

# PELLÉAS ET MÉLISANDE



106 SAISON 2018/2019

PELLÉAS ET MÉLISANDE

# PELLÉAS ET MÉLISANDE

**Das vollständige Programmheft in Druckversion  
können Sie für CHF 5,- an der Billettkasse und beim  
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

**Drame lyrique en cinq actes et douze tableaux  
Musik von Claude Debussy  
nach dem gleichnamigen Schauspiel von  
Maurice Maeterlinck**

Arkël, König von Allemonde **Andrew Murphy**  
Pelléas, Arkëls Enkel **Rolf Romei**  
Golaud, Arkëls Enkel **Andrew Foster-Williams**  
Yniold, Golauds Kind aus erster Ehe **Toja Brenner,**  
**Hannah Huber**

Arzt/Hirte **Domen Križaj\***

Mélisande **Elsa Benoit**

Geneviève, Mutter von Golaud und Pelléas

**Jordanka Milkova**

\* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

**Chor des Theater Basel**

**Sinfonieorchester Basel**

**Statisterie des Theater Basel**

In französischer Sprache, mit deutschen und englischen  
Übertiteln.

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht  
gestattet.

Musikalische Leitung **Erik Nielsen**  
Inszenierung **Barbora Horáková Joly**  
Bühne und Kostüme **Eva-Maria Van Acker**  
Video **Sarah Derendinger**  
Licht **Michael Bauer**  
Dramaturgie **Martin Mutschler**

Musikalische Assistenz **Ansi Verwey**  
Studienleitung **Thomas Wise**  
Korrepetition **Iryna Krasnovska, Leonid Maximov**  
Regieassistenz **Maria-Magdalena Kwaschik**  
Bühnenbildassistenz **Noemi Baldelli**  
Kostümassistenz **Yasmin Attar**  
Videoassistenz **Gabriel Derendinger**  
Inspizienz **Jean-Pierre Bitterli**  
Beleuchtungsinspizienz und Übertitelung **Claudia  
Jentzen**  
Regie- und Dramaturgiehospitantz **Orina Vogt**  
Regiehospitantz **Désirée Ly**  
Bühnenbildhospitantz **Sophia Scrivano**  
Kostümhospitantz **Solène Béguelin**

**Premiere** am 28. September 2018 im Theater Basel,  
Grosse Bühne

**Aufführungsdauer** ca. 3 ½ Stunden, eine Pause nach dem  
3. Akt

**Aufführungsrechte** Éditions Durand

**Uraufführung** am 30. April 1902 an der Opéra-Comique,  
Paris

Für die Produktion verantwortlich:  
Bühnenmeister **René Camporesi, René Flock**  
Beleuchtungsmeister **Guido Hölzer**  
Ton **Roman Huber, Cornelius Bohn**  
Video **David Fortmann, Jan Fitschen**  
Requisite **Kerstin Anders, Corinne Meyer, Aysha Schnell,  
Jarmila Ramjoue, Hans Wiedemann, Bernard Studer**  
Maske **Miriam Flosbach, Daniela Hoseus**  
Ankleidedienst **Mario Reichllin, Elisa Thönen, Nicole  
Persoz, Barbara Bürgin, Angelika Aita**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**  
Bühnenobermeister **Mario Keller**  
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**  
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**  
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**  
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**  
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**  
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten  
hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern,  
Johannes Stiefel**  
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**  
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**  
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**  
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**  
Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe,  
Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert**  
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler,  
Stv. Eva-Maria Akeret**  
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth,  
Liliana Ercolani**  
Kostümfundus **Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin**

Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**



# DIE HANDLUNG

## ERSTER AKT

Prinz Golaud hat sich beim Jagen im Wald verlaufen. An einem Gewässer begegnet ihm die fremde Mélisande, in die er sich sogleich verliebt. Sie scheint auf der Flucht und will sich nicht an ihre Vergangenheit erinnern; die Krone, die ins Wasser gefallen ist, will sie auf keinen Fall zurück. Obwohl Mélisande darauf besteht, allein zu bleiben, und der Prinz genauso verloren scheint, überredet er sie schliesslich, mit ihm zu kommen.

Sechs Monate später liest Geneviève, die Mutter der Halbbrüder Golaud und Pelléas, König Arkël einen Brief vor, in dem Golaud schildert, wie er Mélisande gefunden und geheiratet habe. Nun bittet er seinen Grossvater, nach Allemonde zurückkehren zu dürfen; dieser lässt ihn gewähren. Pelléas kommt dazu und verkündet, er wolle losziehen, um einen kranken Freund ein letztes Mal zu sehen. Arkël schlägt ihm das allerdings aus: sein eigener Vater liege ein Stockwerk über ihnen im Sterben.

In Allemonde angekommen, unterhält sich Mélisande mit Geneviève über die Dunkelheit in den Wäldern rund um das Schloss. Die beiden bemerken Pelléas, welcher vom Meer her in den Garten kommt. Gebannt verfolgen die drei ein Schiff, das den Hafen verlässt. Mélisande lässt zu, dass Pelléas sie am Arm zurückgeleitet.

## ZWEITER AKT

Pelléas zeigt Mélisande einen seiner Lieblingsplätze bei einem Brunnen im Park. Sie beginnt mit ihrem Ring zu spielen und lässt ihn zur Mittagstunde in den Brunnen fallen. Zurück im Schloss schildert Golaud Mélisande, wie er bei der Jagd um zwölf Uhr vom Pferd gefallen sei. Mélisande erklärt ihrem Mann, wie unglücklich sie sich im Schloss fühle. Er reagiert mit Unverständnis, entdeckt allerdings, dass Mélisande den Ehering nicht mehr an der Hand trägt. In der Not erzählt sie ihm, sie habe ihn in der Grotte verloren. Golaud schickt sie sofort los, den Ring zusammen mit Pelléas zu suchen.

In der Grotte am Meer treffen Pelléas und Mélisande auf drei schlafende Bettler. Mélisande ist verängstigt und nicht zu beruhigen.

## DRITTER AKT

Mélisande sitzt am Turmfenster und kämmt singend ihr Haar. Pelléas nähert sich und liebkost Mélisandes herabwandelndes Haar. Golaud kommt hinzu, belächelt die beiden jedoch nur ob ihrer Kindlichkeit. Später zeigt er Pelléas eine Art Höhle in den Kellergewölben des Schlosses, wo Pelléas das Gefühl hat, zu ersticken. Golaud ermahnt seinen Halbbruder, dass ihm seine Vertrautheit mit Mélisande nicht entgangen sei. Er solle sie meiden, da sie womöglich bald Mutter werde.

Vor dem Schloss fragt Golaud sein Kind Yniold über das Verhältnis von Pelléas und Mélisande aus, er bekommt aber nur ausweichende Antworten. Auf Golauds Schultern soll Yniold in Mélisandes Zimmer spähen, das Kind bekommt jedoch Angst.

## VIERTER AKT

Pelléas bittet Mélisande, ihn am Abend beim Brunnen zu treffen. Er will noch einmal mit ihr sprechen, bevor er Allemonde verlässt.

Arkël sucht Mélisandes Nähe. Golaud kommt dazu und schleift seine Frau voller Eifersucht an den Haaren herum. Beim Brunnen spielend, entdeckt Yniold eine Herde Schafe in der Dunkelheit. Ein Hirte weist darauf hin, dass sie nicht in den Stall gehen werden. Yniold bleibt ohne weitere Auskunft zurück.

Am Abend treffen sich Pelléas und Mélisande und gestehen einander ihre Liebe, werden dabei jedoch von Golaud überrascht. In Rage ersticht dieser seinen Halbbruder, Mélisande ergreift die Flucht.

## FÜNFTER AKT

Als Mélisande zu Bewusstsein kommt, liegt sie im Bett, umringt von Arkël, Golaud und einem Arzt. Golaud bittet sie um Verzeihung und will wissen, ob Mélisande Pelléas geliebt habe. Sie bejaht seine Frage, versichert ihm jedoch, dass sie nichts Verbotenes getan hätten. Mélisande sieht erstmals ihre neugeborene Tochter, verliert kurz darauf das Bewusstsein und stirbt. Arkël verkündet, es sei nun die «arme Kleine» an der Reihe.

# AM MEER LEBEN KÖNNEN

Gedanken zu Claude Debussys «Pelléas et Mélisande»

Das ausgehende 19. Jahrhundert – bürgerlich, industrialisiert, versessen auf nationale Zuordnungen – müssen wir uns, vereinfacht gesagt, als rigide vorstellen, als kontrolliert und streng. Nach den Revolutionen der Jahrhundertmitte hat sich das Bürgertum ein für alle mal in seinen herrschaftlichen Beletage-Wohnungen eingerichtet, man bewohnt das ganze Geschoss und man kennt sich aus. Die Fülle neu entstehender wissenschaftlicher Kategorien befriedigt nicht nur die Neugier der Menschen, sondern dient auch der Zähmung durch Einordnung. Gegenüber dieser vereinfachten, immerzu bejahenden Sicht kommt aber auch Skepsis auf, eine Skepsis, die im Symbolismus vielleicht ihren elegantesten Ausdruck gefunden hat. Maler wie Arnold Böcklin oder Gustave Moreau und Schriftsteller wie Stéphane Mallarmé und Paul Verlaine bringen gegen den Realismus und Rationalismus ihrer Zeit etwas darüber Hinausgehendes in Stellung: Sie finden eine künstliche Sprache für das Diffuse, Unbewusste, Unterbewusste.

Maurice Maeterlincks Schauspiel «Pelléas et Mélisande» ist einer der Schlüsseltexte dieser Bewegung, und das 1893 erstmals aufgeführte Stück des Belgiers und späteren Nobelpreisträgers fällt just in jene Zeit, in der die Psychoanalyse im Begriff ist, als Antwort auf ein kollektives Bedürfnis inhere Seelenlandschaften zu erfassen. Doch während der Pionier Sigmund Freud die Beschreibung dieser Landschaften systematisieren möchte, nehmen die Symbolisten das Unbekannte als unergründlich an und erforschen es intuitiv, stilisieren es auch zu etwas Mächtigem und Bedrohlichem. Maeterlinck und seine Zeitgenossen machen es produktiv, als wollten sie uns sagen: «Haltet das Unwissen aus!»

Bereits in seinem Entstehungsjahr wird Claude Debussy auf Maeterlincks Stoff aufmerksam und erhält von ihm die Erlaubnis, das Stück zu vertonen. Er macht sich an die Arbeit, und zwei Jahre später liegt eine erste Fassung vor. Die Annahme der Oper an der Opéra-Comique in Paris macht

Überarbeitungen notwendig, nicht zuletzt erweisen sich die Zwischenspiele als zu kurz, um den aufwendigen Bühnenverwandlungen Zeit zu geben. Nach der Uraufführung am 30. April 1902 sowie nach Veröffentlichung eines Klavierauszugs nimmt Debussy weitere Änderungen vor. Insgesamt wird er an seiner einzigen vollendeten Oper mehr als zehn Jahre feilen. Es sind die zehn Jahre, in denen Sigmund Freud den Begriff der Psychoanalyse entwickelt und seine «Traumdeutung» verfasst.

Jenes Unwissen über seelische Abgründe, über jenes «là-bas» (so der Titel eines Romans von Joris-Karl Huysmans) der tiefen Seele verlangt im künstlerischen Ausdruck nach einer «subjektiven Verformung», denn «die Kunst kann im Objektiven nur einen einfachen, äusserst begrenzten Ausgangspunkt suchen», wie Jean Moréas es 1886 in seinem Manifest des Symbolismus beschreibt. «Pelléas et Mélisande» löst diese Forderung mehr als deutlich ein: als Theaterstück müsste es, traditionell besehen, von den Konflikten seiner Figuren und ihrer unterschiedlichen Interessen leben. Maeterlinck zeigt jedoch Figuren, die in sich inkonsistent sind; ohne Herkunft in die Welt gekommen, wissen sie nicht, woher sie sind.

Der Stoff zu «Pelléas et Mélisande» speist sich aus dem Märchenhaften, dunkel Verschatteten der deutschen und vor allem der englischen Romantik, und Maeterlinck macht Heines «Ich weiss nicht, was soll es bedeuten» zum ästhetischen Prinzip, indem jeder Satz ein neues Sprechen in Symbolen ist. Man ahnt unsagbare Traumata hinter diesen Symbolen, das Königreich Allemonde wird von tiefwirkenden Ängsten heimgesucht wie von Wirbelstürmen. Dabei ist die Angst vor dem Wissen grösser als die vor dem Nichtwissen, ja die Figuren flüchten sich in die Ungenauigkeit der verschlüsselten Formulierung. Wenn Mélisande zu Beginn des Stücks ablehnt, die Krone, die ihr in den Brunnen gefallen ist, wiederzuerlangen, so ist dies auch lesbar als die Verzweiflungstat einer Figur, die ihre Vergangenheit im Affekt abgeworfen hat und sie partout nicht zurückwill. Was würde es bedeuten, sich erinnern zu müssen? Es könnte tödlich sein.

Im Unklaren bleiben wir in «Pelléas et Mélisande» bereits, was grundlegende Informationen angeht, so die Frage, ob

Geneviève eigentlich Arkëls Tochter oder Schwiegertochter ist. Für letztere Lesart spricht unter anderem Genevièves Aussage, sie sei selbst vor vierzig Jahren nach Allemonde gekommen, aber eindeutig geklärt wird dies nicht, im Gegenteil: Maeterlinck spielt diese Unklarheiten noch weiter aus, indem nebenan Pelléas' Vater im Sterben liegt, aber nie auftritt und auch für wesentliche Entwicklungen des Stücks unwichtig bleibt. (Wird er von Geneviève gepflegt?) Da Golaud eindeutig der ungeliebte, daher umso mehr Zuspriech suchende Bruder ist, fragt sich auch, wer eigentlich sein Vater war – und warum von ihm nie die Rede ist.

Und all das an einem Ort, der Allemonde heisst und dadurch gleichermassen an die finster umwaldete *Allemande* des 19. Jahrhunderts und ihre Romantik erinnert, wie auch daran, dass *tout le monde* im Deutschen mit *jedermann* übersetzt werden kann. Ein Ort, der nichts bezeichnet als eine einsame Burg im Wald und der, wenn man die verschiedenen Konnotationen seines Namens zusammendenkt, ein *Überall* sein könnte und doch viel eher ein *Nirgendwo* scheint. In Weiterführung einer romantischen Tradition wird die äussere Landschaft zur Seelenlandschaft, und da die Seele ein zerklüfteter Karst ist, muss es auch die Insel sein, ein Ort voller Untiefen, voller Höhlungen und weisser Flecke. Selten war der Begriff der Isolation – in dem die Insel etymologisch versteckt ist – treffender als für dieses wundersame Königreich, in dem die Wege des Schicksals unentrinnbar scheinen. Golaud verirrt sich in seinem eigenen Wald, Pelléas spricht immer von einer Abreise, die er nie einlöst. Es ist, als liege ein Bannkreis um diese Insel.

Es ist auch die Finsternis, welche die Figuren bannt, ihr Raunen ist selbst umschattet. Licht ist das Ziel ihrer Sehnsucht, mehr hoffen sie darauf, als dass sie es in Händen hielten. Als uraltes Symbol, das nicht zuletzt für die christliche Heilslehre zentral ist (es finden sich Rudimente von Religion und Religiosität im Stück), fungiert das Licht auch hier noch als Zeichen der Hoffnung, der Aufklärung – im doppelten Sinne hoffen sie, Licht ins Dunkel zu bringen. Manch ein Wasser ist tief (*profond*) und nicht auszudeuten, doch zuweilen schimmert es klar (*clair*) und ist bis auf den Grund ausgeleuchtet. Die doppelte Bedeutung des Wortes *clarté* für «Heiligkeit» wie für «Klarheit» beschreibt also genau die weite Spanne

zwischen der tatsächlichen physischen Heiligkeit und der empfundenen metaphysischen Aufklärung – auch der Aufklärung der eigenen seelischen Abgründe (jener Höhlen und Grotten, die unter der Oberfläche liegen und aus denen unterirdische Gewässer ans Licht drängen).

Dabei haben die Figuren des Stücks, lapidar gesagt, zunächst einmal ein Kommunikationsproblem: über sich selbst wissen sie nichts, ihr Sprechen miteinander ist nur in Chiffren möglich. Fast jeder Satz entwirft ein poetisches Bild, das vom folgenden relativiert werden kann – oder schon wieder vergessen wurde. So setzt das symbolische Sprechen immer neu an. Auch scheinen sie oft aneinander vorbeizureden. Wenn Golaud sich nach Mélisandes Alter erkundigt – «Quel âge avez-vous?» –, antwortet sie, dass ihr allmählich kalt sei: «Je commence à avoir froid.» Auf einer direkten Kommunikationsebene hört sie ihm nicht zu oder lenkt das Gespräch auf ein anderes, weniger heikles Thema. Auf der symbolischen Ebene bedeutet sie ihm zugleich, dass sie nun in einem Alter ist, in dem man die Kälte spürt: sie ist jetzt erwachsen. Diese Deutungen widersprechen sich nicht. Die direkte, pragmatische Lesart, dass sie aneinander vorbeireden, ergänzt sich mit der metaphorischen Lesart zu einer Uneindeutigkeit der Aussage. Ausserdem erzeugt das symbolische Sprechen seine ganz eigene Gegenwart – keine Gegenwart der Erlösung, sondern eine Gegenwart der aufrechterhaltenen Spannung.

Da Debussys Musik sich rezitativisch am Text entlang bewegt, vermag sie quasi spontan und natürlich auf die Regungen, die der Text hervorruft, zu reagieren. Dann füllt sich die oft verhaltene Begleitung plötzlich mit Farben an, mit polyphonen, nicht selten kontrapunktisch geführten Instrumentalläufen, und da in diesen Momenten zwischen Gesang und Orchester kein Gegensatz zu existieren scheint, da im Gegenteil diese Linienführung in die Figuren hineinzufliessen vermag wie unterirdisches Wasser in die Adern von Bäumen, blüht auch der Ausdruck der Figuren auf – und sie sind selbst wie davon überrascht. Ein erstaunliches Beispiel dafür ist das Ende des ersten Akts, als Mélisande zulässt, dass Pelléas sie am Arm den steilen Weg entlanggeleitet. (Wir erinnern uns: Mélisandes erste Aussage im Stück überhaupt, Golaud gegenüber geäussert, war die zweifache



Aufforderung, sie nicht zu berühren: «Ne me touchez pas.») Andere Opern hätten hier grössere Gesten gewählt: Maeterlinck und Debussy genügt diese Zartheit, um auszu-drücken, dass die beiden sich gerade ineinander verlieben:

**Pelléas:** Wir wollen hier hinabgehen. Wollt Ihr mir die Hand geben?

**Mélisande:** Seht, seht, ich habe die Hände voll Blumen.

**Pelléas:** Ich werde Euch am Arm geleiten. Der Weg ist steil und es ist sehr dunkel. Morgen geh ich vielleicht fort.

**Mélisande:** Oh. Warum geht Ihr fort?

Mit dem Satz «Der Weg ist steil und es ist sehr dunkel» ge-schieht es plötzlich: die Orchesterbegleitung über dem Mélisande zugeschriebenen Motiv erhebt sich zu grösster Ausdruckskraft. Verschlungen in den farbigen Bändern der Holzbläser, gelingt es Pelléas in einer grossen melodiosen Geste, viel von sich zu zeigen und zugleich in einer Art Ka-denz seine Aussage zu manifestieren. Geschieht in diesem Moment die erste Berührung der beiden Liebenden? Die Musik jedenfalls, scheinbar unberührt von solchen Frage-stellungen, füllt sich an mit Bedeutsamem – und beruhigt sich wieder wie ein nach Wellengang zur Ruhe gekomme-nes Meer.

Die aufgehobenen Gleichheitszeichen zwischen Symbol und realem Bezug in der Textvorlage erzeugen eine Schwe-be, auf die Debussy musikalisch antworten kann. Und es scheint, als erahne die Musik hinter den Schichten der Par-titur noch etwas, was selbst über die Summe ihrer einzel-nen Teile hinausgeht. Musik ist immer abstrakt – diese Aus-sage gleicht einer Banalität –, doch bei Debussy erreicht sie die Sphären einer in der Geschichte einzigartigen Immaterialität. Es ist, als wollte die Musik selbst sagen: «Berühr mich nicht.» Impressionismus ist insofern zunächst das richtige Stichwort: Debussy *malt* in Tönen, er schichtet flir-rende Farbflächen übereinander, doch während die Ambi-tion der impressionistischen Maler dahingeht, das Licht zwischen Objekt und Auge mit zu bezeugen, generiert Debussy emotionale Eindrücke, er zeichnet eine intuitive Mathematik. Er nutzt das Vokabular der naturnahen Freilichtmalerei, um eine symbolische Musik zu schrei-ben, die ihre grosse Sinnlichkeit hinter einem Schleier der

Unnahbarkeit verbirgt: «Berühr mich nicht, ich existiere gar nicht.»

Woher die Unfähigkeit der Figuren kommt, ihre eigenen Traumata zu bewältigen, erfahren wir nicht – da sie es selbst ja nicht erfahren und wir nur durch ihre Aussagen Zugriff auf ihr Leben haben. Mélisande beschreibt ein Licht auf dem Wasser des Meers, Pelléas erklärt, das sei ein Leuchtturm und es gebe noch weitere. Es ist, als sage uns ein poetischer Sigmund Freud: Hinter den Lichtern gibt es noch weitere Lichter, die wir nur erahnen können. Und wenn das Licht hervorbricht, werden wir möglicherweise alles erkennen können.

Zunächst bleibt diese Sehnsucht nach Licht und Klarheit – beides in der französischen «clarté» aufgehoben – in weiter Ferne. Wie in der Wüste nach Wasser dürsten die fremden Märchenfiguren aus «Pelléas et Mélisande» nach dem Licht und bleiben doch verstrickt in ihren alten Mustern und Läh-mungen. Doch es gibt eine Hoffnung: das Mädchen, das Mélisande zur Welt bringt. Der letzte Satz der Oper, dass nach Mélisandes Tod nun die «arme Kleine» an der Reihe sei, klingt wie ein voreilig gesprochenes Urteil Arkéls über sein Urenkelkind. Es steckt darin aber auch die Utopie, es könne einmal jemand den Teufelskreis der Unsagbarkeit, des Erschreckens und zwanghaften Vergessens durchbrechen. Wer, wenn nicht ein kleines Mädchen, von einer mutigen, sich selbst treu gebliebenen Frau geboren, gezeugt durch die eine echte Liebe, die es geschafft hat, sich gegen das Trauma zu behaupten: die Liebe zwischen Pelléas und Mélisande.

Sich dem Trauma zu stellen, hiesse, die Trauer über das ein-tem zugefügte Leid zuzulassen. Es hiesse, näher an den Emotionen zu leben, mit klarer Sicht auf die eigenen Bedürf-nisse. Es steckt in diesem Gedanken die Auffassung von Weiblichkeit als gelebter Intuition und die vielleicht feminis-tische Idee, es brauche am Ende die vereinte Kraft der Frau-en, um den Teufelskreis zu durchbrechen. Ob es der neuge-borenen «pauvre petite» gelingt, erzählt die Oper nicht. Aber sie ist denkbar geworden – die schwer zu erreichende, sehr einfache Kunst, am Meer leben zu können.

**Martin Mutschler**



