe-Bleues mit den Frauen (durch Ariane) in einem Teich ertränkt und so den Bann, der auf Barbe-Bleue lastet, bricht.[202] In den Aufzeichnungen entsteht der Eindruck, als sei Ariane als Erlöserin gekommen, die sowohl die Frauen als auch Barbe-Bleue von der bösen Ahnfrau befreit. Mit dem Bruch des Bannes erscheint auf Eintrag S. 14 (vom 28.06.)

[200] Eintrag S. 9 vom 23.VI.1898: „La demeure de B.B. – fantastiquement basse, sombre – riche, mais morne, écrasée, étouffante – grise, poudreuse et laide.“
[201] Eintrag S. 5 vom 19.06.1898: „Barbe-Bleue – violent mais faible – sous la domination de sa mère (?)“
[202] “Elle le trouve, pas vieux, mais vieilli – assombri attristé par sa vie par ses crimes.” (15.VI./1 – 16.VI./2); Caractère de Barbe-Bleue – (Il est un malheureux – il cache ses crimes) (17-VI/3); Barbe-Bleue – violent mais faible - sous la domination de sa mere (?) – (19.VI/5, S. 3).

das Drama zunächst beendet. Maeterlinck fragt sich selbst, was dann mit den fünf Frauen passiert und wen Barbe-Bleue eigentlich liebt.[203] Im Verlauf der Arbeitsaufzeichnungen erscheinen Ideen, ihn als einen Lustmolch oder Wüstling („débauché“) darzustellen, der sehr schnell der fleischlichen Liebe überdrüssig wird und sich alsbald jener Frauen entledigt, die ihm nicht mehr gefallen.[204] Man denkt hier an Heinrich VIII. oder auch an die Sage des hl. Gildas. Gleichzeitig wird Barbe-Bleue kein moralisches Empfinden attestiert und er wird mit Tieren, wie „einer Art Wildschwein oder einem großen Affen“,[205] verglichen. Die beschriebene Erscheinung Barbe-Bleues als bewaffnet und triefend vom Blut der toten Tieren von der Jagd kommend im Eintrag S. 51 „Acte III – B.B. reviendrait de la chasse – tout sanglant du sang des bêtes – et tout armé“[206] erinnert an das Auftreten Golauds in *Pelléas et Mélisande* im zweiten Akt. Obwohl als Wüstling gezeichnet, liebt Barbe-Bleue in Maeterlincks Skizzen die Frauen, jedoch nur, um Macht auszuüben.[207] Die Frauen haben Angst vor ihm, auch, weil er sie misshandelt hat.[208] An anderer Stelle (Eintrag S. 25) stellt Maeterlinck Barbe-Bleue und sein Schloss als durch die böse Fee bzw. die Ahnfrau (l'aïeule)[209] verzaubert dar: Der böse Zauber wird durch den Tod der Ahnfrau gebrochen: das Blau des Bartes verschwindet, alle Türen öffnen sich.[210] Für die mysteriöse Darstellung der bösen Fee hat Maeterlinck gleich mehrere Möglichkeiten gefunden: Einmal wird sie dargestellt durch die Schwiegermutter oder Stiefmutter[211] oder auch allegorisch durch

[203] „Mais pour conclure que ferait-on des cinq femmes? – […] Imaginer une épreuve de l'amour […] – mais B. B. qui aimerait-il?“

[204] „Au fond, B.B. était aussi un débauché et un sensuel qui était très vite fatigué d'un amour purement charnel – et qui se débarrassait ainsi des femmes qui avaient cessé de lui plaire.“, Recapitulation du deuxième Trimestre/17. Siehe auch vor allen Dingen Eintrag S. 48 vom 30.VII.1898: „B.B. velu, sauvage, grossier – une brute complète.“

[205] Eintrag S. 49 vom 31.VII.1898: „Pas de sens moral: une sorte de sanglier ou de grand singe.“.

[206] „Akt III – B. B. käme von der Jagd – ganz blutig (blutbeschmiert) vom Blut der Tiere – und voll bewaffnet.“

[207] Man fühlt sich an den Pascha eines Harems erinnert. Der Bühnenbildner der Pariser Uraufführung, Marcel Multzer, hatte ähnliche Assoziationen, wie seine Figurinen zeigen. Vgl. Isabelle Auquier, „La Création d'*Ariane et Barbe-Bleue.* Une Approche dramaturgique“, *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck XXXII*, 2001, S. 32.

[208] Siehe Eintrag S. 17 (ohne Datumsangabe, Agendazwischenseite mit der Aufschrift „Récapitulation du trimestre“): „L'aimerait encore parce que et depuis qu'elles ont eu peur et qu'il les a maltraitées.“

[209] Eintrag S. 26 vom 08.VII.1898 nennt als „la mauvaise fée“ die Taufpatin („la marraine“). Die Taufpatin ist in Perraults Märchen, beispielsweise in *Aschenputtel*, die gute Fee, die mithilfe von Zauberkünsten Wünsche wahr werden lässt.

[210] Eintrag S. 25 vom 7.VIII.1898: „Tout à coup B.B. en larmes embrasse ardemment Aglavaine – alors à une fenêtre de la salle, on entend un grand cri de rage de l'aïeule – puis le bruit d'un corps qui tombe dans l'eau – L'enchantement est rompu – la barbe de B.B. ne paraît plus bleue – toutes les portes s'ouvrent.“

[211] „La belle mère [...] c'est le mauvais ange de B.B.“, Eintrag S. 26 vom 12.VI.1898

Blaubarts Vergangenheit[212]; dann soll die böse Fee seine Taufpatin sein, ein anderes Mal seine Schwester: verrückt, kabbalistisch und eifersüchtig. Allen Darstellungen gemein wäre eine mysteriöse, bedeutungsschwangere und unheimliche Präsenz, wie sie in einigen von Maeterlincks symbolistischen Stücken vorkommen[213] und an das Unerklärliche in Märchen erinnern. Blaubarts reflexive Selbstwahrnehmung in Maeterlincks Aufzeichnungen, die nach Jean de Palacio auf eine „perversion tout décadante" im Wunderbaren hindeutet[214], ist bestimmt durch Hässlichkeit und Minderwertigkeit: er beklagt sich bei Ariane (oder Aglavaine/Astolaine), dass er hässlich sei und deshalb noch keine Frau ihn habe lieben können, ja, dass ihn überhaupt gar keiner lieben kann. Diese Tatsache habe ihn traurig und gleichzeitig grausam gemacht.[215] Und weil keine Frau ihn lieben könne, haben ihn in der ‚Bewährungsprobe' alle getäuscht: Hätten die Frauen ihn tatsächlich geliebt, wäre es ihnen möglich gewesen, dem Verbot zu widerstehen, den verbotenen Schlüssel zu benutzen.[216] Blaubart versucht eine fremde Macht (seine böse Fee / Schwester / Mutter) oder alte Gesetze und Traditionen für sein grausames Verhalten verantwortlich zu machen. Ariane (alias Aglavaine) dagegen konfrontiert im Eintrag auf S. 33 Blaubart mit seiner Verantwortung: die fehlende Liebe sei die Folge seiner Vernachlässigung von Schönheit und die Liebesprobe die Folge mangelnden Mutes, der Tradition entgegenzutreten. Blaubart wird quasi vorgeworfen gegen die Lehre aus *La Sagesse et la destinée* zu handeln, weil er sich vom Schicksal treiben lässt und nicht aktiv nach Glück, Wahrheit und Schönheit strebt.[217] Das fehlende Ankämpfen gegen die fremden und feindlichen Mächte in seiner Seele führt laut Maeterlinck bei Barbe-Bleue zu schwindendem Selbstbewusstsein und Persönlichkeitsverlust.

Im Eintrag auf S. 47 wendet sich Ariane in Dialogform an Blaubart: „Vous n'êtes pas le seul qui ait commis ce crime, on dit qu'il y a bien peu d'hommes qui n'ait enfermé plus d'une femme que personne ne viendra délivrer."[218] Mit dieser Aussage wäre das Schlussbild des

[212] Eintrag S. 27 vom 09.VII.1898: „Cette mauvaise fée, ce serait son passé – ou bien ce serait la sœur de B.B. – folle, cabalistique, jalouse […]."
[213] Die unheimliche Königin oder Stiefmutter, die niemand sieht, erinnert vor allem an *La Mort de Tintagiles*, in der sie den kleinen Jungen Tintagiles hinter einer eisernen Tür erwürgt.
[214] Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris 1993, S. 102.
[215] Eintrag S. 31 vom 13.VII.: „B. Bleue se croirait laid et se plaindrait qu'aucune femme n'ai[t] pu l'aimer et c'est cela qui le rendrait triste et cruel."
[216] Eintrag S. 32 vom 14.07.1898: „Toutes m'ont trompé – je leur avais imposé cette épreuve – si elles m'avaient aimé un peu n'auraient-elles pas résisté?"
[217] Zu Maeterlincks philosophisch-moralischer Essaysammlung *La Sagesse et la Destinée*, sieht Kapitel 4.3.1.
[218] „Sie wären nicht der Einzige, der ein solches Verbrechen begangen hätte, man sagt, dass es recht wenige Männer gibt, die nicht mehr als eine Frau eingesperrt hätten, die keiner befreien wird."

Librettos erklärt, als Ariane erklärt, dass sie „weit von hier“ gehe, „wo man meiner noch harrt (wo man mich noch erwartet)“[219], wo sie also noch Frauen zu befreien hat.

Eine der letzten Eintragungen beschreibt in einem in Dialogform angelegten Entwurf zu Akt I Barbe-Bleue als einen vom Volk gehassten König/Ritter: Er lässt manchmal den ein oder anderen Untertanen aufhängen, weil sie Wild gestohlen hätten. Auf die gestellte Frage, ob er jemals geweint habe, antwortet Blaubart mit Nein.[220] Passend zu dieser Charakterisierung ist der Eintrag S. 48, der Barbe-Bleue als grobschlächtigen, wilden, haarigen Rohling ohne moralisches Empfinden beschreibt.[221] Eine Formulierung, die sich in einem Brief an Paul Dukas vom Oktober 1899 wiederfindet: „S'il n'est pas une brute parfaite, il ne peut guère avoir fait […] ce qu'il a fait.“[222]

2. Das Carnet de travail des Jahres 1899

Das Arbeitsheft aus dem Jahr 1899 enthält keine weiteren detaillierten Hinweise auf Barbe-Bleues Charakterisierung. Vielmehr finden sich einige Szenen textlich angedeutet, andere fast wortwörtlich ausgearbeitet, die sich später in der deutschen Ursprungsversion des Librettos aus dem Jahr 1899 oder auch in der gedruckten Version aus dem Jahre 1901 wiederfinden lassen. Nur eine kurze, als Dialog angelegte, Eintragung manifestiert Barbe-Bleue und sein Frauenbild : „La femme doit obéir“ („Die Frau muss gehorchen“), stellt Blaubart in der Eintragung am 13.I. nüchtern fest, worauf ihm, wahrscheinlich von Ariane, entgegnet wird, dass die Liebe keine Befehle geben darf, deshalb sei der Befehl, den goldenen Schlüssel nicht zu benutzen, redundant und nicht gültig: „Mais l'amour ne doit […] pas donner d'ordres“ („Die Liebe soll keine Befehle geben“). Arianes lakonische Bemerkung im Eintrag auf Seite 32 aus dem Jahr 1898 als Begründung ihrer späteren Aktion versteht sich hiermit von selbst : „Pourquoi leur imposiez-vous une épreuve – si vous me donnez cette clef, je m'en servirai –

[219] Maurice Maeterlinck, „Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung “, *Wiener Rundschau*, 1899, S. 414.
[220] Eintrag S. 52 vom 2.VIII.1898: „Ils ne vous aiment pas? – Non, ils me détestent – tout le monde me déteste – que leur avez-vous fait? – J'en ai parfois fait pendre quelques-uns – Pourquoi? – Ils prenaient les cerfs etc. – Ils avaient des femmes et des enfants! Mais naturellement, je suppose – ah! [...] Vous n'avez jamais pleuré? – Non.“
[221] „B.B. velu, sauvage, grossier – une brute complète.“
[222] „Wenn er [Blaubart] kein perfekter Rohling ist, kann er kaum das getan haben, was er getan hat.“ Brief MM an PD, Oktober 1899.

si vous ne voulez pas que je m'en serve ne me la donnez pas."[223] In Eintrag 11 verlegt Maeterlinck Blaubarts Schloss auf eine Insel, eine Idee, die er bereits in Eintrag 30 vom 12.07.1898 formuliert hatte („Barbe-Bleue serait roi dans une île" – „Barbe Bleue wäre König auf einer Insel"), was ein Fliehen der Frauen erstens räumlich unmöglich machen würde und zweitens, weil alle Bewohner der Insel Blaubarts Untertanen wären („Ce serait une île par conséquent elles ne pourraient s'échapper et en outre tout le pays lui serait soumis"). Die Abgeschlossenheit der Burg von der Außenwelt selbst bewirkt einen Inselcharakter, auch, weil die Absenz von Zeit und Raum eine märchenhafte, unreale Wirklichkeit schafft. Barbe-Bleue ist weiterhin grobschlächtig und roh geschildert wie im *Carnet de travail* aus dem Jahr 1898. Er will die Liebe erzwingen[224], steht aber weniger unter dem Einfluss einer bösen Fee als noch im Jahr zuvor.

Maeterlinck entwarf also Barbe-Bleue von Anfang an als ‚Grobian', aber es war Maeterlinck wichtig darzustellen, dass Barbe-Bleue seine ungehorsamen Frauen zwar bestraft aber nicht tötet.

3.3.4 Charakterisierung der Ariane

1. Das Carnet de travail des Jahres 1898

Bereits auf dem Eintrag der zweiten Seite, der geplanten Ankunftsszene der Braut in Blaubarts Schloss, will Ariane alias „Fiancée étrange"[225] („genre Aglavaine") alles wissen. Sie ist sehr selbstbewusst, hat einen freien und offenen Charakter und sagt, was sie denkt: „Pourquoi tout est fermé?"[226] Ihre Offenheit zu Beginn verweist auf ihre Namensgeberin Aglavaine aus dem zwei Jahre zuvor (1896) veröffentlichten Drama *Aglavaine et Sélysette*.[227] In späteren Einträgen erklärt die zunächst (tatsächlich) noch bis zum Eintrag Nr. 44 nach ihrer Vorgängerin „Aglavaine" genannte Ariane, dass sie nicht unter der Herrschaft eines unheimlichen Rätsels (der verzauberten Schwester / der bösen Fee / der Patentante) leben

[223] „Warum erlegen Sie ihnen eine Probe auf – wenn Sie mir diesen Schlüssel geben, werde ich mich seiner bedienen – wenn ich mich seiner nicht bedienen soll, geben Sie ihn mir nicht!"
[224] Eintrag vom 13.I.1899: „La femme doit obéir", Eintrag vom 24.I.: „Je prends tes lèvres quand je veux", Eintrag vom 25.I.: „B.B. brutalement: Suivez-moi – […]."
[225] „Sonderbare/seltsame/fremde Verlobte".
[226] „Warum ist alles verschlossen?", Eintrag S. 2 vom 16.VI.1898.
[227] Vgl. Kapitel 4.2.

kann,[228] und hat keinerlei Scheu, Barbe-Bleue von der Unsinnigkeit seiner Liebesprobe zu überzeugen. Ariane wird generell als ruhige („calme"), klar und lebendig, aber auch als ‚renitente' Person gedacht. Fabrice van de Kerckhove bezeichnet sie, wie bereits erwähnt, als personnage de révoltée aglavénique: sie sagt direkt, was sie will (Eintrag S. 50 (ohne Datumsangabe): „Elle ne veut pas se marier avec ce mystère dans le passé de son mari"[229]), fragt viel (Eintrag S. 2 vom 16.VI.1898: „Elle demande toute de suite: qu'est ceci? et cela? Pourquoi tout fermé? Et déclare qu'elle ne veut pas vivre ainsi")[230], ist impulsiv und neugierig, stellt gleiche Erwartungen an sich und die fünf Frauen (Eintrag S. 10, Eintrag S. 60), ist praktisch (Eintrag Nr. 12, S. 32) und direkt (Eintrag S. 33). Sie ist gekommen, weil sie alles weiß („Je suis venue de loin – sachant ce qu'on disait et c'est pourquoi je suis venue"[231]). Ariane hat Blaubart geheiratet (Eintrag S. 2), fühlt sich aber noch nicht als seine Frau (Eintrag S. 40: „Je ne suis pas encore votre femme"), sondern erst, wenn sie in der Lage ist, ihn zu lieben: „Ce n'est pas en présence du prêtre que le mariage a lieu – Je serai votre femme quand je vous aimerai."[232]

Hier spielen Leblancs Ablehnung der bürgerlichen Hochzeit in Arianes Gedankengänge herein. Leblanc überzeugte Maeterlinck davon, dass die bürgerliche Ehe keineswegs gleichzusetzen sei mit Liebe. Die wahre Liebe der Seelen finde jenseits aller bürokratischen Akte statt.

Maeterlinck scheint Leblancs Auffassung zumindest in den ersten Jahre ihrer Beziehung übernommen zu haben und schrieb ihr, als die beiden Liebenden im Jahr 1897 zusammen nach Paris zogen:

J'ai bien la sensation de m'en aller pour longtemps que je ne saurais songer à un retour, Il me semble que cette fois nous nous marions définitivement, nous qui étions déjà mariés tant de fois plus que les gens les plus mariés de la terre.[233]

---

[228] Eintrag S. 28 vom 10.VII.1898: „Aglavaine s'avancerait vers elle [la sœur malade] – l'autre reculerait et disparaîtrait mystérieusement – alors Aglavaine s'irriterait de ce mystère – disant je suis un être clair et vivant, moi – Et je ne veux pas vivre ainsi dans une énigme."

[229] „Sie möchte nicht das Geheimnisvolle aus der Vergangenheit ihres Mannes heiraten."

[230] „Sie fragt sofort: Was ist dies? Und das? – Warum ist alles verschlossen? – und erklärt, dass sie so nicht leben will."

[231] „Ich bin von weit hergekommen – wissend, was man sagte und das ist der Grund, warum ich hier bin." Eintrag S. 34 vom 16.VII 1898.

[232] „Nicht vor einem Priester findet die Ehe statt – Ich werde nur Ihre Frau sein, wenn ich Sie lieben werde." Eintrag 41 vom 23.VII.1898. Diese Aussage erinnert an Leblancs Einstellung zur Ehe.

[233] „Ich habe das Gefühl, für eine lange Zeit wegzugehen und nicht an eine Rückkehr zu denken. Es scheint mir, als ob wir uns diesmal endgültig heiraten würden, wir, die wir schon viel mehr verheiratet sind als die meisten am verheirateten Leute der Erde." Zitiert nach Leblanc, *Souvenirs*, S. 112.

Im Falle Arianes ist die Liebe erst möglich, wenn sie alles weiß. Ariane ist in Maeterlincks frühen Skizzen sich selbst und auch ihrer Schönheit bewusst (Eintrag S. 42 „sûre de sa beauté“) und ist davon überzeugt, dass sie nicht sterben wird (Eintrag S. 43: „Je ne suis pas de celles qui meurent ainsi“). Selbstbewusstsein schließt laut Maeterlinck das Bewusstsein für den eigenen Körper mit ein. Die Wahrnehmung der Schönheit des eigenen Körpers führt zu einem erhöhten Selbstbewusstsein, zu Liebe und Aufmerksamkeit sich selbst und anderen gegenüber. Das Streben nach Liebe schließt laut Maeterlincks Ausführungen in *La Sagesse et la destinée* das Streben nach Glück und Weisheit mit ein und gehört somit zu den moralischen Grundvoraussetzungen des Menschen. Ariane als weise, selbstbewusste, selbstreflexive und auch glückliche Frau sieht es als ihre Grundverpflichtung an, die fünf, in den Aufzeichnungen aus den *Carnets de travail* 1898 noch namenlosen gefangenen Frauen zu Schönheit und Selbstbewusstsein anzuhalten: „Elle leur apprendrait à être belles, à rire de leurs fausses pudeurs“[234]. Gleichzeitig empfindet Ariane körperlich-sinnliche Vernachlässigung als nicht liebenswert (Eintrag S. 8: „Elle les trouve mal soignées, *bibiches* – s’en indigne un peu et dit – Mais je ne m’étonne plus qu’il vous ait enfermées je vois vraiment que j’en aurais fait autant à sa place“[235]) und macht sich sogleich ans Werk, die Frauen, aber auch das Schloss Blaubarts zu verschönern (Eintrag S. 12). Ariane (Aglavaine) ist sehr aufmerksam und würde alle Möglichkeiten zur Flucht nutzen (Eintrag S. 10: „Elle leur dit: comment vous n’avez pas eu l’idée de briser ces misérables vitres? Mais vous pouvez toutes vos échapper par là, peut-être!“). Sie ist besonnen und antwortet immer ruhig (Eintrag S. 39).

Als Gegenspielerin Arianes führt Maeterlinck gleich zu Beginn der Aufzeichnungen eine negative weibliche Figur – zuerst Schwiegermutter, später böse Fee, verrückte Schwester – ein, unter deren Zauberbann Blaubart leidet. Doch auch Ariane wird als Frau mit positiven ‚zauberhaften‘, übernatürlichen Kräften gedacht: „Aglavaine serait fée aussi“[236]. Sie erwartet von Barbe-Bleue Emotionen, Reue und ein Eingestehen seines Unrechts, was vor allem an

[234] „Sie lehrt sie, schön zu sein und über ihre falschen Schamgefühle zu lachen.“ Eintrag S. 6 vom 20.VI. 1898.
[235] „Sie findet sie schlecht gepflegt, *bibiches* [bibiche = Kosename für eine Geliebte / Straßenmädchen] – sie entrüstet sich darüber ein wenig und sagt: „Es erstaunt mich nicht, dass er euch eingesperrt hat, ich glaube wirklich, dass ich das an seiner Stelle genauso gemacht hätte […]“. Einträge S. 7 und 8 vom 21. und 22.VI.1898.
[236] Eintrag S. 19 vom 1.VII.1898.

die deutsche Erstversion des Librettos erinnert: „Vous n'avez jamais réfléchi ? – à quoi ? – Vous n'avez jamais pleuré ? – Non - Si vous ne pleurez pas, je m'en irai".[237]

2. Aufzeichnungen im Carnet de travail des Jahres 1899

Ariane erscheint in den Aufzeichnungen aus dem Jahr 1899 nicht fordernder, sondern willensstark, mit revolutionären und schlagfesten Überzeugungen, die teilweise recht humorvoll erscheinen, so aber nicht ins Libretto übernommen wurden: Einträge vom 2.I.1899: „Il faut toujours désobéir"[238], „On fait d'abord ce qu'on doit faire et l'on a peur après s'il vous reste du temps"[239]; Eintrag vom 3.I.1899: „Mais enfin, on ne fait pas sa prière devant un gros verrou – on le pousse"[240]; Eintrag vom 4.I.1899: „Mais non, je ne suis pas un ange – Je tâche simplement de voir ce qu'il faut faire – j'ai deux yeux dans la tête, un peu d'audace, un peu de vérité dans mon cœur."[241] Arianes Weisheit resultiert auch aus ihrem Alter und ihrer Lebenserfahrung: „Oh! Que vous êtes jeunes!" (Eintrag 3.I.). Ariane versucht, den fünf jungen Frauen die Scham zu nehmen und ein Selbstbewusstsein zu vermitteln, das es braucht, um einen nackten, schönen Körper stolz zu präsentieren. Schönheit bedeutet laut Ariane Glück für die Augen, und Glück für die Augen führt zu Glück im Herzen und in der Seele: „En quelles ténèbres, en quelle tombe êtes-vous nées et quels aveugles vous ont élevées? – Pourquoi cacher toujours ce qui fait le bonheur de nos yeux?"[242]

Die weiteren Eintragungen im Kalenderheft 1899 sind Dialogentwürfe für den zweiten und den dritten Akt zwischen Ariane und den fünf Frauen sowie zwischen Ariane und Blaubart. Die Dialoge zwischen Ariane und Blaubart weisen auf die deutsche Erstversion hin. Ariane ist nicht nur forsch, wissensdurstig und schlagfertig, sondern auch ‚weiblich': zärtlich und liebevoll. Auf Blaubarts Brutalität reagiert sie mit Liebenswürdigkeit. Sie versucht Blaubart zu zähmen und von ihm Verständnis zu erhalten. Auf Blaubarts Versuch, sie mit Gewalt zu küssen, antwortet sie: (Eintrag vom 23.I.1899): „Croyez-vous qu'un baiser accordé n'est pas

[237] „Haben Sie niemals nachgedacht? – Über was? – Sie haben niemals geweint? – Nein – Wenn Sie nicht weinen, werde ich weggehen.", S. 53 vom 3.VIII.1898.
[238] „Man muss immerfort ungehorsam sein!"
[239] „Zuerst machen wir das, was gemacht werden muss und danach können wir immer noch Angst haben, wenn dafür noch Zeit ist."
[240] „Man betet nicht vor einem großen Riegel, sondern man macht in auf."
[241] „Aber nein, ich bin kein Engel. – Ich versuche nur zu sehen, was zu tun ist – ich habe zwei Augen im Kopf, etwas Wagemut und ein wenig Wahrheit in meinem Herzen."
[242] Eintrag vom 15.I.1899. „In welcher Finsternis, in welcher Gruft seid ihr geboren? Und was für Blinde haben Euch erzogen? – Warum versteckt ihr immer, was Glück für die Augen bedeutet?"

meilleur qu'un baiser qu'on arrache – qu'il est plus doux de cueillir une fleur que de ravager un jardin […]"[243]; Auf Blaubarts Grobheit antwortet sie mit Friedfertigkeit: Eintrag vom 24./25.I.1899: „Ariane s'adressant à lui comme à l'homme futur: pourquoi ne seriez-vous pas doux et bon? – Moi je n'ai pas de force, je suis venue sans armes, et je vous ai suivie – et je ne voudrais pas vous vaincre par les armes."[244] Die ambivalente Art Arianes deutet auf Maeterlincks *Portrait de femme*, aber ebenso auf Georgette Leblancs Schilderung ihres eigenen Ideals der ‚femme nouvelle' hin, die sie im Gespräch mit Laurence Alma-Tadema geäußert hat.[245]

- Namensgebung: Ariane oder Ardiane?

Maeterlinck war sich offensichtlich über die Namensgebung seiner neuen Heldin recht lange unsicher. Der Name der weiblichen Hauptfigur wechselt von der schon bekannten revoltierenden Aglavaine (Eintrag Seiten 1 bis 43) zu Beginn der Aufzeichnungen 1898 zu Ariane[246], dann zu Bellinda[247], schließlich zu Astolaine[248] (aus dem Drama *Astolaine et Palomides*) im gleichen Eintrag, um zu dem Namen Ariane zurückzukehren[249]. Die Namensgebung ‚Aglavaine' gibt einen Hinweis auf die Konzeption der Frauenfigur: War Aglavaine direkt Maeterlincks Lebensgefährtin Georgette Leblanc nachgebildet, so kann vielleicht auch die spätere Ariane als ein direktes Abbild derselben angesehen werden. Aglavaine aus *Aglavaine et Sélysette* ist jedoch ein vernunftbegabter Charakter, der durch Worte und Sprache überzeugen will. Ariane baut auf diesen Charakter auf, will aber vor allem bestehende soziale Konstellationen durch die Tat aufbrechen und andere animieren, es ihr gleichzutun, was sich vor allem durch ihre frech-revoltierenden Sprüche als auch ihre angstlose Aktion manifestiert. Der Name Ariane ist die französische Version des griechischen

[243] „Glauben Sie, dass ein Kuss im Einvernehmen nicht besser ist als ein Kuss, den man sich erzwingt – dass es sanfter ist, eine Blume zu pflücken als einen Garten umzupflügen?
[244] „Ariane wendet sich an ihn, als an ihren zukünftigen Mann: Warum sind Sie nicht zärtlich und gut? – Ich habe keine Kraft, ich bin ohne Waffen gekommen und ich möchte Sie nicht mit Waffen besiegen."
[245] Zu *Portrait de femme* siehe Kapitel 4.3.3, zu Leblancs Gespräch mit Laurence Alma-Tadema siehe Kapitel 4.2.4.
[246] Eintrag S. 44 vom 26.07.1898.
[247] Eintrag S. 45 v.om 27.07.1898.
[248] Den Namen Astolaine hat Maeterlinck zusammengesetzt aus einer Ortsangabe Astolat aus der Artuslegende und der Endung ‚aine' von Elaine. Thomas Malory erwähnt in seinem Buch *The Morte d'Arthur* eine Elaine, „maid of Astolat", die sich aus verschmähter Liebe zu Ritter Lancelot das Leben nimmt. Vgl. Van de Kerckhove: *Notes et Variantes*, in: Maurice Maeterlinck, *Trois Petits Drames pour marionettes. Edition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove*, Bruxelles 2010, S. 126 f.
[249] Eintrag S. 51 vom 01.08.1898.

Namens Αριάδνη (lateinisch: Arianna, deutsch: Ariadne) aus der griechischen Mythologie, bedeutet ‚die Heiligste' und vereint in sich eine doppelte Namenssymbolik: Der Name verweist auf die mythologische Figur Ariane, Tochter des Minos und der Pasiphae, die mit Hilfe des ‚Ariadnefadens' Theseus half, nach dem Sieg über Minotaurus, sich wieder aus dem Labyrinth zu befreien. Neben dem Symbol der Befreierin sah Maeterlinck den Namen Ariane vor allem verknüpft mit jenem des Verlassens (‚délaissement')[250]: Seit dem Hellenismus wird der Mythos transportiert, dass Theseus, der versprochen hatte, Ariane zu heiraten, diese auf Naxos treulos zurücklässt. In die schöne, klagende, weil verlassene, Frau verliebt sich einige Zeit später Dionysos, der sie dann auch zur Frau nimmt. Ariane jedoch bleibt zeitlebens in Theseus verliebt und beweint dessen Tod.

Nach Fertigstellung der ersten Fassung des Librettos im April 1899 und vor der Publikation der deutschen Übersetzung am 15.07.1899 überlegte Maeterlinck, den Namen Ariane in den mehr märchenhaften Namen Blanchebelle[251] zu ändern, um die augenscheinliche Verbindung des Namens Ariane mit dem Topos des Verlassenheit zu vermeiden:

> Je crois aussi, après réflexion, pour éviter l'équivoque de l'Ariane, symbol historique ou mythologique du délaissement, de changer le nom d'Ariane en un autre plus conte de fée, plus simplement légendaire, celui de Blanchebelle, par exemple.''[252]

Die Namensänderung wurde wieder fallengelassen, vor allem, nachdem Dukas Maeterlinck zur Beibehaltung des Namens Ariane überredet hatte.[253]

---

[250] Auch Jean Chantavoine, Premierenkritiker der *Revue hebdomaire*, verband mit dem mythologischen Namen Ariane in erster Linie die verlassene Geliebte von Theseus und Bacchus und nicht Theseus' Befreierin, was ihn dazu brachte, den Titel der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* als „amusante" zu bezeichnen. Jean Chantavoine, „Chronique musicale", *La Revue hebdomadaire*, 15. Juni 1907, S. 390.

[251] Blanchebelle ist die französische Übersetzung des italienischen Namens Biancabella, der Hauptfigur eines gleichlautenden Märchens von Giovanni Giuseppe Straparola (1480–1557) aus dem 16. Jahrhundert. Das Mädchen erhielt ihren Namen Biancabella aufgrund ihres weißen und schönen Aussehens. In diese Richtung scheint auch der Name Bellinda zu weisen, den Maeterlinck in den *Carnets de travail* notiert hatte. Der dem Übersetzer Oppeln-Bronikowski vorgeschlagene Name Blanchebelle (Weißeschöne) impliziert gleichzeitig die Bedeutung (Reinheit, Schönheit, Unschuld) und bietet nicht eine solche Bedeutungsvielfalt wie Ariane.

[252] „Ich habe nachgedacht und glaube auch, dass ich den Namen Ariane ändern sollte in einen mehr märchenhaften oder einfach sagenhaften, wie Blanchebelle, zum Beispiel, um die Zweideutigkeit von Ariane als historisches oder mythologisches Symbol der Verlassenheit zu vermeiden." Brief MM an von Oppeln-Bronikowski vom 8. Juli 1899, BR Mus II 7004/26, AML Brüssel.

[253] Vgl. Brief an Paul Dukas vom Oktober 1899: „Pour le nom d'Ariane je pense que vous avez complètement raison – nous le maintiendrons donc. Je ne tenais d'ailleurs nullement à ce nom de Blanchebelle, qui, après coup, m'avait paru un instant plus légendaire, mais que je trouve aujourd'hui un peu mièvre et un peu fade." („Was den Namen der Ariane angeht, so denke ich, dass Sie absolut rechthaben – wir werden ihn also beibehalten. Ich legte übrigens überhaupt keinen Wert auf diesen Namen Blanchebelle, der mir zuvor märchenhafter erschien, den ich aber heute etwas fade und etwas reizlos finde."), ML 8645, AML Brüssel.

Zwei Jahre später überlegte Maeterlinck wieder, den Namen Ariane zu modifizieren, sicherlich weiterhin, um die Bedeutung des Namens zu variieren: Ariane sollte in *Ardiane* geändert werden, um den Namen von der Verkettung mit der griechischen Mythologie zu befreien. Isabelle Auquier geht bei dem Namen Ardiane von einer Vermischung der Namen Ariane und Diane aus[254], was plausibel erscheint bei Maeterlincks Vorliebe, Namen aus Sagen oder Mythen aufzugreifen und neu zusammenzusetzen, und unwahrscheinlich erscheint, da der Name in der Verbindung zweier mythologischer Namen doppelt der griechischen Mythologie verhaftet bleibt. Allerdings erscheint der Name Ar(d)iane eigenartig ‚einfallslos', verglichen mit Namen wie Aglavaine oder Astolaine. Vielleicht hat sich Maeterlinck aber auch an seinem literarischen Vorbild Villiers de l'Isle-Adame orientiert und sich von dem Titel der Erzählung *Le secret de la belle Ardiane* aus dessen Erzählband *Histoires insolites* inspirieren lassen, die inhaltlich allerdings nichts mit Maeterlincks Sujet zu tun haben.[255] Die beiden Ursprungs-Libretto-Manuskripte scheint er mit dem Namen Ardiane überarbeitet zu haben. Die englische Übersetzung des Manuskripts, die 1901 gleichzeitig in London und in New York erschien, weist sowohl im Titel als auch im Text durchgehend den Namen Ardiane auf.[256] Das Vorwort des englischen Übersetzers Bernard Miall datiert vom 18. April 1901. Die deutsche Fassung *Blaubart und Ariane* erschien im November/Dezember 1901 übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, verlegt bei Eugen Diederichs in Jena, und hat dagegen weiterhin – oder schon wieder – wie in der Erstfassung den Namen *Ariane* sowohl im Titel als auch im Text. Entweder hat von Oppeln-Bronikowski den Autor von einer ‚deutschen Lösung' überzeugt, den Namen ‚Ariane' als französischen Namen bestehen zu lassen, da ‚Ardiane' im Prinzip nur ein Anagramm der deutschen Version der Namens Ariane, nämlich Ariadne, ist, oder Maeterlinck ist nach der Drucklegung der englischen Übersetzung zu dem Ursprungsnamen zurückgekehrt. Mit einem Brief vom zweiten März 1901 schickte der Dichter dem Übersetzer den ersten Akt:

Je vous envoie par ce même courrier 1. une épreuve de la préface à l'édition complète de mon théâtre au 3 volumes, 2. Le premier acte refait d'Ardiane et B-Bleue.[257]

[254] Auquier, „Ariane et Barbe-Bleue I", S. 41.
[255] Zitiert nach: Ebd., S. 42.
[256] Maurice Maeterlinck, *Sister Beatrice and Ardiane & Barbe-Bleue, two plays translated in English verse from the manuscript of Maurice Maeterlinck by Bernard Miall*, London/New York 1901.
[257] Brief MM an von Oppeln Bronikowski vom 2. März 1901: „Ich schicke Ihnen mit derselben Post 1. Die Korrekturfahne des Vorwortes zu meiner Theaterausgabe in 3 Bänden, 2. Den überarbeiteten ersten Akt von Ar*d*iane und Blaubart."

Im Anschluss daran wird Ariane im Briefwechsel von Maeterlinck nicht mehr Ardiane genannt und es wird kein Wort mehr über eine Änderung des Namens verloren. Die Druckfassung des dritten Bandes der deutschen Übersetzung seiner *Théâtre*-Ausgabe erhielt Maeterlinck am ersten Dezember 1901. Man kann also davon ausgehen, dass die Fertigstellung der deutschen Übersetzung in etwa zeitgleich zu Dukas' (einzig erhaltenem) Brief an Maeterlinck fertiggestellt wurde, in dem der Komponist die Beibehaltung des Namens Ariane befürwortet: „Je n'en tiens guère non plus, décidément pour Ar*d*iane. Le *d* ne semble être là qu'afin de modifier le nom mythologique auquel je suis habitué à présent.“[258]

Von Maeterlincks langer Namensunentschlossenheit zeugen weiterhin zwei kleine Druckfehler in der *Théâtre*-Ausgabe auf den Seiten 138 und 139, in denen Ariane Ar*d*iane genannt wird. Ein undatiertes Manuskriptfragment[259] beinhaltet ebenso den Namen Ardiane. Dieses stammt sehr wahrscheinlich aus der Zeit vor der französischsprachigen *Théâtre*-Fassung und nach oder während der Drucklegung der deutschen Übersetzung Ende 1901: Ariane wird ebenfalls noch Ardiane genannt und in dem Manuskript ist von sechs toten Frauen die Rede, wie im übrigen auch noch in der deutschen Übersetzung der *Théâtre*-Fassung, die vor der französischen Fassung Ende November 1901 erschien. In jenem unveröffentlichten Manuskript hatte Maeterlinck seinen Fehler bemerkt, durchgestrichen und mit „cinque“ korrigiert. Man kann also, wie gesagt, sehr stark davon ausgehen, dass dieses Manuskript aus der Zeit nach der Drucklegung der deutschen *Théâtrefassung* und wahrscheinlich vor der französischen Publikation, Ende Dezember 1901/Anfang Januar 1902, datiert.

3.3.5 Zusammenfassung

Maeterlinck entwickelt in den ersten Skizzen zu seinem Libretto ein Szenario, das Blaubart zunächst als das arme, bemitleidenswerte Opfer einer herrischen Mutter, einer bösen Fee, einer kranken Schwester oder anderer, nicht beeinflussbarer Mächte zeigt. Das brutale Verhalten Blaubarts, seine Frauen auf eine Probe zu stellen, die sie nicht bestehen können, in dem er ihnen den Schlüssel, den sie nicht benutzen dürfen, in die Hand gibt und sie

[258] „Für den Namen Ar*d*iane kann ich mich wirklich kaum begeistern. Das d scheint mir nur da zu sein, um den mythologischen Namen zu modifizieren, an den ich mich jetzt schon gewöhnt habe […].“ Brief von PD an MM vom 6. Oktober 1901, reproduziert in der Zeitschrift *Livres de France,* Mai–Juni 1952, S. 7.
[259] F Pn, Cote 16435 (Dép. manuscrits).

schließlich wegen Ungehorsam einsperrt, ist zunächst, den frühen Aufzeichnungen aus dem Jahr 1898 zu urteilen, einer fremden, negativen, übernatürlichen, nicht beeinflussbaren Macht geschuldet. Im Grunde erscheint Blaubart nicht als Vertreter eines „patriarchalischen-phallokratischen Systems“[260], sondern als dessen Opfer, das den Strukturen dieses (im Prinzip symbolistischen) Systems hilflos unterworfen ist. In dieser ersten Konzeption ist Ariane gekommen, um beide zu retten: Blaubart (vor dem bösen Zauber) und die fünf namenlosen Ehefrauen (die in den Skizzen als „tout petits êtres indécis et élémentaires“[261] beschrieben werden, ohne auffällige charakterliche Unterschiede) aus der Gewalt Blaubarts. In der späteren Szenerie ist die äußere Macht geschwächt oder gar nicht mehr vorhanden, genau wie Arianes eigene Zauberkraft, die zunächst in Planung war, in der Erstfassung aber nicht realisiert wurde. Der Fokus liegt nun auf der Charakterisierung Arianes. Sie erscheint in sich ruhend, willensstark, weise und wissend. Dieses Selbstvertrauen gibt ihr Kraft, die anderen Frauen zu befreien und von Blaubart Aufmerksamkeit, Zärtlichkeit und Liebe zu verlangen. Sie hat ihr Schicksal selbst in der Hand, ist in der Lage, ihre Umgebung zu domestizieren und folgt ihrem (von Maeterlinck in *La Sagesse et la destinée* formulierten) ethischen Anspruch, ihr gefundenes Glück, ihre Weisheit und ihre Wahrheit weiterzutragen. Ihre humanistische Grundstimmung erscheint fast missionarisch und folgt den ‚Anweisungen‘ aus *La Sagesse et la destinée.*

Ariane wird in den Skizzenbüchern als eine Frau mit zwei Seiten gezeichnet: die gefühlsbetonte, weiche, liebesdürftige weibliche Seite wird ergänzt durch die vernunftbetonte, klar berechnende, bestimmt-bestimmende und ‚männlich-agierende‘ Seite. Die Charakterisierung Arianes ist ein ‚Vor-Abbild‘ des *Portrait de femme*, das Maeterlinck 1904 in seinem Essayband *Le Double Jardin* veröffentlichte. Die reale Georgette Leblanc kann – wie ich in Kapitel 4 ausführen werde – als Inspiration für die Zeichnung dieses Frauenbildes angesehen werden. Darauf deutet auch die anfängliche Namensgebung „Aglavaine“ hin.

[260] Jürgen Wertheimer, *Don Juan und Blaubart*, München 1999, S. 14.
[261] „Alles kleine unentschlossene, einfache Wesen“, Eintrag S. 4 v. 18.VI.1898

3.4 Das Libretto der deutschen Erstversion (1899)

3.4.1 Veröffentlichung der Erstversion

Maeterlinck sah zunächst vor, das Libretto zu *Ariane et Barbe-Bleue* zuerst auf Englisch erscheinen zu lassen[262] und erst zur Premiere der Oper auf Französisch zu publizieren. Gleichzeitig bot Maeterlinck seinem deutschen Übersetzer an, das Libretto auf Deutsch übersetzen und publizieren zu können, falls er eine „occasion favorable"[263] finden sollte. Von Oppeln-Bronikowski fand diese Gelegenheit anscheinend schneller als erwartet und bevor Maeterlinck mit einen Komponisten aufwarten konnte. Maeterlinck forderte also das Manuskript, das dem englischen Übersetzer Bernard Miall vorlag, von diesem zurück, um es von Oppeln-Bronikowski zukommen zu lassen.[264] Dieser veröffentlichte das ihm am 9.6.1899 übersandte und von ihm übersetze Libretto am 15.07.1899 unter dem Titel *Blaubart und Ariane oder die vergebliche Befreiung* in der Wiener Rundschau. Maeterlinck hatte seinen Übersetzer ausdrücklich darum gebeten, der Übersetzung eine Einleitung vorauszuschicken, um die Leser wissen zu lassen, dass *Ariane et Barbe-Bleue* als Libretto konzipiert sei, und dass die Bedeutung erst und alleine durch die Musik zu erwarten sei:

> Je voudrais seulement que dans la petite note introductive que vous ferez pour Barbe-bleue vous disiez bien qu'il ne s'agit là que d'une fantaisie, destinée et soumise en tout à la musique et nullement d'un poème indépendant, autonome et complet par lui-même[265].

Nach Erhalt der Übersetzung im Juli 1899 bedankte sich Maeterlinck zunächst für die gelungene Übersetzung des Skripts, kritisierte dann aber seinen Übersetzer, weil er erstens die rhythmisierte, musikalische Sprache außer Acht gelassen habe, aber auch, weil er seiner Bitte nicht nachgekommen war, eine klärende Einleitung zu schreiben, die Maeterlincks ‚poème' konkret als Libretto gekennzeichnet hätte. Der Ärger Maeterlincks ist

---

[262] Brief MM an OB vom 22. April 1899. Die englische Ausgabe erschien erst 1901 unter dem Titel: *Sister Beatrice and Ardiane et Barbe-Bleue, two plays translated in English verse by Bernard Miall,* London 1901.
[263] „Günstige Gelegenheit", Postkarte MM an OB vom 9. Juni 1899.
[264] Brief MM an OB vom 9. Juni 1899: „Je vous envoie par ce courrier le manuscrit d'Ariane et Barbe-Bleue. D'après un arrangement que je viens de conclure avec mon traducteur anglais il m'est permis de publier la traduction allemande même avant la traduction anglaise, qui doit paraître en août/septembre." („Ich sende Ihnen mit dieser Post das Manuskript von Ariane et Barbe-Bleue. Nach einer Vereinbarung, die ich gerade mit meinem englischen Übersetzer abgeschlossen habe, ist es mir erlaubt, die deutsche Übersetzung sogar vor der englischen Übersetzung, die im August/September erscheinen wird, zu publizieren.")
[265] „Ich möchte nur, dass in der kleinen einleitenden Bemerkung sagen mögen, dass es sich um eine kleine Fantasie handelt, die zur Vertonung bestimmt ist, und dass es sich keineswegs um ein unabhängiges und autonomes Stück Poesie handelt." Brief MM an OP vom 8. Juli 1899.

nachvollziehbar, wenn man weiß, dass er seinem Übersetzer die volle Gage für den Abdruck des Librettos überlassen hatte[266]. Nach Erhalt eines Autorenexemplars der W*iener Rundschau* schrieb Maeterlinck am 19. Juli 1899 an von Oppeln-Bronikowski:

> Et maintenant pour finir me permettez-vous une prière et une plainte? Vous n'avez pas assez dit, vous n'avez même pas dit du tout que la pièce n'est pas un drame mais un simple libretto; un canevas pour le musicien. Je vous supplie donc, si vous avez l'occasion de faire passer une note à ce sujet dans les journaux, de bien marquer ce but et cette intention. Comme drame ce petit poème paraît puéril et d'une stérilité, d'une sécheresse absurde. Si j'avais entendu faire un drame ou une fantaisie féerique sans musique j'eusse donné à tout un développement dix fois plus grand. Ici je n'ai eu en vu que les exigences de la musique qui veut avant tout la brièveté et c'est pourquoi tout poésie j'ai toujours arrêté au moment où devait commencer le développement lyrique. Je tiens énormément à ce que cela soit déclaré.[267]

Oppeln-Bronikowski hatte nach der Personenauflistung lediglich darauf hingewiesen, dass Maeterlinck beabsichtige, vom bisher unveröffentlichten Manuskript „Teile in Musik zu setzen, weswegen auch verschiedene sangbare Lieder eingeschoben sind"[268]. Entweder ‚verkaufte' der Übersetzer Maeterlincks Libretto ganz offensichtlich als neues Theaterstück, als Drama, da es wohl ‚nur als Libretto' nicht gedruckt worden wäre, oder das Manuskript hatte dem Verlag bereits vor Empfang von Maeterlincks eindringlichen Worten vorgelegen: Anstatt einer Mitteilung, dass das Manuskript ‚nur' als Libretto gedacht war, setzte von Oppeln-Bronikowski an den Schluss des abgedruckten Librettos „Bemerkungen des Übersetzers", die dieses Stück als Ausdruck des „Wandel[s] seiner [Maeterlincks] Weltanschauung"[269] bezeichnen, der bereits mit *La Sagesse et la destinée* begonnen hatte. Als Antwort auf Maeterlinks empörten Brief vom 19. Juli 1899 ließ von Oppeln-Bronikowski in der Folge-Ausgabe der *Wiener Rundschau* vom 15. August 1899 nicht nur die entsprechende Briefpassage Maeterlincks („Vous n'avez pas assez dit […]"), sondern auch die schönste der

---

[266] Vgl. Brief von MM an OB vom 14.07.1899.

[267] „Und nun zum Schluss erlauben Sie mir eine Bitte und eine Beschwerde? Sie haben nicht genug, sie haben sogar gar nicht gesagt, dass es sich [bei *Ariane et Barbe-Bleue*] nicht um ein Drama, sondern nur um ein Libretto hande'lt, eine [Kompositions-]Vorlage für den Komponisten. Ich bitte Sie inständig, falls Sie die Möglichkeit dazu haben, eine Notiz in die Zeitungen bringen zu lassen, dieses Ziel und diese Intention anzumerken. Als Drama erscheint dieses kleine Gedicht albern und von einer absurden Sterilität und Trockenheit. Wenn ich ein Drama oder ‚Märchenfantasie' ohne Musik hätte schreiben wollen, hätte ich allem eine zehnfach stärkere Entwicklung gegeben. Hier hatte ich nur die Anforderungen der Musik im Blick, die vor allem Kürze will, und deshalb habe ich mit der Poesie aufgehört, sobald ich mich an die lyrische Ausarbeitung hätte machen müssen. Es liegt mir enorm daran, dass dies klargestellt wird." Brief MM an OB vom 19. Juli 1899.|

[268] Maeterlinck, „Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung [1899]", S. 393. Fortan genannt: DE (Deutsche Erstausgabe).

[269] Ebd., S. 415.

Leserzuschriften („die das Drama [!] geweckt“) abdrucken, mit dem Hinweis: „dass das Drama [!] in einer Berliner Matinee zur Darstellung gelangen wird“[270], worauf in der Sekundärliteratur zu Maeterlinck bisher nicht eingegangen wurde.

3.4.2 Konzeption des ‚Ursprungslibrettos‘ aus dem Jahr 1899

Die beiden Vorlagenmanuskripte Maeterlincks für die Erstfassung von *Ariane et Barbe-Bleue ou La Délivrance inutile* sind verschollen.[271] Die deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1899 in Verbindung mit den erhaltenen Skizzenentwürfen in den *Carnets de travail* zum verschollenen Original-Manuskript zeigt im Vergleich zur publizierten Fassung von *Ariane et Barbe-Bleue ou La Délivrance inutile* aus dem Jahr 1901[272], dass die Charaktere der Protagonisten ursprünglich anders konzipiert waren, als es die Titelfiguren der Oper von Dukas vermuten lassen. Sowohl die Briefe Maurice Maeterlincks an Paul Dukas[273] als auch an seinen Übersetzer[274] lassen die Dramaturgie der vorgenommenen Änderungen nachvollziehen.

Gliederung, Akteure

Die deutsche Urfassung von 1899 wird mit der französischen *Théâtre*-Ausgabe verglichen, um die ursprüngliche Konzeption herausarbeiten zu können. Die deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1901 von Friedrich von Oppeln-Bronikowski weist einige Unterschiede zum französischen Original des Jahres 1901 auf. Oppeln-Bronikowski teilte in dem *Nachbericht des Übersetzers* mit, dass „im ersten Aufzuge von *Blaubart und Ariane* mit Genehmigung des

[270] *Notizen*, Wiener Rundschau, 15. August 1899, S. 440. Über eine Berliner Matinee im Jahr 1899 ist bisher nichts bekannt.
[271] Zur Neuinszenierung der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* in der Pariser Opéra Bastille anlässlich des hundertsten Jahrestages der Uraufführung der Oper (10. Mai 1907) erschien eine umfangreiche Monografie über Paul Dukas von Marie-Laure Ragot und Simon-Pierre Perret. In dieser Ausgabe wurde die deutsche Erstfassung von Bernard Banoun zurückübersetzt, um die Unterschiede zur *Théâtre*- und zur Partiturfassung augenfällig zu machen.
[272] Maurice Maeterlinck, *Ariane et Barbe-Bleue ou La Délivrance inutile. Conte en trois actes. Théâtre III*, Bruxelles 1901. Diese Ausgabe wird fortan genannt: TA (*Théâtre*-Ausgabe), Deutsche Fassung: Maurice Maeterlinck, *Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung*, Leipzig 1901.
[273] Die (unvollständige) Korrespondenz Maeterlinck-Dukas ist aufbewahrt unter der Signatur ML 8645 in den Archives et Musée de la Littérature (AML); dieses Archiv bildet eine Sektion der Bibliothèque Royal Albert I. in Brüssel.
[274] Die Briefe Maeterlincks an Friedrich von Oppeln-Bronikowski sind aufbewahrt unter der Signatur BR Mss II 7004 in der Bibliothèque Albert I. in Brüssel.

Autors einige unwesentliche Auslassungen stattgefunden [haben], die das Werk zur Aufführung auf deutschen Bühnen geeigneter machen“[275]. Meine Überprüfung der deutschen und der französischen Fassung aus dem Jahr 1901 zeigt, dass es neben den im Folgenden genannten Änderungen und Auslassungen ebenso im zweiten und im dritten Akt weitere Textänderungen gibt, die sowohl in Auslassungen als auch in Einschüben aus der Urfassung bestehen. Ebenso wurde eine gravierende Änderung in der Ansprache der Akteure vorgenommen; dazu siehe weiter unten.

Abgesehen von der Grobgliederung des Stückes in drei Akte (oder ‚Aufzüge‘), wurde von Maeterlinck keine weitere formale Binnengliederung, keine Szeneneinteilung, vorgenommen.[276]

Die personelle Besetzung der deutschen Erstfassung entspricht jener Besetzung der bei Fasquelle veröffentlichten *Théâtre*-Fassung aus dem Jahr 1901; Allerdings ist die Reihenfolge der Nominierung – wie schon im Titel – signifikant unterschiedlich: Während von Oppeln-Bronikowski sowohl in der deutschen Erstfassung als auch in der deutschen Übersetzung der *Théâtre*-Ausgabe 1901 zuerst Blaubart und dann Ariane im Titel nennt (*Blaubart und Ariane oder die vergebliche Befreiung*), gibt er in Besetzungsliste der deutschen Erstfassung 1899 zuerst den Namen Arianes und der Frauen an, schließlich die Amme und am Schluss, vor der ‚Menge‘ (la foule), Blaubart. Dieser wird wohl als letzter genannt, weil seine Bühnenpräsenz, zeitlich gesehen, am kürzesten ist. In der Besetzungsliste der *Théâtre*-Fassung wird dagegen – in der deutschen wie in der französischen Ausgabe – zuerst der Titelheld Blaubart aufgeführt, dann Ariane und schließlich die fünf Frauen und die Amme vor der Menge. Blaubart erhält hier – wie im Titel der deutschen Übersetzung – mehr Gewicht und Raum, als er tatsächlich hat.

Die räumliche Ortsangabe „La scène dans un château de Barbe-Bleue“ („Schauplatz in einem Schloss von Barbe-Bleue“) fehlt in beiden deutschen Ausgaben, die ausführliche Szenenbeschreibung und Regieanweisung zum ersten Akt lässt allerdings keine Fragen offen, wo das Stück spielt. Zeit- und Ortsangaben fehlen. Das ‚conte‘, von Oppeln-Bronikowski in der Deutschen Erstausgabe nicht ganz korrekt als ‚Drama‘ übersetzt, spielt in einem zeitlich

[275] Maeterlinck, *Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung [1901]*, S. 79.
[276] Zur literarischen Technik des ‚Mise en abyme‘, siehe Kapitel 5.

und geografisch nicht näher bestimmten Ort. Das Schloss Blaubarts[277], abgeschnitten von der Außenwelt, bildet eine abgeriegelte Welt für sich, unabhängig von Zeit und Raum einer reellen Welt, ganz ähnlich der Handlung eines Märchens, das Maeterlinck ja schließlich schrieb („conte").

Die deutsche Erstfassung ist in drei Akte gegliedert: Der erste Akt spielt in einer „weite[n] und prächtige[n] Marmorsäulenhalle in Blaubarts Palast."[278] Der zweite Akt beginnt in einem „langen unterirdischen Gang"[279], in dessen Hintergrund eine schwere Flügeltür das ganze Bühnenbild einnimmt. Im Unterschied zur *Théâtre*-Ausgabe, in der der zweite Akt bereits inmitten des unterirdischen Saals beginnt, in dem die fünf Ex-Frauen Blaubarts gefangen gehalten werden, müssen Ariane und die Amme (die erst hier ihren ersten Auftritt hat) erst die große Türe aufstemmen, um überhaupt erst zum unterirdischen Gefangenenkeller zu gelangen.

Der dritte Akt findet in beiden Versionen wieder in der Marmorsäulenhalle statt, oder wie es in der *Théâtre*-Ausgabe heißt: „La même salle qu'au premier acte"[280] und kehrt somit zum Ausgangspunkt zurück.

Der erste Akt

Der erste Akt ist jener Part der deutschen Urfassung, der in der französischen *Théâtre*-Fassung am umfassendsten geändert wurde, mitsamt der Charakterisierung der Hauptfiguren, allen voran Ariane. Sie erscheint in der deutschen Erstfassung als Prototyp des neuen Maeterlinck'schen Frauentypus (der ‚femme nouvelle'), wie sie in *Portrait de femme* wenige Jahre später geschildert wurde[281]. Gleichzeitig zeichnet Maeterlinck Ariane als das ‚Muster' des Weisen aus *La Sagesse et la destinée.* Friedrich von Oppeln-Bronikowski stellte bereits in

[277] Friedrich von Oppeln-Bronikowski übersetzte „château" mit dem deutschen Wort „Palast", was Bernard Banoun, der die deutsche Übersetzung wieder ins Französische rückübersetzte, als „imprécision du traducteur" bezeichnete. Allerdings muss man dagegenhalten, dass ein deutsches Schloss durchaus die Dimension eines Palais oder auch nur eines größeren Gutshauses haben kann und wahrscheinlich deshalb von OB als „Schloss" übersetzt wurde, auch, um Barbe-Bleue mächtig und einflussreich zu kennzeichnen. Perret und Ragot, *Paul Dukas*, S. 482.
[278] D[eutsche] E[rstfassung], S. 395.
[279] DE, S. 399.
[280] „Der gleiche Saal wie im ersten Akt", T[héâtre]A[usgabe], S. 160. Fortan genannt TA.
[281] Zur Entwicklung des Frauenbildes in Maeterlincks Dramen, siehe das Folgekapitel 4.

den ‚Bemerkungen des Übersetzers' der deutschen Erstfassung fest: „Man dürfte sich also unter Ariane eine Befreierin, eine Lichtbringerin mit dem Mut und der Schönheit einer antiken Heroine denken […], eine Heldin, deren Prototyp, Antigone, in *Weisheit und Schicksal* gefeiert wird, und deren moderne Inkarnation vielleicht in Georgette Leblanc vorschweben mag […]."[282] Von Oppeln-Bronikowski war auch der Erste, der die im Vorwort von Maeterlinck zur *Théâtre*-Ausgabe erwähnte Bedeutungslosigkeit der beiden Libretti in Frage und die Figur der Ariane als neuartig herausstellte: Im ‚Nachbericht des Übersetzers' der deutschen Ausgabe 1901 mutmaßt er direkt: „Unter Ariane kann man sich also ein Symbol jener hochstehenden Frau denken, die den Dichterphilosophen über Welt und Weib völlig umlernen ließ und der er *Weisheit und Schicksal* gewidmet hat […]."[283]

Hinter den Fenstern macht sich eine Bauernmenge bemerkbar, die mit einzelnen, verschiedenen Bauern zuzuordnenden Stimmen die Ankunftsszene Arianes in einem Wagen vor dem Schloss Blaubarts beschreiben: „Habt ihr sie gesehen? – Ist sie schön? – Oh, wie eine Königin auf Reisen. – Wie eine Heilige! – Sie sieht aus als liebte sie alle Menschen […]". Diese narrative Eingangsszene führt in die Geschichte des Librettos ein, indem sie dem Zuschauer die Gerüchte um den Tod der fünf Ehefrauen und eine Ahnung von der Grausamkeit Blaubarts vermittelt. Laut Aussagen der Bauern zieht er das Unglück auf das Dorf, das Schloss und seine Bewohner, also auch auf Ariane. Die Bauern wollen verhindern, dass der schönen Ariane ein ähnliches Schicksal beschieden sein soll wie ihren Vorgängerinnen, und wünschen Blaubart den Tod: „Er soll sie nicht haben. – Er ist toll – Er soll sterben". Unter den Bauernstimmen, die die beiden gegensätzlichen Figuren Ariane und Blaubart charakterisieren, gibt es auch vereinzelt solche, die den Tod der fünf Frauen dementieren und sich mit diesem Wissen auf eine Stufe mit Ariane stellen, die – obwohl von weit herkommend – „alles weiß", nämlich, „dass sie alle [die Frauen] nicht tot sind". Bevor Ariane im Schloss ankommt steckt ein Kind, danach mehrere, ähnlich Yniold in *Pelléas et Mélisande*, den Kopf durch eines der Fenster des Saales, um dann festzustellen, dass „niemand im Saale [ist]". Der Eintritt der Ariane mit ihrem frisch angetrauten Ehemann Blaubart kann erst über die Bühne gehen, wenn die Fenster von „schwarzen Dienern"

[282]Maeterlinck, *Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung [1901]*, S. 80.
[283]Ebd.

geschlossen werden. Der Zugang zur Außenwelt muss geschlossen werden um das Leben in der Welt des Blaubart möglich zu machen.

Blaubart

Blaubarts Ruf wird durch die Stimmen der Bauern konstituiert, jedoch ohne ihn ein einziges Mal im Libretto namentlich zu nennen und ohne ihn direkter Verbrechen zu bezichtigen, ausgenommen der Gerüchte, die unter den Bauern allerdings kontrovers diskutiert werden. Der Ruf Blaubarts als Frauenmörder liegt wie ein bleiernes Tiefdruckgebiet über der Gegend des Schlosses. Gerüchte verursachen Verwünschungen und Neid angesichts der Schönheit Arianes, der sechsten Frau Blaubarts, die ihm von den Bauern nicht gegönnt wird und die nicht das gleiche Schicksal ereilen soll wie ihren Vorgängerinnen: „Er soll sie nicht haben! Er zieht das Unglück auf sich. Alles Getreide ist verloren! Er soll sterben“[284]. Sofort wird der ‚Mordsruf‘ relativiert, da vereinzelte Stimmen, ganz wie Ariane später, den Tod der Frauen offen in Frage stellen. In seinem Schloss, geschützt vor den Angriffen der Bauern, zeigt Blaubart seiner Frau stolz die Pracht und die kunstvolle Einrichtung seines Schlosses: „Dies ist die Marmorgalerie. Seht ihr die Spiegel von Krystall und Silber? Diese Laden von Ebenholz? […] Sie sind alle Euer, und hier sind die Schlüssel dazu.“ In der Deutschen Erstausgabe ist Blaubart ist eine aktivere, aber auch eine liebevollere und stolzere Rolle als in der *Théâtre*-Ausgabe zugewiesen: Er liebt Ariane, begegnet ihr mit Respekt (‚ihrzt‘ sie) bietet ihr großzügig seine Schätze, nach Ländern geordnet, an (Indien, Persien, Ägypten, Israel, Griechenland und Rom; alles Nationen mit einer Geschichte und einer Kultur, die weit über jene Europas hinausreichen). Blaubart ist entweder Inhaber eines alten Geschlechts, dessen Reichtümer er geerbt hat oder er ist ein weitgereister, weltgewandter, erfolgreicher, kulturbewanderter und feingeistiger Edelmann. Die Unterstellungen der Bauern zu Beginn der Szene widersprechen allerdings der letzteren Annahme. Durch die Zeit- und Raumlosigkeit des Märchens könnte Blaubart auch ein kriegsführender, brandschatzender Rohling gewesen sein, der durch die Reichtümer und die Vielzahl der Frauen auf seinem Schloß lediglich seine Macht demonstriert. Die Herkunft oder die Bedeutung Blaubarts bleibt im Dunkeln und das Deuten dem Zuschauer überlassen, dessen Interpretationen durch die

[284] DE, S. 395.

Bekanntheit der Legenden und Märchen, die Blaubart umgeben, beeinflusst sind. Die Zuschauer, Hörer oder Leser des Librettos konstituieren in Zusammenhang mit der Legendenhaftigkeit der Märchenfigur Blaubart, dass dieser ein grausamer Mörder sein muss und der jegliche Übertretung seiner Verbote mit dem Tod der Frauen bestraft hat. Das Eintreten Barbe-Bleues mit Ariane („engumschlungen“) in die Säulenhalle des Schlosses zeichnet jedoch ein anderes Bild. Freizügig bietet Blaubart Ariane sein Hab und Gut an, ohne ein Schlüsselge- und -verbot zu erteilen. Doch seine Großzügigkeit und Verliebtheit wandeln sich in Zorn, Ungeduld und Verständnislosigkeit, als der Gesang der fünf totgeglaubten Ehefrauen ertönt und Ariane sich plötzlich nicht mehr vom schönen Schein der Edelsteine blenden lässt, sondern sich ihrer Aufgabe zuwendet, die gefangenen Frauen zu befreien. Trotz seiner Liebesbeteuerung Ariane gegenüber wandelt er sich er zur „brute parfaite“[285], wie Maeterlinck in einem Brief an Dukas vom Oktober 1899 seinen Blaubart bezeichnet: er will Arianes Liebe mit Rohheit erzwingen. Die angstfreie und verzeihende Reaktion der körperlich unterlegenen Ariane auf die Gewalt ihres Ehemannes lässt Blaubarts Willen brechen und seine Autorität schwinden. Nachdem die liebende und unbewaffnete Ariane die Bauern, die sie befreien wollen, mit den Worten wegschickt: „Was wollt Ihr? Ihr seht, er hat mir keines Leides getan“, gibt sich Blaubart moralisch und menschlich geschlagen, und gewährt ihr und ihrer Amme freien Zugang zu dem Verlies. Blaubart hat schlagartig seine Macht über Ariane verloren und wagt es nicht, ihr den Zutritt zu seinem Geheimnis zu verwehren.

Während des gesamten zweiten Aktes können Ariane und die Amme die fünf Ehefrauen ‚befreien‘, ohne dass Blaubart sie daran hindert.

Im dritten Akt versucht Blaubart noch, seine Machtstellung als Schlossherr zu verteidigen, vermag aber gegen die überzählige Bauernmenge („Sie sind zu Hunderten“) nichts mehr ausrichten. Wie es einer ‚Bestie‘, quasi einem wilden Tier, gebührt, wird Blaubart ‚erlegt‘, als Paket verschnürt („Hier bringen wir Euch ’was Verschnürtes“) und den Frauen zum Ausüben ihrer Rache übergeben. Blaubart hatte sich zuvor den Insignien seiner Macht, des blauen Mantels und des blauen Bartes („Er hat sich den Bart abgeschnitten, er ist nicht mehr so schrecklich“[286]) entledigt und damit die ihn umgebende Schrecklichkeit und Macht verloren, und zieht nun nur noch Mitleid auf sich. Die Macht ist auf Ariane übergegangen, doch der

[285] „Vollkommene Bestie“. Vgl. hierzu auch den Eintrag 48/1898 in den *Carnets de travail.*
[286] DE, S. 413.

Einfluss und die Macht, die Blaubart über die fünf bestraften Ehefrauen hat, ist noch aktiv und wirkt noch nach: Die fünf Ehefrauen können sich noch nicht von dem Einfluss befreien und sind unfähig zur Flucht.

Blaubart erscheint als feingeistiger, liebender Ehemann, der trotz allem Wert legt auf männliche, häusliche Macht und auf weibliches Gehorsam pocht. Er könnte als „seigneur musulman“[287] (muslimischer Edelmann) konzipiert worden sein, der seine Frauen im Harem ‚sammelt‘, zumal Maeterlinck offenbar darüber nachdachte, die Szene im Orient spielen zu lassen.[288]

Ariane

Ariane wird während der ersten Szene der deutschen Erstausgabe (Volksmenge vor Blaubarts Schloss) von vereinzelten Bauernstimme als unvergleichlich schöne Frau beschrieben („Sie scheint die Schönste im ganzen Reiche“, „Eine solche Schönheit ist noch nie gesehen worden“), die alle Menschen liebt („Sie sieht aus, als liebte sie alle Menschen“) und als eine Frau, die „alles weiß“, also voller Weisheit ist. Soviel Schönheit, Weisheit und Liebe (den Schlagwörtern aus *La Sagesse et la destinée*) wird Blaubart von den Bauern nicht zugestanden, zumal er die fünf vorherigen Ehefrauen getötet haben soll. Ariane wird als Heilige stilisiert („Wie eine Heilige, wenn sie lächelt“[289]) und soll vor dem Schicksal geschützt werden, das ihre Mitschwestern ereilte. Auffallend ist jedoch, dass die Charakterisierungen eine statische Ariane betreffen, also eine Frau, die bisher weder gesprochen noch agiert hat. Hier wird ein Dilemma angesprochen, das Maeterlinck in seinem *Portrait de femme* (erstmals auf Deutsch erschienen im Jahr 1903) beschrieben hat: Solange die Frau als unbewegliche Statue auf einem Sockel betrachtet wird, gleichsam als Standbild, wird sie als schön, sittsam, scheu und schüchtern wahrgenommen. Sobald sie in Aktion tritt, muss sie sich den männlichen Tugenden, wie Stolz, Ehre, Eifer, bemächtigen, um nicht als

[287] Auquier, „La Création d'Ariane et Barbe-Bleue“, S. 27.
[288] Vgl. Eintrag 56/1899 in den *Carnets de travail.* Nancy Delay nähert *Ariane et Barbe-Bleue* ebenso dem Orient an, in dem sie die Märchen aus 1001 Nacht mit dem Libretto vergleicht und gewisse Ähnlichkeiten feststellt, die sich auf verschiedene Märchen aus den Erzählungen und die Erzählerin selbst, Scheherazade, verteilen. (Nancy Delay, „Vers le ‚Régime Nocturne‘ de l'imaginaire: Le Théâtre d'entre-deux-siècles de Maurice Maeterlinck“ (PhD Diss., Università degli studi di Bologna, 1999), S. 276–279.
[289] DE, S. 395.

Frau mit negativen weiblichen Tugenden, wie Neugier und Feigheit, wahrgenommen zu werden.[290]

Von Oppeln-Bronikowski geht in den „Bemerkungen des Übersetzers“[291] auf die Veränderung im Maeterlinck'schen Frauenbild ein und beschreibt Ariane als „eine Befreierin und Lichtbringerin mit dem Muth und der Schönheit einer antiken Heroine“, zu der im übrigen Arianes erster Satz im Dialog mit Blaubart passe: „Verweilen wir bei den Schätzen Roms. Die Römerinnen waren schön und mutig“[292] und ganz augenscheinlich stellen sie für Ariane ein Vorbild dar.

Im ersten Akt treffen wir eine ambivalente Ariane, die von ihrer weichen, „weiblichen“[293] Seite gezeigt wird, die zunächst kaum spricht und die versunken mit den ihr dargebotenen Edelsteinen spielt, bis der Gesang der gefangenen fünf Ehefrauen ertönt. Sie ist ängstlich und anhänglich, als Blaubart sich ihrem Wunsche widersetzt, die fünf Ehefrauen freizulassen. Der Gesang der Frauen lässt sie aber plötzlich willensstark und bestimmt werden: „Schweigt!“, befiehlt sie gebieterisch und Blaubart lügt, als sie die Herkunft des Gesanges erfahren will. Ihre Bestimmtheit am Ende des ersten Aktes, als sie die zu Hilfe eilenden Bauern wegschickt, setzt sich im zweiten Akt fort, wenn sie zusammen mit ihrer Amme die fünf Frauen befreit.

Die Darstellung von Ariane im ersten Akt der deutschen Erstausgabe als Frau mit einer betont ‚weiblichen' Seite, der die fordernde, mutige, angstlose und bestimmende Seite Arianes durchaus gegenübersteht, wurde von Marie-Laure Ragot lediglich wahrgenommen als „aspect d'une femme ‚ordinaire', coquette, fascinée par les bijoux“[294]. Ragot übersieht bei ihrer ‚Verurteilung' der frühen Ariane als „superficielle“ (oberflächlich) ganz den Befreiungsaspekt, der von einer oberflächlichen Frau, die nur in Edelsteine vernarrt ist, sicher nicht durchgeführt worden wäre. Ragot hält die charakterliche Veränderung Arianes in der „*Théâtre*“-Version Dukas zugute, ohne zu sehen, dass die liebevolle, weibliche Seite nur als Gegengewicht der rationalen, selbstbewussten und mutigen Ariane zu sehen war und dass es

[290] Zu Maeterlincks *Portrait de femme* siehe Kap. 4.3.3.
[291] DE, S. 415.
[292] DE, S. 396.
[293] Maeterlinck rechtfertigte ‚seine Version' der Ariane vor Paul Dukas in einem Brief vom 14. März 1901: „Je l'ai voulu supérieure aux autres, mais aussi femme qu'elles.” (Ich wollte, dass sie ein überragendes Wesen darstellt als die anderen [Frauen], aber dass sie ebenso eine Frau ist, wie sie.“)
[294] „Aspekte einer ‚normalen' Frau, eitel, fasziniert von den Edelsteinen.“ Perret und Ragot, *Paul Dukas*, S. 459.

Maeterlinck war, der Dukas zwei verschiedene Versionen zur ‚Verbesserung' des Librettos anbot. Da beide Versionen verloren sind und zusätzlich die Briefe Dukas' an Maeterlinck nicht mehr existieren, kann nicht mehr bestimmt werden, wer nun tatsächlich die wesentlichen Änderungen in der Konzeption zu Ariane intendierte.

Ariane besticht Blaubart mit ihrer bedingungslose Liebe, ihrem Respekt ihm gegenüber (beide Protagonisten ‚ihrzen' sich) und ihren kompromisslosen Willen. Sie bringt ihn dazu, sich ein Liebesgeständnis abzuringen, Reue zu empfinden und erwartet von ihm, dass er das Verließ öffnet und die fünf Frauen befreit. Blaubart fühlt sich jedoch unter Druck gesetzt und wird zu jener ‚Bestie', wie Maeterlinck sie in den Aufzeichnungen aus dem Jahr 1898 entwickelt hat. Die Weigerung Blaubarts steigert in Ariane den Willen, die Frauen auf eigene Faust zu befreien. Ihr ‚Ungehorsam' Blaubart gegenüber, ihre Weigerung, der Neugier und dem Wissen zu entsagen und Blaubart zu folgen, treibt ihn zur Rage: mit Gewalt will er die eigenwillige Ariane fortführen, diese wehrt sich. Als die Amme die Türe nach draußen öffnet, drohen die Bauern mit dem Kampf, für den sich auch Blaubart bereit macht. Doch Arianes entwaffnender Satz: „Que voulez-vous? Il ne m'a fait aucun mal?" beschämt ihn und besiegt senkt er das Schwert und blickt zu Boden.

Im zweiten Akt wird Ariane von ihrer Amme begleitet, einer ebenbürtigen Gefährtin (sie duzen sich gegenseitig), die dramaturgisch gesehen eine Rolle zwischen griechischem Chor (als Kommentatorin der Geschehnisse) einerseits und Alter Ego (der die möglichen negativen Folgen von Arianes Handlungen warnend in den Raum stellt) einnimmt. Sie verkörpert die gegensätzlichen Charaktereigenschaften Arianes: Sie ist ängstlich, zurückhaltend, warnend und schüchtern und bildet so eine Art Gegengewicht zur (im zweiten Akt) aktiven und angstlosen Protagonistin. Diese Rolle ist aufgrund der kurzen Präsenz der Amme in der deutschen Erstausgabe nur im Ansatz ausgebildet. Sie erfährt ihre volle Entfaltung erst in der *Théâtre*-Ausgabe. Ariane, neben der Amme die Älteste der Frauen, wird als eine mütterliche Figur gezeichnet, die sich um das Wohlergehen der fünf Ehefrauen sorgt wie eine Mutter um ihre Kinder: „Ich bin hier wie eine tastende Mutter, und meine Kinder warten auf Licht." Diese Besorgnis hat eine homoerotische Note, zumal Ariane die Frauen „in zärtlicher, krampfhafter Trunkenheit umarmt, küsst und liebkost", wie die Regieanweisung lautet.[295]

[295] Denselben Gedanken hatte der Musikkritiker Jean Chantavoine, der in der Premierenkritik der *Revue hebdomadaire* lakonisch bemerkte: „La manière dont Ariane […] tripote les mains, les seins, les bouches, les bras et les cheveux des cinq petites captives, fait appréhender qu'au sortir de Naxos, avant d'aller chez Barbe-

Auch Arianes Monolog deutet in diese Richtung und hinterlässt den Eindruck einer Lesbierin, die sich an der Schönheit ihrer Schützlinge labt: „Ach, nun hab ich Euch gefunden! […] Eure Lippen sind frisch […]. Und hier […] Eure vollen Brüste beben unter ihrem Schleier. […] Ich umfasse Schultern und umschlinge Hüften; […] Ich küsse lauter bloße Brüste und Lippen. Und diese Haare, die Euch umwogen […]. Meine Finger ertrinken in warmen Fluten, und meine Arme verstricken sich in störrischen Flechten […].“[296] Zwischen Ariane und Sélysette, vormals die Gegenspielerin Aglavaines, scheint sich gar eine tiefere Beziehung zu entwickeln. Sélysette wirf sich Ariane an die Brust, sie möchte die erstaunten Augen küssen und bewundert ihre Schönheit. Im Grunde möchte Ariane jedoch nur Liebe geben, jenen „die auf Liebe warten“[297].

Ariane kann im zweiten Akt ganz ihrer aktiven Rolle als Befreierin nachkommen: Offensiv öffnet Ariane die Tür des Verlieses, um die fünf Frauen zu befreien. Nachdem sich ihre Augen an die Dunkelheit gewöhnt haben, sucht sie einen Ausweg aus dem durch die zugefallene Tür verschlossenen Kellerraum: Ohne auf die Warnungen der Frauen zu hören, die sich bisher nicht gewagt haben, sich zu befreien, macht sich Ariane an die Arbeit, Licht ins Dunkle zu bringen und sucht mit viel Instinkt und Verstand nach der Quelle eines „bleichen Scheins“, deren Herkunft unbekannt ist. Unbeeindruckt von den Warnungen der Mitgefangenen („Nein, rührt nicht daran, man sagt, das Meer bespült die Mauern. Die großen Wogen werden eindringen!“,) öffnet Ariane die Riegel, zerschlägt die mattierten Glasscheiben eines Fensters und bringt den Frauen einen Moment der Freiheit.

Wie die Entwürfe in den *Carnets de travail* zu verstehen geben, ist Ariane von Anfang an von dem Gelingen ihrer Mission überzeugt. Sie kommt wie Jesus mit einer Mission und bringt eine frohe Botschaft („Wollt ihr denn nicht an die frohe Botschaft glauben?“, S. 402). Ihre Leidenschaft gilt dem Licht, das sie mit (Geistes-)Freiheit, Weisheit, Liebe und Schönheit gleichsetzt, das Licht ins Dunkel bringt, das sie glücklich macht und sie in ähnliche Trunkenheit versetzt wie die schönen Körper ihrer Mitschwestern: „Ich sehe nichts mehr, ich kann die Augen nicht mehr auftun. […] Die Strahlen scheinen trunken zu machen. […] Ich

---

Bleue, elle n’ait fait, si j’ose dire, une petite escale à Lesbos.“ („Die Art und Weise wie Ariane die Hände, die Brüste, die Münder und die Haare der fünf kleinen Gefangenen ‚befingert‘, lässt befürchten, dass Ariane nach Naxos, bevor sie zu Barbe-Bleue ging, noch einen Kurzausflug auf die Insel Lesbos gemacht hat.“ Chantavoine, „Chronique musicale“, S. 394.

[296] DE, S. 400 f.

[297] DE, S. 401.

weiß nicht, was auf mich einströmt, ist es der Himmel oder das Meer? […] Mein ganzes Haar ist ein Lichtbach. Ich bin von Wundern übersät. Ich sehe nichts und höre alles. […]“[298]. Die Begeisterung für das Licht überträgt sich im zweiten Akt auf ihre Mitgefangenen.

Im dritten Akt richtet sich der Fokus der Aufmerksamkeit der fünf Frauen und auch Arianes auf Blaubart. Aus Angst vor der nahen Ankunft Blaubarts wird bei den fünf Ehefrauen Besorgnis, als sie teichoskopisch die Kämpfe desselben mit den Bauern schildern. Als die Bauern den besiegten und gefesselten Blaubart zum Palast tragen, schreitet Ariane „königlich“[299] und ehrfurchteinflößend zu den Bauern, um den „verschnürten“ Blaubart zu empfangen. Die Frauen fallen vor ihrem verletzten und wehrlosen Peiniger auf die Knie; dies ist bereits ein Zeichen, dass die von Ariane gebrachte Freiheit den Frauen noch nichts bedeutet. Ariane wehrt die Blaubart geltenden Rache- und Tötungsabsichten der Bauern ab, pflegt dessen Wunden und wendet sich mit der Amme zum Gehen. Erst als Sélysette Ariane zurückhält, fragt Ariane nacheinander die Frauen, ob sie mit ihr gehen möchten. Aber im Grunde weiß Ariane, dass keine der Frauen die Freiheit wählen wird, da sie noch nicht reif für sie sind.

3.5 Die *Théâtre*-Ausgabe

Die *Théâtre*-Ausgabe ist das Ergebnis einer Überarbeitung, die Maeterlinck aufgrund brieflich und persönlich gemachter Einwände Dukas' an der Erstfassung vorgenommen hat. Ursprünglich hatte Maeterlinck jegliche Bearbeitung und Veränderung seines Librettos abgelehnt, wie ein Brief Georgette Leblancs vom Oktober 1899 an den gemeinsamen Freund Octave Maus bezeugt. In diesem Brief bat Leblanc Octave Maus, Dukas bei Gelegenheit von Maeterlinck ausrichten zu lassen, dass dieser niemals an seinem „poème“ etwas ändern würde. Mit dem lakonischen Hinweis „Voyez à arranger les choses au mieux“[300] sandte Maus das unten zitierte Schreiben Leblancs direkt an Dukas weiter:

„Cher ami – puisque tu es à Paris – pourrais tu voir Dukas? … Je suis si ennuyeé de ce qui arrive. Tu sais qu'il a demandé à Maurice de retoucher certaines choses dans son poème… Or, Maurice n'y touche pas et n'y touchera jamais, tu connais son caractère un peu ‚enfant gâté'. De son côté peut-être

[298] DE, S. 404.
[299] DE, S. 411.
[300] „Schauen Sie, dass sie diese Angelegenheit zum Besten arrangieren.“ Unveröffentlichter Brief von Octave Maus an Paul Dukas vom 13 Oktober 1899, BNP, Dép. de musique, w 48/350.

Dukas attend-il avec impatience sans rien comprendre à son silence – Il faudrait en finir et lui dire tout simplement la vérité. Il sera libre d'accepter la chose telle qu'elle est ou de la refuser!"[301]

Die Antwort Dukas' ist unbekannt, da die Briefe Dukas' an Maeterlinck bis auf seinen Brief vom 6. Oktober 1901[302] nicht erhalten sind. Doch Maeterlinck beugte sich dem Willen Dukas': Die Änderungswünsche, die Dukas seinem Librettisten übermittelte, können sehr gut an Maeterlincks Antwortschreiben und der ‚fertigen' *Théâtre*-Ausgabe nachvollzogen werden.

Es ist nicht sicher, ob der erste erhaltene Brief Maeterlincks an Dukas vom Oktober 1899 vor oder im Anschluss an Leblancs Intervention an Maus geschrieben wurde[303]: Maeterlinck geht darin auf Dukas' Feststellung ein, dass zwischen den beiden Protagonisten eine Disproportion bestehe, bietet aber (noch) keine Änderung an und verteidigt seine Position: Die ‚platte' Charakterisierung Blaubarts als ‚Grobian' begründet Maeterlinck unter anderem damit, dass eine komplizierte psychologische Figur mit der Handlung kollidieren würde und außerdem zu umständlich musikalisch zu beschreiben wäre:[304]

Ce que vous me dites sur la disproportion du rôle d'Ariane à celui de Barbe-Bleue est bien juste – mais je crois qu'il est bien difficile, bien dangereux de le faire parler davantage. S'il n'est pas une brute parfaite, il ne peut guère avoir fait ni faire […] ce qu'il [a fait] et il est à peu près impossible de faire parler une brute d'une manière intéressante […].[305]

---

[301] „Lieber Freund, da Du in Paris bist – könntest Du Dukas treffen? Ich bin sehr verärgert über das, was hier gerade passiert. Du weißt, dass er [Dukas] Maurice gebeten hat, gewisse Stellen in seinem Gedicht zu überarbeiten. Nun, Maurice rührt es nicht an und wird es niemals anrühren, Du kennst seinen Charakter, der ein wenig dem eines verzogenen Kindes ähnelt. Vielleicht wartet Dukas seinerseits voller Ungeduld, ohne von seiner [Maeterlincks] Stille irgendetwas zu verstehen. Man sollte dies [die Stille] beenden und ihm [Dukas] ganz einfach die Wahrheit sagen. Er kann die Sache [das Libretto] akzeptieren so wie sie ist, oder es ablehnen." Brief Georgette Leblancs an Octave Maus, ohne Datum, wahrscheinlich Oktober 1899, wenige Tage bevor Maus seinem Schreiben an Paul Dukas beifügte. BNP, Dép. de musique, w 48/351.

[302] Paul Dukas, „À propos d'*Ariane et Barbe-Bleue*", *Livres de France 5*, Nr. Mai-Juni 1952, S. 7.

[303] Perret/Ragot gehen davon aus, dass Maeterlinck mit dem Schreiben Dukas eine Modifizierung des Librettos signalisierte (S. 113). Mir erscheint das erste Schreiben eher als Höflichkeitsschreiben, in dem er keinen Zentimeter von seiner ursprünglichen Überzeugung, nämlich „qu'il n'y [au poème] touchera jamais", abzuweichen gedenkt.

[304] „Et d'autre part, si j'en avais fait une sorte de malade, de détraqué, de monomane (ce qui pourrait l'expliquer), il aurait fallu une foule de développements, d'explications, bien ennuyeux pour le musicien, et que je crois incompatible avec l'activité extérieure [...]." („Und auf der anderen Seite, wenn ich aus ihm [Barbe-Bleue] eine Art Kranken, Gestörten, Monomanen gemacht hätte (etwas, was ihn erklären könnte), so hätte man eine Menge Entwicklungen, Erklärungen gebraucht, was für den Musik langweilig wäre und was ich als inkompatibel mit der äußeren Aktivität finde.") Brief MM an PD, Oktober 1899; B-Br, AML, ML 8645/1.

[305] „Das, was Sie mir über die Disproportion der Rolle Arianes zu jener Barbe-Bleue sagen ist sehr richtig – Aber ich glaube, es ist sehr schwierig und gefährlich, ihn mehr sagen zu lassen. Wenn er kein perfekter Rohling ist, kann er kaum gemacht haben und machen, was er getan hat, und es ist schier unmöglich einen brutalen Menschen auf interessante Weise sprechen zu lassen."

Erst im Verlauf des Jahres 1900, sicher mit seinem Brief vom 1. Dezember 1900, dem ein persönliches Treffen, vermutlich im November desselben Jahres vorausgegangen war[306], sagte Maeterlinck Dukas schriftlich umfangreiche Änderungen im Libretto zu, nachdem dieser ihn an seine Zusage wohl erst erinnern musste: „Je vais voir sérieusement cette semaine s'il n'y a pas [de] moyen d'améliorer un peu le 1er acte qui ne nous satisfait ni l'un ni l'autre."[307] Der Schriftwechsel Maeterlincks mit seinem deutschen Übersetzer Friedrich von Oppeln-Bronikowski lässt erkennen, dass Maeterlinck nicht ganz so tatenlos war, wie die Korrespondenz Maeterlincks an Dukas vermuten lässt. Da erscheint Maeterlinck als der aktive Bearbeiter und Dukas als jener, der sich nicht zwischen den ihm angebotenen Versionen entscheiden kann. Bereits am 20. März 1900 hatte Maeterlinck wohl schon eine Neumodifikation des ersten Aktes angefertigt: „Pour Barbe-Bleue il y aura en effet des modifications assez importantes, le premier acte entre autre a été complètement remanié selon le désir du musicien Paul Dukas."[308] Er schloss im gleichen Brief weitere Änderungen nicht aus. Sie sollten sich das ganze Jahr hinziehen.

Am 25. Mai 1900 schrieb Maeterlinck, dass er sich bald mit dem Musiker zusammensetzen wolle für die Schlussredaktion des Textes, am 17. August teilte Maeterlinck Oppeln-Bronikowski mit, dass Dukas sich nicht zwischen zwei Versionen entscheiden könne und am 21. September zuckte Maeterlinck quasi schriftlich nur die Schultern: „Le premier acte de Barbe-bleue? Bien difficile de fixer une date."[309]

Am 28. Februar 1901 schließlich sandte Maeterlinck Dukas den geänderten ersten Akt zu. Allerdings war er mit dem Resultat nicht ganz zufrieden:

„Je viens, enfin, [de] vous soumettre une version nouvelle du 1er acte. Malheureusement, je n'ai pu lui donner la direction que vous paraissez désirer, et que je désirais aussi. Rien n'est plus rebelle que ces sujets imaginaires […]."[310]

---

[306] Perret/Ragot, *Paul Dukas*, S. 114.

[307] „Ich werde diese Woche ernsthaft sehen, ob es nicht ein Mittel gibt, den ersten Akt ein wenig zu verbessern, der weder Sie noch mich zufriedenstellt."

[308] „Für Blaubart wird es tatsächlich wichtige Modifikationen geben, der erste Akt wurde komplett umgearbeitet nach den Wünschen des Musikers Paul Dukas."

[309] „Der erste Akt von Barbe-Bleue? Sehr schwierig, ein Datum festzulegen."

[310] „Ich komme endlich [dazu], Ihnen eine neue Version des ersten Aktes zuzusenden. Unglücklicherweise konnte ich ihm nicht die Richtung geben, die Sie sich zu wünschen schienen und die auch ich mir wünschte. Nichts ist rebellischer als diese imaginären Stoffe […]." Hier spielt Maeterlinck, wie so oft, auf das Eigenleben seiner literarischen Figuren an.

Trotz dieser Bedenken war Dukas endlich mit den Änderungen einverstanden, worüber Maeterlinck am 4. März Dukas seine Freude ausdrückte. Auf Dukas' Einwände, dass mit der Änderung des ersten Aktes nun auch die Folgeakte modifiziert werden müssten, ging Maeterlinck folgendermaßen ein: „Comme vous le dites, les 2 autres actes devront subir certaines modifications et notamment le commencement du 2e que je compte transformer complètement […].[311]" Und schon am 14. März übersandte Maeterlinck dem Musiker die versprochenen Änderungen im zweiten und dritten Akt. Nach diesen Modifikationen befand Maeterlinck sein Libretto „bien d'aplomb", also „gut im Lot" und bedeutsamer als zuvor.

Perret/Ragot finden die Tatsche erstaunlich, dass ein Schriftsteller wie Maeterlinck Dukas ohne Bedenken bei der Verbesserung und der ‚Verschönerung' seines Librettos ‚eingreifen' ließ. Maeterlinck war im Bezug auf Musik unwissend, wie neben seiner Lebensgefährtin uns auch sein erster Biograf Gérard Harry wissen lässt.[312] Er verließ sich sicherlich gerne auf das Urteil eines Komponisten wie Paul Dukas, der wusste, wie ein Libretto beschaffen sein musste, um von ihm in Musik gesetzt werden zu können. Die von Maeterlinck selbst empfundene verbesserte Bedeutung seines Librettos schrieb Maeterlinck ganz direkt Dukas zu: „Je n'oublie pas que c'est à votre clairvoyante, courageuse et fraternelle insistance que je dois cet heureux résultat."[313] Welch Sinneswandel innerhalb von etwas mehr als einem Jahr! Kaum waren die Änderungen des Librettos von beiden Seiten akzeptiert, stürzte der nächste Brief Maeterlincks vom 30. September 1901 Paul Dukas in ein ‚Wechselbad der Gefühle.'

Maeterlinck schrieb:

> Dans quelques jours, mon éditeur Paul Lacomblez fera paraître une édition en 3 vol. de mon théâtre. En vertu d'un contrat que je lui ai signé, il y a sept ou huit ans, à un moment où j'avais besoin d'argent, il a et avait seul le droit de publier quand il le jugeait opportun […] tout ce que j'aurais écrit pour le théâtre, jusqu'en 1900. Ce droit il en use aujourd'hui, malgré moi […]. J'ai fait ce que j'ai pu pour empêcher ou retarder cette publication, mais j'ai dû m'incliner devant sa volonté formelle […].[314]

---

[311] „Wie Sie sagen, die zwei anderen Akte müssen noch gewisse Modifikationen erfahren, insbesondere der Beginn des zweiten Aktes, den ich gedenke komplett umzuarbeiten."

[312] Leblanc, *Souvenirs*, S. 16 und Gérard Harry, *Maurice Maeterlinck*, Paris 1909, S. 62.

[313] „Ich vergesse nicht, dass ich Ihrer scharfsichtigen, mutigen und brüderlichen Beharrlichkeit dieses glückliche Resultat zu verdanken habe."

[314] „In wenigen Tagen wird Paul Lacomblez, mein Herausgeber, eine Edition meines Theaters [meiner Theaterstücke] in drei Bänden herausgeben. Aufgrund eines Vertrages, den ich vor vor sieben oder acht Jahren unterzeichnet habe, zu einem Zeitpunkt als ich Geld brauchte. Er hat und hatte als Einziger das Recht, eine Sammlung dieses Genres [Theater] zu publizieren, wann immer es ihm opportun erscheint, und zwar alles, was ich bis 1900 für das Theater geschrieben habe. Von diesem Recht macht er heute im Falle von *Ariane et Barbe-Bleue* gegen meinen Willen [!] Gebrauch. Und ich habe getan was ich konnte, um diese Veröffentlichung zu verhindern, aber ich musste mich seinem ausdrücklichen Willen beugen."

Fabrice van de Kerckhove, Herausgeber der *Carnets de travail* 1891 bis 1900 und profunder Kenner der Literatur Maeterlincks, fand aufgrund der Vertragsunterlagen zwischen Maurice Maeterlinck und dem Verlagshaus Paul Lacomblez heraus, dass Maeterlinck in diesem Falle nicht ganz die Wahrheit gesagt hatte, um die verfrühte Veröffentlichung gegenüber Dukas begründen zu können: Zwar hatte Maeterlinck – nach Auskunft von Fabrice van de Kerckhove[315] – in einem Vertrag aus dem Jahr 1890 mit Lacomblez diesem zugesichert, seine Werke verlegen zu dürfen, das Recht zur Herausgabe einer Gesamtausgabe von diesem Recht aber ausgenommen. Im Januar 1900 entschied sich Maeterlinck jedoch aufgrund eines guten Angebots des Verlegers[316] zur Herausgabe einer dreibändigen Theater-Ausgabe. *Ariane et Barbe-Bleue* sollte zusammen mit *Sœure Béatrice* und *Aglavaine et Sélysette* als Band 3 im Spätherbst 1901 erscheinen.

Paul Dukas war betrübt über die Nachricht der baldigen Veröffentlichung seines Opernlibrettos:

> J'eusse tant désiré qu'Ariane fût à moi seul pendant que je vis dans votre poème et que peu à peu je le vois s'éveiller à la vie musicale! Maintenant il va me sembler que tout le monde est le témoin de ce mystère et que d'avance on me critique en vous jugeant! Pardonnez-moi cette faiblesse![317]

Letztendlich musste er sich aber der Veröffentlichung beugen, wollte er der Komponist von *Ariane et Barbe-Bleue* bleiben. Immerhin konnte sich Dukas, der zu diesem Zeitpunkt gerade erst den ersten Akt musikalisch skizziert hatte, das Recht sichern, den Text – sofern es musikalisch notwendig sein sollte – auch in Zukunft noch ändern zu können: „Il va sans dire, n'est-ce pas, que nous restons libres de modifier ce que nous conviendra dans le texte?"[318]

---

[315] Diese Erkenntnisse wurden mir von Fabrice van de Kerckhove in einer Fußnote zur Transkription des Briefes Maeterlincks an Paul Dukas vom 30. September 1901 mitgeteilt.

[316] Maeterlinck stimmte wohl vor allem deshalb zu, weil Lacomblez eine Möglichkeit gefunden hatte, den Anschein zu erwecken, die Ausgabe sei gleichzeitig in Brüssel bei Lacomblez und in Paris bei Per Lamm erschienen. „Il est mauvais de tous les points de vue d'être édité en province ou à l'étranger" (Es ist in jeder Hinsicht schlecht in der Provinz oder im Ausland verlegt worden zu sein), ließ Maeterlinck seinen Verleger wissen. („Es ist in jeder Hinsicht schlecht, in der Provinz oder im Ausland verlegt worden zu sein.")

[317] „Ich hätte so sehr gewünscht, dass Ariane mein gewesen wäre, solange ich in Ihrem Gedicht lebe, und dass ich es allmählich erwachen sehe zum musikalischen Leben. Nun wird es mir scheinen als ob die ganze Welt Zeuge dieses Wunders ist und dass man mich schon im Vorfeld kritisiert in dem man Sie beurteilt. Verzeihen Sie mir diese Schwäche!" Brief Dukas an Maeterlinck vom 6. Oktober 1901.

[318] „Es versteht sich von selbst, dass es uns freisteht, weiterhin den Text zu ändern, wenn es uns passend erscheint?"

3.5.1 Die Änderungen der *Théâtre*-Ausgabe im Vergleich zur Deutschen Erstfassung

Die *Théâtre*-Ausgabe weist Änderungen auf, die im wesentlichen den ersten Akt, weniger gravierend den Beginn des zweiten Aktes und besonders zwei Bereiche betreffen: Erstens die Charakterisierung der Protagonisten und zweiten die szenische Gestaltung des ersten Akts.

1. Die Charakterisierung der Protagonisten

Wie die Ausführungen zu der deutschen Erstausgabe bereits gezeigt haben, hat Maeterlinck auf Dukas' Anraten hin die Charakterisierung der Protagonisten geändert, mit großer Wahrscheinlichkeit, um eine größere dramaturgische Differenzierung und Kontrastierung der Figuren zu erreichen. Ariane und Blaubart treten in der deutschen Erstausgabe zu Beginn ihres Auftrittes verliebt und „engumschlungen" auf. Ariane erscheint in dieser frühen Librettoversion als eine Mischung zwischen anhänglicher Ehefrau, die dem Schönen frönt, keinen Streit ertragen kann und selbstbewusster, emanzipierter Frau, die geradlinig ihren Weg geht und sich von keinem davon abbringen lässt. Barbe-Bleue ist ebenso ambivalent gezeichnet: verliebt in Ariane, stolz auf seinen Reichtum, aber unerbittlich und jähzornig, wenn der Gang der Dinge nicht seinem Willen entspricht. Er stampft „zornig mit dem Fuß auf", wie die Regieanweisung in der Deutschen Erstausgabe lautet, als er den einstrophigen Klagegesang der gefangenen Ehefrauen hört. Als Ariane konsequent ihren Willen durchsetzt, Blaubart aber dennoch „furchtsam und mit einschmeichelnder Gebärde" versucht, zu überzeugen, treffen zwei ‚Dickköpfe' aufeinander, die ihren Willen durchsetzen wollen: Ariane siegt aufgrund ihrer humanistischen, die ganze Welt umfassende Liebe, ihrer Friedfertigkeit und verzeihenden Großmütigkeit. Blaubart, außer sich, muss sich angesichts von Arianes Friedfertigkeit geschlagen geben und einsehen, dass er sie mit Gewalt nicht an ihrem Vorhaben hindern kann.

Dukas bemängelte in seinem ersten Brief die Disproportion zwischen Ariane und Blaubart, was vor allem die wenigen sprachlichen Äußerungen Blaubarts und seine kurze Bühnenpräsenz betraf, wie der Antwortbrief Maeterlincks vom Oktober 1899 vermuten lässt. Maeterlinck verteidigte die Wortkargheit Blaubarts, da er diesen als eine „brute parfaite" gezeichnet hatte:

„S'il n'est pas une brute parfaite, il ne peut guère avoir fait ni faire ce qu'il a et ce qu'il fait et il est à peu près impossible de faire parler une brute d'une manière intéressante ou simplement supportable?

Et d'autre part, si j'en avais fait une sorte de malade, de détraqué, de monomane (ce qui pourrait l'expliquer). Il aurait fallu une foule de développements, d'explications, bien ennuyeux pour le musicien […]"[319].

Maeterlinck hat die Rohheit Blaubarts unerklärt gelassen, die Ursache dafür und die Herkunft Blaubarts liegen in der Dunkelheit der Legende und des Märchens. Damit öffnet Maeterlinck der Spekulation die Tür, aber auch dem Übersinnlichen, Unerklärlichen, dem ‚mystère' und der Zauberkraft. „J'ai préféré le reculer autant que possible dans le mystère et le silence de la légende, mais il est évident qu'il en résulte, comme vous le dites, une disproportion assez fâcheuse"[320], erklärt er in jenem Brief vom Oktober 1899. Maeterlincks Entwürfe in den *Carnets de travail*, die Blaubart unter dem Einfluss eines bösen Engels, einer Ahnfrau oder einer bösen Fee sehen, kommen hier in den Sinn und können intern durchaus als Erklärungsmodell für Blaubarts brutales Verhalten herhalten. Für den uneingeweihten Zuschauer erschließt sich dieser Zauber nicht. Der Ruf Blaubarts als schrecklicher Tyrann konstituiert sich durch Gerüchte, die Bauern durch ihre Äußerungen performativ herstellen. Bereits mit seinem ersten Auftreten mit Ariane widerspricht Blaubart direkt jener Grausamkeit, der er fähig sein soll, auch, wenn die fünf ehemaligen Ehefrauen tatsächlich im Keller gefangen sind. Der Blaubart der *Théâtre*-Ausgabe wird dagegen simplifiziert und stereotypisiert: Er ist noch wortkarger gezeichnet, seine Bühnenpräsenz wird so minimal wie möglich gehalten, jegliche Gefühlsregung Blaubarts, die ihn liebenswert erscheinen lassen könnte, wird eliminiert, und nur noch das Grobschlächtige, Grausame und Egoistische eines Grobians herrscht vor.

Die Eintrittsszene Blaubarts mit Ariane ist in der französischen Ausgabe gestrichen, die Amme als Vertrauensperson nimmt im ersten Akt Blaubarts Position ein. Die fünf toten

[319] „Wenn er kein vollkommener Grobian ist, kann er kaum getan haben, was er getan hat und was er tut, und es ist beinahe unmöglich, eine solche Bestie auf eine interessante Weise oder einfach erträglich sprechen zu lassen. Und auf der anderen Seite, wenn ich aus ihm eine Art Kranken, einen Geistesgestörten oder einen Besessenen gemacht hätte (was ihn erklären könnte), hätte es eine Menge Entwicklungen, Erklärungen gebraucht, ärgerlich für den Komponisten […]."

[320] „Ich habe es bevorzugt, ihn [Blaubart] so gut wie möglich in das Rätselhafte und die Stille der Legende zurückzudrängen, aber es ist offensichtlich, wie Sie sagen, dass daraus ein recht ärgerliches Missverhältnis entsteht."

Ehefrauen[321] werden von der Amme sogleich thematisiert. Ariane dementiert sofort den Tod der Frauen („Sie sind nicht tot“) und gibt ihrem Willen Ausdruck, trotz des Verbots Blaubarts, den siebten, goldenen Schlüssel zu benutzen („Ich muss zunächst ungehorsam sein! […] Die sechs silbernen Schlüssel darf ich behalten, den goldenen nicht. Auf ihn kommt es mir gerade an!“). Neben der Charakterisierung Arianes als eigenwillig, ungehorsam und willensstark verweist Arianes Dialog mit der Amme konkret auf das Reich der Legenden, indem Blaubart direkt mit dem Schlüsselverbot in Verbindung gebracht wird, was in der Originalfassung nicht der Fall war. Nachdem die Amme die von Ariane verschmähten – aber, um ans Ziel zu gelangen, notwendigen – silbernen Schlüssel benutzt und die Edelsteinszene eingeläutet wird, bekommt man noch einmal eine Ahnung von der verspielten, weichen Seite der Befreierin: Die Edelsteine wecken in der Amme als Alter Ego Arianes Spieltrieb und Schönheitssinn. Nur die Diamanten als Versinnbildlichung von der „Klarheit des Geistes“ rufen in Ariane flammende Begeisterung wach und führen sie schließlich zum Gewölbe des Schlosses, aus dem sich die fünf gefangenen Mitschwestern gesanglich aus der Tiefe melden. Je weiter Ariane und die Amme auf dem Weg zum Verlies vordringen, desto eindringlicher und dramatischer wird der dreistrophige Gesang, der in Blaubarts Auftritt seinen Höhepunkt erreicht.

Blaubart erscheint nicht mehr als liebenswert oder verliebt, sondern als reiner Machtmensch, der auf Gehorsam pocht – was dem Ehemann dieser Zeit per Gesetz zustand – und der den Willen der Frauen brechen und jegliches Streben nach Wissen unterbinden will. Die Liebe, die Ariane ihm zeigt, erscheint fragwürdig und ihre Mission nicht ganz nachvollziehbar, da sie augenscheinlich nicht in Blaubart verliebt ist, sondern ‚nur‘ durch ausgeprochenen Ungehorsam die Frauen befreien will.

Ariane, zuvor (in der deutschen Erstausgabe) verliebt, verspielt, anhänglich und mädchenhaft, wird in der *Théâtre*-Ausgabe zu einer willensstarken, klar denkenden ‚Strategin‘, die so schnell wie möglich ihr Ziel, die Frauen zu befreien, erreichen will, da sie weiß, dass Blaubart sie liebt. Sie ist die dramatische Gegenspielerin Blaubarts, ihm ebenbürtig.[322] Eine

[321] In der deutschen Übersetzung der TA heißt es „Er hat sechs Frauen getötet.“ Das weist darauf hin, dass Maeterlincks Manuskripte und Textfassungen alle kleine Unterschiede aufwiesen und kein Text komplett dem anderen gleicht.

[322] Das Gegensatzpaar Ariane und Blaubart bildet nur eine von vielen Antagonismen in diesem Libretto.

gleichwertige Gegnerin, was sich durch den gegenseitigen Respekt (in der französischen *Théâtre*-Ausgabe ‚vouzen' (ihrzen) sich beide[323]) auszeichnet. Paul Dukas sah die ‚retouchierte' Figur der Ariane ausdrücklich als „un peu sévère, un peu dûre"[324]. Maeterlinck konnte dem nicht zustimmen. Er gab allerdings auch zu, dass er sich irren könne, da ihm die Figuren beim Schreiben oft entglitten. Jedenfalls, so Maeterlinck in seinem Brief vom 14. März 1901, habe er sie so gefühlskalt, wie sie scheint, nicht gewollt:

„Elle est pleine, il est vrai, d'une forte volonté consciente, mais aussi de tendresse, de joie et d'enthousiasme. Il ne faut pas que le cerveau l'emporte trop visiblement sur le cœur. Je l'ai voulu supérieure aux autres, mais aussi femme qu'elles: en insistant trop sur sa volonté, sa décision, etc. on risquerait d'en faire une sorte d'amazone désagréable ou de virago sèche et pédante."[325]

Ariane kann im ersten Akt zwar nicht gerade als „sprödes Mannweib" bezeichnet werden, dennoch ist in diesem Akt ihr Willen und ihre Entscheidungskraft stärker betont. Die Freude, Zärtlichkeit und der Enthusiasmus, den sich Maeterlinck für seine Kreatur gewünscht hat, die in der Erstfassung von Anfang an zu spüren und stimmig sind, fallen in der korrigierten Fassung aus dem Gleichgewicht. Anscheinend erwartete der Librettist von seinem Komponisten, die Divergenz, die beim Lesen entsteht, durch die Komposition der Musik auszugleichen.

Die von Maeterlinck gewünschten positiven Charaktereigenschaften Arianes, die in der deutschen Erstfassung vorhanden sind, kommen in der *Théâtre*-Ausgabe erst im zweiten Akt wieder zur Geltung, der im Prinzip – bis auf einige Änderungen – deckungsgleich mit der deutschen Erstfassung ist. Die Zärtlichkeit, die Freude und der Enthusiasmus Arianes kommen genau dann zum Vorschein, wenn sie die Frauen entdeckt und diese befreit.

Im zweiten Akt hat Maeterlinck die anfänglichen ‚Fülldialoge' der Amme mit Ariane gestrichen, die Handlung erscheint stringenter, Arianes Handeln zielgerichteter. Die Entdeckungsszene der gefangenen Frauen hat immer noch den homoerotischen Anstrich, die Wortwahl bleibt in der deutschen Übersetzung deckungsgleich mit der deutschen Erstfassung, die Beziehung zu Sélysette ist nicht mehr speziell, sie erscheint nicht mehr

[323] Zum Sonderfall der deutschen Übersetzung: siehe weiter unten.
[324] „Ein wenig ernst, ein wenig harsch."
[325] „Es ist wahr, sie ist voll von einem starken bewussten Willen, aber auch voller Zärtlichkeit, Freude und Enthusiasmus. Das Gehirn sollte sich nicht über ihr Herz erheben. Ich wollte, dass sie den anderen Frauen überlegen ist, aber trotzdem Frau bleibt wie sie: Wenn man zu sehr auf ihren Willen, ihre Entscheidung usw. insistiert, riskiert man, aus ihr eine Art unangenehme Amazone oder ein sprödes und schulmeisterliches Mannweib zu machen."

abgehoben von den anderen Frauen. Der Dialog Arianes mit den Frauen ist flüssiger, es geht Ariane einerseits darum herauszufinden, warum die Frauen nicht geflohen sind („Es ist alles wohl verschlossen und dann ist es ja verboten!“) und andererseits darum, so schnell wie möglich einen Ausweg zu finden, den sie schließlich, deckungsgleich mit dem Ursprungslibretto, erreicht. Ariane wird von den fünf Frauen ‚geihrzt‘ (Respektform vous), sie dagegen duzt die Gefangenen. Die Anrede spiegelt die Lebenserfahrung und die moralische Position der Heldin wider: Sie ist älter, erfahrener, mutiger und handelt nach höheren moralischen Grundsätzen.

Der dritte Akt ist der am wenigsten veränderte des Librettos: Lediglich die Szene, in der Blaubart, von den Bauern verwundet, zu Ariane gebracht wird, ist gekürzt und wesentlich straffer aufgebaut. Blaubart wird von den Bauern als ‚paquet‘, als verschnürtes Paket, übergeben, wie schon in der deutschen Urfassung. Die Bauern übergeben Ariane respektvoll ihr Opfer, ohne mit den Verletzungen zu prahlen, die Blaubart ihnen zugefügt haben soll. Nachdem Ariane Blaubarts Wunden versorgt hat, verabschiedet sie sich bei ihm mit einem Kuss auf die Stirn. Da keine der Frauen Arianes Ruf in die Freiheit folgt, geht Ariane eilig mit ihrer Amme hinaus. Diese Abgangsszene hinterlässt einen bitteren Nachgeschmack, da Ariane, bisher würdevoll, weise und zielgerichtet agierend, den Eindruck hinterlässt, aus dem Schloss Blaubarts flüchten zu wollen. Zwar ließ sie die Ehefrauen wissen, dass sie dorthin gehen werde, wo man ihrer noch harrt, doch der eilige Abgang lässt den Zuschauer ratlos zurück. Auch Bellangère und Ygraine „haussent les épaules“ („zucken die Schultern“), verstehen anscheinend den Abgang Arianes nicht und schließen die Tür, riegeln also Blaubarts Welt wieder von der Außenwelt ab.

2. Die szenische Gestaltung des ersten Aktes

Der wesentliche szenische Unterschied der deutschen Erstfassung zur *Théâtre*-Ausgabe besteht darin, dass es in der deutschen Erstausgabe kein Gebot oder Verbot zur Nutzung von Schlüsseln gegeben hat. Die Schlüssel zu den sechs Edelstein-Laden befinden sich direkt an den Laden, der Schlüssel zum Verlies selbst befindet sich im zweiten Akt direkt in Arianes Hand. Ein Verbot wurde nicht aktiv ausgesprochen. Das Verbot der Benutzung des goldenen Schlüssels ergibt sich lediglich durch den Hinweis auf Barbe-Bleue im Titel des Librettos, da selbst der männliche Protagonist Barbe-Bleue nicht namentlich während der Handlung

genannt wird. Dies ist eine Eigenheit, die sämtliche Librettofassungen betreffen. Trotz allem stellt sich die Frage, warum und für welche Zuwiderhandlung die Frauen bestraft werden. Eine Frage, die nicht direkt beantwortet wird, auch wenn möglich ist, dass das Verbot der Schlüsselnutzung wahrscheinlich wie der schlechte Ruf Blaubarts alleine durch den Namen des männlichen Protagonisten ‚in der Luft lag', sich also nur durch die Legende des Märchens selbst konstituiert hatte, quasi nicht mehr ausgesprochen werden musste.

Ariane erhält in der *Théâtre*-Ausgabe von Blaubart explizit sieben Schlüssel, sechs silberne und einen goldenen, wobei die Benutzung des letzteren verboten ist, wie im Märchen von Perrault. Und dies ist der einzige Schlüssel, der sie am meisten interessiert, den sie benutzen will, die anderen wirft sie auf den Boden. „Il faut d'abord désobéir; c'est le premier devoir quand l'ordre est menaçant et ne s'explique pas"[326], erklärt sie ihren Ungehorsam. Die Schlüsselszene gehört zur Neugestaltung des Librettos.

Maeterlinck entwarf für das Öffnen der verschiedenen silbernen Schlösser eine eindrucksvolle Szenerie, in dem er aus jeder offenen Tür eine Flut von Edelsteinen, Schmuck und Stoffen in der jeweiligen Farbe der Steine über die Frauen und auf den Marmorboden springen ließ. Nacheinander ergießen sich violette (Amethyste), blaue (Saphire), perlweiße, grüne (Smaragde), rote (Rubine) und klar funkelnde (Diamanten) Edelsteine in den prächtigen Schlosssaal. Maeterlinck lieferte Dukas eine perfekte Kompositionsvorlage und baute die Edelsteinfluten dramaturgisch auf, indem er rot als letzte und bedrohlichste feurige, blutrote Farbe einsetzte (Amme: „Oh, die sind furchtbar! Ich rühr sie nicht an."; Ariane: „Wir nähern uns dem Ende, darum die Drohung!") und mit der letzten Öffnung reine Diamanten regnen ließ, als Symbol für Reinheit, Klarheit und Licht. Ariane, die bei dem Edelsteinregen der ersten fünf geöffneten Türen kühl, gelassen und erstaunlich emotionslos die jeweiligen Edelsteine benennt, reagiert auf die diamantene Lichterflut leidenschaftlich, trunken und ekstatisch. Hinter der Tür der Diamanten versteckt sich das goldene Schloss, das jene Tür verschließt, die zu dem Verließ der gefangenen Frauen führt.

Ob Maeterlinck oder Dukas die Idee zu den springenden Farbfluten hatte, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Vermutlich ließ sich Maeterlinck von Villiers de L'Isle-Adams

[326] „Man muss zuerst ungehorsam sein, das ist die erste Pflicht, wenn der Befehl bedrohlich ist und nicht begründet wird."

Hauptwerk *Axël* inspirieren. Villiers de l'Isle-Adam beschreibt in der 4. Szene des 4. Aktes ausführlich den Diamanten- und Edelsteinregen, der sich vor und über Sara ergießt, als diese den Schatz entdeckt (bevor sie mit Axël kämpft, sich beide ineinander verlieben und schließlich beide zusammen den Freitod wählen):

Et voici que, du sommet de la fissure cintrée de l'ouverture – à mesure que celle-ci s'élargit plus béante – s'échappe d'abord une scintillante averse de pierreries, une bruissement de pluie de diamants et, l'instant après, un écroulement de gemmes de toutes couleurs, mouillées de lumière, une myriade de brillants aux facettes d'éclairs, de lourds colliers de diamants encore, sans nombre, de bijoux en feu, de perles. – Ce torrentiel ruissellement de lueurs semble inonder brusquement les épaules, les cheveux et les vêtements de Sara: les pierres précieuses et les perles bondissent autour d'elle de toutes parts, tintant sur le marbre des tombes et rejaillissant, en gerbes d'éblouissantes étincelles, jusque sur les blanches statues avec le crépitement d'un incendie. [327]

Maeterlinck ließ sich wohl auch von Villiers de l'Isle-Adams rhythmisierter Sprache inspirieren und transformierte dessen Edelsteinbeschreibung für sechs Edelsteine (fünf plus Perlen) in die Vorlage für Dukas' Edelsteinvariationen.

3.6 Der Text der Durand-Partitur (1906)

Dukas bat Maeterlinck in seinem Brief vom 6. Oktober 1901 bei Bedarf die gedruckte Version des Librettos auch weiterhin noch ändern zu dürfen. Diese Bitte ist mehr als verständlich, wenn man berücksichtigt, dass Dukas im Oktober 1901 lediglich den ersten Akt skizziert hatte. Tatsächlich änderte Dukas weiterhin den Text des bereits gedruckten Librettos. Bis auf wenige tiefgreifende Änderungen ging es Dukas anscheinend hauptsächlich um die Aussprache und die Sangbarkeit der Wörter, um Vereinfachung von Sätzen und teilweise auch um die ‚Entschärfung' oder die Veränderung von Aussagen.

In der Bibliothèque national de France, Département Musique, befindet sich unter der Signatur B.N. Mus. Rés. Th b 128 ein Druckauszug der *Théâtre*-Ausgabe, das Libretto zu *Ariane et Barbe-Bleue* mit dem Druckdatum 1901, das handschriftliche Änderungen von

[327] „Und da: in dem Maße, indem er rundbogenhaft den Einschnitt der Öffnung erweitert, entspringt diesem ein funkelnder Platzregen aus Edelsteinen, ein klirrender Diamantengruß, und einen Augenblick später schwillt ein Strom von Gemmen aller Farben hervor, die im weichen Licht erstrahlen. Eine Myriade Brillanten, in allen Farben des Regenbogens schimmernd, folgt, schwere Diamantencolliers, zahllose funkelnde Schmuckstücke, Perlen. Dieser Sturzbach aus lichtfunkelnden Kleinodien überschwemmt förmlich Saras Schultern, Haare und Kleidung. Allseits springen Edelsteine und Perlen vom Boden wieder auf und um sie herum. Sie treffen klirrend auf den Marmor der Gräber, werden wieder hochgeschleudert und bilden Garben blendenfunkelnder Lichter, die bis hin zu den weißen Statuen reichen." (Übersetzung Cl. Lanczkowski, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axel. Ein Ideendrama*, Frankfurt am Main 1992, S.132.) Zitiert nach: Carré, „Maeterlinck et les littératures étrangères", S. 474.

Dukas' Hand enthält. Das Manuskript ist bis auf die letzte Seite (175) vollständig. Die Ergänzungen auf der Seite 175 wurden von Gustave Samazeuilh, nach der Partitur vorgenommen. Es handelt sich um eine Strichfassung, die vor der Drucklegung der Partitur im Jahr 1907, vor der Durand-Librettodrucklegung 1906, vor der Fasquelle-Librettodrucklegung 1907 und auch vor der Drucklegung des Klavierauszuges 1906 angefertigt worden sein muss, da alle Änderungen Dukas' in den Partiturtext übernommen wurden.[328] Andere Änderungen der Partiturfassung sind aber noch nicht im handschriftlich korrigierten Manuskript zu finden. Maeterlincks Brief an Dukas vom 31. Oktober [ohne Jahr, vermutlich 1906] bezieht sich wahrscheinlich noch auf die Druckabzüge (entweder von Maeterlincks *Théâtre*-Text oder des Klavierauszuges; die Oper wurde erst Anfang 1907 fertig orchestriert[329]) mit den handschriftlichen Änderungen: „Si vous en avez un double chez vous, pourriez-vous me confier pour 24 heures les épreuves d'Ariane, afin que je puisse y conformer le texte du livret?"[330]

1. Textänderungen Dukas' in der *Théâtre*-Fassung

Dukas' Änderungen betreffen hauptsächlich Wortumstellungen (von beispielsweise „il faut d'abord désobéir" zu „d'abord il faut désobéir"), den Austausch von Wörtern (anstatt „deuxième" „seconde") und Wortgruppen, die teilweise auch die Bedeutung verändern, und Weglassen von Wiederholungen („ouvre [...] si tu veux"). Am gravierendsten ist im ersten Akt der Austausch der Aussage Arianes „L'occasion de pécher est rare et fugitive"[331] in „L'heure où on peut agir est rare et fugitive"[332]. Hier wird das Bewusstsein Arianes, dass sie etwas Verbotenes tut, eine Regel oder sogar ein religiöses Gebot überschreitet, geändert und

[328] Es wurden nicht flächendeckend alle Änderungen in die Librettotexte übernommen, meist handelt es sich um einzelne Wörter, die noch geändert wurden (und so in die Partitur übernommen wurden), oder es wurden Wörter oder Sätze in den Opernbüchern geändert, in der Partiturfassung aber wieder, beruhend auf Dukas' Korrektur zurückgekommen. Leider kann man sich nicht vollkommen auf Auquiers *Edition critique* verlassen, da vereinzelte Angaben fehlerhaft sind (beispielsweise die Ansprache Arianes an die Bauern, Blaubart auf die Bank zu legen – „Par ici, sur ce banque" –, kennzeichnet Auquier als gleichlautend in allen Textversionen, inklusive Manuskripte und Orchesterpartitur, obwohl dies nicht der Fall ist) oder ganz fehlen (der Austausch des Wortes „bouches adorables" in „êtres adorables" im zweiten Akt, um die Entdeckungsszene unverfänglicher zu machen, ist Auquier, neben weiteren Texteinschüben, beispielsweise gar nicht aufgefallen).
[329] Perret und Ragot, *Paul Dukas*, 174.
[330] „Falls Sie eine Kopie haben, könnten Sie mir für 24 Stundung die Prüfung der Ariane anvertrauen, damit ich daran den Text des Librettos angleichen kann?", Brief MM an OB vom 31. Oktober [ohne Datum, 1905 oder – wahrscheinlicher – 1906].
[331] „Die Gelegenheit zu sündigen kommt selten und flieht schnell."
[332] „Die Zeit zu handeln ist selten und flieht schnell."

ihrem eigenen Verhaltenskodex unterworfen. Aus Sündigen wird Agieren, weil der Befehl Blaubarts, den siebten Schlüssel nicht zu benutzen – also die Neugier und Wissbegier zu bezähmen –, Arianes Rechtsbewusstsein entgegenläuft und sie geradewegs zwingt, zu handeln. Arianes Mission ist es, die fünf Frauen zu befreien. Die Handlungsmotivation wird nur aus ihrer eigenen inneren moralischen Notwendigkeit geboren und durch die Textänderung gestärkt. Isabelle Auquier sieht das ebenso und befindet, die Änderungen Dukas' seien „beaucoup plus froides et déterminées que précédemment"[333]. Sie schreibt fälschlicherweise Maeterlinck diese Änderung zu. Ich stimme ihr aber zu, wenn sie befindet, dass nach der Textänderung die Figur Ariane stärker eigenen Zielen folgt, sich von Blaubarts Moraldenken befreit, also selbst freier im Geiste und im Willen und ihre Autonomie ausgeweitet wird.

Im zweiten Akt werden lediglich Wortumstellungen vorgenommen, Füllwörter im Text eingesetzt („aussi"), vereinzelte Verben ausgetauscht (anstatt „sentir" „rendre"), und eine kleine Figurenrede, die zuvor fälschlicherweise Mélisande zugeordnet war (sie zählt die Glockenschläge: „dix, onze, douze"), wird Sélysette zugeschrieben, als Intermédiaire von zwei Mélisande-Figurenreden.

Im dritten Akt werden ganze Textpassagen gestrichen. Aufgrund fehlender handschriftlicher Einfügungen kann nicht wirklich nachverfolgt werden, ob die Streichungen tatsächlich aus Dukas' Feder stammen, zumal in der Partitur diese Szene mit neuen und alten (*Théâtre*-) Texten neu arrangiert und zu einer Dialogszene zwischen Ariane, Sélysette, Bellangère und Ygraine ausgearbeitet wurde, die Arianes Willen zur Schönheit und zum Leben deutlicher und den dritten Akt insgesamt lebendiger wirken lässt.

Eine wesentliche Änderung betrifft Arianes Aussage zu Beginn des dritten Aktes, in dem sie den Frauen den Sinn und Zweck von Schönheit erklärt: „En attendant, mes sœurs, l'événement s'apprête, et il faut être belles." Schönsein bekommt in diesem Satz die Bedeutung, von bereit zu sein, Entscheidungen zu treffen, den Willen umzusetzen und sich auf Gefahren einzulassen. In Dukas' Strichfassung ist noch nicht jene affirmative eingeschobene Äußerung Arianes enthalten: „Nous allons être libres!" Frei sein heißt schön sein, Freiheit setzt laut Ariane Schönheit voraus.

[333] „Viel kälter, entschlossener als vorher." Auquier, „Ariane et Barbe-Bleue I", S. 47.

Die weiteren Änderungen Dukas' betreffen die Auslieferungsszene, als die Bauern Blaubart als „paquet" abliefern: Das Wort „paquet" hat der Komponist ersetzt durch „assassin" (Mörder). Blaubart ist nicht mehr nur ein Paket, also ein Ding, sondern wieder ein Mensch, ein Mörder zwar, aber doch ein Mensch mit Würde, der nicht mehr grunzt wie ein Schwein (grouiller), sondern sich bewegt, er wird zwar nicht mehr – wie noch im Librettobuch aus dem Jahr 1907 – auf eine Bank, dafür aber in die Nähe der Wand („près du mur") gelegt. Auquier schreibt diese Änderungen einem neuen Bewusstsein des Autors zu, der wahrgenommen habe, dass in der *Théâtre*-Ausgabe die Degradierung Barbe-Bleues zu weit gegangen sei. Da Ariane zur Zeit der Blaubart-Übergabe durch die Bauern die moralische Gewinnerin und somit die ‚Machthaberin' ist, Blaubarts Gesetze nicht mehr gelten (der Verzicht auf Wissen, das Verbot der Neugier), ist es passend, den sowieso schon besiegten und gefesselten Blaubart menschlicher behandelt zu sehen.

2. Textänderungen in der Orchesterpartitur (Durand 1907)

Wie bereits erläutert, wurden alle Textänderungen Dukas' vollständig in den Librettotext der Orchesterpartitur integriert. Vor Druck desselben als Partitur und als Librettotext[334] wurden noch weitere Textänderungen, allerdings nur im zweiten und dritten Akt und in Bezug auf den Titel, realisiert. Der Untertitel *La Délivrance inutile* wird supprimiert und relativiert so nicht mehr das Libretto an sich. Die Aktion Arianes wird nicht von vornherein als nutzlos betrachtet, sondern kann ernst genommen werden. Die Spannung, die durch den mythologischen (Ariane) und den legendenhaften (Blaubart) Namen hervorgerufen wird, wird nicht sofort wieder durch den Untertitel negiert.

[334] Es existieren zwei von der Partitur separate Librettotexte: 1. Der bei Durand in Paris, laut Druckdatum bereits 1906 gedruckte, der allerdings als Zusatz zum Titel den Beitext hat: „Représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Opèra-Comique, en mai 1907". Die Textänderungen sind, so man Auquiers „édition critique" folgt, bereits in dieser Librettovariante, aber auch im Klavierauszug (1906) und ebenso in den Druckfahnen der Partitur (1907) übernommen. Es ist also davon auszugehen, dass das Librettobuch tatsächlich erst unmittelbar vor der Premiere im Mai 1907 gedruckt wurde.
2. Der zweite Librettotext wurde 1907 von Lacomblez gedruckt und hat den Zusatz: „Edition conforme aux représentations de L'Opéra-Comique", wobei in der Innenseite angegeben wurde, dass *Ariane et Barbe-Bleue* zum ersten Mal im März 1907 in der Opéra-Comique gegeben worden sei („Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, en mars 1907"). Es ist also davon auszugehen, dass dieses Textbuch mindestens zwei Monate vor der Premiere gedruckt wurde. Diese Ausgabe wurde zur Untersuchung der Textänderungen mithinzugezogen. Die Angaben zu den Librettotexten sind zu finden in Auquier I, S. 20.

Die weiteren geänderten Textstellen betreffen die ‚homoerotisch' anmutenden Szenen, in denen Ariane die Gefangenen befreit und in die Arme nimmt (2. Akt), und die Edelsteinszene im dritten Akt, als die Frauen sich schmücken, um in die Freiheit gehen zu können. Die Texte, die weiter oben beschrieben sind, wurden ‚entschärft', erscheinen weniger sexualisierend, mehr neutral, das Personenverhältnis ist nun mehr fürsorglich.

In der *Théâtre*-Ausgabe steht folgender Text im zweiten Akt des Librettos:

„Et voici vos bras nus qui sont souples et chauds et vos poitrines rondes qui vivent sous leur voile! … Mais pourquoi tremblez-vous? – J'embrasse des épaules et j'enlace des hanches, je ne sais pas ce que je touche, j'embrasse autour de moi des seins nus et des bouches …"[335]

In der Orchesterpartitur ändert sich die Beschreibung in „runde Schultern, die unter dem Schleier leben". Ariane umfasst und küsst nicht mehr nackte Brüste, Hüften, Schultern und Münder, stattdessen sprüht der Frühling helle Strahlen in die Dunkelheit, die Augen der Frauen funkeln und diese hauchen Ariane Küsse auf ihre Hände („Quel printemps a jailli tout-à-coup des ténèbres! Voici des flammes de vos yeux et voici sur mes mais le souffles de vos lèvres!"[336]).

Ähnlich rigoros wird versucht, aus dem dritten Akt jede Andeutung von Homosexualiät und Lesbentum zu verbannen. In Dukas' korrigierter Librettoversion ‚befreit' Ariane die Schönheit von Sélysette und Bellangère, um vorbereitet zu sein, wenn ‚das Ereignis' – also die Möglichkeit zur Freiheit („nous allons être libres") – näherrückt. Dabei beschränkt sie sich zunächst auf Sélysette, deren Schultern und Hals sie entblößt („il faut que je délivre tout entier"[337]) und mit Edelsteinen schmückt: „Ces pierreries qui brillent à vos pieds, ont-elles été créées pour mourir sur les dalles ou pour se rallumer à la chaleur des seins, des bras, des chevelures?"[338]

In der Libretto-Ausgabe 1907 und in der Partitur erscheint diese Szene dramaturgisch umgestaltet und sprachlich neutraler ausgearbeitet: Ariane wendet sich der Reihe nach an alle Frauen und versucht, das Schönste an ihnen herauszustellen. An Mélisande befreit Ariane,

[335] „Und hier – Eure bloßen Arme sind so weich und warm, und Eure vollen Brüste beben unter ihrem Schleier … Aber ihr zittert ja? Und so viele seid ihr! … Ich umfasse Schultern und umschlinge Hüften, ich weiß nicht, was ich berühre; ich küsse lauter Brüste und Lippen […]."

[336] „Welch ein Frühling entspross aus den wallenden Nebeln. Ich seh' das Leuchten eurer Augen und fühl' auf der Hand das Beben Eurer Lippen"; Übersetzung: Harry La Violette

[337] „Ich muss voll und ganz befreien."

[338] „Und all diese Steine, die zu euren Füßen glänzen: Liegen sie da auf den Fliesen, um zu sterben, oder sind sie dazu geschaffen, an der Glut des Busens, an Armen und Händen und im Haarschmuck neu aufzuleuchten?"

wie in der *Théâtre*-Ausgabe, die Arme von zu viel Stoff, an Bellangère die Schultern, Alladine (und Ygraine) mäßigt sie, was die Wahl der Farben betrifft („Il faut que les femmes suivent toujours l'avis des oiseaux et des fleurs […]"[339]), und Sélysette hilft sie bei der Auswahl eines Ringes. Sie weist bestimmte Edelsteine den einzelnen Frauen zu und stellt am Ende der Szene (wie in der *Théâtre*-Ausgabe) fest, dass sie verstehen könne, dass Blaubart die Frauen nicht genug geliebt habe, weil sie nur Schatten ihrer selbst seien („Vraiment mes jeunes sœurs, je ne m'étonne pas s'il ne vous aimait pas d'autant qu'il eût fallu et s'il voulait cent femmes. Il n'avait que vos ombres.") Für Ariane korrespondieren innere Schönheit und der Willen das Schicksal zu besiegen, mit der äußeren Erscheinungsform. Innere Schönheit und Willenskraft verlangen nach äußerer Schönheit.

Die restlichen Änderungen betreffen einzelne Wörter („pauvres" anstatt „petits") und den Austausch überflüssiger Feststellungen wie „La voûte est en forme d'ogive" („Das Gewölbe ist spitzbogenförmig") in konkretere Beschreibungen wie „Je touche au sommet de la voûte" („Ich berühre den höchsten Punkt des Gewölbes"[340]).

Eine weitere Änderung betrifft die Höhe der Schlossmauern, ein Grund, warum Ariane nicht aus dem noch verzauberten Schloss flüchten konnte: Waren die Mauern der *Théâtre*-Fassung „inaccessible", also unerreichbar, werden sie in der Partitur „infranchissable", also unüberwindbar, was der Szene eine gewisse Nüchternheit gibt und Ariane nicht ganz so machtlos erscheinen lässt. Das zauberhafte Arianes bezieht sich nicht auf magische Fähigkeiten, sondern vielmehr auf Arianes magische Schönheit.

Noch eine wesentliche Änderung besteht in der Streichung eines Satzes Mélisandes: „Il a coupé sa barbe" („Er hat seinen Bart gestutzt"), stellt sie in der *Théâtre*-Ausgabe und auch noch in Dukas' Strichfassung fest, als sich die Frauen um den verletzten Schlossherrn kümmern, und schlussfolgert, dass das Fehlen des Bartes mit der Abnahme von Macht und Schrecklichkeit korrespondiere. Den blauen Mantel hatte Blaubart, wie Mélisande feststellt, im Kampfverlauf mit den Bauern bereits auf dem Gras verloren („J'ai vu son manteau bleu … Il est couché sur l'herbe …"). Die Unterdrückung des Satzes „Il a coupé sa barbe", wahrscheinlich durch Dukas, setzt die Symbolik des Librettos ein Stück weit außer Kraft: Das Fehlen des Bartes ist nicht mehr wichtig. Ganz im Gegenteil werden nun die

[339] „Die Frauen sollten immer dem Rat der Vögel und der Blumen folgen."
[340] Die Übersetzung Harry La Violettes im deutschsprachigen Klavierauszug orientiert sich noch mehr an der *Théâtre*-Fassung: „Im Bogen sich hebt das Gewölbe."

beschriebene Schwäche, die körperliche Unterlegenheit und das daraus resultierende Leiden Blaubarts („regardez comme il souffre“) gleichgesetzt mit Machtlosigkeit, was Mitleid bei den Frauen evoziert. Das Mitleid wurde bereits wachgerufen beim Zuschauen und dem teichoskopischen Beschreiben des Kampfes von Blaubart mit den Bauern. Die Frauen kommen vom reinen Beschreiben ab und tauchen sprachlich in das Kampfgetümmel ein, dergestalt, dass sie sich aus dem Fenster lehnen und sprachlich den Kampf beeinflussen wollen: „Non! Non! … Pas cela! […] Ne le tuez pas! […] Au secours! … Ne le tuez pas!“ In allen Textversionen, außer im Text der Partitur, gehört Ariane zum Kreise der Frauen, die lautstark das Ende des Kampfes fordern und von den Angreifern fordern, Blaubart nicht zu töten.[341] Das Herausnehmen Arianes aus der Gruppe der Frauen, wahrscheinlich von Dukas intendiert, ist nur folgerichtig, da sie zwar eine Frau ist, die Blaubart liebt, aber moralisch höher steht als alle anderen und vernünftig ihre Mission zu Ende bringen muss.

In der Abschiedsszene wurde ein Satz eingefügt, der das Fernweh Arianes unterstreicht. Damit tritt – neben ihrem Befreiungseifer – eine weitere Komponente hinzu, weshalb Ariane nicht bei den Frauen bleiben kann: „La forêt et la mer nous appellent de loin“: Die Freiheit der Welt und der Natur ruft, sie zu erkunden, anstatt eingesperrt in einem Schloss, abgeschlossen von der Wirklichkeit vor sich hin zu vegetieren.

Eine der wichtigsten Änderungen im dritten Akt ist der Abgang Arianes: Anstatt fortzueilen, wie sie es selbst noch in Dukas' Korrekturexemplar tat, schreitet Ariane mit der Amme nun langsam davon. Sie hat es nicht nötig zu fliehen, sondern sie hat die moralische Größe (die sich auch in dem Kuss ausdrückt, den sie Blaubart auf die Stirn gibt) und die Freiheit zu gehen. Niemand kann sie zurückhalten.

In das bei Lacomblez in Brüssel verlegte Librettobuch sind alle von Dukas erarbeiteten Textänderungen im Vergleich zur französischen *Théâtre*-Ausgabe eingegangen. Alle wesentlichen Textänderungen, die zwischen dem Korrekturexemplar Dukas' und der Partiturfassung bestehen, wurden ebenfalls eingearbeitet. Dennoch bestehen kleine Unterschiede zur Partitur die nachdenklich machen. Ein wesentlicher Unterschied besteht in der Abschiedsszene zwischen Ariane und Blaubart: In allen anderen Textfassungen gibt die stehende Ariane dem liegenden Blaubart einen Kuss auf die Stirn, was nicht nur ihre

[341] Schwartz, „Ariane und Blaubart“, S. 59.

Zärtlichkeit, sondern vor allem auch die moralische Überlegenheit Arianes über Blaubart sinnfällig macht. In der Librettoausgabe von Lacomblez gibt Ariane Blaubart lediglich ihre Hände („Elle lui tend les mains“) und geht. Diese Szene vermittelt den Eindruck, als seien Ariane und Blaubart zwei gleichberechtigte Partner, als hätten sie ein Geschäft abgeschlossen. Dies ist nicht der Fall. Den moralischen Sieg trägt Ariane davon, wie in der Partitur textlich wieder verdeutlicht wird.

4 De la mort à l'amour: Die Entwicklung des Frauenbildes in Maeterlincks Werken von 1890 bis 1902

> Pour moi c'est la marque du poète, *sa muse* comme on dirait, quelle forme de femme a-t-il créée, ou émane de ses œuvres, alors même qu'il n'en aurait pas parlé. C'est le noyau de feu auquel le paysage, décor, pensées se subordonne." (Le cahier bleu [1888] f° 18)[342]

Maeterlincks Frauenbild wandelte sich im Zeitraum zwischen 1890 und 1902. Anhand der dargestellten weiblichen Haupt-Frauenfiguren in seinen Werken *La Princesse Maleine* (1890), *Aglavaine et Sélysette* (1896) und *Monna Vanna* (1902) werden in diesem Kapitel die Charakterisierungen der Protagonistinnen untersucht, um die Entwicklungen hinsichtlich seines Frauenbildes aufzuzeigen und einen möglichen Einfluss Leblancs seit 1895 auf die danach konstruierten Frauenfiguren auszumachen. Gleichzeitig wird eine Brücke geschlagen werden zu Maeterlincks Essays, die sich parallel zur dramatischen Entwicklung mit philosophisch-moralischen Überlegungen und Gedanken (nicht nur, aber auch) über ‚die Frauen' befassen und ebenso Änderungen in Maeterlincks ‚Weltbild' erkennen lassen, die chronologisch und linear aufeinander aufbauen. Diese Untersuchung ist notwendig, um im Folgekapitel die Titelheldin Ariane der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* innerhalb des sich stetig ändernden Maeterlinck'schen Weltbildes und Frauenbildes ‚verorten' zu können. Anders gesagt, mit Maeterlincks symbolistischer Weltanschauung lässt sich kaum Arianes Handlungsmotivation erklären. Maeterlincks Welt- und Frauenbilder bauen aufeinander auf, ergänzen einander und ändern in ihrer Entwicklung die ethisch-moralischen Handlungsmaximen. Frauenbild meint hier Maeterlincks schriftstellerische Darstellung von Frauen innerhalb seiner dramatischen Werke und essayistischen Schriften, die nicht notwendigerweise mit Maeterlincks privat bevorzugten Charakter- und Wesenseigenschaften seiner Lebensgefährtin(nen) oder Frauen zu tun haben muss. Die Ausdrücke ‚Frauenbild', ‚Frauentypus', gegebenenfalls auch ‚Frauenrolle' und ‚Frauencharakter' werden, soweit sie nicht ausdrücklich auf andere, konkret genannte Kontexte hinweisen, in diesem Sinne hier

[342] Maurice Maeterlinck: „Le Cahier bleu." Texte établi, annoté et présenté par J. Wieland-Burston in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 22/1976, S. 7–184 (Deutsche Übersetzung [Stefan Groß]: „Die Frauengestalt, die ein Dichter geschaffen hat oder die aus seinen Werken heraus scheint, selbst wenn er nicht darüber gesprochen haben sollte, ist für mich das entscheidende Erkennungszeichen seines Werks, seine Muse, wie man sagen könnte, der Brandherd, dem sich Landschaft, Ausschmückungen und Gedanken unterordnen." (Das Blaue Heft [1888] Blatt 18).

verwendet.[343] Die Veränderung von Maeterlincks Frauenbild in seinen Dramen geht einher mit einer ebensolchen Entwicklung in seinen Essays, die sich wiederum in seinen Theaterwerken spiegeln.

Si les idées des essais ne reparaissent pas toutes dans ces apologues scéniques c'est sans doute dû aux exigences particulières de la perspective théâtrale, mais il n'est aucun des thèmes des pièces qui ne puisse se retrouver dans les essais, *Aglavaine* répondant au *Trésor des Humbles*, *Ariane* à *Sagesse et Destinée, Monna Vanna* et *Joyzelle* à telles méditations du *Temple enseveli*. D'autre part les héros de ces pièces ne balbutient plus ni ne halètent, mais ont une tendance à parler comme des philosophes dont le verbe serait harmonieux et fleuri.[344]

Maeterlincks Essays und Artikel sind nicht, wie er selbst im fünften Kapitel seines Werkes *La Sagesse et la destinée* betonte, nach einer strengen wissenschaftlichen oder philosophischen Methode abgefasst. Dies trifft ebenso zu für Maeterlincks frühe Schriften der Jahre 1890 bis 1896, in denen er mit philosophischen Begriffen, wie beispielsweise Symbol, Allegorie, Verstand, Vernunft, operiert, bei deren Lesen dem Leser Assoziationen zu philosophischen Systemen, Begriffsdefinitionen von verschiedenen Philosophen in den Sinn kommen, die jedoch nicht anzuwenden sind. Maeterlinck beschäftigte sich zwar vereinzelt mit philosophischen Fragestellungen, aber er verwendete assoziative Begriffe von verschiedenen Autoren vor einem konkreten, nur für ihn gültigen Hintergrund.[345] Auf Maeterlinck trifft im Ansatz jenes zu, was Maeterlinck selbst als charakteristisch für den von ihm übersetzten Ruysbroek l'Admirable feststellte: „Er [Ruysbroek] hat keinerlei äußere Anordnung und scholastische Logik. Er wiederholt sich oftmals und scheint sich bisweilen zu widersprechen.“[346]

Die Begriffe, die sich als wichtig für Maeterlincks Theater- und Kunst- und auch Lebenskonzeption darstellen, werden im Folgenden vorgestellt und in Verbindung gebracht mit seinen Entwürfen von Frauenbildern in seinen essayistischen Schriften sowie deren

[343] Der Autorin ist bewusst, dass der statische Begriff ‚Bild' der performativen und transitorischen Kunstform Theater entgegensteht. Da das ‚Frauenbild' in dem jeweiligen Theaterstück oder Libretto Maeterlincks jedoch für sich allein und abgeschlossen betrachtet wird, steht nach Meinung der Autorin dem Verwenden des Begriffes ‚Frauenbild' neben jenem der ‚Frauenrolle' und anderen nichts entgegen.

[344] „Falls die Ideen aus des Essays nicht alle in den szenischen Apologien erscheinen, so ist es den besonderen Anforderungen der Theater-Perspektive geschuldet, aber es gibt nicht ein Thema der Stücke, das sich nicht in seinen Essays wiederfinden lässt: *Aglavaine et Sélysette* antwortet auf *Der Schatz der Armen*, *Ariane* auf *Weisheit und Schicksal*, *Monna Vanna* und *Joyzelle* auf bestimmte Meditationen aus *Der begrabene Tempel*. Auf der anderen Seite stammeln die Protagonisten aus diesen Werken nicht mehr, noch ringen sie nach Luft. Ganz im Gegenteil: sie haben eine Tendenz, so zu sprechen wie die Philosophen, deren Verb harmonisch und blumig ist.“ Robert Vivier, „Histoire d'une âme“, in: *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles 1962, S. 148.

[345] Vgl. dazu Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris 1975, S. 135.

[346] Maeterlinck, *Der Schatz der Armen*, S. 50.

Umsetzung in ausgewählten Dramen und umgekehrt. Die verschiedenen Entwicklungsphasen seiner Dramenkonzeption (‚premier théâtre', ‚Theater des Übergangs' und ‚second théâtre') werden ebenfalls skizziert. [347]

Princesse Maleine (1890) ist Maeterlincks erstes Theaterstück, das ihn einerseits einer breiteren, literarisch interessierten Öffentlichkeit bekannt machte, andererseits die Serie des ‚premier théâtre' eröffnete: jene symbolistische Stückserie, die à première vue die Menschen als unfähig darstellt, sich gegen die allgegenwärtige Todesbedrohung zu wehren, so dass sie sich passiv in ihr vermeintliches Schicksal ergeben. In der Sekundärliteratur gibt es verschiedene Meinungen, bis zu welchem Jahr das ‚premier théâtre' greift: Gaston Compère schließt in diese erste Phase alle Dramen ein, die bis zum Jahr 1894 geschrieben wurden.[348] Christian Berg hingegen sieht *Aglavaine et Sélysette* (1896) nicht als Auftakt eines neuen Theaters, und versteht unter ‚premier théâtre' all jene Stücke, die zwischen 1889 und 1896 publiziert oder gespielt wurden.[349] Während die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Bettina Knapp den Zeitpunkt des Zusammentreffens Maeterlincks mit Georgette Leblanc als Wendepunkt in seinem Dramenschaffen versteht und das Stück *Aglavaine et Sélysette* als Initialstück der *femme forte*-Periode ansieht[350], bezeichnet Wilfried Douglas Halls erst *Ariane et Barbe-Bleue* als „une première entrée dramatique dans la réalité"[351]. Doch genau wie *Aglavaine et Sélysette* befinde sich das Libretto in einem Übergang zwischen ‚théâtre symboliste' und den Stücken des ‚second théâtre', die für Halls endgültig erst mit *Monna Vanna* beginnen.[352] Ich stimme in diesem Punkt Halls ebenso wie Lecat[353] zu, da Maeterlinck in *Aglavaine et Sélysette* mit der Figur der Aglavaine zwar eine starke Frau ins Spiel bringt, die Sympathien der Leser jedoch so gelenkt werden, dass diese auf Seiten der zarten, todessehnsüchtigen Sélysette liegen, die dem ‚Schicksal' nicht entrinnen kann und will. *Aglavaine et Sélysette* wird von mir als Theater des Übergangs verstanden, Paul Gorceix fand

[347] Ausführliche Betrachtungen hierzu (Auswahl): Linn Bratteteig Konrad: *Modern Drama as Crisis*, New York 1986; Wilfried Douglas Halls, *Maurice Maeterlinck. A Study of his Life and Thought*, Oxford 1960; Marcel Postic, *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris 1970; Patrick McGuinness, *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*, Oxford: University Press 2000; Paul Gorceix, *L'Arpenteur invisible*, Bruxelles 2005, Gérard Dessons, *Maeterlinck. Le Théâtre du poème,* Paris 2005.
[348] Gaston Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles 1955, S. 7.
[349] Christian Berg, „Maurice Maeterlinck et le troisième personnage", *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck 28*, 1991, S. 34.
[350] Knapp, *Maeterlinck*, S. 51.
[351] Halls, „Les Débuts", S. 45.
[352] Ebd., S. 45-51.
[353] Lecat, *Le Maeterlinckianisme*, S. 113 ff.

dafür den passenden Begriff „charnière“[354] (Scharnier), das mit der Figur der Aglavaine einen neuen – von Georgette Leblanc (die die Periode der starken Frau als übrigens als dritte Periode definierte[355]) direkt beeinflussten – Figurenentyp in Maeterlincks symbolistisches Theater einführt. Aus Georgette Leblancs Gedanken über die Liebe, das Leben, ihrer Art, zu sein, wurde die Figur der Aglavaine entwickelt, die – nach Georgette Leblanc – jener der Sélysette entgegensteht: „Une des femmes, appelée Sélysette, continuait la série des petites princesses. L'autre était la femme nouvelle“[356], charakterisiert Leblanc die Protagonistinnen. In den ersten Entwürfen zu *Aglavaine et Sélysette*, die sich in Maeterlincks unveröffentlichten *Carnets de travail* (Agenden) aus dem Jahr 1895/1896 befinden, wird die neue, starke Frauenfigur übrigens zunächst „Georgette“ genannt.[357] Leblanc schloss aus der Tatsache, dass sie das Vorbild für eine der Protagonistinnen in Maeterlincks neuem Theaterstück gewesen ist, dass sie mit ihrem Wesen auch das neue Theater Maeterlincks beeinflusst habe. Dieser neue Figurentyp eröffnet neue Wege im Theater Maeterlincks, die allerdings erst durch Ariane und die folgenden Frauenfiguren beschritten werden können. „Had Aglavaine not existed, we should not understand Ariane.“[358] Die echte *femme forte* stellt meines Erachtens schließlich die Figur der Monna Vanna aus Maeterlincks gleichnamigem Drama dar.

4.1 Symbolistisches Theater – *Princesse Maleine*

Maeterlincks *Princesse Maleine* entstand, seinen eigenen Aussagen zufolge, aus dem Wunsch, Theaterstücke in der Manier Shakespeares[359] zu schreiben, allerdings nicht für die traditionelle Bühne: „Quand j'ai écrit *La Princesse Maleine*, je m'étais dit: ‚Je vais tâcher de faire une pièce à la façon de Shakespeare pour un théâtre de Marionnettes. Et c'est ce que j'ai fait.'“[360] Maeterlinck sah das zeitgenössische Theater seiner Zeit mit dem dazugehörigen

[354] Gorceix, *L'Arpenteur*, S. 411.
[355] Georgette Leblanc-Maeterlinck, „The Later Heroines of Maurice Maeterlinck“, *Fortnightly Review 87*, Nr. 517 Januar 1910, S. 49 ff.
[356] „Eine der Frauen, ihr Name ist Sélysette, führte die Serie der kleinen Prinzessinnen weiter. Die andere war die neue Frau.“ Leblanc, *Souvenirs*, S. 90.
[357] E. Capiau-Laureys, „La Genèse d'Aglavaine et Sélysette“, *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck 16*, 1971, S. 19 f.
[358] Leblanc-Maeterlinck, „The Later Heroines“, S. 53.
[359] Maeterlinck folgt hier dem Vorbild Mallarmés sowohl hinsichtlich seiner „Theatertheorie“ als auch seiner Verehrung für William Shakespears Dramen. Vgl. Haskell Mayer Block, *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Detroit 1963.
[360] „Als ich *La Princesse Maleine* geschrieben habe, hatte ich mir gesagt: ‚Ich werde versuchen, ein Stück in der Manier Shakespeares zu schreiben. Und das habe ich getan.'“ Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire (1891)*, S. 126.

Handwerkszeug der Schauspieler nicht dazu in der Lage, seine neuen Stücke auf der Bühne darstellen zu können. Er opponierte gegen „le théâtre classique de l'anecdote, de l'action et des conflits stériles […]"[361]. Maeterlinck wünschte sich als Mittler seines Theaters Marionetten[362], da diese emotionslos und abstrakt das Wesentliche seiner Dramen begreiflich machen könnten. Die zeitgenössischen Schauspieler waren, in den Worten Siegfried Jacobsohns, nicht „mimosenhaft genug", um Maeterlincks „feinen, bleichen, schwermütigen Geister"[363] darzustellen.

La scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique. Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. Il y a la divergence ininterrompue entre les forces du symbole et celles de l'homme qui s'y agite. […] L'accident a détruit le symbole, et le chef-d'œuvre, en son essence, est mort durant le temps de cette présence et de ses traces.[364]

Maeterlinck befand, dass das menschliche Zutun, also das deklamatorische Element der Schauspielkunst gegen Ende des 19. Jahrhunderts das wahre Kunstwerke zerstöre, da das Symbol des Kunstwerks durch das dargebotene Schauspiel zerstört werde. Wenn das reine Kunstwerk (also Maeterlincks Drama) durch leblose, hölzerne Marionetten dargestellt würde, hätte das Kunstwerk eine Chance zu überleben, da die menschliche Imagination gefragt sei, das Wesentliche (das Symbol) des Kunstwerkes zu erahnen. Ganz folgerichtig müsste ein Theaterstück, wenn es keine menschliche Präsenz erträgt, als Hörspiel dargeboten (gelesen) werden.

[361] „[…] das klassische Theater der Anekdote, der Aktion und der sterilen Konflikte".
Gorceix, Paul: *„Introduction sur le théâtre*", in: Maeterlinck, *Œuvres III*, S. 438.
[362] Die nachfolgende Stücke wurden ausdrücklich als „Drames pour marionettes" bezeichnet, sie wurden allerdings (noch) nicht mit Marionetten gespielt, dafür von jungen Schauspielcompagnien, die sich den Aufführungen symbolistischer Theaterstücke verschrieben hatten, wie das Théâtre de l'Œuvre und das *Théâtre-Libre*.
[363] Siegfried Jacobsohn, *Das Theater der Reichshauptstadt*, München 1904, S. 134.
[364] „Die Bühne ist der Ort, an dem die Meisterwerke sterben, denn die Aufführung eines großen Werkes wird durch die Vermittlung über *nebensächliche, zufällige Subjektivität* in sich widersprüchlich. Jedes Meisterwerk ist ein Symbol, und Symbole ertragen keine aktive menschliche Gegenwart. Zwischen den Kräften des Symbols und denen des handelnden Menschen besteht eine fortwährende Divergenz. […] Zufälligkeit zerstörte so das Symbol, und in seiner Wesenheit ist das Werk für die Dauer dieser Besetzung und ihrer Nachwirkungen gestorben." Stefan Gross [Hg.], *Maeterlinck. Introduction à une psychologie des songes (1886–1896)*, Bruxelles 1985, S. 86, fortan genannt IPS. (Deutsche Übersetzung: Stefan Gross [Hg.], *Maurice Maeterlinck. Prosa und kritische Schriften 1886–1896*, Mindelheim 1983, S. 54, fortan genannt PkS.)

In einem Interview mit Jules Huret erklärte Maeterlinck die Grundlagen seiner Weltanschauung und seiner Dramenkonzeption. [365] Auf wenigen Seiten findet sich hier Maeterlincks Dramentheorie dargestellt, die er in der Folgezeit in mehreren Artikeln und Essays weiter ausführte. Das Interview enthält mehrere Aspekte, die für die Betrachtung des frühen Theaters Maeterlincks wesentlich sind: Maeterlincks Definition von Symbol/Allegorie, die Wichtigkeit der Sprache, die Abwesenheit von Sprache und die Darstellung der menschlichen Figuren durch Marionetten. Betrachtungen über Mann und Frau, über Verstand und Instinkt sowie allgemeine Gedanken über das Leben, Schicksal und die Ewigkeit finden sich in kleinen Essays, die Maeterlinck Ende 1890 / Anfang 1891 in Zeitschriften veröffentlichte.[366] Eine kurze zusammenfassende Darstellung der genannten Parameter und eine Untersuchung, wie dieselben in *Princesse Maleine* eingesetzt werden, sollen klären, weshalb Maeterlinck als jener Poet gefeiert wird, der dem modernen Theater Beckets und Artauds voranging und „who had given the Symbolist movement something it had been seeking for more than a decade: a theatre“[367].

Während der französische Symbolismus als Gegenreaktion auf den Positivismus und den Materialismus mehr der Poesie[368] verhaftet blieb, übertrug Maeterlinck diese Stilmittel auf das Drama[369]. Dabei stimmte Maeterlincks dramatischer Symbolismus überein mit den poetischen Forderungen des lyrischen Symbolismus: Als Aufgabe des Dichters galt es, symbolhaft mit einer musikalisch-rhythmisierten Sprache auf die geheimnisvollen Zusammenhänge zwischen den Dingen und auf die hinter den äußeren Erscheinungsbildern verborgenen Seinsschichten hinzuweisen. In der Nachfolge der Parnassiens sollte keine Bedeutung durch Sprache transportiert werden, sondern versucht werden, diese zu verschleiern oder vielschichtig aufzufächern. Die Sprache als melodische Ausdruckskunst

[365] Jules Huret (1863–1915) war französischer Journalist, veröffentlichte vor allem Interviews, Umfragen, Reise- und Landesbeschreibungen (über Berlin, Deutschland, die USA und andere Länder).
[366] Stefan Gross sammelte die vereinzelt erschienenen Beiträge Maeterlincks und veröffentlichte sie 1983 in einem Band unter dem Titel *Prosa und kritische Schriften* (Bad Wörishofen). Das französische Pendant erschien 1985 unter dem Titel *Psychologie des Songes et autres écrits* (Bruxelles).
[367] „[…] als jener Poet gefeiert wird, der] der symbolistischen Bewegung jenes gegeben hatte, wonach sie länger als ein Jahrzehnt lang gesucht hatte: ein Theater.“ Patrick McGuiness, *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*, Oxford 2000, S. 1.
[368] Es gab mehrere Schriftsteller, die, beeinflusst durch Richard Wagners Idee des Gesamtkunstwerkes Abhandlungen über ein symbolistisches Theater schrieben, durch die Maeterlinck ebenfalls beeinflusst wurde: Mallarmé, Gustav Kahn, Charles Moris, Albert Mockel, Mauclair.
[369] Zur Theorie des frühen symbolistischen Theaters (von Auguste Villiers de l’Isle-Adam über Stéphane Mallarmé bis hin zu Maurice Maeterlinck) vgl. u. a. Jacques Robichez, *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris 1957..

sollte nur der Kunst dienen (L'Art pour l'Art). Jean Moréas forderte im „Manifeste littéraire" (1886) , die reine Idee solle niemals aufscheinen dürfen ohne die verhüllenden Umhänge (*simarres)* der äußerlichen Analogien. Somit ist die reine Idee als solche nie erkennbar, sondern immer nur in ihrer Beziehung zur Welt als äußeres Erscheinungsbild. „Le grand reproche qu'on a fait aux symbolistes est d'être abscons"[370], fasst Robert Sabatier den Vorwurf zusammen, der den Symbolisten von Seiten der Kritik gemacht wurde. Neben der Unverständlichkeit des Symbolismus ist es ebenso wichtig darauf hinzuweisen, dass es weder eine einheitliche symbolistische Schule gab, noch eine gemeinsame Definition, was denn das ‚Symbol' sei: „Il est difficile de cerner ce que les Symbolistes entendent par ‚symbole', chaque poète, ou presque, ayant sa définition."[371] Hier offenbart sich die Schwierigkeit des Unterfangens, Bedeutungen, Charakterisierungen ‚einzufangen': Nichts am symbolistischen Theater ist eindeutig, die Sprache arbeitet mit Doppeldeutigkeiten, die Bedeutungen changieren, die Figuren entziehen sich einer eindeutigen Charakterisierung. Maeterlincks frühe Theaterstücke wurden von einer elitären Theateravantgarde als neues Theater gefeiert, das in den 1920er Jahren Vorbild für das moderne surrealistische Theater Antonin Artauds, André Bretons und anderer wurde. Maeterlinck ging als Begründer des symbolistischen (belgischen) Theaters und als Schöpfer des „dekadent-fragilen Frauentypus"[372] in die Literaturgeschichte ein.

Maeterlincks Definitionen zum ‚premier théâtre'

A) Symbol – Allegorie

Maeterlinck unterscheidet in seiner Definition zwischen zwei Arten von Symbolen: Das A-priori-Symbol, dessen Bedeutung schon feststeht, und das ‚unbewusste' Symbol, dessen Bedeutung nur durch Kontemplation in das Kunstwerk erfasst werden kann. [373] Er betrachtet

[370] „Der große Vorwurf, den man den Symbolisten gemacht hat, ist, dass sie schwer verständlich waren." Robert Sabatier, *La Poésie du dix-neuvième siècle. Tome 2: Naissance de la poésie moderne*, Paris 1977, S. 191.
[371] „Es ist undurchschaubar, was die Symbolisten unter ‚Symbol' verstanden, da jeder oder fast jeder Poet seine eigene Definition hatte." Michel Jarrety [Hg.], *La poésie françaises du Moyen Age jusqu'au nos jours*, Paris 1997, S. 394.
[372] Thomalla, *Femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, S. 20.
[373] PkS, S. 66: „Ich glaube, es gibt zwei Sorten Symbole: eines, das man *a priori*-Symbol nennen könnte; ich meine gezielt eingesetzte Symbole, die von Abstraktionen ausgehen und danach trachten, diese mit Menschlichkeit zu umkleiden. Als Prototyp dieser der Allegorie sehr nahe kommenden Symbolik könnte man den *Zweiten Faust* sehen, sowie manche Märchen von Goethe, beispielsweise sein berühmtes *Mährchen aller Mährchen* [sic]. Die andere Sorte Symbol ist eher unbewusst, tritt ohne Wissen des Dichters auf, oft gegen

das zweite Symbol, das unbewusste, als Naturgewalt, das Kunstwerk belebt. Ein Werk dagegen, das sich aus einem äußeren (A-priori)-Symbol entwickelt, das ganz bewusst Symbole einsetzt, um etwas Bestimmtes darzustellen, betrachtet Maeterlinck als nicht lebensfähig (für die Ewigkeit) und setzt es der Allegorie gleich.[374] Maeterlincks Konzeption sieht das reine Symbol als eine Art Blume, die das Kunstwerk am Leben erhält und diesem Leben spendet, während sich der Dichter passiv (also nicht vorsätzlich) dieser Naturgewalt hingibt, die ein Meisterwerk aus seiner Dichtung machen wird (vorausgesetzt, der ‚Rohbau' ist dazu geeignet).

> Le poète doit, me semble-t-il, être passif dans le symbole, et le symbole le plus pur est peut-être celui qui a eu lieu à son insu et même à l'encontre de ses intentions; le symbole serait la fleur de la vitalité du poème; et, à un autre point de vue, la qualité du symbole deviendrait la contre-épreuve de la puissance et de la vitalité du poème. […] S'il n'y a pas de symbole, il n'y a pas d'œuvre d'art.[375]

Wahre Kunst entsteht laut Maeterlinck unbewusst, ohne die Kenntnis oder sogar gegen den Willen des Dichters. Die Verortung von künstlerischer Intuition (sozusagen der ‚Kuss der Musen' oder das Wirken seines ‚Genies') verschiebt sich in der Vorstellung Maeterlincks von dem Künstler in den Gehalt eines Werkes, das, weil der Gehalt symbolisch definiert ist, die Offenheit bietet für den Einlass etwas Höheren. Das reine Symbol als eine aktive, nicht erkennbare natürliche Kraft, die ihre Inhalte in Kunstwerken manifestiert, erscheint angelehnt an Schopenhauers ‚Willen', der der Vorstellungswelt als grund- und zielloser blinder Drang zugrunde liegt und der nur in seltenen Fällen, beispielsweise durch Kunstgenuss, kontemplativ erkennbar ist. Ebenso wie Schopenhauers Wille erscheint Maeterlincks Symbol blind, finster und nicht durch den Verstand erkdennbar. Finsternis und Unbekanntes können Grauen erwecken, lassen andererseits Helligkeit als Gegensatz erkennen. „Da, wo das Grauen fehlt, ist weder Liebe noch Licht"[376], zitiert Maeterlinck eines seiner literarischen Vorbilder,

---

seinen Willen, und geht fast immer weit über seine Vorstellungskraft hinaus: Es ist ein Symbol, wie es aus jeder genialen menschlichen Schöpfung hervorgeht; sein Prototyp findet sich bei Aischylos, Shakespeare und anderen." Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire (1891)*, S. 123.

[374] IPS, S. 58. (PkS, S. 62: „Das Symbol ist die organische, innere Allegorie; es hat seine Wurzeln in der Finsternis. Die Allegorie ist das äußere Symbol; sie hat ihre Wurzeln im Licht, doch ihr Wipfel ist unfruchtbar und welk. Die Allegorie ist ein großer abgestorbener Baum; er vergiftet die Landschaft. Die Allegorie wird vom Verstand gedeutet; das Symbol von der Vernunft.")

[375] PkS, S. 166: „Der Dichter muss – denke ich – passiv im Symbol sein, und das reinste Symbol ist vielleicht jenes, welches ohne sein Wissen auftritt und sogar gegen seine Absichten; es würde so die Blüte der Vitalität jeder Dichtung; sowie umgekehrt seine Qualität zur Gegenprobe für die Kraft und die Vitalität der Dichtung würde.[…] Wo kein Symbol ist, ist kein Kunstwerk." Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire (1891)*, S. 124.

[376] PkS, S. 45.

Ernest Hello[377]. Das Arbeiten mit dialektischen Gegensatzpaaren wie hier Dunkelheit/Grauen – Licht/Liebe innerhalb seiner Dichtungen gehört zu den Stilmerkmalen, die auch in der Konzeption seiner Frauen- und Männerbilder zu finden sind.

B) Frau – Mann / Vernunft – Verstand

In seinem Essay *Menues Propos* setzt sich Maeterlinck erstmals mit seiner Vorstellung über ‚die Frau / die Frauen' auseinander. Maeterlinck erläutert die Wesenszüge ‚der Frau an sich', die innerhalb seiner pessimistischen Weltanschauung positiv gezeichnet wir und entwickelt sein frühes Frauenbild, das er in variierter Form in den Essay *Sur Les Femmes* aus dem Jahr 1895 übernehmen sollte:

La femme est plus près de Dieu que l'homme. De tous les êtres que nous connaissons, la femme semble être le plus près de Dieu. Elle est peut-être plus récente que l'homme; c'est un être nouveau. Une vielle femme est aussi jeune qu'un enfant. La femme a plus de raison et moins d'intelligence que l'homme. Elle ne voit rien isolément. En tout objet, elle semble voir, à son insu, les relations éternelles de l'objet, plus exactement que l'objet lui-même. Tout ce qu'elle voit, elle le voit à la fois dans trois mondes. Tous ses sens sont mystiques. Elle aperçoit nos destinées dans son choix. Il est bien possible, d'ailleurs, que nos destinées et nos femmes soient des sœurs discrètes sorties, la main dans la main, de la même maison. Il n'est pas dit qu'il n'y ait pas un malheur éternel au fond de certaines de ses répulsions. Elle a de mystérieuses terreurs qui ne s'expliqueront que plus tard. Elle s'ignore moins que nous, mais elle ne se sait qu'à son insu. Elle n'a jamais parlé jusqu'ici: elle ne s'est peut-être jamais parlé à elle-même. Qu'arrivera-t-il le jour où elle dira son dernier mot? – En attendant, elle nous échappe comme le temps; mais elle semble ajouter un sens secret aux paroles qu'elle répète: écoutez une femme dans l'obscurité. Au fond d'elle-même elle ne se trompe jamais: elle est cependant, plus que l'homme, encline à tromper Dieu, et ceci est presque inexplicable. Quelle sera l'attitude de Dieu devant la femme, et de la femme devant Dieu? L'interprétation inconsciente des lois divines diverge étrangement selon les sexes. L'un voit peut-être l'envers de ces textes secrets et l'autre l'endroit. Il se peut, d'ailleurs, que le sens des mots et des phrases ait plus d'un sexe. L'attitude de la femme devant l'Eternité est déjà très différente de la nôtre. L'homme ne peut en avoir une idée qu'en certains moments extraordinaires de sa vie. Il y a là une entente dont nous sommes exclus. Elle a l'air de savoir où elle va; ils ont l'air de savoir où elles vont. Elle est plus triste et moins inquiète que l'homme. Celui-ci vit peut-être dans la Justice; celle-là dans l'Indulgence. Il faut être gravement malade pour être sur le point de comprendre la femme. Rien n'est plus semblable à la femme qu'un mourant; et l'homme, sur son lit de mort, est plus près que jamais de la femme.[378]

[377] Ernest Hello (1828–1885) war französischer Schriftsteller und Philosoph. Er übersetzte unter anderem die Werke der Mystiker Angela von Foligno und Jan van Ruysbroek. Maeterlinck benutzte Hellos Übersetzung als Vorlage zu seiner Ruysbroek-Übersetzung (1886 bis 1889).

[378] IPS, S. 57 (PkS, S. 61: „Die Frau ist Gott näher als der Mann. Von allen Wesen, die wir kennen, scheint die Frau Gott am nächsten. Sie existiert vielleicht weniger lang als der Mann; es ist ein neues Wesen. Eine alte Frau ist ebenso jung wie ein Kind. Die Frau hat mehr Vernunft und weniger Verstand. Sie sieht nichts isoliert. In jedem Gegenstand scheint sie unbewusst die ihm eigenen unwandelbaren Bindungen zu sehen, genauer als den Gegenstand selbst. Alles, was sie sieht, sieht sie gleichzeitig in drei Welten. Alle ihre Sinne sind mystisch. Sie erkennt unsere Schicksale an ihrer Wahl. Übrigens ist es gut möglich, dass unsere Schicksale und unsere Frauen heimliche Schwestern sind, die Hand in Hand aus dem gleichen Haus gekommen sind. Es ist nicht

Folgt man der Denkweise Maeterlincks, haben die Frauen des frühen symbolistischen Theaters ‚positive' Eigenschaften: ‚Die Frau' wird als eine „Schwester des Schicksals / des Symbols" dargestellt, die unbewusst Zugang zur Ewigkeit (auch: zu Gott)[379] hat und deren Wesen für das Abstraktionsvermögen des Mannes nicht fassbar ist, ähnlich wie die Zeit. Die Frau weiß den Gang der Dinge, der Zeit und der Ewigkeit intuitiv, sie stellt den unbewussten, mit dem Verstand nicht fassbaren Teil des Seins dar. Ihr wird Vernunft zugeschrieben, durch die das wahre Symbol erkannt werden kann. Die Vernunft deckt sich mit der Bedeutung des Instinkts nach Bergson und der Intuition unseres heutigen Sprachgebrauchs.[380] Der Verstand als diametral entgegengesetztes, bewusstes Erkenntnisvermögen ist dagegen männlich besetzt und ‚nur' in der Lage, die Allegorie, das A-priori-Symbol als Gegensatz zum „reinen" Symbol zu erkennen.

> Wir [die Männer] sind es, die nicht verstehen, weil wir uns immer in den Niederungen des Verstandes aufhalten.[381]

Maeterlinck fordert von den Männern Ehrfurcht vor jenen, „die Dinge wissen, die wir [die Männer] nicht wissen", den Frauen (aber auch: den Kindern, den Kranken und den Alten):

> Sie sind fürwahr die verschleierten Schwestern aller großen Dinge, die man nicht sieht. Sie sind fürwahr die nächsten Angehörigen des Unendlichen, das uns umgibt, und wissen ihm allein noch mit der vertrauten Anmut des Kindes zuzulächeln, das seinen Vater nicht fürchtet.[382]

---

ausgeschlossen, dass manchen von ihren Abneigungen ein immerwährendes Unglück zugrunde liegt. Sie hat geheimnisvolle Ängste, für die sich die Erklärung erst später wird finden lassen. Sie kennt sich besser als wir uns, doch ist ihr Wissen unbewusst**.** Noch nie hat sie bisher gesprochen; vielleicht hat sie sogar niemals zu sich selbst gesprochen. Was wird an dem Tag geschehen, wenn sie ihr letztes Wort sagt? – Einstweilen entrinnt sie uns wie die Zeit; aber sie scheint den Worten, die sie wiederholt, einen geheimen Sinn zuzufügen: Hören Sie einer Frau im Dunkeln zu. Im Grunde ihres Selbst täuscht sie sich nie. Sie neigt allerdings mehr als der Mann dazu, Gott zu täuschen, und das ist fast unerklärlich. Welche Position wird Gott gegenüber der Frau einnehmen, und welche die Frau gegenüber Gott? Die unbewusste Auslegung der göttlichen Gesetze unterscheidet sich merkwürdig zwischen den Geschlechtern. Das eine sieht vielleicht die vordere, das andere die Schattenseite jener geheimen Texte. Im Übrigen kann es sein, dass der Sinn der Wörter und Sätze mehr als ein Geschlecht hat. Schon die Stellung der Frau zur Ewigkeit ist von der unseren sehr verschieden. Der Mann kann von ihr nur in manchen außergewöhnlichen Augenblicken seines Lebens eine Vorstellung entwickeln. Hingegen gibt es beispielsweise unergründbare hintersinnige Heimlichkeiten zwischen der Frau und dem Tod. Sie stirbt nicht wie wir, sie stirbt wie die Tiere und die kleinen Kinder. Es gibt da eine Übereinkunft, von der wir ausgeschlossen sind. Sie scheint zu wissen, wohin sie geht. Sie scheinen zu wissen, wohin sie gehen. Sie ist trauriger, aber weniger unruhig als der Mann. Dieser lebt vielleicht in der Gerechtigkeit; sie lebt in der Nachsicht. Man muss schwer krank sein, um die Frau auch nur annähernd verstehen zu können. Nichts ist der Frau ähnlicher als ein Sterbender; und auf seinem Sterbebett ist der Mann der Frau näher als je zuvor.")

[379] In den frühen Schriften findet sich öfter der Ausdruck ‚Gott' als Synonym für ‚Schicksal' oder ‚die Götter'. Maeterlinck scheint hier den Ausdruck für eine allgemeine, nicht näher bestimmte höhere Gewalt/Macht benutzt zu haben, die er ausdrücklich nicht als den christlichen Gott der Moderne verstanden wissen wollte. Siehe hierzu: Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues*, Monaco 1948, S. 20 f.

[380] Vgl. Gorceix, *L'Arpenteur*, S. 148-182.

[381] Maeterlinck, *Der Schatz der Armen*, S. 44. Fortan genannt SdA.

[382] SdA, S. 48.

Allerdings sind die Frauen nicht in der Lage, sich selbst, ihrer Stellung und ihres Seins bewusst zu werden, sie folgen dem blinden Drang des Schicksals, ohne sich wehren zu können, da sie nicht in der Lage sind, abstrakt zu denken: Der Verstand fehlt. Die beiden Gegensätze Mann und Frau stehen einander gegenüber mit Vermögen, die sich nach Maeterlincks Definition nicht berühren: Die Kategorien Verstand – Vernunft korrespondieren mit Bewusstsein – Bewusst-„losigkeit“ und „Un“-bewusstheit (oder: „Unter“-bewusstsein), Sprache – Gefühl, Abstraktion – Emotion. Mann und Frau können nicht zueinander finden, zu groß ist laut Maeterlinck der Graben, den es zu überqueren gilt, das Bindeglied fehlt noch.[383] Nur in der Kunst, durch unbewusstes Sich-Versenken in das Kunstwerk, durch Kontemplation, konstatiert Maeterlinck, kann der Mann, geleitet durch den Instinkt, dem unbewussten Wissen der Frau näher kommen:

A part l'instinct qui m'y pousse – […] l'instinct est l'idée générale par excellence, mais informulé, et probablement informulable – […] je n'ai sur l'art et ses fonctions aucune idée générale que j'ai le droit de croire mienne.[384]

Doch Maeterlincks Versuch, das Geheimnis der Kunst zu entdecken, schlägt fehl: Es scheint nicht erkennbar zu sein, weder für die Frau, die es bewusst nicht versucht, noch für den Künstler, der – nach Maeterlinck – besser daran tut, es erst gar nicht in Angriff zu nehmen:

Es gibt da [in der Kunst] irgendein Geheimnis, das wahrscheinlich ebenso unlösbar ist, wie das unserer Schicksalsbestimmtheiten […]. Im Grunde habe ich von der Kunst eine so hohe Meinung, dass sie für mich mit jenem Meer voller Geheimnisse verschmilzt, das wir in uns tragen.[385]

Die innerhalb des Maeterlinck'schen Wertesystem um 1890 vorgenommene ‚positive'[386] Kennzeichnung der Frauen als „Schwestern des Schicksals“, die eine direkte Verbindung

[383] In seinem Essay *Sur Les Femmes* (1895) führt Maeterlinck die Liebe als moralische Kategorie bzw. als Bindeglied zwischen Mann und Frau ein, als jene Instanz, welche die beiden Gegensätze Mann und Frau verbinden kann.

[384] „Vom Instinkt abgesehen, der mich leitet – […] der Instinkt ist die allgemeine Idee par excellence, aber nicht formuliert und wahrscheinlich nicht formulierbar – […], habe ich über die Kunst und ihre Funktionen nicht eine allgemeine Vorstellung, die ich mit Berechtigung mein Eigen nennen könnte.“ IPS, S. 79 (PkS, S. 47).

[385] PkS, S. 47.

[386] Maeterlincks symbolistisches Frauenbild entspricht ganz dem positivistisch-naturalistischen (im Grunde negativ gezeichneten) Frauenbild des Fin des Siècle: Die Frau wird assoziiert mit Natürlichkeit, Emotion, ‚Bewusstlosigkeit', Schwäche, der Mann mit Verstand, rationalem, abstraktem Denken, Bewusstsein und Stärke. Nichtsdestotrotz betrachte ich das Frauenbild innerhalb des Maeterlinck'schen Denkens, in dem das (weibliche) unbewusste Ahnen von der Stärke und Größe einer unvorstellbaren Macht wertvoller eingeschätzt wird als das abstrakte (männliche) Denken, das an der Oberfläche bleibt und nicht in die metaphysische Tiefe dringen kann, als positiv formuliert.

zum Schicksal, dem Unbewussten und den Geheimnissen der Kunst haben, die intuitiv Dinge wissen, die Männer nie wissen können, ‚funktioniert' nicht in den frühen Dramen Maeterlincks: Aus der Verbindung zum Schicksal wird vordergründig Fatalismus, der sich im unvermeidlichen Tod der Protagonistinnen manifestiert, wie dies in allen Stücken des frühen Theaters der Fall ist. Als berühmteste Stücke seien hier *Princesse Maleine* oder *Pelléas et Mélisande* genannt. Das „reine Symbol" scheint gegen die Intention des Autors gewirkt zu haben: „Et n'est-ce pas en examinant *ce qu'il n'a pas voulu* que l'on pénètre l'essence d'un poète?"[387]

La Princesse Maleine war Maeterlincks erster Versuch, seine Vorstellung vom reinen Symbol, von Wille und Schicksal, in die dramatische Form umzusetzen: Er revolutionierte den Gebrauch der Sprache und versuchte das Unbewusste durch eben jene und durch das Medium der Frau im Theater erfahrbar zu machen. Mit diesem Drama etablierte Maeterlinck ein neues Theater und schrieb, so Marc Quaghgebeur, Theatergeschichte.[388] Die Frauenfiguren in Maeterlincks Dramen trugen dabei einen Großteil zur Neuartigkeit des Maeterlinck'schen Theaters bei; sie waren allerdings auch die Protagonisten, die den Weg aus dem Symbolismus finden sollten.

„L'œuvre la plus géniale de ce temps": *Princesse Maleine* (1889)

Prinzessin Maleine ist sowohl Titelfigur als auch Hauptdarstellerin des gleichnamigen Dramas, in welchem sich die Protagonisten „enormen, unsichtbaren und verhängnisvollen natürlichen Kräften" gegenüber sehen, von denen niemand die Absicht kennt, – so Maeterlinck in der Einleitung seiner „Théâtre"-Ausgabe im Jahr 1901. Diese blinden Kräfte, wie die Liebe oder der Tod, wirken ‚ohne Sinn und Verstand', verbinden ohne verstehbaren Grund Menschen oder reißen sie auseinander.

---

[387] „Begreift man die Essenz eines Dichters nicht gerade, indem man untersucht, *was er nicht gewollt hat?*" IPS, S. 76 (PkS, S. 45).

[388] „Um die Jahrhundertwende [1900] brachte das dramatische Œuvre Maurice Maeterlincks eine Entwicklung in Gang, die niemals aufhören wird, Früchte hervorzubringen und die größten Regisseure ihrer Zeit zu inspirieren. Ein bisschen überall in der abendländischen Welt begeisterte das Werk Schriftsteller, die sich der Realisierung einer neuen Literatur verschrieben hatten. Das Werk setzte auf jeden Fall symbolisch dem Naturalismus auf der Bühne ein Ende und bewies, dass dieses sich nicht auf das ‚Rezept' des bürgerlichen Theaters reduzieren ließ. Es legte den Grundstock und lieferte die Mittel für die Theaterrevolution im 20. Jahrhundert." Vgl. hierzu: Marc Quaghgebeur, Préface, in: Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine. Edition présentée, établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove*, Bruxelles 1998, S. 5.

Tod und Liebe und die anderen Gewalten üben eine Art heimtückischer Gerechtigkeit, – oder besser Ungerechtigkeit – deren Strafen – denn diese Ungerechtigkeit belohnt nie – vielleicht nichts als Launen des Schicksals sind. Es ist im Grunde genommen die christliche Gottesidee in Verbindung mit dem antiken Schicksalsgedanken und in die undurchdringliche Nacht der Natur verstoßen; von hier aus sucht sie die Gedanken, Pläne, Gefühle und das bescheidene Glück der Menschen zu belauern und wo sie kann, zu verwirren und zu verdüstern.[389]

Dabei – so Maeterlinck – erfassen diese unerklärlichen Kräfte aus dem „néant hostile“[390], die meist, aber nicht nur, als grausamer, gleichgültiger und blindwütender Tod auftreten, bevorzugt jene Wesen, die glücklich und verliebt erscheinen, die jung und voller Kraft sind, wie Prinz Hjalmar und Prinzessin Maleine, die zu Beginn des Stückes gerade ihre Verlobung feiern wollten:

Dieser Tod ist eine gleichgültige und unerbittliche, blindlings drauflos tappende Macht, die mit Vorliebe die Jüngsten und am wenigsten Unglücklichen dahinrafft, nur weil sie etwas weniger tatenlos sind als die Übrigen, und jede zu lebhafte Bewegung in der Nacht ihre Aufmerksamkeit auf sich zieht.[391]

Maleine und Hjalmar

Prinzessin Maleine und Prinz Hjalmar sind verliebt. Sie sind gerade dabei, ihre Verlobung zu feiern, als das Unheil losbricht, das keiner richtig erklären kann, das nach einer Intrige durch die Königin Anne ‚riecht', einen Krieg provoziert und das mit ihrem eigenen Tod noch nicht beendet sein wird. So jung und glücklich die beiden Protagonisten zunächst scheinen, weisen doch einige Zeichen, wenn auch (noch) nicht auf einen kommenden Tod konkret, so doch auf eine gewisse Andersartigkeit oder auf ein ‚Gezeichnetsein' hin. Diese Zeichen scheinen den Hauptakteuren jedoch nicht bewusst zu sein.

Maleine

Maleine hat ein grünes Gesicht und weiße Wimpern. Das grüne Gesicht verweist schon zu Beginn des Dramas auf Maleines kommende Vergiftung (und damit auf den drohenden Tod) hin, die durch Königin Anne herbeigeführt wird. Die grüne Hautfarbe und der schlechte Gesundheitszustand Maleines werden von mehreren Schlossbewohnern wahrgenommen und haben somit eine allgemeine Bedeutung. Fabrice van de Kerckhove präzisiert diese Annahme

[389] Vorrede zu Maurice Maeterlinck, *Prinzessin Maleine*, Leipzig 1902, S. 6.
[390] Das „feindliche Nichts".
[391] Vorrede zu: Maeterlinck, *Prinzessin Maleine*, S. 6 f.

in der Kritischen Ausgabe von *La Princesse Maleine*, erklärt aber auch, dass im elisabethanischen Theater das grüne Gesicht Ausdruck für die Blässe von jungen Mädchen gewesen sei.[392] Ende des 19. Jahrhunderts bezeichnete eben diese grünlich-weiße Gesichtsfarbe die „Bleichsucht", eine Krankheit, die bevorzugt junge, pubertierende Mädchen befiel, und die als „unfreiwillige Bekundung des erwachenden Sexualtriebes"[393] gedeutet wurde, die es zu bekämpfen galt. Die weißen Wimpern scheinen eine Andersartigkeit oder Fremdheit, aber gleichzeitig auch eine Art ‚Exotik' darzustellen, mit der das Bild der Prinzessin im Gedächtnis des Prinzen Hjalmar verhaftet bleibt (I, 3). Sie ist eine Fremde in den Augen von König Hjalmar und vor allem von Königin Anne, der unnahbaren, machtvollen und distanzierten Herrscherin: Durch ihr Erscheinen durchkreuzt Maleine die Pläne der Königin, ihre Tochter Uglyane mit dem Prinzen Hjalmar zu verheiraten. Innerhalb ihrer eigenen Familie steht die Andersartigkeit Maleines für einen vermeintlich starken Willen, der sich nicht den Wünschen des Vaters beugt (I, 2), dabei geht sie einer Konfrontation mit dem Vater aus dem Weg, antwortet auf die Fragen des Vaters lediglich mit „Oui, Sire" oder „Non, Sire". Dirk Strohmann meint, Maleine habe zwar ein „schwaches Wesen", das jedoch nichtsdestotrotz „die Unmöglichkeit des Verzichts auf [Prinz] Hjalmar"[394] klarstelle. Maleine nimmt eine harte Strafe auf sich (‚Beugehaft' in einem fensterlosen Turm, aus dem die Amme sie schließlich befreit), verdingt sich als Zofe, um an das ihr zugedachte Ziel zu gelangen, bei Prinz Hjalmar sein zu können. Auf die Frage des Prinzen, wie sie zu ihm gefunden habe, kann sie jedoch keine Antwort geben: „Je ne sais pas" (II, 5), antwortet sie ‚mélisandesque'. Eine höhere, unbewusste Kraft hat die sanfte und wehrlose Maleine an ihr Ziel geführt.

In Prinzessin Maleine wiederholt und potenziert sich ein Schicksal, das seinerzeit Anne, damals noch Gräfin, erleiden musste, „parce qu'elle aimait un prince qu'elle ne pouvait pas aimer"[395] (I, 2). Maleine scheint auf den ersten Blick einen stärkeren Willen als Gräfin Anne zu haben, da sie die Strafe im fensterlosen Turm auf sich nimmt, entkommt und weiter ihren

[392] Maeterlinck, *Princesse Maleine 1998*, S. 181.
[393] Ariès und Duby [Hg.], *Geschichte des privaten Lebens Band 4: Von der Revolution zum Großen Krieg*, S. 586.
[394] Dirk Strohmann, „Schicksal, Sprache und Kommunikation der Seelen in *Princesse Maleine*", *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck 27*, 1989, S. 58.
[395] „Weil sie einen Prinzen liebte, den sie nicht lieben durfte", in: Paul Gorceix, „De *La Princesse Maleine* à *La Princesse Isabelle.* Essai sur le théâtre de Maeterlinck", in: *Maurice Maeterlinck. Oeuvres II. Théâtre 1.*, Bruxelles 1999, S. 10.

Weg verfolgt. Sie wird gerade von jener getötet, die ihre Handlungsweise am besten verstehen müsste. Dieser Tod wird von Maleine nicht vorausgesehen, doch es gibt Andeutungen – neben der Gesichtsfarbe – in der räumlichen Umgebung, die von Anfang an auf den Tod hinweisen (der rotglühende Komet zu Beginn des Dramas, der versiegende Brunnen, das tosende Unwetter, nicht zuletzt der Krieg), und damit erweist der Tod „sich als unabwendbar, jeder Einflussnahme enthoben“[396]: Im Prinzip hat beziehungsweise ist Maleine schon verloren, der wahre Kampf gegen den Tod beginnt erst gar nicht. Willenlos und kraftlos, unschuldig und ungläubig nimmt die vergiftete Maleine ihren Tod hin. Deutet man im Sinne Maeterlincks, wäre die vorsätzliche, bewusste Verfolgung des eigenen Willens auch falsch, da das Schicksal (das Symbol, das feindselige Nichts) einen eigenen Plan und Willen, nämlich den Tod, für die Protagonistin hat.

Auch Königin Anne als Mörderin ist hier nur Vollstreckerin eines höheren Urteils. Sie agiert als das personifizierte Schicksal, als Alter Ego der ‚personnage sublime‘: Annes eigener Wille steht in Einklang mit dem Willen des Schicksals. So ist es ihr möglich, Macht über Prinzessin Maleine, König Hjalmar und zeitweise auch über Prinz Hjalmar auszuüben

Maleine agiert in diesem Drama als Marionette des (ihr zugedachten) Schicksals, dessen Willen stärker ausgeprägt ist als der ihre. Maleines un(ter)bewusster Wunsch, Prinz Hjalmar wiederzusehen, lässt sie vordergründig stark erscheinen, doch die Kraft des Schicksals treibt sie nur wie einen Spielball vor sich her, um ans Ziel zu kommen. Maleine weiß nicht bewusst, was vor sich geht, warum sie wie handelt. Sie ist getrieben von den Kräften des Schicksals (in diesem Fall von der Liebe, die sie in die Hände des Todes treibt), die sich ihre Wünsche zu Eigen machen. Diese Ansicht teilt Pierre-Aimé Touchard:

> Maleine n’a pas conscience d’être en marche vers la mort. C’est un être pâle et passif. L’amour qui la guide et qui est la seule force à orienter ses actes apparaît plus […] comme un tropisme, que comme une volonté. C’est un vent qui l’emporte, comme une feuille.[397]

So gesehen entspricht Maleine genau jenem Frauenbild, das Maeterlinck im Jahr 1890 gezeichnet hat: Sie ist „die Schwester des Schicksals“ (des wahren Symbols), die blind wie das Schicksal demselben folgt, ohne sich dessen bewusst zu sein. Die Figur der Maleine entspricht Maeterlincks positiver Setzung der Frau innerhalb seiner frühen symbolistischen

[396] Strohmann, „Schicksal, Sprache und Kommunikation der Seelen in *Princesse Maleine*“, S. 56.

[397] „Maleine ist sich nicht bewusst, dass sie dem Tod entgegengeht. Sie ist ein blasses und passives Geschöpf. Die Liebe, die sie führt, ist die einzige Kraft, an der sich ihr Handeln orientieren kann. Sie erscheint mehr als ein Tropismus denn als Wille. Der Wind trägt Maleine davon, wie ein Blatt.“ Pierre-Aimé Touchard, „Le Dramaturge“, in: *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles 1962, S. 325.

Weltanschauung. In dieser Konzeption ist Maleine weder schwach noch unterdrückt: Ein eigener Wille, der zumindest in der Utopie in der Lage wäre, eigene Entscheidungen zu treffen, ist in dieser Weltvorstellung für diese Frau nicht vorgesehen.

Hjalmar

Prinz Hjalmar wird den Tod der Geliebten rächen, Königin Anne töten und sich dann anschließend das Leben nehmen. Dirk Strohmann hat ausgearbeitet, dass die ‚Energiefelder' der beiden Protagonisten Maleine und Hjalmar sich reziprok zueinander verhalten: Während Maleine durch eine eigenwillige Stärke der Liebe (einer Kraft des Schicksals) bis zum erneuten Zusammentreffen der Liebenden beeindruckt, fehlt es Prinz Hjalmar bis dahin an jeglicher Kraft. Mit einer resignativen Teilnahmslosigkeit nimmt der Prinz die Entscheidung des Vaters, die Verlobung mit Maleine aufzulösen, hin und willigt in die Hochzeit mit Uglyane ein. Das ihn erwartende Leben in einer friedhofähnlichen Umgebung (II, 3) erscheint ihm als eine niemals endende Nacht: „Je suis malade à en mourir une de ces vingt mille nuits que nous avons à vivre […]".[398] Nach dem erneuten Rendezvous mit Maleine, bei dem sie sich zu erkennen gibt, entflammt seine Liebe aufs Neue und gibt ihm Energie. Seinem Freund Angus erscheint er wie verwandelt: „Je ne vous reconnais plus", bekennt ihm dieser. Mit festem Willen erklärt Hjalmar seinem Vater, dass er Uglyane nicht mehr heiraten kann, da er nur Maleine liebt. Selbst vor seiner ‚Fast'-Schwiegermutter Anne, der er sehr misstrauisch gegenübersteht, die er insgeheim für den Krieg und den Verfall seines Vaters als auch seines Vaterhauses verantwortlich macht, verteidigt er sein Vorhaben. Die Kehrseite der Medaille ist allerdings nun die fehlende Vorsicht Hjalmars: „Er verliert die Fähigkeit, Vorzeichen zu erkennen, welche den Tod Maleines ankündigen"[399]. Er kann die Ermordung der Geliebten nicht verhindern. Die neue ‚Lebenskraft', zu der Hjalmar durch die Liebe Maleines gefunden hat, befähigt ihn aber schließlich noch zur Rache an Königin Anne und zur Selbsttötung.

[398] La Princesse Maleine, S. 27.
[399] Strohmann, „Schicksal, Sprache und Kommunikation der Seelen in *Princesse Maleine*", S. 60.

Einflüsse[400], Symbole und Stilmittel

Maeterlinck schrieb *La Princesse Maleine* in der ersten Hälfte des Jahres 1889; es wurde im Sommer 1889 in 180 Exemplaren gedruckt; 30 Exemplare wurden unter Freunden verteilt, die restlichen 150 Exemplare fanden erst im Folgejahr ihren Weg in die Buchhandlungen.[401] Ein Exemplar schickte Maeterlinck an seinen väterlichen Freund Stéphane Mallarmé. Dieser leitete sein Exemplar an den Schriftsteller und Kritiker Octave Mirbeau weiter, dessen *Figaro*-Kritik im August 1890 Maeterlinck als „belgischen Shakespeare" berühmt machte.[402] Diese Klassifikation Maeterlincks durch Mirbeau kam nicht von ungefähr. Auch Maeterlinck war sich diverser Einflüsse bewusst. In einem Brief an seinen Laudator Octave Mirbeau schrieb er (vermutlich im September 1890):

„Je suis profondément troublé en ce moment et je n'ai jamais plus profondément douté de moi-même. Dans ma pauvre Princesse je ne vois que du Shakespeare, de l'Edgar Poë [sic] et l'influence de mon ami Van Lerberghe [*Les Flaireurs,*1889] et je n'y distingue plus rien qui m'appartienne."[403]

Shakespeare

Schon die ersten Zeilen des Dramas im ersten Akt, in dem die Offiziere Stéphano und Vanox teichoskopisch[404] in die Handlung einführen, erinnern durch die Namensgebung sowohl der Offiziere als auch des Königs und seines Sohnes Hjalmar an Shakespeares Drama *Hamlet*. Auch die Unheil verkündenden Zeichen wie der Sterne sprühende Komet finden in diesem Werk Shakespeares ihr Vorbild. Die Blässe Maleines und ihre Halluzinationen im vierten Akt erinnern an Ophelia, die Melancholie des Prinzen Hjalmar an Prinz Hamlet von Dänemark, der alte König Hjalmar an King Lear. Maeterlincks Dichterkollege Charles Van Lerberghe notierte in sein Tagebuch: „Le drame finit en *Macbeth*, après avoir côtoyer quelque temps

[400] Die verschiedenen Einflüsse, die sich in Maeterlincks *Princesse Maleine* finden, sind übersichtlich und ausführlich dargestellt im Nachwort zur kritischen Ausgabe von *Princesse Maleine* von Fabrice van de Kerckhove, S. 249–287.
[401] Fabrice van de Kerckhove, Les Editions de *La Princesse Maleine,* in: Maurice Maeterlinck: *La Princesse Maleine*. Édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles: 1998, S. 155.
[402] Zur Rezeptionsgeschichte von Maeterlincks *Princesse Maleine* siehe: Joseph Hanse, „Histoire d'une gloire", in: *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles 1962, S. 48–59.
[403] „Zurzeit bin ich zutiefst verwirrt und ich habe niemals mehr an mir gezweifelt. In meiner armen Prinzessin [*Princesse Maleine*] sehe ich nichts außer Shakespeare und Edgar Allan Poe und den Einfluss meines Freundes Van Lerberghe und ich kann nichts mehr erkennen, was von mir stammt." Brief von Maeterlinck an Octave Mirbeau, zitiert nach: Marcel Postic, *Maeterlinck et le Symbolisme*, Paris 1970, S. 42.
[404] Teichoskopie ist ein dramaturgischer Kunstgriff, auf der Bühne nicht darstellbare Ereignisse dem Zuschauer durch Schilderungen der Schauspieler nahezubringen, als ob sie außerhalb der Bühne stattfinden (z.B. Botenbericht).

Hamlet.“[405] Shakespeare und seine Dramen standen nicht nur *La Princesse Maleine* Pate. Die Einflüsse sind im gesamten Œuvre Maeterlincks zu finden, wie Christian Lutaud am Beispiel von Shakespeares Drama *Macbeth* herausgearbeitet hat.[406]

Brüder Grimm

Sowohl der Titel des Dramas, der Name der Protagonistin als auch das Handlungsgerüst sind dem Märchen *Jungfrau Maleen* aus den Grimm’schen *Kinder- und Hausmärchen* entnommen, die Maurice Maeterlinck in einer englischen Ausgabe besaß.[407] Die Handlung von Maeterlincks Version entspricht jener des Märchens, er führt allerdings Figuren ein, um einen dramatischen Aufbau und somit mehr Spannung erzielen zu können (Königin Anne, die Offiziere, den gegnerischen König und andere).

Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe „semble avoir conduit Maeterlinck vers ce que Barbey d’Aurevilly appelle chez E. Poë ‚la curiosité de l’incertain qui veut savoir et qui rôde toujours sur la limite des deux mondes, le naturel et le surnaturel‘, et lui avoir fourni les possibilités de sentir le mystère“[408]. Dies gelingt Maeterlinck einmal in der Kreation der Hauptfigur, die mit einem grünlichen Gesicht und weißen Wimpern nicht nur ungewöhnlich, sondern auch unheimlich aussieht. Doch auch in den außerpersonalen Aspekten erzeugt Maeterlinck Grauen und Angst, eine Technik, die er vor allem aus den Gedichten Poes übernommen zu haben könnte (*The Sleeper*, *The Changeling*): Der Vorhang des Bettes, in dem Maleine liegt, bewegt sich plötzlich bei offenem Fenster, der Schatten des Baumes scheint menschliche Formen anzunehmen (beides IV, 3), der Wind schiebt mit ungeheurer Kraft Fenster auf, obwohl sie

[405] „Das Drama endet mit *Macbeth*, nachdem es zuvor einige Male mit *Hamlet* in Kontakt gekommen war. Unveröffentlichtes Tagebuch, Eintrag zwischen 15. und 22. Juli 1889. Zitiert nach: Fabrice Van de Kerckhove, in: Maeterlinck, *Princesse Maleine 1998*, S. 262.
[406] Christian Lutaud, „Macbeth dans l'œuvre de Maeterlinck“, *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck 20/21*, 1976, S. 21–209.
[407] Siehe hierzu: Jane Wieland-Burston, „Le Cahier bleu de Maurice Maeterlinck“, Ebd.*22*, S. 36ff.
[408] „E. A. Poe scheint Maeterlinck dorthin geführt zu haben, was Barbey d’Aurevilly bei Poe ‚die Neugier auf die Ungewissheit, die wissen will und die sich immer an der Grenze der zwei Welten, der Welt des Natürlichen und der des Übernatürlichen bewegt‘ nennt und ihm zu der Möglichkeit verholfen zu haben, das Geheimnis zu erahnen.“ Postic, *Maeterlinck et le Symbolisme*, S. 44.

verschlossen sind (IV, 4). Das Unheimliche wird verstärkt durch das tosende Gewitter, den prasselnden Regen, die Dunkelheit auf dem Korridor und lateinische Litaneien herunterbetenden Beginen[409] in schwarzen Gewändern. All diese Szenen, denen jegliches Licht und jede Leichtigkeit fehlen, wirken gespenstisch, unheimlich und ‚nicht von dieser Welt'[410]. „Dans un drame, il faut en arriver à produire de la terreur avec n'importe quoi"[411], notierte der Dramatiker bereits 1885 in seinem *cahier bleu*.

Symbole

Das Erzeugen von ‚terreur' gelingt Maeterlinck durch das Einsetzen von bestimmten Symbolen, Requisiten und Schauplätzen, die seit ihrer Konstituierung im Erstlingswerk immer wiederkehren werden.

> On pourrait multiplier les exemples, montrer que Maeterlinck dès qu'il découvre un procédé, visuel ou sonore, capable de provoquer artificiellement un sentiment d'envoûtement ou d'angoisse, s'en empare et l'amplifie presque mathématiquement, cédant á une tentation qu'il ne contrôle plus.[412]

Eines dieser Verfahren ist die Ansiedlung der Handlung in eine nicht reale, quasi märchenhafte Umgebung jenseits von Zeit, Raum und Realität: Ein dunkles, unheimliches Schloss, das unbekannte Schrecken in sich birgt, schattige, dunkle, undurchdringliche Wälder, durch die wenig Licht fällt, ein schwarzes, dunkles Meer, große unheimliche Schiffe, die auf dem Meer vorbeifahren und niemals anhalten, versiegende und unendlich tiefe Brunnen, Angst einflößende Vögel und andere Symbole, die Maeterlinck bereits in *La Princesse Maleine* verwendet, kehren in vielen Dramen wieder. Sie haben einen Wiedererkennungswert und projizieren bereits durch die bloße Anwesenheit in den Dramen

---

[409] „Um 1180 gründete der Priester Lambertus die erste Beginenvereinigung in Lüttich für Frauen, die zwar die ewigen Gelübde nicht ablegen wollten, sich aber für ein bewusst spirituelles Leben entschieden hatten. Sie gelobten zwar Keuschheit, aber keine Armut. Außerdem boten die Gemeinschaften Mädchen, die sich der Verbindung mit einem ungeliebten Mann entziehen wollten oder keine Mitgift hatten, um heiraten zu können, ebenso Zuflucht wie adeligen Damen oder Witwen. Unverheiratete Frauen hatten oft nur eine Lebenschance innerhalb einer klösterlichen Gemeinschaft. Jeder Begine stand es aber frei, wieder aus der Gemeinschaft auszuscheiden, um ins Privatleben zurückzukehren oder auch zu heiraten.", http://www.reisen-in-die-geschichte.de/archiv/archivtxt/beguinen.htm, abgerufen am 20.03.2009.

[410] Vgl. hierzu: Silke Erdmann, *Dämonen, Hexen, erschreckende Zufälle. Aspekte des Phantastischem im lyrischen Drama des Fin de siècle*, Marburg 2005.

[411] „In einem Drama muss es möglich sein, mit irgendetwas Schrecken zu erzeugen." Jane Wieland-Burston, „Le Cahier bleu de Maurice Maeterlinck", *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck 22*, 1976, S. 80.

[412] „Man könnte die Beispiele vervielfachen, in denen Maeterlinck sich der visuellen oder akustischen Verfahren bemächtigte, die er entdeckt hatte und die in der Lage waren, Gefühle von Verzauberung oder Angst hervorzurufen, um sie weiter auszubauen und an eine Versuchung abzutreten, die er nicht mehr kontrollieren konnte." Touchard, „Le Dramaturge", S. 342.

Angst und Schrecken. Sowohl in *Pelléas et Mélisande* als auch teilweise noch in *Ariane et Barbe-Bleue* spielen diese Symbole eine maßgebliche Rolle.[413]

Stilmittel

1. Fehlende Dramatik / Le Tragique quotidien

Ein wesentliches Merkmal in Maeterlincks frühen Dramen[414] bis 1894 ist das Fehlen jeglicher ‚klassischer' Dramatik, was besonders die Dramen nach *Princesse Maleine* (*L'intruse, Intérieur, Sept Princesses* u.a.) kennzeichnet. Doch bereits in *Princesse Maleine* scheint die dramatische Aktion abwesend. Die Hauptfigur als Prototyp von Maeterlincks frühem Frauenbild handelt oft wie ihrer selbst nicht bewusst, lässt aber scheinbar passiv und machtlos geschehen, was ihr widerfährt:

> Certes, il est dramatique que ce vent l'emporte [Maleine] vers la mort. Mais comme il n'y a pas de lutte apparente, ni à l'intérieur d'elle-même, ni contre ce qui la menace, ce drame se joue dans la pensée du spectateur plutôt qu'il ne semble vécu par une héroïne. C'est en quoi La Princesse Maleine est un récit plutôt qu'une pièce.[415]

Gerade die fehlende klassisch-dramatische Handlung, die Verlagerung der äußeren Tragik ins Innere der Menschen ist eine Grundlage für Maeterlincks neues Theater.[416] Da die vom Schicksal geleitete Handlung von den Protagonisten nicht zu ändern ist, lenkt der Dichter die Aufmerksamkeit auf die Sprache, die starke Emotionen, Gedanken, Hinweise, vor allem auf das innere Erleben und die innere Handlung der Gestalten, ausdrücken soll. Diese aktionslosen und oft nur ‚stammelnden' Dialoge zu verwenden, die mit wenigen Worten Wesentliches ausdrücken sollen, war eine revolutionäre Idee, die viele Anhänger fand. Es war nur schwer möglich, die neue Theatersprache mit den schauspielerischen,

---

[413] Der Versuch einer Symbolentschlüsselung findet in Kapitel 5 statt.

[414] Peter Szondi zählt Maeterlincks frühe Dramen zu den „lyrischen Dramen des Fin de Siècle". Als Merkmale dieser um 1900 entstandenen ‚neuen Gattung', zu der er auch Werke von Mallarmé und Hofmannsthal zählte, nennt er: eindeutige Abwendung von Naturalismus und Realismus, Rückzug ins Innere, Rückgriff auf die lyrischen Dramen der Romantik, Verlust der Handlung bis hin zur Stagnation. Siehe hierzu: Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Frankfurt am Main 1975, S. 15–30.

[415] „Sicher, es ist dramatisch, dass der Wind sie [Maleine] in Richtung Tod mitreißt. Da aber kein anderer Kampf sichtbar ist, weder im Inneren Maleines noch gegen das, was sie bedroht, spielt sich dieses Drama vielmehr im Inneren des Zuschauers ab, als dass es von einer Heldin gelebt zu sein scheint. Daher ist Princesse Maleine vielmehr eine Erzählung als ein Theaterstück." Touchard, „Le Dramaturge", S. 325.

[416] Über Maeterlincks Revolutionierung der Dramenstruktur siehe: Marianne Kesting, „Maeterlincks Revolutionierung der Dramaturgie", *Akzente 10*, Nr. 5 1963, S. 527–544.

deklamatorischen Mitteln im typischen bürgerlichen Theater der Jahrhundertwende umzusetzen. Maeterlinck bediente sich bestimmter sprachlicher Merkmale, um die Ohnmacht, die Resignation, bestimmte Vorahnungen oder auch extreme emotionale Zustände auszudrücken (oder eben auch nicht auszudrücken) oder um im Schweigen das Eigentliche darzustellen. Er nannte es die „Tragik des Alltags“[417] nannte. Das eigentliche Drama, das Leiden, die Freude, die Verzweiflung, Wut, Angst und Trauer spielte sich nach Maeterlinck im Innern des Menschen ab. Dieses innere Drama ist durchaus auch noch in *Aglavaine et Sélysette* zu finden (in *Ariane et Barbe-Bleue* dagegen symbolisiert der Kerker das Eingeschlossensein, die Handlungsunfähigkeit der symbolistischen Frauenfiguren, die nicht handeln können):

> Ce qui compte dans un drame, ce n’est pas l’idée, c’est la densité de vie qui se cache derrière les mots, ce n’est pas le mécanisme psychologique qui anime la vie des personnages, mais la vie intérieure, l’invisible dans ce qu’elle a de profond et d’unique.[418]

Die Dichte des Lebens findet sich genau hinter jenen unbewussten, oft auch banalen, Worten des vordergründigen Dialoges, die gerade nicht ausdrücken können, was sich jenseits des dargestellten Lebens verbirgt. Die vordergründigen ‚banalen‘ Dialoge öffnen, um mit Arnaud Rykner zu sprechen, ein Fenster, durch das die Sprache entschwindet, um dem (unaussprechlichen) Wesentlichen eine Plattform zu bieten.[419] In dem Essay *Le Tragique quotidien*[420], der 1896 in der Essaysammlung *Le Trésor des humbles* erschien, präzisiert Maeterlinck am Beispiel von Ibsens *Baumeister Solness*, was er unter Alltagstragik versteht, und fordert von „tragischen Dichtern“, jene Alltagstragik in ihren Tragödien sichtbar zu machen:

> Es gibt eine alltägliche Tragik, die viel wahrer und tiefer ist und unserem wahren Wesen weit mehr entspricht als die Tragik der großen Abenteuer. Sie ist leicht zu empfinden, aber schwer darzustellen, da die wesentliche Tragik weder einfach körperlich oder psychologisch ist. Es handelt sich hier nicht mehr um den bestimmten Kampf von Pflicht und Leidenschaft. Es handelt sich vielmehr darum, das Erstaunliche der einfachen Tatsache des Lebens darzustellen, das Auf-sich-selbst-Beruhen einer Seele inmitten einer stetig eingreifenden Unendlichkeit zu zeigen.[421]

---

[417] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Paris 2008, S. 117 f.
[418] „Das, was in einem Drama zählt, ist nicht die Idee, sondern die Dichte des Lebens, die sich hinter den Wörtern versteckt; es ist nicht der psychologische Mechanismus, der das Leben der Figuren antreibt, sondern das innere Leben, das Unsichtbare, das, was das Leben an Tiefe und Einmaligkeit bietet.“ Gorceix, Introduction „Sur le théâtre“, in: Maurice Maeterlinck, *Œuvres III. Théâtre 2*, Bruxelles 1999, S. 447.
[419] Arnaud Rykner, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte.*, Paris 2004, S. 34.
[420] Zu *Le Tragique quotidien* siehe den Aufsatz: Linn Bratteteig Konrad, „Comment comprendre ‚Le tragique quotidien‘ de Maeterlinck?“, *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck 24*, 1978, S. 19–33.
[421] SdA, S. 94.

Nicht das Beschreiben einer äußeren Handlung, sondern das Sichtbarmachen (der Versuch des Sichtbarmachens) der inneren bewegungslosen Seele, die „einen Augenblick der Schönheit, Größe und Wichtigkeit des bescheidenen, alltäglichen Lebens zeigt“ und der „primitive Leidenschaften“ wie Eifersucht, Wut oder Rachsucht fremd sind, macht Maeterlinck zur Aufgabe seines neuen, modernen (Marionetten-)Theaters:

> Es handelt sich darum, über der gewöhnlichen Zwiesprache von Vernunft und Gefühl die feierliche und ununterbrochene Zwiesprache des Wesens mit seinem Schicksal vernehmlich zu machen. Es handelt sich darum, uns den zögernden und schmerzvollen Schritten eines Wesens folgen zu lassen, das sich seiner Wahrheit, seiner Schönheit […] nähert oder sich von ihnen entfernt […].[422]

Als Besetzung für sein Theater wünschte sich Maeterlinck hölzerne Marionetten. Die Marionette sollte eine ‚charakterlose‘ Projektionsfläche für die Vorstellungskraft der Zuschauer darstellen. Die Erwartungshaltung eines klassischen Theaterzuschauers wird nicht bedient, die Schauspieler sollen ihm gerade nicht die Lösung des Rätsels bieten und auch nicht vom Wesentlichen ablenken, sondern der Zuschauer soll für sich versuchen, während der Theatervorstellung seine eigenen Gedanken und seine Fantasie zu aktivieren. Dass das Lesen die einzig adäquate Rezeptionsweise der frühen Werke Maeterlincks sei, behaupteten bereits zeitgenössische französische Kritiker nach der ersten Aufführung von Maeterlincks Werken.[423] Wie aber wird der Theaterzuschauer / der Leser in den Bann gezogen, wenn einerseits kein Kampf gegen das Schicksal stattfindet und andererseits das Drama, das der Protagonistin noch unbewusst ist, nur durch die Stille, durch Symbole und Sprachlosigkeit ausgedrückt wird? Die Identifikation mit der Hauptfigur baut Spannung auf, befindet Pierre-Aimé Touchard:

> Je m’identifie à l’héroïne, je m’identifie à Maleine, conduite vers un destin qu’elle ignore […]. Tous les détails peuvent être faux dans l’aventure de Maleine, la vérité de son mouvement vers la mort est bouleversante.[424]

Das Ausbleiben klassischer Dramatik wird oft gleichgesetzt mit fehlender Handlung, fehlender Aktion, was hier nicht zutreffend ist. Die fehlende Aktion ist bei Maeterlinck nicht undramatisch, sie wird bei ihm nur ins innere Empfinden versetzt. Das Empfinden von Angst, die Bedrohung durch den Tod, das Fühlen von Liebe. Figuren, die nicht durch bestimmte Handlungen bewusst diese Emotionen evozieren, handeln und fühlen anders, was sich auch

---

[422] SdA, S. 94 f.
[423] Vgl. Beatrix Vedder, *Das symbolistische Theater Maeterlincks*, Frankfurt am Main u. a. 1978, S. 10.
[424] „Ich identifiziere mich mit der Heldin, ich fühle mich in Maleine ein, die einem Schicksal entgegengeführt wird, das sie ignoriert. Alle Details im Abenteuer Maleines können falsch sein, die Echtheit ihrer Bewegung zum Tod hin ist erschütternd.“ Touchard, „Le Dramaturge“, S. 333 f.

noch an den fünf gefangenen Frauen im Gegensatz zu Ariane in *Ariane et Barbe-Bleue* nachvollziehen lässt. Im Gegensatz zur Oper, in der die Musik der Träger der inneren Handlung ist und war, erwartet Maeterlinck diese Transferleistung vom Zuschauer ganz ohne ‚Hilfsmittel': Er soll sich ganz der Dichtung ‚hingeben', um das innere Drama wahrnehmen zu können. Die Empfindung der Todesbedrohung, aber gleichzeitig auch die Verbundenheit mit dem Schicksal drückt Maeterlinck durch das Fehlen oder durch eine Unzulänglichkeit von Sprache aus. Aussagen der Protagonisten bilden nicht zwangsläufig einen ‚logischen' Dialog. Oft vermitteln sie den Eindruck, alleine für sich zu sprechen, mit ihren Aussagen, die oft wie ein Verlaine'sches Spiel suggestiver Wortklänge wirken, gar nicht wahrgenommen zu werden. Oder die Protagonisten wiederholen Worte, Silben, die vordergründig keinen Sinn ergeben, hintergründig sich aber als Wortspiele, rhetorische Floskeln erweisen.[425] Ein Beispiel wäre die Alliteration „Mal, Malade, Maleine"[426], die als Stammeln, als Stottern, als Murmeln wahrgenommen wird, aber gleichzeitig Maleine als krankes Geschöpf darstellt. Die unbewusst scheinende Wiederholung der Anfangsbuchstaben ihres Namens erweist sich als hintergründige Charakterisierung.

2. Le dialogue du seconde degré

Jene Dialoge, die an Stammeln erinnern, verwirren und auf den ersten Blick keinen rechten Sinn ergeben, bilden nur die Folie, hinter der sich laut Maeterlinck die Schönheit der Tragödie und die eigentliche Kommunikation der Protagonisten durch die Seelen verstecken. Maeterlinck nennt diesen bereits erwähnten unsichtbaren Dialog den „Dialog des zweiten Grades", der sowohl als dramentheoretisches Stilmittel benutzt wird als auch als Erklärungsmodell für sein Weltbild dient[427]:

> Die Schönheit und Größe der schönen und großen Tragödien liegt nicht in den Handlungen, sondern in den Worten. Und zwar nicht nur in den Worten, welche die Geschehnisse begleiten und ausdrücken. Es muss da noch etwas anderes geben als den äußerlich notwendigen Dialog.[428]

---

[425] Zur Wiederholung von Wortfiguren im Theater Maeterlincks siehe auch: Graziano Benelli, *Le Figure della ripetizione nella poesia de Maurice Maeterlinck*, Ravenna 1984.
[426] Deutsch: Schlecht, krank, Maleine.
[427] Linn B. Bratteteig konstatiert, dass Maeterlinck mit *Le Tragique quotidien* nicht im Sinn hatte, ein dramaturgisches Modell zu entwickeln. Vgl. Konrad, „Comment comprendre ‚Le tragique quotidien' de Maeterlinck?", S. 20 ff.
[428] SdA, S. 102.

Der Dialog hinter dem gesprochenen Dialog sagt im Schweigen oder Stammeln jenes, was sich hinter den Worten in der Seele abspielt, das mit Worten nicht zu beschreiben ist. Dabei konkretisiert und erklärt Maeterlinck nicht, sondern überlässt die Deutung wie in seinen Dramen in jeder Hinsicht dem Leser/Zuhörer. Die eigentliche und wesentliche Kommunikation findet nonverbal statt. Stefan Gross, Herausgeber der frühen Theaterstücke Maeterlincks in einer von ihm verfassten Neuübersetzung, interpretiert Maeterlincks „Dialog des zweiten Grades" als Zusammensetzung von Unwichtigem (dem Gesagten) und dem Ungesagten, das mehrere (symbolistische) Bedeutungen haben kann:

> Es kommen eine ‚höhere Wahrheit' und eine ‚geheimnisvolle Schönheit' darin [im Dialog zweiten Grades] zum Ausdruck, die sich dem oberflächlichen Dialog- und Handlungsablauf entscheidend hinzugesellen. Das heißt eben hier: Ziel ist nicht eine möglichst eindeutige Aussage.[429]

Den inneren Dialog, der jedem dramatischen Dialog innewohnt, brachte Maeterlinck zur Meisterschaft, so Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, indem er den äußerlichen, notwendigen Dialog durch karge sprachliche und inhaltliche Mittel verknappte:

> Toute œuvre dramatique comporte deux dialogues: l'extérieur – nécessaire – qui consiste en paroles accompagnant et expliquant l'action; et le dialogue intérieur que le spectateur surprendra non dans les répliques mais dans les pauses, non dans les cris mais dans les silences, non dans les tirades mais dans la musique de mouvements. […] Maeterlinck construit le dialogue ‚extérieur nécessaire' de façon à n'attribuer ces personnages qu'un minimum de paroles avec un maximum de tension.[430]

Die Deutung des symbolistischen Dialogs ist dabei dem Leser vorbehalten, der zwischen verschiedenen Bedeutungen wählen kann und muss. Somit bleibt auch die Deutung des Frauenbildes im symbolistischen Theater vielschichtig.

---

[429] Nachwort zu: Maurice Maeterlinck, *Die frühen Stücke 2. Übersetzt und herausgegeben von Stefan Gross*, München 1983, S. 210.

[430] „Jedes dramatische Werk beinhaltet zwei Dialoge: den notwendigen äußeren, der aus Worten besteht, die die Aktion begleiten und erklären; und den inneren Dialog, der den Zuschauer überrascht, nicht in seinen Repliken, sondern in den Sprechpausen, nicht in den Schreien, sondern in der Stille, nicht in den Tiraden, sondern in der Musikalität der plastischen Bewegungen. […] Maeterlinck konstruiert den äußerlich notwendigen Dialog in der Weise, in dem er den Personen nur ein Minimum an Worten zubilligt mit einem Maximum an Spannung." Zitiert nach: Gorceix: Introduction *Sur le théâtre*, in: Maurice Maeterlinck, *Œuvres II. Théâtre 1*, Bruxelles 1999, S. 438.

4.2 Theater des Übergangs: *Aglavaine et Sélysette*

L'évolution du théâtre de Maeterlinck
a quelque chose de monstrueux.[431]

Verschränkung von Kunst und Leben

Mit dem Theater-Projekt *Aglavaine et Sélysette* (1896) wird die Verschränkung von Kunst und Leben, von Realität und Fiktion in Maeterlincks Dramenschaffen deutlich: Georgette wird in dem Maße als Urbild für die fiktionale Figur der Aglavaine in *Aglavaine et Sélysette*, wie die Protagonistin Aglavaine das der *femme nouvelle* in Maeterlincks Dramen darstellt.

Leblanc spricht in ihrem Aufsatz *The Later Heroines of Maeterlinck* von Aglavaine als „pattern" für alle anderen starken Frauenfiguren: „They are born like proofs of one and the same statue […]."[432] Mit dieser Figur beginnt sich die ‚femme nouvelle' in Maeterlincks Theaterstücken zu entwickeln. Sie steht den symbolistischen und zur Reflexion und aktiven Tat unfähigen frühen Frauenfiguren diametral entgegen. Die Entwicklung dieses neuen Frauenbildes ist ab diesem Theaterstück nicht nur unauflöslich mit den Wesens- und Charakterzügen von Georgette Leblanc verwoben, sondern wird von ihr auch beeinflusst. Zudem stellte sie seit 1902 die nach ihrem Vorbild geschaffenen neuen Frauenfiguren auf der Bühne dar.[433] Zur Frage, ob Leblanc Maeterlinck in seinem Werk beeinflusst habe, präzisiert Leblanc, dass ihr Einfluss bei Maeterlinck vor allem bei der Kreation der neuen Frauenfiguren gelegen habe:

On m'a souvent demandé lequel avait influencé l'autre. Nous nous sommes influencés réciproquement. […] On peut voir très nettement dans son œuvre l'influence de notre rencontre, avec l'arrivée d'Aglavaine si différente des petites princesses antérieures et avec le livre de Sagesse et Destinée. Toute cette nouvelle morale optimiste qui annonce Monna Vanna, Joyzelle, Ariane et qui nous transportent bien loin des fatalités antiques qui règnent sur les premiers héros du poète .[434]

---

[431] „Die Entwicklung des Theaters Maeterlincks hat etwas Monströses." Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris 1996, S. 283.

[432] Leblanc-Maeterlinck, „The Later Heroines", S. 53.

[433] Der Charakter der Frauenfiguren auf der Bühne korrespondierte und interagierte mit Georgette Leblancs ‚wirklichem' Leben und Sein. Wenn es Filmaufnahmen von diesen Aufführungen und von den (sogar später von ihr inszenierten) Dramen geben würde, wäre eine Analyse nach Judith Butlers Performativitätstheorie höchst interessant. – Die Rolle der Aglavaine spielte Leblanc nur einmal während einer Italientournee im Jahr 1904. Die Uraufführung von *Aglavaine et Sélysette* fand am 14. Dezember 1896 im Théâtre de l'Odéon in Paris statt.

[434] „Man hat mich oft gefragt, wer wen beeinflusst hat. Wir haben uns beide in gleichem Maße beeinflusst. […] Man kann in seinem [Maeterlincks] Werk sehr deutlich den Einfluss unseres Zusammentreffens ausmachen: am Eintreffen der Aglavaine, die so sehr anders ist als all die anderen kleinen Prinzessinnen von früher, und an dem

Maeterlinck äußerte sich – abgesehen von seinen Jugenderinnerungen und einem Leserbrief als Reaktion auf die *Souvenirs* Leblancs – meines Wissens nach – nie öffentlich zu seinem Privatleben. Er trennte streng sein privates Ich von seinem Schriftsteller-Ich und verhinderte damit jegliche Diskussion über die Beeinflussung durch Georgette Leblanc. Diese dagegen legte ihr Leben offen.[435] Sie trennte nicht die Bereiche privat und öffentlich und bot damit der Maeterlinck-Forschung sowohl Material zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von Maeterlincks Dramen und Essays als auch Einblicke in private Entscheidungsgründe, auf die viele Maeterlinck-Forscher und -Biografen bisher zurückgegriffen haben.

4.2.1 Ausgangspunkt

Nach Fertigstellung der Essaysammlung *Le Trésor des humbles* im Jahr 1895 versprach Maeterlinck seiner Lebensgefährtin Georgette Leblanc, ein Bühnenstück zu entwickeln, dessen Protagonistin ihrem Charakter nachgebildet sein sollte. „Maeterlinck décida d'écrire une pièce dont l'héroïne serait créée d'après moi", erzählt die Sängerin und Schauspielerin in ihren Lebenserinnerungen *Souvenirs*.[436] Die junge, lebenslustige und selbstbewusste Künstlerin hatte Maeterlinck seit ihrem Kennenlernen im Januar 1895 zutiefst beeindruckt, wie die Briefe Maeterlincks an Georgette Leblanc[437] und die Eintragungen in seinen Arbeitsheften aus den Jahren 1895 und 1896[438] belegen. Vor allem Eigenschaften, die Maeterlinck bei sich selbst nicht ausmachen konnte, nahmen ihn am meisten gefangen, darunter besonders Leblancs „überbordende Fröhlichkeit."[439]

Buch über Weisheit und Schicksal. Die ganz neue optimistische Moral, die Monna Vanna, Joyzelle, Ariane ankündigt und die uns hinwegbringt von diesen altertümlichen Schicksalen, die die ersten Held[inn]en des Dichters beherrschten." Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 194 f.

[435] Die Veröffentlichung ihrer Memoiren im Jahr 1931 brachte Leblanc nicht nur Wohlwollen, sondern auch böse Kommentare, die das Veröffentlichen von ‚sensiblen' Informationen zu Lebzeiten Maeterlincks scharf verurteilten.

[436] „Maeterlinck entschied sich, eine Heldin zu entwerfen, die nach mir geschaffen sein sollte." Leblanc, *Souvenirs*, S. 89.

[437] Die Briefe, aus denen in diesem Kapitel zitiert wird, sind bis auf drei Ausnahmen abgedruckt in: Ebd.

[438] Bei den Eintragungen aus Maeterlincks Arbeitsheften beziehe ich mich auf Capiau-Laureys, „La Genèse d'Aglavaine", S. 7.

[439] Ebd., S. 9.

Wesenszüge / Charaktereigenschaften / Gegenseitige Einflussnahme

Leblanc steckte andere mit ihrer Lebenslust an und machte so auch auf Maeterlinck einen tiefen Eindruck. Dieser war dagegen ein zurückgezogen lebender Mensch mit festen Regeln und einer großen Arbeitsdisziplin. Sein Tag hatte einen regelmäßigen Rhythmus, dessen Unterbrechung oder Abänderung er nicht duldete. Gleichzeitig war er schüchtern und scheute größere Gesellschaften. Sein Leben scheint vorstellbar als ein stetiger, größere emotionale Aufregungen vermeidender, Fluss .

[Maeterlinck] me déclara [au début de la liaison] qu'il ne croyait ni à l'amour ni au bonheur. Cependant il n'était pas malheureux. Il vivait sans excès, symbolisant curieusement son nom qui signifie en flamand ‚le mesureur'. Il parlait peu et sans enthousiasme; mais devant une œuvre d'art […] je le vis pâlir […].[440]

Die Vitalität und Spontaneität Georgette Leblancs bildeten einen großen Gegensatz zu dem verschlossenen und zurückhaltenden Menschen Maeterlinck. Er schrieb ihr: „Tu es, me semble-t-il, l'être le plus vivant qui ait existé. Tu es un être de vie et de lumière […]"[441]. Auch von Leblancs intellektueller Beweglichkeit, ihrem Interesse an und ihrer Kenntnis von mystischer und spiritueller Literatur, ihren eigenen ‚Gedankenleistungen' auf diesem Gebiet und ihrem privaten Lebensentwurf hinsichtlich Moral, Liebe und Schönheit scheint Maeterlinck angezogen gewesen zu sein. In ihren Erinnerungen beschreibt sich Leblanc als ein Wesen mit zwei unterschiedlichen Hälften, das zwei Leben zum Existieren brauche: das leichte Leben des Theaters und das ernsthafte, meditative Leben, das durch die tägliche Lektüre ausgefüllt war.[442] Das zweite Leben, das Leblanc benötigte, um das Gleichgewicht zu ihrer fröhlichen, unbekümmerten Seite zu erhalten, scheint unter Maeterlincks Einfluss genährt worden zu sein, wie sie in ihren Erinnerungen *Histoire de ma vie* schreibt:

Pour moi, l'influence de Maeterlinck est visible dans les actions. L'élan juvénile qui me soulève dans les deux premières années de notre rencontre diminue peu à peu, la vie intérieure devient plus forte que la vie extérieure de l'artiste. Je me manifeste rarement, en revanche mes connaissances s'agrandissent, je travaille toujours, je gagne aux dedans ce que je perds aux dehors, j'apprends, je

[440] „Maeterlinck erklärte mir [zu Beginn der Beziehung], dass er weder an die Liebe noch an das Glück glaube. Allerdings war er nicht unglücklich. Er lebte ohne Übermaß und repräsentierte dabei interessanterweise seinen Namen, der auf Flämisch ‚Der Landvermesser' bedeutet. Er sprach wenig und ohne Enthusiasmus; aber vor einem Kunstwerk […] sah ich ihn erblassen […]". Leblanc, *Souvenirs*, S. 20.
[441] Du bist, so scheint es mir, das lebendigste Lebewesen, das je existierte." Ebd., S. 9.
[442] Ebd., S. 37.

cherche, j'observe sans cesse jusqu'au jour où je ressentirai la fatigue de l'arbre trop chargé de fruits qui réclame l'heure de la récolte.[443]

Die Vermengung von aktiver Fröhlichkeit, Schönheit und ihr Wille, in ‚geistige Höhen zu steigen', um Maeterlinck eine gleichberechtige Gesprächspartnerin zu sein und ihn intellektuell stimulieren zu können, scheinen die Mischung gewesen zu sein, die die Faszination für Maeterlinck ausmachte. Dennoch sah Leblanc ihr Leben als ein ganzheitliches, sie überführte die transzendentalen Lehren der Seele in ihr Alltagsleben, trennte nicht zwischen ihrer Persönlichkeit und ihren Ideen und umgekehrt, sondern sie lebte ihre Ideale. Maeterlinck bewunderte diese Kongruenz von Leben und Idee:

Ton idée est toujours exactement représentée dans ta vie, ou plutôt par je ne sais quel miracle, tu es à tout instant ton idée même quand on passe de ce que tu dis à ce que tu es. Tous les êtres sont dominés par leur idéal, tu sembles dominer ton idéal même.[444]

Maeterlinck hatte in Georgette Leblanc nicht nur seine Liebe, sondern vor allem seine Liebe im Bereich der Seele gefunden: „c'est-à-dire dans la région de ce qui ne change pas, de ce qui ne périt pas"[445]. Wie Georgette Leblanc war auch Maeterlinck zur Entstehungszeit seines Dramas *Aglavaine et Sélysette* – beeinflusst von Emanuel von Swedenborgs theosophisch-spiritueller Lehre – der Meinung, dass gleichartige Seelen, die sich einmal liebend im Geiste gefunden haben, nicht mehr zu trennen seien: „Je crois aujourd'hui comme tu le dis, que nous nous aimerons toujours, même quand nous ne nous aimerons plus."[446] Capiau-Laureys stellte fest, dass Leblanc Maeterlinck überzeugt hatte, dass Liebe durchaus glücklich sein und machen kann.[447] Man könnte daraus schließen, dass Maeterlinck mit Georgette Leblanc zum ersten Mal in seinem Leben verliebt und in der Liebe zu ihr glücklich gewesen sein muss.

---

[443] „Für mich ist der Einfluss Maeterlincks sichtbar in den Handlungen. Der jugendliche Elan, der mich in den ersten zwei Jahren unseres Zusammentreffens emporhob, nahm allmählich ab, das innere Leben wurde stärker als das äußere Leben der Künstlerin. Ich äußerte mich selten, dagegen wurde mein Wissen größer, ich arbeitete immer, ich gewinne im Innern das, was ich im Äußeren verliere, ich lerne, ich suche, ich observiere ununterbrochen bis zu jenem Tag, an dem ich die Müdigkeit des mit zu viel Früchten behangenen Baumes verspüre." Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 195.

[444] „Bei Dir ist Deine Vorstellung [vom Leben] immer repräsentiert durch Dein Sein, oder vielmehr durch irgendein Wunder bist Du zu jedem Augenblick die Idee selbst, wenn man das vergleicht, was Du sagst, mit dem, was Du bist. Alle Menschen sind von ihrem Ideal dominiert. Du scheinst selbst Dein eigenes Ideal zu dominieren." Leblanc, *Souvenirs*, S. 73.

[445] „[…] das heißt, in dem Bereich von dem, was sich nicht ändert, was nicht vergeht." Guy Doneux, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles 1961, S. 107.

[446] Zitiert nach: Ebd.

[447] Capiau-Laureys, „La Genèse d'Aglavaine", S. 10. Leblanc hielt diese Überzeugung ihr Leben lang aufrecht, was die Trennung von Maeterlinck im Jahr 1918 für sie schwer und auch unverständlich machte, wie Aufzeichnungen in ihren nachgelassenen Arbeitsheften belegen, die nach der Trennung angefertigt wurden.

Lebende Vorbilder

Der Austausch des Paares Maeterlinck/Leblanc über das Leben, die Liebe, die Schönheit der Seelen fand in jener Zeit (1895 bis 1897, vor dem Umzug Maeterlincks nach Paris) vor allem durch Briefe statt, die nicht öffentlich zugänglich sind, und die Leblanc teilweise in ihren *Souvenirs* zitiert hat. Maeterlinck benutzte diesen Briefwechsel, um die Liebesszenen zwischen Aglavaine und Méléandre zu entwickeln: „La scène d'amour entre Aglavaine et Méléandre fut tirée en partie de notre correspondance"[448], behauptet Leblanc ebenda. Tatsächlich finden sich in der Agenda des Jahres 1895 kopierte Stellen aus den Briefen Georgette Leblancs, die Maeterlinck wiederum kommentierte und in Teilen in sein Drama *Aglavaine et Sélysette* übernahm.[449] Bevor Maeterlinck seiner neuen Frauenfigur den Namen Aglavaine[450] gab, benannte er sie nach seiner Lebensgefährtin, Georgette:

> Quelle émotion heureuse lorsqu'il [Maeterlinck] conçut un nouveau drame, ‚Aglavaine et Sélysette', dans lequel, me disait-il, naîtrait une héroïne qui ne ressemblerait pas aux charmantes et puériles créatures qu'il avait louées dans son essai ‚Sur Les Femmes'. […] Une héroïne représenterait, mon idéal de femme nouvelle.[451]

Mögen auch einige Maeterlinck-Forscher, wie unter anderem Pierre-Aimé Touchard oder Gaston Compère, den Einfluss Georgette Leblancs als minimal und die von ihr konstatierte Beeinflussung als übertrieben darstellen[452], so lässt sich doch nicht leugnen, dass die Konzeption der Aglavaine nicht ohne das lebende Vorbild Leblancs denkbar ist.

---

[448] „Die Liebesszene zwischen Aglavaine und Méléandre wurde zum Teil aus unserer Korrespondenz entwickelt." Leblanc, *Souvenirs*, S. 90.

[449] Vgl. hierzu: Capiau-Laureys, „La Genèse d'Aglavaine".

[450] Zur Namensgebung: Der Name Aglavaine scheint eine Zusammensetzung aus *Aglovale* und *Gawaine*, beides Figuren aus Thomas Malorys Legendenbücher über die Ritter der Tafelrunde, die sich in Maeterlincks Bibliothek befanden, oder die leicht veränderte weibliche Form des Namens *Agravain*, eines Ritters der Tafelrunde. Der Name Méléandre ist die französische Version des griechischen Namens Meleander aus John Fords (1588-1639) Theaterstück *The lover's melancholy*. Maeterlinck übersetzte 1894 John Fords *'Tis pitty, she's a whore* unter dem Titel *Annabella* ins Französische. Der Name Sélysette ist die französische Version des Namens Sir Selises of the Dolorous Tower, ebenfalls ein Rittername aus Malorys *History of King Arthur.*

[451] „Welch glückliches Gefühl, als er ein neues Drama plante, ‚Aglavaine et Sélysette', in dem, so sagte er mir, eine Heldin heranwuchs, die nicht den charmanten und kindischen Kreaturen ähnelte, die er in seinem Essay ‚Sur Les Femmes' gelobt hatte. […] Eine Heldin würde ‚mein Ideal von der neuen Frau' repräsentieren." Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 217.

[452] Compère, *Maurice Maeterlinck*, Touchard, „Le Dramaturge".

Neuerungen

Evelyne Capiau-Laureys arbeitete heraus, was das wesentlich Neue an der Figur der Aglavaine im Vergleich zu den Frauenfiguren in Maeterlincks früheren Theaterstücken ausmacht – die Herrschaft der Vernunft, und zwar die Vernunft, die das eigene Ich reflektiert, die durch Selbstbewusstsein das Schicksal domestizieren kann.[453] Aglavaine als neue Figur besitze die Kraft, Schicksalsschläge zu bekämpfen und das Schicksal zu besiegen:

Elle est un être de vérité et de pure lumière; sa beauté est le reflet de sagesse. Elle est venue pour éveiller les autres personnages; elle veut les convaincre qu'ils sont libres, et peuvent aspirer au bonheur. C'est un personnage qui parle, qui tient des discours; contrairement aux balbutiements des ‚petites princesses' des premières pièces, son langage est clair, harmonieux, éloquent.[454]

Die Wesenszüge der Aglavaine, ihre Schönheit als Resultat ihrer Weisheit und ihr Wunsch, andere zu befreien, erinnern sehr an die späteren Eigenschaften Arianes, sie erscheinen sogar durch die Konzentration auf die Sprache noch wesentlich verständlicher. Aglavaine will sprachlich und intellektuell überzeugen, den Worten folgen keine Taten, jedenfalls (noch) nicht. Maeterlincks Stück entspricht mit dem Herausstellen des Wortes und der Vernachlässigung der reinen Handlung einem Dramenkonzept, das er in *Le Trésor des humbles* als sein bevorzugtes beschrieb: „Darum liegt die Schönheit und Größe der schönen und großen Tragödien nicht in den Handlungen, sondern in den Worten."[455] Die Tat als Frucht der Worte und der Weisheit wird erst Ariane vollziehen können, auch aus dem Wissen heraus, dass sich die theoretische Konzeption von Liebe und Zusammenleben in der Realität schwer umsetzen lässt. Noch wurde ein Gedanke nicht in eine reale Tat in der Wirklichkeit überführt.

Die Vorherrschaft des Bewusstseins war genau das, was Georgette Leblanc von Maeterlincks neuen Frauenfiguren erwartete. In einem undatierten Vortragspapier mit dem Titel *Les Héroïnes de Maeterlinck*, das sich im Nachlass der Schriftstellerin und Schauspielerin

[453] Mit Vernunft ist hier nicht mehr nur, wie in den *Menues propos*, der Instinkt gemeint, sondern ein Erkenntnisvermögen, das zum Erkennen des (Selbst-)Bewusstseins notwendig ist. Als Erkenntnisvermögen ist die Vernunft allerdings nicht so rational wie der Verstand. Dieser ist dagegen nicht in der Lage ist, das Symbol, die Seele oder das Unbewusste zu erforschen.

[454] „Sie ist ein Wesen der Wahrheit und des reinen Lichts; ihre Schönheit ist der Widerschein der Weisheit. Sie ist gekommen, um die anderen Figuren zu erwecken; sie will sie überzeugen, dass sie frei sind, und dass sie das Glück einatmen können. Es ist eine Figur, die spricht, die Diskurse führt; im Gegensatz zu dem Stammeln der kleinen Prinzessinnen ist ihre Sprache klar, harmonisch, eloquent." Capiau-Laureys, „La Genèse d'Aglavaine", S. 7 f.

[455] SdA, S. 102.

befindet, schreibt sie, dass sie sich eine andere, neue Frauenfigur von Maeterlinck erhoffte, eine, die in der Lage ist, bewusst gegen die Ereignisse vorzugehen.[456] *Aglavaine et Sélysette* erscheint vor dieser Information als „pièce de mesure“[457], als Maßstück für Georgette Leblanc. Mit der Figur der Aglavaine wollte Maeterlinck offensichtlich Leblancs Erwartungen hinsichtlich einer neuen, aktiven Frauenfigur erfüllen. Gleichzeitig arbeitete Maeterlinck an einem neuen Dramentyp, in dem er neben der Charakterisierung der Protagonistinnen auch sprachliche Mittel neu einsetzte und erprobte.

Die Konzentration auf die Dialoge in *Aglavaine et Sélysette*, die Konzeption des Stückes als ‚Literatur‘ und die Ausarbeitung eines realen Beziehungsdramas in einer reellen Welt machen – so Pierre-Aimée Touchard – ebenso Neuerungen aus, die der Qualität des Maeterlinck’schen Dramas zugutekommen. [458]

Der Tod in *Aglavaine et Sélysette* ist zwar nicht mehr die wesentliche Antriebskraft des Dramas, aber jenes Moment am Ende des Stückes, das die Sympathien des Lesers auf Sélysettes Seite lenkt. Aglavaine scheitert an der Diskrepanz zwischen ‚Theorie‘ der Liebe und reellem Leben; das lässt sie auf den ersten Blick egozentrisch, unerbittlich und gemein wirken, wie Bettina Knapp herausgearbeitet hat:

> She is not the altruistic force she claims to be, nor are her unconscious desires fated to bring joy to others. Because of her self-delusion and her blindness toward the reality of her own being (and to life in general), she brings destruction.[459]

Nicht nur die Konzentration auf das Leben an sich fällt in diesem Stück auf, sondern auch die poetische Schönheit der Sprache. Maeterlinck entwickelte sich zum Meister der erhabenen Emotionen und Ideen, die er mit einer einfachen Sprache des Alltags auszudrückte. [460]

Die Einbeziehung der Realität in das Drama lässt den Symbolismus ein Stück weit in den Hintergrund treten. Die Symbolik beschränkt sich größtenteils auf das Exterieur von Requisiten, Bühnenbild und tierischen Lebewesen, wie Vögel. Das Drama spielt immer noch in einer ‚typisch‘ Maeterlinck’schen Kulisse: Méléandre und Sélysette leben auf einem Schloss oberhalb des Meeres, umgeben von einem Wald. Die Gegensätze sind nicht mehr so

---

[456] Vortragspapier *Les Héroïnes de Maeterlinck,* Fonds Georgette Leblanc, MLT 000525, AML Bruxelles.
[457] Paul Gorceix: „Introduction zu Aglavaine et Sélysette“, in; Maeterlinck, *Œuvres II*, S. 559.
[458] Vgl. Touchard, „Le Dramaturge“, S. 363/364.
[459] „Sie ist weder die altruistische Kraft, die sie vorgibt zu sein, noch sind ihre unbewussten Wünsche vom Schicksal dazu bestimmt, Freude zu anderen zu bringen. Aufgrund ihrer Selbsttäuschung und ihrer Blindheit gegenüber der Realität und sich selbst (und dem Leben im Allgemeinen), bringt sie Zerstörung.“ Knapp, *Maeterlinck*, S. 89.
[460] Touchard, „Le Dramaturge“, S. 369.

extrem dargestellt, die Außenwelt ist zwar immer noch getrennt von der Innenwelt (Schloss als Festung des Inneren, das Draußen als das Fremde). Doch der Wald ist weniger dicht und bedrohlich, das Meer sommerlich blau, und das Schloss scheint nicht so hermetisch von der Außenwelt abgeriegelt wie beispielsweise in *La Princesse Maleine* oder *Pelléas et Mélisande.*[461] Man könnte das Drama sehr gut nacherzählen, auch ohne die Szenerie erwähnen zu müssen, was im Falle von *Maleine* oder *Pelléas et Mélisande* nicht möglich ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die aktive, von den Figuren bewusst eingesetzte Sprache die Bedeutung des symbolistischen Stilmittels *dialogue du seconde degré*, der in *Princesse Maleine* und besonders in den nachfolgenden Stücken eine so wichtige Bedeutung hatte, in den Hintergrund drängt. Von Aglavaines Blickwinkel aus gesehen scheint es, als ob es kaum noch eine versteckte Bedeutung hinter dem bewusst ausgesprochenen Wort gibt, da das Unbewusste durch die Herrschaft des Bewusstseins – zumindest bei Aglavaine und Méléandre – kaum noch vorhanden ist. Man fragt sich nicht – wie etwa in *Princesse Maleine* oder *Pelléas et Mélisande* –, was die Figuren an sich bedeuten (also sucht nicht die Symbole zu deuten), sondern beschäftigt sich mit der Unbedingtheit ihrer Existenz, ihren Worten, ihren Handlungsmotiven und ihren Entscheidungsrundlagen. Man fragt sich, ob Aglavaine sich oder anderen etwas vormacht in ihrer Liebes- und Lebenskonzeption, ob Sélysette wirklich in der Lage ist, ihre Drohung wahr werden zu lassen, und sie sich selbst töten wird, um sich der Liebe Aglavaines zu Méléandre zu opfern, und ob Méléandre nur verblendet ist oder wirklich auch glaubt, was er sagt.

4.2.2 L'Amour et la Beauté: Das Frauenbild im Übergang

Der Tod macht aus der jungen, unschuldigen und auch unglücklichen Sélysette eine Heldin. Mit dieser Figur lässt sich das Stück auf den ersten Blick noch in die Tradition des Symbolismus einreihen. Sélysette opfert sich für die Liebe ihres Mannes zu Aglavaine und lässt so diese als selbstsüchtige Liebhaberin erscheinen, die lieber den Tod der Ehefrau in Kauf nimmt, als ihre Liebschaft aufzugeben. Laut Georgette Leblanc war es noch nicht die Zeit „pour l'idéal de femme nouvelle"[462]. Sie empfand den Tod Sélysettes als „la défaite

[461] Vgl. Lecat, *Le Maeterlinckianisme*, S. 56 f.
[462] „Für das Ideal der neuen Frau" Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 217.

d'Aglavaine"[463] und als einen persönlichen Misserfolg[464], der sie (als Vorbild für Aglavaine) tief traf: „Je la détaistais, cette Aglavaine que j'avais fait naître et dont j'étais responsable."[465] Maeterlinck gestand Leblanc nach Fertigstellung des Dramas sein Scheitern in der Kreation einer neuen, starken, weisen und liebenden Frauenfigur ein: „Je n'ai pas pu faire ce que je voulais, tu comprends. C'était trop tôt mais, je te le promets, j'y arriverai."[466] In ihren unveröffentlichten Lebenserinnerungen *L'Histoire de ma vie* schildert Leblanc, wie Maeterlinck ihr entschuldigend erklärte: „Tu sais que mes personnages font ce qu'ils veulent, et moi, je ne peux pas les en empêcher."[467]. Im Vorwort zu seiner *Théâtre*-Ausgabe beschreibt Maeterlinck, dass er mit *Aglavaine et Sélysette* versucht habe, den Tod, der die Dramen seines frühen Theaters beherrschte, zu entmachten:

> Was mich selbst und mein bescheidenes Teil betrifft, so schien es mir nach den kleinen, vorhin genannten Dramen weiser und redlicher, den Tod von diesem Thron, der ihm vielleicht nicht gebührt, zu verweisen. In […] Aglavaine et Sélysette wollte ich, dass er der Liebe, der Weisheit oder dem Glück einen Teil seiner Macht abtrete. Er hat mir nicht gehorcht, und ich warte mit der Mehrzahl der Dichter darauf, dass eine andere Gewalt sich offenbare.[468]

Der Tod hatte, Maeterlincks Ausführungen folgend, als blinde Kraft des Schicksals aus der frühen symbolistischen Periode noch nichts von seiner Macht eingebüßt. Dabei scheint die junge und kindhafte Sélysette sich aus freiem Willen – nicht geführt wie eine Marionette – in den Tod zu begeben. Doch Zeichen des Schicksals und die Todessymbole finden sich von Anfang an in diesem Theaterstück des Übergangs und stellen es so immer noch in eine Reihe mit den symbolistischen Frühwerken und scheinen die Annahme zu untermauern, dass der Tod Sélysettes in der Konzeption von Anfang an feststand.[469] *Aglavaine et Sélysette* ist vor diesen Hintergrundinformationen, nämlich einerseits der konstatierten Loslösung vom Symbolismus durch die Einführung der Figur der Aglavaine mit den dazugehörigen Stilmitteln, und andererseits durch das Verbleiben der vermeintlich symbolistischen

[463] „Die Niederlage Aglavaines." Leblanc, *Souvenirs*, S. 93.
[464] Die Auflagenzahlen von *Aglavaine et Sélysette* sprechen im Gegensatz zu Leblancs Darstellung als persönlicher ‚Misserfolg' vom wirtschaftlichen Gelingen: „Cinq éditions au moins attestent en un an le succès de cette pièce [*Aglavaine et Sélysette*] ". Hanse, „Histoire d'une gloire", S. 72.
[465] „Ich hasste diese Aglavaine, für deren Entstehen ich verantwortlich war." Leblanc, *Souvenirs*, S. 93.
[466] „Ich konnte die Figur nicht so entwerfen, wie ich wollte, verstehst Du? Dafür war es noch zu früh. Aber ich verspreche Dir, ich werde noch dorthin kommen." Ebd.
[467] „Du weißt, dass meine Figuren machen, was sie wollen, und ich kann sie nicht daran hindern." Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 218.
[468] Vorwort zu Maeterlinck, *Prinzessin Maleine*, S. 15.
[469] Vgl. hierzu: Capiau-Laureys, „La Genèse d'Aglavaine".

Frauenfigur Sélysette mit dazugehöriger Atmosphäre, durchaus als Übergangsstück zu bezeichnen. Maeterlinck selbst war, dem Vorwort zur *Théâtre*-Ausgabe nach zu urteilen, noch auf der Suche nach Figuren und Mitteln, um den ‚Tod von seinem Thron zu stoßen'.

4.2.3 Maeterlincks Frauenbild in seinem Essayband *Le Trésor des humbles*

Als Maeterlinck Georgette Leblanc kennenlernte, hatte er bereits einige Essays aus ersten Prosaband *Le Trésor des humbles* (*Der Schatz der Armen)* fertiggestellt, darunter auch *La Morale mystique, Sur Les Femmes* und *Les Avertis*.[470] Diese Aussage stützt Stefan Gross' Recherche zumindest für den Aufsatz *Les Avertis*: er wurde bereits am 30. Oktober 1892 unter dem Titel *Les Jeunes Morts* in der Literaturbeilage der Zeitschrift *Indépendance belge* veröffentlicht.[471] Die Erstveröffentlichung der beiden anderen Artikel fand allerdings erst am 1. Juni 1895 in der *Nouvelle Revue* statt, fast fünf Monate nach dem ersten Zusammentreffen mit Georgette Leblanc. Es wäre also ebenso gut möglich, dass Leblanc Maeterlinck während der Abschlussarbeiten an beiden Artikeln beeinflusst haben könnte. Die Untersuchung von Maeterlincks Essaybänden ist wichtig einerseits, weil sich Maeterlincks philosophisch-moralische Weltanschauung wie seine Frauenfiguren im Laufe der Jahre änderten, teilweise können diese Änderungen sogar innerhalb eines Essaybandes, wie in *Le Trésor des humbles* oder *La Sagesse et la destinée,* ausgemacht werden. Andererseits bilden Maeterlincks Essaybände die theoretischen Grundlagen für die dramatische Ausarbeitung seiner Dramen und ganz besonders auch für die Handlungsmotivation seiner Frauenfiguren, wie ausführlich im Falle Arianes gezeigt werden wird.

Sur Les Femmes

Generell lassen die Essays in *Le Trésor des humbles*, besonders aber die letzten drei Aufsätze *La Bonté invisible*, *La Vie profonde*, *La Beauté intérieure,* die Maeterlinck in seinem ersten Prosaband veröffentlichte, „einen dezidiert optimistischen Moralisten"[472] erkennen. Selma Heine fasst diese Tatsache in ihrer Maeterlinck-Monografie aus dem Jahr 1905 sehr deutlich

[470] *Die mystische Moral*, *Über die Frauen* und *Die Ahnenden*. Leblanc, *Souvenirs*, S. 214.
[471] PkS, S. 172.
[472] Gross [Hg.], *Maurice Maeterlinck. Prosa und kritische Schriften 1886–1896*, S. 174.

zusammen: „Eben noch ruft Maeterlinck aus: ‚Das einzige Ziel des Lebens ist der Tod', und bald darauf verlangt er, man müsse vor allen Dingen danach trachten, sich selber schön und göttlich zu machen, dann würde man das Göttliche verstehen, sich mit ihm vereinen und so sein Leben glücklich gestalten."[473]

Im Falle seines Aufsatzes *Sur les femmes* heißt das konkret: Die Liebe gewinnt als starke Macht des Schicksals an Bedeutung. Das unbewusste Erkenntnisvermögen der Seele, nicht bewusste, mystische Vorgänge rücken ins Zentrum der Aufmerksamkeit, das Schicksal (vormals: das wahre oder reine Symbol) bestimmt aber noch immer „unwiderlegbar unsere Schritte"[474].

Der Aufsatz *Sur Les Femmes* scheint zusammengesetzt aus früheren Gedanken über die Frauen, die bereits als *Menues Propos* im Januar 1891 erschienen waren, und solchen, die einem ‚aktuelleren Denken' entsprechen. Im ersten Part konzentriert sich Maeterlinck auf die Frage, ob bestimmte Frauen den Männern ‚vorherbestimmt' sind:

> Über unseren Häuptern funkelt am Zenit der Stern der Liebe, die uns vorbestimmt ist; und alle unsere Liebschaften werden bis zuletzt unter den Strahlen und im Dunstkreise dieses Sternes entstehen.[475]

Die Wahl der ‚richtigen' Frau wird – so Maedterlinck – immer und unabänderlich von „dem unveränderlichen Gestirne"[476] festgelegt, unabhängig davon, ob der Mann „seinen Instinkt vergewaltigt" oder glaubt, frei zu entscheiden; „seine Frau" ist ihm von vornherein vorbestimmt. Maeterlinck vergleicht die Ahnung, die einen [Mann] ‚überkommt', wenn er glaubt, ‚die Richtige' gefunden zu haben, mit dem unbestimmten Gefühl, „unmittelbar an einer geheimnisvollen Wahrheit teil[zunehmen], die tiefer ist als die irdische Wahrheit". Das Modell des unbewussten Erkennens von Seelen übernimmt Maeterlinck dabei aus seinem von Georgette Leblanc beeinflussten[477] und zugleich ihr gewidmeten Essay *Le Silence*. Durch Schweigen, so Maeterlinck, wird das Wesentliche gesagt, das durch Worte nicht zu vermitteln ist. Die Seele des anderen wird erkennbar:

> Man glaube nur ja nicht, dass Worte den wirklichen Mitteilungen zwischen zwei Wesen dienten. Die Lippen oder die Zunge können die Seele nur darstellen, wie z. B. eine Ziffer oder eine

[473] Anselma Heine, *Maeterlinck*, Berlin und Leipzig o. J [1905], S. 45.
[474] SdA, S. 40.
[475] SdA, S. 39.
[476] Alle folgenden deutschen Zitate aus SdA, *Über die Frauen*, S. 39–49.
[477] Leblanc, *Souvenirs*, S. 77.

Katalognummer ein Bild von Memling darstellt; aber sobald wir uns wirklich etwas zu sagen haben, müssen wir schweigen.[478]

Was in den frühen Dramen Maeterlincks als *dialogue du seconde degré* nur als ‚Sprachrohr des Symbols' funktionierte, um das Wesentliche hinter den belanglosen Worten auszudrücken, ist nun als ‚tätiges Schweigen' ein unbewusstes Mittel, um herauszufinden, ob sich zwei Seelen verstehen:

Wenn sie in diesem ersten Schweigen sich nicht verstehen, so werden sich ihre Seelen nie lieben können; denn das Schweigen verwandelt sich nicht. Es kann zwischen zwei Seelen empor- und auch herabsteigen; aber seine Natur wird sich niemals ändern.[479]

Im zweiten Teil des Essays führt Maeterlinck aus, dass die Frau instinktiv Gott viel näher stehe als der Mann und dass sie nie aufrichtig gegen das Schicksal ankämpfe, da sie unbewusst wisse, dass die Wege des Schicksals bereits feststünden. Das Unterbewusstsein der Frau – so Maeterlinck – habe eine direktere Verbindung zu ihrer Seele. Deshalb geht Maeterlinck davon aus, dass jede Einflussnahme der Frau auf das Leben des Mannes Bedeutung hat:

Aus diesem Grunde scheinen ohne Zweifel alle Ereignisse, bei denen sie [die Frau] sich in unser Leben einmischt, uns auf etwas zurückzuführen, was den Quellen des Schicksals selbst gleicht.[480]

Hier und im Folgenden knüpft er an seine früheren Gedanken über die Frauen aus den Jahren 1890/1891 an, in denen es um die Nähe der Frau zum „reinen Symbol" ging. Alle ‚wesentlichen' Dinge, die mit Verstand ausgestattete Männer nicht verstehen können oder gering erachten, haben eine den Frauen unbewusst erkennbare Bedeutung. Die Frauen stehen immer im Zusammenhang mit „dem Mysterium", den „großen Dingen, die man nicht sieht":

Die Frau vergisst nie den Weg zu ihrem Mittelpunkte, und ob ich sie im Überfluss oder im Elend, in Unwissenheit oder Weisheit, in Schande oder Ruhm antreffe: wenn ich ihr ein Wort sage, das wirklich aus den jungfräulichen Tiefen meiner Seele hervorgeht, wird sie die geheimen Pfade zurückzufinden wissen, die sie nie aus den Augen verloren hat […][481]

Maeterlinck schreibt, dass die Frau dem Schicksal / Gott / dem „reinen Symbol" näher steht als der Mann, dass sie andere Seelen instinktiv erkennen kann und unbewusst weiß, wann der ihr von den Sternen bestimmte Mann vor ihr steht, aber – so Maeterlinck –: sie kann sich nicht gegen das Schicksal wehren, sie versucht nicht einmal, ihr Leben selbst in die Hand zu

[478] SdA, S. 2.
[479] SdA, S. 9.
[480] SdA, S. 43.
[481] SdA, S. 46.

nehmen, da die Erkenntnis unbewusst, jenseits von Willen und Verstand, stattfindet. Diese Vorstellung ändert sich in den später geschriebenen Essays.

Richtungswechsel

Der letzte Teil des Essaybandes *Le Trésor des humbles*, jene Essays, die erst nach dem Zusammentreffen Maeterlincks mit Georgette Leblanc entstanden sind, weisen eine grundlegende Richtungsänderung im Denken Maeterlincks auf: Der Schwerpunkt verlagert sich bei den Betrachtungen über das Unbewusste / das Schicksal und das nicht bestimmbare Leben hin zu Gedanken über ein inneres Leben der Seele, das ein aktives Leben im Jetzt und im Bewusstsein einschließt. Das ‚körperliche Ich' kann in der Lage sein, die eigene Seele oder sogar auch jene von anderen Menschen zu erkennen. Dies ist nicht mehr nur den Frauen, Kranken und Kindern möglich, sondern allen Menschen. Voraussetzung für das verstandesmäßige Erkennen der Seele ist ein sich selbst bewusstes, moralisch korrektes Leben, das der Liebe und der Schönheit gewidmet sein sollte, um die eigene Seele für sich und andere erkennbar machen zu können:

> Sicherlich sind die natürlichen, ursprünglichen Beziehungen von Seele zu Seele Beziehungen der Schönheit. Die Schönheit ist die einzige Sprache unserer Seelen. Sie verstehen keine andere. Sie haben kein anderes Leben; sie können nichts anderes hervorbringen und an nichts anderem Anteil nehmen.[482]

Das ‚Ding an sich' ist mit dem Verstand a priori zwar nicht erkennbar, doch Maeterlinck nennt die Möglichkeit, die Seele durch ein aktives, moralisch gutes Leben schöner werden zu lassen, um so einen Zugang zum Unbewussten zu erhalten. So kann auch der Mann die Schätze des Unbewussten mit Hilfe der Sprache ins Bewusstsein bringen, in die Realität überführen und auch erkennen. In seinem Essay *Emerson* (es handelt sich um das Vorwort zu *Les Sept Essais de Emerson*, erschienen 1894) beschreibt Maeterlinck noch, dass das Leben in den Niederungen des (männlich dominierten) Verstandes nicht in der Lage sei, das erhöhte Leben der Seelen wahrzunehmen.[483] Maeterlinck war von Emerson[484], Novalis und

[482] SdA, S. 152.

[483] SdA, S. 74 f.

[484] Ralph Waldo Emerson (1803–1882) war ein amerikanischer Dichter, Philosoph und unitarischer Geistlicher. Nach der Abkehr von der traditionellen Theologie wandte er sich der Natur als Quelle der göttlichen Offenbarung zu, wobei er unter anderem Gedanken des Neoplatonismus, der indischen Philosophie und des deutschen Idealismus aufnahm. Emerson gilt seit seinem programmatischen Essay *Nature*, das Naturanschauung

Ruysbroek gleichermaßen beeinflusst, was seine Vorstellungen vom höheren Leben der Seele, vom transzendentalen Ich, und dem Zugang zum Unbewussten angeht.[485] Im Essay *La Bonté invisible* aus dem Jahr 1895 bezeichnet Maeterlinck die ursprüngliche, wahre Liebe der Seelen, die ein „Zeichen der unsichtbaren Güte der Götter"[486] sei, als höherwertiger und intensiver als jede ‚normale' Liebe. Habe der Mensch in einer nonverbalen Kommunikation je die Liebe seiner Seele zu einer anderen Seele erkannt, so strebe er danach – so Maeterlinck –, diese Liebe wieder und wieder zu erfahren: „Zuweilen möchte man sagen, es sei eine verstohlene, aber äußerst durchdringende Erinnerung der großen Ur-Einheit. In dieser Liebe ist eine Kraft, der nichts widerstehen kann."[487] Die höhere Liebe lässt das Leben der Seelen offenbar werden, das nichts mit Leben im Alltag gemein hat, ihm im Grunde diametral entgegensteht, und an ein Verschmelzen der eigenen Seele mit dem Weltganzen oder einem höheren Wesen (wie Gott, dem Symbol) erinnert. Es lässt sich fast platonisch denken und hat ein mystisches, fast religiöses Moment. Maeterlinck überträgt die religiösen Erfahrungen, die beispielweise der belgische Mystiker Ruysbroek L'Admirable mit einer göttlich-absoluten Wirklichkeit beschrieb, die sich jenseits aller verstandesmäßigen Erkenntnis abspielt, auf die menschliche Liebe, die in der seelischen Vertiefung fast metaphysische Dimensionen annimmt. Das Leben der Seele, das – so Maeterlinck – vielleicht jeder einen Augenblick lang erfahren oder oder zu erfahren geträumt hat, bestimmt fortan, sobald die Seele als solche erkannt worden ist, das ‚normale' Leben und lässt die „unsichtbare Güte der Götter" gewahr werden:

> Seid gut in den Tiefen, und Ihr werdet sehen, dass die, welche Euch umgeben, gut werden bis zu den gleichen Tiefen. Nichts erwidert den geheimen Ruf der Güte unfehlbarer, als der geheime Ruf der benachbarten Güte.[488]

Maeterlinck schlussfolgert, dass zwei Seelen, die sich einmal im Leben liebend erkannt haben, nicht mehr getrennt werden können, „da sie einmal gut zusammen gewesen sind"[489].

---

und Transzendentalphilosophie verbindet, als Vertreter der Transzendentalphilosophie in den USA. Emersons Werke, die Individualismus und Optimismus lehren, haben die US-amerikanische Kultur und Literatur nachhaltig beeinflusst. Maeterlinck gab Maeterlincks *Essays* mit einem Vorwort heraus und hob Emersons transzendental-pantheistische Weltanschauung hervor, der die Größe Gottes sowohl in der Natur als auch in den kleinsten Taten der unbedeutenden Menschen abgebildet sah.

[485] Siehe dazu Gorceix, *Les affinités allemandes*, Paul Gorceix, „Maurice Maeterlinck ou Le ‚Reveil de l'âme' du *Ruysbroeck l'Admirable* aux *Aveugles*", *Nord'. Revue de critique et de création littéraire du nord / pas-de-calais*, Nr. 26 Dezember 1995, Gorceix, *L'Arpenteur*, Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck du mysticisme à la pensée ésotérique*, Paris 2006.

[486] SdA, S. 122.

[487] SdA, S. 130.

[488] SdA, S. 132.

Hier folgt er einer Auffassung von Georgette Leblanc, an der sie ihr Leben lang festhalten sollte.[490]

Was bisher in Maeterlincks Weltbild nur als Möglicheit dargestellt worden war, ändert sich nun zum Imperativ und zeugt von den Änderungen innerhalb von Maeterlincks Denken in seinen Essayband. Im Essay *La Vie profonde* formuliert er das höhere Leben als moralische Notwendigkeit:

> Jedermann muss sich eine besondere Möglichkeit zu höherem Leben in der bescheidenen Wirklichkeit des Alltags suchen. Es gibt kein edleres Ziel für unser Leben.[491]

Die Bedingung zum Erkennen der Seele(n), beschreibt Maeterlinck, ist das Empfinden von Liebe. Das Gewahrwerden der eigenen Seele betrachtet er dabei als wahre Geburt oder auch als Wiedergeburt.[492] Das Göttliche der Welt kann von der Seele, laut Maeterlinck, theoretisch in jeder Situation des Lebens wahrgenommen werden, besonders aber, wenn der Schmerz der Liebe zu Menschen die Seele durchzieht. [493] Das Gewahrwerden eines höheren Wesens, einer Art pantheistischen Gottes, der jedem und allem innewohnt, geht einher mit dem Erkennen der eigenen Seele, dem „moi transcendantal“[494], dem transzendentalen Ich. Der Idealzustand des Seins ist laut Maeterlinck ein aufmerksames Leben in Schönheit und Liebe, das die unbewusste Existenz der Seele und die Göttlichkeit des Daseins zum Vorschein bringt: „Man muss lernen, in gewohnheitsmäßiger Schönheit und Ernsthaftigkeit zu leben.“[495] Ein Leben im Höheren, in den Gefilden des Göttlichen und Erhabenen scheint mit Anstrengung verbunden zu sein, doch Maeterlinck erleichtert den Menschen und den Seelen den Weg in die Schönheit, indem er in dem Essay *La Beauté Intérieure* die Seelen als ‚süchtig‘ nach Schönheit beschreibt:

> Es gibt nichts auf Erden, das nach Schönheit begieriger wäre und sich leichter verschönte als eine Seele. Es gibt nichts auf Erden, das sich natürlicher erhöbe und schneller veredelte. Es gibt nichts auf

---

[489] SdA, S. 133.
[490] Leblanc, *Souvenirs*, S. 70.
[491] SdA, S. 134.
[492] TdH, S. 158.
[493] SdA, S. 137.
[494] Zitiert nach: Gorceix, *L'Arpenteur*, S. 177.
[495] SdA, S. 142.

Erden, das gewissenhafter den reinen und edlern Befehlen gehorchte, die ihm zuteilwerden. […] Man könnte in der Tat sagen, dass die Schönheit die einzige Nahrung unserer Seele ist […].[496]

Schönheit wird gleichsam als ästhetisches Ideal stilisiert, da „die Schönheit die einzige Sprache unserer Seelen ist“[497]. Um schön zu sein, braucht es allerdings Mut, denn, so Maeterlinck:

Für die Mehrzahl der Menschen [Männer] heißt genial, stark und geschickt sein so viel wie: vor allem seine Seele von seinem Leben fernhalten und sorgfältig alle zu tiefen Strebungen brachlegen. […] Man könnte sagen, dass sie Furcht haben, ihre Seele einzuholen […].[498]

Die Schönheit der eigenen Seele zieht Schönheit für andere nach sich, auch wenn Maeterlinck davon ausgeht, dass die Schönheit erst einmal nicht verstanden werden kann. Dennoch ist die ‚schöne Seele‘ fast missionarisch verpflichtet, Schönheit durch Worte zu streuen: „Warum einen Augenblick höhere Güte im Entstehen hindern, weil man glaubt, dass unsere Umgebung keinen Nutzen daraus ziehen könnte?“[499] Maeterlinck beruft sich auf Plotin und fordert von den guten, schönen Menschen, die nach dem Ideal der schönen Seele leben, sich ‚höher aufzuschwingen‘, um das Göttliche, „was im Menschen vorgeht“[500], zu suchen. Gleichzeitig geht davon aus, dass alle Taten, Worte, Gedanken zu der Schönheit (oder Hässlichkeit) der Seele beitragen.[501] Maeterlinck sieht in der dauerhaften, göttlichen Liebe zu sich selbst und zu anderen Seelen den Weg zur Schönheit, die letztendlich die Welt zu einem besseren Ort, zu „dem Dunstkreis der schönen Lande des goldenen Zeitalters von Swedenborg“[502] werden lässt

Die Abkehr von der Vorstellung vom blinden Schicksal von der Fatalität und einer unsichtbaren, rein geistig-metaphysischen Welt, zu der nur wenige, auserwählte Menschen einen Zugang haben, und die Hinwendung zur Idee von der Seele als ein zweites, metaphysisches (oder transzendentales) Ich, das jedem mit etwas Anstrengung zugänglich ist und das durch die Liebe das Leben beeinflussen kann, diese Veränderungen in Maeterlincks metaphysischer Gedankenwelt führen zu einer anderen Gestaltung der Frauenfiguren und der Dramen.

[496] SdA, S. 150.
[497] SdA, S. 152.
[498] SdA, S. 155.
[499] SdA, S. 157.
[500] SdA, S. 159.
[501] SdA, S. 162.
[502] SdA, S. 146.

Le Trésor des humbles und *Aglavaine et Sélysette*

Aglavaine et Sélysette ist das erste Theaterstück, das direkt nach der Fertigstellung der letzten drei Essays in *Le Trésor des humbles* geschrieben wurde. Man kann das Essay *La Beauté intérieur* als theoretisch-moralische Grundlage für die Handlungsmotivation Aglavaines[503] bezeichnen „En réalité, *Aglavaine et Sélysette* est une dramatisation du *Trésor*.“[504] Aglavaine ist jene Frau, deren Seele schon in den transzendentalen ‚Höhen‘ wandelt, deren Schönheit sowohl innerlich als auch äußerlich und gleichzusetzen ist mit Wahrheit und dem Guten im Menschen.[505] Durch ihr Vorbild und ihre Liebe will sie Méléandre und Sélysette zu einem höheren, schöneren und glücklicheren Leben verhelfen. Sie ist die wandelnde Demonstration von innerer Schönheit und Liebe (ein ‚Abbild‘ Georgette Leblancs), die aber scheitern muss, da – wie bereits erwähnt – die Theorie der Praxis entgegensteht.

Sélysette auf dem Weg zur ‚femme nouvelle‘?

Die junge, naive, glückliche Sélysette weiß instinktiv, dass ihr Mann Méléandre ‚der Richtige‘ für sie ist, bis ihre Schwägerin Aglavaine auftauchte. Seit Aglavaine in ihrem Haus wohnt, mehren sich zunächst für den Leser die symbolischen Zeichen eines Unglücks: Der Schlüssel zum Todesturm, den die kleine Yssaline vor der Ankunft Aglavaines ihrer Schwester übergibt, verheißt nichts Gutes: Er ist viel größer als der verloren geglaubte und passt besser in die Tür. Die Tauben erwarten Sélysette auf dem Turm: Vögel sind sowohl ein Symbol für körperlose Seelen, stehen aber auch für die Verbindung in eine andere Welt. Hanak bezeichnet zusätzlich den Turm und den Schlüssel als „symbols of self-transcendence“[506], also als Symbol für die Entkörperung und den Übergang der Seele in die Transzendenz, für das Verlassen der realen Welt. Die Großmutter warnt Sélysette eindringlich vor Aglavaines Seelen- und Glückswahrheiten und prophezeit ihrer Enkelin:

[503] Ganze Passagen aus *La Beauté intérieure* finden sich wortwörtlich in der *Agenda* des Jahres 1895 unter den Notizen und Entwürfen zu *Aglavaine et Sélysette* wieder. Vgl. hierzu Capiau-Laureys, „La Genèse d'Aglavaine“.
[504] Doneux, *Maeterlinck*, S. 19.
[505] Vgl. Linn Bratteteig Konrad, *Modern Drama as Crisis*, New York u.a. 1986, S. 86.
[506] Miroslaw John Hanak, *Maeterlinck's Symbolic Drama. A Leap into Transcendence*, Louvain 1974, S. 69.

„Eine von euch wird sterben müssen." Sélysettes inneres Wesen wird durch Aglavaine aus dem Gleichgewicht geworfen: Sie erlebt durch die schöne Aglavaine die Macht und Verführbarkeit der Worte, hört Aglavaines Botschaft von der ewigen Liebe und dem Glück der Seelen und muss eifersüchtig zusehen, wie ihr Mann Méléandre den Worten des Eindringlings verfällt, noch bevor dieser einen Schritt über die Schwelle des Hauses getan hat. Vor dieser schönen und eloquenten, weisen Frau fühlt sich Sélysette klein und unbedeutend. Sie hat Angst, ihren Mann an die Schwägerin zu verlieren, und eifert nun dem Wesen Aglavaines nach, das sie nicht versteht, das sie irgendwie liebt und das zu erreichen ihr dennoch nicht gelingt. Die Lehre von der Schönheit der Seele und der Omnipräsenz der ewigen Liebe erscheint ihr einleuchtend. Sie versucht, ihre Seele, ihr anderes Ich zu erkennen und schön zu werden, um ihren Mann und dessen Geliebte zu beeindrucken. Doch intuitiv weiß sie, dass sie niemals die Schönheit, die Intelligenz ihrer Nebenbuhlerin erreichen wird, und ihr ist ebenso bewusst, dass sie von Méléandre und Aglavaine behandelt wird wie ein kleines, unwissendes Kind. Das Dilemma erreicht einen Höhepunkt, als Sélysette ihrem Mann mitteilt, dass sie ihn verlassen möchte, weil sie die Liebe und die erotische Anziehungskraft zwischen Aglavaine und ihm nicht stören will. Méléandre, von Aglavaines Liebes- und Lebenskonzeption überzeugt, glaubt, Sélysette sogar noch mehr zu lieben, seit Aglavaine in ihr gemeinsames Leben getreten ist, und kann sie zurückhalten, obwohl er genau weiß, wie recht seine Frau hat. Als Sélysette und ihre Seele immer schöner zu werden scheinen, ihr Wesen immer entrückter, sie aber gleichzeitig glücklich wirkt, fasst sie bewusst den Entschluss, den verlassenen Leuchtturm zu besteigen, um angeblich einen großen, seltenen Vogel mit grünen Flügeln zu besichtigen. Dass es sich bei diesem Schritt um einen Selbstmordversuch handelt, dass Sélysette schließlich stirbt, ist für den Leser offensichtlich. Aglavaine und Méléandre wollen diese Selbsttötung nicht wahrhaben und glauben an einen Unfall. Ein weiteres Zusammenleben ist gleichwohl nicht mehr möglich. Zu groß sind die Schuldgefühle.

Die symbolischen Vorzeichen gleich zu Beginn des Dramas und die dramatische Konstellation[507] einer ménage à trois (Ehemann – Ehefrau und Geliebte) lassen zwar auf einen möglichen Tod der (schwächeren) Protagonistin, nicht zwangsläufig aber auf eine

[507] Joseph Fazakas wies darauf hin, dass dieses Drama Parallelen aufweist zu dem Drama *Rosmersholm* von dem von Maeterlinck bewunderten Henrik Ibsen. Vgl. Joseph Fazakas, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Debrecen 1936, S. 17 f.

Getriebenheit Sélysettes durch das Schicksal schließen. Sélysette wägt innerhalb des Dramas alle Möglichkeiten ab, selbst Aglavaine wird traurig angesichts der Verzweiflung Sélysettes und beschließt zunächst schweren Herzens, das Ehepaar zu verlassen. Doch Sélysette versucht sich der geistigen Ebene des ‚unrechtmäßigen' Liebespaares anzunähern, um ihre Seele ‚schöner' werden zu lassen, um so geliebt zu werden und die beiden zu täuschen. Mit ihrem bewussten Selbstmord weiß Sélysette sich auf der ‚sicheren Seite': Sie wird um ihrer selbst willen geliebt und beweint werden („ich möchte, dass man mich weinend liebt"[508]), nicht um der Schönheit ihrer Seele willen. Ihr Tod wird das Liebes- und Lebensverhältnis von Aglavaine und Méléandre aufgrund von Schuldgefühlen ihr gegenüber unmöglich machen. Man kann Sélysettes Selbstmord auch weniger egoistisch betrachten, wie Nancy Delay, die davon ausging, dass sie sich nur selbst tötete, um Méléandre zu ‚befreien'[509], es ändert aber nichts an der Tatsache, dass der Tod ein Zusammenleben der beiden Geliebten vergiftet hat. Insofern hat Georgette Leblanc unrecht, wenn sie Sélysette als eine jener Frauen bezeichnet, „charmantes et puérils créatures qu'il [Maeterlinck] avait louées dans son essai *Sur Les Femmes*"[510]. Sélysettes Tod wird zwar symbolisch angedeutet, doch der Tod ist nicht der blinde Wille des Schicksals, sondern die Folge einer bewussten Handlung: Sélysette übertrifft einerseits Aglavaine in der Schönheit ihrer Seele, da sie sich vordergründig selbstlos für die Liebe der anderen geopfert hat, und gewinnt Méléandre für sich zurück, da dieser nach dem Tode seiner Frau nicht mehr an Aglavaines neue Lehre und Liebe glauben kann. Gleichzeitig übertrifft sie Aglavaine in dem Sinne, dass sie handelte und eine Entscheidung fällte. Leblanc dagegen verurteilte in einem Essay aus dem Jahr 1910 den Tod der Sélysette aufs Schärfste: „It destroys will, discourages effort and punishes love"[511]. Der Tod Sélysettes symbolisierte für Leblanc lediglich „ordinary love"[512], Rache und Eifersucht.

Aglavaine

[508] Maurice Maeterlinck, *Aglavaine und Selysette*, Leipzig 1900, S. 39.
[509] Nancy Delay, „L'Evolution de l'esthétique symboliste de Maeterlinck dans l'entre-deux-siècles", in: *Les Lettres belges au présent. Actes du congrès des romanistes allemands (Université d'Osnabrück, du 27 au 30 septembre 1999)*, Frankfurt am Main u.a. 2001, S. 11.
[510] „Kleinen charmanten und kindlichen Kreaturen, die er in seinem Essay *Sur Les Femmes* gelobt hatte." Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 217.
[511] Leblanc-Maeterlinck, „The Later Heroines", S. 52.
[512] Ebd., S. 52.

Aglavaine äußert sich anerkennend über Sélysettes Schritt. Durch den augenscheinlichen Selbstmordversuch sei Sélysettes Seele zu unvergleichlicher Schönheit gelangt („Du hast ganz einfach das Schönste getan, was Liebe thun kann, wenn Liebe sich irrt.“) Was einerseits Sélysettes Seele schöner werden lässt, ‚vergiftet‘ andererseits das Leben Aglavaines und Méléandres. „Aglavaine est vaincue.“[513] Zwar notierte Maeterlinck in seiner Agenda aus dem Jahr 1895:

> Quand Sélysette a réalisé son sacrifice, Aglavaine, tout en pleurant humainement, se réjouit sur la hauteur de son âme et ce que cette beauté ait été réalisé. Est-ce que Sélysette n’est pas morte indiciblement et héroïquement heureuse dans sa beauté?[514]

Doch schnell scheint Maeterlinck klar geworden zu sein, dass ein deutlich erkennbarer Selbstmord, ein Opfer einer Liebenden, um das höchste, quasi göttliche Stadium einer Seele erreichen zu wollen, zu viel für ein Drama war, und er verwarf diese Szene. Der nicht zugegebene Suizid Sélysettes stürzt Aglavaine und ihren Schwager Méléandre in eine schwere Krise, realisierend, dass Sélysette als Mensch lebte und liebte. Schon im dritten Akt wird sich Aglavaine bewusst, dass ihre Vorstellung von Liebe zu hoch, zu ‚göttlich‘, zu theoretisch ist, um für jeden und alle funktionieren zu können. Schon zu Beginn des Zusammenlebens ist offensichtlich, dass die Liebe zu zweit nicht auf dem Rücken einer Dritten geführt werden kann: „Glaubst du wohl, dass wir glücklich sein könnten, wenn du fortgingest, mein Kind? […] Glaubst du, dass ein Glück, das auf das Leiden eines so reinen und so sanften kleinen Wesens gegründet wäre, ein dauerndes sein könnte und wirklich unserer würdig wäre?“, fragt Méléandre Sélysette, als diese ihm von dem Wunsch berichtet, fortgehen zu wollen, um die Liebe der anderen nicht zu stören. Aglavaine bemerkt im Laufe des Dramas, dass allein ihre Willenskraft und ihre schönen Worte nicht ausreichen, um dem Schicksal und Leben mit all seinen Facetten wie Neid und Eifersucht eine andere Wendung zu geben: „Ich sehe heute, dass das Leben unsern Plänen nicht folgen will“, stellt sie fest, und Méléandre verflucht das Schicksal, „das sich nicht zureden lässt“. Sowohl Aglavaine als auch Georgette Leblanc und Maurice Maeterlinck mussten einsehen, dass die hehren und hohen Gedanken aus den drei letzten Kapitel des *Trésor des humbles* nicht im wirklichen Leben umzusetzen waren: „Die Stunde ist noch nicht da, wo Menschen sich so vereinen

[513] „Aglavaine ist besiegt.“ Postic, *Maeterlinck et le Symbolisme*, S. 220.
[514] „Als Sélysette ihr Opfer gebracht hat, freut sich Aglavaine weinend über die Höhe der Seele [Sélysettes] und über das, was diese Schönheit realisiert habe. Ist Sélysette in ihrem Tod nicht unsagbar glücklich und heldenhaft und voller Schönheit?“ Eintrag vom 9.12.1895. Zitiert nach Capiau-Laureys, „La Genèse d'Aglavaine“, S. 36.

können“[515], muss sich Aglavaine am Ende des Dramas eingestehen. Auch Leblanc befand Aglavaine als „blind of real life“[516] und bezeichnete Aglavaine fast 40 Jahre nach deren Entstehen als missglückte Figur („personnage manqué“), „bourreuse de crâne“, also als Indoktrinatorin, die andere mit ihrem Wissen ‚vollstopft‘, und als „ennuyeuse“, als Langweilerin.[517] Dennoch erklärte sie Aglavaine als ‚Opfer‘ ihrer Verhältnisse: „The first [conscious heroine] must draw the blame upon herself and scatter doubt about her footsteps.“[518] Aglavaine ist für Leblanc Vorreiterin und Rollenmodell, aus dem sich die folgenden Figuren wie Ariane, Monna Vanna und Joyzelle entwickeln sollten, wie im Verlauf der Arbeit noch zu zeigen sein wird: „Had Aglavaine not existed, we should not understand Ariane, for the faults of the one, better appropriated and differently directed, make the virtues of the other. Aglavaine is the rough cast of Ariane.“[519]

Die Enttäuschung Georgette Leblancs über Maeterlincks ersten ‚missglückten‘ Versuch einer neuen Frauenfigur war groß:

> La défaite d’Aglavaine et la mort de Sélysette me désespéraient. Il avait voulu créer une héroïne qui me plût, et cette femme soi-disant clairvoyante exerçait sa force sans discernement sur deux êtres incapables de la supporter. Finalement sa bonne volonté n’engendrait que le malheur, et cela sous un amas de belles paroles, de discours nobles et de principes généreux.[520]

Aglavaines Missionarseifer, Méléandre und dessen Frau in ihre Liebes- und Lebensauffassung einzuweisen, gründet nicht auf Böswilligkeit. Sie lebt diese Liebe, die sie predigt, ihre Schönheit und ihre Weisheit sind eine Folge ihrer leuchtenden Seele. Sowohl Méléandre als auch Sélysette, die sich Aglavaine im zweiten Akt zunächst in hinterhältiger Absicht nähert, verfallen ihr und ihrer Lehre. Mit anderen Worten, Aglavaine kann gar nicht anders handeln:

---

[515] Maeterlinck, *Aglavaine und Selysette*, S. 54.
[516] „[…] blind für das wirkliche Leben.“ Leblanc-Maeterlinck, „The Later Heroines“, S. 52.
[517] Leblanc, *Souvenirs*, S. 94.
[518] „Die erste [bewusst handelnde Heroine] muss die Schuld auf sich nehmen und Zweifel über ihre Fußabdrücke streuen.“ Leblanc-Maeterlinck, „The Later Heroines“, S. 53.
[519] „Wenn Aglavaine nicht existiert hätte, würden wir Ariane nicht verstehen, weil die Fehler der einen, besser umgesetzt und unterschiedlich geführt, die Tugenden der Anderen ausmachen. Aglavaine ist der grobe Entwurf von Ariane.“ Ebd.
[520] „Die Niederlage Aglavaines und der Tod Sélysettes ließen mich verzweifeln. Er [Maeterlinck] wollte eine Heldin erschaffen, die mir gefiel, und diese sogenannte scharfsichtige Frau entfaltete ihre Kraft ohne Urteilsfähigkeit über zwei Wesen, die unfähig sind, sie zu ertragen. Schließlich brachte ihr guter Wille nur Unglück, und das unter einer Unmenge schöner Worte, nobler Diskurse und freigiebiger Prinzipien.“ Leblanc, *Souvenirs*, S. 93.

Quant à Aglavaine, elle a suivi un destin imposé par sa nature: à vouloir se créer des idéals trop élevés, elle a jeté dans une effroyable tragédie Sélysette, Méléandre et elle-même.[521]

Auch wenn Aglavaine durch ihr Verhalten alle Beteiligten in eine schreckliche Tragödie führt, so ist sie keineswegs, wie Bettina Knapp befindet, „a negative matriarchal figure, […] a threatening force“[522]. Ganz im Gegenteil bewirkt allein die Anwesenheit Aglavaines, dass die sie umgebenden Menschen frei entscheiden und ihr Schicksal bestimmen. [523]

Maeterlinck beschrieb seiner Lebensgefährtin in einem Brief vom 18. Oktober 1896 die Wirkung des neuen Dramas auf seine Leser. Er hatte es an Freunde und Schriftstellerkollegen gesandt, um Reaktionen auf sein neues Werk zu bekommen. Zwar wurde Aglavaine als zu schön und zu irreal kritisiert, doch generell wurde die Veränderung im Schreiben Maeterlincks positiv zur Kenntnis genommen:

Mais ce qui surtout m'as rempli de joie, c'est que plusieurs […] ont constaté qu'il devait y avoir un changement immense et lumineux dans ma vie.[524]

Maeterlinck, sonst darauf bedacht, sein Privatleben zu verbergen, war stolz darauf, dass Leblancs Einfluss von Außenstehenden wahrgenommen wurde, und lässt Leblanc wissen, wie sehr sie nicht nur sein Schreiben, sondern auch sein Leben verändert habe:

J'ai constaté que le bonheur, la confiance, la paix et la sécurité, le sentiment de la certitude d'un asile d'âme, toujours ouvert, toujours inébranlable, est tellement entré dans ma vie, que tout l'axe de mes pensées s'est déplacé du côté de la lumière qui est à proprement parler la volonté de l'âme, et moi, par exemple, qui étais tout imprégné de la force aveugle du destin, j'en arrive à écrire des choses où je ne puis ne pas affirmer que le ‚destin intérieur' n'existe pas, qu'il n'y a pas de drame inévitable, et que toute destinée morale (qui est le seule véritable) dépend uniquement de la puissance de sagesse qui est accumulée en nous.[525]

---

[521] „Was Aglavaine betrifft, so ist sie einem Schicksal gefolgt, das ihr von der Natur auferlegt wurde: Während sie sich sehr hehre Ideale schaffen wollte, hat sie Sélysette, Méléandre und sich selbst in eine entsetzliche Tragödie geworfen.“ Touchard, „Le Dramaturge“, S. 370.

[522] „[…] eine negative matriarchalische Figur, eine bedrohliche Kraft. “Knapp, *Maeterlinck*, S. 89.

[523] Postic, *Maeterlinck et le Symbolisme*, S. 223.

[524] „Aber was mich vor allem mit Freude erfüllt hat, ist, dass mehrere festgestellt haben, dass da eine gewaltige und außergewöhnliche Veränderung in meinem Leben stattgefunden haben muss.“
Brief Maeterlincks an Leblanc vom 18. Oktober 1896, zitiert nach Touchard, „Le Dramaturge“, S. 370.

[525] „Ich habe festgestellt, dass das Glück, das Vertrauen, der Frieden und die Geborgenheit, das Gefühl der Gewissheit, dass es ein immer offenes und unerschütterliches Seelen-Asyl gibt, so sehr in mein Leben getreten ist, dass sich die ganze Achse meines Denkens auf die Seite des Lichts verschoben hat, die genau genommen die Willenskraft der Seele ist. Und ich, zum Beispiel, der ich durchdrungen war von der blinden Kraft des Schicksals, ich schreibe nun Sachen, von denen ich nicht mehr behaupten kann, dass es das innere Schicksal nicht gibt, dass es kein unabwendbares Drama gibt und dass jedes moralische Schicksal (das einzig wahre) nur von der Kraft der Weisheit abhängt, die sich in uns befindet.“ Brief Maeterlincks an Leblanc vom 18. Oktober 1896, zitiert nach Touchard, „Le Dramaturge“, S. 370.

Aglavaine als neuer ‚Prototyp' in Maeterlincks Dramenschaffen symbolisiert eine erste Verschiebung seines Weltbildes: Die Frau als Verkörperung des ‚natürlichen' unbewussten Seins wird in Richtung des Bewusstseins verschoben, wofür unter anderem die ‚Rationalisierung der Vernunft' steht. Der Mann, dem durch das aktive Leben der Seele ebenfalls das Unbewusste und die Liebe erfahrbar gemacht wird, nähert sich von der emotional / nicht-rationalen Seite dieser Mittelachse an.

Die Frage, ob Georgette Leblanc Maurice Maeterlinck bei der Entwicklung seines Dramas *Aglavaine et Sélysette* beeinflusst hat, ist insoweit beantwortet, als die Briefe Maeterlincks an Leblanc, die Erinnerungen Georgette Leblancs und die Arbeitshefte Maeterlincks zu diesem Drama diese Annahme bestätigen. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass der Übergang vom ‚premier théâtre' des Symbolismus zu einem neuen Theater, das mehr auf Realität, Wort, Tat und Moral ausgerichtet ist, auch Gründe hat, die sowohl in der persönlichen wie auch in der allgemeinen literarischen Entwicklung vor und um 1900 in der französischsprachigen Literatur zu finden sind.[526] Maeterlinck hatte bereits 1891 in einem Brief vom 29. November an seinen Freund Octave Maus ankündigt, dass er mit seinem neuen Stück *Pelléas et Mélisande* seinen Ruf als „poète de horreur" ändern wollte.[527] Es gibt bereits vor der Figur der Aglavaine Frauenfiguren (Astolaine, Alladine und auch Ygraine), die eine gewisse Vorläuferfunktion einnehmen und Stärke, fast göttliche Schönheit und auch Weisheit aufweisen, die Georgette Leblanc einer (zweiten) Übergangs-Periode in Maeterlincks Dramenschaffen zuordnet, während für sie Aglavaine selbst die Frauenfiguren der dritten Periode einläutet.[528] Doch „Maeterlinck, inspired by Georgette's personality, adds other qualities. Both Aglavaine and Ariane are indescribably beautiful and apparently wise women, but they are also remarkably articulate and display great courage of action. […] They radiate an attractive and active power of themselves which draws others to them, reaching out to embrace a positive, constructive way of life."[529] Diese positive, konstruktive Kraft und „le

[526] Über das ‚Abklingen' des literarischen Symbolismus in der Literatur siehe Simonetta Valenti, *Camille Mauclair, Homme de lettres fin-de-siècle. Critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théatrale*, Milano 2003, S. 42 ff.
[527] Zit. nach Postic, *Maeterlinck et le Symbolisme*, S. 75.
[528] Leblanc-Maeterlinck, „The Later Heroines", S. 50.
[529] „Maeterlinck, inspiriert von Gerogettes Persönlichkeit, fügt weitere Qualitäten hinzu. Aglavaine und Ariane sind unglaublich schön und offensichtlich weise Frauen, sie können sich auffällig gut artikulieren und zeigen großen Wagemut. Sie strahlen eine attraktive und aktive Kraft, die andere anzieht. Sie greifen nach einer positiven, konstruktiven Art von Leben."Konrad, *Modern Drama as Crisis*, S. 85.

règne de la conscience“[530] werden sowohl im folgenden Essayband *La Sagesse et la destinée* als auch in den folgenden Libretti (*Ariane et Barbe-Bleue*) und Dramen wiederkehren.

4.2.4 Exkurs: Lebende Vorbilder? Die Figur der Sélysette – eine Vermutung

Die Frage, inwieweit es neben Georgette Leblanc noch andere reale Vorbilder für die Figuren der Sélysette und des Méléandre gibt, stellt sich hier. Hinter Méléandre könnte man Maeterlinck vermuten. Georgette Leblanc war das Vorbild für Aglavaine. Evelyne Capiau-Laureys glaubt, dass die Figur Sélysette eine reine Erfindung Maeterlincks sei: „Sélysette […] étant sans modèle vivant, a pu naître plus spontanément de l'esprit et du cœur du dramaturge.“[531] Nach der Lektüre der hinterlassenen Schriften von Georgette Leblanc ist jedoch anzunehmen, dass als Vorbild für die Gegenfigur der Aglavaine die britische Schriftstellerin und Übersetzerin Laurence Alma-Tadema[532] diente. In *L'Histoire de ma vie* beschreibt Leblanc, wie im Frühjahr 1896 Laurence Alma-Tadema, Tochter des Malers Lawrence Alma-Tadema, ihr einen Besuch abstattete.[533] Ganz offen ließ Alma-Tadema Leblanc wissen, dass sie Maeterlinck liebe und vorhabe, ihn zu heiraten. Sie wisse, dass sie ‚besser' sei für Maeterlinck, da sie nach der Hochzeit keine Zeile mehr schreiben wolle, um alle ihre Talente ihren Pflichten als Ehefrau unterzuordnen. Leblanc lud daraufhin Alma-Tadema zum Essen ein, damit Maeterlinck sich eine eigene Meinung darüber machen könne, wer als Frau ‚geeigneter' für ihn wäre. Die Sängerin beschreibt, wie es zu einer Diskussion kam über „la femme de demain“ (die Frau von morgen), die nach Alma-Tadema Georgette Leblanc sei, und „la femme d'hier“ (die Frau von gestern) mit den Tugenden bzw. „Instinkten“[534] der Ehefrau und Mutter, die Alma-Tadema darstelle. Leblanc widerspricht in ihren Erinnerungen dieser Kategorisierung heftig und kontert: „Vous vous trompez. Mon idéal n'est point dans l'avenir où dans le passé. La femme parfaite devrait, à mon sens, mêler

[530] „Die Herrschaft des Bewusstseins.“ Capiau-Laureys, „La Genèse d'Aglavaine“, S. 8.
[531] „Sélysette hatte kein lebendes Vorbild zum Modell und konnte viel spontaner dem Geist und dem Herzen des Dramatikers entspringen.“ Ebd., S. 30.
[532] Laurence Alma-Tadema (1864-1940) war die älteste Tochter des niederländisch-britischen Malers Lawrence Alda-Tadema. Sie arbeitete als Schriftstellerin und übersetzte Maeterlincks Drama *Die Blinden* 1895 ins Englische.
[533] Leblanc bezeichnet Alma-Tadema als „Hilda de S.“ Leblanc, „Histoire de ma vie“, S. 196 ff.
[534] Ebd., S. 206.

les qualités de l'une à celles de l'autre."[535] Nach einer Diskussion über Mutterschaft, Musendasein und Repräsentation präzisiert Leblanc:

> J'imagine une femme qui ne soit pas seulement une muse, une inspiratrice passive, mais d'abord une Grande Vivante [sic], une passionnée d'idées, une idéaliste du devoir, celle qui entrevoit des devoirs supérieurs et sculpte des gestes et ses actes à même cette matière neuve […] Nous avons des héroïnes à créer! Des héroïnes de beauté active, d'amour téméraire et d'audace généreuse dont les fictions des poètes ne seront jamais que les images fixées! […] Pourquoi les copier? Pourquoi ne pas les devancer? La route est libre devant nous et quand on songe au bonheur de s'élancer à la conquête d'un horizon nouveau, on est tenté de remercier les dieux, d'une féminité qui fut si longtemps esclave, puisqu'elles nous donne plus d'obstacles à surmonter et nous oblige à étendre nos ailes plus hardiment.[536]

Leblanc sieht ihr Frausein und ihre Aufgabe als Muse nicht im Widerspruch zu ihrer Vorstellung einer ‚idealen' Frau: Frauen sollten in ihrer Vorstellung so verwegen, mutig und kühn sein, dass selbst die stärksten Entwürfe der Dichter von Frauen nur ein Abbild dessen sein können, was sich in der Realität manifestiert. In Leblancs Vorstellung einer neuen Frau sind traditionelle Weiblichkeit und Mütterlichkeit (also ihre Pflichten als Ehefrau dem Mann gegenüber: Haushalt führen, Rücken freihalten, für Ordnung und geregelten Tagesablauf sorgen, schön sein) vermischt mit ‚männlichen Tugenden' wie Mut, Freiheit, Unabhängigkeit und Selbstständigkeit. Voraussetzung für die Herausbildung der ‚männlichen Tugenden' sind die finanzielle Unabhängigkeit und auch die persönliche Freiheit. In *Souvenirs* beschreibt Leblanc, dass Maeterlinck und sie sich geschworen hatten, jene Fallen zu vermeiden, die auf frisch Vermählte oftmals warteten: Eifersucht, Dominanz, Verlust von Freiheit. „Mon féminisme n'était pas militant", präzisiert Leblanc, es sei ihr lediglich wichtig gewesen, nur von der Liebe abhängig zu sein und nicht von äußeren materiellen oder institutionellen Begebenheiten.[537] Diese persönliche Freiheit sieht Leblanc durch selbstlose Liebe[538] und den

---

[535] „Sie täuschen sich. Mein Ideal ist gar nicht in der Zukunft oder in der Vergangenheit zu finden. Die perfekte Frau müsste meiner Meinung nach die Qualitäten der einen mit denen der anderen vermischen." Ebd., S. 205.

[536] „Ich meine eine Frau, die nicht nur Muse, eine passive Inspiratorin sei, sondern auch eine große Lebende, eine, die voller Leidenschaft für Ideen ist, eine Idealistin der Pflichten, eine, die die höheren Pflichten durchschaut und genau aus dieser Materie neue Gesten und Handlungen formt […]. Wir müssen neue Heldinnen kreieren. Heldinnen voll aktiver Schönheit, verwegener Liebe und freizügigem Mut, von denen die Erdichtungen der Dichter nur festgelegte Bilder sein werden. Warum sie kopieren? Warum sie [die Dichter] nicht übertreffen? Der Weg liegt frei vor uns, und wenn man an das Glück denkt, das man sich aus einem neuen Horizont erheben sieht, fühlt man sich versucht, den Göttern zu danken für eine Weiblichkeit, die so lange Sklavin war, da sie uns mehr Hindernisse zu überwinden gibt und uns zwingt, verwegen unsere Flügel auszubreiten." Ebd., S. 207.

[537] Leblanc, *Souvenirs*, S. 54f.

Verzicht auf Ehe gewährleistet: „Il y a simplement que je l'aime assez pour ne jamais entraver sa liberté"[539], erklärt sie ihrer Kontrahentin Hilda de S. Maeterlinck könne selbst entscheiden, wen er mehr liebe und mit wem er zusammenleben möchte, so Leblanc zu Hilda de S. Dass Leblanc die Ehe als Zustand der Rechtslosigkeit der Ehefrau ablehnt, erstaunt nicht (und ist somit nicht so ganz selbstlos wie dargestellt), wenn man die Erfahrung berücksichtigt, die Leblanc als junge, verheiratete Frau gemacht hatte. In ihren unveröffentlichten Erinnerungen beschreibt Leblanc ihrem Verlobten ihre Vorstellung von Freiheit: „Le mariage doit être pour moi libération. […] Je suis une jeune fille qu'il faut délivrer. […] J'ai l'amour d'art […]."[540] Die ‚mariage blanc' misslang, sie blieb als Ehefrau rechtlos und konnte sich nur durch die Mithilfe ihres Dienstmädchens gerichtlich scheiden lassen. Ein Grund, warum sich Leblanc nie um die kirchliche Annullierung ihrer Ehe bemühte wird gewesen sein, dass die Frau per Gesetz jegliches Recht auf Selbstbestimmung aufgegeben hätte. Ihr Status als geschiedene Ehefrau sicherte Leblanc Unabhängigkeit und volle Bürgerrechte zu, gleichzeitig stand sie als Mitglied des Theatervolks und als Mätresse eines Dichters am Rand der Gesellschaft. Die Ehe als Mittel zur Befreiung und als Weg zur Kunst oder zu einem höheren anderen Leben zu sehen, diese Vorstellung Leblancs taucht sowohl in Leblancs Roman *Le Choix de la vie* als auch in Maeterlincks Werken *Ariane et Barbe-Bleue* und *Aglavaine et Sélysette* wieder auf.

Der „Eindringling"[541] Hilda de S. alias Laurence Alma-Tadema alias „Sélysette" verlor schließlich im Wortgefecht mit Leblanc, ‚bereicherte' einige Wochen das Leben des Paares Leblanc/Maeterlinck, bis sie schließlich wieder nach England abreiste. Der Name Sélysette erfuhr einige Jahre später eine Renaissance: Leblanc bezeichnete mit diesem Namen Maeterlincks langjährige Geliebte und spätere Ehefrau Renée Dahon.[542]

---

[538] Maeterlinck machte – laut den Ausführungen Georgette Leblancs – sowohl in ihren Erinnerungen als auch in den nicht veröffentlichten Lebenserinnerungen nie einen Hehl daraus, dass er neben Leblanc immer wieder zeitweise Geliebte hatte. Leblanc scheint diesen Fakt hingenommen zu haben, wissend, dass sie sowohl in einer körperlichen als auch einer für sie viel wichtigeren geistigen Einheit mit dem Dichter lebte. Die Geliebten stellten vor diesem Hintergrund nie wirklich eine ernsthafte Bedrohung für Leblanc dar, die ihrerseits Geliebte hatte. Der letzte Geliebte Leblancs war allerdings der offizielle Trennungsgrund für Maeterlinck im Jahr 1918.

[539] „Es ist einfach so, dass ich ihn genug liebe, um ihn niemals in seiner Freiheit zu behindern." Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 200.

[540] „Die Ehe muss für mich Befreiung sein. […] Ich bin ein junges Mädchen, das man befreien muss. […] Ich liebe die Kunst." Ebd., S. 58 ff.

[541] Leblanc nannte Hilda de S. „L'Intruse" (den Eindringling), nach einem Drama Maeterlincks aus dem Jahr 1890.

[542] In einer Auflistung der Dokumente aus Maeterlincks Arbeitszimmer in der Zeitschrift *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* (AMM Nr. 23/1977) wird die Comtesse Maeterlinck von Robert Van Nuffel

Das oben dargestellte und von Leblanc vertretene Ideal von Frausein findet sich einige Jahre später auch wieder in Maeterlincks *Portrait de femme* aus dem Jahr 1904, einem Porträt, das seine Lebensgefährtin, Muse und Mitarbeiterin Georgette Leblanc charakterisiert.

4.3 Die philosophischen Schriften Maeterlincks zwischen 1898 und 1904

Die Zeit zwischen 1898 und 1902 ist im Dramenschaffen Maeterlincks geprägt von einem Suchen nach einer neuen Form, einem neuen Theater, einer neuen Dramentheorie, einer Möglichkeit, den Fatalismus zu überwinden. Dieses Suchen ging einher mit einer vermehrten Produktion von Essays, deren philosophisch-weltanschaulichen Inhalte parallel zu den Dramen ebenso nachweislich eine Entwicklung aufzeigen, ja quasi deren theoretische Grundlage bilden. Nur für den Zeitraum von 1889 bis 1894 trifft auf Maeterlinck die Bezeichnung ‚Dramenvielschreiber' zu; in den Folgejahren sank seine Produktion von Theaterstücken auf ein Minimum. Außer *Aglavaine et Sélysette* im Jahr 1896 schrieb Maeterlinck zwei Libretti: *Ariane et Barbe-Bleue* und *Sœur Béatrice* (1898/99), die 1901 im dritten Band seiner *Théâtre*-Ausgabe veröffentlicht wurden.[543] Das nächste ‚wirkliche Drama' sollte erst wieder *Monna Vanna* sein, das er im Jahr 1901 begann und das 1902 veröffentlicht und uraufgeführt wurde.[544] Dafür widmete sich Maeterlinck ab dem Jahr 1897 vermehrt dem philosophischen und moralisierenden Essay, einer Literaturgattung, die er seit *Le Trésor des humbles* favorisierte, was für Maeterlinck als Geschäftsmann sicherlich auch mit der Tatsache zusammenhing, „that articles where obviously much more profitable."[545]

Im März 1897 war Maeterlinck zusammen mit Georgette Leblanc nach Paris gezogen. Teilweise wird in der Fachliteratur einen Zusammenhang gesehen zwischen Maeterlincks künstlerischer Entwicklung und diesem Umzug. Diese örtliche Veränderung wird als „déracinement", Entwurzelung, bezeichnet, also als eine gewaltsame Entfernung Maeterlincks (gegen seinen Willen) durch Georgette Leblanc aus seiner (flämischen) Heimat, die den Dichter geprägt hatte und die der Entstehungsort seiner frühen Stücke und die Wiege

---

ebenfalls als „Sélysette" (in der Aufzählung von abgebildeten Personen auf Fotos) bezeichnet: Van Nuffel, „Inventaire des Documents du Cabinet Maeterlinck", S. 68 f.

[543] Die Veröffentlichung der Libretti als Teil einer Theater-Ausgabe verwirrte, da sie so als Dramen angesehen werden konnten (was sie nicht waren). Es versteht sich nicht von selbst, dass das Vorwort aus Band 1 zur Theaterausgabe von allen Lesern gelesen wurde.

[544] Die Uraufführung von *Monna Vanna* fand am 17. Mai 1902 in Théâtre Nouveau unter der Regie von Aurélien Lugné-Poe statt. Siehe Kapitel 3.4.6.

[545] „Dass Artikel profitabler [als Bücher] waren." Halls, *Maeterlincks*, S. 68.

seines Erfolges war.[546] Maeterlinck empfand diese ‚Entwurzelung' allerdings nicht als Nötigung, sondern zeigte sich glücklich über den Schritt, mit seiner Frau zusammenleben zu können. Als er zu Besuch in seinem Elternhaus in Gent war, schrieb er Leblanc, dass ihre Gegenwart seinem Leben und seinem Denken eine neue Richtung gegeben habe:

> Tu m'as donné ce qu'on ne peut donner de plus seul à un être: la certitude de l'existence de son idéal moral le plus beau.[547]

Die Erfahrung von Entwurzelung und das Erleben der Großstadt waren laut Gorceix evident für Maeterlincks schriftstellerische Entwicklung: Mit *La Sagesse et la destinée* tat Maeterlinck einen weiteren Schritt zum *second théâtre.*[548]

In Paris begann eine fruchtbare Zusammenarbeit der beiden „esprits jumeaux" (Zwillingsgeister) Maeterlinck und Leblanc, die im „livre de l'union" *La Sagesse et la destinée* ihren Ausdruck fand: „elle [l'union] a laissé presque à chaque page son empreinte."[549] Ein Beispiel für die Zusammenarbeit lässt sich in Kapitel LXXVII nachvollziehen. Darin legt Maeterlinck dar, dass eine entmutigende Wahrheit, (‚es gibt keine Gerechtigkeit in der Welt') mehr wert sei als die schönste Lüge, da diese Wahrheit den Weisen befestige in seinem Sein, den Schwachen dagegen erschüttere. Maeterlinck fügt zur Illustration dieses Gedankens eine Begebenheit ein, die ihm „eine Frau" geschrieben habe: Der geplante Aufbruch von zwei Liebenden sollte nach Ankunft des letzten Segelbootes stattfinden. In ihrem Fall ist es ein Boot mit einem schwarzen Segel, was einen ‚schwachen Menschen' vielleicht beunruhigt hätte als Zeichen von Unheil, von den beiden Liebenden aber nur lächelnd und ohne böse Ahnung hingenommen wird. In dieser Passage wiederholt Maeterlinck fast wörtlich einen von Georgette Leblanc an ihn geschriebenen Brief, den sie in ihren *Souvenirs* zitiert.[550]

---

[546] Das „déracinement" wird fast durchgängig in den Maeterlinck-Monografien beschrieben. Interessanterweise wird hier ein (negativer) Einfluss Leblancs auf Maeterlinck in den Paris thematisiert hinsichtlich Maeterlincks zweiter Schaffensperiode. Wenn Leblanc Einfluss zugestanden wird, dann oft in der Hinsicht, dass dieser „schädlich" für Maeterlincks Werk gewesen sei. Vgl. Gorceix, *L'Arpenteur*, S. 87.
[547] Brief MM an GL vom 2. Januar 1898, zitiert nach Leblanc, *Souvenirs*, S. 124.
[548] Gorceix, „L'Itinéraire de l'homme", S. 33.
[549] „Zwillingsgeister", „Buch der Einheit", „Sie [die Beziehung] hat auf fast jeder Seite einen Abdruck hinterlassen." Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 233.
[550] Leblanc, *Souvenirs*, S. 60 f. und Benoît-Jeannin, „Georgette Leblanc / Maurice Maeterlinck: Une Destinée", S. 176.

4.3.1 *La Sagesse et la destinée* (1898)

Georgette Leblanc sah den Essayband *La Sagesse et la destinée* als Gemeinschaftswerk und beschreibt sowohl in ihren *Souvenirs* als auch in ihren unpublizierten Lebenserinnerungen *L'Histoire de ma vie* Details aus der Entstehungsgeschichte. Die während dieser Zusammenarbeit (die quasi einen privat gehaltenen ‚Urheberrechtsstreit' der beiden Liebenden nach sich zog[551]) entwickelten moralisch-philosophischen Vorstellungen bilden die Grundlage für das Libretto *Ariane et Barbe-Bleue.* Das Libretto erscheint im Umkehrschluss als dramaturgische Antwort auf die theoretischen Überlegungen des Essaybandes *La Sagesse et la destinée*[552]. Hermann Oeser spricht sogar von „Anschauungsunterricht"[553] für den Essayband *La Sagesse et la destinée.* können.

Der Essayband *La Sagesse et la destinée* wurde im September 1898 bei Eugène Fasquelle in Paris veröffentlicht und besteht in der französischen Ausgabe aus 117 „mini-chapîtres sans titres"[554]. Auf die Durchnummerierung wurde in der deutschen Ausgabe verzichtet. Stattdessen enthält diese Ausgabe sechs Einschübe (S. 40–57), die im späteren Essayband *Le Temple enseveli* (1902) im Kapitel *Sur La Justice* eingearbeitet wurden.[555]

Im Gegensatz zu *Le Trésor des humbles* besteht *La Sagesse et la destinée* nicht aus einzelnen in sich abgeschlossenen Artikeln, sondern (abgesehen von den Einschüben in der deutschen Ausgabe) aus ‚einem Guss'. Kapitel bauen aufeinander auf, sie sind chronologisch geschrieben worden: Von Kapitel zu Kapitel werden neue Begriffe eingeführt, die auf bereits eingeführte Begriffe und Vorstellungen aufbauen und diese komplettieren. Die genaue Lektüre Bandes lässt in einigen Aussagen Widersprüche aufscheinen.[556] Das Werk ist trotz

---

[551] War der Streit um die Mitautorschaft zur Zeit der Veröffentlichung von *La Sagesse et la destinée* durchweg privat geführt worden, erhielt das Thema Autorschaft und Inspiration nach der Veröffentlichung von Leblancs *Souvenirs* im Jahr 1931 plötzlich eine größere Öffentlichkeit. Leblancs Forderung aus dem Jahr 1898, sie als maßgebliche Ideengeberin und als Mit-Autorin zu nennen, wurde über dreißig Jahre später nach der Veröffentlichung ihrer Erinnerungen in der Presse kontrovers diskutiert, mehrheitlich aber als unangemessen bezeichnet. Der Argumentation schwang Empörung mit über die Tatsache, dass eine „Mätresse" des Dichters das gemeinsame private Liebesleben zu Lebzeiten desselben in die Öffentlichkeit getragen hatte.

[552] Vgl. hierzu Vivier, „Histoire d'une âme", S. 148.

[553] Hermann Oeser, *Von Menschen, von Bilder und Büchern (Carlyle, Burne Jones, Björnson, Maeterlinck, Multatuli)*, Heilbronn 1914, S. 84.

[554] „Minikapitel ohne Titel." Rykner, *Maurice Maeterlinck. Bibliographie*, S. 79.

[555] In der englischen Übersetzung erschienen diese Einschübe unter dem Titel „Le 18 Brumaire" in der *Contemporary Review* der Februar-Ausgabe 1899. Der Titel erinnert an Thomas Carlyles *The French Revolution.* Die sechs eingeschobenen Kapitel konnten aufgrund des frühen Abgabedatums für das Manuskript von *La Sagesse et la destinée* nicht mehr in die französische Druckausgabe übernommen werden.

[556] Diese Widersprüche wurden in einer Großzahl der über Maeterlinck erschienenen Monografien nicht benannt. Einer der wenigen, der dies zu Lebzeiten des Autors tat, war Maurice Lecat. Lecat (1888–1951), ein

dieser augenscheinlichen Einheit so geschrieben, dass fast jeder einzelne Satz als Aphorismus, Aussage oder Weisheit für sich gelesen werden kann.[557]

Maeterlinck beschäftigt sich in seinem zweiten Prosawerk mit dem selbstbestimmten Leben und dem Schicksal des einzelnen Menschen, der ethischen Verpflichtung des Menschen zur Weisheit und der moralischen Verantwortung von ‚glücklichen Seelen' und Menschen anderen Menschen gegenüber, Liebe und Glück weiterzutragen.[558] Er knüpft damit direkt an die drei letzten Essays aus *Le Trésor des humbles* an und entwickelt deren Gedanken weiter. Sein Ausgangspunkt ist die nichtmaterielle Welt, das innere Leben der Seele, die Freiheit und die metaphysische Welt der unerklärlichen Dinge. Im Unterschied zu seinen frühen Überlegungen, sieht Maeterlinck das Leben nicht mehr ausschließlich als von einer fremden, unkontrollierbaren Kraft gesteuert an, sondern er beschreibt die Möglichkeit und die Verpflichtung des Einzelnen (Mann wie Frau), willentlich das eigene Schicksal zu gestalten. Das eigene Leben (Schicksal) ist nicht mehr der Spielball einer großen unbekannten Macht, sondern der Mensch hat die Verpflichtung, es durch Bewusstsein in die Realität zu überführen, es zu beherrschen und zu handeln. Das weltliche Leben des Körpers war im *Trésor* noch strikt vom unbewussten Leben der Seele getrennt.

Nach einer allgemeinen Einleitung weist Maeterlinck ausdrücklich darauf hin, dass „man in diesem [seinem] Buche vergeblich nach einer strengen [philosophischen] Methode suchen wird."[559] Er habe nur „unzusammenhängende Betrachtungen"[560] um einige

belgischer Mathematiker, der (nachdem er Widersprüche in Maeterlincks späteren ‚naturwissenschaftlichen' Werken entdeckt hatte) begann, sich intensiv mit dem gesamten Werk zu beschäftigen. Im Jahr 1937 (resp. 1939) gab Lecat eine dreibändige Monografie mit Bibliographie unter dem Titel *Maeterlinckianisme* heraus. Er untersucht in einem oft ironisch gehaltenen Ton Leben und Werk und weist auf offensichtliche und nicht genannte oder zitierte Einflüsse und Vorbilder Maeterlincks hin. Zu den Widersprüchen in Maeterlincks Essaybänden siehe: Maurice Lecat, *Les Caractères principaux du Génie de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles 1938.

[557] Das kann dazu führen, dass in einigen Monografien über Maeterlinck einzelne Aussagen zur Beweisführung einer Idee herangezogen werden können, die im Werkzusammenhang gesehen eine ganz andere Bedeutung haben.

[558] Die ethische Verpflichtung, Liebe und Glück weiterzutragen kann man als eine Handlungsmotivation Arianes bezeichnen.

[559] Ebd. S. 14.

[560] Ebd. S. 14.

Betrachtungsgegenstände gruppiert, die niemanden überreden und „nichts beweisen“[561] sollen. Mit diesen Bemerkungen nimmt Maeterlinck allen damaligen und zukünftigen Kritikern ‚den Wind aus den Segeln‘, die das Anwenden von philosophischen Begrifflichkeiten ohne eigenes und in sich logisches philosophisches System bemängeln könnten.[562]

Für Maeterlinck ist das Streben nach Liebe, Glück und Weisheit das höchste Ziel des Menschen und der Gesellschaft. Das Maß der Dinge ist die moralische Verpflichtung, so zu handeln und zu denken, dass das größtmögliche Glück zu erlangen sei[563]. Im täglichen Streben nach dem Höchsten liege die Möglichkeit, die eigene Seele dem geheimen Willen des Lebens und des Universums anzunähern. Maeterlinck geht der Frage nach, welchen Einfluss die Weisheit auf das Schicksal habe, die er aufteilt zwischen äußerem und innerem (moralischen) Schicksal. Das äußere Schicksal kann durch Menschen mit einem ausgeprägten Selbstbewusstsein beeinflusst werden. Als Voraussetzung für die Beherrschung des Schicksals führt Maeterlinck in Abschnitt XIII die Liebe ein: „Die Wissenden wissen nichts, wenn sie die Kraft der Liebe nicht besitzen.“ Und im Umkehrschluss: „Man liefert sich dem Schicksal nur dann aus, wenn man Böses tut.“[564] Anhand von Shakespeares *Hamlet* führt Maeterlinck aus, dass ein Drama unter Weisen mit großem, sich selbst übersteigendem Selbstbewusstsein nicht möglich sein kann, und, dass umgekehrt dass die Helden der großen Tragödien Seelen haben, die sie nicht tief genug befragen, und sie deshalb nicht in der Lage sind, das Schicksal zu dominieren. Dabei, so Maeterlinck, „zwingt eine sehende Seele alle anderen, die Augen zu öffnen“[565], also die Wahrheit und das Walten des Schicksals zu erkennen. Theoretisch ermöglicht „eine sehende Seele“ den anderen Seelen (und Menschen),

[561] Ebd. S. 14.
[562] Während dieses Phänomen in der französischen Fachpresse zur Kenntnis genommen und als Beweis von Maeterlincks Nähe zu den ‚moralischen Mystikern‘ wie Novalis, Ruysbroek, Böhme, Emerson oder Carlyle einerseits und als seine Ablehnung aller konstruierter (System-)Philosophie verstanden wurde (vgl. Gorceix 2005, S. 176 f.), wurde in der deutschen Kritik des frühen 20. Jahrhunderts das Fehlen eines philosophischen Systems tatsächlich kritisiert (vgl. z. B. Schlaf, 1906, S. 26) oder aber versucht, Maeterlinck als „mystischen Propheten“ seiner eigenen Religion darzustellen (Meyer-Benfey, 1923). Josef Hofmiller, der Maeterlincks Erfolg als Folge eines nicht ernst gemeinten Artikels Octave Mirbeaus zu den ‚Hundstagen‘ in Paris bezeichnet (in heutigem Sprachgebrauch einer ‚Zeitungsente‘ in der Sommerpause), bedient sich des Philosophen Feuerbach und dichtet dessen Auspruch ‚Keine Philosophie ist meine Philosophie‘ um zu: ‚Meine Philosophie ist keine Philosophie‘, um Maeterlincks philosophische Schriften zu beschreiben. Josef Hofmiller, *Versuche* München 1909, S. 206 f.
[563] Hier handelt es sich nicht um Egoismus. Im weiteren Teil der Abhandlung stellt Maeterlinck eine Verbindung zwischen einzelnem und kollektivem Glück her.
[564] WuS, S. 28.
[565] WuS, S. 30. Diese Aussage erinnert an die Grundaussage in *Ariane et Barbe-Bleue ou la délvirance inutile.*

ihr Schicksal selbst zu bestimmen – eine Überzeugung, die Ariane vertritt, wie noch zu zeigen sein wird.

Ludwig XVI. und Napoleon I.

In Kapitel XVIII geht Maeterlincks Blick in die Weltgeschichte, um Beispiele für die Zusammenhänge von Weisheit und Schicksal aufzuzeigen und zu beweisen, dass ein Teil des Schicksals von den Menschen selbst verursacht ist. Einige Menschen sind nach Maeterlinck durchaus in der Lage, den Lauf der Geschichte zu ändern. Als Beispiel nennt er das Leben (und Sterben) König Ludwig XVI. Maeterlinck geht davon aus, dass die Prädestination des Lebens sich im Charakter manifestiert. Man muss den Charakter mit seinem Willen ändern und „stets unendlich über das hinausgehen, was uns vernünftig, ausführbar und gerecht erscheint“[566], um im Sinne einer objektiven Gerechtigkeit und Wahrheit (also in diesem Falle der Forderung der französischen Bevölkerung, die Brotpreise zu senken und die Adelsprivilgien abzuschaffen) zu handeln, für Tausende von Menschen verantwortlich ist.[567] Ludwig XVI. hätte sicherlich kein Genie sein sollen, so Maeterlinck, „aber eines ist gewiss: dass keiner dieser Unglücksfälle [die Revolution, seine Hinrichtung] einen übermenschlichen Ursprung hatte und übernatürlich oder […] unvermeidlich war“[568]. Der König konnte sein Scheitern nicht fremden Mächten zuschreiben, sondern musste einsehen, dass er gegen eine ‚höhere Gerechtigkeit‘ gehandelt hatte und somit selbst schuld an seine Schicksal war.

Einschübe in der deutschen Ausgabe

In der von Maeterlinck autorisierten deutschen Übersetzung sind an dieser Stelle sechs Abschnitte über das Leben Napoleons I. eingefügt, der nach Maeterlinck in der Lage war, sein Schicksal zu beherrschen. Nach Oppeln-Bronikowski sind gerade diese Ausführungen über Napoleon gut dazu geeignet, „den prinzipiellen Wechsel seines Standpunktes, der sich bereits im ‚Schatz der Armen‘ und in ‚Aglavaine und Sélysette‘ vorbereitete“[569], darzustellen.

[566] WuS, S. 34.
[567] WuS, S. 35.
[568] WuS, S. 35.
[569] WuS, S. 229 („Bemerkungen des Übersetzers“).

Napoleons Wille ist der unerschütterliche Wille eines großen Mannes, so Maeterlinck, der das Schicksal einer Nation leitet. Am 18. Brumaire[570] ist Napoleon „der vollkommene Mensch: Alles, was er tut, ist unglaublich wirklich, notwendig, vernünftig.“[571] Er setzte sein Vertrauen nur in die „objektive Realität“[572]. Er handelte nach allgemeinen, nicht subjektiven Zielvorstellungen, quasi zum ‚Wohle des Staates‘. Trotz der Ausrichtung auf die Realität vereinte Napoleon in sich auch das Gefühl der Tugend, Gerechtigkeit und Schönheit. Als Napoleon jedoch anfing, gegen sein Gewissen zu handeln, begann sein Untergang: Jede Ungerechtigkeit, präzisiert Maeterlinck, erschüttert das Vertrauen, das ein Wesen in sich und sein Schicksal setzt. Das Selbstbewusstsein schwindet, der Mensch leidet an Persönlichkeitsverlust, sobald er fremden Mächten Einlass in seine Seele gewährt, da alle Taten der Vergangenheit unsere Zukunft bestimmen.

Weisheit, Verstand, Vernunft und Liebe

Ab Kapitel XXIII kehrt Maeterlinck zur Frage zurück, was denn Weisheit sei, und kommt zu seiner Ausgangsfeststellung zurück: „Weise sein, das ist Selbstbewusstsein haben.“[573] Je weiser wir sind, je mehr „Quellen der Weisheit“[574] wir finden, desto stärker können wir unser Schicksal mitbestimmen. In Kapitel XXVI präzisiert Maeterlinck, dass Weisheit nicht deckungsgleich sei mit Vernunft, sondern dass „die Vernunft [als Erkenntnisinstrument] der Weisheit [also dem Selbstbewusstsein] die Pforte“[575] öffne, quasi die Bedingung für Weisheit sei.

Im Gegensatz zu Maeterlincks früherer Definition wird Vernunft nun nicht mehr in die Nähe des Instinktes gerückt, sondern als Erkenntnisinstrument definiert, das allen Menschen neben dem Verstand, egal ob Mann oder Frau, gleichermaßen zur Verfügung steht. Die Vernunft wird von Maeterlinck als „älteste Tochter des Verstandes“[576] angesehen, ist aber hierarchisch über dem Verstand angesiedelt (der nicht in der Lage ist, das Schicksal zu erkennen). Die

[570] 9. November 1799. Ende der Französischen Revolution. Staatsstreich durch Napoleon I., der sich als Konsul zum Alleinherrscher ernennen ließ..
[571] WuS, S. 47.
[572] WuS, S. 48.
[573] WuS, S. 58.
[574] WuS, S. 59. Ariane, wie noch gezeigt werden wird, dominert als ‚personifizierte Weisheit‘ Barbe-Bleue.
[575] WuS, S. 60.
[576] WuS, S. 64.

Weisheit dagegen ordnet Maeterlinck weit über dem Verstand an[577] und definiert sie als unabhänging und eigen. Zwar sei der Ausgangspunkt der Weisheit die „Schwelle der Vernunft“[578]. Es gibt jedoch einen Unterschied zwischen ‚weise‘ und ‚vernünftig‘: „Die Vernunft gebiert Gerechtigkeit, die Weisheit gebiert Güte, die sich weit über die Gerechtigkeit hinausstreckt.“[579] Güte ist also nur durch die Kombination aus reinster Liebe und größter Weisheit möglich. Der um 1890 von Maeterlinck nur männlich konnotierte Verstand gehört zu den elementaren Erkenntnisvermögen, die Liebe als Schwester der Weisheit, steht mit dieser an höchster Stelle, unterscheidet sich in ihrer höchsten Form nicht mehr von ihr.

GÜTE

WEISHEIT LIEBE

VERNUNFT

VERSTAND

Maeterlinck wertet das rationale Erkenntnisvermögen geringer, würdigt aber dennoch dessen Leistung im kalten und klaren (also emotionslosen, logischen) Erkennen der objektiven Wahrheit, ja macht es zum Ausgangspunkt der Wahrheit. Weit über der rationalen Erkenntnis steht das dem emotionalen Erkenntnisvermögen zugordnete Schwesternpaar Weisheit und Liebe: „Die Liebe nährt die Weisheit und die Weisheit die Liebe, […] sie lassen sich nicht trennen.“[580] Ariane lässt sich vor diesem Hintergrund als Lichtfigur der Weisheit und der Liebe deuten.

Maeterlinck folgt François Fénélon[581] mit der Aussage, dass die Vernunft des Menschen nur aus klaren Vorstellungen besteht, fügt aber hinzu, dass jene Vorstellungen, „die noch nicht ganz klar sind“, also dunkel und nicht erkennbar, unsere Weisheit und gleichzeitig „das Beste in unserer Seele“ ausmachen. Maeterlinck stellt beide, die klaren und die unklaren Vorstellungen, in eine gegenseitige Abhängigkeit. Die klaren Vorstellungen lenken unser äußeres Leben (die Vernunft bestimmt unser Leben) und evozieren gleichzeitig unsere

[577] WuS, S. 60.
[578] WuS, S. 61.
[579] WuS, S. 61.
[580] WuS, S. 63.
[581] François (de Salignac de la Mothe-)Fénélon (1651-1715), französischer Erzbischof und Schriftsteller, Erzieher der Enkel Ludwigs XIV., erregte mit seinen aufklärerischen Schriften, vor allem dem *Télemaque*, Unmut und wurde 1699 vom Hof des Königs verbannt.

„unklaren"/dunklen (also nicht bestimmten / nicht sichtbaren) Gedanken, die wiederum das unsichtbare Leben bestimmen. Ohne Vernunft gibt es keine Weisheit, aber auch ohne Weisheit und Liebe handelt der Mensch kaum vernünftig. Nur wenn die Vernunft über sich hinauswächst, so Maeterlinck, wird sie unbekannten, helleren Lichtern, wie jenen der Liebe oder anderen unbekannten Mächten, die Tür öffnen.[582]

Weisheit im menschlichen Leben

In Kapitel XXIV widmet sich Maeterlinck „dem Weisen" an sich, der durch sein Wesen im täglichen Umgang andere Menschen moralisch rettet, indem er ihnen zu mehr Selbstbewusstsein verhilft und dadurch Zugang zum inneren, glücklicheren Leben verschafft. Dazu muss der Mensch tugendhaft und moralisch sein und ebenso moralisch. Dennoch schützt der „Seelenadel"[583] nicht vor Leiden und Schicksal. Unser Schicksal (unsere Zukunft) ist abhängig von der Summe unseres moralischen Lebens, also von der Einhaltung der christlich-abendländischen Ethik. Dabei unterscheidet Maeterlinck zwischen den „Wenigen"[584] (den Weisen), die in der Lage sind, das Schicksal zu dominieren, Entscheidungen zu fällen, die Liebe in der Seele zu fühlen, und den „Wesen zweiten Ranges"[585] (den ‚normalen' Menschen), die nicht nur dem Schicksal machtlos gegenüberstehen, sondern auch noch „die Form des Unglücks annehmen, das sie bejammern". Als Beispiel für Schicksale der „Wesen zweiten Ranges" nennt Maeterlinck Goethes Gretchen und Shakespears Ophelia. Als repräsentatives Beispiel für eine der „Wenigen" bezeichnet Maeterlinck Sophokles' Antigone: Sie wählt zwischen höchster, tugendhafter Schwesternpflicht und Egoismus, gehorcht also der „reinsten und selbstlosesten Liebe"[586]; sie beeinflusst zwar das Schicksal, muss aber für das Gute, das sie tut, sterben.

In Kapitel LV widmet sich Maeterlinck der bereits angedeuteten Überführung des Glückes / der Liebe / der Weisheit in die Wirklichkeit. Die Voraussetzung, um ein glückliches,

[582] WuS, S. 67. Auch diese Aussage erinnert an das Herabsteigen Arianes in den Kerker Blaubarts. Ariane besiegt die Angst vor dem Unbekannten und handelt aus einer tieferen Weisheit und Liebe heraus, die unvernünftig erscheint.
[583] WuS, S. 72.
[584] WuS, S. 71. Die ‚Wenigen' erinnern an die ‚Besten' Platons.
[585] WuS, S. 87.
[586] WuS, S. 89.

tatkräftiges, großes Leben führen zu können, ist „ein geklärtes, friedfertiges und getrostes Selbstgefühl“[587], ein dem Leben zugewandte Haltung. Die wahre Moral, die der Handlung im Leben vorausgeht, muss aus „bewusster und unendlicher Liebe hervorgehen.“ Dies setzt Eigenliebe, ein starkes Selbstbewusstsein, höchste Wahrheits- und Nächstenliebe voraus. Ariane ist, wie zu zeigen sein wird, die Personifikation dieser Liebe, gepaart mit Weisheit, Sinn für höchste Gerechtigkeit und unerschütterlichem Selbstbewusstein.

4.3.2 *La Sagesse et la destinée* und ‚die Frauen‘

Maeterlinck betritt mit den Ausführungen in *La Sagesse et la destinée* ‚den Boden der Wirklichkeit‘ und überführt das Seelenleben der Menschen, das er in *Le Trésor des humbles* noch getrennt vom Leben des Körpers behandelt hatte, in die Realität. Als tugendhafte Beispiele nennt Maeterlinck den Helden und den Weisen (Frauen und Männer gleichermaßen), da ihr Streben nach objektiver Weisheit und ihr Leben in Liebe (zu einem Volk, einer Idee, einem Menschen) ihr Selbstbewusstsein zur vollen Entfaltung bringt, so dass sie in der Lage sind, das Schicksal zu beeinflussen. Als Beispiel für gelebte Weisheit in Wort und Tat diente Maurice Maeterlinck seine Lebensgefährtin Georgette Leblanc, der er in seiner Widmung zu *Sagesee et la destinée* ein Denkmal setzte[588]: „[…] ich brauchte mir die Entschlüsse und Handlungen eines idealen Weisen nicht mühsam vorzustellen, noch die Moral eines schönen, aber notwendigerweise etwas unbestimmten Traumes aus meiner Brust zu schöpfen. Es genügte mir, Ihrem Wort zu lauschen. Es genügte mir, Ihnen mit aufmerksamen Blick durch das Leben zu folgen, denn so folgte ich den Bewegungen, Gebärden und Gewohnheiten der Weisheit selbst.“[589] In dieser Widmung stellt Maeterlinck Leblanc als Personifikation der Weisheit, als Inspirationsquelle („es ist sozusagen ihr Werk“) für sein Buch dar, nicht aber als Mitautorin oder Ideengeberin. Alle weiteren Beispiele von Weisen, die Maeterlinck in seinem Essayband anführt, sind, bis auf die mythische Gestalt Antigone und die christliche Heilige Jeanne d’Arc, Männer – größtenteils aus der römischen und griechischen Geschichte: Antonius Plius, Marc Aurel, Epikur, Sokrates und Jesus

[587] WuS, S. 122.
[588] Im Jahr 1926, anlässlich einer Neuauflage von *Sagesse et destinée*, ließ Maeterlinck die Widmung entfernen. Leblanc war über die Entfernung dieser Widmung sehr enttäsucht und bezeichnete diese als „ […] la seule de ses actions qui soi […] une faute“ (...die einzige seiner Handlungen, die ein Fehler war.“), da eine Widmung als solche auch im Nachhinein respektiert werden sollte. Leblanc, *Souvenirs*, S. 141.
[589] Widmung in WuS, ohne Seitenzahl.

Christus. Die Frau wird dem Mann zwar nicht explizit gleichgestellt, doch differenziert Maeterlinck in seinen allgemeinen Ausführungen nicht ausdrücklich zwischen Mann und Frau. Lediglich in zwei kleinen Textstellen geht Maeterlinck direkt auf ‚die Frau' ein. Einmal stellt Maeterlinck die Frau als ein Wesen dar, das zwar über Verstandeskraft verfügt, aber nicht selten zu wenig Willen zeigt, diesen Verstand zu benutzen, „um einen Fehler zu erkennen" oder „sich moralisch kennenzulernen"[590]. Die Charakter- und Willensbildung, die laut Maeterlinck wesentlich ist für die Entwicklung des (Selbst)-Bewusstseins, kann jedoch nur gelingen durch „das Bewusstsein einer moralischen Besserung"[591]. Somit spricht Maeterlinck im Grunde Mann wie Frau Verstand zu, jedoch vielmehr dem Mann die Möglichkeit und den Willen dazu, diesen effektiv zur Bewusstseinserweiterung zu nutzen. Die Frau im Allgemeinen charakterisiert er hier noch hinsichtlich ihrer Verstandesleistung als passiv, abwartend und träge ein. Diese Charakterisierung werden sich vor allem in den Bühnenfiguren Ariane (1899/1901) und Monna Vanna (1902) noch ändern.

4.3.3 *Le Temple enseveli*, *Le Double Jardin*

Im Anschluss an *La Sagesse et la destinée* schrieb Maeterlinck weiterhin Essays, die er, wie zuvor, zunächst in Zeitschriften veröffentlichte, später zu Essaybänden zusammenfasste. Maeterlincks deutschem Übersetzer, Friedrich von Oppeln-Bronikowski, verdanken wir den Hinweis, dass die ersten drei Abhandlungen aus dem folgenden Essayband *Le Temple enseveli* (veröffentlicht 1902), nämlich die schon in den Jahren 1899 und 1900 (zur Entstehungszeit von *Ariane et Barbe-Bleue*) veröffentlichten Essays *Das Mysterium der Gerechtigkeit*, *Die Entwicklung des Mysteriums* und *das Reich der Materie*, „die direkte Fortsetzung von *Weisheit und Schicksal* bilden"[592]. Maeterlinck entwickelt hier Gedanken über die Gerechtigkeitsidee weiter, die er bereits in seinen Überlegungen zu Napoleon begonnen hatte. Der Essayband sollte ursprünglich *Das Mysterium der Gerechtigkeit* heißen und mit abschließenden Bemerkungen über das Bienenvolk schließen. Diese Ausführungen über die Bienen veröffentliche Maeterlinck jedoch bereits 1901 als ein eigenständiges Buch unter dem Titel *La Vie des abeilles* (Deutsch: *Das Leben der Bienen*), so dass diese Äußerungen chronologisch zwischen seinen Abhandlungen über die Gerechtigkeit und den

[590] WuS, S. 99.
[591] WuS, S. 99.
[592] Maurice Maeterlinck, *Der begrabene Tempel*, Leipzig 1902, S. 1., im Folgenden DbT genannt.

späteren Essays über *Die Vergangenheit*, *Das Glück* und *Die Zukunft* stehen, die in dem Essayband *Le Temple enseveli*[593] zusammengefasst sind. 1904 veröffentlichte Maeterlinck *Le Double Jardin*, in dem neben Betrachtungen des Alltags das Essay *Le Drame moderne* (Entstehungszeit bereits 1899) und das *Portrait de femme* enthalten ist (1903), eine Charakterisierung und Porträtierung seiner Lebensgefährtin Georgette Leblanc. Die Essaybände *Le Temple enseveli* und *Le Double Jardin* erlauben einen Blick auf den privaten Maeterlinck.[594] Die Essays sind weniger metaphysisch im Gedankengang als *La Sagesse et la destinée* und beschäftigen sich mehr mit dem Leben an sich und der Frage nach der Verantwortung des Menschen für sich und seine Mitmenschen. Aber es ist mit Maurice Esch ganz wichtig festzustellen, dass Maeterlincks Philosophie nach *La Sagesse et la destinée* keine grundlegenden Änderungen mehr aufzuweisen hat.[595] Im Folgenden werden Maeterlincks ‚Dramentheorie' zum ‚seconde théâtre' und sein *Portrait de femme* aus dem vierten Essayband *Le Double Jardin* untersucht, da diese Gedanken den Übergang zum ‚seconde théâtre' markieren und schließlich sowohl die Dramentheorie als auch das Frauenbild behandeln, die in dem ersten Theaterstück des ‚seconde théâtre', in *Monna Vanna*, ihre Anwendung finden. *Ariane et Barbe-Bleue* ist als Libretto zwar nicht als klassisches Drama zu verstehen, da Maeterlinck selbst deutlich gemacht hat, dass das Stück sonst „manches, was darin mit ein paar Worten, einer Gebärde angedeutet ist, breiter ausgestaltet und der szenische Aufbau anders geworden wäre"[596]. Doch als Übergangsstück zu Maeterlincks ‚seconde théâtre' finden sich in *Ariane et Barbe-Bleue* bereits Elemente der ‚modernen' Dramengestaltung, die einhergehen mit dem ‚späten Frauenbild'. Besonders in der ersten Version des Librettos kann Ariane als deren Personifikation bezeichnet werden.[597]

- Eine neue Dramentheorie

Sowohl in *Le Temple enseveli* als auch in *Le Double Jardin* beschäftigte sich Maeterlinck mit dem ‚modernen Drama' und schrieb quasi eine neue Dramentheorie (obwohl er sie nie als

[593] Maurice Maeterlinck, *Le Temple enseveli*, Paris 1902.
[594] Vgl. Jethro Bithell, *Life and Writings of Maurice Maeterlinck*, London 1913, S. 136 f.
[595] Maurice Esch, *L'Œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris 1912, S. 46.
[596] Vorwort zu Maeterlinck, *Prinzessin Maleine*, S. 16.
[597] Vgl. Kapitel 3 und 5.

solche bezeichnet hat). Im Essay *Über die Entwicklung des Mysteriums*[598] spricht Maeterlinck über die Änderung von Lebensanschauungen und im Zusammenhang damit von dem Ende des Mysteriums, in dem die antike Vorstellung von Schicksal und die christliche Vorstellung eines Gottes, der das Leben lenkt, aufgegeben wird. Damit zielt Maeterlinck auf seine frühen Dramen und die damit verbundene ‚Dramentheorie' ab. Im Vorwort seiner *Théâtre*-Gesamtausgabe, das mit Essay *Über die Entwicklung des Mysteriums* teilweise vorweggenommen wird, erklärt Maeterlinck die Richtungsänderung seiner Lebensanschauung, die nicht nur in seinen Essays, sondern auch in seinen Dramen Niederschlag fand: „Die Triebfeder der kleinen Dramen war die Angst vor dem Ungekannten"[599], schreibt der Dichter (und, wie er ausdrücklich betont, nicht der private Mensch) Maeterlinck. Die Akteure in den frühen Dramen glauben an ungeheure Schicksalsmächte. Die Gegenwart des Todes erfüllt die frühen Stücke, und diese Macht erhält ihre Berechtigung durch das unbewusste, undurchdringliche Mysterium, quasi „durch die christliche Gottesidee in Verbindung mit dem antiken Schicksalsgedanken"[600]. Maeterlinck betont, dass die „Dramen der Unbewussten, Schwachen und Unterdrückten" sicherlich die Zuschauer fesseln und deren Mitleid erregen. Doch das „eigentliche Drama" sollte ein Drama der Starken, Bewussten und Klugen sein, die gegen das mächtige Schicksal ankämpfen: „Denn der Zuschauer […] rechnet sich als solcher immer zu den Gerechten und Starken. […] Er stellt sich nie ganz auf die Seite derer, die ohne jeden Widerstand unterliegen."[601]

Maeterlinck beschreibt die Schwierigkeiten, die ihm die Umsetzung seiner neuen Dramentheorie bereitet. Der Tod als grausame und unergründliche Strafe des griechischen Schicksals, des christlichen Gottes, des blinden Schicksals oder einer wie auch immer gearteten ‚immanenten Gerechtigkeit' wurde vom Zuschauer nicht hinterfragt, sondern hingenommen und bedurfte deshalb keiner weiteren Erklärungen, da die Entscheidungen ‚des Verhängnisses' nicht hinterfragt werden.[602] Die Schwierigkeit des Dichters liegt nun darin, „dem heutigen Leser"[603] (dem Leser der Jahrhundertwende 1899/1900) Erklärungen für das Böse und das Unergründliche im Menschen zu reichen, „eine höhere, klarere, in weiterem

[598] Dieses Essay erschien zuerst auf deutsch in der Literaturzeitschrift *Die Insel*, Ausgabe November – Dezenber 1900.
[599] DbT, S. 82.
[600] DbT, S. 83.
[601] DbT, S. 100.
[602] DbT, S. 93.
[603] DbT, S. 95.

und tieferem Sinne menschliche Erklärung, als er [der Dichter] selber finden kann“[604].„Es ist heute viel schwerer, große Verbrechen und […] grausame Leidenschaften in ein Werk einzuführen […], denn man weiß nicht mehr, wo man die geheimnisvolle Entschuldigung, derer sie bedürfen, für sie finden soll.“[605] Das Unglück und die Grausamkeit auf der Bühne gehen von nun an nicht mehr ‚auf das Konto‘ des Schicksals oder eines griechisches Gottes, sondern auf das Versagen oder die Entscheidung eines oder mehrerer vernunftbegabter Menschen zurück.[606] Während beispielsweise Richard Wagner, Shakespeare oder Racine noch Anleihen bei „unendlichen, unbezwinglichen Mächten“[607] gemacht haben (der Zaubertrank im *Tristan*, die Hexen in *Macbeth,* das Orakel des Kalchas in *Iphigenie*), ist es von nun an die Aufgabe des modernen Dichters, neue Rechtfertigungen für Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten auf der Bühne zu finden, denn „es widerstrebt uns zu glauben, dass ein außerordentliches Verbrechen nur eine rein menschliche Ursache haben soll“[608].

An diese Gedanken schließt Maeterlinck in seinem Essay *Le Drame moderne* aus dem Essayband *Le Double Jardin* (1904) an, das nicht nur gedanklich, sondern auch zeitlich in unmittelbarer Nachbarschaft entstanden ist[609]. Maeterlinck spricht in diesen Essays vom modernen und modernsten Drama um 1900, das die aktuellsten geistigen Strömungen in dramatische Form gegossen hat und „das unserer Wirklichkeit entspricht“[610]. Zu Anfang definiert Maeterlinck, welche Kriterien das moderne Drama erfüllen sollte, und charakterisiert es als ein Drama, bei dem die äußere Handlung „zugunsten der unverkennbaren Tendenz, das menschliche Seelenleben tiefer zu erfassen und den moralischen Problemen einen weiteren Spielraum zu geben“[611], abgeschwächt wird. Maeterlincks frühe symbolistische Dramen folgen diesem Schema, wenn auch moralische Probleme fast keine Rolle spielen. Strindbergs und Ibsens Dramen entsprechen ebenso wie

[604] DbT, S. 95
[605] DbT, S. 96.
[606] Die psychoanalytische Lehre Freuds war 1899 in Frankreich noch kaum bekannt. Maeterlinck hielt generell nicht viel von Freuds psychologischen Erklärungen, vgl. Leblanc, *L'Histoire de ma vie,* S. 254 und einen Brief Maeterlincks an seinen Übersetzer von Oppeln-Bronikowski vom 18. April 1898.
[607] DbT, S. 93.
[608] DbT, S. 97.
[609] Zuerst erschienen in der deutschen Übersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski in der *Insel* im Januar 1900 (nicht, wie Arnaud Rykner in seiner Maeterlinck-Bibliographie angab, im September–Dezember 1900). Das französische Manuskript muss entsprechend früher, im Herbst/Winter 1899 entstanden sein, also zeitgleich zur Umarbeitung des Librettos *Ariane et Barbe-Bleue.*
[610] Maurice Maeterlinck, *Der doppelte Garten*, Jena und Leipzig 1904, S. 75, fortan genannt DG.
[611] DG, S. 71.

Gerhart Hauptmanns naturalistische Dramen diesem von Maeterlinck beschriebenen Typus, der in der ‚Jetztzeit' spielen sollte. In beiden literarischen Strömungen wird der dramatische Blickwinkel auf das Innere des modernen Menschen und die Strukturen gerichtet, die das Leben des Menschen lenken. Die menschlichen Leidenschaften wie Liebe, Hass, Eifersucht, Hingebung existieren zwar noch, doch „wenn auch die Namen die gleichen geblieben sind, wie sehr haben sich doch die Eigenschaften […] und die inneren Gewohnheiten dieser Gewalten gewandelt! […] Es gibt fast nie mehr einen Schrei, fast nie mehr Blut und sichtbare Tränen."[612] Der Abwesenheit der äußeren Handlung korrespondiert die Schmuck- und Poesielosigkeit der Sprache, der jegliche Bildhaftigkeit fehlt. Aber die angestrebte Theatralisierung von sich wandelndem Bewusstsein, „das dem Denker, dem Moralisten und dem Romanschriftsteller gestattet, ja sogar Pflicht ist", lässt sich im Drama schwerer gestalten: Die Darstellung der Entwicklung des reinen Bewusstseins kollidiert mit der Forderung des Zuschauers nach Handlung: Es muss etwas auf der Bühne geschehen. „Aus diesem Grunde hat sich denn auch das moderne Drama mit Wonne auf alle zeitgemäßen Moralprobleme geworfen, und es ist erlaubt zu sagen, dass es sich augenblicklich fast ausschließlich von ihrer Erörterung nährt."[613] Das Hauptaugenmerk legt Maeterlinck auf das Moralproblem im geläuterten menschlichen Bewusstsein, das keine Ehre, keine Rache und keine Konventionen mehr kennt: „Ist dieser Schritt […] einmal getan, so wird es erlaubt sein, von einem neuen Theater zu sprechen, einem Theater des Friedens, des Glückes und der Schönheit."[614]

4.4 *Monna Vanna*

La sagesse n'exclut pas la folie.[615]

Ausgerechnet das 1901 fertiggestellte und am 17. Mai 1902 mit Georgette Leblanc in der Hauptrolle uraufgeführte Drama *Monna Vanna* gehört zu jener Art von historisierenden Dramen, die Maeterlinck in *Le Double Jardin* als „gekünstelte Dichtungen"[616] abkanzelt und als nicht geeignet für das moderne Drama ansieht: die Verbindung von Gegenwart und

[612] DG, S. 76.
[613] DG, S. 80.
[614] DG, S. 84.
[615] „Weisheit schließt Wahnsinn nicht aus." Delay, „L'Evolution de l'esthétique symboliste", S. 17.
[616] DG, S. 75.

Vergangenheit. Die Verfrachtung von aktuellen Dramenstoffen in Milieus vergangener Zeit kann laut Maeterlinck nicht funktionieren, da die historischen Eigenheiten mit der Realität der Moderne (der Maeterlinck'schen Jetztzeit um 1900) kollidieren und mangels fehlender ideeller und kultureller Kongruenz nicht miteinander harmonisieren können: „Heutzutage entsprechen diese Geschichten [des klassischen Theaters] keiner tiefen, lebendigen und zeitgemäßen Wirklichkeit mehr. Wenn heute ein Jüngling [wie Romeo] liebt, […] so lässt sich mit Bestimmtheit voraussagen, dass nichts von dem, was die Poesie und Größe der Liebe Romeo und Julias ausmacht, seine Erlebnisse verschönern wird. […] All die Poesie, der Glanz, all das individuelle Leben dieser Leidenschaft ist nichts ohne die Pracht, die Vornehmheit und die Tragik des Milieus, in dem sie sich entwickelt. […] Ein derartiges Milieu ist heute nicht mehr möglich."[617]

Monna Vanna ist in der Renaissancezeit angesiedelt; es gehört zu jenen „Renaissancismus"[618]-Dramen, die um die Jahrhundertwende besonders in Deutschland modern waren.[619] Maeterlinck definiert in seinen Gedanken über das moderne Drama durchaus, wie das moderne Drama aussehen soll, kann selbst jedoch nicht alle Forderungen einhalten. Keines seiner Dramen und Libretti, die unmittelbar nach 1899/1900 fertiggestellt wurden, spielt in der Jetztzeit um 1900: *Ariane* ist in einer märchenhaften Umgebung angesiedelt, die aus Maeterlincks frühem Theater bekannt ist, *Sœur Béatrice* spielt im 14. Jahrhundert in einem christlichen Kloster, in dem Wunder geschehen, *Monna Vanna* Ende des 15. Jahrhunderts in Pisa, und *Joyzelle*, eine Adaption von Shakespeares *Der Sturm*, spielt in dem und um das Schloss der Figur Merlin aus der Artussage. Maeterlinck hielt sich mit der Verlagerung der Drameninhalte aus Zeit und Raum der ‚Jetztzeit' die Möglichkeit offen, Anleihen bei den oben angeführten unendlichen und unbezwinglichen Mächten zu machen (Zauberei, Wunderbares, unerklärliche Begebenheiten), um so, falls notwendig, den Lauf des Schicksals erklären zu können. Strenge christlich geprägte Moralvorstellungen aus lang zurückliegenden Zeiten (Renaissance und frühe Neuzeit) engen die Handlungsmöglichkeiten

[617] DG, S. 74.
[618] „Renaissancismus" ist ein Begriff, den Franz Ferdinand Baumgarten geprägt hat und der ein geistig-künstlerisches Phänomen bezeichnet, das sich primär in der deutschsprachigen Literatur zum Drama manifestiert: In der Zeit von 1890 bis 1910 waren historische Dramen in Mode, die zur Zeit der Renaissance spielten. Der Begriff „Renaissance" gehörte seit 1890 zur Allgemeinbildung in Deutschland. Siehe hierzu: Uekermann, *Renaissancismus und Fin de siècle*, Berlin/New York 1985.
[619] Vgl. beispielsweise: Hugo von Hofmannsthal: *Gestern* (1891), Thomas Mann: *Fiorenza* (1906), Oscar Wilde: *A Florentine Tragedie* und *Duchesse of Padua* (1883), Gabriele d'Annunzio: *Sogno d'un mattino di primavera* (1897), *Sogno d'un tramonto d'autonno* (1898) und *Francesca da Rimini* (1901).

der Protagonisten ein und lassen ein ‚Problem' der Jetztzeit Maeterlincks, wie beispielsweise Ehebruch, Gehorsamswidersetzung, viel dramatischer erscheinen, als dies ‚in Wirklichkeit' um 1900 gewesen wäre. Gleichzeitig erscheint ein solch moralischer Fall, wie Maeterlinck schon festgestellt hat, unglaubwürdig und äußerst gewagt. Die Theaterstücke und Libretti Maeterlincks um 1900 widerlegen Teile seiner eigenen Forderungen das moderne Theater betreffend. Nancy Delay sieht Maeterlincks ‚Verfrachtung' von modernen Drameninhalten in antike oder geschichtlich entfernte Epochen nicht komplett als Gegensatz zu Maeterlincks Forderungen an das moderne Drama. Sie geht davon aus, dass Maeterlinck mit den Werken des ‚seconde théâtre' „s'applique à transformer les motivations des personnages historiques ou légendaires de manière à changer le cours de l'histoire ou de la légende en réparant les injustices".[620]

À part: Besetzungen

Monna Vanna wurde Ende 1901 von Maeterlinck fertiggestellt, ungefähr zeitgleich zur Veröffentlichung von *Ariane et Barbe-Bleue,* wie eine Postkarte Maeterlincks vom 22. Oktober 1901 an seinen Übersetzer Oppeln-Bronikowski bezeugt. Als Uraufführungsbesetzung war, den Angaben Leblancs[621] und des Regisseurs Lugné-Poe[622] zufolge, Sarah Bernhardt vorgesehen, die ihre Beteiligung aber absagte, weil ihr erster Auftritt als Monna Vanna nicht zu Beginn des ersten Aktes, sondern erst gegen Ende des ersten Aktes, nach ca. einer Dreiviertelstunde Spielzeit, stattfand. Diese Absage war angeblich der Grund, weshalb Leblanc die Rolle der Monna Vanna übernahm. Es kann jedoch auch vermutet werden, dass Leblanc längst als Besetzung feststand, als sich Anfang 1902 herauskristallisierte, dass Mary Garden und nicht sie die Premierenbesetzung für Debussys *Pelléas et Mélisande* in der Opera-Comique sein würde. Als Hauptdarstellerin eines neuen Werkes Maeterlincks, das zwei Wochen nach der damals noch umstrittenen Oper Debussys Premiere hatte, blieb Leblanc in der Öffentlichkeit präsent und machte sich

[620] „[Maeterlinck] macht sich daran, die Motivationen der historischen oder legendären Figuren umzuwandeln, um den Verlauf der Geschichte oder der Legende zu ändern und um die historischen Ungerechtigkeiten wieder in Ordnung zu bringen." Nancy Delay, „Structure et symboles de ‚L'imaginaire nocturne' dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck", in: *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2 - 9 septembre 2000*, Bruxelles 2002, S. 233.
[621] Leblanc, *Souvenirs,* S. 193.
[622] Aurélien Lugné-Poe, *La Parade. Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris 1933, S. 93.

erstmals als Schauspielerin einen Namen.[623] Da Maeterlinck jedoch Debussy und seiner Oper in einem offenen Brief vom 14. April 1902 im *Figaro* ganz unverblümt Misserfolg gewünscht hatte, blieb Leblanc als Schuldige und Leidtragende der Mélisande-Affäre in den Augen der Öffentlichkeit zurück. Debussy ‚überlebte' mit seiner Oper *Pelléas et Mélisande* kulturhistorisch Maurice Maeterlinck und dessen Drama *Monna Vanna* und verblieb so im kulturellen Gedächtnis, ebenso wie Georgette Leblanc als Verursacherin dieser ‚Querelle' weiterhin bezeichnet wird und wurde.[624]

Ein Drama in Zeit und Raum: *Monna Vanna*

Maeterlincks *Monna Vanna* macht Anleihen bei der geschichtlichen Realität und spielt Ende des 15. Jahrhunderts in Pisa. Die Stadt ist von den Florentinern belagert, und die Einwohner stehen unmittelbar vor dem Hungertod, sollte sich die Stadtverwaltung nicht den Forderungen der Besatzer beugen. Pisa steht nach erfolglosen Verhandlungen kurz vor der Aufgabe seiner Selbständigkeit, als Prinzivalle, der von Venedig geschickte Feldhauptmann, eine letzte Bedingung stellt, um die Bevölkerung zu retten. M[ad]onna [Gio]Vanna soll am Abend in sein Zelt kommen, nur mit einem Umhang bedeckt, und bis zum Morgen bleiben. (Unerwähnt bleibt allerdings, dass Monna Vanna die lang gesuchte Jugendliebe des Florentiner Besatzers ist.) Dieser unmoralische Wunsch setzt den Befehlshaber des pisanischen Heeres und Monna Vannas Ehemann, Guido Colonna, und seine Familie in helle Aufregung. Ein moralischer Streit entbrennt, der die Familie entzweit: Marco Colonna, Guidos Vater, befürwortet den Gang Monna Vannas ins feindliche Lager, wenn gewiss ist, dass dieses Opfer die 30.000 Einwohner der Stadt rettet. Zur Bestärkung seiner (moralisch richtigen) Position hat er die Signoria[625] Pisas informiert, die ihrerseits Monna Vanna bedrängt. Monna Vanna befindet ebenso, dass die anrüchige Forderung nichts wiege im Vergleich zum Tod der Einwohner ihrer Heimatstadt. Ihr Mann dagegen zweifelt angesichts Vannas sofortiger und unbedingten Opferbereitschaft an ihrer ehelichen Treue, stellt seine

[623] Ob Georgette Leblanc tatsächlich ihr Vorbild Eleonora Duse nachahmte, indem sie mit dem Erfolgsstück ihre Mannes auf Tournee ging, wie Uekermann annimmt, sei dahingestellt. Vgl. Uekermann, *Renaissancismus und Fin de siècle*, S. 81.
[624] Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 199 ff.
[625] Signoria bezeichnet die Ratsversammlung in den Städten Mittel- und Oberitaliens zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert. Es handelt sich um eine Form monokratischer Herrschaftsbildung, an deren Spitze ein meist aristokratischer Herrscher gewählt wurde, in deren Hintergrund oft eine ganze Familie herrschte, wie beispielsweise die Familie d'Este in Ferrara, die Medicis in Florenz.

Liebe zu ihr infrage und versucht voller Eifersucht, ihr Ansinnen zu verhindern, was ihm selbst unter Androhung von Tod und Strafe nicht gelingt. Nach Vannas Ankunft im Feindeslager gibt sich der Kommandant als ehemaliger Nachbar ihrer Familie zu erkennen und gesteht ihr seine Liebe. Die jahrelange und unbedingte Liebe zu ihr und, mehr noch, der Respekt und die Bewunderung, die Prinzivalle der Titelheldin entgegenbringt, lässt in Monna Vanna ebenfalls eine höhere, weisere (und bis auf weiteres zunächst platonische) Liebe erwachen. Als die venezianischen Abgesandten früh am nächsten Morgen das Zelt Prinzivalles erreichen, um denselben als Verräter festzunehmen, flieht Prinzivalle unter Monna Vannas Schutz in den Palast der Colonnas. Guido Colonna, überzeugt von der moralischen Schuld Vannas, glaubt nicht an ihre Unschuldsbeteuerung und gibt nach langen moralischen Vorhaltungen den Befehl, Prinzivalle einzukerkern. In höchster Not beschließt Vanna zu lügen und beschreibt ihrem Mann, wie sie ihn mit Prinzivalle betrogen habe. Raserei vortäuschend verlangt sie den Schlüssel zu Prinzivalles Verlies, um sich vordergründig rächen zu können, schließlich um eine Möglichkeit zur Flucht mit Prinzivalle offenzuhalten, um jenem Mann folgen zu können, der sie bedingungslos liebt.

Gianello Prinzivalle

Maeterlinck entwarf den venezianischen (Söldner-)Hauptmann nach der historischen Figur Paolo Vitelli, der Ende des 15. Jahrhunderts mit der venezianischen Armee die Republik Pisa besetzt hielt. Vitelli wurde 1499 wegen Verrats hingerichtet: Er verzögerte mutmaßlich die Einnahme Pisas. Prinzivalle, der Hauptmann Maeterlincks, sieht sich den gleichen Vorwürfen ausgesetzt. Diese Situation bringt mehr Spannung in das Drama, da Marco, der philosophisch geschulte und schöngeistige Schwiegervater Monna Vannas, diese Tatsache beim Entschluss zu bedenken gibt: Geht Monna Vanna nicht zum Feind, ist nicht nur die Stadt verloren, sondern auch der Pisa eigentlich freundlich gesinnte feindliche Kommandant. Prinzivalle wurde von Maeterlinck (aus dem Mund Marcos) gezeichnet als der ‚Prototyp' eines Wahrheitssuchenden aus *La Sagesse et la destinée*, wobei die Weisheit nicht den Wahnsinn (Monna Vanna nackt zu sich zu bestellen) ausschließt[626]: „Er ist belehrt, beredt, der Weisheit Freund und wissbegierig. Er weiß lange zuzuhören und ist empfänglich für alles Schöne. Sein Lächeln ist voller Klugheit, er ist sanftmütig und menschenfreundlich und liebt den Krieg

[626] Delay, „L'Evolution de l'esthétique symboliste", S. 17.

nicht.“[627] Prinzivalles lebenslange Suche nach seiner Jugendliebe Monna Vanna, also nach dem Glück, gipfelt in dem Treffen mit Vanna, das er unmoralisch (Vanna soll nackt, nur mit einem Umhang bekleidet, bei ihm im Zelt die Nacht verbringen) erzwungen hat (wenn sie nicht kommt, wird die Stadt gestürmt). Die Suche wird beendet und seine Sehnsucht belohnt, bevor er von venezianischen Kommissaren gefangengesetzt und mit größter Wahrscheinlichkeit zum Tode verurteilt worden wäre, aber ohne größeren Gefahren ausgesetzt gewesen zu sein oder dieser Liebe irgendetwas (wie Vaterland, Vergangenheit oder Zukunft) geopfert zu haben. Die Beweggründe zu dem Treffen (und auch zur Befreiung Pisas) sind, wenn auch vordergründig barmherzig, im Grunde egoistisch.

Monna Vanna

Monna Vanna erinnert zunächst an die Legendenfigur Lady Godiva, die auf Wunsch ihres Mannes nackt durch die Straßen ritt, um die englische Stadt Coventry von einer unerträglichen Steuerlast zu befreien. Gleichzeitig finden sich Anleihen bei *Judith* von Friedrich Hebbel (1840), *Salammbô* von Gustave Flaubert (1862) und *Luria* von Robert Browning (1846)[628]. Solange keine Aktion oder Entscheidung von Monna Vanna gefordert wird oder notwendig ist, entsprechen ihre Tugenden ganz den weiblichen Tugenden, die Maeterlinck in seinem Essay *Portrait de femme*[629] als inhaltslos, träge und passiv beschreibt: Sie hat Anmut, Sinnlichkeit, Hingebung, Aufopferungswille für den Mann, und sie ist schön, schamhaft und schüchtern. In philosophischem Denken ist sie durch Gespräche mit ihrem Schwiegervater geschult. Doch als von Monna Vanna eine Entscheidung erwartet wird (von Marco und der Signoria) und sie diese eigenständig und unabhängig (moralisch korrekt im Sinne ihrer humanistischen Ausbildung) fällt, wandeln sich die Tugenden durch Tatkraft in Mut, Entschlossenheit, Stärke und Bestimmtheit. Die Polarisierung in gegenüberliegende Extreme wird vor allem deutlich an den Reaktionen Marcos auf Vannas Verhalten: Errötet Vanna beschämt, liebt er sie aufs Höchste. Handelt und reagiert sie eigenständig, wird sofort an der Liebe gezweifelt. An Monna Vanna manifestiert sich gleichsam der moralische Disput des Dramas. Sie versinnbildlicht beide Positionen: Als Ehefrau, die sittsam, schüchtern und

[627] Maurice Maeterlinck, *Monna Vanna*, Leipzig 1903, S. 12.
[628] Maeterlinck wurde vor allem die zweite Szene des zweiten Aktes aus *Monna Vanna* als Plagiat Brownings vorgehalten. Vgl. Heine, *Maurice Maeterlinck*, S. 87.
[629] s.u.

rein ihrem Mann gehorcht, stellt sie die ‚alten Tugenden' der Ehre und der Rache dar (die einem Drama auch die Handlung und die Spannung geben). Die neue Tugend der unbedingten und mutigen Solidarität, die um 1900 vor allem politisch, arbeits- und frauenrechtlich erkämpft wurde, wird durch die Forderung Prinzivalles wachgerufen. Monna Vanna ist ohne Zögern bereit, ihre Keuschheit, ihr Leben und ihre Zukunft der Solidarität zu ihrem Volk (und somit der Idee der Solidarität) zu opfern. Am Ende kappt sie genauso vehement die ehelichen Verbindung, opfert eheliche Keuschheit und Treue, um einer tieferen und höheren Liebe und dem Glück zu folgen. Sie ähnelt darin ihrem Vorbild Georgette Leblanc, die in ihren unveröffentlichten Lebenserinnerungen feststellte, dass es nichts Schöneres gebe, als gute Ideen auch zu leben und mit Tatkraft umzusetzen: „Pour moi, vivre une idée audacieuse, c'est mettre en mouvement les ressorts les plus sensible de la vie."[630] Dabei, so Leblanc, provoziert Monna Vanna selbst keine Reaktion im Gegensatz zu Ariane, wie noch zu zeigen sein wird), sondern reagiert nur auf Ereignisse: „Monna Vanna's heroism is not very surprising […]. She responds to events, she obeys her heart: it is her heart that gives her strength."[631]

Marco Colonna

Hinter Marco Colonna, dem Schwiegervater Vannas, versteckt sich das Vorbild Marc Aurels, den Maeterlinck in mehreren seiner Essays (und Dramen) als den ‚Weisen an sich' gezeichnet hat. Colonnas Wahrheits- und Schönheitsliebe verdrängen bei ihm Sorgen des Alltags, er verbindet Vernunft und Liebe mit moralischer Notwendigkeit und lehnt die von Maeterlinck in *La Sagesse et la destinée* verurteilte egoistische ‚Schmarotzertugend' des heroischen Opfertodes ab, um andere Menschen retten und glücklich machen zu können. Marco hat ebenso eine große Ähnlichkeit mit Arkël aus *Pelléas et Mélisande*, und aus ihm spricht die Weisheit des Alters, die viel im und am Leben gelernt hat, auch, moralische Vorurteile zu revidieren, wenn die Situation es verlangt. Er ruft als Humanist der Renaissance mit modernen Ideen zum Ungehorsam auf und ist der Kontrahent seines Sohnes. Die Konzeption des Weisen Marco folgt den Ausführungen Maeterlincks in *La Sagesse et la destinée*: Das Leben der Weisen ist nur durch ein höheres Leben möglich, durch einen

[630] „Das (Aus-)Leben einer wagemutigen Idee heißt für mich, die empfindlichsten Kräfte des Lebens zu mobilisieren." *Histoire de ma vie*, S. 281.
[631] Leblanc-Maeterlinck, „The later Heroins of Maeterlinck", S. 54.

Willen, der sich über das alltägliche Leben erhebt. Auch Monna Vanna ist durch Gespräche mit ihrem Schwiegervater geschult im höheren Leben. Georgette Leblanc interpretiert in ihrem Essay *The Later Heroines of Maurice Maeterlinck* Monna Vanna als eine Frau, die vom ‚Bewusstseinslicht' des Philosophen Marco partizipieren konnte: „Her [Monna Vannas] intelligence was prepared, her training [the living in the light of Marco] kept her above ordinary life."[632]

Doppelmoral

In der Konzeption des Dramas offenbaren sich zwei mal zwei verschiedene Moralansichten oder Lebensphilosophien, die einmal durch die Vater-Sohn-Beziehung Marco – Guido Colonna und durch die zwei Tugendseiten der Monna Vanna repräsentiert werden. Der zweite Disput betrifft die Reaktion Guidos auf den ‚Unschulds'-Bericht Monna Vannas und den Verlust der Liebe Monna Vannas für ihren bis dahin geliebten Ehemann. Monna Vanna wird die Vorreiterrolle der Handelnden zugeschrieben. Sie verkörpert jene Art Frau, der Maeterlinck in seinem Essay *Portrait de femme* ein Denkmal gesetzt hat[633]. Monna Vanna ist, der Aussage Georgette Leblancs zufolge, nach ihrem charakterlichen Vorbild entstanden. In ihren unveröffentlichten Lebenserinnerungen *Histoire de ma vie* erzählt Leblanc, wie Maeterlinck ihr versicherte, dass er an sie gedacht habe, als er das Stück schrieb:

> Quand, au premier acte, Monna Vanna denoue le problème par un seul mot décisif – c'est ton caractère que j'ai peint. Quand elle n'obéit pas qu'à son cœur pour sauver les malheureux, c'est à ton cœur que j'ai pensé […].[634]

Monna Vanna bildet das ‚Muster' einer neuen Frau, die sowohl Georgette Leblanc als auch ihre Charakterzüge und Ambivalenzen zum Vorbild hat.

Kritik

Der sichtbare Konflikt der Seele (die zwei Seelen in einer Brust, der innere Kampf) anhand eines moralischen Problems, wie Maeterlinck sich sein neues Theater vorstellte, wird kaum

[632] „Monna Vannas Vernunft war geschult, das Training [das Leben im Lichte Marcos] hielt sie oberhalb des normalen Lebens."Leblanc-Maeterlinck, „The Later Heroines", S. 54.
[633] Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 228.
[634] „Als Monna Vanna im ersten Akt das Problem durch ein entschlusskräftiges Wort löst, zeichnete ich deinen Charakter. Als sie nur auf ihr Herz hört, um die Unglücklichen zu retten, habe ich an dein Herz gedacht." Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 257.

dargestellt, sondern an zwei Positionen, die (mehr oder minder statischen, nicht handelnden) Theaterrollen Marco und Guido Colonna, exemplifiziert. Man kann kritisieren: Es gibt keinen inneren Monolog der Monna Vanna, kein Abwägen, ob und wie sie handeln soll oder nicht. Die Entscheidungsgründe sind ‚fadenscheinig dargestellt' und durch die Plötzlichkeit der Entscheidung unglaubwürdig. Die Raserei Guidos ist nicht nachvollziehbar, die Liebe Vannas zu Prinzivalle wenig überzeugend und die Solidarität mit Prinzivalle am Schluss des Stückes ebenfalls nicht recht glaubhaft. Die Handlungsszenen sind aufgesetzt und die Moraltiraden weder Marcos noch Guidos plausibel. Doch, „pour Maeterlinck, la vraie vie morale n'agit pas suivant les raisons ordinaires"[635]. Nancy Delay macht für die Vielzahl der ‚Ungereimtheiten' in *Monna Vanna* Maeterlincks zu dieser Zeit immer noch aktuellen Glauben an die Unerklärlichkeit und mit logischer Verstandesleistung nicht fassbare Natur verantwortlich.[636] Einzig Marcos platonisch-humanistische (aber theoretische) Überzeugungsrede ist plausibel und als Beeinflussung Monna Vannas überzeugend. Monna Vannas Seele und ihr geistiges Leben befanden sich immer schon auf einer solchen Höhe, so dass die ‚niedrige' Ehemoral nicht die Entscheidung ihres Herzens beeinflussen konnte und ihr die eheliche Liebe Guidos leer und aufgesetzt vorkam. Mit „l'œuvre la plus dramatique de Maeterlinck"[637] ist der Dichter in die Materie von Zeit und Raum zurückgekehrt. Das Stück beugt sich den Forderungen des französischen Theaters (Einheit von Raum, Zeit und Handlung), „es ist theatralisch"[638] und vereint in sich „murder, conflict, tension, ‚honour' and all the rest of it."[639] Ein weiterer wesentlicher Pluspunkt ist die Entwicklung der Protagonistin. Monna Vanna, die zurückhaltende (statische) Ehefrau zu Beginn des Stückes, macht eine Entwicklung durch. Sie entwickelt sich durch die auf sie zukommenden Ereignisse zur selbstbewussten, zielstrebigen Heroine und gibt eine wesentliche ihrer Wahrheiten auf: die Liebe zu ihrem Mann. Jener, der durch Selbstsucht (und herrschende Moralvorstellungen) geblendet ist, wird der ‚wahren' Liebe (zu ihrem Volk, zu Prinzivalle) untergeordnet.

[635] Delay, „Structure et symboles de ‚L'imaginaire nocturne'", S. 200.
[636] Ebd.
[637] Fazakas, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, S. 23.
[638] Heine, *Maeterlinck*. S. 77.
[639] Bithell, *Life and Writings of Maurice Maeterlinck*, S. 125.

Portrait de femme[640]

Maeterlinck setzte in seinem 1904 (zuerst in deutscher Übersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski in der Zeitschrift *Die Waage,* Nr. 35/1903 publiziert) erschienenen Essayband *Le Double Jardin* seinem Idealbild einer Frau mit dem Aufsatz *Portrait de femme* ein Denkmal. Es ist davon auszugehen, dass auch hier Georgette Leblanc Vorbild war für die theoretische Beschreibung der charakterlichen Wesenszüge von Maeterlincks neuem Frauenbild. Die Fokussierung auf die eine Frau, deren Schönheit, Grazie und sogar Alter detailliert beschrieben wird, untermauert diese Annahme. Durch die augenscheinliche Durchmischung von Realität und Fiktion (Georgette Leblanc als Vorbild der Idealfrau) und die theoretische Idealisierung der ‚Frau an sich' setzt Maeterlinck – wie auch am Beispiel der Frauenfiguren Aglavaine, Ariane und Monna Vanna – das ansonsten konsequent durchgehaltene Modell der Abgrenzung von Literatur als fiktionaler Wirklichkeit (Dichter Maeterlinck) und gelebter Realität (Privatmensch Maeterlinck) außer Kraft.

Maeterlinck beschreibt in diesem Essay sein Idealbild einer Frau, deren Schönheit sich durch das Alter allmählich verändert, reifer wird. Er spricht von der „Klugheit"[641] des Körpers, wobei davon auszugehen ist, dass Maeterlinck hier die Kombination von Vernunft und reifer Schönheit meint. Ihre ‚Funktion' in der Beziehung zu ihm, dem schreibenden Mann, bezeichnet Maeterlinck als „gleichgestellter Kamerad und nächste und tiefste Gefährtin". Eine Gefährtin auf Augenhöhe, die dem Dichter gleichgestellt ist, kann kaum eine Muse sein.[642] Er ist davon überzeugt, dass die gleichzeitige instinktive Verbundenheit in einer Partnerschaft durch Liebe und Freundschaft das höchste Glück bedeutet. Das von Maeterlinck beschriebene Frauenbildnis ist ‚erleuchtet' von Vernunft und „besitzt alle weiblichen Leidenschaften und Schwächen der Frau wie einen Schmuck". Tugend bezeichnet Maeterlinck als ein Laster, „das emporwächst, statt herabzusinken"[643], wobei die Tatkraft ihre Kraft aus Lastern wie Stolz, Ehrgeiz, Selbstsucht, Sinnlichkeit, Schwäche, Leichtgläubigkeit,

[640] Alle Zitate in diesem Abschnitt stammen aus dem Essay *Ein Frauenbildnis* (*Portrait de femme*), in: Maeterlinck, *Der doppelte Garten*, S. 159–170.
[641] DG, S. 159.
[642] Vgl. Etienne Gilson, *L'Ecole des muses*, Paris 1951.
[643] DG, S. 161.

Unbesonnenheit zieht, um sie dann zu einer Tugend umzuwandeln. Laster und Tugend wachsen nach Maeterlinck aus einer Wurzel und bestehen im Grunde aus denselben Kräften, je nachdem, wie sie eingesetzt werden und „in welche Richtung sie wachsen".

Maeterlinck unterscheidet zwischen zwei Arten von Tugenden, die sich gegenüberstehen: Den „Tugenden des Mannes", jenen der Tat, der Aktion, der Entscheidung, und den „Tugenden der Frau", welche von Bewegungslosigkeit ausgehen und aus „schlafenden Lastern" bestehen. Die bewegungslosen Tugenden der Frau veranschaulicht Maeterlinck am Beispiel einer Marmorstatue in einem Museum. Sie sind Keuschheit, Gerechtigkeit, Geduld, Ergebenheit, Versöhnlichkeit, Mitleid, Treue, Aufrichtigkeit, Demut, Entsagung und Verzicht, Hingabe und Aufopferung. Sie schmücken eine leblose, bewegungslose Plastik, die keine Gelegenheit zu Aktion und Handlung hat. Sobald aber diese Statue das Leben betritt, erscheinen die weiblichen Tugenden eigentümlich leer und hohl, da sie nicht zur Aktion vorgesehen waren. Diese ‚Hohltugenden' müssen laut Maeterlinck in Volltugenden umgewandelt werden, um nicht zu den Lastern überzukippen und „böse zu werden". Aus Ergebenheit kann laut Maeterlinck beispielsweise Dummheit oder, nach Ausbildung einer gewissen Beharrlichkeit, Empörung und Liebe, auch Mut werden. Ob dies so ist, hängt von der Vernunft, von der Moral, vom Instinkt und von den Lebensumständen der Frauen ab.

Die von Maeterlinck favorisierte neue Frau zeigt große Ähnlichkeit mit der ‚femme nouvelle', die Georgette Leblanc gegenüber ihrer Widersacherin Alma-Tadema verteidigte und als ‚Grande Vivante' (Große Lebende) bezeichnete: „La femme parfaite devrait, à mon sens, mêler les qualités de l'une [la femme de l'avenir] à celles de l'autre [la femme de hier]. […] J'imagine une femme qui ne soit pas seulement une muse, une inspiratrice passive, mais d'abord une Grande Vivante […]".[644] Es ist stark davon auszugehen, dass Georgette Leblanc mit ihrer Vorstellung einer „Grande Vivante" Maeterlincks Frauenbild, nicht zuletzt Ariane, als einer Frau mit männlichen und weiblichen Tugenden anregte. Monna Vanna ist ein Abbild der neuen Frau, wie sie sich Maeterlinck vorstellte. Ihr Handeln wirft moralische Fragen auf. Sie vereint, wie bereits ausgeführt, weibliche Tugenden, die sich im Moment der Aktion und Reaktion nicht als „Hohltugenden" entpuppen, sondern – ausgebildet durch den langjährigen humanistischen Unterricht bei ihrem Schwiegervater Marco Colonna – sich in Volltugenden verwandeln, wie Tatkraft, Entschlossenheit, Solidarität und Mut.

[644] „Ich stelle mir eine Frau vor, die nicht nur Muse oder ein passives Vorbild sei, sondern vor allem eine große Lebende […]. Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 207.

Ariane unterscheidet sich, wie dargestellt, von Monna Vanna dadurch, dass sie nicht auf Ereignisse reagiert, sondern die Ereignisse selbst hervorruft, also Entscheidungen aus eigenem Willen trifft, nicht, weil ein Ereignis ihr eine Entscheidung abverlangt. In ihr sind beide Tugenden (die weiblichen und die männlichen) angelegt, sie kann auf beide zurückgreifen.

5 Rezeption und Analyse

Maurice Maeterlinck als Dichter der neuen Frau lautet die Überschrift eines Aufsatzes von Helene Stöcker[645] über Werke und Schriften Maurice Maeterlincks[646] aus den Jahren 1896–1904. Die Autorin erkennt eine Entwicklung von der symbolistisch düsteren und verneinenden Weltanschauung in früheren Dramen Maeterlincks wie in *Pelléas et Mélisande* hin zu einer freudigen Bejahung des Lebens in den späteren Werken. In dem Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* aus dem Jahr 1901 findet Helene Stöcker die „Umkehr von düster entsagender Weltbetrachtung zu sieghafter Weltüberwindung“[647] am eindringlichsten dargestellt. Und es ist die Figur der Ariane aus den „Frauen in seinen Dichtungen, in denen sich nun dieser Mut, diese Freude verkörpert.“[648] Tatsächlich verfolgt die Figur der Ariane für die Zeit um 1900 erstaunlich couragiert und konsequent ihr Ziel, was sich unter anderem an ihrer fast andauernden Bühnenpräsenz manifestiert. Im Gegensatz dazu stehen die – für Neugier und Ungehorsam – bestraften fünf gefangenen ehemaligen Ehefrauen Blaubarts, die erst gar nicht versuchen zu fliehen, weil es verboten ist.

Ariane fällt in erster Linie durch ihren expliziten Ungehorsam gegenüber Blaubart auf und durch ihren Willen, andere zu befreien, der gegen alle Widerstände durchgesetzt wird – ohne dafür bestraft zu werden oder gar den Tod zu finden. „Zunächst heißt es ungehorsam sein: das ist die erste Pflicht, wenn die Ordnung bedrohlich ist und sich nicht rechtfertigt“, lautet Arianes Credo schon zu Beginn des ersten Aktes. Mit diesem Vorsatz gelingt es ihr auf den ersten Blick jedoch nur, die ursprüngliche Ordnung auf Blaubarts Burg wieder zu installieren. Der Befreiungsversuch für die fünf Ehefrauen scheitert, wie der Untertitel *La Délivrance inutile* andeuten will. Trotz des scheinbaren Scheiterns frappiert die für die Entstehungszeit erstaunlich liberale Darstellung der Ariane – vor allem hinsichtlich der rechtlichen und sozialen Situation, in der sich eine verheiratete Frau im Frankreich um die Wende zum 20. Jahrhundert befand: Eine verheiratete Frau war aufgrund des sogenannten

[645] Stöcker, Helene (1869-1943), deutsche Autorin, Frauenrechtlerin und Sexualreformerin. Sie setzte sich für die freie Zugangsberechtigung von Frauen an Bildungseinrichtungen, für die staatsbürgerliche Gleichberechtigung der Frau und das Selbstbestimmungsrecht der Frau über Sexualität, Geburtenkontrolle und für die Straffreiheit der Abtreibung ein.
[646] Helene Stöcker, „Maurice Maeterlinck als Dichter der neuen Frau (1907)“, in: *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur,* hrsg. von Stefan Gross, Mindelheim 1985, S. 309-317.
[647] Ebd., S. 314.
[648] Ebd., S. 310.

Gehorsamkeitsparagraphen juristisch handlungsunfähig. Der Paragraph 213 des Code civil regelte bis 1938 explizit die Rechte und Pflichten der Eheleute: Der Mann schuldet seiner Frau Schutz, die Frau schuldet ihrem Mann Gehorsam. Ohne die ausdrückliche und schriftliche Erlaubnis ihres Ehemannes war es einer verheirateten Frau kaum möglich, einen Beruf auszuüben, über ihr Einkommen zu verfügen, größere Anschaffungen zu machen oder etwa über die Erziehung ihrer Kinder zu entscheiden. Sie stand juristisch auf der gleichen Stufe mit einem unmündigen Kind oder einem entmündigten Geisteskranken. Hinzu kam die politische Unmündigkeit: Das passive und aktive Wahlrecht für Frauen wurde in Frankreich erst am 21. April 1944 eingeführt.[649] Vor dieser Kulisse verstärkt der anfangs erwähnte Aufsatz der Frauenrechtlerin Helene Stöcker den Eindruck, dass mit der Figur der Ariane ein neuer, emanzipierter Frauentypus dargestellt werden sollte. Während jedoch bezeichnenderweise in französischen und belgischen feministischen Zeitungen und Magazinen zwischen den Jahren 1899–1908 bisher keine Stellungnahme zu Maeterlincks Werk ausfindig gemacht werden konnte[650], wurde *Ariane et Barbe-Bleue* in den USA und vor allem in Deutschland als progressives Werk aufgefasst, das mit der Figur der Ariane einen Frauentypus darstellt, der diametral zu den passiven Titelheldinnen früherer Werke Maeterlincks steht:

> The frail, shadowy, gracious women of the early past, those timid, shrinking creatures who had not yet learnt to possess their souls are startled into sudden life by the strong, beautiful, progressive Ariane, the type of the awakening feminine of the twentieth century, not the ‚eternal feminine' of past ages, who gave the lie to her own soul and individuality.[651]

---

[649] Vgl. dazu u.a. Philippe Ariès und Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens. Von der Revolution zum großen Krieg,* Augsburg 2000; Georges Duby und Michelle Perrot (Hg.), *Geschichte der Frauen. 19. Jahrhundert*, Frankfurt/New York 1994; Duby/Perrot (Hg.), *Geschichte der Frauen. 20. Jahrhundert*, Frankfurt/New 1995; Ney Bensadon, *Les Droits de la femme des origins à nos jours*, Paris 1990, Célogène Frisque, *L'Objet femme*, Paris 1997. Und auch Christine Bard, *Les Femmes dans la société française au 20e siècle*, Paris 2004.

[650] Cahiers féministes, Brüssel; Le Droit de femme, Paris, Fédération française des sociétés féministes, Paris; Le Femme de l'avenir, Paris; La Ligue, organe belge du droit des femmes, Brüssel; L'Action social des femmes, Paris.

[651] „Diese zerbrechlichen, geheimnisvollen und anmutigen Frauen der frühen Vergangenheit, diese schüchternen Kreaturen, die noch nicht gelernt hatten, ihre Seele zu besitzen, werden plötzlich ins Leben geworfen von der starken, schönen, emanzipierten Ariane, dem Typ von erwachender Frau des 20. Jahrhunderts, nicht des Typs der ‚ewigen Frau' vergangener Zeiten, die ihre eigene Seele und Individualität verleugnet hatte." MacDonald Clark, Mary Ellen, *Maurice Maeterlinck: Poet and Philosopher*, New York 1916, S. 248, zitiert nach: Austin B. Caswell, „Maeterlinck's and Dukas's *Ariane et Barbe-Bleue:* A Feminist Opera?", *Studies in Romanticism 27*, 1988, S. 210.

Die fünf zu befreienden Ehefrauen Blaubarts, Sélysette, Ygraine, Mélisande, Bellangère und Alladine stehen im starken Gegensatz zur mutigen Ariane. Jede der Frauen wurde auf die gleiche Weise für ihren Ungehorsam und ihre Neugier bestraft: Freiheitsentzug in fast vollständiger Dunkelheit, so dass ein Fluchtversuch einerseits nicht möglich scheint, andererseits aus Angst vor weiterer Bestrafung erst gar nicht in Betracht gezogen wird. Es mutet an, als seien all diese Frauen von Maeterlinck symbolisch in den Kerker verbannt worden, aus dem sie sich nicht (mehr) befreien lassen, um mit *Ariane et Barbe-Bleue* eine Kehrtwende innerhalb seines dramatischen Werks zu unternehmen – weg vom Symbolismus, hin lebenszugewandten, optimistischen und positiveren Geschöpfen und Geschichten. Ein Werk, das Maeterlincks Wende zu einer neuen Dramaturgie manifestiert – work in progress (nach *Aglavaine et Sélysette)* sozusagen: Hier finden sich sowohl die düsteren, unheilvollen schicksalsergebenen Figuren aus der symbolistischen Phase Maeterlincks (die fünf Ehefrauen) als auch jene mutige, starke und unbeirrbare ‚leuchtende' Protagonistin Ariane, die in der Lage ist, ihre eigene Situation zu analysieren, frei zu handeln ohne viel zu reden und einem vermeintlich unentrinnbaren Schicksal zu entgehen.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es, dass Maeterlinck in seiner einzigen publizierten Stellungnahme zu *Ariane et Barbe-Bleue* diesem Werk keine große Bedeutung zumaß. Im Vorwort seiner *Théâtre*-Ausgabe aus dem Jahr 1901 heißt es zu den beiden Libretti *Ariane et Barbe-Bleue* und *Sœur Béatrice*:

> Die beiden ‚Singspiele', die nach Aglavaine et Sélysette kommen – Blaubart und Ariane oder die vergebliche Befreiung und Schwester Beatrix, nach einer alten Klosterlegende – sind in erster Linie melodramatische Unterlagen für die Komponisten, die mich darum gebeten hatten; sonst wäre manches, was darin mit ein paar Worten, einer Gebärde angedeutet ist, breiter ausgestaltet und der szenische Aufbau wäre anders geworden. Aber so, wie sie sind, erheben sie keinen Anspruch auf große philosophische und moralische Probleme; es sind im besten Falle die ersten tastenden Schritte zu einer Schaubühne des Friedens, des Glückes und der Schönheit ohne Tränen.[652]

Mit diesem Vorwort zog Maeterlinck eine Grenze, die keine Deutung von außen zulassen sollte: Berücksichtigt man jedoch Maeterlincks Tendenz, die Relevanz seiner Werke im Nachhinein zu minimalisieren, so ist es schwer anzunehmen, dass Maeterlinck tatsächlich einen Text bar jeder philosophischen Absicht geschrieben hat.[653]

---

[652] „Vorrede [zur Theater-Ausgabe]" in: Maeterlinck, *Prinzessin Maleine*, S. 16.
[653] Vgl. Gorceix, „De *Maleine* à *Isabelle*", S. 46.

Ganz im Gegenteil hat Maeterlinck mit diesem Libretto ein Werk geschaffen, das als Angelpunkt innerhalb seines dramatischen Schaffens bezeichnet werden kann. Allerdings betrat Maeterlinck auf dem Gebiet des Librettos absolutes Neuland: Er war weder Musikliebhaber oder -kenner noch hatte er Kenntnisse auf dem Gebiet der Librettoerstellung, zumal zum Zeitpunkt des Schreibens von *Ariane et Barbe-Bleue* sich der Beruf des Librettisten in einem Umbruch befand: War der Beruf des Librettisten im 18. und 19. Jahrhundert noch ein Brotberuf, der mit der kreativen Arbeit eines reinen Schriftstellers oder Dichters keine großen Gemeinsamkeit hatte, weil die Produktion eines Librettos nach festen Regeln erfolgte und kaum Raum für selbständige Kreativität ließ, so änderte sich das um die Jahrhundertwende. Mit Richard Wagner als Dichter-Komponisten nahm die ‚Librettologie' den Weg ins rein Küntlerisch-Kreative und stellte neue Anforderungen an den Komponisten. Die Entstehung der Literaturoper um 1900 ist in dieser Tradition zu verstehen.[654] Maeterlinck war bis dahin ein symbolistischer Dichter, der sich während der Entstehungszeit von *Ariane et Barbe-Bleue* intensiv mit der Entwicklung eines post-symbolistischen Dramenstils auseinandersetzte und nach neuen Mitteln suchte, das ‚moderne Drama' auf der Bühne umzusetzen, als dessen erster Versuch, wie bereits dargelegt, *Monna Vanna* aufgefasst werden kann.

Die geringe Wertschätzung seinen eigenen Libretti gegenüber (*Ariane et Barbe-Bleue* und *Sœur Béatrice*), die er sowohl seinem Übersetzer als auch seinem Publikum (im Vorwort der *Théâtre*-Ausgabe) mitteilte, ist meines Erachtens seiner geringen Genrekenntnis zu verdanken und der Vorstellung, dass der Musik die Hauptrolle als Bedeutungsträger zukommen sollte: *Ariane et Barbe-Bleue* sei „destinée avant tout à la musique" („vor allem für die Musik bestimmt"), schreibt Maeterlinck an seinen Übersetzer, den er kurze Zeit später (Brief vom 19.07.1899) auch dafür rügt, das Libretto als Drama veröffentlich zu haben. Denn, so Maeterlinck, hätte er mit *Ariane* ein Drama schreiben wollen, hätte er zehnmal mehr Arbeit in das *Conte* gesteckt. Dem Libretto an sich, als „Canevas" (als Grundlage oder ‚Ideengeber') für die Musik sprach Maeterlinck nur wenig Bedeutung zu, obwohl auch er es im dritten Band seiner *Théâtre*-Ausgabe publizierte.

[654] Zur Frage, ob *Ariane et Barbe-Bleue* als Literaturoper betrachtet werden kann, siehe Kapitel 5.4.

5.1 Librettoanalyse

Maeterlincks Libretto *Ariane et Barbe-Bleue ou La Délivrance inutile* erschien Ende 1901 im dritten Band der dreibändigen *Théâtre*-Ausgabe bei Pierre Lacomblez in Brüssel. Maeterlinck hatte diesen Titel bereits in den Aufzeichnungen seines *Carnet de travail* aus dem Jahr 1899 notiert (Aufzeichnung vom 27. Januar 1899), nicht ohne zuvor noch folgenden Titel als Möglichkeit erwähnt zu haben: *Ariane et . . .* [Barbe-Bleue] *ou La Sixième Femme de Barbe-Bleue.*[655] Der Untertitel *La Délivrance inutile* heißt in etwa *nutzlose*, *unnötige* oder *fruchtlose Befreiung*, wie es Stefan Gross in den 1980er Jahren übersetzte.[656] Der erste deutsche Übersetzer Maeterlincks, Friedrich von Oppeln-Bronikowski, übersetzte den Titel als *vergebliche Befreiung*, was meiner Meinung nach den Sachverhalt des Inhaltes nicht ganz trifft. Arianes Mission ist es, durch ihre Menschenliebe und Wahrheitssuche Blaubart und die von ihm gefangengesetzten Frauen zu befreien. Diese Aktion verläuft fruchtlos im Sinne einer körperlichen Befreiung, weil die Frauen das Schloss Blaubarts nicht verlassen. Die innere Befreiung ist insofern gelungen, als Ariane den Frauen die Möglichkeit aufgezeigt hat, zwischen zwei Möglichkeiten zu wählen: Ariane bietet die Freiheit an, unter ihrer Führung das Schloss zu verlassen, um frei das Neue und Unbekannte zu erforschen. Blaubart bietet die Sicherheit des bekannten Jochs. Die Erfahrung der ‚geistigen' oder ‚mentalen' Befreiung findet bereits statt, als die Frauen gegen Ende des zweiten Aktes nach Jahren und Monaten ohne Licht sich ungeschützt den gleißenden Strahlen der Sonne ausgesetzt sehen. Die Übersetzung des Titels mit *Die unnötige Befreiung* signalisiert eine ironische Sichtweise der Befreiungsaktion Arianes. Dukas eleminiert diese Ironie aus dem Libretto, indem er absichtlich den Untertitel Maeterlincks supprimiert und somit Arianes Befreiungsaktion ernst nimmt. Eine weitere Übersetzung Friedrich von Oppeln-Bronikowskis ist hinsichtlich einer Analyse des Librettos Maeterlincks entscheidend: Er übersetzte das von Maeterlinck *conte* (*Märchen*) genannte Libretto als *Drama*, womit er sich zwar leichten ‚Ärger' mit Maeterlinck einhandelte, aber nicht Unrecht hatte, was die Analyse des Stückes angeht.

Vorlage für diese Librettoanalyse bildet der Partiturtext[657], der alle Textänderungen Dukas' enthält. Als Autor und Librettist wird lediglich Maurice Maeterlinck auf der Deckseite der

[655] Der Titel erinnert an Henri de Régniers *Le Sixième Mariage de Barbe-Bleue* (1894).
[656] Maeterlinck, *Frühe Stücke 2*, S. 139.
[657] Wie Laura Watson in ihrer Dissertation zutreffend feststellt, bezieht sich eine Vielzahl von Opernanalysen und vor allem -interpretationen auf den Text der *Théâtre*-Fassung, der sich jedoch grundlegend von jenem der Partiturfassung unterscheidet (Watson, *Dukas' Music-Text Aesthetic*, S. 39). Ihre Annahme, dass William Angus

Partitur genannt. Wenn ich im Folgenden von Maurice Maeterlinck als Autor spreche, so beinhaltet dies ebenso die Autorschaft Dukas' an dem Libretto, da größtenteils nicht nachvollzogen werden kann, wer die letzten Änderungen vornahm, auch wenn die Initiative zu den Textänderungen eindeutig dem Komponisten zuzuschreiben ist. Was die Änderungen Dukas' in der Abschrift der *Théâtre*-Ausgabe angeht, so nehme ich zwar Dukas als den Urheber der Änderungen an, kann aber nicht ausschließen, dass die Änderungen nach Absprache mit Maeterlinck durchgeführt worden sind.

5.1.1 Strukturanalyse

- Formale Struktur

Ariane et Barbe-Bleue ist in drei Akten angelegt. Während *Princesse Maleine* und auch noch *Aglavaine et Sélysette* mit fünf Akten die Beeinflussung Maeterlincks durch die klassische griechische wie elisabethanische Tradition erkennen lassen, die Einakter aus der Mitte der 1890er Jahre für Modernität stehen, deutet die Dreiaktigkeit auf die Tradition des französischen Dramas seit 1700 hin. Insgesamt hat die Akteinteilung an sich aber nach Zurücktreten des Chores in der griechischen Tragödie kaum noch eine bühnenspezifische Funktion, sondern meist nur Kompositions- oder Symmetriecharakter, wie im Falle von *Ariane et Barbe-Bleue.*

Die fehlende Aufteilung der Akte in Szenen folgt der Tradition des geschlossenen Dramas: Die ganze Handlung in *Ariane et Barbe-Bleue* findet in Blaubarts Schloss statt, zwar in verschiedenen Räumen, aber die Mauern der Burg werden nicht verlassen, im Gegensatz wiederum zu beispielsweise *Princesse Maleine* oder *Pelléas et Mélisande.* Der szenische Wechsel der Schauplätze, von der Marmorsäulenhalle zum Kellerverlies und zurück, ist in den Akten markiert: Der erste Akt findet in der Marmorsäulenhalle statt, der zweite Akt spielt im unterirdischen Verlies, und der dritte Akt kehrt wieder in die Marmorsäulenhalle zurück.[658] Somit übernimmt die Akteinteilung die ursprüngliche Funktion der Szene als

---

Moore II in seiner Dissertation *French Wagnérisme* (1986) der erste Wissenschaftler war, der zur Interpretation den Partiturtext zur Grundlage nahm, trifft jedoch nicht zu. Bereits Cathérine Lorent arbeitete in ihrer Dissertation aus dem Jahr 1977 mit dem Partiturtext (Lorent, *Dossier Ariane et Barbe-Bleue*, S. 136 ff.).

[658] Manuela Schwartz teilt in ihrer Magisterarbeit die Plätze des Geschehens in fünf Orte ein, obwohl nur eine dreiteilige Aktanlage besteht, aber die musikalische Ausdeutung der Orte differenzierter geschieht. Schwartz, „Ariane und Blaubart", S. 51.

Bestimmungsinstrument des Schauplatzes. Das Libretto ist also als geschlossenes Stück konzipiert, tektonisch angelegt:

I Marmorsäulenhalle

II Unterirdisches Verlies

III Marmorsäulenhalle

Die szenischen Orte sind in dem Libretto auf jeden Fall sprachlich gegeben, wobei sich Doppelungen ergeben. Sie seien hier kurz skizziert, da sich selbst durch eine fünfteilige szenische Anordnung der Räume nichts an der tektonischen oder symmetrischen Librettoanlage ändert. Der Ausgangsort ist hier ebenso die Marmorsäulenhalle, die auch wieder der Endpunkt ist, das Verlies ist ebenso symmetrisch im zweiten und vierten Akt angeordnet, und der von Schwartz sogenannte ‚Schlossgarten' ist eigentlich eine Treppe an der Felsseite, die ins Licht führt. Ariane klettert aus dem Fenster und verschwindet im Licht, die Frauen folgen ihr in die Freiheit[659]. Diese Szene wird als Wende- und Höhepunkt des Librettos angesehen:

I Marmorsäulenhalle

II Unterirdisches Verlies

III ‚Burggarten' (Steintreppe am Felsen)

IV Unterirdisches Verlies (als Durchgangspunkt)

V Marmorsäulenhalle

Der erste Akt beginnt mit der Exposition: Die Bauernmenge („La foule") führt durch die Stimmen vereinzelter Personen im Frage-und-Antwort-Stil in einer Art Prolog thematisch in das Geschehen ein und informiert den Zuschauer oder den Leser über die Ankunft Arianes,

[659] In der New Yorker Inszenierung aus dem Jahr 1911 verlassen die Frauen die Burg. Es existiert ein Szenenfoto davon in der Zeitschrift *Le Théâtre* vom Juli 1911. Das Regiebuch von Albert Carré aus dem Jahr 1907 zur Inszenierung der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* belässt es im zweiten Akt bei der ‚Illumination' der Gefangenen durch (Sonnen)-Licht. Die Gartenszene wurde von Albert Carré, dem Regisseur, mimisch und szenisch angedeutet, doch bühnenbildnerisch nicht umgesetzt. Siehe Isabelle Auquier, „Ariane et Barbe-Bleue, du livret à la représentation. II. Parcours tridisciplinaire (2. Teil)" (Mémoire masch. (unveröffentlicht), Université Libre de Bruxelles, 1995), S. 142 f, Auquier, „La Création d'Ariane et Barbe-Bleue", S. 66 f.

über ihre unglaubliche Schönheit, dass sie auf dem Weg zu jemand Schrecklichem (Blaubart) ist, der aber nicht namentlich genannt wird. Die Charakterisierung der Hauptpersonen geschieht narrativ vor Auftreten derselben: Auf Blaubart wird eine ‚Schmährede' gehalten, auf Ariane eine ‚Lobrede'. Die erzählerischen Charakterisierungen von Blaubart und Ariane in der Exposition des Librettos, noch bevor die Hauptfiguren überhaupt zu sehen sind, brennt sich dem Zuschauer ein, denn, so Bernhard Asmuth: „Erstinformationen bleiben besser haften."[660]

Auch die Handlungsmotivation Arianes wird angedeutet, wenn ein Bauer seine Überzeugung ausspricht, dass die fünf Vorgängerinnen nicht tot sind. Die Zuschauer werden bereits vor dem Auftritt Arianes über die Wut der Bauern und ihre Kampfbereitschaft gegen Blaubart unterrichtet.

Maeterlinck wollte zwar ein Libretto schreiben, hat sich aber hinsichtlich der Gestaltung des Librettos an die klassischen französischen Vorgaben für die geschlossene Dramengestaltung von Racine und Corneille gehalten. Die tektonische, symmetrische Komposition der Akte weist in diese Richtung, ebenso ist die eingehaltene Einheit von Ort, Zeit und Handlung: „Die Handlung des geschlossenen Dramas bietet den Höhepunkt einer schon lange angelaufenen, vor Beginn des Dramas einsetzenden Entwicklung dar. […] Die Handlung ist geschlossen, schlüssig, linear und kontinuierlich."[661] Ariane erreicht am Vormittag nach der Eheschließung mit Blaubart dessen Schloss, tritt mit der Amme ein und macht sich auf die Suche nach den Frauen. Im zweiten Akt, wenn es Ariane gelingt, das geteerte Fenster zur Freiheit zu durchschlagen, bemerken die Gefangenen, dass die Kirchturmuhr schlägt. Die zwölf Schläge weisen auf die Uhrzeit. „Il est midi", konstatiert Mélisande. Es ist zwölf Uhr mittags. Die Frauen treten durch die Öffnung ins Licht, können die verzauberte Burg aber nicht verlassen. Der dritte Akt spielt wieder in der Marmorsäulenhalle, es ist dunkel draußen. „Il fait nuit dehors", heißt es in der Regieanweisung, wahrscheinlich früher Abend, da das Stück im Frühling spielt. Als Ariane zum Ende des dritten Aktes Blaubarts Burg zusammen mit ihrer Amme verlässt, scheinen Mond und Sterne: „La lune et les étoiles éclairent toutes les routes. […] L'aurore se penche aux voûtes de l'azur, pour nous montrer un monde inondé

[660] Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart, Weimar 2004, S. 87.
[661] Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960, S. 24 f.

d'espérance."[662] Das ganz Drama spielt sich an einem Tag und an einem Ort ab, allerdings jenseits aller Wirklich- und Wahrscheinlichkeit.

Als weiteres Stilmittel, das an die Einhaltung der Gesetze der Dramengestaltung durch Corneille und Racine erinnert, kann das Verbot der Einführung neuer Personen nach dem ersten Akt gedeutet werden: Die Amme betritt in der neuen Version der *Théâtre*-Fassung mit Ariane bereits im ersten Akt den Marmorboden des Schlosses.

Ebenso weisen der Stil der Sprache und der Anredeformen der Figuren untereinander auf Racines ‚Ständeklausel' und auf die Konzeption des Librettos als geschlossenes Drama hin: Alle Beteiligten bedienen sich einer gehobenen Sprache. Ariane und Blaubart als zwei gleichberechtigte Partner und Gegenspieler ‚vouzen' (auf Deutsch: ‚ihrzen') einander, sprechen sich also in der respektvollen Höflichkeitsform an. Ariane ‚duzt' als moralisch höherstehende Person die fünf Frauen, die Ariane wiederum im zweiten Akt in der französischen Höflichkeitsform ansprechen[663] und sich untereinander als Leidensgenossinnen duzen (tutoyer). Ariane ist damit doppelt von den Frauen getrennt: als Befreierin und als einzelne, höherstehende Frau, die sich am Ende des Stückes nicht in die Reihe der Ehefrauen einreihen lässt und bei Blaubart bleibt, sondern sich absondert und geht. Ein Bleiben kommt schon aufgrund ihrer Stellung im Vergleich zu den anderen Frauen nicht in Betracht.

Ariane ‚duzt' die Amme, da Ariane vom Status her betrachtet ‚höher' steht als die Amme. Diese, als Angehörige des Dienstpersonals, obwohl vertraut mit ihr, ‚siezt' Ariane. Da die Amme aber Ariane von Kindheit an kennt, wahrscheinlich sich einem Betreuungsauftrag noch verbunden sieht und rein dramaturgisch eher ein Schatten Arianes darstellt, denn als eine eigene Person wahrgenommen wird, kann die Figurenrede der beiden fast als ein innerer Monolog aufgefasst werden; als zwei Stimmen in einer Brust, von denen die eine Stimme warnt und vorsichtig ist, die andere dagegen zielstrebig und tatenlustig.[664]

---

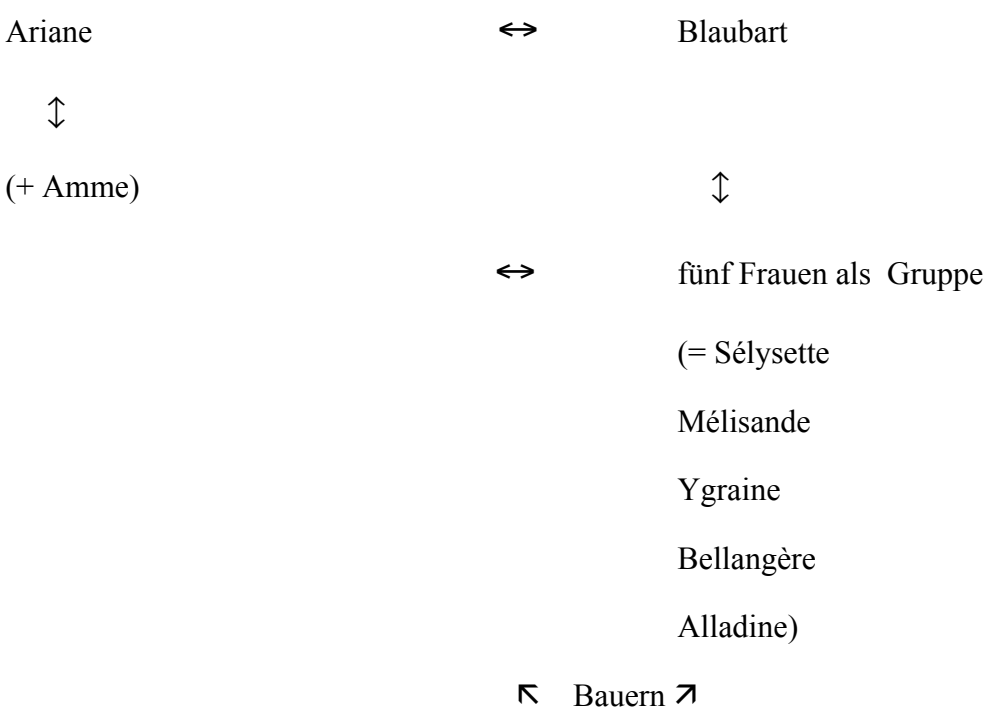
[662] „Der Mond und die Gestirne erleuchten hell unsre Straße. […] Und das Morgenrot lächelt hell hinauf in das Blau euch Blinden zu erzählen von der feiernden Erde!" Übersetzung: Harry La Violette für das Textbuch und den Klavierauszug, deutsche Fassung, Verlag Albert Ahn, o. J. [1907].

[663] Im dritten Akt ist Sélysette die einzige Frau, die Ariane direkt anspricht. Sie wechselt im dritten Akt zum vertraulichen Du, dem französischen „tu". Die anderen Frauen stellen keine direkten Fragen, deshalb kann ihre Vertrautheit mit Ariane nicht weiter untersucht werden. Insgesamt nimmt Sélysette, eine Sonderstellung in ihrer Beziehung zu Ariane ein.

[664] Friedrich von Oppeln-Bronikowsi hat im Gegensatz zur Übersetzung der Erstfassung die Anredeformen verändert und damit die Ständeklausel nach Racine verletzt und die Beziehungen der Figuren untereinander wesentlich verändert: Blaubart wird als die höherstehende Person betrachtet. Er ‚duzt' Ariane, die ihn wiederum ‚siezt'. Das heißt, Ariane ordnet sich schon durch die Anrede Blaubart unter. Diese Anredeform karikiert das

5.1.2 Bedeutung durch Personenkonstellation und Namensgebung

Dramaturgische Personenkonstellation:



So wie die Anredeformen der Figuren ihre Positionen horizontal zueinander verfestigen, so sind die Figuren auch einander zugeordnet. Die Anredeform spiegelt das schematische Grundmuster wider. Beide Hauptfiguren stehen moralisch und menschlich auf einer Stufe, stellen Gegensätze dar, bezeugen aber einander Respekt. Übertritt eine Hauptfigur diese Respektgrenze, wie Blaubart, der Ariane zwingen will, ihm zu folgen, werden Kräfte außerhalb der Burg mobilisiert (die Bauern), um die ursprüngliche respektvolle Behandlung, die Achtung und auch die Distanz zueinander wiederherzustellen. In diesem Sinne kann man Arianes Sorge um Blaubarts Leben am Ende des dritten Aktes interpretieren. Sie kümmert sich darum, das Gleichgewicht, die polare Struktur wiederherzustellen, bevor sie das Schloss verlässt. Das Duell als die personell entworfene Polarität von zwei gleichgearteten Gegnern

---

Ende des Librettos, als Ariane als moralische Gewinnerin und Machthaberin unbehelligt das Schloss verlassen kann. Die Frauen untereinander ‚duzen' sich. Ariane wird also ebenfalls als einfache Ehefrau und gleichzeitig als Gefangene Blaubarts dargestellt.

ist eines des prägnantesten Merkmale des geschlossenen Dramas. Die Rede und die Umwelt sind aristokratisch, die Szene ist losgelöst von der Realität der Gegenwart. Das Unwägbare und Kriegerische, der Mord, der Totschlag und Massenaktionen, wie die Tumulte der Bauern zu Beginn und die kriegerischen Auseinandersetzungen während des dritten Aktes, sind von der Szene verbannt und werden durch das Mittel der Teichoskopie geschildert.[665]

Ariane und Barbe-Bleue, Protagonistin und Antagonist, symbolisieren kontrastierende Bereiche, die sich in verschiedenen Symbolen, ‚Welten', Bewusstseins- und Seinszuständen niederschlagen und sich symmetrisch gegenüberstellen lassen. Durch die Hochzeit von Ariane und Blaubart hat eine ‚Hochzeit der Gegensätze' stattgefunden:

Ariane	Barbe-Bleue
Licht	Dunkel
Freiheit	Gefangenschaft
Leben	Tod
Tag	Nacht
Natur	Begrenztheit
Wärme	Kälte
Neugier/Wissensdurst	Bestrafung
Lebendigkeit	Lähmung

Da gibt es die Burg Blaubarts, die durch eine Brücke von der restlichen Welt der Lebenden, des Lichts und der Natur getrennt ist. Die Pforte und die Brücke symbolisieren den Übergang der einen in eine andere, begrenzte Welt. Ariane durchschreitet mit der Amme die Pforte und lässt die Welt des Frühlings, des Lebens, des Lichtes und der Freiheit hinter sich, um im Reich der Finsternis (Blaubarts Burg), der Gefangenschaft und der Dunkelheit nach den vermeintlich toten Frauen zu suchen. Den einzigen Zugang zur Außenwelt stellen die Fenster dar, die aber gleich zu Beginn des Auftritts geschlossen werden. Der duale Aufbau der Lebensbereiche entspricht der Polarisierung der Hauptfiguren, was auch schon durch die

[665] Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, S. 90 ff.

allegorische Namensgebung der Protagonistin veranschaulicht wird. Weitere dramaturgische ‚Kniffe' sind im Libretto nicht zu finden: Weder einen Gegenspieler (abgesehen von Barbe-Bleue) noch nennenswerten Widerstand hat die Hauptfigur zu fürchten.

Die Amme kann, wie bereits ausgeführt, als Schatten Arianes, als Alter Ego mit Kommentarfunktion angesehen werden. Catherine Lorent spricht von der „doppelten Ariane", die wie Leporello als der „doppelte Don Juan" in Mozarts *La nozze di Figaro* angesehen werden kann.[666] Sie gehört zu Ariane, tritt mit ihr auf, befreit mit ihr die Frauen und geht mit ihr wieder von dannen. Sie ist Repräsentantin von Arianes Moral und ihrer Befreiungsaktion, steht sowohl Blaubart oppositionell gegenüber und ist auch von den fünf Frauen abgegrenzt. Im Sinne der Märchentradition kann die Amme als reine Begleiterin gedeutet werden, wie beispielsweise die Schwester Anne in dem Märchen bei Perrault. Sie erinnert ebenso an die Figur der Patin (la marraine) in Perraults Märchen Aschenputtel, einer Mentorin, die ihrem Schützling hilft, in diesem Falle jedoch, ohne über Zauberkraft zu verfügen.

Ebenso vorstellbar ist sie in der Funktion des Chores der griechischen Tragödie: Sie kommentiert wie ein zweites Ich Arianes Taten, versucht Konsequenzen aufzuzeigen, die bestimmte Handlungen haben können. Die wesentlichen emotionalen Regungen der Amme sind Angst (vor Blaubart, vor den Konsequenzen der Befreiung) oder Begeisterung für die Edelsteine. Die Amme übernimmt sozusagen die ‚weiblichen' Eigenschaften als ein zweites Ich der ‚männlich' dominierten und handelnden Ariane. Sie gehört zur Welt des Lichts, auch wenn ihr bei der Befreiung der fünf Ehefrauen im wahrsten Sinne des Wortes ‚das Licht ausgeht'. Als „personnage secondaire"[667] gehört die Amme zum dramatischen ‚Beiwerk' und hat keine weitere dramaturgische Funktion und keinen Nutzen im eigentlichen Sinne für die Protagonistin Ariane. Es sei denn, man wertet die Amme als eine Art ‚inneren Blitzableiter' Arianes, der alle unbewussten Regungen, die nicht in das Bild der selbstbewussten Ariane passen, wie Ängstlichkeit, Schwäche, Begeisterung, abfängt. Ariane verlässt sich auf diese Funktion, die Amme fordert ihre Geradlinigkeit, ihren Mut und ihre Zielstrebigkeit geradezu heraus. Beide Figuren sind in diesem Falle als Mensch interpretiert, nicht als Idee.

[666] Lorent, „Dossier sur Ariane et Barbe-Bleue", S. 72.
[667] Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, S. 52.

Blaubart erhält seine negative Konnotation mit dem Schrecklichen nur noch durch die Namensübernahme aus dem Märchen von Charles Perrault. „Barbe-Bleue est surtout un personnage repoussant. Perrault l'évoque, si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît de devant lui.“[668] Doch von der Schrecklichkeit aus Perraults Märchen ist bei Maeterlinck nur noch der Schein geblieben.[669]

Der im dritten Akt der Librettoversion nicht mehr vorhandene (blaue) Bart versinnbildlicht – wie der blaue Mantel, den Blaubart im dritten Akt während des Kampfes mit den Bauern verliert – Macht: „Er [Blaubart] hat einen prächtigen Bart – ein Signum von Virilität, patriarchaler Autorität, Kraft, Herrschaft, Weisheit, Würde, doch diese männliche Zierde ist eben blau und das ist etwas Abnormales.“[670] Und dieses Abnormale, der blaue Bart, verursacht Angst und Schrecken, da die Farbe Blau sowohl als Symbol des Todes als auch als Symbol des Geheimnisvollen verstanden werden kann.[671] Blau steht in der christlichen Tradition für die unbefleckte Empfängnis (blauer Mantel der Jungfrau Maria), das Reine und den Sitz Gottes und wird darüber hinaus ebenso als Symbolfarbe der Seele (als Ort der Transzendenz) gedeutet und weist auf das Unbewusste, Unerwartete und das Geheimnisvolle hin.[672] Man kann Blaubart als das unbekannte, unbewusste, geheimnisvolle Männliche deuten, das im Dunkeln und Unbewussten lebt. Der Name Blaubart bezieht sich in dieser Symbolik nicht nur auf das Schreckliche, das die Farbe des Bartes hervorruft, sondern weist ebenso auf das Unerforschte der Seele hin. Der Bart wird im dritten und letzten Akt der *Théâtre*-Version verschwinden und dem Schlossherrn symbolisch die Macht nehmen:

Mélisande: Il a coupé sa barbe; . . . il n'est plus si terrible.[673]

Das Abschneiden des Bartes hat eine zutiefst symbolische Bedeutung und kennzeichnet die Entmachtung und im weitesten Sinne die ‚Entmannung', aber gleichzeitig auch die ‚Vermenschlichung' des Ritters. Diese ‚Menschwerdung' Blaubarts ist der ‚Erlösung' durch

[668] „Die zusammengesetzte Figur Blaubart ist vor allem eine abstoßende Figur. Perrault beschwört ihn ‚so hässlich und so schrecklich' herauf, dass weder eine Frau noch Mädchen gegeben hätte, die nicht vor ihm geflüchtet wäre.“ Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, S. 101.
[669] Eine komparatistische Untersuchung zwischen Perraults *La Barbe-Bleue* und Maeterlincks *Ariane et Barbe-Bleue* mit Untersuchung zwischen Hypertext und Hypotext nach Gérard Genette findet sich in der Dissertation von Nancy Delay: Delay, „Le Théâtre d'entre-deux-siècles de Maeterlinck“, S. 209–264.
[670] Monika Szczepaniak, *Männer in Blau*, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 10.
[671] Günter Butzer und Joachim Jacob [Hg.], *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart / Weimar 2008. S. 47 f.)
[672] Siehe Stichwort „Blau“ in: Klausbernd Vollmar, *Vollmars Welt der Symbole*, Krummwisch bei Kiel 2003, S. 81 ff.
[673] Maeterlinck: *Ariane et Barbe-Bleue*, Théâtre III, Paris/Bruxelles 1901, S. 172.

Ariane zu verdanken. Die Aufzeichnungen aus den *Carnets de travail* weisen in diese Richtung: Ariane bricht den Bann der bösen Fee. Die ‚Menschwerdung' Blaubarts ist ein Grund, weshalb sich einerseits Ariane um den verletzten Mann kümmert und sein Überleben sicherstellt und andererseits die Frauen aus Gewohnheit bei jenem Mann bleiben, der ja nun – ohne Bart und ohne Mantel – nicht mehr so schrecklich sein kann. Hier greift eine Automatik, wie Jürgen Wertheimer feststellte:

> Wo immer ein erlösungsbedürftig (scheinender) Mann auftaucht, findet sich, spätestens seit der Romantik und bis hin zu Bachmann, Struck und Lindenstraße [die Fersehserie], eine sich um Erlösung bemühende Frau.[674]

Im Gegensatz zu den sich für die Erlösung des Mannes meist opfernden Frauen (wie beispielsweise Elsa aus Wagners *Holländer*) gibt Ariane nicht sich selbst auf, sondern geht stolz, ihre Mission erfüllend, von dannen.

Minotaurus

Barbe-Bleue rückt durch die Nähe zu Ariane nah an die mythologische Figur des Minotaurus heran, der durch Theseus, mithilfe Arianes (dt: Ariadnes) und des Ariadnefadens besiegt wird. Minotaurus ist ein Zwitterwesen aus menschlichem Körper und Stierkopf, entstanden aus der Begattung Pasiphaes durch einen Stier als Strafe Poseidons, weil Minos den ihm gesandten Stier nicht als Tieropfer darbrachte, sondern ein minderwertigeres Tier opferte. Minotaurus (‚Der Stier des Minos') blieb nur am Leben, weil Ariane sich für das menschenfressende Ungeheuer einsetzte (das ja zugleich ihr Bruder war), das in einem Gefängnis in Form eines Labyrinths gefangen gehalten wurde. Nachdem Minos' Sohn Androgeos bei dem Versuch, den Stier zu bändigen, ums Leben gekommen war, unterwarf Minos Athen und legte den Bewohnern einen grausamen Tribut auf: Alle neun Jahre sollten sieben Jungfrauen und sieben Jünglinge als Menschenopfer für den Minotaurus nach Kreta geschickt werden. Als wieder einmal der Tribut fällig wurde, mischte sich Theseus unter die Jünglinge und Jungfrauen mit dem Plan, Minotaurus zu töten. Hier setzt der Mythos um die Befreiung Theseus' durch Ariane an. Der Mythos um Minotaurus vereint zwei Bestandteile, die Jahrhunderte später zu Märchen werden: den des Menschenfressers[675] und den des

[674] Wertheimer, *Don Juan und Blaubart*, S. 117.
[675] Der Ogre (frz. ‚Menschenfresser') oder Oger bezeichnet ein märchenhaftes, menschenähnliches, oft dummes Riesenwesen mit besonderer Vorliebe für Menschenfleisch. Meist treten die Oger als böse Gegenspieler der

Jungfrauen mordenden Ungeheuers, nämlich Blaubart. Beide Märchen wurden erstmals durch Charles Perrault als Kunstmärchen beschrieben. Besonders interessant an dieser Deutung ist, dass Ariane als Frau ihren eigenen Bruder besiegt und tötet, obwohl sie sich von Beginn an vehement für sein Überleben eingesetzt hatte. Sobald Ariane von der blinden Liebe zu Theseus in Besitz genommen wird, wird sie schwach und opfert die Bruderliebe mitsamt Bruder der profanen Liebe. Auquier sieht Barbe-Bleue wie Minotaurus als tierische Symbolisierung des Todes, als ‚brute parfaite' einerseits, als Gefangenen des Labyrinths, aus dem kein Entkommen ist, andererseits. Barbe-Bleue ist also – wie im Übrigen auch in den ersten Entwürfen Maeterlincks zu seinem Libretto – Gefangener dieser Umstände und der Burg, des Labyrinths. Es gibt kein Entkommen, es sei denn, er lässt sich von Ariane befreien.

Ariane ist die französische Form des griechischen Namens Αριάδνη und bedeutet ‚Die Heiligste'. Sie ist eine Figur der griechischen Mythologie: Tochter des Königs Minos von Kreta und seiner Frau Frau Pasiphae, der Tochter des Sonnengottes Helios. Ariane, Abkömmling des Sonnengottes, stammt also in direkter Linie vom Licht ab und symbolisiert das Helle, die Vernunft, die Klarheit. Damit befindet sie sich in direktem Gegensatz zu dem dunklen, unheimlichen Blaubart, der Legendenfigur aus grauer Vorzeit.

Die Figur der Ariane hat innerhalb der griechischen Mythologie zwei teilweise gegensätzliche Bedeutungen: Sie ist sowohl die Befreierin des Theseus, der mit ihrer Hilfe den Minotaurus überwältigte, als auch die verlassene Liebhaberin, die Theseus auf der Insel Naxos schlafend zurückließ. Die Assoziation von Ariane mit dem Attribut der Verlassenen ist der Grund, weshalb Maeterlinck zeitweise beabsichtigte, den Namen in Blanchebelle zu ändern. Schließlich beließ er es bei dem Namen, wohl auch, weil die Assoziation des Namens mit Licht, Befreiung und Heiligem größer ist als mit Verlassenheit.

Eine weitere mythische Dimension in der Deutung Arianes fügt Arne Stollberg hinzu, indem er Ariane mit „Orpheus, als einer Gestalt, die in die Unterwelt hinabsteigt und den Totengott (respektive Blaubart) überwindet"[676], assoziiert, wobei es Ariane aber nicht gelingt, die in der Unterwelt Gefangenen ans Tageslicht zurückzuholen.

Helden auf. Charles Perrault führte diese Figur erstmals 1697, also zeitgleich zur Entstehung des Blaubartmärchens, in seinem Kunstmärchen *Der kleine Däumling* ein.

[676] Arne Stollberg: „Tut lieber nicht die Fenster auf." Paul Dukas' Maeterlinck-Vertonung *Ariane et Barbe-*

Auf die Lesart, Ariane als ‚messianische' Figur zu denken, habe ich bereits im dritten Kapitel hingewiesen. Ein Beleg hierfür ist zu finden in dem Satz, wenn Ariane ihre Mitgefangenen fragt: „Vous ne voulez pas croire à la bonne nouvelle?" – „Wollt ihr nicht an die frohe Botschaft glauben?" Eine weitere biblische Deutungsmöglichkeit entsteht angesichts von Arianes Wissensdurst im Vergleich mit der biblischen Eva, deren Ungehorsam, Neugier und Grenzüberschreitung Folge ihres Wunsches nach Erkenntnis sind.

Der Weise / die Weise

Gaston Compère las aus Maeterlincks Dramen besonders einen wichtigen Personentypus heraus, den Weisen:

> [Il] ne joue aucun rôle direct par ses actes, mais il mérite toute notre attention pour ses paroles. […] Le sage représente, à ses yeux [de Maeterlinck], le type idéal d'homme où la beauté pure puisse être découverte; mais aussi, par malheur, le type le moins dramatique: tout est pacifique en lui: un conflit intérieur n'est pas possible; sa conscience profonde est libre de ténèbres.[677]

Den beiden einzigen Figuren, denen Compère Weisheit bescheinigt, sind Arkël (aus *Pelléas et Mélisande*) und Marco (aus *Monna Vanna*), beides Männer. Frauenfiguren wie Aglavaine, Monna Vanna oder auch Joyzelle sind seiner Meinung nach nur ‚durchtränkt mit Weisheit', nicht aber die Weisen selbst.

Die Figur der Ariane wird von Gaston Compère nicht untersucht. Dabei vereint sie in sich genau jene Eigenschaften, die einen Weisen ausmachen: Sie ist mit sich selbst im Reinen und hegt keine Zweifel, was ihre Mission und ihre Handlung angeht. Ihre innere Schönheit, dargestellt durch die Unbedingtheit und Gelassenheit ihrer Handlung, korrespondiert mit ihrer äußeren Schönheit (Bemerkungen der Bauern in der Eingangsszene), ihr tiefes und unbedingtes Bewusstsein durchdringt alle Finsternis und führt zur Klarheit, was sich an Arianes ekstatischen Ausbrüchen manifestiert, wenn sie Licht, Klarheit und Freiheit warhnimmt. Der einzige Unterschied zu Maeterlincks ‚klassischen Weisen' besteht in der Handlung Arianes, die sie als weibliche und weise Figur auch so besonders macht. Die Weisen aus Maeterlincks Dramenwerk, namentlich Arkël aus *Pelléas et Mélisande* und

---

Bleue (1907) und die Selbstbefragung symbolistischer Poetik, in: *Die Tonkunst* 8 Nr. 3 (2014), S. 363–372.

[677] „Der Weise spielt keine Rolle durch seine Taten, sondern es sind die Worte, die alle unsere Aufmerksamkeit verdienen. Der Weise repräsentiert in Maeterlincks Augen den Idealtyp eines Menschen, in dem die reinste Schönheit entdeckt werden kann. Aber leider ist der Weise auch jene Figur, die am wenigsten dramatisch ist. Alles ist friedlich an ihm; ein innerer Konflikt ist nicht möglich. Sein tiefes Bewusstsein ist frei von Finsternis." Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, S. 58f.

Marco aus *Monna Vanna*, zeichnen sich durch eine ausgesprochene Untätigkeit aus. Sie predigen ihre Weisheit, schreiten aber nicht zur Tat, um Unheil abzuwenden. Allein ihre Anwesenheit genügt bereits, um das Schicksal zu beeinflussen. Der König Ablamore aus *Alladine et Palomides* (1894) beschreibt diesen Zusammenhang:

> Sie hatten mich den weisen König genannt … Ich war weise, weil mir bisher nichts widerfahren war … Es gibt Menschen, welche die Ereignisse abzuwenden scheinen. Wo ich auch immer erschien, es genügte, dass nichts entstehen konnte. Ich hatte es einst vermutet … In meiner Jugendzeit hatte ich viele Freunde, deren Gegenwart alle Abenteuer anzuziehen schien; aber an den Tagen, wo ich mit ihnen auszog, um Schmerzen und Freuden zu begegnen, kehrten sie mit leeren Händen heim.[678]

Palomides beschreibt sich als ehemaligen Weisen, dem als solchen „nichts passiert ist". Als er sich gegen das Weise-Sein entschied, geschahen plötzlich viele Dinge. Bei Ariane liegt alles anders: Nicht die Dinge geschehen, sondern durch ihr Handeln lässt sie Dinge geschehen und leitet das Schicksal in eine bestimmte Richtung.

Im Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* werden die im Titel assoziierten Mythen- und Märchenfiguren als Prospekt für die Dramatisierung von Maeterlincks philosophischer Weltanschauung benutzt, die in *La Sagesse et la destinée* ausgebreitet ist. Ariane stellt mit ihren Forderungen und Aussagen das Sprachrohr dieser Weisheit dar, bleibt aber zutiefst menschlich.

Die fünf Ehefrauen

Die fünf Frauen haben dramaturgisch gesehen die Funktion einer einzelnen Figur, sie treten als Gruppe auf und unterscheiden sich im Einzelnen und auf den ersten Blick nicht sehr voneinander. Maeterlinck beschreibt diese dramatische Konzeption bereits zu Beginn seiner Arbeitsnotizen aus dem Jahr 1898 im Eintrag Nr. 4 vom 18.VI: „Captives au fond d'une cave – tout petits êtres indécis et élémentaires – ayant à peine une différence de caractère = lune [sic] aimerait les oranges, l'autre les grenades etc. – parce que seules distinctions animales entre elles."[679]

[678] Maurice Maeterlinck, *Drei mystische Spiele: Die sieben Prinzessinnen, Alladine und Palomides, Der Tod des Tintagiles* Leipzig 1900, S. 39.

[679] „Gefangene in der Tiefe eines Kellers – alles kleine wankelmütige und einfache Wesen – haben kaum einen Unterschied im Charakter = die eine mag Orangen, die andere Granatäpfel usw. – weil es bloß tierische Unterschiede zwischen ihnen gibt."

Die Namen der fünf Frauen entstammen den Namen der Titelheldinnen früherer, symbolistischer Dramen Maeterlincks. In diesen frühen Dramen stehen die Frauen, bis auf Sélysette, dem Schicksal tatenlos gegenüber und ihr Leben wird trotz Widerstand vom Schicksal bestimmt. Die fünf Frauen bilden feine homogene Gruppe, die ihre Gleichheit vor allem durch die Tatsache erhält, dass alle aus Maeterlincks symbolistischer Theaterphase, dem sogenannten ‚premier théâtre', stammen. Die Gruppe erscheint als zweiter dramaturgischer Gegenspieler zu Ariane, die selbstbewusst und willensstark ihr Ziel verfolgt. Im Vergleich zu den gleichnamigen Figuren aus dem frühen Theater Maeterlincks, die alle einen emotionalen, ‚weiblichen' Zugang zum Geheimnis der Welt besitzen, erscheinen die Reproduktionen (mit Ausnahme der anhänglichen Alladine) hier erstaunlich kühl und abgeklärt. Ariane und die Frauen setzen also die Polarisierung, die innerhalb des Textes als Binnengliederung ausgemacht wurde, fort.

Die Namen der fünf Frauen: Sélysette, Mélisande, Ygraine, Bellangère und Alladine sind größteneils Neuschöpfungen Maeterlincks und lassen sich – bis auf die Namen Mélisande (1105–1161, Königin von Jerusalem) und Ygraine (Mutter des Artus) – weder historisch noch mythologisch als Namen nachweisen. Maeterlinck benutzte sehr selten existierende Namen, sondern erfand diese, indem er Namensstämme aus keltischen, gotischen oder auch germanischen Sagen bildete und diese dann veränderte. Inspirationsquellen fand er unter anderem in Thomas Malorys *History of King Arthur* und *The book of Marvellous Adventures* In der Bibliothek in Orlamonde, des letzten Wohnsitzes Maeterlincks in der Nähe von Nizza, benannt im Übrigen nach Blaubarts Schloss – Orlamonde –, befanden sich zwei Ausgaben von Malorys Legendenbüchern.[680]

Ausnahmen sind beispielsweise die Titelheldin aus seinem Erstlingsdrama *Princess Maleine*, deren Name dem Märchen *Jungfrau Maleen* (KHM 198) der Gebrüder Grimm entlehnt ist und französisiert wurde, oder Figuren aus *Monna Vanna*, deren Namen historischen Figuren nachgebildet sind.

So gesehen hat jede Frau in *Ariane et Barbe-Bleue* zwar ihren Charakter und ihre Geschichte. Ygraine scheint als Figur diejenige zu sein, die am mutigsten ist, Sélysette jene, die den am stärksten ausgebildeten Charakter besitzt, Alladine die anhänglichste. Dramaturgisch gesehen

[680] Vgl. Wieland-Burston, „Le Cahier bleu", S. 37 u. 135 f.

agiert die Frauengruppe als Einheit, keine der Figuren schert aus der ihr zugewiesenen Rolle aus, alle verweigern sich der Freiheit und bleiben bei Blaubart.

Ferner stellt sich noch einmal die Frage, weshalb Maeterlinck Namen erfindet, die schwer zu entschlüsseln sind, oder Vorbilder aus Mythologie und Sage wählt? Gaston Compère geht davon aus, dass dies geschieht, um die Entrücktheit von Raum und Zeit deutlich zu machen.[681] Nancy Delay dagegen interpretiert die Namen im Rekurs auf alte Mythen, Theaterstücke und Märchen und vermutet, dass Maeterlinck die Namen benutzte, um bestimmte Fabeln und Sagen dialektisch umzudeuten um so in der Lage zu sein, die Prämissen seiner Dramentheorie zum ‚second théâtre' zu erfüllen. [682]

Mit der Erfindung von Namen, die Anklang haben an die im Mittelalter populären Sagen um Artus und Merlin oder das Nibelungenlied, versetzt Maeterlinck das Geschehen der Dramen und des Librettos in eine Zeit, die jenseits von aktueller Zeit- und Raumvorstellung liegt. Es ist eine Zeit, in der das Wunderbare und das Unheimliche alltäglich und möglich schienen. Die Namen sind reine Erfindungen und transportieren keine Bedeutung. Das Leben folgt keinen linearen Gesetzmäßigkeiten und Alltagssorgen sind ausgeblendet. Maeterlinck bedient sich dieser Zeit, um das Wunderbare des Märchens, das Unheimliche und nicht Erklärbare für sich arbeiten zu lassen und die Hilflosigkeit des Menschen vor dem Schicksal zu zeigen, um so in der Lage sein zu können, in dieser Atmosphäre des Unausweichlichen das innere Drama des Menschen besser darstellen zu können. In *Ariane et Barbe-Bleue* knüpft Maeterlinck an diese Tradition an, die Handlung spielt sich jenseits von überprüfbarer Zeit und Raum ab, das Leben auf der Burg gehorcht eigenen, unbekannten Gesetzen, doch Ariane ist gekommen, um diese Gesetze zu brechen.

Gleichzeitig zu den Entwürfen zu *Ariane et Barbe-Bleue* und während der Umarbeitung der Erstfassung arbeitete Maeterlinck an einer neuen Dramentheorie, die er in den Essays *Le Drame moderne* und *L'Evolution du mystère* darlegte. Arianes Befreiungsaktion kann man also zugleich als eine ‚Befreiungs'-Aktion aus alten Dramen-‚Fesseln' sehen, als Hinwendung zu sowohl einer neuen Dramen- als auch zu einer neuen Moraltheorie. Die neue Dramentheorie orientiert sich dabei an der Vergangenheit, dem klassischen Drama der

[681] Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, S.49 f.
[682] Delay, „Structure et symboles de ‚L'imaginaire nocturne'", S. 204 ff.

geschlossenen Form aus dem Frankreich des 17. Jahrhunderts. Ziel des geschlossenen Dramas war es, das eigentliche Geschehen im Innern der Personen abspielen zu lassen, das Sichtbare wurde nur als Rahmen für den inneren Bewusstseinsraum geschaffen. Mit *Ariane et Barbe-Bleue* hat Maeterlinck den ersten Versuch unternommen, seine Dramentheorie in die Praxis umzusetzen.

Ariane et Barbe-Bleue stellt ein „Drama der Starken, Bewussten und Klugen, […] Gerechten und Weisen“[683] dar, in dem die Hauptfigur Ariane „gegen ein allmächtiges Unglück anringt“[684], das in Blaubart personifiziert ist. Die Namen der beiden Protagonisten weisen in mythologische, märchen- und sagenhafte Zeiten und transportieren symbolische Bedeutungen.

Ariane handelt nach der symbolischen Bedeutung ihres Namens und ist gekommen, um die fünf Frauen zu befreien. Deren zunächst erstickter Gesang, der mehr und mehr anschwillt, zieht Ariane magisch in den Keller und Blaubart auf die Bühne. Im Gesang des ersten Aktes wird das Schicksal der Frauen bis zum Eintreffen Arianes geschildert.

(Deutsche Übersetzung: Harry La Violette):

1. Akt

Les cinq filles d’Orlamonde	Die fünf Mädchen von Orlamonde
(La fée noire est morte)	Die schwarze Fee ist tot
Les cinq filles d’Orlamonde	Die fünf Mädchen von Orlamonde
Ont cherché les portes.	Die suchen das Licht in Not.
Ont allumé leurs cinq lampes	Zünden schnell fünf Lampen an
Ont ouvert les tours	Öffnen jede Tür
Ont ouvert quatre cent salles	Eilen rasch durch hundert Säle
Sans trouver le jour.	Der Tag brach nicht herfür.
Ont ouvert un puits sonore	Suchen einen tiefen Brunnen

[683] DbT, S. 100.
[684] DbT, S. 100.

Descendent alors	Steigen kühn hinab
Et sur une porte close	Fanden da aus Gold den Schlüssel
Trouvent une clef d'or.	In dem schaurigen Grab!
Voient l'océan par les fentes	Sehen das Meer durch viele Spalten
Ont peur de mourir	Wollen hier nicht ruh'n
Et frappent à la porte close	An die Pforte leis' sie klopfen
Sans oser l'ouvrir.	Wer wird auf uns tun?

2. Akt

Les cinq filles d'Orlamonde	Mädchen fünf von Orlamonde
(La fée noire est morte)	Die schwarze Fee ist tot!
Les cinq filles d'Orlamonde	Mädchen fünf von Orlamonde
Ont trouvé les portes.	Sind befreit aus der Not!

Die Erstveröffentlichung des Gedichtes erfolgte zusammen mit zwei weiteren Gedichten („Au sortir des grottes" und „Les filles aux yeux bandés") bereits im Mai 1893 in der Zeitschrift *L'Ermitage* unter dem Titel *Trois Chansons* – 1896 folgte unter dem Titel „Douze Chansons"[685] die Gedichtsammlung als Buch – nicht erst in der erweiterten Gedichtsammlung „Quinze Chansons" von 1900, wie oft angenommen wird. Die beiden weiteren genannten Gedichte haben ebenso das Sujet des Gefangenseins, der Aussichtslosigkeit und der Hilflosigkeit von jungen Frauen angesichts von Freiheit zum Thema. Auch die Sujets der *Quinze Chansons* drehen sich um Frauen in Grotten oder Höhlen, auf der Suche nach dem Licht, denen der Schlüssel zur Freiheit ins Meer fällt, deren Lampe erlischt. Die Anzahl der Frauen, Schwestern oder Mädchen variiert zwischen den symbolischen Zahlen drei und sieben, oft haben sie Goldkronen, wollen sterben oder finden das Licht nicht. Maeterlinck nahm für die Konzeption der fünf Frauen seiner Frauengruppe, die im Verlies von Blaubarts Schloss gefangen gehalten ist, seine frühen Gedichte aus den

[685] Maurice Maeterlinck: *Douze Chansons.* Illustré par Charles Doudelet, Paris 1896.

Jahren 1893 und 1896 zum Ausgangspunkt: Er bediente sich einer symbolistischen Stimmung, die in seinen Gedichten jener Zeit vorherrscht. Die Anzahl der Mädchen von Orlamonde wurde von sechs (Manuskript)[686] über sieben (Douze Chansons) auf fünf Mädchen dem Libretto angepasst. Ansonsten wurde lediglich die erste Zeile der dritten Strophe von „Arrivent aux grottes sonores" in „Ont ouvert un puits sonore" geändert, der Rest des Gedichtes wortwörtlich übernommen, nur Dukas änderte kurz vor Drucklegung der Partitur die dritte Zeile der zweiten Strophe von „Ont ouvert quatre cents salles" in „Ont traversé trois cents salles" („Sie haben dreihundert Säle durchquert").

Die vier Strophen des Liedes aus dem ersten Akt bilden, wie Georgette Leblanc für andere Gedichte Maeterlincks befand, ein „drame en comprimé"[687]: Das folkloristisch, in einfacher Sprache gehaltene Lied ist – wie alle Gedichte aus den *Douze Chansons* – von alten flämischen Volksgesängen beeinflusst und erzählt in Kürze das Drama, das die fünf Frauen bis zum Ende des ersten Aktes erlebt haben, als Ariane kommt, um sie zu retten.[688] Untersucht man die letzte Strophe aus dem zweiten Akt an, sieht man, dass das Lied das Schicksal der Frauen und Arianes komprimiert spiegelt, quasi das Minidrama im Drama darstellt. Das Chanson reflektiert mit der Technik des ‚Mise en abyme'[689] poetologisch das Thema des Librettos, spiegelt dessen Rahmenhandlung und nimmt den Ausgang des Dramas vorweg. Anders gesagt: Mit dem Chanson reflektieren die fünf Frauen ihre eigene Situation und wenden die gegen Ende des ersten Aktes ausweglose Situation zu einem guten Ende. Der Ausgang des Chansons bestätigt quasi Dukas' Position, der den ironischen Untertitel zumindest im Titel unterdrückte.

---

[686] Das Gedicht heißt im Manuskript noch „Les six filles d'Orlamonde". Die erste Zeile des vierten Verses hieß zuvor noch „Entendent pleurer la mer" und wurde von Maeterlinck im Manuskript zu der Zeile „Voient l'océan par les fentes" geändert. Eine Kopie des Manuskripts ist in folgendem Katalog abgebildet: Poortere, *Bibliothèque Carlo de Poortere: Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach*, S. 134.

[687] „Komprimierte Dramen", oder, etwas freier übesetzt: „Miniaturdramen". Leblanc, *Souvenirs*, S. 10.

[688] Anya Suschitzky interpretiert nur die ersten vier Strophen des Liedes und kommt zu dem Schluss, dass die Verbform der Gegenwart, die offene, ellipsenartige Anordnung der Verse den Eindruck erwecke, dass die einsame Suche der Frauen unendlich weiterginge. („The eternal misery is evoked most forcibly in the final stanza, its ellipsis and present tense implying that their lonely wandering continues forever.") Anscheinend hatte Suschitzky den letzten Vers im zweiten Akt nicht wahrgenommen, der der Suche der fünf Frauen im Lied wie im Libretto ein Ende bereitet. Anya Suschitzky, „Ariane et Barbe-Bleue: Dukas, the Light and the Well", *Cambridge Opera Jounal 9*, Nr. 2 1997, S. 134.

[689] ‚Mise en abyme': Variante der Rahmenhandlunng, Spiegeleffekt der Haupthandlung, Drama im Drama. Der Ausdruck stammt aus der Wappenkunde und bezeichnet dort die Einfügung im Mittelfeld. André Gide hat ihn auf die Romantechnik übertragen unter Hinweis auf Erscheinungen in der Malerei und im Theater (zum Beispiel Shakespeare, Hamlets Theaterstück in *Hamlet)*. Gides Roman *Les Faux-Monnayeurs* ist durchsetzt von Reflexionen zu seinem Roman, so dass ein Spiegeleffekt zustande kommt.

Maeterlinck erreicht durch die Einteilung des Gedichtes in vier Quartette (Strophen) den Eindruck des Volksliedhaften. Die letzte Strophe wurde nachträglich hinzugefügt und erhöht die Anzahl der Strophen auf fünf. Die Strophen bestehen aus jeweils vier Versen, reimen sich jeweils im Kreuzreim-Schema ABAB und weisen ein alternierendes Metrum auf. Der erste und der dritte Vers der ersten Strophe zählen acht Silben und vier Hebungen, der zweite und vierte Vers jeweils sechs Silben und drei Hebungen. Sowohl die zweite, die dritte und die vierte Strophe zählen in ihren ersten und dritten Versen jeweils acht Silben mit vier Hebungen, in ihren zweiten und vierten Versen jeweils fünf Silben. Die letzte, fünfte Strophe entspricht mit der Silbenanzahl, der Anzahl der Hebungen exakt der ersten Strophe. Der Text gleicht wie ein Refrain dem Text der ersten Strophe. Nur das letzte Wort wurde verändert, das gleichzeitig die Erfüllung der ersten Strophe bedeutet: Während die Frauen in der ersten Strophe die Türe suchten („Ont cherché les portes"), haben sie sie am Ende des Liedes gefunden („Ont trouvé les portes"). Die ‚Eckstrophen' umarmen mit ihrer gleichartigen Struktur den Korpus des Liedes, die inneren, wiederum strukturell gleichen drei Strophen. Das Lied stellt also nicht nur poetologisch, sondern auch strukturell ein ‚Mise en abyme' dar: Die tektonisch geschlossene Struktur des Dramas spiegelt sich in der geschlossenen Struktur des Liedes über die fünf Mädchen.

5.1.3 Charakterisierung und Bedeutung im Versmaß

Maeterlinck steht als belgischer Symbolist in der Tradition der französischen Symbolisten, als deren Vorgänger und Vertreter Rimbaud, Verlaine und Mallarmé gelten. Maeterlinck selbst reüssierte zunächst als Lyriker (*Serres Chaudes, Douze Chansons, Quinze Chansons*), bevor er den ‚lyrischen Symbolismus' auf seine frühen Theaterstücke anwandte. Schrieb Maeterlinck sein ‚premier théâtre' in Prosa, in ungebundener Rede, knüpfte er im Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* an die Tradition des klassischen französischen Theaters an. Er komponierte die Figurenrede in Versen. Folgerichtig nannte er seine Libretti und Theaterstücke auch *poèmes*, wie eine Anzahl von Dichtern vor ihm.[690] Maeterlinck setzte die Sprache in ‚Musik', also in rhythmisch ausgearbeitete Prosodie, was einerseits der symbolistischen ‚Tradition' der Poetisierung der Sprache (sofern man von Tradition sprechen kann) und andererseits Maeterlincks Verständnis von der Aufgabe des Librettos entsprach.

[690] Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 78.

Die Poetisierung stellt im Falle von *Ariane et Barbe-Bleue* eine ‚versification', eine Versbildung in Prosa-Fließtext dar. Maeterlinck stellt die Verse nicht aus, sondern reiht sie aneinander. Er scheint damit Mallarmés Überzeugung zu folgen: „Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirable. Mais en vérité il n'y a pas de prose. Toutes les fois qu'il y a effort du style, il y a versification."[691]: Alle geschriebene Sprache mit Stil ist Versbildung und somit Kunstwerk.

Maeterlinck schrieb einen Großteil seiner Verse in *Ariane et Barbe-Bleue* in Alexandrinern ohne Reim, eine Technik, die bereits 1894 in *Alladine et Palomides* zu finden ist und die bis zu *Monna Vanna* zunahm.[692] Maeterlinck folgt damit einer alten französischen, streng lyrischen Tradition, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht. Der traditionelle französische Alexandriner ist ein zwölfsilbiger (mit männlicher, betonter Endung) oder dreizehnsilbiger (mit weiblicher, unbetonter Endung) Vers, der aus zwei Unterversen mit jeweils sechs (oder sieben) Silben besteht. Charakteristisch ist eine Zäsur in der Mitte, die verpflichtend ist und meist zwei Sinneinheiten voneinander trennt. Ein regelmäßiger innerer Rhythmus in Jamben, im Gegensatz zu den deutschen Versregeln, nicht nötig. In der Zeit der Romantik fand eine Aufweichung dieser Regeln statt, die zwar weiterhin auf die Zwöftsilbigkeit abzielten, aber nicht mehr in zwei mal sechs sondern oft in drei mal vier Silben (‚Ternaires') und ohne Trennung von Sinneinheiten. Die modernen Dichter wie Rimbaud und Verlaine verfassten ihre Alexandriner teilweise sogar ganz ohne Zäsur.

Von den französischen Symbolisten und Parnassiens, wie beispielsweise Paul Verlaine, Charles Baudelaire und Stéphane Mallarmé, wurde der traditionelle, unmodern gewordene Alexandriner wieder als symbolistisch-lyrisches Stilmittel eingesetzt. Beispiele sind das Gedicht *L'après-midi d'un faune* (1876) von Mallarmé und einige Gedichte des Bandes *Sagesse* (1880) von Paul Verlaine, der den Alexandriner einsetzte, um mit der in der französischen Sprache entstehenden Musikalität und dem Wohlklang der Prosodie den

[691] „In dem Genre, das Prosa genannt wird, gibt es manchmal wunderbare Verse aller Rhythmen. In Wirklichkeit gibt es gar keine Prosa. Jedesmal, wenn Anstrengung im stilistischen Bereich unternommen wird, findet Versbildung statt." Zitiert nach Sabatier, *La Poésie du dix-neuvième siècle*, S. 193.
[692] Anita Kolbus, *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas*, Marburg 2001, S. 27.

Versen mehr Schönheit zu verleihen.[693] Der französische Alexandriner strahlt, wie der deutsche Alexandriner des Barock, eine gewisse Erhabenheit und Eleganz aus.

- Ariane und der Alexandriner

Schaut man sich Arianes Eingangsrede nach der oben erwähnten Exposition durch die Bauern an, fällt auf, dass ein Großteil der ersten in Prosa geschriebenen Zeilen in Alexandrinern konzipiert ist:

(Elles ne sont pas mortes.)
On en parlait là-bas // comme d'un mystère étrange,
dans le pays lointain // où son amour sauvage
et qui tremblait pourtant, // est venu me chercher.
Je m'en doutais là-bas // et j'en suis sûre ici.
Il m'aime, je suis belle // et j'aurais son secret.
D'abord il faut désobéir; // c'est le premier devoir
Quand l'ordre est menaçant // et ne s'explique pas.

Das Versmaß wird nicht durchgehend angewendet, doch die Prosodie des Textes offenbart einen durchkomponierten symmetrischen Rhythmus der Sätze, die meistens in zwei Halbsätze oder Satzteile zerfallen, oft eine Zäsur in der Mitte haben und so den Eindruck eines Gedichts entstehen lassen. Immer wieder fällt Maeterlinck in die symmetrische 12-, 14- und 6-Silbigkeit zurück.

Ariane spricht in Alexandrinern, wenn von ihrer Befreiungsmission die Rede ist und sie ihre Handlungsmaximen ausspricht („L'heure où on peut agir // est rare et fugitive", „Nous approchons du but, // car voici la menace", „Le bonheur que je veux // ne peut vivre dans l'ombre", „Je pourrais pardonner // lorsque je saurais tout"), sie die Klarheit der Diamanten besingt („O mes clairs diamants!") oder sie die Schönheit der Frauen darstellt: „Elles sont pleines de vie // et pleines de douceur". Die Beschreibung der Körper der Frauen und damit die Beschreibung der Schönheit im zweiten Akt folgt in großen Teilen diesem Versschema:

[693] Was in der französischen Sprache elegant und flüssig klingt, geht meist bei der Übertragung des Alexandriners ins Deutsche verloren, da im Deutschen die Wörter auf der Stammsilbe betont werden. So müsste die dritte Hebung im deutschen Alexandriner ein einsilbiges Wort sein, was den Fluss des Verses und den Sinn holprig werden lässt. Maeterlinck war dies augenscheinlich nicht bewusst, als er von Oppeln-Bronikowskis Übertragung von *Ariane et Barbe-Bleue* kritisierte und vom Übersetzer mehr musikalisches Feingefühl verlangte. Vgl. Brief vom 19.07.1899: „Peut-être aussi, si vous revoyez un jour la traduction, pourrait-on essayer de rendre en allemand la musique, le rhythme de la phrase française […]."

„Et voici vos bras nus // qui sont souples et chauds
et vos épaules rondes // qui vivent sous leur voile! […]
Quel printemps a jailli // tout-à-coup des ténèbres!“

Maeterlinck scheint den Alexandriner in seiner Regelmäßigkeit und Erhabenheit, auch regelmäßige 14-silbige Verse, die meist durch die Aneinanderreihung zweier weiblich endender Unterverse entstehen, mit einer mittigen Zäsur (Beispiel: „Nous allons être libres // et il faut être belle!“), nur angewandt zu haben, wenn Ariane ihre Überzeugung ausspricht.

Sobald die Rede die Handlung vorantreibt, wie beispielsweise in der Lichtszene des zweiten Aktes, vermeidet Maeterlinck die Regelmäßigkeit des Alexandriners und bedient sich der *vers libres*, der freien Verse, einer meist reimlosen Dichtung ohne festgelegte metrische Ordnung.

Maeterlincks Verse, aus der Prosaform genommen und wie ein Gedicht angeordnet, ergeben ein Bild der Lichtszene im zweiten Akt, das an das Schema eines Schweifreimes erinnert:

Voilà, celle-ci encore et encore celle-ci!	A
La petite et la grande et la dernière aussi!	A
Toute la fenêtre croule et les flammes refoulent	B
Mes mains et mes cheveux!	C
Je n’y vois plus, je ne peux plus ouvrir les yeux!	C
N’approchez pas encore, les rayons semblent ivres!	D
Je ne peux plus me redresser;	E
Je vois, les yeux fermés,	E
les longues pierreries	F
qui fouettent mes paupières!	G
Je ne sais pas ce qui m’assaille	
Est-ce le ciel, est-ce la mer?	
Est-ce le vent ou la lumière?	G
Toute ma chevelure est une ruisseau d’éclairs!	
Je suis couverte de merveilles!	H
Je ne vois rien et j’entends tout!	
Des milliers de rayons	
Accablent mes oreilles	H
Je ne sais où cacher mes yeux,	

mes deux mains n'ont plus d'ombre
mes paupières m'éblouissent
et mes bras qui les couvrent,
les couvrent de lumière!

Selbst wenn Maeterlinck im Prosatext in freien Versen dichtete, ist bei ihm immer eine gewisse Rhythmik, Symmetrie und Reimbildung erkennbar. Auch in den freien Versen verlässt Maeterlinck nicht die symmetrisch gruppierten Ordnungsprinzipien der Sprache des geschlossenen Dramas. Dies betrifft auch deren Inhalt: „Nichts ereignet sich, das nicht Sprache zu werden vermöchte, wovon helles Bewusstsein nicht Besitz ergreifen möchte. Nichts bleibt ungesagt."[694] Der ‚dialogue du second degré', der Dialog des zweiten Grades, der wesentliche Dialog des symbolistischen Dramas Maeterlincks, jenseits aller gesagten Worte, das Dunkle, Unkontrollierbare und Unbewusste, ist hier nicht möglich und existiert nicht in der geordneten Welt der gesprochenen Sprache des geschlossenen Dramas. Das Unbewusste und Unaussprechliche ist aus dem Bereich der Sprache gewichen und dem Reich der Legende und des Märchens zugewiesen. Die Stummheit Blaubarts am Ende des Librettos spricht für sich. Die Bedeutung des Ungesagten wird den Symbolen und den Metaphern übertragen, die dualistische Konzeption des Librettos ist hier nur ein Beispiel.[695]

Weiterhin, zum Ende des dritten Aktes, wenn Ariane Ygraine fragt, ob sie mit ihr in die Freiheit gehen will, benutzt Ariane die Metapher des Waldes und des Meeres (im Reimschema eines Alexandriners) als Synonym für das Unbekannte und die Freiheit, die sie ruft, und das Morgenrot als Ausdruck der Hoffnung, die den neuen Tag einläutet:

„La forêt et la mer // nous appellent de loin
et l'aurore se penche // aux voûtes de l'azur
pour nous montrer un monde // inondé d'espérances."

[694] D. J. Bierbaum, *Stuck*, Bielefeld und Leipzig 1901, S. 74 f.
[695] Siehe dazu Kapitel 5.1.4

- Ariane

Durch das lyrische Versmaß des Alexandriners in Prosaform, ohne Reim, wird Ariane als erhabene und heroische Figur charakterisiert, die ihren inneren hehren Werten folgt. Zusammen mit den ihr von Maeterlinck zugeordneten „Kardinalstugenden Platons“[696], der Klugheit, der Tapferkeit, dem Maßhalten (dargestellt an ihrer Zurückhaltung bei den Edelsteinen), der Gerechtigkeit, und gepaart mit ihrer körperlichen Schönheit, die in der Exposition durch die Bauern ausgedrückt wird („On n’en a jamais vu d’aussi belle“), von Sélysette bewundernd wahrgenommen wird („Oh! Que vous êtes belles!) und derer sie sich selbst bewusst ist („Il m’aime, je suis belle et j’aurais son secret“), ihrer Herkunft und ihrer Stärke, stellt Ariane ein ‚Ausbund‘ an Schönheit, Tugend, Weisheit und Kühnheit dar. Sie vereint in sich jene weiblichen Tugenden, die – nach Maeterlinck – durch Zutun von männlichen Tugenden die idealen Charaktereigenschaften einer Frau ausmachen, wie sie Maeterlinck in seinem *Portrait de femme* beschrieben, die aber auch Georgette Leblanc als idealen Frauentypus geschildert hat. Daneben ist Ariane ‚geadelt‘ durch die Edelsteine, durch deren ‚Regen‘ sie gegangen ist und gehen musste und die sich in den Diamanten der siebten Tür, die sie als Erste geöffnet hat, ohne bestraft zu werden, potenzieren. Sie ruft bei Außenstehenden Bewunderung und Liebe hervor. Ihre innere Schönheit und Weisheit spiegeln sich in ihrer körperlichen Schönheit. Die Schönheit Arianes entspricht der Euphonie der Verse.

- Die Amme

Die Sprache und die Verse der Amme – als ‚Schatten‘ Arianes – ähneln jener ihres Schützlings. Die Amme eröffnet das Libretto nach der Einführung durch die Bauernmenge noch vor Ariane. Auch hier ist der regelmäßige Rhythmus des Alexandriners vorherrschend. In ihrer Eingangsrede drückt die Amme ihre Angst und Besorgnis aus, wenn sie über die Bauern spricht, die sie warnen wollten, und über Blaubart, von dem sie glaubt, dass er verrückt ist, und der den Tod repräsentiert, der die zu suchenden fünf Ehefrauen umgebracht habe:

[696] Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 87.

Ecoutez, on murmure. //
Ce sont les paysans. //
Ils voudraient nous sauver. //
Ils couvraient les chemins // ils n'osaient point parler,
mais ils nous faisaient signe // de nous en retourner.
Ils sont derrière la porte. // Je les entends qui marchent.
Essaysons de l'ouvrir. //
Il nous a laissé seules, // nous pouvons fuire peut-être.
Je vous l'avais bien dit, // il est fou, c'est la mort.
Ce qu'on a dit est vrai. // Il a tué cinq femmes.

Die Eingangsrede der Amme stimmt auf den Rhythmus Arianes ein. In den folgenden Figurenreden taucht immer wieder das Versmaß des Alexandriners auf, vor allem in der Edelsteinszene, unterbrochen von begeisterten Ausrufen. Die regelmäßige Metrik der Sprache der Amme steht in einem gewissen Gegensatz zu deren Inhalt. Während die Erhabenheit des Alexandriners Arianes hohe Moralvorstellungen und ihre hehre Handlungsmotivation unterstreicht, karikiert der symmetrische Sprachrhythmus der Amme den ängstlichen und unbedeutenden Inhalt ihrer Rede, wodurch die Amme in den Dienst ihrer Herrin gestellt wird, die sich auf die Warnungen nicht einlässt und die Amme vor und nach Eintritt in das Kellerverlies beruhigt.

Die Figurenreden der Amme und Arianes erscheinen wie ein innerer Monolog, der das Für und Wider von Arianes Handlungsmotivation, ihre Überzeugenen und Ängste reflektiert. Dabei ist nicht von „passion" (Leidenschaft) und „devoir" (Pflicht) die Rede. Diese beiden Pole des Dramas der Neuzeit[697] sind bei Ariane zusammengeschmolzen und zu einer einzigen Mission geworden: Ihre Leidenschaft für Freiheit ist gleichzeitig ihre Pflicht zu handeln. Ariane überwindet in der Figur und durch die Figur der Amme ihre Angst vor Blaubart und ihre Zweifel, ob denn die Frauen noch leben. Die Überzeugungskraft der Rede Arianes wird durch die ängstlichen Repliken der Amme noch potenziert, so dass sie zu ihrer Mission erst angestachelt wird.

[697] Vgl. Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 12 f.

- Blaubart und seine Niederlage

Blaubart spricht nur gegen Ende des ersten Aktes, wenn er Ariane bei der Grenzüberschreitung entdeckt, als sie die siebte Tür öffnet. Ariane hat anscheinend nicht mit Blaubarts Erscheinen gerechnet, denn sie zuckt nach Blaubarts Ausruf „Vous aussi?“ („Sie auch?“) kurz zusammen, antwortet dann aber, funkelnd voller Diamanten, im gleichen Rhythmus des Anapäst wie ihr Ehemann: „Moi surtout!“ („Ich vor allem!“).

Blaubart hebt mit seinen Vorhaltungen in einem symmetrisch konstruierten 14-Silber an: „Je vous croyais plus forte // et plus sage que vos sœurs.“ Ariane fragt im Rhythmus eines Alexandriners, wie lange die anderen Frauen das Verbot ausgehalten haben: „Combien de temps ont-elles // subi la défense?“ Blaubart antwortet in einem freien Vers („Celles-ci quelques jours, celles-là quelques mois, la dernière une année“) und verfällt im folgenden Dialog dem Rhythmus seiner Widersacherin, das man als Zeichen eines sprachlichen Sieges deuten kann. Insgesamt kann man den kurzen, zwölf Verse dauernden Dialog der beiden als ‚Sentenzengefecht‘ bezeichnen, in dem beide jeweils ihre eigenen Wahrheiten und moralischen Weisheiten dem anderen sprachlich ‚um die Ohren schlagen‘:

Ariane: C’est la dernière seule // qu’il eût fallu punir.
Barbe-Bleue: C’était bien peu de chose // que je demandais.
Ariane: Vous leur demandiez plus // que vous n’aviez donné.
Barbe-Bleue: Vous perdiez le bonheur // que je voulais pour vous.
Ariane: Le bonheur que je veux // ne peut vivre que dans l’ombre.
Barbe-Bleue: Renoncer à savoir // et je puis pardonner.
Ariane: Je pourrais pardonner // lorsque je saurais tout.

Barbe-Bleue verfällt Arianes sprachlicher und moralischer Überlegenheit. Sie dominiert ihre Umwelt und zwingt ihr ihre Moral und ihren sprachlichen Rhythmus auf. Selbst ihr größter Gegner, Blaubart, beugt sich dem Alexandriner und ihrer moralischen Stärke.

5.1.4 Von ‚ordinary love‘ zu ‚amour suprême‘? – Transformationen von Liebe

Die Verwendung von symbolischen Objekten und Beschreibungen in *Ariane et Barbe-Bleue* hat sich im Vergleich zum frühen Theater Maeterlincks merklich verändert. Diese Entwicklung ist bereits im Stück *Aglavaine et Sélysette* wahrnehmbar, in dem die Macht des

Wortes die Macht der Symbole untergräbt. Je klarer und größer das Bewusstsein wird, je verständlicher Gedanken und Worte artikuliert werden, desto kleiner ist der Wirkungskreis des Schicksals und der Symbole. Maeterlinck lässt seine frühere Überzeugung von der „faiblesse du langage“[698] fallen, minimiert den ‚dialogue du second degré‘ und sucht nach einer Möglichkeit, das Unsagbare, das die Helden und Heldinnen des frühen Theaters verstummen ließ, auszudrücken. Mit dem Wissen, dass jedes ungesagte Wort in der „langage ordinaire“[699] gefangen ist, will Maeterlinck eine Sprache erfinden, die frei von allen Abhängigkeiten des Alltags und seinem neuen Theater, seinem ‚drame moderne‘ angemessen ist; eine Sprache, die nur Poesie ist, eine neue Sprache, die in der Lage ist, wie bei Ruybroek L’Admirable, Liebe, Tugend, Gerechtigkeit und Freiheit auszudrücken. Gleichzeitig muss die Sprache glaubhaft wirken, für Dramen adäquat entwickelt sein, sich der psychologischen Entwicklung der Hauptfiguren anpassen und poetisch wirken. Der Alexandriner als Ausdruck von Erhabenheit und lyrischer Schönheit ist in diesem Sinne eine passende Wahl Maeterlincks zum Ausdruck seine Sprache voller Poesie, Schönheit und Liebe.

Nancy Delay führt aus, dass die Entwicklung der neuen Sprache, die ‚Befreiung‘ und ‚Decodifizierung‘ der Sprache, die bereits in *Aglavaine et Sélysette* ihren Anfang nimmt, eng zusammenhängt mit den neuen Frauenfiguren des ‚second théâtre‘:

„Ce thème est lié […] aux efforts des personnages féminins (en particulier Béatrice, Ariane et Vanna) qui cherchent à se libérer du mensonge.“[700]

Die neue Sprache entwickelt sich in Maeterlincks späterem Theater, nach *Aglavaine et Sélysette*, unabhängig von den Emotionen, ist aber in der Lage, die empfundenen Emotionen auszudrücken und auszusprechen. Die durch die Sprache befreite Emotion, wie beispielsweise jene von Vanna in *Monna Vanna*, kann agieren.[701] Während die Sprache die unabhängig empfundene Emotion klar aussprechen kann, findet eine Symbiose von Seele und Körper statt. Die von Maeterlinck noch in *Le Trésor des humbles* durchgeführte Trennung von (niederem) Körper und (höherer) Seele wird vereint zu einem „corps réconsilié“[702], einem ausgesöhnten Körper, in dem die Seele ‚angekommen‘ ist. Als eingängigste

[698] „Ohnmacht der Sprache.“ Delay, „L'Evolution de l'esthétique symboliste“, S. 13.
[699] „Normale Sprache.“ Ebd.
[700] Ebd., S. 17.
[701] Ebd., S. 19.
[702] „Versöhnter Körper.“Ebd.

Visualisierung führt Nancy Delay die Figur der Monna Vanna an, wenn sie nackt, nur mit einem Mantel bedeckt, in das Zelt des Prinzivalli eintritt:

> Sa nudité qu'évoque explicitement l'écrivain suggère […] que le symbol, l'idée platonicienne a réintigré le corps qui lui appartient et qui l'a générée. […] Il n'a plus besoin d'aucun vêtement si ce n'est le manteau de la pudeur. Le corps n'est plus seul.[703]

Während Monna Vannas Seele ihrem Körper schon wieder Sinnlichkeit zukommen lassen kann, die durch die Seele, die ihren Körper durchdringt, ‚vergeistigt' ist, ist Ariane davon noch weit entfernt. Ihr Körper ist zwar von einer fast göttlichen Schönheit, aber die sinnliche, seduktive Ausstrahlung ist ihr noch nicht eigen, die eine ‚gewöhnliche', sinnliche Liebe hervorrufen würde.

Jene sinnliche Liebe (eines Mannes) zu einem anderen Menschen (einer Frau), „the ordinary love"[704], wie Georgette Leblanc sie nennt, für die im ‚premier théâtre' meist das Leben geopfert wird, wird im Übergang zum ‚second théâtre' zu einer höheren Kraft transformiert, einer moralischen Stärke, einer abstrakten symbolischen höheren Liebe oder wie Georgette Leblanc diese Liebe nannte: „love of knowledge"[705]. Abgegrenzt hiervon ist die ‚mütterliche' Liebe Arianes den jüngeren Frauen gegenüber, die mit ihrem Ausmaß an Zärtlichkeit die Grenze zum Homoerotischen streift.

Georgette Leblanc, Vorbild und Darstellerin der Ariane, war bisexuell und hatte (neben Maeterlinck und wie dieser selbst) einige Liebschaften und Affären. Sowohl mit Männern als auch mit Frauen. Die in der deutschen Erstfassung deutlich erotisch konnotierte Kerkerszene lässt die Interpretation, wenn der Fakt der Bisexualität der Lebensgefährtin des Dichters bekannt ist, in die sexuell-verführerische Richtung driften. Nancy Delay, die ganz bewusst eine mögliche Einflussnahme durch Georgette Leblanc auf das ‚second théâtre' Maeterlincks

---

[703] „Ihre [Monna Vannas] Nacktheit, die der Schriftsteller explizit erwähnt, suggeriert […], dass das Symbol, die platonische Idee den Körper, der ihr [der platonischen Idee bzw. dem Symbol] angehört und der sie erzeugt hat. […] Er benötigt kein Kleidungsstück mehr, falls es nicht der Mantel der Scham ist. Der Körper ist nicht mehr alleine." Ebd.

[704] Leblanc-Maeterlinck, „The Later Heroines", S. 52.

[705] Ebd., S. 54. Es macht den Anschein, als habe Maeterlinck selbst eine wörtliche Trennung zwischen der ‚normalen Liebe' und der ‚höheren Liebe' versucht vorzunehmen. In einem Brief, den er an einem Samstag im Februar 1903 an Georgette Leblanc schrieb, setzt Maeterlinck ihr auseinander, dass er ein Titel für ein neues Stück [*Joyzelle* ?] sucht, das den Unterschied hervorhebt zwischen [höherer] Liebe und Liebe als Exzess, die Maeterlinck selbst missachtete. Er kam auf den Titel: „Les Idolâtres", „Die Götzendiener", die die exzessive und damit nicht die reine Liebe anbeten. Vgl. „Manuscrits don Compère" in den AML der BR Albert I, Brüssel. Das transkribierte Manuskript ohne Signatur wurde mir freundlicherweise von Fabrice van de Kerckhove zur Verfügung gestellt.

ausblendet, war wahrscheinlich die sexuelle Orientierung derselben nicht bekannt. Sie deutet die Befreiungsszene der *Théâtre*-Fassung (die durch das Einwirken Dukas' wesentlich ‚entschärft' wurde) derart, dass sie die Frauen als Stellvertreterinnen des Ehemannes ansieht, denen Ariane ihre (zu Mutterliebe transformierte) Liebe schenken kann, da das sinnliche Verlangen Arianes sich nicht auf den Ehemann richten kann (aufgrund fehlender Liebe) und nun auf anderem Wege ‚an den Menschen gebracht' werden muss.[706]

Die zuvor erwähnte innere, große Kraft, „l'amour de la vérité", die Liebe zur Wahrheit und zur Menschheit, ist es, was Ariane antreibt zu handeln, nicht eine tiefe Liebe zu Blaubart. Wenn sie im ersten Akt zur Amme sagt: „Ce que j'aime est plus beau que les plus belles pierres" („Was ich liebe, ist schöner als das schönste Gestein"), so ist das in demselben Sinne zu verstehen, wie das, was sie im Wortgefecht mit Blaubart ausruft: „Je pourrai pardonner lorsque je saurai tout" („Ich werde alles verzeihen können, wenn ich alles wissen werde"), nachdem dieser sie zuvor aufgefordert hatte, auf das Wissen zu verzichten. Diese Liebe zur Wahrheit, „le désir transcendental" („der Wunsch nach Transzendenz") geht so weit, dass Ariane mit der Amme und einer Lampe, die die Vernunft und die Erkenntnis symbolisieren, in die Tiefen des Schlosses geht, um die fünf totgeglaubten Frauen ‚zum Leben zu erwecken'. Der Wunsch nach Wahrheit und Transgression ist so groß, dass im ‚second théâtre' und ‚drame moderne' (unbewusste) Symbole gar nicht mehr notwendig sind, wie Maeterlinck um 1900 schreibt:

> Es ist an der Zeit, dass die Dichter das einsehen: Das Symbol genügt, um eine allgemein anerkannte Wahrheit oder eine solche, der man noch nicht ins Auge schauen will oder kann, einstweilen zu versinnbildlichen, aber wenn der Augenblick gekommen ist, wo man die Wahrheit selbst sehen will, ist es besser, das Symbol verschwindet.[707]

Die von Maeterlinck benutzten A-priori-Symbole, die bewusst und aktiv in die Librettogestaltung eingeflossen sind (Burg-Natur, Licht-Dunkelheit, Gut-Böse) unterstützen die schon durch die Namensgebung vorgenommene Polarisierung der Protagonisten und deren Umgebung. Die vormals unbewussten, wahren Symbole, die ohne Zutun des Autors in seine Kunstwerke geflossen waren, sind transformiert und nun in die Charakterzeichnung der Helden eingeflossen. Ariane, aber auch Aglavaine und Monna Vanna handeln aus einer Art

[706] Nancy Delay, „Histoires de Barbe-Bleue à ne jamais dormir debout", *Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale 7-8*, 1997, S. 72.
[707] Maeterlinck, *Le Temple*, S. 96.

höherer Einsicht und Liebe. Sie suchen nach einer höheren Wahrheit, die sie zu einer höheren Weisheit führt. Hinter dieser Ausrichung der Protagonistinnen wird ein Grundsatz Maeterlincks deutlich, in dem er fordert, dass „wir in der Wahrheit unserer Seele und unseres Charakters leben“[708] sollen und letzlich die Skizzierung des laut Maeterlinck idealen Menschen: des Weisen.

5.1.5 Zusammenfassung

Maeterlinck wendet sich mit seinem Libretto dem klassizistischen französischen geschlossenen Drama zu. Er versucht mit dramatischen Kunstmitteln seine neue Philosophie und seine neue Dramentheorie umzusetzen. Wichtig ist die Tatsache, dass im klassischen geschlossenen Drama eines Corneille und eines Racine das innere Geschehen Vorrang hatte vor den äußeren Ereignissen: „Das eigentliche Geschehen des abschlossenen Dramas spielt sich im Inneren der Personen ab. Sichtbar-Tätliches ist nur der Ausgangspunkt und Anlass für weit verzweigte dynamische Vorgänge im Bewusstseinsraum.“[709] Diesem Fakt maß Maeterlinck in seiner neuen Dramentheorie ebenso große Bedeutung zu.

Maeterlinck bedient sich eines der bekanntesten französischen Märchenthemen, des Blaubartstoffes. Während Barbe-Bleue als stereotyper, fast schon wilder Grobian gezeichnet ist ohne Sinn für Schönheit, Liebe und Glück, erscheint Ariane gegensätzlich dargestellt. Es gib zunächst keinen Unterschied zum Blaubartstoff, doch hat Ariane gänzlich andere Handlungsmotive als die letzte Frau des unheimlichen Blaubärtigen in der Märchenversion: Während Perrault noch in den nachgestellten Lehrsätzen seines Märchens die Neugier der Frauen anprangert, die von männlicher Seite verboten wird, handelt Ariane aus einer ‚männlichen‘ Neugier heraus – aus Wissbegier. Sie möchte ihre Vermutung bestätigt sehen, dass die fünf Frauen noch leben und dass demzufolge Barbe-Bleue gar nicht das Monster sein kann, für das er gehalten wird.

Maeterlinck hat der letzten Ehefrau des Barbe-Bleue – im Gegensatz zu Perrault, der sie namenlos lässt – einen Namen gegeben: Ariane. Er vermischt so den legendenhaften Märchenstoff (Blaubart) mit Erzählungen aus der griechischen Mythologie. Die beiden Isotopien aus unterschiedlichen Kulturkreisen und Zeiten vervielfachen die

[708] WuS, S. 7.
[709] Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, S. 92.

Bedeutungsebenen der Fabel. Wie schon in seinen frühen Werken arbeitet Maeterlinck mit intertextuellen Verweisen, die symbolistisch den literarischen Gehalt des Librettos erhöhen. Zusätzlich zu Anlehnungen an die griechische Mythologie und das Reich der Märchen und Legenden spielt Maeterlinck mit der Lichtfigur nicht nur auf seine eigene Moraltheorie an, sondern verweist ebenso auf die christliche flämische Mystik des 13. Jahrhundert, die in Ruysbroek L'Admirable einen Höhepunkt fand.

Weitere Erkenntnisse lassen sich gewinnen aus der Rückbeziehung des Librettos auf Maeterlincks philosophisch-essayistische Schriften, die zeitnah zu der Opernvorlage entstanden sind. Dies sind neben der Hauptschrift *La Sagesse et la destinée* auch die Abhandlung über das *Drame moderne* und die Darstellung einer Idealfrau, *Portrait de femme*.

Ariane ist zwar zeitlich vor *Monna Vanna* entstanden, die Figur bildet aber die ideale ‚Femme nouvelle', da ihre Handlungsmotivation aus ihrem eigenen Weltbild und ihrer eigenen Überzeugung entsteht. Sie ist nicht, wie Monna Vanna, von einem typischen Maeterlinck'schen Weisen beeinflusst, sondern findet die für sie gültige Wahrheit in sich selbst. Das Handeln geschieht aus innerer, impulsiver, nicht theoretisch hinterfragter Überzeugung. Ihre Passion ist deckungsgleich mit der Pflicht. Sie braucht keinen alternden Weisen, der seine Lebensweisheit an sie weitergibt, sondern sie ist die Weise selbst. Eine Weise, die über jeglicher triebgesteuerten Leidenschaft steht. Arianes Handlungsmotivation ist nicht leidenschaftlich im Sinne der Affekte, sondern ihre Leidenschaft folgt einer abstrakten, überirdischen Idee. Das Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* als die rein dramatische Umsetzung einer abstrakten Idee zu betrachten, ist trotzdem nicht richtig. Ariane ist, wie Maeterlinck sagt, eine Frau, genau wie die fünf Gefangenen, die sich nicht in die Freiheit trauen. Aber ihr Frausein ist moralisch höherstehend. Sie hat gewisse Ansprüche und Bedingungen an Männer, die sie zur Frau nehmen wollen.

Georgette Leblanc erklärte zum Frauenbild Maeterlincks im ‚second théâtre', dass man den gemeinsamen Einfluss von ihr und Maeterlinck sehr deutlich an der Figur Aglavaine, dem Buch *La Sagesse et la destinée* und den folgenden Frauenfiguren (Ariane, Monna Vanna, Joyzelle) sehen könne. Ihr eigentliches Interesse an den Dramen Maeterlincks und ihre damit verbundene Einflussnahme könne man aber an den Frauenfiguren ablesen: „Une seule chose

me préoccupait: le caractère de la femme.“[710] Ariane nimmt innerhalb dieser Frauen (des ‚second théâtre‘) eine Zwischenrolle zwischen Aglavaine und Monna Vanna ein. Ihre Handlung geht von ihrem Herzen aus, die Theorie gleicht der Praxis, die Handlungsmotivation ist ihrer ethisch-moralischen Überzeugung eingeschrieben. Das Scheitern ihrer Aktion ist eingeplant und keine Niederlage. Der christlich-moralische Hintergrund des Maeterlinck'schen Weltbildes lässt Ariane fast wie eine Jeanne D'Arc erscheinen. Ihr Erfüllung findet sie jedoch nicht im christlichen Jenseits, sondern im säkularen Hinc et Nunc, Hier und Jetzt: in der Freude und Erfüllung der Anderen. Das eigentliche Drama, dass die gefangenen Frauen Arianes Hilfe (noch) nicht annehmen wollen oder können, dass sie in ihrer Mittelmäßigkeit verharren und unfähig zu einem höheren Leben der Seele sind, bildet die Kompositionsvoraussetzung für Paul Dukas' Vertonung.

5.2 Ariane und *La Sagesse et la destinée*

Bereits von mehreren Maeterlinck-Forschern wurde die These aufgestellt, dass das Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* die Dramatisierung der Gedanken sei, die in dem philosophisch-weltanschaulichen Essayband *La Sagesse et la destinée* zu finden sind. Hermann Oeser befand, das Libretto stelle den „Anschauungsunterricht“[711] für Maeterlincks moralische ‚Ethiklehre‘ dar, Robert Vivier bezeichnet *Ariane et Barbe-Bleue* gar als Antwort auf Maeterlincks Essayband aus dem Jahr 1898.[712] Maeterlinck ‚begleitete‘ seine Theaterstücke mit theoretisch-essayistischen Texten und umgekehrt: „Chez Maetelinck la réflexion accompagne souvent les œuvres, comme si l'auteur lui-même éprouvait le besoin de s'expliquer ou de se justifier.“[713]

Maeterlinck schreibt in *La Sagesse et la destinée* über die ethische Verpflichtung des Menschen zu Weisheit und zu moralischer Verantwortung von ‚glücklichen Seelen‘ anderen Menschen gegenüber, Liebe und Glück weiterzutragen. Maeterlinck sieht es als Pflicht des Menschen an, das eigene Leben aktiv und willentlich zu gestalten, um dem früher allmächtig

[710] Leblanc, *Souvenirs*, S. 191.
[711] Oeser, *Von Menschen, von Bilder und Büchern (Carlyle, Burne Jones, Björnson, Maeterlinck, Multatuli)*, S. 84.
[712] Vivier, „Histoire d'une âme“, S. 148.
[713] „Die Werke Maeterlincks werden oft von Reflexionen [in Form der Essays] begleitet, als ob der Autor die Notwendigkeit verspürte, sich erklären oder zu rechtfertigen zu müssen.“Gorceix, *L'Arpenteur*, S. 253.

gedachten Schicksal keine Möglichkeit mehr der Einflussnahme zu lassen. Diese moralisch-ethischen Anforderungen, um ein Leben in Wahrheit, Liebe, Weisheit und Schönheit leben zu können, die Maeterlinck an jeden Menschen und jederzeit stellt, setzen eine gewisse geistige Eigenleistung und Entwicklung voraus, die nicht jeder Mensch vollbringen kann oder will. Darauf geht Maeterlinck ein und unterscheidet verschiedene Arten von Menschen: die Weisen und die „Wesen zweiten Ranges“[714].

Die Wesen zweiten Ranges, in diesem Falle die fünf gefangenen Ehefrauen sind die ‚normalen‘ Menschen, die nicht in der Lage sind oder sein wollen, gegen das Schicksal anzukämpfen, Weisheit und Bewusstsein in sich zu erweitern. „Sie nehmen unmittelbar die Form eben des Unglücks an, das sie bejammern.“[715] Indem sie über ihr Unglück jammern, nehmen sie sich die Möglichkeit, ihrem Schicksal zu entkommen. Deshalb wollen die fünf Frauen zwar befreit werden, sind alleine aber nicht in der Lage und brauchen eine Führerin, die sie befreit. Die innere Weigerung der Frauen zur geistig-moralischen Weiterentwicklung ist auch daran erkennbar, dass sie nicht einmal über eine Möglichkeit nachdenken, aus dem Gefängnis zu entkommen, geschweige denn versuchen, die Riegel des verschlossenen Fensters zu lösen – eine Haltung, die Ariane im Entwurfsstatus der *Carnets de travail* mit dem Ausspruch ironisch missbilligt, dass man schließlich vor einem großen Riegel nicht beten, sondern denselben aufstoßen solle.[716]

Anhand des Librettotextes kann man diese ‚Unfähigkeit‘ der Frauen nachverfolgen, ebenso deren Entwicklungslosigkeit: Wenn Ariane den Frauen zu verstehen gibt, dass sie gekommen ist, um sie zu befreien, antwortet Sélysette: „Oh ja, befreie uns! … Aber wie willst Du das machen?“[717] Ariane scheint diese Antwort ungläubig aufzunehmen, da sie sich nicht vorstellen kann, völlig tatenlos zuzuschauen, vom Schicksal dominiert zu werden. Auf die folgende Frage, was die Frauen denn die ganze Zeit im Verlies getan hätten, bekommt sie die Antwort, dass die Frauen gebetet, gesungen, gewartet und geweint hätten. Auf die Frage Arianes, weshalb sie denn nicht versucht hätten zu fliehen, antworten die Frauen, dass alles verschlossen und es gleichzeitig ja verboten sei. Dieses Verbot Blaubarts, das auf Unrecht basiert, wird von Ariane nicht ernst genommen und nicht befolgt, da es ihren inneren

[714] WuS, S. 87.
[715] WuS, S. 87.
[716] „Mais enfin, on ne fait pas sa prière devant un gros verrou – on le pousse.“ Eintrag 3/1898.
[717] Maeterlinck, *Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung [1901]*, S. 18.

moralischen und ethischen Gesetzen widerspricht: „Ich habe anderen Gesetzen gehorcht als den seinen [Blaubarts]“[718], erklärt Ariane den erstaunten Frauen.

Der Sinn und die Aufgabe des Lebens ist es, nach Maeterlincks *La Sagesse et la destinée*, Liebe, Weisheit, Glück zu säen, dadurch das Schicksal zu lähmen und das errungene Glück an andere weiterzugeben. Dies kann, so Maeterlinck, nur durch Aktivität geschehen. Hierzu sind jene Menschen aufgefordert, die zu den besonderen gehören: die Wenigen, die Helden und die Weisen, da jene zur höchsten Form der Weisheit, der Liebe und des Glückes fähig sind. Sie sind, nach Maeterlinck, die neuen ‚Glücks-Führer‘ der Menschheit. Ariane, als eine der Wenigen, kann kaum die Tatenlosigkeit ihrer Schwestern nachvollziehen, da, selbst als sie dabei ist, das Licht zu suchen, die Frauen ihr immer noch erstaunt und tatenlos zusehen, ja sogar noch weinen. „Wollt Ihr denn nicht an die frohe Botschaft glauben“[719], fragt Ariane erstaunt die fünf Frauen und zieht so eine ironische Verbindung zur Heilsgeschichte. Ariane (quasi als ‚Sprachrohr‘ Maeterlincks) sieht es als ihre Pflicht an, das Ideal ihrer (und seiner) Lebensethik im Jetzt zu leben und weiterzugeben, da die Glückseligkeit (oder ‚Erlösung‘) im Diesseits des Lebens stattfinden wird, nicht im Jenseits einer christlichen Moral- und Glaubensvorstellung.

Immer wieder wird Arianes Fassungslosigkeit angesichts der Angst und Mutlosigkeit der fünf Frauen greifbar: „Warum wollt Ihr denn, dass ich Euch befreie, wenn Ihr die Finsternis so liebt? Und warum weintet Ihr doch, wenn Ihr glücklich wart?“[720] In dem erstaunten Nachfragen Arianes sind schon der Ausgang und die Dramatik des Librettos enthalten. Sélysette bringt das Dilemma in der Eingangsrede des dritten Aktes auf den Punkt: „Nous serons heureuses tant que tu seras parmi nous.“[721] Und nach der Antwort Arianes auf Mélisandes Frage, wo Blaubart denn hingegangen sei, beeilt sich Sélysette ängstlich und immer noch unsicher, von Ariane die Zusicherung zu erhalten, dass diese nicht fortgehen und die Frauen alleine lassen werde: „Tu ne t’en iras pas?“

[718] Ebd., S. 18.
[719] Ebd., S. 20.
[720] Ebd., S. 22.
[721] „[Und alle sind wir glücklich,] wenn du weilest, Schwester, bei uns.“ Die Übersetzung des Partiturtextes erledigte für die deutsche Ausgabe Harry LaViolette. Friedrich von Oppeln-Bronikowski hatte in der deutschen *Theater*-Ausgabe die Eingangsrede Sélysettes im dritten Akt weggestrichen und die Replik Sélysettes nach Arianes Antwort Mélisande in den Mund gelegt. Damit hat er Beziehung der Frauen untereinander, wie Maeterlinck sie entworfen hatte, wie schon in der eigenwilligen Übersetzungsweise der Anrede, verändert.

Ariane kann zu Beginn des dritten Aktes gar nicht das Schloss verlassen, da die Zugbrücken nach oben gezogen, die Festungsgräben voller Wasser und die Mauern unüberwindlich sind. Sie scheint es allerdings auch gar nicht darauf abgesehen zu haben, einfach zu verschwinden. Ganz im Gegenteil scheint sie den Weggang mit den fünf Frauen als Ereignis geplant zu haben: „Inzwischen kommt das Ereignis heran, meine Schwestern, und es gilt schön zu sein."[722]

Die Schönheit jedoch, die Ariane repräsentiert und die ihr eine besondere Aura verleiht, resultiert aus der Schönheit ihrer Seele und ihrer (humanistischen, platonischen, a-sexuellen) Liebe, die sie allen Menschen entgegenbringt. Das Schmücken der fünf Frauen, die keine Vorstellung von Arianes Wesen haben, erscheint hier nur als ein Versuch, die Frauen dem Einfluss Blaubarts zu entziehen, was Ariane gar nicht gelingen kann, da die fünf Frauen zu den Wesen zweiten Ranges gehören, die noch nicht in der Lage sind, sich selbst zu befreien.

Dennoch ist Arianes tugendhaftes Handeln, ihr Leben nach moralisch guten Grundsätzen, „Glück im Tun"[723]. Glück ist – so Maeterlinck – eine Pflanze des moralischen Lebens, die ausgesät werden muss. Die Ernte des Glücks bei anderen braucht Zeit und Entwicklung. Selbst wenn die fünf Frauen gleich nach dem Weggang Arianes den Wunsch entwickeln würden, gut und gerecht zu sein, „besser zu werden, mehr zu verzeihen und zu lieben"[724], so wäre dieser Wunsch nach Maeterlinck fast wirkungslos nach außen hin, da Gedanken oder Wünsche alleine keine Situationen ändern können. Die fünf Frauen bräuchten Zeit, um zu realisieren, dass sie ihre Wünsche in die Tat umsetzen müssten, um erfolgreich zu sein und ein glückliches Leben zu führen.

Arianes Befreiungsaktion ist ihr eine Notwendigkeit, sie handelt nach einer inneren, ihr unabänderlich eingeschriebenen moralischen Pflicht. Bei allem Handeln geht es nach Maeterlinck im Prinzip um zwei Dinge: Lieben und Glücklichsein im Hier und Jetzt, und dieses Glück und diese Liebe versuchen, an andere weiterzugeben und das mit allem Selbstbewußtsein, das man in sich versammeln kann.

Ariane gehört zu jenen Persönlichkeiten, die mit einer besonderen Kraft begabt sind, das Schicksal zu beeinflussen. Sie hat ein Selbstbewusstsein, das sich weit über die Grenzen des gewöhnlichen Bewusstseins ausdehnen kann, so dass sie auf Ereignisse und Menschen

[722] Maeterlinck, *Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung [1901]*, S. 27.
[723] WuS, S. 98.
[724] DbT, S. 58.

einwirken kann. Dieses Selbstbewusstsein gibt Ariane die Sicherheit, dass sie vor ‚Kapriolen des Schicksals' sicher sein wird. In diese Richtung ist Arianes Äußerung (in dem *Carnet de travail* aus dem Jahr 1898) zu deuten, wenn sie aussagt, dass sie nicht zu jenen Frauen gehört, die ‚so', also eingesperrt in einem Keller, sterben werden: „Je ne suis pas de celles qui meurent ainsi."[725] Dennoch ist Ariane bei aller Superiorität ein Mensch, eine Frau. Die Gemeinsamkeit mit den fünf Ehefrauen entsteht über den Schönheitssinn für Edelsteine, Körper und Kleider. Diese Gemeinsamkeiten erscheinen vom Blickwinkel Arianes allerdings unbedeutend im Vergleich zu dem der Schönheit innewohnenden Zweck der Befreiung der Ehefrauen.

Die Frage, weshalb die Frauen am Ende des Librettos Ariane nicht in die Freiheit folgen, lässt sich auch so beantworten, dass sie immer noch Blaubart als fremder Macht Einlass in ihre Seele geben, so dass das Selbstbewusstsein schwindet und die Frauen einen Persönlichkeitsverlust erleiden. [726]

Der wesentliche Beweggrund Arianes für die Befreiung ist neben der eingeschriebenen Pflicht die Liebe, die Ariane für alle Menschen empfindet. Dabei liebt sie die Menschen nicht, wie sie sind, sondern wie sie sein könnten. Sie sieht die Menschen in der Zukunft, so Jacqueline Chénieux:

> Ariane est de celles-ci qui aiment dans l'autre ce qu'il peut devenir, et qui le lui montrent, avant de se montrer à leurs côtés. Ils en arrivent à préférer son devenir à l'être qui en est porteur.[727]

So bereitet Ariane für alle Wesen, die noch im Werden begriffen sind, alles vor, damit die Entwicklung beginnen kann. Sie öffnet die Türen für Körper und Seele der Frauen, sät die Sehnsucht nach Freiheit und Unabhängigkeit, verschwendet ihre Liebe – und zerschneidet schließlich symbolisch die Fesseln, die Blaubart einengen.

Der Samen der Freiheit, den Ariane mit ihrer praktischen und „praktizierenden Gerechtigkeit"[728] in die Seelen und die Wesen der Frauen gestreut hat, ist noch nicht aufgegangen. Die Frauen sind noch nicht ‚reif' für die Freiheit.

---

[725] *Carnet de travail* 1898, Eintrag 43.
[726] WuS, S. 55.
[727] „Ariane gehört zu jenen Menschen, die im Anderen jenes lieben, was er werden kann, und die es dem Anderen vormachen, bevor sie sich an seine Seite stellen. Sie ziehen das, was der Andere werden kann, dem, was der Andere ist, vor." Jacqueline Chénieux, „Ariane, Astolaine et quelques autres", *Les Nouvelles littéraires*, Nr. 2533 1976, S. 21.

Die Befreiung der Frauen durch Ariane ist in diesem Sinne weder vergeblich noch umsonst, sondern findet auf metaphysischer Ebene statt in der Übermittlung einer neuen Lebensethik. Die körperliche Befreiung kann folgen, da sich die Frauen noch in der Entwicklung befinden.

Auf analytisch-verstandesmäßiger Ebene ist die Befreiung nutzlos, wie es im Untertitel anklingt. Doch nach Maeterlinck sind Niederlagen und Nutzlosigkeit von guten Taten notwendig zur Erkenntnis der Seele und des Lebens:

> Man wird vielleicht sagen, dass das Gute seine Niederlagen und Täuschungen hat, wie das Böse. Aber die Niederlagen und Täuschungen des Guten erleuchten und beruhigen das Denken, statt es zu verdüstern und zu betrüben. Ein Akt der Tugend kann ins Leere fallen; aber gerade dann lehrt er uns die Tiefen der Seele und des Lebens erkennen. […] Man sollte diese Niederlagen segnen. […] Die Nutzlosigkeit einer guten Tat, die scheinbare Unwirksamkeit eines erhabenen oder einfach redlichen Gedankens wirft auf eine Menge von Dingen ein Licht von anderer Art, als das, welches alle Nützlichkeit des Guten darauf würfe.[729]

Arianes – von außen gesehen – nutzlose Tat hat nach Maeterlinck also selbst in ihrer ‚Nutzlosigkeit' noch einen Sinn. Sie führt sowohl die Handelnden als auch die zu Befreienden – selbst im Falle des Scheiterns – zur Erkenntnis. Im Falle von *Ariane et Barbe-Bleue* trifft diese Erkenntnis zuerst Barbe-Bleue. Zunächst beschämt Ariane Blaubart mit ihrer Waffen- und Hilflosigkeit, als sie die Hilfe der Bauern ablehnt. Der zweite Moment der Erkenntnis geschieht unfreiwillig, wenn Blaubart, von den Bauern besiegt und gefesselt zu Ariane gebracht wird und sie ihn dann von seinen äußeren (und inneren) Fesseln befreit. Während die Frauen noch Zeit brauchen, um ihre Befreiung im doppelten Sinne des Wortes zu realisieren, ist augerechnet jener befreit, der sich am meisten dagegen gewehrt hatte.

5.3 *Ariane et Barbe-Bleue* und *Le Choix de la vie*

Georgette Leblanc beschreibt sowohl in ihren veröffentlichten Memoiren *Souvenirs* als auch in ihren unveröffentlichten Lebenserinnerungen *Histoire de ma vie*, dass sie versucht habe, die von Maeterlinck vor allem in *La Sagesse et la destinée* beschriebenen Moralvorstellungen in die Realität umzusetzen. In den unveröffentlichten Erinnerungen schreibt sie unter der Überschrift „Mes Miracles", dass sie sich bemühte, jene Gedanken zum Leben zu erwecken,

[728] DbT, S. 63.
[729] WuS, S. 153.

die sie zwar – gemeinsam mit Maeterlinck – konzipiert hatte, die aber nur von Maeterlinck dichterisch umgesetzt worden waren:

> Je me suis mise à vivre ce que je n'écrivais pas. N'est-il pas très séduisant de mettre nos belles idées en action? […] Pour moi, vivre une idée audacieuse, c'est mettre en mouvement les ressorts les plus sensibles de notre vie, c'est de créer"[730]

Auch in den *Souvenirs* betont Leblanc, dass sie Maeterlinck das stilistisch bessere Schreiben und Beschreiben ‚ihrer' Ideen überlassen habe, sie dagegen in Aktion getreten sei, um die gemeinsam entworfenen Handlungsmaximen in der Realität zu testen:

> Ayant renoncé à écrire, je commençai d'agir sur tous les êtres que je rencontrais. J'expérimentais la morale Maeterlinckienne.[731]

In beiden Erinnerungsbüchern gibt sie Beispiele, wie ihre Versuche zur Rettung der Seele ausgesehen haben und was aus den „Boutures"[732] und „Miraculés"[733] geworden ist. Sie berichtet von Küchenmädchen, die sich ihrer Schönheit bewusst wurden und heirateten, von Frauen, die ihre wahre Berufung fanden und den Beruf wechselten, von Waisen, die adoptiert wurden, von weiblichen Fans Maeterlincks, die gerne seine Liebhaberin geworden wären, und von einfachen Mädchen der Normandie, die – zunächst Dienstmädchen – Leblancs Vermögen verwalteten. Leblanc erzählte Maeterlinck von ihren „Miracles". Dieser, angetan von der vordergründigen Nutzlosigkeit ihrer Rettungsversuche, verarbeitete dieses Thema der ‚Délivrances inutiles' in seinem Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* ou *La Délivrance inutile*. Sie selbst spezifiziert in einer Fußnote dazu, dass sie bereits dieses Thema in ihrem Buch *Le Choix de la vie* verarbeitet hatte, das 1904 bei Fasquelle in Paris erschienen war. Leblancs Aussagen, ihr Buch sei zuerst entstanden, sind nicht mehr nachprüfbar. Materlincks Libretto wurde bereits 1901 gedruckt, Leblancs Roman erschien erst 1904. Auch Benoît-Jeannin gibt als Entstehungszeit des Romans jene nach der Europa-Tournee von *Monna Vanna* und *Joyzelle* an, die Jahre 1903 und 1904.

Benoît-Jeannin ist auch derjenige, der eine autobiografische Linie vom Roman zum Leben Leblancs zieht. „Le fond est incontestablement autobiographique", doch, so Benoît-Jeannin:

---

[730] Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 281.
[731] Leblanc, *Souvenirs*, S. 220.
[732] „Stecklingen", Leblanc, „Histoire de ma vie", S. 282.
[733] „Geheilte", ebd., S. 282.

„Il n'est pas sans rapport direct avec la vie de Georgette entre 1900 et 1905."[734] Man kann Benoît-Jeannin darin folgen, zu offensichtlich sind die – gewollt unkonkreten – Hinweise auf eine Parallelität zwischen Realität und Fiktion. Genannt seien hierzu Anspielungen der Dame auf ihr Privatleben, das sich mit jenem Georgette Leblancs deckt: der Hinweis auf die erfüllte Liebe zu einem Mann, der Landsitz in der Normandie, das offenkundig auch lesbische Interesse der Dame an Rose, die Ähnlichkeit von Rose und Leblancs Haushälterin (und Liebhaberin) Mathilde Deschamps (die ihre Finanzen verwaltete), die Erwähnung ihrer Freundin, die der Erzählung Leblancs über den Tod ihrer Freundin Arabelle gleicht, und andere.

Ebenso wie die Ariane im Libretto, hat sich die fiktive Erzählerin des Romans *Le Choix de la vie* von Georgette Leblanc zum Ziel gesetzt, ein Bauernmädchen aus der Mittelmäßigkeit zu ‚retten' und ihr eine Vorstellung von einem höheren Leben zu vermitteln.

Leblanc erzählt als Ich-Erzählerin, einer feinen Dame aus Paris, die den Sommer in der kühleren Normandie verbringt. Diese ist körperlich wie geistig angetan von einem schönen jungen Bauernmädchen namens Rose, genannt Roseline. Sie versucht, das Mädchen nach ihrem Idealbild zu formen. Ihr Aussehen, ihre Erscheinung, ihre Haltung und ihr ästhetisches Empfinden sollen den Erfordernissen der Stadt angepasst werden, und gleichzeitig soll ihr ein höherer Sinn für Schönheit, Freude und Liebe anerzogen werden. Dabei nimmt die Dame der Gesellschaft sich selbst zum Vorbild. Der Versuch scheitert insofern, als die Dame nach mehreren Monaten Umerziehungsarbeit feststellt, dass zwar das äußere Erscheinungsbild und die Anmut zu ihren Vorstellungen passt, Roseline aber weder ästhetisches Empfinden noch Sinn für Schönheit entwickelt hat. Die Dame erkennt, dass sie Roseline gehen lassen muss. Diese sucht sich eine Arbeit in einer kleinen Stadt in der Normandie und findet ein erfülltes Leben in Arbeit, Haushalt und Garten. Die Dame besucht Roseline und ist glücklich über deren erfülltes Leben. Resümierend befindet sie, dass es zwar anmaßend war, das Mädchen umerziehen zu wollen, dass aber ihre ‚Délivrance inutile' Roseline verschiedene Möglichkeiten aufgezeigt hat, wie man leben kann. Anstatt Roseline ein vorgegebenes Leben aufzuzwingen, hat die Dame Roseline in die Lage versetzt zu entscheiden, welches Leben sie führen will. Daraufhin beschließt die Erzählerin, wie Ariane, weiterhin ‚Seelen' zu suchen,

[734] Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869–1941)*, S. 233 f.

um diese zum Positiven hin zu beeinflussen, wissend, dass der Aufwand meist ohne größere erkennbare Folgen sein wird:

J'irai vers de nouvelles inconnues. Je chercherai aux hasards des cœurs et des âmes! Sans craintes, en dépit des blâmes et des rires, je prodiguerai ma foi pour obtenir celle d'autrui. […] J'irai vers de nouvelles inconnues; je comprends à présent que je n'ai pas d'autre ambition que de les mettre à même la vie. Qu'importe ce qu'elles penseront, ce qu'elles aimeront, ce qu'elles voudront, si du moins elles sont acquis le goût et le moyen de penser, d'aimer et de vouloir.[735]

Le Choix de la vie liest sich wie eine ausformulierte Langversion des Librettos *Ariane et Barbe-Bleue*. Der Roman gibt die ausführliche Hintergrundinformation, die es braucht, um die Handlungsmotivation Arianes als moralisch höherstehende Dame von Welt den fünf Frauen gegenüber zu verstehen. Grundmotiv ist im Roman wie bei Ariane die Schönheit als Voraussetzung für Liebe, Glück und Stärke. Ebenso wie Ariane schmückt die erzählende Dame das Mädchen Roseline. Aus dem Maeterlinck'schen Imperativ „Il faut être belle" im dritten Akt des Librettos wird bei Leblanc die nachvollziehbare Erklärung, dass Schönheit die Quelle für Liebe, Glück, Güte, Verzeihung, Nachsicht und die Vollkommenheit der Seele sein kann, und so wird Arianes Handlungsweise nachvollziehbar:

La beauté, c'est la source de bonheur, et c'est aussi la source de bonté, de pardon et d'indulgence! […] Grâce à ta beauté, ma Rose, tu pourras si tu en conçois la noblesse, réaliser dans ta vie un instant de perfection![736]

Roseline gehört – wie die fünf Ehefrauen Blaubarts – zu den ‚einfachen' Frauen, die nicht in der Lage sind, eigenständig einen Weg zur Freiheit und zur Schönheit zu finden. Die Erzählerin als starke Frau hat es sich, wie Ariane, zur Aufgabe gemacht, anderen (schönen) Frauen auf dem Weg zur Freiheit behilflich zu sein, selbst, wenn der Weg dann wieder in die ‚Unfreiheit' führen sollte. Ausschlaggebend für Ariane wie für die Erzählerin ist nur, dass die Entscheidung selbstständig aus einer Wahlmöglichkeit heraus gefällt wird und nicht auf

[735] „Ich werde neuen Unbekannten [Frauen] entgegengehen. Ich werde auf gut Glück Herzen und Seelen suchen, ohne mich zu fürchten, dem Gelächter und dem Tadel zum Trotz; ich werde meinen Glauben aufgeben, um den von anderen anzunehmen. Ich werde neuen Unbekannten entgegengehen; ich verstehe jetzt, dass ich keine andere Ambition habe, als ihnen sogar das Leben zu geben. Wen kümmert's, was sie denken, lieben und wollen werden, wenn sie wenigstens die Freude und die Fähigkeit erworben haben werden zu denken, lieben und zu wünschen. Leblanc, *Le Choix de la vie*, S. 293.

[736] „Die Schönheit ist die Quelle des Glücks und sie ist auch die Quelle der Güte, der Vergebung und der Nachsicht. Dank Deiner Schönheit wirst Du, Roseline, wenn Du die Vornehmheit dazugesellst, einen Zustand der Perfektion erreichen!" Ebd., S. 66.

Zwang beruht: „La seule chose qui importe est de pouvoir choisir ce qui nous convient. Alors seulement il nous est possible de nous développer sans contrainte.“[737]

Ob nun *Ariane et Barbe-Bleue* die Kurzfassung des Romans darstellt und nach Leblancs Erzählungen konzipiert wurde oder *Le Choix de la vie* die spätere Ausformulierung von Maeterlincks Fabel darstellt, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Beiden literarischen Werke ist gemein, dass sie mit ihren handelnden Frauenfiguren das Beispiel einer starken und weitsichtigen Frau bieten.[738]Vielleicht kann man es hier bei Leblancs Darstellung belassen, dass es sich bei dem Konzept der Geschichte um *La Délivrance inutile* – wie bei *La Sagesse et la destinée* – um eine gemeinsame Leistung der „esprits jumeaux“ (Zwillingsgeister) handelt, deren Zusammenarbeit in einigen Werken (der Epoche 1896 – 1904) „empreintes“ (Abdrücke) hinterlassen hat.[739]

5.4 Dukas' und Maeterlincks *Ariane et Barbe-Bleue* als Literaturoper? – definitionstheoretische Überlegungen

1914 erscheint in Berlin eine Abhandlung von Edgar Istel, die sich ganz dem Libretto an sich und dessen Erstellung widmet.[740] Der Autor, der zunächst das „Herabsinken“ des [deutschen] Librettohandwerks bedauert[741], unterscheidet fünf verschiedene Möglichkeiten, derer sich Komponisten bedienen können, um eine Textvorlage für ihre Oper zu erhalten. Neben bestimmten historischen Librettoverfahren[742] werden das „Wagner'sche“[743] und als neuestes das Verfahren der Literaturoper, auch „Verfahren Strauss – Debussy“ genannt, erläutert.

Diese letztgenannte Librettomethode beschreibt, „vollständige, nur etwas gekürzte Literaturdramen, die niemals im Hinblick auf musikalische Mitwirkung geschrieben waren,

[737] „Das einzige was zählt, ist, dass wir uns für das entscheiden können, was uns zusagt. Nur so können wir uns ohne Einschränkung weiterentwickeln.“ Ebd., S. 289.
[738] Vgl. Delay, „Le Théâtre d'entre-deux-siècles de Maeterlinck“, S. 268.
[739] Leblanc, „Histoire de ma vie“, S. 233.
[740] Edgar Istel, *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuches nebst einer dramaturgischen Analyse des Librettos von Figaros Hochzeit*, Berlin und Leipzig 1914.
[741] Ebd., S. 7 ff.
[742] Istel nennt das Gluck'sche Verfahren (die Musik dient dem Wort), das Mozart'sche Verfahren (der Meister geht von der Musik aus und sucht sich einen fähigen Textdichter) und das Lortzing'sche Verfahren (vorhandene Operntexte werden für den eigenen Bedarf bearbeitet).
[743] Istel meint mit Wagner'schem Verfahren, dass man Musiker-Dichter aus Notwendigkeit wird, da es in Deutschland keine guten Textdichter gibt, siehe Istel, S. 37 ff.

wörtlich zu komponieren“[744]. Als Beispiele nennt Istel Debussys und Maeterlincks *Pelléas und Mélisande,* Richard Strauss’ und Oscar Wildes *Salomé* sowie Strauss’ und Hofmannsthals *Elektra*. Und um es gleich vorweg zu nehmen, der mutmaßliche ‚Erfinder‘ der Bezeichnung Literaturoper[745] ist alles andere als begeistert über die damals neue Mode: „Über die Unzweckmäßigkeit dieses Verfahrens, das seine beiden Hauptvertreter inzwischen selbst wieder aufgegeben haben (Debussy und Strauss), herrscht trotz der Sensationserfolge von *Pelléas* und *Salomé* unter Urteilsfähigen kein Zweifel. Dass ein [...] Literaturdrama keine geeignete Unterlage für eine Oper abgeben kann, ist sicher: überall dort, wo die Musik ihrem ganzen Wesen nach ein wenig mehr Raum verlangt, versagt die Dichtung, und der Musiker ist andererseits gezwungen, eine Menge von unmusikalischem Detail in Musik zu setzen, nur weil die literarisch angelegte Handlung es nun einmal so verlangt.“[746] Gerade dieses „Versagen von Dichtung“ scheint es aber gewesen zu sein, was beispielsweise Debussy an Maeterlincks Drama so beeindruckend und vertonenswert fand: „Das *Pelléas*-Drama […] schien mir auf wunderbare Weise dem zu entsprechen, was ich wollte. Es herrscht hier eine zauberisch beschwörende Sprache, deren sensible Nuancen ihre Weiterführung in der Musik und im orchestralen Klangkolorit finden konnten.“[747] Doch auch Debussy kam nicht ohne Änderungen aus: Die Abschnitte, die er strich, brachten die Symmetrie des Stückes ins Ungleichgewicht[748] und ihm den Ärger des Autors ein. Trotzdem gilt Maeterlincks vertonte Dichtung *Pelléas et Mélisande* bis heute als ein Paradebeispiel für die Literaturoper, wenn nicht sogar als die erste Literaturoper überhaupt.[749]

Da *Ariane et Barbe-Bleue* in zeitlicher Nähe zu Debussys Oper (1902) und zu Richard Strauss Oper *Salomé* (1905) entstanden ist und zudem mit Maeterlinck der gleiche Autor vorliegt, liegt es nahe zu fragen, ob auch der von Paul Dukas vertonte Operntext als Literaturoper zu gelten hat. Nach Istels Definition wäre die Frage zunächst kategorisch zu verneinen, da das Werk kein eigenständiges Literaturdrama ist, konkret als Libretto konzipiert wurde und von Maeterlinck ausdrücklich zur Vertonung bestimmt war. „Ce sont [*Ariane et Barbe-Bleue* und *Sœur Béatrice*], à proprement parler, de petits jeux de scène […]

[744] Ebd., S. 18.
[745] Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.
[746] Istel, S. 44.
[747] Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews. Herausgegeben von François Lesure*, Stuttgart 1974, S. 66/67.
[748] Vergl. u. a. Kolbus, *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere*.
[749] Gier, *Das Libretto*, S. 203.

destinés à fournir aux musiciens que les avaient demandés un thème convenable à des développements lyriques.“[750] Bezeichnenderweise spricht Maeterlinck diesen beiden Libretti eine tiefere Bedeutung ab und verweist auf die Musik als Bedeutungsträger: „[Les] 3 petits actes très brefs [d'*Ariane et Barbe-Bleue*] et sans aucune prétention [reçoivent] leur valeur de la musique qu'y mettra la musicien que je cherche encore“[751], schreibt er an seinen Übersetzer Friedrich von Oppeln-Bronikowski am 2. Mai 1899.

Carl Dahlhaus, der sich mehrfach mit dem Phänomen Literaturoper beschäftigte, würde wohl ebensowenig *Ariane et Barbe-Bleue* als Literaturoper bezeichnen: Er kritisiert die ungenaue und schlagwortartige Benutzung des Begriffes „Literaturoper“[752] und zeigt auf, dass eine formale Reduzierung der Literaturoper auf Werke, die „einen Dramentext wörtlich, wenn auch gekürzt als Libretto verwenden“, dem „prekären Operntypus“[753] nicht gerecht wird. Dahlhaus benennt die komplexen Ursprünge der Literaturoper, die mit dem Musikdrama Wagners eng zusammenhängen[754], und zieht daraus die Konsequenzen. Er formuliert ästhetische Kriterien zur Definition der Literaturoper, die vor allem qualitativen Charakter haben: Die Fabel als die „eigentliche Substanz des Theaterstücks“[755] muss „Momente enthalten, die eine Verdeutlichung mit musikalischen Mitteln verlangen […], so dass die musikalische Fassung neben der gesprochenen […] zu bestehen vermag“[756]. Umgekehrt stellt er die Gegenfrage nach den dramaturgischen Voraussetzungen der Aneignung von Musik, denn: „Die Einsicht, dass die Literaturoper nicht allein der Musikgeschichte, sondern auch der Theater- und sogar der Literaturgeschichte angehört, erzwingt methodologische Konsequenzen.“[757] Diese Feststellung zieht eine eine objektive Text- und Musikanalyse

[750] „Sie sind […], an und für sich gesprochen, kleine Bühnenspiele, dafür bestimmt Komponisten, die danach gefragt hatten ein ordentliches Thema zur musikalischen Entwicklung zu liefern.“ „Préface au Théâtre de 1901“, in: Maeterlinck, *Œuvres III*, S. 503.
[751] „Die drei kurzen Akte [von *Ariane et Barbe-Bleue*] sind ohne irgendeinen Anspruch und werden ihren Wert von der Musik erhalten, die ein Musiker erstellen wird, den ich noch suche.“ Brief Maeterlincks an seinen deutschen Übersetzer Friedrich von Oppeln-Bronikowski vom 1. Mai 1899, B BR Mss II 7004/23.
[752] Carl Dahlhaus, „Zur Dramaturgie der Literaturoper“, in: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1989, S. 281.
[753] Ebd., S. 303.
[754] Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1989, S. 8.
[755] Hier stellen sich die Fragen: Erstens, was die Substanz eines Theaterstückes ist, und zweitens, ob sie, falls diese existiert, als allgemein verständlich angenommen werden kann oder ob diese nicht subjektiv empfunden wird.
[756] Dahlhaus, „Zur Dramaturgie der Literaturoper“, S. 297 f.
[757] Ebd., S. 303 f.

nach sich. Es müsste geklärt werden, ob der Text dem Zwecke einer Vertonung ‚würdig' und die Musik der Fabel des Theaterstückes angemessen ist. Dieses Prozedere müsste meiner Überlegung nach mehr objektiv gefasst werden, da Adjektive wie ‚würdig' und ‚angemessen' mehr subjektive Vorstellungen, denn objektive Werte ausdrücken.

Hermann Danuser folgt in der formalen Definition der Literaturoper zunächst Istel und stellt fest, dass „der Begriff einen Librettotypus anzeigt, bei dem ein Komponist, statt ein opernspezifisches Libretto zu vertonen, ein Drama des Sprechtheaters zur Textgrundlage nimmt, meist gekürzt, doch im Wortlaut nicht oder nur wenig geändert"[758]. Wie Carl Dahlhaus formuliert Danuser ästhetische Voraussetzungen, „die die Literaturoper prinzipiell ermöglichen": „Je sinnfälliger die szenischen Konstellationen […], je zwingender sich […] eine expressive Darstellung der Handlung und eine Ausdeutung der Fabel durch die Musik begründen lassen"[759], desto eher kann ein Drama als Libretto einer Literaturoper verwendet werden. Doch auch für die Musik werden ästhetische Merkmale als Gattungsnorm gefordert, die die formale Definition stark erweitern.[760]

Wie Peter Petersen und Hans Gerd Winter[761] und auch Kordula Knaus[762] herausgearbeitet haben, werden mit Dahlhaus' und Danusers Definitionen zur Literaturoper qualitative – sprich ästhetische – Kriterien für die Bestimmung einer Literaturoper in Anspruch genommen, die sich einer objektiven Betrachtung entziehen und keine konkreten Gattungsmerkmale darstellen. Als sinnfälligstes Beispiel nennen Petersen und Winter dazu den Fall, dass unter der Literatur, die einer Literaturoper würdig ist, stillschweigend ‚gute Literatur' verstanden wird. Diesem Muster folgt neben Danuser und Dahlhaus auch Almut Ullrich, die davon ausgeht, dass „Literaturoper als Gattungsbegriff Vereinigung von literarischem und musikalischem Kunstwerk zu höherer gemeinsamer Wirkung sein

[758] Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1996, S. 350.
[759] Ebd., S. 351.
[760] „Im Hinblick auf die Musik sind vorab drei Prinzipien wichtig: eine musikalische Prosa, die es gestattet, neben dem ariosen Aufschwung auch die ungebundene Rede des Alltags in einem flexiblem Deklamationsstil zu vertonen; ein leitmotivischer Kommentar, der eine über den szenischen Augenblick hinausgreifende Sinnschicht der Musik stiftet; und eine Technik der Ensembleszene, durch die die sukzessive Zeitstruktur des Sprechdialogs in die Gleichzeitigkeit eines komplexen Gefüges mehrerer sprachlich-musikalischer Äußerungen verwandelt werden kann." Ebd., S. 351.
[761] Peter Petersen und Hans-Gerd Winter, „Die Büchner-Opern im Überblick. Zugleich ein Diskussionsbeitrag zur ‚Literaturoper'", in: *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1997, S. 8 ff.
[762] Kordula Knaus, *Gezähmte Lulu. Alban Bergs Wedekind-Vertonung im Spannungsfeld von literarischer Ambition, Opernkonvention und „absoluter Musik"*, Freiburg im Breisgau 2004, S. 44.

[will]“[763]. Als Voraussetzung dafür nennt sie allerdings die allgemeine Literarisierung und Intellektualisierung der Oper der neuen Musik.

Doch zurück zu *Ariane et Barbe-Bleue:* Hinsichtlich der formalen Definition gestattet Hermann Danuser in seiner Literaturoperndefinition eine Ausnahme, nach der es möglich wäre, das *Conte en trois actes* von Maeterlinck per definitionem als Literaturoper zu behandeln: „Die Gestaltung des Librettos durch den Autor eines Sprechdramas […] wäre als Sonderfall zur Literaturoper zu rechnen.“[764] Hier entstehen nun Schwierigkeiten, die die Definition des Librettos betreffen: Nach der prominenten Definition von Amalie Abert aus dem MGG (1. Auflage), dass ein Libretto „ein zur Komposition bestimmter Text [ist], dessen Inhalte und Form entscheidend durch die Rücksicht auf diese Bestimmung geprägt werden“, würde das (formal definierte) Phänomen der Literaturoper nicht als Libretto gelten, worauf Albert Gier folgerichtig hingewiesen hat.[765] Diese Definition eines Librettos würde auch auf einen Text wie *Ariane et Barbe-Bleue* – trotz seiner Bestimmung – kaum zutreffen. Maurice Maeterlinck mag *Ariane et Barbe-Bleue* als zur Vertonung bestimmten Text geschrieben haben, ein Kenner der Opernbühne und der szenischen Einrichtung von Opern war er nicht.

Die Oper oder das Musiktheater folgt anderen dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten als das Sprechtheater. Diese Tatsache lässt sich beispielhaft an Dramentechniken nachweisen, die für die Opernbühne auch um 1900 noch unüblich sind[766]: Dieter Borchmeyer nennt drei Beispiele, die alle Formen der nichtsichtbaren Dramenhandlung sind. Das sind 1. die Vorgeschichte, 2. die verdeckte Handlung und 3. die Technik der Teichoskopie. Maeterlinck setzt alle alle drei davon in Szene: Einerseits lässt Maeterlinck die Vorgeschichte in der Eingangsszene durch die Bauern erzählen. Diese Szene führt logisch aufgebaut zu einem zentralen Konflikt zwischen Bauern und Blaubart. Andererseits benutzt Maeterlinck die für das Drama gängige Technik der Teichoskopie, mit der die verdeckte Handlung, das Geschehen hinter der Bühne (in diesem Fall der Kampf Blaubarts gegen die Bauern), durch Augenzeugen auf der Bühne (die fünf Frauen und die Amme) mitgeteilt wird. In Maeterlincks Libretto gibt es keine schlagartigen Situationswechsel, sondern die recht

[763] Almut Ullrich, *Die Literaturoper 1970-1990. Texte und Tendenzen (Veröffentlichungen zur Musikforschung 11)*, Wilhelmshaven 1991.
[764] Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 350.
[765] Gier, *Das Libretto*, S. 6.
[766] Vgl. Dieter Borchmeyer. „Libretto“, in: MGG2, Sachteil Bd. 5, Kassel u.a.: Bärenteiter 1996, Spalten 1116–1123.

statische und undramatische Handlung folgt einer Logik, die sich über die einzelnen Akte aufbaut. Maeterlinck gestaltete sein Libretto auf Anregen Paul Dukas' maßgeblich um. Auch dies spricht für die Tatsache, dass Maeterlinck nicht mit den operndramaturgischen Techniken vertraut war: Dukas regte eine komplette Änderung des ersten Aktes an, was mehrere Korrekturen im zweiten und dritten Akt nach sich zog. Er funktionalisierte das Libretto, indem er Maeterlinck die recht undramatische Handlung straffen und eine polarisierende Charakterisierung Blaubarts und Arianes vornehmen ließ. Die Gründe indes, weshalb sich Dukas für die Vertonung dieses im Dramen-Stil geschriebenen Librettos entschied, kann man nur vermuten.

Maeterlinck schrieb sein Libretto noch ganz im ‚Fahrtwasser' des Symbolismus, obwohl *Ariane et Barbe-Bleue* nach Erscheinen als Initiationsstück des ‚second théâtre' verstanden wurde. Das Libretto markiert Maeterlincks Abkehr vom Symbolismus zu einem neuen Dramenstil, der sich durch eine auf klassische Vorbilder stützende Dramentechnik auszeichnet. Zur Zeit der Erstfassung von *Ariane et Barbe-Bleue* und als sich Dukas die Rechte zur Vertonung dieses Librettos sicherte – im Oktober 1899 – war Maeterlinck einer der bekanntesten Theaterdichter der französischen Avantgarde, er verkörperte das neue Drama des französischsprachigen belgischen Symbolismus in einer neuen Zeit.

Für Edgar Istel ist das Entstehen der Literaturoper ein Produkt der ‚neuen Zeit' um 1900 nach Wagner, in einer Zeit, in der die traditionelle Opernlibrettistik zerfällt, in der sich das Prosalibretto etabliert und sich die traditionellen geschlossenen musikalisch-syntaktischen Formen auflösen. Diese Subgattung des Librettos hat nach Istel die wörtliche oder leicht gekürzte wörtliche Übernahme eines Literaturdramas als einziges Merkmal. Die Tatsache, dass alle von Istel erwähnten Dichter Zeitgenossen der genannten Komponisten sind und somit in einer gewissen ‚zeitgeistigen' Verbindung zu den jungen Komponisten standen, wird in den neueren Definitionen, die vor allem die Weiterentwicklung der Literaturoper betrachten, nicht bedacht. Maeterlincks Dramen waren um die Jahrhundertwende zwar europaweit verbreitet, aber sie galten auch – und das wird oft vergessen – als Avantgarde, die ein ausgesuchtes – meist junges und gebildetes – Theaterpublikum ansprachen. Die Auswahl eines zeitgenössischen, avantgardistischen, symbolistischen Theaterstückes als Libretto versprach Aufmerksamkeit, wie beispielsweise die vielzähligen Kritiken zur Premiere von *Ariane et Barbe-Bleue* bezeugen.

Oscar Wilde war zu Lebzeiten eine Legende und schrieb das skandalumwitterte Drama *Salomé* 1891, Hugo von Hofmannsthal begann 1903 mit dem Libretto zu *Elektra* seine fruchtbare Zusammenarbeit mit Richard Strauss, aus der noch weitere Libretti folgen sollten. Die von Almut Ullrich beschriebene Literarisierung und Intellektualisierung der Oper hat hier ihren Ursprung.

Edgar Istel stellte in seiner Beschreibung dieses Librettoverfahrens weder qualitative noch quantitative Merkmale der Literaturoper in den Mittelpunkt. Weder muss die Literatur ‚hohen' Ansprüchen genügen, noch in Prosa abgefasst sein oder über eine bestimmte Länge verfügen. Vielmehr macht Istel eine Unterscheidung, die zwar nicht benannt, aber immanent ist: Literaturdrama ist Literatur, Librettistik ist ‚Handwerkszeug', das der Kunst Musik dient: Das Libretto wird als „subliterarische Zweckgattung"[767] begriffen, was ein ‚Kunstlibretto' – also ein eigenständiges Drama als unabhängige Kunst – gar nicht leisten kann, „da überall, wo die Musik mehr Raum verlangt, die Dichtung versagt."[768]

Spätere Definitionen der Literaturoper beziehen sich auf Istels Beschreibung und weiten die Kriterien bedeutend aus: Aus einem zeitgenössischen Libretto-Phänomen um 1900 wird eine Operngattung der neuen Musik mit entsprechenden ästhetischen und qualitativen Eigenschaften.

Ariane et Barbe-Bleue wäre nach den hier vorgenommenen Überlegungen nicht als Literaturoper zu bezeichnen. Maeterlinck verfasste *Ariane et Barbe-Bleue* als Libretto, und er verwies auf die Musik als Bedeutungsträger. Das kleine „Jeux de scène" entsprach in keiner Weise seinen literarischen Anforderungen, wie er wiederholt festhielt. Selbst wenn man Danusers Ausnahme hinsichtlich seiner Literaturopern-Definition zulassen würde: Auf *Ariane et Barbe-Bleue* von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck trifft sie nicht zu.

Vor dem Hintergrund jedoch, dass Maeterlincks Libretto im Stil eines geschlossenen Dramas entworfen wurde, er sich noch nie zuvor mit Librettotechniken auseinandergesetzt hatte und aufgrund fehlenden Interesses sich auch nicht mit Opern auskannte, außerdem ein reiner Theaterdichter war, könnte man Maeterlincks Libretto durchaus zu den Literaturopern zählen. In diesem Falle wäre das Librettos als reines Drama zu begreifen, das „vollständig, nur etwas gekürzt" in Musik gesetzt worden ist.

---

[768] Istel, *Das Libretto*, S. 44.

5.5 Ariane zwischen *femme fragile* und *femme fatale*

Ariane ist anders. Als Protagonistin einer Oper um 1900 auf der Opernbühne um so mehr, als es meistens die Frauen sind, die auf der Opernbühne „leiden, sterben und singen“[769]. Cathérine Clément beschäftigte sich in ihrer Arbeit *Die Frau in der Oper* gerade mit jenen Opernheldinnen, die „eine unsichtbare und unerbittliche Linie überschreiten, die Linie, die sie [die Opernheldin] unerträglich macht, so dass sie bestraft werden müssen.“[770] Ariane überschreitet ebenso Grenzen, sowohl körperlich als auch geistig. Doch sie wird nicht bestraft. Beispiele von nicht gehorchenden oder auch sich den Normen und Gesetzen entziehenden Frauenfiguren, die für ihre Fremdheit und Andersartigkeit bestraft werden, machen die Besonderheit der Figur der Ariane gerade deutlich. Für diese Beispiele bieten sich zwei bestimmte Figuren zum Vergleich an, die einerseits beide in verschiedener Weise in Zusammenhang mit Dukas' und Maeterlincks Opernlibretto stehen, und die sich andererseits bestimmten – teilweise gegensätzlichen – ‚standardisierten' Frauentypen zuordnen lassen: Salomé[771] und Mélisande[772]. Die Zuweisungen und Charakterisierungen zu den beiden literarischen Typisierungen *femme fragile* und *femme fatale* werden nur angedeutet, keinesfalls ausgiebig diskutiert und eingehend untersucht, gedeutet oder in Frage gestellt, da die Differenz der Protagonistin Ariane im Zentrum steht und sinnfällig gemacht werden soll.

Die ‚femme fragile' – Mélisande

> Die [‚femme fragile'] ist eine kindliche Frau, perlblass und fast durchsichtig, die müde und angestrengt schaut und eine große Sehnsucht im Herzen trägt ‚nach stillem, leise gleitendem Leben'. In empfindsamen Novellen ruht sie als überfeinertes Wesen aristokratischer Herkunft in verdunkelten Salons alter Schlösser und mondäner Sanatorien, erschreckend hinfällig und todesnah; als schlanke, kleine Prinzessin von süßester Kindheit erweckt sie in dunklen Märchensammlungen, aus denen ‚die ganze Melancholie des Jahrhundertendes duftet', ‚sehnsüchtige Erinnerungen an geliebte Bilder'. Oder sie wandelt schweigsam, scheu und leise als ätherisches Duftgebilde mit Madonnengesicht und goldenem Märchenhaar durch die schüchternen Träume der zartsinnigen Décadents. Ihre ätherische

[770] Clément, *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten, verkauft*, S. 29.
[771] Oper von Richard Strauss, nach einem Libretto von Oscar Wilde, Uraufführung am 9. Dezember 1905 in Dresden, frz. Erstaufführung am 9. Mai 1907 in Paris (Ein Tag vor der UA von *Ariane et Barbe-Bleue*, was zu Vergleichen der beiden Werken in der Kritik führte).
[772] Theaterstück von Maurice Maeterlinck (UA Paris, 16. Mai 1893), Oper von Claude Debussy (UA 30. April 1902 an der Opéra Comique).

Seelenschönheit, anämische Kränklichkeit und unterentwickelte Weiblichkeit sind nicht weniger morbide und dekadent als die perverse Grausamkeit der femme fatale und verraten ebensoviel wie diese über die spezifische Sensibilität der Epoche.[773]

Der in der Spätromantik angesiedelte und entwickelte literarische Frauentypus der *femme fragile* hat seine bildhaften und literarischen Ursprünge vor allem in den idealen ‚Weiblichkeitsbildern' der präraphaelitischen Künstler wie Edward Burne-Jones und (des gleichfalls Dichter-Malers) Dante Gabriel Rossetti[774]:

‚Die ideale Geliebte' wandelt so hoheitsvoll schlank, fast körperlos, von gespenstischer Blässe, ja Durchsichtigkeit, in weiße, weich fallende Gewänder gehüllt und von der Fülle eines goldenen Madonnenhaars umflossen, seelenvoll und schwermütig durch die Bilder und Gedichte der präraphaelitischen Künstler. Ihre Augen sind ‚mystisch' und blicken weit geöffnet in eine idealische Ferne.[775]

Maeterlinck, dessen Arbeitsheft aus den Jahren 1888 und 1889 (*Cahier bleu*) seine Affinität zur um 1850 entstandenen präraphaelitschen Malerei und Dichtkunst Englands offenbart[776], fand in diesen literarischen und bildhaft dargestellten Frauenbildern sein ‚Idealbild' von Frau, das er zur ‚dekandenten' Form der ‚femme fragile' innerhalb des belgischen Symbolismus weiterentwickelte.[777] Neben der beschriebenen durchsichtigen Blässe, der traumbildhaften kindlichen Schönheit, war ihre Charakterisierung gleichzeitig verbunden mit einem asexuellen und fast emotionslosen Ambitus, der die fragilen Geschöpfe der Gattung der Elementarwesen zuweist.[778] Maeterlinck hebt seine frühen Frauenfiguren in die Sphäre des Metaphyisch-Wunderbaren; er geht davon aus, dass Frauen – ähnlich wie kleine unschuldige Kinder – eine Verbindung zum Universum beziehungsweise zu Gott haben. Dabei ist wichtig, dass diese Verbindung zum Wissen um das Wesentliche und Wunderbare/Mysteriöse unbewusst vorhanden ist, nicht aktiv und bewusst gesteuert wird.

Wie es scheint, ist die Frau mehr als wir dem Schicksal untertan. Sie unterwirft sich ihm mit viel grösserer Einfalt. Sie kämpft nie aufrichtig dagegen an. Sie steht Gott noch näher und gibt sich mit weniger Zurückhaltung der reinen Handlung des Mysteriums hin. Und aus diesem Grunde scheinen ohne Zweifel alle Ereignisse, bei denen sie sich in unser Leben einmischt, uns auf etwas

[773]Thomalla, *Femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, S. 13.
[774] Die Präraffaeliten waren eine um 1850 in England gegründete Gruppe von Malern, deren Ziel es war, aus der Natur zu schöpfen und diese detailgetreu malerisch nachzuahmen. Jede akademisch Kunstausbildung wurde abgelehnt. Die Mitglieder der Gruppe, zu denen Dante Gabriel Rossetti, dessen Burder William Rossetti, Edward Burne Jones und die Gründer John Everett Millais und William Holman Hunt. Als Vorbilder dienten der Gruppe die Maler des italienischen Mittel- und Spätmittelalters des Trecento und Quattrocento. Ein großes Vorbild für den Malstil der Gruppe war ebenso Raffael, obwohl er als Vertreter des frühen akademischen Stils abgelehnt wurde (‚Prä-Raffaeliten').
[775] Thomalla, *Femme fragile*, S. 19
[776] Vgl. Wieland-Burston, „Le Cahier bleu", S. 49ff.
[777]Vgl. Thomalla, *Femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, S. 67.
[778]Unseld, *Man töte dieses Weib*, S. 103.

zurückzuführen, was den Quellen des Schicksals selbst gleicht. In ihrer Nähe empfinden wir zuweilen und vorübergehend noch ‚ein klares Vorgefühl' von einem Leben, das sich nicht immer mit dem Erscheinungsleben deckt.[779]

Maeterlinck unterscheidet zwischen Seele (weiblich) und Verstand (männlich). Das unbewusste Wissen der Seele, das den Männern verschlossen bleibt, geht einher mit einer seelenvollen Melancholie und Traurigkeit, einem Sehnen nach etwas Anderem, das die fragilen Frauengestalten nicht artikulieren können, jenseits allen Verstandes, den Maeterlinck als der Seele gegensätzig und gleichzeitig untergeordnet ansieht.

Aber die Frau vergisst nie den Weg zu ihrem Mittelpunkte. [...] Man könnte sagen, dass ihre Seele ihr immer erreichbar ist. Nähern wir uns mit Ehrfurcht den geringsten und stolzesten, den zerstreutesten und nachdenklichen, denen die noch lachen, und denen, die weinend; denn sie wissen Dinge, die wir [die Männer] verloren haben. [...] Und darum haben sie erstaunliche Gewissheiten und einen wundervollen Ernst, und man sieht wohl, dass sie sich bei ihren kleinsten Handlungen von den sicheren und starken Händen der großen Götter hochgehalten fühlen.[780]

Die Frauen folgen dem Schicksal mit einer Fatalität, die sie nicht ändern können, obwohl ein leiser Willen vorhanden ist. Mélisande will nicht sagen, woher sie kommt. Die Erinnerung daran ist schmerzhaft und versperrt, aber latent vorhanden. Die Erinnerung (oder das latente Wissen) hindert die Prinzessin aber auch daran, frei und glücklich in eine neue Beziehung zu gehen. Golaud spürt zwar die Traurigkeit Mélisandes, kann aber nicht damit umgehen und Mélisande entfernt sich von ihm. Gleichzeitig weiß sie, dass sie die Entfernung von Golaud und die Hinwendung zu Pelléas in den Tod treiben wird. Pelléas hat – auch aufgrund seiner Biographie (der Tod, der ihn umgibt) – die Gabe, auf Mélisande einzugehen und sie abzulenken und trifft mit seiner Art einen Ton, der mit Mélisandes Grundstimmung und -schwingung übereinstimmt. Die Schicksalsergebenheit/Fatalität Mélisandes geht auf Pelléas über und er findet durch seine Unbekümmertheit/Gleichgültigkeit dem ‚normalen' Leben gegenüber den Tod. Mélisande wird von Maeterlinck sehr passiv gezeichnet: Durch ihre unschuldige und zur Handlung unfähigen Erscheinung aktiviert sie ihre männlichen Mitmenschen zu bestimmten Emotionen und zum (wie auch immer gearteten) Handeln. Diesen Handlungen folgt sie; sobald das aktive Handeln aufhört, verfällt sie dem Schicksal, was für sie der Tod bedeutet und was Mélisande in ihrem Falle auch ‚spürt' und weiß: „Mir wird langsam kalt", was Mélisande schon zu Beginn ausspricht, ließe sich in diese Richtung deuten. Auch ihre symbolischen ‚Handlungen' sind vielmehr ‚Aktionen des Schicksals', keine von Mélisande aktiv ausgeführten Tätigkeiten: Der Ring fällt beim Spielen ins Wasser,

[779] Maeterlinck, *Der Schatz der Armen*, S. 43.
[780] Ebd., S. 45 f.

sie wirft ihn nicht absichtlich, das Haar verfängt sich in den Dornen beim Spielen. Die Aktionen voller Passivität und Fatalität geschehen unschuldig, ohne bewusstes Zutun Mélisandes. Diese Tatsache ist von ‚normalen' Menschen nicht nachvollziehbar, deshalb verübt Golaud – rasend vor Eifersucht - den Mord an seinem Bruder Pelléas und den Mordversuch an Mélisande.

In *Ariane et Barbe-Bleue* benennt Maeterlinck die ehemaligen fünf Ehefrauen Blaubarts nach den „petites créatures charmantes"[781] seiner frühen Theaterstücke, darunter auch Mélisande. Mit dem Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* verschwinden zwar die fragilen Frauengestalten aus dem Werk Maeterlincks, „mais la grâce fragile s'inspire des femmes qui sont et seront toujours."[782]

Die ‚femme fatale' – Salomé

> Die Salomé-Figur gilt als Inkarnation der ‚femme fatale', jenes Weiblichkeitstypus, der um die Jahrhundertwende gleichsam en vogue war. [...] Die Vereinigung einiger, zum Teil auch ambivalenter Charaktermerkmale verhilft der Salomé-Figur zu dieser zentralen Position: Jugend und Schönheit, eine gewisse Naivität und Keuschheit, gleichzeitig eine stark erotische Anziehungskraft, kombiniert mit Gnadenlosigkeit und Machtstreben."[783]

Dabei verdankt die bekannteste literarische femme fatale Salomé von Oscar Wilde (1891, erschienen 1893) – folgt man Mario Praz, dem Literaturwissenschaftler und Wortkreateur der ‚femme fatale' – seine Entstehung den ersten „dekadenten", das heißt symbolistischen, Werken von Maurice Maeterlinck:

> Maeterlincks Dramen, (vor allem *La Princesse Maleine,* 1889, und *Les Sept Princesses*, 1891) regten Oscar Wilde zu dem kindischen Geschwätz seiner Gestalten in der *Salomé* an. [...] Wildes Drama gleicht allzu sehr einer Parodie auf die Stoffe der Dekadenz und auf Maeterlincks Gestammel, das den Anspruch auf Tragik erhebt.[784]

Bevor Praz allerdings ein Parodiestück als ‚Meisterwerk' deklariert, widerruft er seine Behauptung : „Leider scheint Wilde dergleichen [nicht] beabsichtigt zu haben [...]."[785] Wilde fixierte als erster den grausamen Salomé-Mythos literarisch, griff dabei auf zahlreiche Vorlagen zurück, die teilweise Herodias die perverse Liebe zu Jochanaan zuschrieben (Heine,

---

[781] Leblanc, „Histoire de ma vie", Blatt 219
[782] „[...] aber deren fragile Grazie ist und wird immer von dieser Art Frauen inspiriert sein." Ebd., S. 219.
[783] Melanie Unseld, „Augenblicke des Sterbens. Salome und Mélisande als Entwürfe von Weiblichkeit um die Jahrhundertwende", in: *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main u.a. 1998, S. 306.
[784] Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München 1963, S. 260.
[785] Ebd. S. 260.

Flaubert, Mallarmé) oder Salomé als Karikatur zeichnen (Laforgue).[786] Die Figur der Salomé als ‚femme fatale' entspringt der Phantasie eines Exotikers, der, so führt Praz aus, dem Symbolisten Maeterlinck näher steht, als man glauben sollte:

> Dieser [der Mystiker] projiziert sich außerhalb der Erde in eine transzendentale Welt, wo er sich mit Gott vereint; der Exotiker stellt sich in seiner Phantasie außerhalb von Zeit und Raum und findet in der Vergangenheit und in der Ferne die ideale Umgebung für das Glück seiner Sinne.[787]

Salomé spielt in einem fremden, orientalischen Land, das erfüllt ist von fremdartigen Düften, Tanz und Geselligkeit, gepaart ist mit Personen, die Stolz, Anmut und Sinnlichkeit ausstrahlen. Die Protagonistin stellt auf den ersten Blick die Erfüllung von (meist männlichen) Phantasien hinsichtlich temperamentvoller, geheimnisvoller und fremdartiger Frauen aus 1001 Nacht dar: jung, schön, fremdartig und stolz, unbeugsam, machtbesessen, unerbittlich und sich ihrer Verführungskunst bewußt. Die Gegensätzlichkeit zu einer ‚femme fragile' scheint nicht größer zu sein und es scheint keine Schnittmenge zu geben. Doch blickt man hinter die Erscheinungen, ergibt sich ein anderes Bild: Beide Protagonisen spielen. Salomé ist die Tochter Herodias', die Herodes, den Tetrarchen von Judäa, geheiratet hat. Salomés Vater Philippus, der Bruder des Herodes, wurde auf dessen Veranlassung getötet, nachdem er zwölf Jahre in einer alten Zisterne (als Gefängnisersatz) verbracht hatte. In eben jener Zisterne befindet sich nun auch Jochanaan (Johannes, der Täufer), eingekerkert von Herodes, der sich vor dem Propheten und dessen Wahrheiten und Visionen fürchtet, sich aus Angst vor dem Volk und aus Hochachtung dem Propheten gegenüber aber nicht traut, diesen zu töten. Salomé befindet sich auf einem Fest und muss feststellen, dass ihr Stiefvater ihr lüsterne Andeutungen macht:

> Salomé: „Warum betrachtet mich der Tetrarch ständig mit seinen Maulwurfsaugen unter den bebenden Lidern? … Es ist befremdlich, dass mich der Mann meiner Mutter auf dieses Weise betrachtet. Ich weiß nicht, was das zu bedeuten hat … Doch, eigentlich weiß ich es."[788]

Sie beginnt ein Spiel gegen ihren Stiefvater, in dem sie wünscht, mit Jochanaan zu sprechen, dessen Stimme sie vernimmt und von dem sie weiß, dass er erstens die Sünden ihrer Mutter verbreitet und zweitens, dass Herodes sich vor ihm fürchtet. Schon vor Salomés Auftreten wird durch die Äußerungen von Herodias' Pagen klar, dass Salomé über einen besonderen verführerischen Blick verfügt, der Unheil anrichten kann: Mit Äußerungen wie „Warum

[786] Ebd., S. 260 ff.
[787] Ebd., S. 178.
[788] Oscar Wilde, *Salome*, Frankfurt am Main 1975, S. 17.

sprichst Du mit ihr? Warum schaust Du sie an? … Oh! Es wird ein Unglück geschehen“[789] und das wiederholte Verweisen auf „ein Vogelschlagen in der Luft“[790] als Synonym des Todes verweist Wildes Theaterstück – wie Praz darstellte - auf Maeterlincks Fatalität aus seinem *Premier théâtre* und gleichzeitig auf das Ende des Stückes, das mit dem Tod Jochanaans und Salomés endet. Der von den Wachleuten gewährte Wunsch Salomés, Jochanaan zu sehen, verstößt bereits gegen Herodes’ Verbot, den Propheten das Tageslicht sehen zu lassen. Salomés Versuche, Jochanaan zu verführen und zu küssen, scheitern. Die Ablehnung ihres Wunsches durch Jochanaan scheint Salomés Stolz zu verletzen und sie in einen Wahn zu führen: Das eigentliche Spiel Salomés, ihrem Stiefvater nicht zu gehorchen und ihn zu erzürnen, verselbständigt sich. Gewohnt, alle ihre Wünsche erfüllt zu bekommen und zu besitzen, wirkt die ungewohnte Ablehnung ihrer äußeren Reize wie ein Stachel: Wahnhaft versucht Salomé zu bekommen, was sie will. Der lüsterne Befehl ihres Stiefvaters, die schöne Tochter Herodias tanzen zu sehen, lässt sie ihrem Ziel näher kommen. „Wenn du für mich tanzt, kannst du alles von mir begehren, was du willst, und ich werde es dir geben.“ Salomé tanzt und will dafür die Lippen des Jochanaans küssen. Da dieser sich weigert, kann nur das abgeschlagene (willenlose) Haupt zur Erfüllung ihrer Wünsche beitragen. Salomé tanzt und verlangt unerbittlich und wie wahnsinnig ihren Lohn: Das Haupt Jochanaans. Als Salomé Jochanaans abgeschlagenes Haupt küsst, lässt Herodes sie töten.

Ungeachtet aller Definitionen und Deutungen zur ‚femme fatale‘[791] kann bei all den verschiedenen Ausprägungen (Carmen, Salomé, Elektra, Kleopatra. Lulu.) nicht von einer allgemeinen Ausgangsbasis ausgegangen werden, was im Falle der ‚dekadenten femme fragile‘ Maeterlincks anders aussieht. Die verschiedenen ‚Abkömmlinge‘ der ‚femme fatale‘ entstammen oft dem Mythos (z.B. *Elektra*), der Bibel (z.B. *Lilith, Salomé, Judith*) oder anderen Mythen und Erzählungen und sind daher an Strukturen und Bedeutungen gebunden, während die Erfindungen Maeterlincks ihren Symbolismus fern ab von Mythos und

[789] Ebd., S. 18.
[790] Ebd., S. 32 ff.
[791] Melanie Unseld versammelt einen repräsentativen Überblick in ihrer Dissertation unter dem Titel „Definitionen einer Undefinierbaren“, die sich dem Dualismus von Tod und Weiblichkeit in der Musik der Jahrhundertwende widmet: Unseld, *Man töte dieses Weib*.

Erzählung durch sich selbst erhalten.[792] *Salomé* von Oscar Wilde orientiert sich an der Originalerzählung in der Bibel (Matthäus 14:3-12), die der Mutter Herodias die ‚perversen' Züge zuweist und Salomé als Sprachrohr ihrer Mutter auftreten lässt, wenn sie das Haupt Jochanaans fordert. Auch in Wildes Erzählung ist Salomé das (spielende) instrumentalisierte Kind ihrer Mutter; die morbide ‚perverse Grausamkeit' der ‚femme fatale' Salomé konstituiert sich aus Spieltrieb (mit dem Stiefvater) und Erwartungserfüllung (an die Mutter).

Die Figur der Ariane erhält ihre Bedeutung im Vorfeld einerseits aus der Verbindung mit der klassischen griechischen Mythologie, nach der sie entweder als Befreierin des Theseus angesehen wird, beziehungsweise als die von Theseus Verlassene. Diese mythologischen Deutungsmöglichkeiten sind gepaart mit der Bedeutung des Blaubartmärchens, das en premier vu als Darstellung von weiblicher Neugierde gilt. Doch während bei Perrault die letzte Frau nur mit Hilfe ihrer Brüder entkommen kann, geht Ariane ohne fremde Hilfe. Sie verbindet nichts mit standartisierten Frauenfiguren und stellt auch Verbindung mit dem Ursprungsmärchen eine Ausnahmefigur dar.

5.6 Paul Dukas und *Ariane et Barbe-Bleue*

„Cette Ariane, ce personnage de rêve
qu'on a voulu expliquer de cent façons
est avant tout la jeunesse et l'espérance."[793]

Robert Brussel, Musikjournalist, Schüler und enger Freund Paul Dukas', beschrieb in einem französischsprachigen Artikel vom 1. März 1911 für die New Yorker Musikzeitschrift *The Musical Review*, wie Dukas das Libretto für seine einzige Oper angeboten wurde: „La pièce lui avait proposée par Maurice Maeterlinck grâce à l'entremise du poète et du compositeur

[792] Im Falle von Ariane gibt der Name eine bestimmte Bedeutung vor, was Maeterlinck bewusst war und u.a. zu Diskussionen um die Namensgebung führte.
[793] „Diese Ariane, diese Traumfigur, die man auf hundert verschiedene Arten und Weisen erklären wollte, bedeutet vor allem Jugend und Hoffnung." Adolphe Boschot, *Portraits de musiciens. Band 2*, Paris 1947, S. 124.

Gabriel Fabre.“[794] Die Übersendung des Manuskripts von Maeterlinck war jedoch noch nicht gleichzusetzen mit der Zusage Maeterlincks zur Vertonung der Oper an Dukas, da derselbe in einem Brief an Fabre vom 30. Juni 1899 ungeduldig anfragt, ob Maeterlinck sich denn schon für einen Komponisten entschieden habe.[795] Brussel beschreibt weiter, dass sowohl er als auch andere Freunde Dukas' erstaunt waren über dessen Begeisterung für Maeterlincks „œuvre dramatique, nébuleuse, énigmatique et diffuse“[796]. Bei dieser Version muss es sich noch um das Libretto in der Urfassung gehandelt haben, das im Vergleich zur Partiturversion handlungsärmer ist und noch nicht die entscheidende Polarisierung der Protagonisten aufweist, die Dukas zuzuschreiben ist. Die erste Fassung, die neben der Suche Maeterlincks nach einer neuen dramatischen Form auch seine Abwendung vom Symbolismus erkennen lässt, schien zur Vertonung äußerst ungeeignet. Brussel resümiert lapidar: „On comprenait fort bien Maeterlinck-Debussy, on comprenait moins bien Maeterlinck-Dukas.“ („Man verstand sehr gut Maeterlinck-Debussy, aber weniger gut Maeterlinck-Dukas.“)

Dukas erklärte Brussel schließlich, was ihn an diesem Libretto so gereizt habe. Es seien nicht so sehr die musikalisch verlockenden Szenen des (bearbeiteten) Librettos gewesen (wie die Edelsteinszene des ersten Aktes, die Entdeckung des Lichtes im zweiten Akt oder das Schmücken der Frauen im dritten Akt), sondern lediglich die Schluss-Szene, der Weggang Arianes. Das Drama der Befreierin, die von den Befreiten im Stich gelassen wird, habe ihn zur Vertonung animiert. Diese Aussage findet sich in Dukas eigenen Worten in einem Artikel über seine Oper aus dem Jahr 1910, den er als privates Statement seinem Freund Robert Brussel übersandte.[797]

Im Mittelpunkt seiner musikalischen Auseinandersetzung mit der Librettovorlage, so Dukas, stehe „le drame intérieure de l'héroïne“[798], während die gesprochenen (oder die gesungenen) Worte für dieses Drama weniger bedeutend seien. Er sehe in der Figur der Ariane eine psychologische Entwicklung, die allein beim Lesen des Librettos nicht wahrnehmbar sei.

Die unsichtbare Entwicklung Arianes, an deren Ende nicht der Triumph über die gelungene

[794] „Das Stück wurde ihm durch die Vermittlung des Dichters und Komponisten Gabriel Fabre von Maeterlinck angeboten.“ Brussel, „Paul Dukas“, S. 28.
[795] Vgl. Kap. 4.1. Brief Dukas' an Fabre vom 30. Juni 1899, Pierpont Morgan Library NY, Signatur MFCD877.F123.
[796] „Dramatisches Œuvre, nebulös, wunderbar und diffus.“ Brussel, „Paul Dukas“, S. 28.
[797] Paul Dukas, „Ariane et Barbe-Bleue. Moralité à la façon des contes de Perrault“, *Revue Musicale. Numéro spéciale sur Paul Dukas*, Nr. 166 Mai–Juni 1936.
[798] „Das innere Drama der Heldin.“ Ebd., S. 324.

Befreiung, sondern Ernüchterung und eine „mélancolie sentimentale inconsciente“ („unbewusste sentimentale Melancholie“) angesichts der Entscheidung der Ehefrauen steht, setzte Dukas nach eigenen Angaben musikalisch um. „La noble physionomie ‚d'Ariane victorieuse‘“[799] entfachte laut Robert Brussel Dukas' Enthusiasmus, der zur Vertonung des Librettos führte. Der Enthusiasmus entstamme nicht einer logischen, wohlüberlegten Entscheidung, sondern einer intuitiven Inspiration. Ein Journalist des *Musical Courier* im Jahr 1912 schreibt nach einem Interview mit Dukas: „He writes what he likes to write, what he is inspired to set to music.“[800] Dieser Enthusiasmus führte laut Brussel dazu, dass Dukas den Text Maeterlincks lediglich zur Vorlage nahm, um mit der Musik ein neues Werk zu erschaffen: „Si jamais la musique a transfiguré un poème, c'est celui-là.“[801]

Verdeutlichen lässt sich diese Formulierung anhand einer Aussage Dukas', die sich immer wieder in seinen Musikkritiken aus der Zeit von1892 bis 1905 finden lässt, nämlich, dass sich das wahre Drama im Orchester abgspiele („C'est dans l'orchestre que se joue ce drame véritable, ce drame *musical*“[802]). Was sich auf der Bühne abspiele, sei nur eine Art Ideengeber für die Musik. In einer Kritik von Glucks *Alceste* stellte Dukas fest, dass in einer wahren Oper der Text der Musik untergeordnet sein müsse. ‚Prima la musica poi le parole': „Dans l'opéra véritable le drame [Handlung] est totalement subordonné à la musique.“[803] Doch nicht nur habe das Libretto der Musik zu folgen, sondern die Musik habe weitergehend die Aufgabe, wie von Brussel auch angedeutet, sich ihr eigenes Drama zu kreieren: „La musique doit se créer elle-même son propre drame […] et elle ne peut être appelée seulement à fortifier les situations d'une tragédie conçue indépendamment d'elle.“[804] Aus seinen Beobachtungen und Analysen der Werke Glucks, Rameaus, Beethovens und Wagners entwickelte Dukas seine Musik-Text-Ästhetik, die darin besteht, dass „nicht die Musik der Dichtung, sondern die Dichtung der Musik zu entsprechen habe, da die Handlung auf der Bühne nur eine Art Schattenbild des echten Dramas darstelle.“[805] („Ce n'est pas le poème qui

[799] „Das erhabene Bild der siegreichen Ariane“ Brussel, „Paul Dukas“, S. 28.
[800] Anonymus, „An Interview with Paul Dukas“, Ebd., 21. August 1912, S. 24.
[801] „Falls jemals die Musik eine Dichtung umgeformt hat, dann diese hier.“ Robert Brussel, „Paul Dukas“, Ebd.*LXII*, Nr. 9, 1. März 1911, S. 28.
[802] Paul Dukas, „Fidelio – Les Concerts“ [1899], zitiert nach: Paul Dukas, *Les Écrits de Paul Dukas sur la Musique*, Paris 1948, S. 431.
[803] „In einer wahrhaften Oper ist das Drama komplett der Musik untergeordnet.“ Paul Dukas, „Alceste de Gluck“ [1895], zitiert nach: Perret und Ragot, *Paul Dukas*, S. 454.
[804] Paul Dukas, „*Fidelio* de Beethoven“ [1899], zitiert nach Ebd., 455.
[805] Arne Stollberg: „Tut lieber nicht die Fenster auf. Paul Dukas' Maeterlinck-Vertonung *Ariane et Barbe-Bleue*

se fait musique, mais bien plutôt la musique qui se fait poème“[806]). Dukas' Vorstellung erinnert an Maeterlincks Konzept des symbolistischen ‚dialogue du second degré': Das Wesentliche der Aussage steht hinter dem Wort und wird nicht ausgesprochen. Dukas misst den gesungenen Worten einen geringeren Wert bei und verweist auf die Orchestermusik als Bedeutungsträger, ebenso wie Maeterlinck im Vorwort zu seiner *Théâtre*-Ausgabe aus dem Jahr 1901. Dies scheint – trotz aller Widrigkeiten, was die Umarbeitung und Bearbeitung des Librettos betraf – der Hauptgrund für Dukas' Entscheidung für *Ariane et Barbe-Bleue* gewesen zu sein: Das quasi symbolistische Drama als Ort der Kontemplation, der zauber- und märchenhaften Evokationen einer metaphysisch-unwirklichen Realität hinter allen irdischen Erscheinungen und als Ort von psychologischen Vorgängen, die auf der Bühne nicht wahrnehmbar sind, rief geradezu nach der Musik als Bedeutungsträger, um die Welt hinter den Erscheinungen mit kompositorischen Mitteln sichtbar zu machen. Diese These könnte untermauert werden mit der Tatsache, dass Dukas unmittelbar vor Beginn seiner Arbeit an *Ariane et Barbe-Bleue* noch an einem eigenen Opernprojekt als Textdichter und Komponist gleichermaßen gearbeitet (*L'Arbre de science*), dieses aber – wie die Oper *Horn und Rimenhild* – nicht vollendet hatte. Laut eigener Aussage brach Dukas die Vertonung der Oper *Horn und Rimenhild ab*, weil er zu spät bemerkt hatte, „dass die Handlungsstränge eher literarisch als musikalisch motiviert waren“[807]. In *Ariane et Barbe-Bleue* scheint Dukas eine geeignete Vorlage gefunden zu haben, um musikalische ‚Handlungsstränge' aufzubauen und so „une œuvre nouvelle“[808] zu kreieren.

Dukas hat sich gegen Ende des Jahres 1899 an die Arbeit zu den ersten thematischen Entwürfen des ersten Aktes der Oper gemacht, was die Datumsangaben („4 décembre 1899 – 9. août 1901“) im Skizzenbuch zum ersten Akt verdeutlichen.[809] Die (vorläufige) Endfassung

---

(1907) und die Selbstbefragung symbolistischer Poetik“, in: *Die Tonkunst* 8 Nr. 3 (2014), S. 370. Zur Wort-Text-Ästhetik in Dukas' Bühnenwerken siehe weiterhin Watson, „Dukas's Music-Text Aesthetic“. Zu Dukas' Musikkritiken siehe Dominik Rahmer, *Die musikkritischen Schriften von Paul Dukas*, Frankfurt am Main 2010.

[806] Paul Dukas, „Siegfried“ [1892], zitiert nach Georges Favre, „Les Débuts de Paul Dukas dans la critique musicale“, *Revue de Musicologie 1*, 1970, S. 76.

[807] Brief Paul Dukas' vom 9. April 1899 an Georges Humbert, zitiert nach: Giselher Schubert, „Paul Dukas: Melancholisches Vermögen“, *Musik-Konzepte: Paul Dukas*, Nr. 156/157 2012, S. 8.

[808] Brussel, „Paul Dukas“, S. 29.

[809] Das Skizzenbuch zum ersten Akt der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* von Paul Dukas wurde 1977 auf einer Auktion der Bibliothèque Nationale de Paris an einen privaten Käufer veräußert. Catherine Lorent hatte vor dem Verkauf die Möglichkeit, dieses Skizzenbuch zu konsultieren, und fasste wesentliche Ergebnisse in ihrer Dissertation zusammen. 2010 befand sich das Konvolut im Besitz des Autografenhändlers Thierry Dodin in Paris, wo Pauline Ritaine die Möglichkeit hatte, das Skizzenbuch einzusehen. Die Dissertation ist online einsehbar unter: http://www.theses.fr/2013STET2190

des Librettos wurde erst mit Druck der *Théâtre*-Ausgabe Ende 1901 abgeschlossen, die Fertigstellung der Orchesterfassung des ersten Aktes erst im September 1903. Die verhältnismäßig lange Arbeitsphase am ersten Akt lässt sich dadurch erklären, dass Dukas – vielleicht in Erwartung der Librettoänderungen – gleichzeitig die *Sonate in es-Moll* (UA 1901) und die *Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau* für Klavier (UA 1903) komponierte. Die beiden letzten Akte schrieb Dukas in zwei Jahren, der letzte Akt wurde am 13. November 1905 fertiggestellt, die Orchestrierung beendete er am 6. Februar 1907.[810]

5.7 *Ariane et Barbe-Bleue* – „frauenbewegtes Musiktheater"?

„Es spricht für das erstarkende Selbstbewusstsein der Oper nach 1900, dass sie die Thematik der Selbstaufgabe des Weibes auffasert: immer stärker werden Frauenfiguren, in denen sich die Erkenntnisse und Ergebnisse der Frauenbewegung einerseits, der Neurosenforschung und Psychoanalyse andererseits widerspiegeln – Dukas' *Ariane* ist eine davon"[811], schreibt Jens Malte Fischer über die Oper im Jahr 2002. Und weiter: „Ariane ist alles andere als eine typische Fin de siècle-Figur, sie keine femme fragile, keine femme fatale, keine femme enfant [...]"[812]. Was ist sie dann, die Titelheldin aus Dukas' einziger Oper, die mit ihrem Namen an die mythologische Theseusbefreierin erinnert und die wie eine Jeanne d'Arc auf Teufel komm raus andere erretten will und bereit ist, für ihre Überzeugung jegliche Gefahr einzugehen? Der Symbolismus Maeterlincks lässt alle Interpretationen offen. Auffallend ist, dass im frühen 21. und späten 20. Jahrhunderts im Kern größtenteils auf die Emanzipation der Frau abzielen. „Emanzenstück"[813], „Frauenoper"[814] und „feministisches Manifest"[815] liest es sich beispielsweise in den Kritiken zur Zürcher Erstaufführung der Ariane im Januar 2005. Und der Kritiker der *Opernwelt* – Hans Ludwig - charakterisiert die Ariane der Pariser Neuinszenierung aus dem Jahr 1975 – passend zum internationalen Jahr der Frau – als

---

[810] Perret und Ragot, *Paul Dukas*, S. 161. Literaturangaben zu weiterführenden Musikanalysen zur Vertonung des Conte *Ariane et Barbe-Bleue* durch Paul Dukas siehe in der Einleitung S. 11 ff.

[811] Jens Malte Fischer: „Nach der Jahrhundertwende (1900-1910): Zwischen Wagnerismus, Klassizität und Modernismus – das Beispiel der französischen Oper, in: Siegfried Mauser (Hrsg.): Musiktheater im 20. Jahrhundert (=Handbuch der musikalischen Gattungen Band 14), Laaber: Laaber-Verlag 2002, S. 31–32.

[812] Ebd., S. 34.

[813] Roger Cahn: „Blaubart gefesselt", in: *Blick* vom 18.01.2005, S. 22.

[814] Herbert Büttiker: „Blaubarts tönendes Schweigen", in: *Der Landbote* vom 18.01.2005, S. 17.

[815] Susanne Kübler: „Vom Nichtleben im Einfamilienhaus", in: *Tagesanzeiger* vom 18.01.2005, S. 53.

„humanitätsgläubige Frauenrechtlerin".[816] Doch wurde die Symbolik des Maeterlinck'schen Opernlibrettos in den Kritiken nach der Uraufführung am 10. Mai 1907 auch als emanzipatorisch, feministisch oder ‚frauenbewegt' wahrgenommen und gedeutet? Die hohe Anzahl der Kritiken, lässt auf ein besonderes Interesse der Pariser Öffentlichkeit auf Dukas' und Maeterlincks Oper schließen. Von den bisher ermittelten 85 Kritiken[817] erschienen 9 in Musikzeitschriften, 20 in Kulturzeitschriften und 56 in Tageszeitungen, wobei es sich bei einem Großteil der Tageszeitungskritiken allerdings um gleich lautende Kritiken handelt, die anscheinend einmal geschrieben und gleich mehrfach verkauft wurden.

Gleich zu Beginn der Untersuchung fällt eine Besonderheit ins Auge: Die Oper *Ariane et Barbe-Bleue* wurde von den Kritikern bis auf ganz wenige Ausnahmen[818] nicht als Einheit aufgefasst[819], sondern das Libretto wurde erstens als Fabel mit eigener Symbolik aufgefasst, die durch die Vertonung Dukas' und dessen musikalischer Interpretation eine zweite Deutungsebene enthält, die nur durch Lektüre des Librettos nicht erschließbar sei. Am treffendsten drückt dies Georges Servières in der *Revue de Paris* aus: „A la lecture, ce petit poème de M. Maeterlinck plaît par sa grâce légère, sa conclusion ironique. On s'en remarque pas les défauts scénique [...] et l'absence d'émotion. Au théâtre, ces défauts apparaissent choquants."[820]. Die Musik Dukas' wurde von einer Mehrzahl der Kritiker als eine „Symphonie avec Chant" bezeichnet, die das Licht evoziert, das im Libretto fehlt, die die Emotionen hervorbringt, die in der Librettovorlage nicht vorhanden sind.

Bei fast allen Kritiken werden also Libretto und Musik gesondert betrachtet und häufig auch unterschiedlich bewertet. Diese Tatsache ist wohl den Umständen geschuldet, erstens, dass der Autor des Librettos ein erfolgreicher Avantgarde-Theaterdichter war, dessen Theaterstücke (und nicht Libretti) gerne vertont wurden und zweitens, dass das Libretto

[816] Heinz Ludwig: Zum Jahr der Frau? Dukas' „Ariadne und Blaubart" in Paris, in: *Opernwelt 9/1975,* S. 45.
[817] Siehe Kapitel 7 (Anhang).
[ö]Die Kritik von Henry de Busne in *Le Monde Musical* S.I.M: „Ariane et Barbe-Bleue" vom 15. Mai 1907 gleicht einer Eloge auf Paul Dukas; es wird lediglich erwähnt, dass das Libretto von Maurice Maeterlinck stammt.
[819]Bei der Untersuchung bot sich mir Vergleichsmaterial, da in verschiedenen Medien die französische Erstaufführung von Richard Strauss' *Salomé* besprochen wurde. Hier wurde beispielsweise zwar das Libretto nach Oskar Wilde konstatiert, doch meistens nicht kritisiert. Fokus der Betrachtung war die musikalische Ausarbeitung der literarischen Vorlage als ein Ganzes.
[820] Georges Servières: „Ariane et Barbe-Bleue", in: *La Revue de Paris*, 1. Juni 1907, S. 627.
„Beim Lesen gefällt das kleine Gedicht Maeterlincks durch seine leichte Grazie, seiner ironischen Schlussfolgerung. Man bemerkt nicht die szenischen Mängel und das Fehlen der Emotionen. Auf der Bühne treten sie dagegen unangenehm zu Tage".

Maurice Maeterlincks bereits sechs Jahre vor der Uraufführung der Oper (1901) in dessen dreibändiger *Théâtre*-Ausgabe publiziert wurde und einer Großzahl der Musikkritiker anscheinend bereits bekannt gewesen war. Maeterlinck gab dem Libretto einen Untertitel *Délivrance inutile* (unnütze Befreiung), den Dukas ausdrücklich nicht übernahm. Und Maeterlinck stellte seiner *Théâtre*-Ausgabe ein Vorwort voran, das dem Libretto jegliche Bedeutung und philosophischen Hintergedanken absprach und die Bedeutungsebene der Musik zuwies, die dann mit Dukas' Vertonung vorlag. Den Kritikern boten sich mehrere Herangehensweisen zur Betrachtung des Librettos als auch der musikalischen Ausarbeitung, auf die Maeterlinck ausdrücklich verwiesen hatte. Die Philosophie der unnützen Befreiung war von Dukas aufgehoben worden und so konnte die Tat Arianes anders als nur sinnlos oder unnütz gedeutet werden. Eine rein „feministische" oder „emanzipatorische" Deutung wurde dadurch nicht mehr grundsätzlich ins Lächerliche gezogen, aber wie war wohl völlig unverständlich vor dem Hintergrund der vermeintlich folgenlosen Befreiung am Ende des Librettos.

Kritikpunkte

Besonders häufig wurde zu Beginn der Kritik das „Amalgam" von Mythos und Märchen kritisiert: Die Idee, die sechste Frau Blaubarts Ariane zu nennen und somit auf die Befreierin des antiken Mythos zu verweisen, die von Theseus schließlich verlassen wurde, wird z.B. von Camille Bellaigue, der zuvor auf Offenbachs gelungenen Umgang mit dem Barbe-Bleue Thema verweist, mit Unverständnis quittiert: „Ariane et Barbe-Bleue, inopinément rapprochés, forment un titre hétéroclite. Il étonne d'abord et la suite n'explique guère, Ariane en somme n'arrivant à rien résoudre, ou seulement à rien débrouiller, pas plus la situation que les caractères ou les âmes."[821]

Jean Chantavoine befindet einzig und alleine den Titel als „amusante et presque spirituelle", aus dem hätte mehr werden können, hätten Anatole France oder Jules Lemaître sich des

[821] Camille Bellaigue: „Ariane et Barbe-Bleue", in: *La Revue des deux Mondes* vom 1. Juni 1907, S. 695 f. „Ariane et Barbe-Bleue sind sich überraschender Weise näher gekommen und bilden einen bunt zusammen gewürfelten Titel. Er erstaunt zunächst und erklärt sich im Folgenden kaum; Ariane gelingt es alles in allem nicht, das Ganze aufzulösen oder zu entwirren."

Genres angenommen, aber „cette idée est tombée dans la cervelle de M. Maeterlinck qui a tout engluée de „littérature“ et emberlificoté de symbolisme.“[822].

Das Zuviel an Symbolen und das Fehlen der Handlung wurden Maeterlinck von ca. 70 % aller Kritiker vorgeworfen. Albert Blavinhac, Kritiker mehrerer Tageszeitungen, setzt den Symbolismus gleich mit dem Fehlen jeglicher Aktion:

„Poème symbolique, cela veut dire sujet sans action dramatique, autrement dit sujet à l'intérêt languissant. C'est par là que pèche l'ouvrage représenté, hier soir à l'Opéra-Comique. Il manque complètement d'intérêt scénique.“[823]

Auch Georges Servières bemängelt in der *Revue de Paris* in einer der reflektiertesten Kritiken, was das Libretto betrifft, „ l'absence d'un conflit des sentiments“ und findet in *Ariane et Barbe-Bleue* „allerhöchstens eine philosophische Idee“[824], die er nicht näher zu ergründen sucht. Jean Marnold versucht im *Mercure de France* der Handlungsmotivation Arianes auf die Spur zu kommen. Als Grund, weshalb Ariane gekommen sei, um ihre „Mitschwestern“ aus dem Joch des schrecklichen Blaubart zu befreien, könne er sich nur feministisches Sendungsbewusstsein vorstellen. Doch alleine diese Vorstellung „prêterait plus au sourire qu'à l'émotion“, was daran läge, dass man weder positive noch negative Emotionen für die Protagonisten hege, deren Geschichte unbekannt ist oder deren Handlungsmotivation vor dem erfolglosen Ausgang nicht nachvollziehbar sind in dem von Symbolen überladenen Stück.[825]

Für Maurice Pottecher, der unter dem Pseudonym Litté für die Grande Revue die Kritik über *Ariane et Barbe-Bleue* schrieb, war es durchaus vorstellbar „d'y voir une simple allégorie du féminisme, dans Barbe-Bleue l'époux-tyran et dans Ariane la revendicatrice des droits de la femme.“[826] Doch diese Deutung war ihm zu grobschlächtig und er war davon überzeugt, dass die Symbole eine höhere Bedeutung haben müssten, wie im übrigens auch eine Großzahl der Tageszeitungskritiker. Anstatt eine Deutung zu wagen, beließen es die Kritiker bei

[822] Jean Chantavoine: „Chronique musicale“, in: *La Revue hebdomadaire* vom 15. Juni 1907, S. 390f.
„diese Idee ist in das Hirn des Herrn Maeterlinck gefallen, der alles eingeleimt hat mit „Literatur“ und mit Symbolismus umwickelt hat.“

[823] „Symbolisches Gedicht, d.h. ein Sujet ohne dramatische Aktion, oder anders gesagt, ein sich dahin schleppendes, langweiliges Sujet. Von dieser Seite her „sündigte“ das gestern gegebene Stück an der Opéra-Comique. Ihm fehlt komplett der szenische Reiz.“

[824] „Das Fehlen eines Konflikts der Gefühle“ und „tout au plus l'exposition d'une idée philosophique.“

[825] Jean Marnold: „Musique“, in: Mercure de France vom 16.06.1907, S. 734. „Würde mehr zum Lächeln einladen als zum Fühlen einer Emotion.“

[826] Litté: „Ariane et Barbe-Bleue“, in: La Grande Revue vom 25. Mai 1907, S. 660.
„darin [in dem Libretto] eine einfache Allegorie des Feminismus, in Blaubart den tyrannischen Ehemann und in Ariane die Einforderin der Rechte der Frauen zu sehen.“

vorsichtigen Vermutungen hielten es wie Henri de Curzon im *Guide musical* als auch in der *Gazette de France*: „S'il y a un symbole dans cette œuvre séduisante entre toutes, je me garderai bien de le chercher."[827]

Etwas mutiger urteilte Jean Huré als Kritiker der Zeitschrift *Le Monde Musical* und als Kenner des Maeterlinck'schen Theaters: Er bezeichnet Maeterlinck als „l'un des plus grands poètes, peut être bien, de tous le temps" („als einer der größten Dichter, vielleicht sogar aller Zeiten") und erkennt, dass Maeterlincks Theater keiner Konvention gehorcht, weshalb die Aktionslosigkeit des Librettos eher ein Kunstgriff als ein Mangel sei. Die fünf ehemaligen Frauen Blaubarts seien Frauen („femmes"): sie hätten keinen Sinnfür Freiheit und Ariane sei im Gegensatz dazu eine *femme libre*, die deshalb für immer alleine sein wird. Huré bezieht sich auf die Kritik, die an Maeterlincks Libretto geäußert wurde und fragt: „On ne trouve pas *logique* les femmes de *Barbe-Bleue*, qui haïssent cet homme est restent près de lui: elles ne sont pas logiques en effet, mais elles sont réelles; [...] Pourquoi donc vouloir que les personnages, au théâtre, soient plus raisonnables que nous mêmes, dans la vie?"[828]

Ganz entgegengesetzt deutet Auguste Boisard in *Le Monde illustré* vom 18. Mai 1907 Maeterlincks Symbolismus der vergeblichen Befreiung, voller Sarkasmus und Ironie, wie es scheint: „Et n'ont-elles pas raison de s'écarter du chemin de l'émancipatrice, car en leur vantant les joies de l'affranchissement (Befreiung), elles [sic!] les détourne de leur vrai rôle qui est de se soumettre, de pâtir, de s'incliner devant la suprématie de l'homme qu'elles ont tout intérêt à proclamer, puisqu'elles sont ainsi faites qu'elles ne peuvent vraiment aimer qu celui qu'elles craignent, et qu'elles cessent de le chérir, dès qu'elles ne sentent plus le maître dans l'époux. Telle est la morale que l'on peut tirer semble-t-il de cette fiction assez obscur et qui fournissait au musicien des situations fort malaisées à traduire au moyen des sons."[829]

---

[827] Henri de Curzon: „Ariane et Barbe-Bleue. L'œuvre littéraire en attendant l'œuvre musicale.", in: *Le Guide musical* vom 28. April 1907, S. 333. „Falls es ein Symbol unter diesen vielen in diesem verführerischen Werk, werde ich mich hüten, es zu suchen."

[828] Jean Huré: „Ariane et Barbe-Bleue" in: *Le Monde Musical* vom 15. Mai 1907, S. 133. „einer der größten Dichter, vielleicht sogar aller Zeiten"; „Sie habe nicht den Sinn für die Freiheit"; „Man findet die Frauen nicht logisch, die Blaubart hassen und trotzdem bei ihm bleiben; Sie sind nicht logisch, aber sie sind reell! [...] Warum sollte man wollen, dass die Figuren auf dem Theater vernünftiger sein sollen als wir selbst im Leben?"

[829] Auguste Boisard: „Ariane et Barbe-Bleue", in: *Le Monde Illustré,* 18. Mai 1907. „Und haben sie nicht Recht, sich vom Weg der Emanzipatorin zu entfernen, weil Ariane, in dem sie die Freuden der Befreiung anpreist, sie von ihrer eigentlichen Rolle ablenkt, die darin besteht sich unterzuordnen, zu leiden, sich vor der Vormachtstellung des Mannes zu verbeugen, die sie verkünden wollen, weil sie so gemacht sind, dass sie nur den lieben können, den sie fürchten und den sie aufhörten zu lieben, sobald sie nicht mehr den Meister im

Die einzige Zeitschrift, die die Figur der Ariane als „femme consciente, intelligente, sage et forte“ bezeichnet und sie als „Eve nouvelle“ betitelt (in Anlehnung an Villiers de L'Isle-Adams Erzählung „Eve future“), ist die Frauenzeitschrift *Femina*. Der Autor Henri Duvernois untersucht in seinem Aufsatz ausdrücklich „Les femmes de Barbe-Bleue“ und stellt zum ersten Mal eine Verbindung her zwischen Maeterlinck's Lebensgefährtin und [vermeintlicher Ehefrau], der Sängerin Georgette Leblanc und dem Aufkommen der starken Frauen wie Aglavaine, Ariane, Monna Vanna und Joycelle in Maeterlincks Dramenschaffen. Die Logik der unnützen Befreiung am Ende des Librettos, wenn die fünf Ex-Frauen Blaubarts trotz erlittener Qualen und Demütigungen dennoch bei ihrem Peiniger bleiben, leitet Duvernois aus Maeterlincks philosophisch-essayistischer Naturbetrachtung *Intelligence des fleurs* ab. Er benennt das Prinzip des Verzeihens *pardon des injures*, nachdem Maeterlinck ein Kapitel in seinem Buch benannt hatte. Maeterlinck beschreibt darin, dass das Verzeihen zum Zusammenleben notwendig sei, dass aber tiefe Verletzungen von Menschen, die man liebt, immer bleiben und nicht vergessen werden können. In diesem Sinne, so Duvernois, hätte das Libretto heißen müssen: *Ariane et Barbe-Bleue ou la Conception féministe de M. Maurice Maeterlinck.* Die eingehende Untersuchung und Verifizierung seiner These weist er im Übrigen den Wissenschaftlern in ferner Zukunft zu: „L'historien littéraire futur qui parlera de l'œuvre de Maurice Maeterlinck aura une délicieuse matière à dissertation sur ce que l'auteur de *Monna Vanna* lui-même appelle „une collaboration plus haute et plus réelle que celle de la plume.“[830]

Im Vergleich zu seinen französischen Kritiker-Kollegen, die nicht für Frauenmagazine arbeiteten, hat der Kritiker der britischen Musikrevue *The Monthly Musical Record* keine Probleme, nach der für fast alle Kritiken typischen Nacherzählung der Handlung, die Symbolik klar zu deuten: „Certainly it is not difficult to catch the symbol of the charming poem. The first five wives represent the feebleness of their sex, Ariane personifies the

---

Ehemann spüren. Dies ist die Moral, die man aus dieser unklaren Dichtung ziehen kann, so scheint es, und die dem Komponisten als schwierige Vorlage diente, um sie in Töne zu setzen.“

[830] Henri Duvernois: „Les femmes de Barbe-Bleue“, in *Fémina* Nr. 153 vom 1. Juni 1907, S. 248-249. „Der zukünftige Literaturwissenschaftler, der über das Werk Maeterlincks arbeiten wird, wird einen vortrefflichen Stoff zur Dissertation haben über das, was der Autor von *Monna Vanna* selbst eine ‚Zusammenarbeit höher und reeller als jene der Feder‘ nannte.“

exceptional independent character of an intelligent woman.“[831] Ähnlich deutliche Analysen von Maeterlincks Libretto fand ich nur noch bei Helene Stöcker[832], ebenfalls aus dem Jahr 1907, in ihrem Essay: *Maeterlinck als Dichter der neuen Frau.* Die Autorin erkennt hier eine Entwicklung von der symbolistisch düsteren und verneinenden Weltanschauung in frühen Dramen wie z.B. in *Pelléas et Mélisande* hin zu einer freudigen Bejahung des Lebens in den späteren Werken. In dem Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* aus dem Jahr 1899 findet Helene Stöcker in der Figur der Ariane die „Umkehr von düster entsagender Weltbetrachtung zu sieghafter Weltüberwindung“ am wirkungsvollsten dargestellt. Auch in den USA wurde *Ariane et Barbe-Bleue* als progressives Werk aufgefasst, das mit der Figur der Ariane einen Frauentypus darstelle, der diametral zu den passiven Titelheldinnen früherer Werke Maeterlincks steht: „The frail, shadowy, gracious women of the early past, those timid, shrinking creatures who had not yet learnt to possess their souls are startled into sudden life by the strong, beautiful, progressive Ariane, the type of the awakening feminine of the twentieth century, not the „eternal feminine“ of past ages, who gave the lie to her own soul and individuality.”[833]

Insgesamt haben nur 6 von 66 Kritikern in ihren Bewertungen und Analysen des Librettos die Figur Ariane als im weitesten Sinne als emanzipierte, unabhängige, intelligente Frau bezeichnet oder sind davon ausgegangen, dass das Stück als Allegorie auf den Feminismus verstanden werden könnte. Der Großteil der Kritiker befand das Libretto als ungeeignet für eine Opernvorlage, da der Plot zu undramatisch oder ohne Handlung sei, enthielt sich entweder einer Deutung oder verallgemeinerte die Symbolik, in dem Ariane tatsächlich als „humanitätsgläubige Befreierin“ oder noch allgemeiner als Lichtbringerin bzw. Symbol für die Idee, die das Licht gebiert, bezeichnet wurde.[834]

---

[831] S. D. C. Marchesi: „Music in Paris“, in: *Monthly Musical Record,* vom 01. Juli 1907, S. 153 f. „Sicherlich ist es nicht schwierig, das Symbol des charmanten Gedichts zu deuten: Die ersten fünf Frauen repräsentieren die Schwäche ihres Geschlechts, Ariane personifiziert den außergewöhnlichen unabhängigen Charakter einer intelligenten Frau.“

[832] Deutsche Frauenrechtlierin (1869-1943), schrieb u.a.1906 „Die Liebe und die Frauen. Ein Manifest der Emanzipaiton von Frau und Mann im Kaiserreich.“

[833] MacDonald Clark, Mary Ellen: Maurice Maeterlinck: Poet and Philosopher, New York 1916, S. 248, zitiert nach: Austin B. Caswell, „Maeterlinck’s and Dukas’s *Ariane et Barbe-Bleue:* A Feminist Opera?“, *Studies in Romanticism 27*, 1988, S. 210:. „Diese zerbrechlichen, geheimnisvollen und wohlwollenden Frauen der frühen Vergangenheit, diese schüchternen Kreaturen, die noch nicht gelernt hatten, ihre Seele zu besitzen, werden plötzlich ins Leben geworfen von der starken, schönen, emanzipierten Ariane, dem Typ von erwachender Frau des 20. Jahrhunderts, nicht des Typs der ‚ewigen Frau‘ vergangener Zeiten, die sich und ihre eigene Seele verleugnet hatte.“

[834] Litté, „Ariane et Barbe-Bleue“, in *La Grande Revue*, 25.05.1907, S. 669.

Verallgemeinert gesagt ist von der Mehrzahl der französischen Premieren-Presse die Oper *Ariane et Barbe-Bleue* weder als progressives, emanzipatorisches oder feministisches Werk aufgefasst noch Maeterlinck als Dichter der neuen Frau wahrgenommen worden. Damit entsprach die Pressereaktion über die Oper der Intention ihrer Schöper: Paul Dukas betonte 1910 in einem unveröffentlichten Essay über die Protagonistin seines Werkes, „Ce n'est pas en vertu d'une conviction féministe qu'elle agit".[835] Maurice Maeterlinck negierte von vornherein jegliche Bedeutung und gestand bereits 1901 dem Komponisten, dass die Hauptfigur seines Librettos ein Eigenleben führe. Aus heutiger Zeit ist *Ariane et Barbe-Bleue* somit wohl eher als „feminist by accident and in spite of the stated intentions of the artist" zu verstehen.[836]

Es ist nicht weiter verwundernd, dass die französischen Premierenkritiken weitestgehend auf einen feministischen oder emanzipatorischen Aspekt bei der Interpreation des *Conte en trois actes* verzichten. Es scheint offensichtlich, dass Dukas' oder Maeterlincks Deutung der Fabel einem Großteil der Kritiker nicht bekannt gewesen ist. Ein Hauptgrund scheint die Interpretation durch die Regie von Albert Carré gewesen zu sein in Verbidung mit Bühnenbild und Kostümen. Isabelle Auquier hat ausführlich über das Regiekonzept, über Figurinen und Bühnenbildentwürfen berichtet.[837] Nach ihren Recherchen entsprachen sowohl die Kostüme von Marcel Multzer als auch die Regie der Auffassung Paul Dukas und auch Maurice Maeterlincks, in Ariane ein höheres, humanistisch gebildetes Wesen zu sehen, das durchaus die Frauen in die Freiheit führen wollte. Dennoch verband die Frauen kein gemeinsames Interesse als Frauen gegen Männer zu kämpfen: Während die fünf Frauen ledlich neugierig waren, will Ariane Erkenntnis. Es gibt kein gemeinsames Ziel: „L'interprétation féministe […] est impossible: Les personnages féminins d'*Ariane et Barbe-Bleue* sont trop différents."[838] Die Handlung der Fabel wurde dafür in ein fernes Mittelalter verlegt, als Herukunftsland Blaubarts und Alladines wurde der Orient angedeutet. Dies machte einerseits Blaubarts Polygamie und vielleicht auch seine antiquierte Rechtsauffassung

[835] "Ariane et Barbe-Bleue (Moralité à la Façon des Contes de Perrault)", in: Dukas, *Les Écrits de Paul Dukas sur la Musique*, S. 623-626. Dukas übergab den Aufsatz im Jahr 1910 seinem Freund Robert Brussel, der ihn 1936 zur Veröffentlichung in der Sondernummer der Revuue musicale freigab. (Messiaen, „Paul Dukas (Revue musicale)".
[836] Caswell, „Maeterlinck's and Dukas's *Ariane et Barbe-Bleue:* A Feminist Opera?", S. 203.
[837] Auquier, „La Création d'Ariane et Barbe-Bleue", S. 23–78.
[838] Ebd., S. 27.

verständlicher, andererseits war im Mittelalter der Herr und Mann der Ehefrau auch derjenige, der über Bestrafung oder sogar Tod seiner Gemahlin entscheiden konnte.

Ariane sticht kostümlich aus dem ‚Heer' der anderen fünf Frauen heraus. Die fünf Frauen sind alle langhaarig und tragen ihre Haare mit verschiedenen Frisuren ‚offen', während Ariane kurze, gewellte Haare trägt, die noch nicht einmal auf die Schulter fallen. Die Konzeption der Haare lässt nach Auquier sogar auf den Status der Frauen schließen: Im Mittelalter des dreizehnten Jahrhunderts ließen Jungfrauen ihr Haar offen auf dem Rücken fallen (die Frisur Mélisandes, die damit auf *Pelléas et Mélisande* verweist), während verheiratete Frauen ihre Haare frisiert haben mussten. Die Figurinen Multzers offenbaren, dass alle Frauen ihre Haare unterschiedlich frisiert haben, entweder mit Hauben, Schleiern oder mit Hüten. Die Kostüme der fünf Frauen ähneln sich, alle tragen lange Gewänder, die auf den Boden reichen, nur Alladine ‚fällt aus der Reihe', sie trägt eine Schärpe um die Hüfte. Ariane trägt ebenso eine einfache, weiße Tunika, die an ihre mythologische Herkunft erinnert und in der sie sich frei bewegen kann. Das Weiß der Tunika wurde von Multzer genau präzisiert: Nicht das Weiß der Jungfrau war von dem Kostümbildner gewünscht, sondern „une tunique de satin très souple d'un blanc un peu beige." Der Manteil sollte folgendermaßen aussehen: „un Manteau de velours gris argent très souple, à revers blanc, aux broderies acier."[839] Ariane wird zwar kostümlich deutlich von den anderen Frauen abgehoben, die Farbe ihres Kostümes vermeidet allerdings die Konnotation mit einer ‚heiligen Jungfrau'. Es bescheinigt Ariane mit den Farben Silber und Beige eine gewisse Erfahrung und eine ‚maturité' (Reife). Sie kommt zwar als Befreierin, aber sie ist nicht mehr unschuldig. Die Amme hebt sich ebenfalls farblich von der Gruppe und auch von Ariane ab: sie trägt ein schwarzes (Dienst-)Kleid mit einem weißen Schleier/Überkleid.

Ohne das gesamte Inszenierungskonzept wiedergeben zu wollen, kann Auquier zugestimmt werden, dass Carré größte Sorgfalt darauf verwwandt hat, Ariane als höherstehende oder überlegene Persönlichkeit im Gegensatz zu der Gruppe der fünf Frauen und zu der Amme erscheinen zu lassen. Dies gelang ihm, in dem er immer nur Ariane alleine oder oberhalb der Gruppe oder der Amme (auf einer Stufe) sich bewegen ließ: „Dès les premières remarques de Carré, on constate sa volonté de placer constamment Ariane dans une attitude de supériorité par rapport à sa nourrice." Man kann das Nichtbewegen oder Bewegen Arianes auch auf die

[839] Zitiert nach Ebd., S. 28.

Handlungsarmut des Stückes und den Willen des Regisseurs zurückführen, so abwechslungsreich wie möglich die Darsteller durch die Oper zu führen. Doch eine Szene erstaunt und zeigt, dass sich der Regisseur viel Gedanken darüber gemacht hatte, wie er Spannung in die handlungsarme Oper bringen kann: Die Frauen knien nicht nur vor Blaubart im dritten Akt, bevor sie sich entscheiden, bei ihm zu bleiben, sondern auch im zweiten Akt vor Ariane, als sie das Licht ins Dunkel geholt und die geteerte Fensterscheibe eingeschlagen hat. Ihre Angst vor dem Unbekannten lässt sie niederknien und im Unbewussten hegen sie in diesem Moment die gleichen Gefühle für die beiden höherstehenden Menschen: Ariane und Barbe-Bleue. „Albert Carré a voulu mettre l'accent sur une égalité de puissance entre Ariane et Barbe-Bleue."[840]

Maeterlinck als Dichter der neuen Frau in Deutschland

Angesichts dieser Deutung kann man die Frage stellen, woher die ‚deutsche' Meinung (Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Helene Stöcker, Otto Brahm) stammt, Maeterlinck sei der ‚Dichter der neuen Frau', während er in Frankreich recht selten mit der emanzipatorischen Frauenbewegung in Verbindung gebracht wurde. Eine Erklärungsmöglichkeit bietet hier Dirk Strohmann, der davon ausgeht, dass der Übersetzer Friedrich von Oppeln-Bronikowski Maeterlincks Ruf als ‚Dichter der Neuen Frau' geprägt habe.

Maeterlincks Vorstellungen über moralisches Handeln und dessen Verpflichtungen, die er allgemein und nicht speziell auf Frauen bezogen formulierte, sind von verschiedenen Gruppierungen, darunter besonders der Frauenbewegung um Helene Stöcker, beansprucht worden. Maeterlincks Werk ist aufgrund des manifesten und später latenten Symbolismus offen für vielerlei Interpretationen. Also konnte man sehr gut in *Ariane et Barbe-Bleue* ein Stück über die Befreiung der Frau sehen, auch, wenn diese letztendlich scheitert.

Maeterlinck genoss, wie Dirk Strohmann in seiner Monografie ausführlich darstellt, in Deutschland die Stellung einer moralischen Instanz, dessen philosophischen Schriften (vor allem seit *Weisheit und Schicksal*) von einem breiten Publikum als „säkulare

[840] „Albert Carré wollten den Akzent auf die Gleichheit der Kräfteverhältnisse zwischen Ariane und Barbe-Bleue legen." Ebd., S. 58.

Erbauungsbücher und Lebenshilfen“[841] rezipiert wurden. Wesentlich beteiligt an der Konstituierung Maeterlincks als ‚Dichter der neuen Frau‘ war Maeterlincks Übersetzer Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Dieser kommentierte die Veränderungen in Maeterlincks Philosophie und Dramenschaffen mit dem Einfluss seiner ‚Frau‘ Georgette Leblanc. Oppeln-Bronikowski sah sich selbst durch die Widmung Maeterlincks an Georgette Leblanc in seinem Werk *La Sagesse et la destinée* bestätigt. So schreibt von Oppeln-Bronikowski im Nachbericht des deutschen Übersetzers der deutschen Buchausgabe von *Ariane et Barbe-Bleue*: „Maeterlinck hat in *Blaubart und Ariane* Gedanken niedergelegt, die eine Rückschau auf seine erste dramatische Schaffensperiode und ein abgeschlossenes Stück seiner Selbstentwicklung darstellen. Das beweist schon der Umstand, dass die Namen sämtlicher Frauengestalten dieses Dramas außer Ariane mit denen seiner früheren Dramen identisch sind […]. Welche Symbolik Maeterlinck dabei verfolgt, wird völlig klar, wenn man sich den Wandel in seiner Weltanschauung vergegenwärtigt […]. Unter Ariane kann man sich also ein Symbol jener hochstehenden Frau denken, die den Dichterphilosophen über Welt und Weib völlig umlernen ließ. […] Von dieser Symbolisierung seines eigenen Werdeganges abgesehen, hat Maeterlinck in seiner ‚vergeblichen Befreiung‘ aber auch einen objektiven Beitrag zur Frauenfrage neidergelegt […].“[842]

Dirk Strohmann bezeichnet den Verweis von Oppeln-Bronikowskis auf Maeterlincks Widmung zu *La Sagesse et la destinée*, in dem Georgette Leblanc als Maeterlincks „Retterin aus Trübsal und Verzweiflung“ dargestellt wird, als gerissene Verkaufsstrategie. Strohmann unterstellt Maeterlinck Ironie und Geschäftssinn (was Maeterlinck besaß, wie gezeigt werden konnte), weil sich „die romantische Darstellung eines durch die Liebe einer hochherzigen Frau aus Düsternis und Verzweiflung geretteten jungen Dichters“[843] durchaus verkaufsfördernd auswirken konnte. Diese Schlussfolgerung erscheint hier jedoch zu konstruiert, da die privaten Briefe Maeterlincks an seine langjährige Lebensgefährtin Georgette Leblanc durchaus eine Bewunderung des Dichters für sie erkennen lassen. Ebenso konnte anhand der Entstehungsgeschichten für die Werke *Aglavaine et Sélysette* und *Monna Vanna* schließlich verdeutlicht werden, dass ‚die neue Frau‘ in Maeterlincks Werken, auch in

[841] Dirk Strohmann, *Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891–1914)*, Bern, Berlin u. a. 2006, S. 271.
[842] Friedrich von Oppeln-Bronikowski, „Nachbericht des Übersetzers“, in: Maeterlinck, *Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung [1901]*, S. 80 f.
[843] Strohmann, *Die Rezeption Maurice Maeterlincks*, S. 139 f.

Ariane et Barbe-Bleue (das zeitlich gesehen genau zwischen diese beiden Werke einzuordnen ist), zu einem großen Teil dem Vorbild Georgette Leblanc nachgezeichnet ist, deren Entwurf allerdings weniger emanzipatorische als vielmehr dramaturgische Gesichtspunkte beeinhaltete.

6 Zusammenfassung

Diese Arbeit zeigt, wie eng die Entwicklung des Maeterlinck'schen Frauenbildes in den Jahren von 1889 bis 1902 ganz mit der Entwicklung seiner literarischen Lebensphilosophie als auch mit seiner Dramentheorie korrespondiert. ‚Die Frau' ist seit Maeterlincks frühen Dramen die Trägerin seiner philosophischen Weltanschauung. Maeterlincks frühe symbolistischen Frauenfiguren sind passiv, ‚natürlich' und unbewusst, durch einen Mangel an Abstraktionsvermögen und Verstand gekennzeichnet; Dieses Frauenbild entspricht im Grunde dem ‚gängigen' Frauenbild um 1900, man vergleiche beispielsweise die Ausführung zur Frau von Otto Weininger[844]. Die Frau wird zwar in der Nähe der Natur angesiedelt, abstraktes Denken wird ihr aufgrund ihrer Mutterrolle abgesprochen. Die politische und gesellschaftliche Gleichberechtigung waren noch in weiter Ferne – sowohl in der Realität als auch in Maeterlincks Vorstellung. Maeterlinck kennzeichnete die Frau als Trägerin eines wesentlichen Wissens – des Unbewussten – auch wenn sich dieses Wissen nicht bewusst, sondern nur unbewusst konstituiert. Nach Maeterlincks Konzeption war die Verbindung des Menschen mit dem Unbewussten (zur Zeit seines ‚premier théâtre') der Idealzustand des Seins, der Zustand, der den Menschen mit dem Wesentlichen, den Tiefen und dem Willen der Welt verband. Noch vor dem Treffen mit Georgette Leblanc begann Maeterlinck, das Leben der Seele als das wesentliche Leben der Menschen zu idealisieren. Die wertvollen Eigenschaften des Lebens wurden in das außerhalb des Körpers stattfindende Leben der Seelen gelegt, in eine quasi göttliche Sphäre, die außerhalb des Vorstellbaren liegt.

Nach dem Zusammentreffen mit Georgette Leblanc und vor allem mit seinem Essayband *La Sagesse et la destinée* lieferte Maeterlinck eine Lebensethik zum Erreichen des Glücks. Dieses Glück besteht darin, das Leben der Seele in die Wirklichkeit zu überführen, das eigene Glück und die Weisheit in die Welt zu tragen und das Unbewusste in sich selbst in Bewusstsein zu verwandeln, um so das bis dahin willenlos ertragene Schicksal beherrschen zu können. Das Wesentliche des Lebens, die Weisheit, die Liebe und die Suche nach dem Glück, sind in das Innere des Menschen versetzt und werden durch Willensleistung in die Realität übertragen. Maeterlinck beschreibt ‚le refuge intérieur'[845] als im Innersten des

[844] Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Wien & Leipzig 1903.
[845] „Den inneren Zufluchtsort."

Menschen versteckt, wie auch der Titel des Essaybandes *Le Temple enseveli* symbolisiert. Die Trennung von Körper und Seele wird aufgehoben, die Seele peu à peu entmystifiziert. Der Körper ist nicht mehr ein Schatten seiner selbst, sondern aus Fleisch und Blut, „car son refuge lui communique à présent toute la chaleur et ‚le feu' de l'amour"[846].

Mit Aglavaine, Ariane und Monna Vanna entwickelte Maeterlinck Frauenfiguren, die zu Trägerinnen seiner neuen Philosophie wurden, und die ihrem lebenden Vorbild Georgette Leblanc in Denkweise und Sein sehr ähnlich waren. Der Schriftsteller und Kritiker Camille Mauclair, früherer Liebhaber Georgette Leblancs und ideeller Förderer Maurice Maeterlincks, setzte eben jenem von Maeterlinck entwickelten Frauenbild (und damit Georgette Leblanc) in seinem dritten Roman *Les Mères sociales* ein Denkmal:

> L'admiration de Camille Mauclair s'adresse donc à toutes les femmes qui, conscientes de leur propre dignité, ne se plient pas au rôle passif que la société leur assigne, mais réagissent, à l'héroïne, affirmant vigoureusement leur identité personelle.[847]

Während Aglavaine mit Worten zu einem tieferen Leben der Seelen in einem höheren Bewussstein überzeugen will (das aber nicht zu sehen, kaum wahrnehmbar und deshalb handlungsfern ist), repräsentiert Monna Vanna Maeterlincks Ideal einer Frau, die sowohl passive (also weibliche) als auch aktive (männliche) Tugenden in sich vereint. Ariane ist zeitlich gesehen zwischen diesen beiden neueren Frauenfiguren angesiedelt.

Georgette Leblanc allerdings erklärte Ariane zu jener Frauenfigur, die Maeterlincks neue Philosophie im eigentlichen Sinne darstelle, indem sie nicht (nur) auf Ereignisse reagiere, sondern aktiv die Ereignisse durch ihre eigene Wesensart provoziere[848] und selbst handele: „La toute-puissance masculine cède principalement le pas à une surdétermination valorisante de la force féminine compensatrice et conciliante."[849] Die Entwicklung des Frauenbildes Maeterlincks, auch über die Figur der Ariane hinaus, ist im Wesentlichen literarisch-philosophisch, weder feministisch im politischen noch im gesellschaftskritischen Sinne. Das Frauenbild folgt dem Idealbild Georgette Leblancs, die feststellte: „Mon féminisme n'était

---

[846] Delay, „Structure et symboles de ‚L'imaginaire nocturne'", S. 205.

[847] „Die Bewunderung Camille Mauclairs richtet sich an alle Frauen, die sich ihrer eigenen Würde bewusst sind, die sich nicht der passiven Rolle beugen, die ihnen die Gesellschaft bestimmt, sondern die als Heldin reagieren, indem sie entschlossen ihre persönliche Identität behaupten." Valenti, *Camille Mauclair, Homme de lettres fin-de-siècle. Critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théatrale*, S. 53. Vgl. auch Mauclairs Artikel „La Femme dans le roman contemporain", *Nouvelle Revue,* Dezember 1902.

[848] Leblanc-Maeterlinck, „The Later Heroines", S. 54.

[849] „Die Allmacht der Männer lässt der wertenden Überbestimmtheit der weiblichen Kraft den Vortritt, die ausgleichend und versöhnlich ist." Delay, „Structure et symboles de ‚L'imaginaire nocturne'", S. 203.

pas militant.“[850] Obwohl Maeterlinck in seinem dramatischen Werk Politik im Allgemeinen nicht thematisierte, indem er die Werke fernab jeder Realität in der Märchenwelt, der Welt des Wunderbaren und der Historie spielen ließ, beschäftigte sich Maeterlinck ansatzweise mit politischen Belangen, wie beispielsweise mit dem allgemeinen Wahlrecht[851] in Belgien, Streikrecht oder auch mit der Dreyfus-Affäre. Das Frauenwahlrecht wird in dem unten zitierten Artikel allerdings nicht explizit thematisiert. Außer in der oben zitierten Passage, dass die Ausbeutung der Frau ein Verbrechen sei, findet man keine weiteren Aussagen Maeterlincks in dieser Hinsicht. Maeterlinck versuchte vielmehr, mit einem Frauenbild, das den Idealvorstellungen seiner Lebensgefährtin Georgette Leblanc entsprach, einen neuen Dramentypus zu entwickeln, der gleichzeitig auch seiner neuen Dramentheorie und seinen metaphysisch-philosophischen Vorstellungen von Weltbild, Schicksal, übergeordneter Macht und Gerechtigkeit entsprach. Er sah die Frau als jenes Wesen, das durch seine emotionalen Beziehungen zum Urgrund der Welt in der Lage ist, dieses Wissen zuerst in das Bewusstsein zu verlagern und von dort in die Realität zu überführen. Diese sich in Entwicklung befindenden Etappen führen von Aglavaine als Verkörperung von Bewusstsein über Monna Vanna, die durch ihre anerzogene Weisheit in der Lage ist, auf äußere Ereignisse zu reagieren und Urteile zu revidieren, zu Ariane, die durch ihre Liebe zu Weisheit und Menschen Handlungen evoziert. In ihrem Falle ‚rettet‘ sie Menschen, denen sie durch ihre Denk- und Lebensweise vermittelt, wie ein Leben in Freiheit aussehen könnte.

Mit der Gestaltung der Dramen von *Princesse Maleine* bis *Ariane et Barbe-Bleue* vollzieht sich eine enorme Entwicklung an Emotionen, Sprache und Handlung.[852] Es findet eine Zusammenführung von Seele (als unbewusstem, weiblichem Erkenntnisinstrument), Verstand, Bewusstsein (als vormals rationalem, männlichem Erkenntnisvermögen) und Körper statt, der in der frühen Dramenkonzeption Maeterlincks noch dem ‚niedrigen‘ instinktiven Leben angehörte und der keinerlei Verbindung zum höheren Seelenleben hatte. ‚Die Frau‘ wird nach und nach zu einem ‚Gesamtkunstwerk‘ erschaffen, in dem sie die Ebenen Schein und Sein durch Handlung, Emotion und Sprache kongruent werden lässt und

[850] „Mein Feminismus war nicht kämpferisch.“ Leblanc, *Souvenirs*, S. 55.
[851] „Das Allgemeine Stimmrecht [in Belgien]“, in: Maeterlinck, *Der doppelte Garten*, S. 62-70. In diesem Artikel spricht sich Maeterlinck für die komplette Abschaffung des Klassenwahlrechts und für die Einführung eines allgemeinen, gleichen und für alle sozialen Schichten geltendes [Männer -]Wahlrecht aus. Das passive Frauenwahlrecht wurde teilweise erst 1921 und das aktive Frauenwahlrecht erst 1948 in Belgien eingeführt.
[852] Siehe dazu u.a. Delay, „L'Evolution de l'esthétique symboliste“.,sowie, Konrad, *Modern Drama as Crisis*, S. 105-135.

genau das repräsentiert, was Leblanc als Ideal des Seins proklamiert und dem Maeterlinck im *Portrait de femme* ein literarisches Denkmal gesetzt hat.

Georgette Leblanc präzisiert in ihren Erinnerungen ausdrücklich, dass der Vorwurf, sie habe Maeterlincks ‚seconde théâtre' aufgrund ihrer Interessen als Schauspielerin intendiert, nicht der Wahrheit entspreche. Sie habe vielmehr von Anfang an nur das Frauenbild interessiert: „Une seule chose me préoccupait: le caractère de la femme."[853] Der Einfluss Leblancs auf Maeterlinck wurde und wird – auch in der neuesten Forschungsliteratur – im Hinblick auf Maeterlincks dramaturgische Entwicklung entweder komplett ausgeblendet, so beispielsweise in den literaturwissenschaftlichen Aufsätzen von Nancy Delay über Maeterlincks Entwicklung vom frühen symbolistischen zum ‚seconde théâtre'[854]. Auch die Beziehung Maeterlincks zu Georgette Leblanc, und damit ihr Einfluss auf den Dichter (dem er sich willentlich anscheinend nicht entziehen konnte oder wollte), wird als „schädlich" bezeichnet: „La liaison du poète et de Georgette Leblanc – liaison, à mes yeux, si préjudiciable pour l'œuvre."[855] Paul Gorceix, Verfasser der letzten Maeterlinck-Monografie aus dem Jahr 2005 und Autor zahlreicher Bücher und Untersuchungen zu Maeterlinck, folgt in seiner Monografie aus dem Jahr 2005 Gaston Compères Einschätzung mit der knappen Bemerkung: „Nous sommes d'accord avec lui."[856] Leblanc wird ein (schädlicher) Einfluss hinsichtlich der Kreation eines neuen Frauenbildes zugeschrieben: „Georgette Leblanc, elle avait assez de pouvoir pour au moins intéresser Maeterlinck à une certaine espèce de femme dont elle aurait été plus ou moins le modèle […]."[857] Gleichzeitig wird der Einfluss dementiert, indem Leblanc als Muse ‚abgetan' und das Bild des Genies Maeterlinck heraufbeschworen wird.[858]

Der Text zu *Ariane et Barbe-Bleue* (*ou La Délivrance inutile*) ist, von den ersten Skizzen bis zur Orchesterpartitur und darüber hinaus, ein *work in progress* von sich ständig wandelnden, variierten und korrigierten Texten. Es gibt bis zur Premiere keine gleichlautende Textvorlage,

[853] „Eine einzige Sache beschäftigte mich sehr: Der Charakter der Frau." Leblanc, *Souvenirs*, S. 191.
[854] Delay, „Histoires de Barbe-Bleue", Nancy Delay, „Le Premier symbole maeterlinckien", *Correspondance. Revista hispano-belga*, Nr. 6 1999-2000, Delay, „L'Evolution de l'esthétique symboliste", Delay, „Structure et symboles de ‚L'imaginaire nocturne'".
[855] „Die Beziehung des Dichters mit Georgette Leblanc – eine in meinen Augen eine schädliche Verbindung für das Werk [Maeterlincks]." Compère, *Maurice Maeterlinck*, S. 118.
[856] „Wir sind mit ihm einverstanden." Gorceix, *L'Arpenteur*, S. 87.
[857] „Georgette Leblanc hatte genug Macht, um Maeterlinck wenigstens für eine bestimmte Art von Frau zu interessieren, für die sie mehr oder weniger das Vorbild gewesen war." Compère, *Maurice Maeterlinck*, S. 119.
[858] Gilson, *L'Ecole des muses*, S. 177-199.

alle Ausgaben unterscheiden sich in kleinen Textstellen. Und wie gezeigt, ist vor allem Ariane, neben Blaubart, jene Figur, die sich am stärksten wandelt. Bis in die dreißiger Jahre hinein wurden immer wieder Änderungen am Libretto vorgenommen, wie der Vergleich der Librettoversionen zeigt. Das Nachverfolgen der verschiedenen Spuren führte dazu, dass man zwei verschiedene Bearbeitungslinien feststellen konnte: Die Änderungen, die in den französischen Durand-Ausgaben (den Opern-Ausgaben) im Laufe der Zeit nach der Premiere vorgenommen und erweitert wurden (Librettotexte, Partituren und Klavierauszüge), blieben in den Lacomblez-Ausgaben (den Theater-Ausgaben)[859] unberücksichtigt, obwohl die *Théâtre*-Ausgabe mehrmals neu aufgelegt wurde.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die reinen Librettoänderungen in der Folgezeit der Premiere auf Dukas und seinen Verleger zurückzuführen sind. Eine markante Änderung führte bei der Neuinszenierung der Oper 1934/1935 an der Opéra-Comique bei dem Regisseur Jacques Rouché zu Verwirrung, so dass er bei Maeterlinck um dessen Meinung anfragte. Es handelt sich um die Szene im ersten Akt, als Ariane die siebte Tür zum Schlossverlies schon geöffnet hat und der Gesang der Frauen zu hören ist. Die Amme bittet Ariane, die Tür wieder zu schließen, damit sie sich nicht in Gefahr begeben, entdeckt zu werden. Sowohl in der französischen *Théâtre*-Ausgabe als auch in der Partitur antwortet Ariane, nachdem sie versucht hat, die Tür zu schließen: „Je ne peux pas" („Ich kann nicht"). Sie ist rein physisch nicht in der Lage, die Tür zu schließen. Ariane ist eine Frau mit einem starken Willen und einem ausgeprägten Moralbewusstsein, aber keine ‚Superfrau', die über unermessliche Kräfte verfügt. In der Neuausgabe der Partitur aus dem Jahr 1934 wurde das Verb „pouvoir" (können) in „vouloir" (wollen) geändert.[860] Arianes „Je ne veux pas" („Ich will nicht") gibt der Szene eine ganz andere Bedeutung. In dieser Version lehnt sie es ab, die Tür zu schließen, sie erscheint launisch, renitent und rechthaberisch. Maeterlinck antwortete auf Rouchés Anfrage hin, welche Version er bevorzuge:

L'interprétation que vous donnez du ‚Je ne peux pas' est très juste. Ce ‚Je ne peux pas' que j'avais mis d'intuition ajoute une nuance humaine au caractère et l'emporte sur le ‚Je ne veux pas' plus héroïque peut-être, trop altier, trop statue, trop marmoréen.[861]

[859] Der Textbuchdruck aus dem Jahr 1907 stellt eine Ausnahme dar, in der sehr deutlich darauf hingewiesen wird, dass es sich um die Librettoausgabe und nicht um die *Théâtre*-Ausgabe handelt.
[860] Abgesehen von den dargestellten Varianten, antwortet Ariane in der Textbuchausgabe 1907 (und in weiteren Neuauflagen) „Il ne faut pas" („Das brauchen wir nicht") und hindert die Amme am Schließen der Tür.
[861] „Die Interpretation, die Sie von ‚Ich kann nicht' geben, ist sehr richtig. Das ‚Ich kann nicht', das ich intuitiv geschrieben habe, fügt eine menschliche Note dem Charakter [Arianes] hinzu und hebt ihn über das ‚Ich will

Dieser Brief lässt auch im Nachhinein recht gut die Positionen Dukas' und Maeterlincks nachverfolgen, die beide Künstler in Bezug auf die Kreation der Ariane hatten, und die meine Deutung des Librettos von den Skizzen bis zur Partitur ‚unterfüttern'. Maeterlinck konzipierte seine Heroine als eine menschliche, emotionale Frau mit einem starken Willen, einem deutlich ausgeprägten Selbstbewusstsein und einem unerschütterlichen Glauben an sich selbst, der sie erst in die Lage versetzte zu ihrer Mission, die eingekerkerten Frauen zu befreien und sich Blaubart entgegenzusetzen. Ariane wird als überragende Frauenfigur gezeichnet, die moralisch über den gefangenen fünf Frauen steht, aber dennoch ebenso Frau ist wie sie, wie Maeterlinck in seinem Brief an Dukas vom 14. März 1901 schreibt. In der Urfassung des Librettos (der deutschen Erstfassung) ist die ‚weibliche', verspielte und verträumte Seite Arianes im ersten Akt besonders ausgeprägt und wird durch einen klaren Willen, ihre Mission durchzuführen, im zweiten Akt ergänzt, während die sorgenvolle und liebende Seite sich im dritten Akt durchsetzt. Arianes Sorge um Blaubart zeigt sich durch ihren in der *Théâtre*-Ausgabe geäußerten Erleichterungsschrei („Er ist gerettet!") und die Pflege, die sie Blaubart angedeihen lässt, um sicherzugehen, dass er nicht stirbt. Sie liebt alle Menschen, auch Blaubart, und zeigt diese Liebe, gepaart mit Respekt, durch ihr Handeln und ihren Abschiedskuss auf dessen Stirn. Ariane repräsentiert Maeterlincks Idealbild einer Frau, der er in *Portrait de femme* ein Denkmal gesetzt hatte. Ihr Charakter ist jenem des Weisen in *La Sagesse et la destinée* nachgezeichnet, der die ethische Verpflichtung zur Weisheit und die moralische Verantwortung anderen Menschen gegenüber hat Liebe und Glück weiterzutragen.

Dukas dagegen regte die Polarisierung Arianes gegenüber Blaubart an und verbannte die ‚weiblichen' Attribute Arianes aus dem ersten Akt der deutschen Erstfassung. Dadurch wurde das recht statische Libretto, das ohne charakterliche oder psychologische Entwicklungsschritte der Protagonisten auskommt dramaturgisch zugespitzt. Ariane erscheint härter und „marmorn", wie Maeterlinck schreibt. Dukas ließ Maeterlinck in einem persönlichen Treffen wissen, dass er Ariane mehr „sévère" (streng) und „dure" (gefühllos)

---

nicht' hinaus, das zu heroisch, zu hochmütig, zu marmorn erscheint", Brief Maeterlincks an Jacques Rouché vom 26. Dezember 1934, veröffentlicht im Programmheft der Opéra de Paris zur Neuinszenierung der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* im Jahr 1975.

sehe, was Maeterlinck, wie er in jenem Brief vom 14. März 1901 schreibt, gar nicht im Sinn hatte, als er die erste Szene umschrieb. Der erste Akt zeigt Ariane willensstark, unbeeindruckt von den Edelsteinen, enthusiastisch, aber nie unvernünftig, wenn Klarheit, Weitsichtigkeit, Schönheit und Beharrlichkeit symbolisiert erscheinen in den Diamanten oder in dem sie umflutendem Licht. Sie hat sich immer unter Kontrolle, nie lässt sie sich durch Oberflächlichkeiten verführen, sondern benutzt die Verführung zur Verfolgung der Ziele ihrer Mission: innere und äußere Freiheit. Im zweiten Akt wird Arianes emotionale Seite hervorgehoben, wenn sie die fünf gefangenen Frauen entdeckt, sie mütterlich liebkost und tröstet, sie schließlich ins Licht führt. Im dritten Akt kommt Arianes Begeisterung für Schönheit zur Geltung, indem sie die Frauen schmückt und kleidet. Insgesamt erscheint Ariane durchaus „zu affirmativ und eindimensional" und damit „uninteressant"[862], wie Theo Hirsbrunner feststellte. Doch das Hervorheben der Schönheit folgt keinem weiblichen Klischee, sondern führt ausschließlich zu einem höheren Ziel. In der Handlungsmotivation ähnelt Ariane der feinen Dame aus Leblancs Roman *Le Choix de la vie.*

Der Text der Orchesterpartitur zeigt, dass Ariane nicht mehr um Blaubarts Leben bangt (wie in der *Théâtre*-Ausgabe), sondern dass sie sich neutral am Rande hält um sicherzugehen, dass Blaubarts überlebt. Niemand hält sie an jenem Ort, dessen Frauen sie zumindest im Geiste befreit hat und dessen Machthaber sie menschlicher hat werden lassen.

Die musikalische Charakterisierung weicht dagegen von dieser literarischen Deutung ab, insofern, als Arianes Weggang einen starken melancholischen Unterton bekommt. Ariane leidet unter der Tatsache, dass sie als Befreierin gar nicht erwünscht war, sondern nur als Frau, die mit den anderen ihr Schicksal teilen sollte. Die Musik konterkariert die literarische Deutung und evoziert den zuvor eliminierten Untertitel der „délivrance inutile".

Den Forschungsergebnissen dieser Arbeit nach zu urteilen ist die Figur der Ariane ganz ausdrücklich nicht als Vertreterin des politischen Feminismus zu verstehen, sondern als die Verkörperung einer selbstbewussten Frau mit einem festen Willen und der Möglichkeit, frei ihr Leben zu bestimmen. Ariane benötigt dazu ein starkes Selbstbewusstsein, ausdrücklich Schönheit und den Willen, nicht am Unverständnis und der Mittelmäßigkeit der sie

[862] Theo Hirsbrunner, „Das Bild der Frau in der französischen Oper nach Wagner", in: *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20 Jahrhunderts*, Wien 2003, S. 70.

umgebenden Umwelt zu zerbrechen. Ariane agiert nicht als Missionarin, sondern als Frau, die ihren Schwestern Möglichkeiten aufzeigt, ohne sie (politisch) erzwingen zu wollen. Ein Scheitern ist in dieser Sichtweise eingeplant und nicht als Niederlage zu bewerten, da jedem Menschen die Möglichkeit offensteht, die Saat der (Selbst)-Erkenntnis zur richtigen Zeit aufgehen zu lassen, um sich schließlich für den richtigen Weg der sich bietenden Möglichkeiten zu entscheiden. Die Befreiung der Frauen durch Ariane war also nur vordergründig eine ‚Délivrance inutile'.

7 Anhang

7.1 Liste der Presseorgane mit Premierenkritiken

Tageszeitungen	Erscheinungsdatum	Kritikername
L'Action	12. Mai	Anonym
L'Aurore	11. Mai	Andrès de Rosa
L'Autorité	12. Mai	E. G.*[863]
La Bataille	11. Mai	[Arthur Coquard]*
Le Constitutionnel	12. Mai	[Albert Blavinhac]
Le Courrier du soir	13. Mai	Henri Boyer
Le Dix-Neuvième Siècle	12, Mai	Albert Montel
L'Echo de Paris	11. Mai	Arthur Coquard*
L'Eclair	10. / 11. Mai	Paul Souday
L'Estaffette	11. / 12. / 16. Mai	Louis Schneider [Albert Blavinhac] / [Saint-Gratien]
L'Etendard	12. Mai 16. Mai	[Albert Blavinhac] / [Saint-Gratien]
L'Evènement	12. Mai	Jaques Syrval
Le Figaro	11. Mai	Gabriel Fauré**
La France Nouvelle	15. Mai	[Saint-Gratien]
Le Gaulois	11. Mai	Fourcaud
La Gazette de France	13. Mai	Henri de Curzon**
Gil Blas	11. Mai	Norière** / Raoul Aubry
Le Grand National	25. Mai	Litté**
L'Intransigeant	12. Mai	Gustave Bret*
Le Jour	11. Mai 15.Mai	[Albert Blavinhac] / [Saint-Gratien]
Le Journal	12. Mai	Catulle Mendès

[863] Die Kennzeichnungen (*= ‚interessant' und ** = ‚sehr interessant') stammen von Cathérine Lorent. Lorent, „Dossier sur Ariane et Barbe-Bleue", S. 347.

Le Journal des Débats	12. Mai 19. Mai	Ed[ouard] S[churé] (?) Adolphe Jullien**
Le Journal du Soir	12. Mai	Anonym
La Lanterne	12. Mai	M. Beauchamps
Le Libéral	11. Mai	[Albert Blavinhac]
La Liberté	9. Mai 12. Mai	Th. Avonde Gaston Carraud**
La Libre Parole	11. Mai	Jean Drault*
Le Matin	11. Mai	Alfred Bruneau
Le National	11. Mai 15. Mai	[Albert Blavinhac] [Saint-Gratien]
La Nation	11. Mai	[Albert Blavinhac]
L'Opinion Nationale	11. Mai	Henri Boyer
La Paix	11. Mai 13. Mai 17. Mai	Louis Schneider [Albert Blavinhac] [Saint-Gratien]
Paris	11. Mai	[Jacques Syrval]
La Patrie	12. Mai	Albert Renaud
Le Pays	12. Mai	[Albert Blavinhac]
	16. Mai	[Saint-Gratien]
Le Petit Caporal	15. Mai	[Saint-Gratien]
Le Petit National	11. Mai	[Albert Blavinhac]
Tageszeitungen	Erscheinungsdatum	Kritikername
Le Petit National	15. Mai	[Saint-Gratien]
Le Petit Parisien	11. Mai	Montcornet
Le Petit Republicain	11. Mai	[Arthur Coquard]*
La Petite Presse	11. Mai 15. Mai	[Albert Blavinhac] [Saint-Gratien]
La Petite République	11. Mai	Camille de Sainte Croix Louis Schneider

La Presse	9. Mai 12. Mai	H. M. de Saint-Georges Robert Mondor*
Le Radical	11. Mai	Louis Schneider**
Le Rappel	12. Mai	Albert Montel
La République Française	11. Mai	Albert Blavinhac
Le Réveil	11. Mai	[Arthur Coquard]
Le Siècle	11. Mai	Camille le Senne*
Le Soir	11. Mai	B. de Lomagne
Le Soleil	11. / 13. Mai	Emile de Saint-Auban
Le supplément	21. Mai	Bobèche
Le Télégraphe	20. Mai	Anonym
Le Temps	12. Mai 19. Mai 25. Juni	Anonym Pierre Lalo Pierre Lalo
Le Triboulet	19. Mai	Emile Duranthon
Le Voltaire	11. Mai 15. Mai 22. Mai	[Albert Blavinhac] [Saint Gratien] Anonym
Kulturrevuen	Erscheinungsdatum	Kritikername
L'Art Moderne	12. Mai	Octave Maus**
La Chronique des Arts	18. Mai	Louis Laloy*
L'Echo des Premières	27. Mai	P. Grumbach
Fémina	11. Mai	Henri Duvernois
La Gazette des Théâtres	5. Juni	Vert-Vert
La Grande Revue	25. Mai	Litté**
L'Illustration	18. Mai	Gaston Sorbets
Le Journal des Théâtres et Concerts	19. Mai	Gentil Bernard
Le Magazin Pittoresque	1. Juni	E. Fouquet
Le Mercure de France	15. Juni	Jean Marnold**

Le Monde Illustré	18. Mai	Auguste Boisard
La Nouvelle Revue	1. Juni	J. Saint-Jean [Joseph de Marliave]
Le Progrès Artistique	10. Juni	J. E. Plage
La Revue Hebdomadaire	15. Juni	Jean Chantavoine**
Le Revue et Gazettes des Théâtres	19. Mai	Stany Orbier**
La Revue Politique et Littéraire (Le Revue bleue)	18. Mai	Paul Flat
La Revue illustrée	20. Mai	Louis Schneider
La Revue de Paris	1. Juni	Georges Servières**
La Revue des deux Mondes	1. Juni	Camille Bellaigue**
Le Théâtre	1. juni	Félix Duquesnel
Musikrevuen	Erscheinungsdatum	Kritikername
Le Courrier Musical	15. Mai	Victor Debay*
Le Guide Musical	28. April 12. Mai	Henri de Curzon**
Le Ménestrel	18. Mai	Arthur Pougin*
Le Monde Musical	15. Mai	Henri de Busne**
Le Monde Musical	15. Mai	Jean Huré**
Monthly Musical Record	1. Juli	S. D. C. Marchesi
Musica illustré	April, Juli, August	G. Pioch
La Revue Musicale	15. Mai	Jean Combarieu*
La Revue Musicale de Lyon	15. Mai	Léon Vallas

8 Literaturverzeichnis

PRIMÄRLITERAR

Paul Dukas

I. Handschriften, Briefe, Manuskripte

Briefe von Paul Dukas an verschiedene Adressaten, aufbewahrt unter Signatur w 49, F Pn, Département de musique.

Briefe an Paul Daul von verschiedenen Absendern, aufbewahrt unter der Signatur w 48, F Pn, Département de musique.

Brief von Paul Dukas an Gabriel Fabre vom 30. Juni 1899. Pierpont Morgan Library NY, Signatur MFCD877.F123.

Handschriftliche Änderungen in einem Druckauszug der *Théâtre*-Ausgabe des Librettos *Ariane et Barbe-Bleue* aus dem Jahr 1901 von Paul Dukas' Hand, F Pn, Signatur B.N. Mus. Rés. Th b 128.

II. Drucke

Klavierauszug *Ariane et Barbe-Bleue* (Durand Nr. 6572), Paris: 1907.

Orchesterpartitur *Ariane et Barbe-Bleue* (Durand Nr. 7386), Paris: 1907.

Dukas, Paul, „Une Autobiopraphie de Paul Dukas", in: *La Revue musicale de Lyon* 7 1910, S. 746–749.

Dukas, Paul, „Ariane et Barbe-Bleue. Moralité à la façon des contes de Perrault", in: *Revue Musicale. Numéro spéciale sur Paul Dukas*, Nr. 166 Mai–Juni 1936, S. 324–327.

Dukas, Paul, *Les Écrits de Paul Dukas sur la Musique*, Paris: Société d'éditions françaises et internationales 1948.

Dukas, Paul, „À propos d'*Ariane et Barbe-Bleue*", in: *Livres de France* 5, Mai–Juni 1952.

Dukas, Paul, *Correspondance. Choix établi par Georges Favre*, Paris: Éditions Durand et Cie. 1971.

Dukas, Paul, *Autographes Musicaux. (Verkaufskatalog), Manuscrits et correpondances de Paul Dukas*, Paris 1977.

Dukas, Paul, *Chroniques musicales sur deux siècles 1892-1932*, Paris: Éditions Stock 1980.

Georgette Leblanc

I. Handschriften, Briefe, Manuskripte

Leblanc, Georgette: „L'Histoire de ma vie", Manuskript typ., AML Bruxelles, MLT 000536.
—, Vortragspapier *Les Héroïnes de Maeterlinck,* Fonds Georgette Leblanc, AML Bruxelles, MLT 000525.

II. Drucke:

Leblanc, Georgette, *Le Choix de la vie*, Paris: Charpentier 1904.
Leblanc, Georgette, *Nos Chiens*, Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle 1919.
Leblanc, Georgette, *Mes Conversations avec Eleonora Duse*, Paris: Les Œuvres libres 1926.
Leblanc, Georgette, *Souvenirs (1895–1918)*, Paris: Bernard Grasset 1931.
Leblanc, Georgette, *La Machine à courage. Souvenirs*, Paris: J. B. Janin 1947.
Leblanc, Georgette (Mme Maeterlinck), *Un Pèlrinage au pays de Madame Bovary*, Paris: S. Sansot & Cie. 1913.
Leblanc-Maeterlinck, Georgette, „Introduction", in: [Hg.], *Maurice Maeterlinck: Morceaux choisis*, Paris: Nelson Editeurs 1910.
Leblanc-Maeterlinck, Georgette, „Avant-Propos", in: Gérard Harry [Hg.], *Le Miracle des hommes* Paris: Librairie Larousse 1912, S. 5–7.
Leblanc-Maeterlinck, Georgette, „The Later Heroines of Maurice Maeterlinck", in: *Fortnightly Review* 87, Nr. 5, 17. Januar 1910, S. 48–56.

Maurice Maeterlinck:

I. Handschriften, Briefe, Manuskripte

Briefe Maurice Maeterlincks an seinen Übersetzer Friedrich von Oppeln-Bronikowski, B Br, Signatur Mss II 7004/22.
Briefe Maurice Maeterincks an Paul Dukas, B Br (AML), Signatur: ML 8645.
Carnets de travail (Arbeitshefte/Skizzenhefte) der Jahre 1898 und 1899, die Entwürfe zu dem Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* enthalten, B Br AML Bruxelles, Signatur ML 3145 und ML 3146.
Undatiertes Manuskriptfragment zu *Ariane et Barbe-Bleue,* F Pn Cote 16435 (Dép. manuscrits)

Der Librettotext *Ariane et Barbe-Bleue – Edition conforme aux représentations de l'Opéra-Comique*, erschienen 1907 bei Paul Lacomblez in Brüssel.

II. Drucke

Maeterlinck, Maurice, *Petite Trilogie de la mort. Edition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove*, Bruxelles: Luc Pire 2009.
—, „Essais: Ame; Les Femmes; La Morale Mystique“, in: *La Nouvelle Revue* 18, Nr. 3 1895, S. 493–509.
—, „Couronne de clarté“, in: *Mercure de France* 15, Juli–September 1895, S. 225–226.
—, „Introduction à un essai sur Jules Laforgue“, in: *Mercure de France* 18, 1896, S. 161-165.
—, „Ein Brief von Maurice Maeterlinck“, in: *Die Gesellschaft* XIV, Nr. XII 1898, S. 841–842.
—, „Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung“, in: *Wiener Rundschau* 15.07.1899, S. 393–414.
—, *Drei mystische Spiele: Die sieben Prinzessinnen, Alladine und Palomides, Der Tod des Tintagiles* Leipzig: Eugen Diederichs 1900.
—, *Aglavaine und Selysette*, Leipzig: Eugen Diederichs 1900.
—, *Sister Beatrice and Ardiane & Barbe-Bleue, two Plays translated in English Verse from the Manuscript of Maurice Maeterlinck by Bernard Miall*, London/New York: George Allen / Dodd, Mead and co. 1901.
—, *Ariane et Barbe-Bleue ou La Délivrance inutile. Conte en trois actes. Théâtre III*, Bruxelles: P. Lacomblez, Editeur 1901.
—, *Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung*, Leipzig: Eugen Diederichs 1901.
—, *Der begrabene Tempel*, Leipzig: Eugen Diederichs 1902.
—, *Prinzessin Maleine*, Leipzig: Eugen Diederichs 1902.
—, *Der Schatz der Armen*, Leipzig: Eugen Diederichs 1902.
—, *Le Temple enseveli*, Paris: Fasquelle 1902.
—, *Weisheit und Schicksal,* übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Jena: Eugen Diederichs 1902.
—, *Monna Vanna,* übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Leipzig: Eugen Diederichs 1903.
—, *Monna Vanna* Paris: Fasquelle 1903.
—, *Das Wunder des heiligen Antonius*, Jena und Leipzig: Eugen Diederichs 1904.
—, *Le Double Jardin*, Paris: Fasquelle 1904.
—, *Der doppelte Garten,* übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Jena und Leipzig: Eugen Diederichs 1904.

—, *Gedichte*, Jena: Eugen Diederichs 1906.
—, *Der Schatz der Armen*, Jena: Eugen Diederichs 1906.
—, *Vom Tode*, Jena 1913: Eugen Diederichs 1913.
—, *Bulles bleues*, Monaco: Editions du Rocher 1948.
—, *Das Leben der Bienen*, Frankfurt/Main / Hamburg: Fischer Bücherei 1953.
—, „Introduction à un essai sur Jules Laforgue“, in: *Mercure de France* 17, Januar–März 1896, S.161–165.
—, *La Vie des termites,* (= Collection Diamant, Paris: Editeurs Fasquelle 1969.
—, *La Vie des fourmis*, Paris: Editeurs Fasquelle 1969.
—, „Aglavaine et Sélysette “, in: *Théâtre Complet*, Paris-Génève: Slatkine Reprints 1979
—, *La Vie des abeilles*, [Paris]: Editeurs Fasquelle B. Grasset 1980.
—, *Serres chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine*, Paris: Gallimard 1983.
— , *Die frühen Stücke 1. Übersetzt und herausgegeben von Stefan Gross*, München: Edition Text und Kritik 1983.
—, *Die frühen Stücke 2. Übersetzt und herausgegeben von Stefan Gross*, München: Edition Text und Kritik 1983.
—, *Der blaue Vogel. Märchenspiel in sechs Akten und zwölf Bildern*, Bad Wörishofen: Sachon 1984
—, *Le miracle de Saint Antoine suivi du catalogue de la collection Archives du futur,* (= Archives du futur, Bruxelles: Ed. Labor 1991.
—, *La Sagesse et la destinée*, Bruxelles: Le Cri édition 1993.
—, *La Princesse Maleine. Edition présentée, établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove*, Bruxelles: Éditions Labor 1998.
—, *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et Essais,* 1), Bruxelles: Éditions Complex 1999.
—, *Œuvres II. Théâtre 1*, Bruxelles: Editions Complexe 1999.
—, *Œuvres III. Théâtre 2*, Bruxelles: Editions Complexe 1999.
—, „Prinzessin Maleine“, in: Stefan Gross [Hg.], *Maurice Maeterlinck: Die frühen Stücke*, München: Edition text+kritik 2000
—, *Carnets de travail (1881–1890). Tôme 1 et 2. Édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove,* (= Collection Archives du Futur), Bruxelles: AML Éditions, Éditions Labor 2002.
—, *Maurice Maeterlinck et le drame statique*, Paris: Eurédit 2005.
—, *Le Trésor des humbles*, Paris: Editions Grasset et Fasquelle 2008.

—, *Trois Petits Drames pour marionettes. Edition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove*, Bruxelles: Renaissance du livre 2010.

SEKUNDÄRLITERATUR

—, *A Maeterlinck Reader. Plays, Poems, Short Fiction, Aphorisms, and Essays. Edited and translated by D. Willinger and D. Gerould,* (= Belgian Francophone Library 24), New York u.a.: Peter Lang 2011.

Abbate, Carolyn, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century,* Princeton: Princeton University Press 1991.

—, Opera: or, the Envoicing of Women, in: Musicology and Difference, S. 225–258.

Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, *Le Centenaire de Maurice Maeterlinck (1862-1962)*, Bruxelles: Palais des Académies 1964.

Albert, Nicole, „Saphisme et décadence dans l'art det la littérature en Europe à la fin du XIXe siècle“, Diss. masch., Sorbonne-Paris IV, 1998.

Alexandre, Arsène, „Mademoiselle Georgette Leblanc“, *Le Théâtre*, 14, Février 1899

Anâm, Mohammed, *Hugo von Hofmannsthal und Maurice Maeterlinck,* (= Hochschulsammlung Philosophie, Literaturwissenschaft 15), Freiburg: Hochschulverlag 1995.

Anderson, Margaret, *My Thirty Years' War*, New York: A. A. Knopf 1930.

—, *The Fiery Fountains*, New York: Horizon Press New York 1951.

—, *The Strange Necessity*, New York: Horizon Press 1962.

—, *Was ich immer schon erzählen wollte*, München: Verlag Frauenoffensive 1997.

Andreotti, Mario, *Traditionelles und modernes Drama,* (= UTB 1909), Bern, Stuttgart u a: Stern 1996.

Andrieu, Jean-Marie, *Maurice Maeterlinck*, Paris: Editions universitaires 1962.

Angelet, Christian, „Maeterlinck et Rimbaud. Tradition et nouveauté dans *Serres chaudes*“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2 - 9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 74–88.

—, „Ariane et Barbe-Bleue: de l'avant-texte au livret d'opéra“, in: *Textyles. Le monde de Maeterlinck* 41, 2011, S. 57–71.

Anoll, Lídia, „Maeterlinck et le Mouvement Moderniste Catalan“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2 - 9 Septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Edition Labor 2002, S. 398–414.

Anonymus, „An Interview with Paul Dukas“, *The Musical Courier*, 21. August 1912, S. 23–24.

Ariès, Philippe und Duby, Georges [Hg.], *Geschichte des privaten Lebens Band 4: Von der Revolution zum Großen Krieg*, Augsburg: Bechtermünz Verlag 2000.

Asmuth, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart, Weimar: J. B.Metzler 2004.

Assmann, Aleida, „Geschlecht und kulturelles Gedächtnis“, in: *Freiburger Frauenstudien 19: Erinnern und Geschlecht I,* 12, 2006, S. 29–46.

Aubry, Raoul, „Le Théâtre: Ariane et Barbe-Bleue “, *Gil Blas*, 11. Mai 1907, S. 3.

Auhagen, Wolfgang [Hg.], *Zur Tonartensymbolik bei Richard Wagner* (= Festschrift für Gerd Rienäcker zum 65. Geburtstag (vorläufige Fassung): http://festschrift65-rienaecker.de/004-Auhagen%20S.%2025-30.PDF, abgefragt am 12.09.2012.

Auquier, Isabelle, „Ariane et Barbe-Bleue, du livret à la représentation. II. Parcours tridisciplinaire (2. Teil)“, Mémoire masch. (unveröffentlicht), Université Libre de Bruxelles, 1995.

—, „*Ariane et Barbe-Bleue*, du livret à la représentation. I. Edition critique (1. Teil)“, Mémoire masch. (unveröff.), Université Libre de Bruxelles, 1995.

—, „La Création d'*Ariane et Barbe-Bleue.* Une Approche dramaturgique“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* XXXII, 2001, S. 23–78.

—, „Du Wagnérsme au symbolisme. Maurice Maeterlinck: un ‚Chevalier du Saint-Graal‘?“, in: Manuel Couvreur [Hg.], *La Monnaie symboliste au XIXe siècle*, Bruxelles: Université libre de Bruxelles 2003, S. 3–18.

Austin, John L., *How to Do Things with Words*, Cambridge: Harvard University Press 1962.

—., *Gesammelte philosophische Aufsätze*, Stuttgart: Reclam 1986.

Aziza, Claude, Olivieri, Claude und Sctrick, Robert, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris: Fernand Nathan 1978.

—, *Dictionnaire des figures et des personnages*, Paris: Editions Garnier Frères 1981.

Bäcker, Ursula, *Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez. Zeitgeschichte im Spiegel der Musikkritik*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1962.

Bailly, Auguste, *Maeterlinck*, New York: Haskell House Publishers Ltd. 1974

Bales, Richard, „Proust au seuil de la *Recherche:* La contribution de Maeterlinck essayiste“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2 - 9 septembre 2000*, Bruxelle 2002, S. 369–380.

Balzac, Honoré de, *Rierrette*, Leipzig und Weimar: Kiepenheuer Verlag 1988.

Bard, Christine, *Les Femmes dans la société française au 20e siècle*, Paris:

Armand Colin 2004.
Bard, Christine, *Die Frauen in der französischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts,* (= L'Homme Schriften. Reihe zur Feministischen Geschichtswissenschaft 14), Köln u.a.: Böhlau Verlag 2008.
Barkin, Elaine und Hamessley, Lydia [Hg.], *Audible Traces. Gender, Identity, and Music*, Zürich & Los Angeles: Carciofoli Verlagshaus 1999.
Barz, Helmut, *Blaubart. Wenn einer vernichtet, was er liebt*, Zürich: Kreuz Verlag 1987.
Barzilai, Shuli, *Tales of Bluebeard and his Wifes form late Antiquity to Postmodern Times*, New York: Routledge 2009.
Baßler, Moritz [Hg.], *New Historicism*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995.
Bataille, Georges, *Le Procès de Gilles de Rais*, Paris: Jean Jacques Pauvert Editeur 1965.
Bayard, Jean-Pierre, *Plaidoyer pour Gilles de Rais*, Coulommiers: Editions Dualpha 2007.
Bayrische Staatsoper München [Hg.], *Programmbuch zu ‚Pelléas et Mélisande' von Claude Debussy*, München 2004.
Becker, Heinz [Hg.], *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1965.
Bellaigue, Camille, „Revue musicale ", *La Revue des deux Mondes*, 1. Juni 1907, S. 689–700.
Bellanger, Claude und Jacques Godechot u.a, *Histoire de la Presse française, Band 3*, Paris: Presses universitaires de France 1972.
Benda, Julien, „A Propos de Pelléas et Mélisande", in: *La Revue Blanche* XXVIII, Nr. Mai-Aug. 1902 (Reprint) 1969, 391–394.
Benelli, Graziano, *Le Figure della ripetizione nella poesia de Maurice Maeterlinck*, Ravenna: Longo Editore 1984.
Benoît-Jeannin, Maxime, *Georgette Leblanc (1869-1941)*, Bruxelles: Le Cri 1998.
—, „Georgette Leblanc / Maurice Maeterlinck: Une Destinée", in: Maxime Benoît-Jeannin [Hg.], *Maurice Maeterlinck. La Sagesse et la destinée*, Bruxelles: Le Cri édition 2000, S. 231–245.
Bensadon, Ney, *Les Droits de la femme des origines à nos jours*, Paris: Presses Universitaires de France 1990.
Benstock, Shari, *Women of the left Bank. Paris, 1900-1940*, Austin: University of Texas Press 1986.
Berg, Christian, „Maurice Maeterlinck et le troisième personnage", in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 28, 1991, S. 33–45.
Berg, Christian / Halen, Pierre [Hg.], *Littératures belges de langue française*,

Bruxelles: Le Cri Edition 2000.
Bermbach, Udo, „Utopische Potentiale in Wagners Frauengestalten“, in: Susanne Vill [Hg.], *Das Weib der Zukunft – Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, Stuttgart: Metzler 2000, S. 70–83.
Bernstein, Jane A. [Hg.], *Women's Voices across Musical Words*, Boston: Northeastern University Press 2003.
Bertaut, Sophie, „Le symbolisme dans Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas“, Maitrise (unveröff.), Université de Paris-Sorbonne IV, 1992.
Bertolone, Paola, *I copioni di Eleonora Duse* Pisa: Giardini Editori 2000.
Berwanger da Silva, Marie Luiza, „Présence de Maurice Maeterlinck dans le modernisme brésilien: Paysage de la mémoire résiduelle“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy, 2–9 Septembre 2000*, Bruxelles: AML Ediitons / Ediitons Labor 2002, S. 381–397.
Betz, Otto, *Die geheimnisvolle Welt der Zahlen, Mythologie und Symbolik.*, München: Kösel Verlag 1999.
Betzwieser, Thomas, *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2002.
Biedermann, Hans, *Knaurs Lexikon der Symbole*, München: Droemer Knaur 1994.
Bierbaum, D. J., *Stuck,* (= Künstler-Monographien 42), Bielefeld und Leipzig: Vehlhagen & Klasing 1901.
Birkenhauer, Theresia, *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller.*, Berlin: Vorwerk 2005.
Bithell, Jethro, *Life and Writings of Maurice Maeterlinck*, London: Walter Scott 1913.
Blanchot, Maurice, *Das Unzerstörbare: ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*, München: Hanser 1991.
Blaschek, Ulrike, *Märchen vom Blaubart*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989.
Block, Haskell Mayer, *Mallarmé and the Symbolist Drama,* (= Language and Litterature 14), Detroit: Wayne State University Press 1963.
Bloß, Monika, „Musikwissenschaft“, in: Christina und Stephan von Braun, Inge [Hg.], *Gender Studien: eine Einführung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler u.a. 2000, S. 313–327.
Bodard, Roger, *Maurice Maeterlinck,* (= Poètes d'aujourd'hui Nr. 87), Paris: Pierre Seghers 1962.
Boisard, Auguste, „Semaine théâtrale“, *Le Monde illustré*, 18. Mai 1907, S. 17–18.
Boněk, Jan und Boněk, Tomáš, *Die böhmischen Kronjuwelen. Unbekannte Geschichte, vergessene Symbole, verborgene Botschaften*, Prag: Eminent 2006.
Borchardt, Beatrix, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie*

und Interpretationsgeschichte, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2005.
Borchmeyer, Dieter. „Libretto“, in: *MGG2,* Sachteil Bd. 5*,* Kassel u.a.: Bärenreiter 1996, Spalten 1116–1123.
—, „Über das Weibliche im Menschlichen in Richard Wagners Musikdramen“, in: Susanne Vill [Hg.], *Das Weib der Zukunft. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, Stuttgart: Metzler 2000, S. 34–41.
Bordeaux, Henry, „Henrik Ibsen: Realisme et Symbolisme“, in: *Mercure de France* 12, Septembre - Décembre 1894 (Reprint) 1965, S. 57–67.
Boschot, Adolphe, *Portraits de musiciens. Band 2*, Paris: Plon 1947.
Boukobza, Jean-François, „Ariane et Barbe-Bleue. Commentaire littéraire et musicale“, in: *L'Avant-Scène Opéra: Le Château de Barbe-Bleue et Ariane et Barbe-Bleue“*, Nr. 149/150 1992, S. 27–64.
Boyd, Everett Vernon, „Paul Dukas and the Impressionist Milieu: Stylistic Assimilation in Three Orchestral Works“, PhD Diss., University of Rochester,1980.
Boyer, Henri, *L'Opinion nationale*, 11. Mai 1907, S. 3.
Briscoe, James R., *Claude Debussy. A Guide to Research*, New York/London: Garland 1990.
Brock, Erland J. u. a. [Hg.], *Swedenborg and his Influence*, Bryn Athyn, Pennsylvania: The Academy of the New Church 1988.
Bronfen, Elisabeth, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München: Verlag Antje Kunstmann 1994.
—, *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film,* (= Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissensstand der Epoche 13), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
Bruneau, Alfred, „Musique“, *Le Matin*, 11.05. 1907, S. 4.
—, *Un Compositeur au cœur de la bataille naturaliste. Lettres à Étienne Destranges. Paris-Nantes, 1891–1915. Présentées et annotées par Jean Christoph Branger*, Paris: Éditions Champion 2003.
Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF 1992.
Brussel, Robert, „Paul Dukas“, in: *The Musical Courier* LXII, Nr. 9, 1. März 1911, S. 27–29.
Brüstle, Christa, „Performance/Performativität in der neuen Musik“, in: *Paragrana* 10, Nr. 1 2001, 271–283.
Bruyr, José, „Autour d'Ariane et Barbe-Bleue“, in: *La Revue Musicale* XVII, Nr. 167 1936, S. 38-40.
Stefanie Bung, Figuren der Liebe. Diskurs und Dichtung bei Paul Valéry und *Catherine Pozzi* (= Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung Band 8), Göttingen 2005, S. 10.

Busch-Salmen, Gabriele, „Menschenliebe im allerhöchsten Sinne – Zu den Frauenrollen in Hans Pfitzners Bühnenwerken“, in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 116–134.

—, und Rieger, Eva [Hg.], *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauenselbstzeugnisse* (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik Nr. 1), Herbolzheim: Centaurus Verlag 2000.

Buschmann, Johannes, *Maurice Maeterlinck*, Leipzig: Verlag für Literatur, Kunst und Musik 1908.

Busne, Henri de, *Ariane et Barbe-Bleue*, 15. Mai 1907, S. 465–471.

Butler, Judith, *Körper von Gewicht*, Frankfurt/Main: Edition Suhrkamp 1997.

Büttiker, Herbert, „Blaubarts tönendes Schweigen“, *Der Landbote*, 18. Januar 2005, S. 17.

Butzer, Günter und Jacob, Joachim [Hg.], *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart / Weimar: Verlag J. B Metzler 2008.

Buysse, Cyriel, „En voyage en auto avec les Maeterlinck“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2 - 9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 285–284.

Cabral, Maria de Jesus, „D'une Idée de la dramaturgie à une dramaturgie de l'Idée“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2 - 9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 89–124.

Cadars, Pierre, „Sept compositeurs pour une Barbe-Bleue“, in: *L'Avant-Scène Opéra: „Le Château de Barbe-Bleue“ et „Ariane et Barbe-Bleue“*, Nr. 149/150 1992, S. 82–85.

Cahn, Roger, „Blaubart gefesselt“, *Der Blick*, 18. Januar 2005, S. 22.

Calvocoressi, M.-D., „Three Blue-Beard Operas“, in: LIII, Nr. 631 1923, S. 232–233.

—, „Paul Dukas“, in: *The Monthly Musical Record* LIII.-1923, Nr. 1 January1923, S. 6–7.

—, „Dukas's Ariane et Barbe-Bleue“, in: *The Monthly Musical Record* LIV, Nr. 637 1924, S. 4-–5.

Cantoni, Delphine, „Le Premier Théâtre de Maeterlinck: du segment à au liant“, in: *Nord'. Revue de critique et de création littéraire du nord / pas-de-calais*, Nr. 26 Dezember 1995, S. 19–33.

—, „La Poétique du silence dans le premier théâtre“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2 – 9 Septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Futur 2002, S. 124–149.

Capiau-Laureys, E., „La Genèse d'Aglavaine et Sélysette“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 16, 1971, S. 7–38.
—, „Un Théâtre d'Androïdes“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 23, 1977, S. 7–21.
Capiteyn, André, *Maeterlinck. Een Nobelprijs voor Gent*, Gent: Stadt Gent 1999.
Carraud, Gaston, „Les Premières: Ariane et Barbe-Bleue“, *La Liberté*, 12. Mai 1907, S. 3.
Carré, Albert, *Souvenirs de théâtre*, Paris: Plon 1950.
Carré, Jean-Marie, „L'Evolution du théâtre de Maeterlinck“, in: *Revue des Cours et Conférences* 27, Nr. 2 1925, S. 154–171.
—, „Maeterlinck et les littératures étrangères“, in: *Revue de la littérature comparée*, Nr. 6 1926, S. 449–501.
Cassou, Jean, „Le Poète“, in: Joseph Hanse und Robert Vivier [Hg.], *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1962, S. 285–308.
Caswell, Austin B., „Maeterlinck's and Dukas's *Ariane et Barbe-Bleue:* A Feminist Opera?“, in: *Studies in Romanticism* 27, 1988, S. 203–220.
Catani, Stephanie, *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925 (=Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie Band 28)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
Caullier, Joëlle, „Maeterlinck et la modernité musicale“, in: *Nord'. Revue de critique et de création littéraire du nord / pas-de-calais*, Nr. 26 Dezember 1995, S. 67–75.
Chabrol, Pauline, „Paul Dukas et l'opéra: entre théorie et pratique“. Musicology and performing arts. Université Jean Monnet – Saint-Etienne, 2013. French. <NNT: 2013STET2190>. <tel-01085906> [Ph.Diss.]
Chandler, Frank Wadleigh, *Aspects of Modern Drama*, New York: Macmillan 1914.
Chantavoine, Jean, „Chronique musicale“, *La Revue hebdomadaire*, 15. Juni 1907, S. 390–397.
Charpentier, Armand, „L'Amour dans le mariage“, in: *La Revue Blanche* XVI 1898, S. 36–43.
Chauvin, Jeanne, „Féminisme et Antiféminisme“, in: *La Revue Blanche* XIV, Décembre 1897, S. 321–325.
Chénieux, Jacqueline, „Ariane, Astolaine et quelques autres“, in: *Les Nouvelles littéraires*, Nr. 2533 1976, S. 21.
Citron, Marcia J., „Gender and the Field of Musicology“, in: *current musicology* 53, 1993, S. 66–75.
Clément, Cathérine, *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten, verkauft*, Stuttgart: DTV/Bärenreiter 1992.

—, „Through Voices, History“, in: Mary Ann Smart [Hg.], *Siren Songs*, Princeton: University Press 2000, S. 17–28.
Clouard, Henri, „Jugements français sur Maurice Maeterlinck“, in: Joseph Hanse und Robert Vivier [Hg.], *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1962, S. 491–505.
Combarieu, Jules, „Les Œuvres récentes“, *La Revue Musicale*, 15. Mai 1907, S. 242–246.
Compère, Gaston, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Française de Belgique 1955.
—, *Maurice Maeterlinck*, Paris: La Manufacture 1992.
Conrad/Kessel [Hg.], *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1998.
Cook, Mervyn [Hg.], *The Cambridge Companion to Twentieth Century Opera*, Cambridge: University Press 2005.
Corneau, André, „Charlotte Corday“, in: *La Revue Blanche* XXIV, Januar–April 1901, S. 472–474.
Corneau, André, „Musique“, in: *La Revue Blanche* XVII, Nr. Septembre–Décembre 1898, S. 629–631.
Cornulier, Benoît de, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris: Editions du Seuil 1982.
Couvreur, Michèle, „Le Thème mythique de londine dans le théâtre de Maeterlinck“, in: *Textyles. Maurice Maeterlinck*, Nr. 1 1997, S. 45–50.
Couvreur, Manuel und Hoeven, R. van der, „Introduction“, in: Manuel Couvreur [Hg.], *La Monnaie Symboliste*, Brüssel: Université Libre de Bruxelles GRAM 2003, S. 1–33.
Curzon, Henri de, „Ariane et Barbe-Bleue, l'œuvre littéraire en attendandt l'œuvre musicale“, *Le Guide Musical*, 28. April 1907, S. 331–333.
—, „Courrier des théâtres“, *La Gazette de France*, 13. Mai 1907, S. 3.
—, „Ariane et Barbe-Bleue“, *Le Guide Musical*, 12. Mai 1907, S. 371-–373.
Cusick, Suzanne, „On Musical Performance of Gender and Sex“, in: Elaine und Hamessley Barkin, Lydia [Hg.], *Audible Traces. Gender, Identiy and Music*, Zürich/Los Angeles: Carciofoli Verlagshaus 1999, S. 25–48.
—, „Performing / composing / woman“, in: Sally Macarthur und Cate Poynton [Hg.], *Musics and feminism*, Sydney 1999, 87-98.
D'Offoel, J., „Les Œuvres de Schumann et Schubert interprétées par Mlle Georgette Leblanc“, in: *Le Guide Musical* 44, Nr. 6 / 1898, S. 124–125.
Daemmrich, Horst S. und Ingrid, *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen: Francke Verlag 1987.
Dahlhaus, Carl, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg: Bosse

1971.
—, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München: Piper 1989.
—, „Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper“, in: Carl Dahlhaus [Hg.], *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München u.a.: Piper/Schott 1989
—, „Zur Dramaturgie der Literaturoper“, in: Carl Dahlhaus [Hg.], *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München: Piper/Schott 1989
Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts,* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber: Laaber-Verlag 1996.
Davies, Meredid Puw, *The Tale of Bluebeard in German Literature. From the Eighteenth Century to the Present*, Oxford: Clarendon Press 2001.
Davray, Raoul, „Mme Georgette Leblanc“, in: *Programmheft CASTOR et POLLUX de M. Rameau. Théâtre muncipal de Montpellier*, 1908, S. 2–3.
Debauche, Pierre, „Et qui m'accueilliera? Ou la lignée de Maeterlinck“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2–9 Septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 445–450.
Debay, Victor, „Ariane et Barbe-Bleue“, *Le Courrier Musical* 1907, S. 305–309.
Debussy, Claude, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews, herausgegeben von François Lesure*, Stuttgart: Philip Reclam Junio 1974.
Delay, Nancy, „Histoires de Barbe-Bleue à ne jamais dormir debout“, in: *Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale* 7-8, 1997, S. 59–90.
—, „Vers le„Régime Nocturne‟ de l'imaginaire: Le Théâtre d'entre- deux-siècles de Maurice Maeterlinck“, PhD Diss., Università degli studi di Bologna 1999.
—, „Le Premier symbole maeterlinckien“, in: *Correspondance. Revista hispano-belga*, Nr. 6 1999-2000, S. 16–32.
—, „L'Evolution de l'esthétique symboliste de Maeterlinck dans l'entre- deux-siècles“, in: H.-J.; Neuschäfer Lope, Anne; Quaghebeur, Marc [Hg.], *Les Lettres belges au présent. Actes du congrès des romanistes allemands (Université d'Osnabrück, du 27 au 30 septembre 1999)*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang / Europäischer Verlag der Wissenschaften 2001, S. 9–27.
—, „Structure et symboles de ‚L'imaginaire nocturne ' dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2 - 9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions /Editions Labor 2002, S. 198-239.
Delgado, Arturo, „C'est notre mort qui guide notre vie … Maeterlinck y el sentimento de la muerte“, in: *Correspondance. Revista hipano-belga*, Nr. 6 1999–2000, S. 77–85.
Deliener, Isabelle, „La Délivrance Inutile ou Ariane et Barbe-Bleue. Analyse d’Ariane et Barbe-Bleue ou la délivrance inutile de Maurice Maeterlinck“,

Université Catholique 1995.
Dellamora, Richard und Fischlin, Daniel [Hg.], *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, New York: Columbia University Press 1997.
Delporte, Christian, *Les Journalistes en France 1880-1950. Naissance et construction d'une profession.*, Paris: Editions du seuil 1999.
Deprez, Yves, *Oiseau Bleu aux Choux de Bruxelles, Cataloque de l'exposition Maurice Maeterlinck. Le Retour de l'Oiseau bleu*, 1999, Gand, Musée Arnold Vander Haegen.
Derakhshani, Jahanshah, *Die Arier in den nahöstlichen Quellen des 3. und 2. Jahrtausends vor Christus*, Teheran: International Publications of Iranian Studies 1999.
Derouard, Jacques, *Maurice Leblanc*, Paris: Séguier 1989.
Descamps, Maryse, *Maurice Maeterlinck. Pelléas et Mélisande*, Bruxelles: Editions Labor 1986.
Descaves, Pierre, „Une Muse de Maeterlinck: Georgette Leblanc“, in: *La Revue des deux mondes* 15. September, 1962, S. 213–219.
Gérard Dessons, Maeterlinck. *Le Théâtre du poème*, Paris: Laurence Teper 2005.
Destranges, Etienne, „Ariane et Barbe-Bleue. Étude analytique“, in: *Revue musicale de Lyon* 7, 1909/1910, S. 5–14, S. 36–39, S. 65–74, S. 97–106.
Dettmering [Hg.], *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Eschborn: Verlag Dietmar Klotz 1999.
Dettmering, Peter, „Zu dieser Textausgabe“, in: [Hg.], *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Erstdruckfassung 1812-815*, Eschborn: Verlag Dietmar Klotz 1999, S. 9–71.
Dirkx, Paul, „Les Déterminants de la littérarisation. Le cas de Maeterlinck à l'ecole française“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2–9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 432–444.
Döhring, Sieghart, „Wandlungen des Weiblichkeits-Topos in der Oper um 1900: Exempel Massenet“, in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 1–17.
Doneux, Guy, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises 1961.
Döring, Ulrich, *Wahrnehmung und Sinnlichkeit in der phantastischen Literatur Frankreichs im 18. und 19. Jahrhundert. Interpreatitionen zu Erzählungen Cazottes, Beckfords, Gautiers, Villiers de l'Isle-Adams und Maupassants*, Altendorf 1984.
Dormann, Geneviève, *Amoureuse Colette*, Paris: Éditions Albin Michel 1985.

Doyé/Heinz/Kuster [Hg.], *Philosophische Geschlechtertheorien. Ausgewählte Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002.

Duby, Georges und Perrot, Michelle [Hg.], *Geschichte der Frauen. 19. Jahrhundert*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1994.

Duby, Georges und Perrot, Michelle [Hg.], *Geschichte der Frauen. 20. Jahrhundert*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1995.

Ducrey, Anne, „Maeterlinck et la Russie: une aura début de siècle", in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2–9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 351–368.

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris – Bruxelles – Montréal: Bordas 1969.

Durand, Gilbert und Sun, Chaoying, *Mythe, thèmes et variation*, Paris: Desclée de Brouwer 2000.

Dürhammer, Ilija und Janke, Pia [Hg.], *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, Wien: Verlag Edition Praesens 2001.

Eckart-Bäcker, Ursula, „Der Einfluss des Positivismus auf die französische Musikkritik im 19. Jahrhundert ", in: Heinz Becker [Hg.], *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1965, S. 69–103.

Eckart-Bäcker, Ursula, *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1965.

Eichner, Barbara, „Die Fahne ist des Sängers Braut. Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit in der bürgerlichen Männerchorbewegung", in: Grotjahn/ Hoffmann [Hg.], *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18.-20. Jahrhunderts*, Herbolzheim: Centaurus Verlag 2002, S. 31–50.

Emerson, Ralph Waldo, *Essays*, Stuttgart: Magnus Verlag 1987.

Enckell, Pierre, „Barbe-Bleue: La clef du mystère", in: *L'Avant-Scène Opéra: „Le Château de Barbe-Bleue" et „Ariane et Barbe-Bleue"*, Nr. 149/150 1992, S. 78–81.

Erdmann, Silke, *Dämonen, Hexen, erschreckende Zufälle. Aspekte des Phantastischem im lyrischen Drama des Fin de siècle*, Marburg: Tectum-Verlag 2005.

Erstić/Schuhen u. a, *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld: Transcript Verlag 2005.

Esch, Maurice, *L'Œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris: Le Mercure de France 1912.

Fauré, Gabriel, „Les Théâtres: Ariane et Barbe-Bleue", *Le Figaro*, 11. Mai 1907,

S. 4.
Fauser, Annegret, „"Fighting in Frills": Women and the *Prix de Rome* in French Cultural Politics“, in: Jane A. Bernstein [Hg.], *Women's Voices across Musical Worlds*, Boston: Northeastern University Press 2003
— und Everist, Mark [Hg.], *Music, Theater, and Cultural Transfer*, Chicago and London: The University of Chicago Press 2009.
— und Schwartz, Manuela, „Einleitung“, in: Fauser/Schwartz [Hg.], *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999, S. 9–31.
— und Schwartz, Manuela [Hg.], *Von Wagner zum Wagnérisme* (= Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999.
Favre, Georges, *Paul Dukas,* (= Collection Euterpe), Paris: La Colombe 1948.
—, *L'Œuvre de Paul Dukas*, Paris: Durand et Cie. 1969.
—, „Les Débuts de Paul Dukas dans la critique musicale“, in: *Revue de Musicologie* 1, 1970, S. 54–85.
Fazakas, Joseph, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck,* (= Etudes de littérature et de linguistique françaises de l'Institut français à l'Université de Debrecen VIII), Debrecen 1936.
Felten, Hans, „Maurice Maeterlinck: *Marie-Magdeleine*. Discordia concors als Gestaltungsprinzip“, in: Hans / Lope Felten, Hans-Joachim [Hg.], *Literatur im französischsprachigen Belgien*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1990, S. 25–29.
— und Lope, Hans-Joachim [Hg.], *Literatur im französischsprachigen Belgien. Akten der Belgiensektion des Deutschen Romanistentages Aachen (25.–27.9.1989)* (= Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen Nr. 22), Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Peter Lang 1990.
Fénélon, Franços de, *Les aventures de Télémach*, Paris: Flammarion 1908.
Ferber, Michael, *A dictionary of literary symbols*, Cambridge: University Press 2007.
Fidler, Florence G., *The Bird that is blue. A study of Maeterlinck's two fairy plays*, London: Selwyn and Blount 1928.
Fischer, Jens Malte [Hg.], *Oper und Operntext*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1985.
Fischer, Jens Malte, „Klassizistischer Wagnérisme?“, in: Annegret Fauser und Manuela Schwartz [Hg.], *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999, S. 229–263.
Fischer, Jens Malte, „Nach Wagner – Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920“, in: Siegfried Mauser [Hg.], *Musiktheater im 20. Jahrhundert (= Handbuch der musikalischen Gattungen Nr. 13)*, Laaber: Laaber Verlag 2002, S. 11–46.

Fischer, Lisa und Brix, Emil, *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien und München: Verlag für Geschichte und Politik / R. Oldenbourg Verlag 1997.
Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
Flat, Paul, *Nos Femmes des lettres*, Paris: Perrin et Cie. 1909.
—, *Figures du théâtre contemporain,* Paris: Sansot et Cie. 1911.
Floros, Constantin, „Frauengestalten bei Richard Wagner“, in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 44–56.
Forstner, Dorothea, *Die Welt der Symbole*, Innsbruck/Wien/München: Tyrolia Verlag 1961.
France, Anatole, *Les Sept Femmes de Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*, Paris: Calmann-Lévy, Editeurs 1909.
Frenzel, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart: Alfred Körner Verlag 1999.
—, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart: Alfred Körner 2005.
Frevert, Ute, *"Mann und Weib und Weib und Mann". Geschlechterdifferenzen in der Moderne*, München: C.H. Beck 1995.
Frey, Hans-Jost, *Maurice Blanchot: Das Ende der Sprache schreiben*, Weil am Rhein / Basel: Engeler 2007.
Friedrich, Paul, „Das Frauenideal auf der Bühne“, in: *Bühne und Welt* 10, Nr. 6 Dezember 1907, S. 231–236.
Friedrich, Sven, „Gibt es eine 'Philosophie des Weiblichen' bei Wagner?“, in: Susanne Vill [Hg.], *"Das Weib der Zukunft" - Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, Stuttgart: Metzler 2000, S. 44–56.
Frisque, Célogène, *L'Objet femme*, Paris La Documentation française 1997.
Fulcher, Jane F., *French Cultural Politics & Music*, Oxford: University Press 1999.
— [Hg.], *Debussy and His World.*, Princeton and Oxford: Princeton University Press 2001.
G., E. [Anonymus], „Les Premières: Ariane et Barbe-Bleue“, *L'Autorité*, 12. Mai 1907, S. 4.
Gadamer, Hans-Georg, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.*, Tübingen: Mohr 1996.
Gallois, Jean, *Ernest Chausson*, Paris: Fayard 1994.
Gautier, Théophile, *Souvenirs de théaâtre. D'Art et de Critique*, Paris: Eugène Fasquelle 1904.
Gerhard/Limbach [Hg.], *Rechtsalltag von Frauen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1988.
Gier, Albert, „Einleitung“, in: Albert Gier [Hg.], *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Librettoforschung*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag

1986
— [Hg.], *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung* (= Studia Romanica 63, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1986.
—, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
— und Gruber, Gerold W. [Hg.], *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* (= Reihe Musikiwssenschaft Nr. 127), Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1995.
Gilkin, Iwan, „Maurice Maeterlinck“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 2, 1956, S. 5–36.
Gilson, Etienne, *L'Ecole des muses*, Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1951.
Gimenez, Estrella de la Torre, „Le miracle de Saint Antoine, étude sociale réaliste“, in: *Correspondance. Revista hipano-belga*, Nr. 6 1999-2000, S. 107–112.
Goertz, Harald, „Frauengestalten in Giuseppe Verdis Opern“, in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in den Opern des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 57–63.
Goll, Claire, *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse*, Berlin: Rütten & Loening 1987.
Gorceix, Paul, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris: Presses Universitaires de France 1975.
—, „Pelléas et Mélisande. Yvesold Meyerhold et le théâtre de la convention“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* XXIX, 1994, S. 9– 25.
—, „Maurice Maeterlinck ou Le ‚Reveil de l'âme' du *Ruysbroeck l'Admirable* aux *Aveugles*“, in: *Nord'. Revue de critique et de création littéraire du nord / pas-de-calais*, Nr. 26 Dezember 1995, S. 7–17.
—, „Maurice Maeterlinck“, in: *Textyles. Maurice Maeterlinck*, Nr. 1 1997, S. 14–24.
— [Hg.], *La Belgique fin de siècle*, Bruxelles: Editions Complexe 1997.
—, „Introduction générale“, in: Paul Gorceix [Hg.], *La Belgique fin de siècle*, Bruxelles: Editions complexe 1997, S. 11–55.
—, „Introduction générale. Étude sur la poétique à la Fin du Siècle“, in: Paul Gorceix [Hg.], *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique. Oeuvres poétiques*, Bruxelles: Editions complexe 1998, S. 1–83.
— [Hg.], *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, Bruxelles: Editions complexe 1998.
—, „Maurice Maeterlinck ou Le Refus de la théorie“, in: *Maurice Maeterlinck. Œuvres I. Le réveil de l'âme*, Bruxelles: Editions Complexe 1999, S. 155–166.

—, „Introduction à La Princesse Maleine“, in: Paul Gorceix [Hg.], *Maurice Maeterlinck. Œuvres II. Théâtre 1* , Bruxelles: Editions Complexe 1999, S. 79–81.
—, „Introduction à „Aglavaine et Sélysette““, in: Paul Gorceix [Hg.], *Maurice Maeterlinck. Œuvres II. Théâtre 1*, Bruxelles: Editions Complexe 1999, S. 55–-59.
—, „Introduction à „Ariane et Barbe-Bleue““, in: Paul Gorceix [Hg.], *Maurice Maeterlinck. Oeuvres III. Théâtre 2*, Bruxelles: Edition Complexe 1999, S. 8–9.
—, „De *La Princesse Maleine* à *La Princesse Isabelle.* Essai sur le théâtre de Maeterlinck“, in: Paul Gorceix [Hg.], *Maurice Maeterlinck. Oeuvres II. Théâtre 1*., Bruxelles: Edition Complexe 1999, S. 4–75.
—, „Avant-Propos“, in: Paul Gorceix [Hg.], *Maurice Maeterlinck. Oeuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais.*, Bruxelles: Edition complexe 1999, S. 7–132.
—, „L'Itinéraire de l'homme et de l'écrivain“, in: Paul Gorceix [Hg.], *Maurice Maeterlinck. Oeuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, Bruxelles: Edition complexe 1999, S. 17–47.
—, *Maurice Maeterlinck. Le Symbolisme et la Différence*, Saint-Pierre- du-Mont: Eurédit 2000.
—, „Maurice Maeterlinck et la forme fragmentaire“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy, 2–9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 467–478.
—, „Introduction“, in: [Hg.], *Maurice Maeterlinck et le drame statique*, Paris: euredit 2005, S. 9–56.
—, *Maeterlinck. L'Arpenteur de l'invisible*, Bruxelles Le Cri Edition 2005.
—, *Maurice Maeterlinck du mysticisme à la pensée ésotérique*, Paris: Eurédit 2006.
—, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck.*, Paris Eurédit 2006.
Gorilovics, Tivador, „Secrets de la chambre interdite“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* XXXII 2001, S. 7–21.
Götz, Hoeppe., *Blau – die Farbe des Himmels*, Berlin: Spektrum Akademischer Verlag 1999.
Goubault, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genf/Paris: Editions Slatkine 1984.
Gounod, Charles, *Faust (Margarete). Textbuch zur Oper in vier Akten. Text von Jules Barbier und Michel Carré*, Leipzig: Edition Peters 1983.
Gourmont, Remy de, *Le livre des masques. Texte établi et présenté par Daniel Grojnowski*, Houilles: Editions Manucius 2007.
Grayson, David, „Waiting for Golaud: the concept of time in *Pelléas*“, in: *Debussy*

Studies, 1997, S. 26–45.
Grießhaber-Weninger, *Rasse und Geschlecht,* (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Köln u.a.: Böhlau Verlag 2000.
Grimm, Brüder, *Kinder- und Hausmärchen*, Berlin und Weimar 1978.
Grimm, Brüder, *Kinder- und Hausmärchen. Band 3. Originalanmerkungen, Herkunftsnachweise, Nachwort.*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1980.
Gross, Stefan [Hg.], *Maurice Maeterlinck. Prosa und kritische Schriften 1886–1896*, Mindelheim: Sachon 1983.
— [Hg.], *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur. Eine Dokumentation.*, Mindelheim: Sachon 1985.
—, *Maurice Maeterlinck oder Der symbolische Sadismus des Humors. Studie zum Frühwerk mit angehängten Materialien*, Frankfurt am Main/ Bern/New York: Peter Lang 1985.
— [Hg.], *Maeterlinck. Introduction à une psychologie des songes (1886–1896)*, Bruxelles: Editions Labor 1985.
Gross-Roath, Claudia, *Das Frauenbild bei Franz von Stuck*, Weimar: VDG 1999.
Groth, Renate, „Claude Debussy: "Ein bißchen vom Geheimnis bewahren"“, in: Hermann Danuser und Günter Katzenberger [Hg.], *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber Verlag 1993, S. 23–31.
Grotjahn/Hoffmann [Hg.], *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18.–20. Jahrhunderts* (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik Nr. 3), Herbolzheim: Centaurus Verlag 2002.
Gruber, Gernot und Mauser, Siegfried, *Divergenzen – Konvergenzen. Hermeneutische Paraphrasen und Phantasien,* (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 11), Laaber: Laaber-Verlag 2010.
Gsteiger, Manfred, *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869-1914)*, Bern/München: Francke Verlag 1971.
Guhlmann, Walter, *Die Magie der Edelsteine*, Hamburg: Duphorn Verlag 1925.
Guiette, Robert, „Les Chansons“, in: Joseph Hanse und Robert Vivier [Hg.], *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1962, S. 309–320.
Hahn, Reynaldo, *Thèmes variés*, Paris: J. B. Janin 1946.
Halls, Wilfred Douglas, „Some Aspects of the Relationship between Maeterlinck and Anglo-American Literature“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 1, 1955, S. 9–25.
—, „Les Débuts du théâtre nouveau chez Maeterlinck“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 3, 1957, S. 45–58.
—, *Maurice Maeterlinck. A study of his life and thought*, Oxford: Clarendon Press 1960.

Hamann, Brigitte, „Das Frauenbild um die Jahrhundertwende“, in: Ilija Dürhammer und Pia Janke [Hg.], *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, Wien: Verlag Edition Prasens 2001, S. 15–22.

Hanak, Miroslaw John, *Maeterlinck's Symbolic Drama. A Leap into Transcendence*, Louvain: E. Peeters 1974.

Hanse, Joseph, „Histoire d'une gloire“, in: Joseph Hanse und Robert Vivier [Hg.], *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1962, S. 41–118.

—, „De Ruysbroeck aux Serres chaudes“, in: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises [Hg.], *Le Centenaire de Maurice Maeterlinck (1862 –1962)*, Bruxelles: Palais des Académies 1964

—, *Naissance d'une littérature*, Bruxelles: Editions Labor/Archives et Musée de la Littérature 1992.

__ und Vivier, Robert, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1962.

Hantelman, Dorothea von, „I promise it's performative“, in: Erstić/Schuhen u.a [Hg.], *Avantgarde - Medien - Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld: Transcript Verlag 2005, S. 27–36.

Harry, Gérard, *Maurice Maeterlinck*, Paris: Fasuqelle Editeurs 1909.

Hauptmann, Gerhard, *Einsame Menschen*, Berlin: S. Fischer Verlag 1922.

Heath, Mary Joanne Renner, „A Comparative Analysis of Dukas’s Ariane et Barbe-Bleue and Bartók’s Duke Bluebeard’s Castle“, PhD Diss., University of Rochester, 1988.

Heesch, Florian, *Strindberg in der Oper. August Strindbergs Opernpoetik und die Rezeption seiner Texte in der Opernproduktion bis 1930*, Göteborg 2006.

Heine, Anselma, *Maeterlinck,* (= Die Dichtung 33), Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler o. J [1905].

Heinz, Marion und Kuster, Friederike [Hg.], *Geschlechtertheorie, Geschlechterforschung. Ein interdisziplinäres Kolloquium*, Bielefeld: Kleine Verlag 1998.

Heinz-Mohr, Gerd, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, München: Eugen Diederichs Verlag 1992.

Hellens, Franz, „Maurice Maeterlinck“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 3, 1957, S. 5–21.

Hemming, Jan, „Musik und Körper. Performative Problemlösungsstrategien“, in: Hoffmann/Bowers/Heckmann [Hg.], *Frauen- und Männerbilder in der Musik*, Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 2000, S. 181-197.

Henze-Döhring, Sabine, „Liebe-Tragik: Zur musikdramaturgischen Konzeption

der Brünnhilden-Gestalt“, in: Susanne Vill [Hg.], *Das Weib der Zukunft – Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, Stuttgart: Metzler 2000, S. 14-141.

—, „Chi ha vissuto per amore per amore si morì. Frauengestalten in Puccinis Opern“, in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 76–83.

Hermansson, Casie, *Reading Feminist Intertextuality through Bluebeard Stories,* (= Women's Studies 27), Lewiston ua.a: The Edwin Mellen Press 2001.

Hernández, Ramiro Martín, „Quelques Réfléxions sur la théorie et la pratique théâtrales de Maurice Maeterlinck“, in: *Correspondance. Revista hipano-belga*, Nr. 6 1999-2000, S. 63–76.

Herr, Corinna, „Ein Verbrechen wider die Natur? Musikdramatische Interpretationen von Kindsmörderinnen und die Idee von der "Natur der Frau"“, in: Grotjahn/Hoffmann [Hg.], *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18.-20. Jahrhunderts*, Herbolzheim: Centaurus Verlag 2002, S. 75–86.

Herzog, Josef, *Die Märchentypen des Ritter Blaubart und Fitchervogel. Inauguraldissertation an der Universität zu Köln*, Würzburg: Konrad Tritsch1937.

Hiekel, Jörn Peter, „Zelebrierte Isolation. Dukas: Ariane et Barbe-Bleue in Prag“, in: *Opernwelt* 42, Nr. 8 2001, S. 48.

Hilbk, Iris Helene, *Studien zum Verhältnis von Sprache und Musik bei Claude Debussy. Eine Untersuchung ausgewählter Werke aus dem Zeitraum 1888-1904 vor dem Hintergrund seiner Briefe, Feuilletons und Musikkritiken,* (= Europäische Hochschulschriften 153), Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang /Europäischer Verlag der Wissenschaften 1996.

Hirsbrunner, Theo, *Debussy und seine Zeit,* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber: Laaber Verlag 1981.

— „Debussy – Maeterlinck – Dukas“, in: Jens Malte Fischer [Hg.], *Oper und Operntext*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1985, S. 167– 178.

—, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber Verlag 1995.

__, „Vincent d’Indy zwischen Wagner und Debussy“, in: Annegret Fauser und Manuela Schwartz [Hg.], *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999, S. 265–284.

—, „Das Bild der Frau in der französischen Oper nach Wagner“, in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 64–75.

Hirsch, Charles-Henry, „Musique“, in: *Mercure de France* XIV, April-Juni 1895 S. 244–245.
Hofmiller, Josef, *Versuche*, München: Süddeutsche Monatshefte GmbH 1909.
Honegger, Claudia, *Die Ordnung der Geschlechter*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1991.
Höslinger, Clemens, „Wandlungen im dramatischen Sopranfach“, in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 199–210.
Hottmann, Katharina, „Er ist kein ganzer Mann. Komponierte Männlichkeit in Arabella von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss“, in: Grotjahn/ Hoffmann [Hg.], *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18.-20. Jahrhunderts*, Herbolzheim: Centaurus Verlag 2002, S. 87–101.
Hülk, Walburga, „Paradigma Performativität?“, in: Erstić/Schuhen u.a [Hg.], *Avantgarde, Medien, Performativität*, Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 9–26.
Huré, Jean, „Ariane et Barbe-Bleue“, *Le Monde musical*, 15. Mai 1907, S. 132–133.
Huret, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire (1891)*, Vanves: Les Editions Thot 1982.
—, *43 Interviews de littérature et d'art*, Vanves: Les Editions Thot 1984.
Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaption*, New York/London: Routledge 2006.
— und Hutcheon, Michael, *Opera: Desire, Disease, Death*, Lincoln: University of Nebraska Press 1996.
— und Hutcheon, Michael, „Staging the Female Body: Richard Strauss's Salomé“, in: Mary Ann Smart [Hg.], *Siren Songs*, Princeton: University Press 2000, S. 204–221.
Huysmans, Joris-Karl, *A Rebours*, Paris 1981.
Imbert, Hugues, „L'Attaque du moulin“, in: *Le Guide Musical* 39, Nr. 49 1893, S. 481–483.
Isenschmid, Andreas und Christoph König, *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur,* (= marbachermagazin, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 2004.
Istel, Edgar, *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuches nebst einer dramaturgischen Analyse des Librettos von Figaros Hochzeit*, Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler 1914.
Jacobs, Monty, *Maeterlinck. Eine kritische Studie zur Einführung in seine Werke*, Leipzig: Eugen Diederichs 1901.
Jacobsohn, Siegfried, *Das Theater der Reichshauptstadt*, München: Albert Langen 1904.
Jacobsohn, Siegfried, *Jahre der Bühne, Theaterkritische Schriften*, Frankfurt am Main: Rowohlt 1965.

Jacoby, Mario, Kast, Verena und Riedel, Ingrid, *Das Böse im Märchen,* (= Psychologisch gesehen 33), Fellbach: Verlag Adolf Bonz 1987.
Jan, van Ruusbroec, *L' Ornement des noces spirituelles (übersetzt von Maurice Maeterlinck),* (= Passé present), Bruxelles: Les Eperonniers 1990.
Janke, Pia, „Antifeminismus? Weininger-Lektüren", in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 28–43.
Jarrety, Michel [Hg.], *La Poésie française du moyen âge jusqu'au nos jours*, Paris: PUF 1997.
Jarrety, Michel [Hg.], *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris: PUF 2001.
Jean-Aubry, Georges, *Une Amitié exemplaire: Villiers de l'Isle-Adam et Stéphane Mallarmé d'après des documents inédits*, Paris: Mercure de France 1942.
Jones, Jane Kimberlyn Sehpherd, „Study and comparison of Béla Bartóks *Bluebeard's castles* and three operas based on works by Maurice Maeterlinck: *Pelléas et Mélisande*, *Ariane et Barbe-Bleue*, and *Monna Vanna*", PhD Diss., University of Texas 1990.
Joseph-Renaud, J., „Le Cinquième Congrès féministe international", in: *La Revue Blanche* XXIII, Sept.-Dez. 1900, S. 224–227.
Jourdan, Eric, *Barbe Bleue, Croquemitaine et compagnie*, Paris: Editions de la différence 1985.
Jullien, Adolph, „Revue Musicale: Ariane et Barbe-Bleue", *Journal des débats*, 19. Mai 1907, S. 1 f.
Jung, Thomas, „Ariane sans Barbe-Bleue. Genderperspektive als Aufklärung", in: Annette Kreutziger-Herr und Katrin Losleben [Hg.], *History / Herstory. Alternative Musikgeschichten*, Köln u.a.: Böhlau 2009, S. 217–230.
Kahn, Gustave, „Les Origines du Symbolisme", in: *La Revue Blanche* XXVI, Nr. Sept.-Dez. 1901, S. 321–348.
Kane, Leslie, *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press 1984.
Kast, Verena, *Mann und Frau im Märchen. Eine psychologische Deutung*, Olten/ Freiburg im Breisgau: Walter Verlag 1985.
Kaufmann, Harald [Hg.], *Symposium für Musikkritik (= Studien zur Werteforschung, Heft 1)*, Graz 1968.
Kerckhove, Fabrice van de, „Maeterlinck entre Prose et Poésie. De *Sous Verre* à *Serres Chaudes*", in: [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2–9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 41–73.
Kerckhove, Fabrice van de [Hg.], *Maurice Maeterlinck: Carnets de travail 1881–*

1890, Band 1, Bruxelles: Archives & Musée de la Littérature 2002.
Kerckhove, Fabrice van de [Hg.], *Maurice Maeterlinck: Carnets de travail 1881–1890, Band 2*, Bruxelles 2002.
Kesting, Jürgen, „Last der Freiheit, Lust der Unterdrückung. Zur Hamburger Erstaufführung von Paul Dukas' ‚Ariane et Barbe-Bleue'", in: *Opernwelt* 38, Nr. 12 1997, S. 12–13.
Kesting, Marianne, „Maeterlincks Revolutionierung der Dramaturgie", in: *Akzente* 10, Nr. 5 1963, S. 527–543.
Keym, Stefan, „Zum Zusammenhang zwischen Farben und Dreiklangskomponenten der speziellen Akkorde Olivier Messiaens", in: *Musiktheorie* 19, Nr. 3 2004, S. 249–256.
Kienzle, Ulrike, „Komponierte Weiblichkeit im *Parsifal*", in: Susanne Vill [Hg.], *Das Weib der Zukunft - Frauengestalten und Frauenstimmen bie Richard Wagner*, Stuttgart: Metzler 2000, S. 153-190.
Kienzle, Ulrike, „Nuda veritas. Zur Psychologie der Frau bei Franz Schreker", in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 211–223.
Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München Carl Hanser Verlag 1960.
Knapp, Bettina, *Maurice Maeterlinck*, Boston: Twayne Publishers 1975.
Knaus, Kordula, *Gezähmte Lulu. Alban Bergs Wedekind-Vertonung im Spannungsfeld von literarischer Ambition, Opernkonvention und „absoluter Musik",* (= Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura 38), Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2004.
Knowles, Dorothy, *La réactiion idéaliste au théâtre depuis 1891*, Paris 1934.
Koegler, Horst, „Erkannte Wahrheit. Dukas: Ariane et Barbe-Bleue in Zürich", in: *Opernwelt* 46, Nr. 3 2005, S. 46.
Koestenbaum, Wayne, *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*, Stuttgart: Klett-Cotta 1996.
Kolbus, Anita, *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas*, Marburg: Tectum Verlag 2001.
Konrad, Linn Bratteteig, „Comment comprendre ‚Le tragique quotidien' de Maeterlinck?", in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 24, 1978, S. 19– 33.
—, *Modern Drama as Crisis*, New York u. a.: Peter Lang 1986.
Kramer, Lawrence, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley/Los Angeles/London: Uni versity of California Press 1995.
Kramer, Lawrence, *Opera and Modern Culture*, Berkely, Los Angeles, London:

University of California Press 2004.
Kreutziger-Herr, Annette [Hg.], *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Nr. 15), Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1998.
Kreutziger-Herr, Annette und Katrin Losleben [Hg.], *History / Herstory. Alternative Musikgeschichten* (= Musik - Kultur - Gender, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2009.
Krones, Hartmut, „Frauengestalten in den Bühnenwerken von Marcel Rubin", in: Michel Otten [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, 2736-287.
Kroó, György, „Bartók and Dukas", in: *The Hungarian Quarterly* 36, Nr. 139 1995, S. 42–54.
Kübler, Susanne, „Vom Nichtleben im Einfamilienhaus", *Tagesanzeiger*, 18. Januar 2005, S. 53.
Labadens, François, „Hommage à Georgette Leblanc", in: *Les cahiers naturalistes* 82, 2008, S. 237–238.
Lalo, Pierre, „Ariane et Barbe-Bleue", *Le Temps*, 25. Juni 1907, S. 5.
Laloy, Louis, „Chronique musicale", *La Chronique des arts et de la curiosité*, 18. Mai 1907, S. 178–179.
Laplace-Claverie, Hélène, *Modernes Féeries. Le théâtre français du XXème siècle entre réenchantement et désenchantement,* (= Littérature de notre siècle, Paris: Honoré Champion 2007.
Laserra, Annamaria, „Lois de la matière et lois de l'héridité dans l'Œuvre de Maurice Maeterlinck", in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2–9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 250–265.
Le Dantec, Félix, „La Virulence du Sexe", in: *La Revue Blanche* XXX, Jan.-– Avril 1903, S. 81–90.
Lecat, Maurice, *Le Maeterlinckianisme*, Bruxelles: Ancienne Librairie Castaigne 1937.
Lecat, Maurice, *L'Ombre des ailes de Maeterlinck*, Bruxelles: Ancienne Librairie Castaigne 1937.
Lecat, Maurice, *Les Caractères principaux du Génie de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: Ancienne Librairie Castaigne 1938.
Leclerc, *Clé*, Paris: Bernard Grasset 1989.
Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.
Leijnse, Elisabeth, „La Réception des premières œuvres de Maeterlinck aux Pays-Bas. Un panorama", *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* XXX., S. 9–65.

Leijnse, Elisabeth, „Maurice Maeterlinck au pays de Vondel: ‚Un nouveau Shakespeare'?", in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2 - 9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Ediitons / Editions 2002, S. 315–336.

Leneveu, Georges, *Ibsen et Maeterlinck*, Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques 1902.

Léopold-Lacour, Mary, „La Femme au théâtre: Georgette Leblanc", *Fémina*, 1. März 1901, S. 52.

Leroy, Christian, *La poésie en prose française du XVIIième siècle à nos jours. Histoire d'un genre*, Paris: Honoré Champion 2001.

Lesure, François [Hg.], *Paul Dukas. Catalogue de la Bibliothèque nationale de France*, Paris 1965.

—, „Deux Lettres de Georgette Leblanc à Paul Dukas", in: *Revue de Musicologie* LI, 1 1965, S. 93–97.

—, *Claude Debussy*, *Biographie critique*, Paris: Fayard 2003.

Liebscher, Julia, „Sinfonie und Sinfonische Dichtung als Paradigmen männlicher Musikkultur im 19. Jahrhundert. Androzentrische Sujets und männliche Archetypen in der sinfonischen Orchestermusik", in: Grotjahn/Hoffmann [Hg.], *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18.-20. Jahrhunderts*, Herbolzheim: Centaurus Verlag 2002, S. 101–106.

Lope, Hans-Joachim [Hg.], *L'écrivain belge devant l'histoire. Colloque international organisé à l'Université de Marburg les 12 et 13 octobre 1990* (= Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen Nr. 25), Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang 1993.

—; Neuschäfer, Anne; Quaghebeur, Marc [Hg.], *Les Lettres belges au présent. Actes du Congrès des Romanistes allemands (Université d'Osnabrück, du 27 au 30 septembre 1999)* (= Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen Nr. 44), Frankfurt am Main/Berlin/ Bern: Peter Lang 2001.

Lorent, Catherine, „Ariane et Barbe-Bleue. Dossier sur le conte lyrique de Paul Dukas", Diss., Conservatoire National Supérieure de Musique Paris, 1978 (masch.).

Lucet, Sophie, „Pelléas et Mélisande et l'esthétique du théâtre symboliste", *Annales des la Fondation Maurice Maeterlinck* XXIX, S. 27–48.

Ludwig, Heinz, „Zum Jahr der Frau? Dukas' ‚Ariadne und der Blaubart' in Paris", in: *Opernwelt*, Nr. 9 1975, S. 45–46.

Lugné-Poe, Aurélien, *La Parade. Le sot du tremplin. Souvenirs et impressions de théâtre*, Paris: Librairie Gallimard 1930.

Lugné-Poe, Aurélien, *Parade. Acrobaties. Souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris: Librairie Gallimard 1931.
Lugné-Poe, Aurélien, *La Parade. Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris: Librairie Gallimard 1933.
Lurker, Manfred, *Die Botschaft der Symbole in Mythen, Kulturen und Religionen*, München: Kösel Verlag 1990.
Luscher, Birgit, *Einführung in das Symbolische Denken,* (= Symbol – Mythos – Medien 15), Berlin: Lit Verlag 2008.
Lutaud, Christian, „Macbeth dans l'œuvre de Maeterlinck", in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 20/21, 1976, S. 21–209.
Lutaud, Christian, „La Musique de *Pelléas,* de Maeterlinck à Debussy", in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, 1977, S. 35–58.
Lutaud, Christian, „Le Motif de la noyade chez Maeterlinck", in: *Textyles. Maurice Maeterlinck*, Nr. 1 1997, S. 50–61.
Lutaud, Christian, „Anneau d'or / Agneau mort", in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2–9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S 150–169.
Lutter/Reisenleitner, *Cultural Studies. Eine Einführung*, Wien: Löcker 2002.
Maar, Michael, *Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000.
MacDonald, Mary Ellen, *Maurice Maeterlinck. Poet and Philosopher*, London: George Allen & Unwin Ltd. 1916.
Machabey, Armand, *Traité de la critique musicale,* (= Bibliothèque d'études musicales, Paris: Richard-Masse 1946.
Machbey, Armand, *Traité de la critique musicale,* (= Bibliotheque musicale, Paris: Richard-Masse 1946.
Maehder, Jürgen, „‚À la recherche d'un Pelléas'. Zur musikalisch-dramatischen Ästhetik Claude Debussys", in: Wolfgang Storch [Hg.], *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Berlin: Akademie der Künste/Edition Hentrich 1991, S. 106–114.
Mahony, Patrick, *The Magic of Maeterlinck*, Hollywood, Cal.: House-Warven 1952.
Malkani, Fabrice, „Introduction à la lecture du livret d'opéra au XX^{e} siècle ", in: *Germanica* 41 *(Le livret d'opéra en langue allemande au XX^{e} siècle: ruptures et reprises*), 2007, S. 7–18.
Mallarmé, Stéphane, *Kritische Schriften* Gerlingen: Lambert Schneider 1998.
Marchesi, S. D. C., „Music in Paris: Ariane et Barbe-Bleue", *Monthly Musical Record*, 1. Juli 1907, S. 153–154.
Marnat, Marcel, „La liberté ou la mort", in: *L'Avant-Scène Opéra: „Le Château de Barbe-Bleue" et „Ariane et Barbe-Bleue"*, Nr. 149/150 1992, S. 12–123.

Marnold, Jean, „Musique“, *Mercure de France*, Mai - Juni 1907, S. 734-737.
Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts*, Paris: Ollendorff 1898.
Mauclair, Camille, *Les Mères sociales*, Paris Ollendorff 1902.
Maurer-Zenck, Claudia, „Komponierte Weiblichkeit – Rollenprofil der Isolde. Oder: Als Frau Isolde zuhören“, in: Susanne Vill [Hg.], *"Das Weib der Zukunft" - Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, Stuttgart: Metzler 2000, S. 95-117.
Maus, Octave, „Ariane et Barbe-Bleue“, *L'Art moderne*, 12. Mai 1907, S. 145–147.
McClary, Susan, *Feminine Endings*, Minnesota/Oxford: University of Minnesota Press 1991.
McClary, Susan, *Georges Bizet: Carmen* (= Cambridge Opera Handbooks), Cambrigde/New York: Cambridge University Press 1992.
McGuiness, Patrick, *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*, Oxford: University Press 2000.
McGuiness, Patrick, „Maeterlinck et le ‚Dieu Sauvage‘“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2 - 9 Septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 170-184.
McQuinn, Julie, „Unofficial Discourses of Gender and Sexuality during the Belle Epoque“, PhD Diss., Northwestern University, 2003.
Meer, Kathrin van der, „Symbol und Dekor – Der Symbolismus als problematische epochale Bewegung (Verlaine, Mallarmé u.a.)“, in: Heinz Thoma [Hg.], *19. Jahrhundert Lyrik*, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2009, S. 303–365.
Meine, Sabine und Hottmann, Katharina, *Puppen - Huren - Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen: Edition Agus 2005.
Mendgen, Eva, *Franz von Stuck – Die Kunst der Verführung*, Tettenweis 2002.
Messiaen, Olivier, „Ariane et Barbe-Bleue“, in: *Paul Dukas. Numéro Spécial de la Revue Musicale*, Nr. 166 Mai-Juni 1936, S. 79–86.
Meyer, Michael, „Wagners politische Stellungnahme im deutsch-französischen Krieg“, in: Fauser/Schwartz [Hg.], *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig: Leiziger Universitätsverlag 1999, S. 87–105.
Meyer-Benfey, Heinrich, *Das Maeterlinck-Buch,* (= Schöpferische Mystik, Dresden: Carl Reßner 1923.
Michaux, Ginette, „Héritage et innovation dans le tragique quotidien du premier théâtre“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2–9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 185–197.
Michot, Pierre, „Le Fil d'Ariane et la clef du Château. Une réseau d'analogies

fécondes“, in: *L'Avant-Scène Opéra: „Le Château de Barbe-Bleue“ et „Ariane et Barbe-Bleue“*, Nr. 149/150 1992, S. 4–8.
Mirbeau, Octave, „Maurice Maeterlinck“, in: *Le Figaro*, 36. Jahrgang, Nr. 236 vom 24. August 1890, S. 1.
Mirbeau, Octave, *Gens de théâtre*, Paris: Flammarion 1924.
Mitscherlisch, Margarete, *Über die Mühsal der Emanzipation*, Frankfurt am Main 1990.
Mitscherlisch, Margarete, *Die friedfertige Frau - Eine Untersuchung zur Aggression der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1992.
Molnár, Zsófia, „Palimpsestes maeterlinckiens“, Thèse de doctorat, Université Paris III - Sorbonne nouvelle / Université Eötvös Loránd de Budapest 2006.
Mommaers, P. und Paepe, N. de [Hg.], *Jan van Ruusbroec* (= Mediavalia Lovaniensia Nr. I / Studia XII), Leuven: University Press 1984.
Montcornet, „Premières Représentations: Ariane et Barbe-Bleue“, *Le Petit Parisien*, 11. Mai 1907, S. 3.
Moore, William Angus, II, „The Significance of late Nineteenth-Century French Wagnérisme in the Relationship of Paul Dukas and Edouard Dujardin. A Study of their Correspondence, Essays on Wagner, and Dukas's Opera *Ariane et Barbe-Bleue* “, PhD Diss., University of Texas, Austin, 1986.
Moreno, H., „Semaine Théâtrale: L'Attaque du Moulin“, *Le Ménestrel*, 26 Novembre 1893, S. 379–380.
Mortier, Roland, „Histoire d'une vie“, in: Joseph Hanse und Robert Vivier [Hg.], *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1962, S. 11–40.
Moses, Montrose J., „Mme. Maeterlinck as a Writer for Women“, *New York Times*, 24. März 1912.
Mühlegger/Schwarzmann-Huter [Hg.], *Resonanzen: Innsbrucker Beiträge zum modernen Musiktheater bei den Salzburger Festspielen*, Innsbruck: StudienVerlag GmbH 1998.
Mullen, Sammie Jo, „Les Facteurs de poésie dans les premiers drames de Maeterlinck“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 20/21, 1976, S. 7– 20.
Müller-Funk, Wolfgang, „Arbeit am Mythos: Elektra und Salomé“, in: Ilija Dürhammer und Pia Janke [Hg.], *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, Wien: Verlag Edition Präsens 2001, S. 171–191.
Murat, Michael, *Le Vers libre,* (= Littérature de notre siècle 36), Paris: Honoré Champion 2008.
Neuhaus, Stefan, *Märchen,* (= UTB 2693), Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2005.
Neuschäfer, Anne, „Quelques Remarques à propos de Maurice Maeterlinck: *La*

Vie des Abeilles“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2 - 9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Ediitons Labor 2002, S. 24–-249.

Nichols, Roger und Smith, Richard Langham, *Claude Debussy: Pelléas et Mélisande,* (= Cambridge Oper Handbook), Cambridge: Cambridge University Press 1989.

Nieberle, Sigrid, „Stimme, Identität, Geschlecht: Konstruktionen in den Gender Studies“, in: Busch-Salmen/Rieger [Hg.], *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauenselbstzeugnisse*, Herbolzheim: Centaurus Verlag 2000, 19-36.

— und Rieger, Eva, „Frauenforschung, Geschlechterforschung und (post-)feministische Erkenntnisinteressen: Entwicklungen in der Musikwissenschaft“, in: Hadumod Bußmann und Renate Hof [Hg.], *GENUS. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart: Alfred Kröner 2005, 263-294.

Nielsen, Frederic W., *Eleonora Duse. Ein Leben für die Kunst*, Freiburg: Toleranz Verlag 1994.

Nieuwenhove, Rik van, *Mystical Theologian,* (= Studies in Spirituality and Theology 6), Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press 2003.

Nordau, Max, *Entartung*, Berlin: Carl Duncker 1892.

Nuffel, Robert Van, „Histoire d'un livre: *La Vie des abeilles*“, in: *Nord'. Revue de critique et de création littéraire du nord / pas-de-calais*, Nr. 26 Dezember 1995, S. 55–65.

—, „Inventaire du Cabinet Maurice Maeterlinck (V)“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 1959, 1959, S 53–61.

—, „Inventaire des Documents du Cabinet Maeterlinck“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 23, 1977, S. 59–74.

— und Capiau-Laureys, Dr. E., *Maeterlinck uit het vergeetboek*, Gent: 1979.

Oeser, Hermann,*Von Menschen, von Bilder und Büchern (Carlyle, Burne Jones Björnson, Maeterlinck, Multatuli)*, Heilbronn: Eugen Salzer 1914.

Olderr, Steven, *Symbolism. A Comprehensive Dictionary*, Jefferson, North Carolina: Mc Farland & Co. 1986.

Oppeln-Bronikowski, Friedrich von, „Maurice Maeterlinck (I)“, in: *Die Gesellschaft* XIV, Nr. IX 1898, S. 594–601.

—, Friedrich von, „Maurice Maeterlinck (Fortsetzung)“, in: *Die Gesellschaft* XIV, Nr. X 1898, S. 677–686.

—, Friedrich von, „Maurice Maeterlinck (Fortsetzung)“, in: *Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Musik* 4, Nr. 2 1902, S. 154–158.

——, Friedrich von, „Maurice Maeterlinck “, in: *Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Musik* 3, Nr. 1 1902, S. 110–114.
Opstad, Gillian, *Debussy's Mélisande. The Lives of Georgette Leblanc, Mary Garden and Maggie Teyte*, Woodbridge: The Boydell Press 2009.
Ostini, Montardon u.a, *Malerei der Neuzeit*, Bielefeld & Klasing: Velhagen und Klasing 1937.
Otten, Michel, „L'Ecrivain“, in: Joseph Hanse und Robert Vivier [Hg.], *Maurice Maetelrinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1962, S. 461–490.
Ottner, Carmen, „Ihre Tugend sei noch größer als ihre Schönheit. Esmeralda, die unschuldige Zigeunerin. Zu Franz Schmidts Notre Dame“, in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 155–180.
— [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts,* Wien/München: Ludwig Doblinger 2003.
Pabst, Walter [Hg.], *Die moderne französische Lyrik*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1976.
Palacio, Jean de, *Les Perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris: Séguier 1993.
Palacio, Jean de, „La figure du vieux roi“, in: *Correspondance. Revista hispano-belga*, Nr. 6 1999-2000, S. 51–58.
Palaux-Simonnet, Bénédicte, *Paul Dukas ou le musicien-sorcier*, Genf: Éditions Papillon 2001.
Palleske, Sigwart O., *Maurice Maeterlinck en Allemagne*, Paris: Société d'édition Les belles lettres o. D. [1938].
Pankau, Johannes G., *Sexualität und Moderne,* (= Wedekind-Lektüren 4), Würzburg 2000: Königshausen & Neumann 2005.
Parker, Andrew und Sedgwick, Eve Kosofsky [Hg.], *Performativity and Performance*, New York/London: Routledge 1995.
Pasquier, Alex, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1950.
Pauwels, Louis, *Monsieur Gurdjieff*, Paris: Editions du seuil 1954.
Péguy, Charles, „L'Affaire Dreyfus et la crise du parti socialiste“, in: *La Revue Blanche* XX, Nr. Sept.-Dez. 1899 1968, S. 127–139.
Perrault, Charles, *Contes,* Paris: Flammarion 1989.
Perret, Simon-Pierre und Ragot, Marie-Laure, *Paul Dukas*, Paris: Fayard 2007.
Petersen, Peter und Winter, Hans-Gerd, „Die Büchner-Opern im Überblick. Zugleich ein Diskussionsbeitrag zur ‚Literaturoper'“, in: Peter Petersen und Hans- Gerd Winter [Hg.], *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber Verlag 1997, S. 6–33.
Pfeiffer, Karl Ludwig, *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen*

kulturanthropologischer Medientheorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
Pfister, Manfred, *Das Drama,* (= UTB 580), München: Wilhelm Fink Verlag 1997.
Picard, André, „Monna Vanna“, in: *La Revue Blanche* XXVIII, Nr. Mai - Aug. 1902, S. 224–226.
Piérard, Louis, *Maeterlinck*, Bruxelles & Maestricht: Editions A.A.M. Stols 1938.
Pinchard, Max, „Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas“, in: *Musica Disques*, Nr. 94 1962, S. 43–47.
Piret, Pierre, „Postérité de la révoluitons dramaturgique maeterlinckienne“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2–9 Septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 415–431.
Pistone, Danièle, „Le symbolisme et la musique française à la fin du XIXe siècle“, in: *Symbolisme et musique en France (Revue Intenationale de musique française)* 32, 1995, S. 9–51.
Pizzetti, Ildebrando, „Ariane et Barbebleue“, in: *Rivista Musicale Italiana* XV, Nr. Fasciolo 1 1908, S. 73–112.
Pohle, Bettina, *Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1998.
Poizat, Alfred, *Le symbolisme. De Beaudelaire à Claudel*, Paris: Librairie Bloud & Gay 1924.
Poliakov, Léon, *Der arische Mythos. Zu den Quellen von Rassismus und Nationalismus*, Hamburg: Junius 1993.
Pons, José, „Georgette Leblanc-Maeterlinck“, in: *Opéra International*, Nr. 146 April 1991, S. 28–31.
Poortere, Carlo de, *Bibliothèque Carlo de Poortere: Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach*, Liège 1985.
Postic, Marcel, *Maeterlinck et le Symbolisme*, Paris: Editions A.-G. Nizet 1970.
Pottecher, Maurice [Pseudonym Litté], „A Propos d'Ariane et de Barbe-Bleue“, *La Grande Revue*, 25. Mai 1907, S. 659–672.
Pougin, Arthur, „Semaine théâtrale“, *Le Ménestrel*, 18. Mai 1907, S. 154–156.
Pouilliart, Raymond, „Le Traducteur“, in: Joseph Hanse und Robert Vivier [Hg.], *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1962, S. 431–460.
Praz, Mario, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München: Carl Hanser Verlag 1963.
Prinzbach, Cécile [Hg.], *Gehorsame Tochter der Musik. Das Libretto: Dichter und Dichtung der Oper*, München: Prinzbach Ideen für Kultur 2003.
Propp, Vladimir, *Morphologie des Märchens,* (= Literatur als Kunst, München: Carl Hanser Verlag 1972.
—, *Les Racines historique du conte merveilleux*, Paris: Gallimard

1983.
Proust, Antonin, „La nouvelle Salle de l'Opéra-Comique“, *Le Théâtre*, Januar 1899, S. 15–17.
Prunières, Henry, „Adieu à Paul Dukas“, in: *La Revue Musicale* 16, Nr. 157 1935, S. 1–7.
Quaghebeur, Marc, „Le Dernier Maeterlinck“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2–9 Septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 266–284.
— [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloque de Cerisy 2–9 septembre 2000*, Bruxeles: AML Editions / Editions Labor 2002.
Quéral, Céline de [Hg.], *Le livre des codes. Signes, symboles, chiffres, langages secrets*, Berkeley/ Los Angesles: University of California Press 2009.
Quiguer, Claude, *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession modern style*, Paris: Klincksieck 1979.
R.M., „A propos d'Ariane et Barbe-Bleue“, in: *Le guide musicale. Revue internationale de la musique et des théâtres* LVII, Nr. 18 1911, S. 343–345.
Rabaut, Jean, *Histoires des féminismes français*, Paris: Stock 1978.
Rahmer, Dominik, *Die musikkritischen Schriften von Paul Dukas,* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 9), Frankfurt am Main: Peter Lang 2010.
Raitt, A. W., *Villiers de l'Isle Adam et le mouvement symboliste*, Paris: Librairie José Corti 1965.
Reibel, Emmanuel, *L'Ecriture de la critique musicale au temps de Berlioz* (= Musique - Musicologie 39), Paris: Honoré champion éditeur 2005.
Rieger, Eva, „"Gender Studies" und Musikwissenschaft“, in: *Die Musikforschung* 48, 1995, S. 235–250.
Riemenschneider, Hartmut, *Der Einfluß Maurice Maeterlincks auf die deutsche Literatur bis zu, Expressionismus*, Aachen: Westfälische Verlagsanstalt Thiebes & Co. Hagen 1969.
Rienäcker, Gerd, *Richard Wagner. Nachdenken über sein Gewebe*, Berlin: Lukas-Verlag 2001.
Ritaine, Pauline, „Les ‚Motives de Rappel' dans *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas (1865–1935)“, in: *Revue Musicale de Suisse Romande* 65, Nr. 2 Juni 2010, S. 3–61.
Roberts, Mary Louise, *Disruptive Acts. The New Woman in Fin-de-Siécle France*, Chicago und London: The University of Chicago Press 2002.
Robichez, Jacques, *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris: L'Arche Editeur 1957.
Robinson, Agnes Mary Frances, *Emily Brontë*, London: W. H. Allen and Co. 1883.
Rocha-Barco, Teresa, „Ästhetizismus und frauenfeindliche Weiblichkeit“, in: Ilija

Dürhammer und Pia Janke [Hg.], *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, Wien: Verlag Edition Praesens 2001, S. 43–50.

Rode-Breymann, Susanne, „Die bedrohliche Frau. Geschlechterkonstruktionen auf der Opernbühne“, in: Hoffmann/Bowers/Heckmann [Hg.], *Frauen- und Männerbilder in der Musik*, Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssytem der Universität Oldenburg 2000, S. 81–94.

Rodenbach, Georges, *Das tote Brügge,* übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Berlin: Julius Bard Verlag 1893.

Rollin, Pascal, „Barbe-bleue: Mythe, conte, légende: Portrait de l'homme *si laid et si terrible*“, Thèse, Université IV - Sorbonne, 1998.

Rostand, Jean, „Hommage d'un Naturaliste“, in: Joseph Hanse und Robert Vivier [Hg.], *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1962, S. 423–430.

Rykner, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris: Librairie José Corti 1996.

—, *Maurice Maeterlinck. Bibliographie,* (= Bibliographie des écrivains français), Paris: Editions Memini 1998.

Rykner, Arnaud, „*Le Massacre des innocents* ou l'illusion rhétorique“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2– 9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 26-40.

Rykner, Arnaud, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte.*, Paris: Librairie José Corti 2004.

Sabatier, Robert, *La Poésie du dix-neuvième siècle. Tome 2: Naissance de la poésie moderne,* (= Histoire de la poésie française 5), Paris: Albin Michel 1977.

Sailer, Anton, *Franz von Stuck - Ein Lebensmärchen*, München: Bruckmann 1969.

Saint-Jean, Joseph, „Revue musicale: Ariane et Barbe-Bleue“, *La Nouvelle Revue*, 1. Juni 1907, S. 419–425.

Salber, Linde, *Der dunkle Kontinent. Freud und die Frauen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

Salber, Wilhelm, *Psychologische Märchenanalyse*, Bonn: Bouvier 1987.

Salvador, Ana Gonzalez, „Du *Massacre* à *L'Anneau:* Encore *Onirologie*“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2–9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002 S. 9–25.

Samazeuilh, *Paul Dukas*, Paris: Durand et Cie 1936.

Scheit, Gerhard, „Lulu und Marie. Schmerz und Versöhnung bei Alban Berg“, in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20.*

Jahrhunderts, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 224–232.
Schlaf, Johannes, *Maurice Maeterlinck*, Berlin: Bard, Marquardt & Co. 1906.
Schmaußer, Beatrix, *Blaustrumpf und Kurtisane - Bilder der Frau im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Kreuz Verlag 1991.
Schmidt, Dörte, *Lenz im zeitgenössichen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1993.
Schmidt, Matthias, „Zitierte Weiblichkeit. Zu einigen Frauenfiguren in Ernst Kreneks Opern", in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 255–272.
Schmidt-Garre, Helmut, *Von Shakespeare bis Brecht. Dichter und ihre Beziehungen zur Musik.,* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 49), Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1979.
Schneider, Herbert und Schmusch, Rainer [Hg.], *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater* (= Musikwissenschaftliche Publikationen Nr. 32), Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2009.
Schneider, Louis, „La Musique: Ariane et Barbe-Bleue", *Le Radical*, 11. Mai 1907, S. 3.
Schneider, Louis, „Metropolitan Opera (New York): Ariane et Barbe-Bleue", in: *Le Théâtre* 14, Nr. 301,1. Juli 1911, S, 13-15.
Schneider, Seidel, Kerstin Mira, *Antike Sujets und moderne Musik. Untersuchungen zur französischen Musik um 1900*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.
Schoenberg, Thomas J., „Casona, Cleage, Maeterlinck, Racine", in: Thomas und Lawrence Trudeau Schoenberg [Hg.], *Drama Criticism*, 32, Detroit, New York u.a.: Gale 2008
Scholz, Dieter David, *Ein deusches Missverständnis - Richard Wagner zwischen Barrikade und Walhalla*, Berlin: Pathas Verlag 1997.
Schubert, Gieselher, „Zur Konzeption von Paul Dukas' Oper *Ariane et Barbe-Bleue*", in: Annegret Fauscer und Manuela Schwartz [Hg.], *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999, S. 339–350.
Schubert, Giselher, „„Neue Sachlichkeit" in der Oper. Notizen zu einigen Frauen-gestalten Paul Hindemiths", in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 135–145.
Schubert, Giselher, „Paul Dukas: Melancholisches Vermögen", in: *Musik-Konzepte: Paul Dukas*, Nr. 156/157 2012, S. 5–27.
Schumacher, Katrin, *Das weibliche Phantom. Motiv und Funktion in*

exemplarischen Texten um 1900, (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar 82), Wetzlar: Förderkreis Phantastik in Wetzlar e.V. 2004.

—, *Femme fantôme. Poetologien und Szenen der Wiedergängerin um 1800 / 1900,* (= Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur, Tübingen: Francke Verlag 2007.

Schwartz, Manuela, „Ariane und Blaubart. Untersuchungen zur musikdramatischen Behandlung des Märchens in den Opern von Béla Bartók und Paul Dukas", Magisterarbeit, Technische Universität Berlin, 1990 (unveröff.).

—, *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal*, Sinzig: Studio Verlag 1999.

—„Visualisierung der Musik – Musikalisierung der Bilder. Zur konzeptionellen Wende in Oper, Schauspielmusik und Film des Fin de siècle", in: Peter Segl [Hg.], *Zeitenwenden, Wendezeiten. Von der Achsenzeit bis zum Fall der Mauer*, Dettelbach: J. H. Röll 2000

—, „Ein Wampumgürtel mit unlösbarem Knoten – Paul Dukas' *Ariane et Barbe-Bleue* zwischen Wagnérisme und Wiener Moderne", in: Thomas Betzwisser [Hg.], *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghard Döhring zum 65. Geburtstag*, München: Ricordi 2004, S. 277–290.

—, Die Spur eines Liedes in *Ariane et Barbe-Bleue*. Tradition und Moderne in einer Zeitoper des Fin de siècle, in: Tadday, Ulrich [Hrsg.]: Paul Dukas (Musik-Konzepte 156/157), München: Edition Text + Kritik 2012, S. 137–161.

Schwartz, Manuela, „Die Heroine des Alltags. [Kritik zur Premiere *Ariane et Barbe-Bleue* in Paris]", in: *Opernwelt* 48, Nr. 11 2007, S. 12.

Schwarzmann-Huter, Bettina, „Die Frau als Existenz in Maurice Maeterlincks Drama *Ariane und Blaubart*", in: Schwarzmann-Huter, Bettina / Mühlegger, Bettina [Hg.], *Resonanzen: Beiträge zum modernen Musiktheater bei den Salzburger Festspielen*, Innsbruck: Studien Verlag 1998

Schweikert, Uwe, „Vandalismus. Dukas: Ariane et Barbe-Bleue in Frankfurt am Main", in: *Opernwelt* 49, Nr. 4 2008, S. 47.

Searle, John R., *Sprechakte. Ein philosophischer Essay*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

Seibicke, *Historisches Deutsches Vornamenbuch*, Berlin/New York: De Gruyter 2003.

Sellers, Susan, *Language and Sexual Difference - Feminist Wrinting in France*, Hampshire/London: Macmillan 1991.

Senne, Camille Le, „Revue musicale: Ariane et Barbe-Bleue", *Le Siècle*, 11 Mai 1907, S. 2.

Servières, Georges, „‚Ariane et Barbe-Bleue“, *La Revue de Paris*, 1. Juni 1907, S. 621–630.

Seydoux, Hèlène, *Laisse Couler Mes Larmes: l'opéra, les compositeurs et la féminité: essai*, Paris: Ramsay 1984.

Siegel, Monique R, *Frauenkarrieren zwischen Tradition und Innovation. Führungsfrauen der Geschichte*, Stuttgart: C.E. Poeschel Verlag 1989.

Simoncini, Francesca, *Eleonora Duse capocomica*, Firenze: Le Lettere 2011.

Sion, Georges, „Maeterlinck et le théâtre mondial“, in: Joseph Hanse und Robert Vivier [Hg.], *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1962, S. 407–422.

Smart, Mary Ann [Hg.], *Siren Songs. Representation of Gender and Sexuality in Opera* (= Princeton Studies in Opera, Princeton and Oxford: Princeton University Press 2000.

Solvay, L., „Semaine Théâtrale: *Thaïs* au Théâtre de la Monnaie“, in: *Le Ménestrel* 62, Nr. 11 1896 (Reprint 1972), S. 82–83.

Sommer, Uwe, „*Lippen schweigen. Stumme Rollen in der Oper*“, in: Charlotte Seither [Hg.], *Tacet. Non tacet. Zur Rhetorik des Schweigens. Festschrift für Peter Becker zum 70. Geburtstag* 2004, S. 117–122.

Souday, Paul, *L'Eclair*, 10./11.05.1907, S .3.

Spoerhase, Carlos, *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik,* (= Historia Hermeneutica, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2007.

Stead, Evanghélia, „Poétique et dramaturgie de la cécité chez Maeterlinck“, in: *Nord'. Revue de critique et de création littéraire du nord / pas-de-calais*, Nr. 26 Dezember 1995, S. 35-45.

Stein, Achim, *Einführung in die französische Sprachwissenschaft,* (= Sammlung Metzler 307), Stuttgart/Weimar: Metzler 2005.

Steinke, Tim, *Oper nach Wagner. Formale Strategien im europäischen Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2011.

Stenzel, Hartmut und Thoma, Heinz [Hg.], *Die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts* (= Uni-Taschenbücher Nr. 1436), München: Wilhelm Fink Verlag 1987.

Stöcker, Helene, „Maurice Maeterlinck als Dichter der neuen Frau (1907)“, in: Stefan Gross [Hg.], *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur*, Mindelheim: Sachon 1985, 309-317.

Stollberg, Arne, „Hetäre und Heilige - Verführerin und Engelsbild. Zur Topik des Weiblichen in den Opern Erich Wolfgang Korngolds“, in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 233–254.

— „‚Tut lieber nicht die Fenster auf.‘ Paul Dukas’ Maeterlinck-Vertonung *Ariane et Barbe-bleue* (1907) und die Selbstbefragung symbolistischer Poetik“, in: *Die Tonkunst* 8, Nr. 3 2014, S. 363–372.

Strohmann, Dirk, „Schicksal, Sprache und Kommunikation der Seelen in *Princesse Maleine*“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 27, 1989, S. 53–85.

Strohmann, Dirk, „Maurice Maeterlinck et le mouvement *Junges Wien*“, in: Marc Quaghebeur [Hg.], *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck. Colloques de Cerisy 2 - 9 septembre 2000*, Bruxelles: AML Editions / Editions Labor 2002, S. 37–55.

—, Dirk, *Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891–1914),* (= Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur 1926), Bern, Berlin u. a.: Peter Lang 2006.

Suhrbier, Hartwig, *Blaubarts Geheimnis*, Köln: Eugen Diederichs 1984.

Suschitzky, Anya, „Ariane et Barbe-Bleue: Dukas, the Light and the Well“, in: *Cambridge Opera Jounal* 9, Nr. 2 1997, S. 133–161.

Symons, Arthur, *The symbolist movement in literature*, London: W. Heinemann 1899.

—, *Studies in seven arts*, London: Archibald Constable and Company, Ltd. 1907.

Szczepaniak, Monika, *Männer in Blau,* (= Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 37), Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2005.

Szondi, Peter, *Das lyrische Drama des Fin de siècle,* (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 90, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Tatar, Maria, *Von Blaubärten und Rotkäppchen. Grimms grimmige Märchen*, Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1990.

Tadday, Ulrich [Hg.]: *Paul Dukas* (Musik-Konzepte 156/157), München: Edition Text + Kritik 2012.

Taylor, U., *Maurice Maeterlinck, a critical study*, London – New York: M. Secker– Dodd, Mead and Co. 1915.

Theweleit, Klaus, *Männerphantasien 1+2*, Frankfurt am Main/Basel: Piper 2000.

Thoma, Heinz [Hg.], *19. Jahrhundert. Lyrik* (= Stauffenburg interpreation Nr. 1), Tübingen: Stauffenburg Verlag 2009.

Thomalla, Ariane, *Femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende,* (= Literatur in der Gesellschaft 15), Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1972.

Thomsen, Christian und Fischer, Jens Malte [Hg.], *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.

Thomsen, Evelyn, *Hildegard von Bingen: Heilsteine für Körper, Geist und Seele*, Weyarn: Seehammer Verlag 1998.

Thomson, Andrew, *Vincent D'indy and his World*, Oxord: Clarendon Press 1996.

Thorel-Cailleteau, Sylvie, „Maurice Maeterlinck: une esthétique du virtuel“, in: *Nord'. Revue de critique et de création littéraire du nord / pas-de-calais*, Nr. 26 Dezember 1995, S. 47–53.

Thorun, Claudia, *Sarah Bernhardt. Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de Siècle,* (= Medien und Theater 8), Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2006.

Tomlinson, Gary, *Metaphysical Song*, Princeton u. a.: Universtiy of Princeton Press 1998.

Touchard, Pierre-Aimé, „Le Dramaturge“, in: Joseph Hanse und Robert Vivier [Hg.], *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1962, S. 321– 406.

Trepp, Anne-Charlott, „Diskurswandel und soziale Praxis. Zur These von der Polarisierung der Geschlechter seit dem 18. Jahrhundert“, in: Grotjahn/Hoffmann [Hg.], *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte*, Herbolzheim: Centaurus Verlag 2002, S. 7–18.

Tubeuf, André, „Les trois fils d'une même Ariane“, in: *L'Avant-Scène Opéra: „Le Château de Barbe-Bleue“ et „Ariane et Barbe-Bleue“*, Nr. 149/150 1992, S. 9–11.

Tubeuf, André, „Visages d'une voix: Georgette Leblanc, Suzanne Balguerie“, in: *L'Avant-Scène Opéra: „Le Château de Barbe-Bleue“ et „Ariane et Barbe-Bleue“*, Nr. 149/150 1992, S. 148–149.

Uekermann, *Renaissancismus und Fin de siècle,* (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1985.

Ullrich, Almut, *Die Literaturoper 1970-1990. Texte und Tendenzen (Veröffentlichungen zur Musikforschung 11)*, Wilhelmshaven: Noetzel 1991.

Unseld, Melanie, „Augenblicke des Sterbens. Salome und Mélisande als Entwürfe von Weiblichkeit um die Jahrhundertwende“, in: Annette Kreutziger-Herr [Hg.], *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1998, S. 301–318.

Unseld, Melanie, *„Man töte dieses Weib“. Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart/Weimar: Metzler Musik 2001.

V., L., „La Musique à Paris: "Salomé et Barbe-Bleue"“, in: *La Revue musicale de Lyon* 4, Nr. 29 1907, S. 821–822.

Vallette, Alfred, „Pelléás et Mélisande et la critique officielle“, in: *Mercure de France* 18 1893, S. 237–241.

Vanecek, Edwin, *Auswege aus Literatur. Literarische Vorbereitungen zur musikalisch-künstlerischen Interpretation bei Georg Büchner, Franz Kafka, Lorenzo Da Ponte, Henri Meilhac und Ludovic Halévy,* (= Musik und Literatur 1), Frankfurt am Main: Peter Lang 2009.

Vanwelkenhuyzen, Gustave, *Vocations littéraires.* , Genève/Paris: Librairie E. Droz / Librairie Minard 1959.

Vedder, Beatrix, *Das symbolistische Theater Maeterlincks*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1978.

Versini, George, *Le Théâtre français depuis 1900,* 1970.

Villiers de l'Isle-Adam, Philippe Auguste, *Contes Cruels*, Paris: Librairie José Corti 1956.

—, *Grausame Geschichten*, Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag 1981.

—, *Geschichten um Mitternacht. Eine Reihe phantastischer Erzählungen*, Wien/Leipzig: Verlag der Gesellschaft für graphische Industrie 1959.

—, *Grausame Geschichten*, Leipzig und Weimar: Gustav Kiepeneheuer Verlag 1984.

—, *L'Eve future*, Lausanne: L'age d'homme 1979.

—, *Claire Lenoir et autres contes insolites*, Paris: Flammarion 1984.

—, *Axel. Ein Ideendrama,* (= Siebenschläfers Träume 1), Frankfurt am Main: Materialis Verlag 1992.

Vill, Susanne [Hg.], *Das Weib der Zukunft. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, Stuttgart u.a.: Metzler 2000.

Visan, Tancrède de, *L'Attitude du lyrisme contemporain, précédé d'un essai sur le symbolisme*, Paris: Eurédit 2007.

Vivier, Robert, „Histoire d'une âme", in: Joseph Hanse und Robert Vivier [Hg.], *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: La Renaissance du Livre 1962, S. 119–282.

Vollmar, Klausbernd, *Vollmars Welt der Symbole*, Krummwisch bei Kiel: Königsfurt Verlag 2003.

Vonnegut, Kurt, *Bluebeard*, New York: The Dial Press 1987.

Vries, Ad de, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam / London: Noth-Holland Publishin Company 1974.

Wagner, Manfred, „Das Rollenbild im Traditionszusammenhang", in: Ilija Dürhammer und Pia Janke [Hg.], *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, Wien: Verlag Edition Praesens 2001, S. 273–283.

Wagner, Nike, „Richard Strauss und die Moderne", in: Ilija Dürhammer und Pia Janke [Hg.], *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, Wien: Verlag Edition Praesens 2001, S. 29–42.

Warmoes, Jean, „Lettres de Maeterlinck à son traducteur allemand Friedrich von Oppeln-Bronikowski", in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* VII, 1961, S. 33–83.

Warnar, Geert, *Ruusbroec. Literature and mysticism in the fourteenth century,*

übersetzt von Diane Webb, (= Brill's studies in intellectual history 150), Leiden/ Boston: Brill 2007.
Wassermann, Christine, „Die Wiederentdeckung Rameaus in Frankreich im 19. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 2, 1993, S. 164–186.
Watson, Laura, „Paul Dukas's Music-Text Aesthetic: A Study of its Sources, Theory and Practice, 1891–1907“, PhD Diss., Trinity College, 2008.
Wehmeyer, Grete, *Erik Satie,* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974.
Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter*, Wien & Leipzig: W. Braumüller 1903.
Weinzierl, Erika, „Österreichische Frauen um die Jahrhundertwende“, in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S 18–27.
Weller, Philip, „Symbolist opera: trials, trimphs, trubutaries“, in: Mervin Cooke [Hg.], *The Cambridge Compagnion to Twentieth-Century Opera*, Cambridge: Cambridge University Press 2005
Werbeck, Walter, „Eine Frau muß die Mittelpunktfigur sein. Überlegungen zu Richard Strauss' Vorliebe für Frauengestalten in seinen Opern“, in: Carmen Ottner [Hg.], *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien: Ludwig Doblinger 2003, S. 97–115.
Wertheimer, Jürgen, *Don Juan und Blaubart*, München: Verlag C.H. Beck 1999.
Weschenfelder, Klaus [Hg.], *Franz von Stuck (1863-1928)*, Koblenz: Görres Druckerei und Verlag 1998.
Wieland-Burston, Jane, „Le Cahier bleu de Maurice Maeterlinck“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 22, 1976, S. 7–186.
Wiesmann, Sigrid [Hg.], *Für und Wider die Literaturoper*, Laaber: Laaber-Verlag 1982.
Wilde, Oscar, *Salome*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1975.
Winter, Annegret, *Ein "style Mucha"? Zum Frauenbild in Kunst und Dekoration um 1900*, Weimar: Verlag und Datenbanken für Geisteswissenschaften 1995.
Wirth, Uwe [Hg.], *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
Wolff, Stéphane, *L'Opéra au Palais Garnier,* (= Collection Ressources 146), Paris: Slatkine 1983.
Wood, Michael, „Les Cheveux de Mélisande“, in: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 4, 1958, S. 5–14.
Worth, Katharine, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Becket*, London: The Athlone Press of the University of London 1978.
Zondergeld, Rain A. [Hg.], *Phaicon 3, Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.