

SIND WIR MIT DEM AUSGESTATTET, WAS WIR BRAUCHEN, UM GLÜCKLICH ZU SEIN?

Catherine Rückwardt (C. R.) und Sandra Leupold (S. L.) im Gespräch mit Brunhild Matthias und Anne do Paço

Debussys einzige vollendete Oper Pelléas et Mélisande ist zum ersten Mal auf der Bühne des Staatstheaters Mainz zu erleben.

Was bedeutet Ihnen dieses Werk?

S. L.: Ich bin ganz erfasst von der Kraft, die von diesem Werk ausgeht – der Kraft einer utopischen Äußerung. Das war 1902 extreme Avantgarde. Debussy hat eine Oper geschrieben, die gar keine Oper sein wollte: eine Oper über das Schweigen – und für ein Theater, das erst noch erfunden werden musste.

C. R.: Seltsamerweise verschließt sich die Gesamtheit des Stücks, sobald man nur ein Detail betrachtet, oder seine Aussage verkehrt sich sogar in ihr Gegenteil. Es ist wie mit einem schwarzen Punkt auf einer grünen Wiese in einem impressionistischen Gemälde. Dieser schwarze Punkt verleiht dem Ganzen erst seinen Tiefgang und ist aber auch das genaue Gegenteil der grünen Wiese. Er verweist auf etwas sehr Fernes: das All oder das Nichts. Das Stück erschließt sich nur, wenn man alles abstreift, was man über Oper gelernt hat – eine Erfahrung, die mich sehr fasziniert und die die Arbeit an diesem Werk so besonders macht.

Textgrundlage ist Maeterlincks Schauspiel Pelléas et Mélisande, das u. a. Motive aus dem Legendenkreis um König Artus, Ginevra und Lancelot und damit eine der ältesten Dreiecksgeschichten der Weltliteratur aufnimmt ...

S. L.: Bei Debussy und Maeterlinck teilen die beiden Liebenden –



Pelléas und Mélisande – etwas anderes als Erotik. Damit ist es vielleicht keine richtige Dreiecksgeschichte.

C. R.: Aber die Musik spricht schon von Erotik.

S. L.: Ja, aber die beiden haben keinen Sex. Und die wirklich erotischen Gebiete betritt die Musik erst kurz vor dem Verlöschen der Figuren, als Pelléas und Mélisande wissen, dass es vorbei ist. Was sie verbindet, ist eine übergroße, fast hysterische Faszination aneinander. Sie geben einander gar nichts, sondern teilen nur etwas miteinander. Golaud, der Dritte in diesem Dreieck, beobachtet das – und versteht nichts.

Debussy hat lange nach einem geeigneten Stoff gesucht und sich schließlich für dieses symbolistische Schauspiel und damit für das genaue Gegenteil eines herkömmlichen Operntextes entschieden ...

S. L.: Normalerweise sucht ein Opernkomponist die Zuspitzung, Verdichtung, die große Linie und die Konzentration auf das Ziel hin. In *Pelléas et Mélisande* dagegen herrscht die gegenteilige musikalische Geste vor, die des Zurücknehmens. Was Debussy in Maeterlincks Stück gefunden hatte, war vor allem Platz – die Möglichkeit, einen Entfaltungsraum für Musik und Theater zu öffnen.

C. R.: Was ihn an diesem Stoff gereizt hat, war auch ein philosophischer Gedanke: das Absolute in der Musik. Eigentlich verwendet er die gleichen Stilmittel wie in seinen Orchesterwerken, die zwar meist programmatische Titel haben, jedoch über das konkrete außermusikalische Bild weit hinausführen. Sobald man sie weiterdenkt, kommt man in die Untiefen, von denen auch *Pelléas* handelt.

Debussy hat in einem Brief an seinen Lehrer Ernest Chausson davon gesprochen, dass er das Schweigen als Ausdrucksmittel für Gefühls-

zustände entdeckt hätte, weil er dem Schweigen mehr vertraute als dem Schrei oder der Ekstase.

S. L.: Es handelt sich weniger um Schweigen als um Verstummen. Immer wieder bewegt sich Debussys Musik am Rande des Verstummens. In vielen Momenten des Stückes liegt in der Luft, dass der nächste Satz vielleicht nicht beendet werden wird. Das ist viel spannender als das Schweigen, und gleichzeitig „urtheatralisch“, wenn man eine Sache nicht zu Ende bringt, sondern in der Sekunde davor aufhört – in dem Augenblick, bevor eine Bewegung an ihrem Endpunkt angekommen ist. Genau so funktioniert Körperarbeit: Jede körperliche Geste hat einen Endpunkt, der aber ziemlich uninteressant ist. Der Moment davor ist es, worum es geht.

Debussy hat, sieht man von einigen kleineren Kürzungen ab, fast den gesamten Schauspieltext Maeterlincks übernommen bis auf die 1. Szene des 1. Aktes und die 1. Szene des 5. Aktes. Welche Konsequenzen haben diese Auslassungen?

S. L.: Auf der Suche danach, Räume zu öffnen, hat Debussy wesentliche Momente, die Maeterlinck wichtig waren, ignoriert und mit wenigen gezielten Schnitten unglaubliche Änderungen erzielt. Er hat Maeterlincks abstrakte Figuren menschlicher gemacht und sie psychologisch begriffen. Dieses Schauspiel gehörte übrigens einer wesentlich extremeren Avantgarde an, als wir uns heute vorstellen können. In der Uraufführung haben die Figuren z. B. tonlos und mit enormen Pausen trocken aneinander vorbei gesprochen und damit auch den Ist-Zustand einer Welt beschrieben, der damals auf der Bühne noch ungehört war. Debussy hat durch die Entfernung weniger Sätze und die emotionale Aufladung eine gegenteilige Wirkung erreicht. Wie z. B. Arkel mit seiner Musik sagt, dass man sich sei-



Ensemble

nem Schicksal nicht entgegenstellen darf, zeigt, dass Debussy mit seinem König etwas anderes wollte als Maeterlinck. Sein Schauspiel ist in einer kreisförmigen Zeitstruktur angelegt. So etwas hatte es 1892 noch nicht gegeben. In der 1. Szene des 1. Aktes sprechen die Dienerinnen davon, dass sie das Blut von der Schwelle gewischt haben, das erst am Ende des 4. Aktes fließen wird. Diese kreisförmige Struktur ließ sich damals unmöglich in die Erzählstruktur einer Oper überführen. Also wurde das Schauspiel entsprechend gekürzt. Sowie so wären die gestrichenen Dienerinnen-szenen mit der reduzierten Sprache des Werkes nicht vereinbar gewesen. Insofern besteht der größte Unterschied darin, dass in der Oper eine lineare Erzählstruktur an die Stelle einer kreisförmigen tritt. Es ist übrigens ein echter Verlust, dass wir in der Oper nicht hören können, wie die Dienerinnen sagen „man könnte meinen, sie

hätten den Mord alle gemeinsam begangen“ oder „sie haben Angst vor uns“.

Wie kann die Inszenierung diese wichtige Spur der Erzählung wieder präsent werden lassen?

S. L.: Ich suche nach etwas, das zugleich kompliziert und einfach ist. Stilisierungen sind relativ leicht herzustellen, funktionieren aber für mich nicht, weil die Sänger sich darin fremd fühlen. Ein Realismus im herkömmlichen Sinne funktioniert ebenfalls nicht mit Debussys Musik. Der Weg, den wir zu gehen versuchen, ist ein anderer: einer des Reduzierens, des Minimierens und des Weglassens. Nur durch Weglassen können die Dinge, die übrig bleiben, als Zeichen wirken. Man muss den Tisch erst einmal frei räumen, damit das Übriggebliebene etwas bedeuten kann. Ein Vorgang kann vier

Minuten dauern, ohne dass wir ihn stilisieren. Er hat dabei nur ein langsames Tempo. So entsteht eine Konzentration auf das Wesentliche und mit der Langsamkeit auch etwas, das für die Figuren psychologisch stimmt – sie ist die logische Konsequenz in einer gelähmten Welt.

In der Partitur spielen Schatten und Licht eine wichtige Rolle ...

C. R.: Dies hängt u. a. auch mit den Kirchentönen zusammen. Sie haben es an sich, dass sie sich nicht perfekt auflösen. Nebeneinander liegen hier impressionistische Farbfelder von Licht und Dunkel.

S. L.: Und die wollte ich zeigen: Es ist entweder so hell wie möglich oder finster, quasi „Hörspiel“. Es geht ja um bedrohliche Verläufe, die den Menschen bedrängen und ihn zwingen, sich zu verhalten. Die Figuren stellen sich entweder ihrem Schicksal oder sie tun es nicht. Deswegen möchte ich das Licht hier grundsätzlich anders behandeln als sonst. Nicht als etwas, das man erst in der letzten Probenwoche hinzu gibt, sondern als Mitspieler, als Kraft, die Räume schafft: Licht, das eine Bühne betritt, Wege zurücklegt, die Luft anhält – kurz, sich verhält wie ein Mensch. Debussy hat auf die Frage „Was ist musikalisches Theater?“ eine grundsätzlich neue Antwort gesucht. Genauso grundsätzlich sollte unsere Arbeitsweise sein, Licht einzusetzen. Das schafft natürlich Tatsachen, die an die Wurzeln von Opernvereinbarungen rühren. Wenn man die große Liebesszene zwischen Pelléas und Mélisande als Hörspiel stattfinden lässt, bemühen wir eines der beiden wirklich großen Zeichen auf dem Theater: Man hört etwas oder man hört nichts; man sieht etwas oder man sieht nichts. Auf der Bühne im Dunklen zu sein, ist für einen Sänger erst einmal nicht schön. Für die Figuren aber ist es in dem Moment der einzig mögliche Ort. Pelléas und Mélisande

brauchen den Schutz der Dunkelheit. Golaud andererseits sucht das Licht, er versucht Licht in das Dunkel der Beziehung zwischen Pelléas und Mélisande zu bringen, dieses Rätsel zu erhellen, aufzuklären, zu beleuchten. Selbst von der Sterbenden verlangt er noch Aufklärung – und hat am Ende nichts in der Hand. Als Essenz eines Lebens ist das unvorstellbar bitter. Aber nicht nur er, alle Figuren sind so unglücklich, dass man fast froh ist, wenn ihnen ein langes Leben erspart bleibt.

C. R.: Golaud ist nicht mit dem ausgestattet, was er braucht, um mit diesem fremden Kosmos Mélisande umzugehen. Und Allemonde ist eine Welt, die langsam untergeht. Sie hat etwas mit unserer Welt zu tun. Es geht um die Suche nach Menschlichkeit. Alle Figuren in diesem Stück finden sie nicht.

S. L.: Vielleicht ist diese Oper die Antwort auf die Frage „Sind wir mit dem ausgestattet, was wir brauchen, um glücklich zu sein?“ Ich finde es eine große Setzung auf dem Theater, etwas zu benennen, das abwesend ist. Das Stück handelt von dem, was die Menschen vermissen. Vom Abwesenden.

C. R.: Was hier abwesend bleibt, ist bei anderen Komponisten anwesend und wird benannt. Bei Verdi sehen wir das menschliche Dasein ins Äußerste gekehrt, bei Wagner wird uns das Philosophische erklärt, Mozart begreifen wir auf eine himmlische Weise und haben für einen Moment das Gefühl, das Universum zu verstehen. Bei Debussy schaut man auf die Bühne und staunt.

S. L.: *Pelléas et Mélisande* ist heute noch so fremd wie ein Stück aus dem Weltall.