

Oper | Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* an der Oper Frankfurt

Neuinszenierungen des Meisterwerks *Pelléas et Mélisande* waren in Claude Debussys Jubiläumsjahr (man feiert 2012 seinen 150. Geburtstag) zwar nicht selten, aber die novemberliche in Frankfurt am Main dürfte zu den spannendsten gehören. Von **HANS-KLAUS JUNGHEINRICH**



Oper Frankfurt - Monika
Rittershaus

So recht ein Novemberstück mit dem verhangenen, düster symbolistisch schattierten Text von Maurice Maeterlinck, der, gewissermaßen in einem psychologischen Labor, Personen aus vier Generation auf engem Raum (Begünstigte in einer Schloss-Sphäre, umgeben von Hunger und Armut) zeigt, die aufeinander angewiesen und doch einander seltsam fremd sind. Bei aller Subtilität der durchleuchteten Beziehungen bleiben die Charaktere doch auch unbestimmt als vom »Schicksal« geführte Marionetten - unfreiwillig getrieben in Gewaltsamkeiten wie der an die Schmerzlust seiner Eifersucht gekettete Golaud; als entrücktes Schemen von Altersweisheit das ihn umgebende Entsetzen kommentierend wie König Arkel; in unentrinnbarer erotischer Anziehung aufeinander fixiert schließlich das Titelpaar.

Debussys Musik, mit einer kleinen Anzahl prägnanter »Leitmotive« arbeitend, transformiert zwei ganz verschiedene Einflüsse souverän zu einem luziden Personalstil: die ins Diskrete gewendete späte Wagner-Feierlichkeit des *Parsifal* und den epischen Fluss der musikalischen Erzählweise Mussorgskijs, die er (zeitweise Hauslehrer in Russland) früher kennenlernte als andere Westeuropäer. *Boris Godunow* wurde in Paris erst sieben Jahre nach der Uraufführung der Debussyoper (sie fand 1902 statt) bekannt.

Unter den aktuellen Opernszenikern hat Claus Guth eine starke, eigenwillige Handschrift, und so war es klar, dass der Frankfurter »Pelléas« besondere Akzente setzte. Maeterlincks Symbolismus und Debussys Dezenz (Forte-Stellen sind in der Partitur rar; dramatische Erhitzungen geschehen meist schnell und lakonisch) waren oft Anlass zu skizzenhaft-vagen Rollendarstellungen vor dunklen Hintergründen. Guth hat es mit der Genauigkeit. Latente, untergründige Spannung wird bei ihm manifest. Dabei kommt es auch zu Übertreibungen. So wird der eigentlich als grundgütig imaginierte greise Arkel (er stanz laufend Sinnsprüche à la »Wenn ich Gott wäre, ich hätte Mitleid mit den Menschen«) zunächst eher als knurrig-knorrig und mit seinem die Familienangehörigen verweisenden und bedrohenden unvermeidlichen Knotenstock als Wüterich dargestellt (aristokratisch und stimmlich diszipliniert: Alfred Reiter).

In rasch echauffierter Cholerik überzeugender, ungeachtet seiner chevaleresken Eleganz zum sadistischen Monster sich auswachsend: der Golaud von Paul Gay. Der mit der vokalen écriture zwischen Tenor und Bass changierende Pelléas ist eigentlich eine minder interessante, mehr passive Figur. Christian Gerhaher machte ihn in der Sicht Guths zu einer beklemmenden Studie, einem seine Glücksmomente mit Mélisande aus allerlei Verkniffenheiten, Ausweichmanövern, Deviationen schöpfend. Die berühmte Rapunzelszene mit dem Spiel um die aus dem Turmfenster herabhängenden langen Haare Melisandes interpretieren Guth und Gerhaher

weniger als ein »romantisches« Bild von noch nicht gewagter körperlicher Erreichbarkeit, mehr als Haar-Fetischismus, dem sich Pelléas mit der an einen Stuhl gefesselten Mélisande in timider Nervosität hingibt.

Gerhahers Diktion ist nuancenreich und immer wieder auch kraftvoll-blühend. Notorisch zigarettenrauchend, exponiert sich Mélisande eindeutig als femme fatale oder, wie es früher hieß, »Frau mit Vergangenheit«, wobei die Vergangenheit im clair obscure bleibt. Die mühelos und geschmeidig ihre Kantilenen verströmende Christiane Karg (Christian und Christiane – Welch »schicksalsgebener« Romanzentitel) war in den zahlreichen amour-fou-Situationen mit Pelléas die Aktive, Fordernde. Sehr schön und »poetisch« der ins Imaginäre entgleitende Operschluss – nicht mit der Wöchnerin Mélisande auf dem Totenbett, sondern, Mélisande als »Seele« das Gehäuse des Lebens-Unglücks verlassend und sich im undefinierten Raum mit dem (ebenfalls längst toten) Geliebten treffend – und ihn aber doch wieder knapp verfehlend. Geradezu sensationell war die Verkörperung des Kindes Yniold (der Hauptperson in der packenden, aber auch grauenhaften »voyeuristischen« Szene mit Golaud am Schluss des dritten Aktes) mit dem musikalisch märchenhaft sicheren, fast während des ganzen Stückes – natürlich auch mit seiner sonst meist gestrichenen Soloszene im vierten Akt – präsenten Mainzer Domsingknaben David Jakob Schläger.

So plausibel der Operschluss im Dunkel ist: die allzu abrupte Zweiteilung der szenischen Orte (Bild: Christian Schmidt) wollte nicht ganz einleuchten. Zwischen Interieur und Exterieur gibt es im Stück eigentlich kein Imaginations-Gefälle. Dies aber wurde etwas willkürlich suggeriert durch den Gegensatz einer penibel realistischen häuslichen Inneneinrichtung und einem leeren, schwarzen »Landschafts«-Raum.

Mit Friedemann Layers feinfühligem, aber auch die seltenen Aufbäumungen mit Akkuratesse zum Klingen bringenden Dirigat bestätigte sich der Rang dieser Aufführung. Gewiss nicht das letzte Wort in Sachen geheimnisvoller und tiefgründiger *Pelléas et Mélisande*-Interpretation. Aber, mit den beherzten Nachdrücklichkeiten der Hauptrollenzeichnungen, nicht zuletzt mit der Eleganz, Rasanz und Perfektion des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters, ein scharfes Licht auf das sonst allzu gerne in grauer Verschwommenheit angesiedelte lyrische Drama.

Foto: Christiane Karg (Mélisande) und Christian Gerhaher (Pelléas); Copyright Monika Rittershaus

| HANS-KLAUS JUNGHEINRICH