

PELLÉAS
ET
MÉLISANDE

CLAUDE DEBUSSY

PELLÉAS ET MÉLISANDE

DRAME-LYRIQUE IN FÜNF AKTEN

MUSIK VON Claude Debussy

TEXT VON Maurice Maeterlinck

URAUFFÜHRUNG 30. April 1902

OPÉRA-COMIQUE, SALLE FAVART, PARIS

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 1908

»ALTE KOMISCHE OPER« AN DER WEIDENDAMMER BRÜCKE

PREMIERE DER INSZENIERUNG VON RUTH BERGHAUS

17. März 1991

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

»
**FÜR MICH IST
 JEDES KUNSTWERK
 EIN RÄTSEL.
 MAN VERSUCHT
 DANN ZWAR,
 DAS RÄTSEL ZU LÖSEN.
 WENN MAN ES
 GELOST HÄTTE,
 IST ES KEINE KUNST
 MEHR.**
 «

Ruth Berghaus

INHALT

HANDLUNG	6
DAS WUNSCH-LIBRETTO	
Claude Debussy im Gespräch mit Ernest Guiraud (1889)	9
AM VORABEND DER URAUFFÜHRUNG	
Interview mit Louis Schneider (April 1902)	10
»JE SUIS PERDUE«	5
DEPRESSION UND DÉCADENCE	
von Benjamin Wöntig	18
DIE ALLTÄGLICHE TRAGIK	
von Maurice Maeterlinck (1896)	30
DIE FABEL	
von Sigrid Neef	35
WARUM ICH »PELLÉAS« GESCHRIEBEN HABE	
von Claude Debussy	41
ZEITTADEL	48
RAUM ALS GEHEIMNIS ZU SICH SELBST	
Bühnenbildner Hartmut Meyer im Gespräch	
mit Dramaturg Benjamin Wöntig	62
RUTH BERGHAUS	70
SYNOPSIS	76

Impressum 78

HANDLUNG

6 ERSTER AKT – Golaud hat sich auf der Jagd verirrt und begegnet der geheimnisvollen Mélisande. Auf seine Fragen hin erfährt er nur, dass sie den Menschen entflohen ist. Er bewegt sie dazu, ihm zu folgen.

Geneviève liest König Arkel einen Brief vor, den Golaud an seinen Bruder Pelléas geschrieben hat. Darin teilt er seine Vermählung mit Mélisande mit und bittet Pelléas, Arkel zu fragen, ob er bereit sei, die Fremde wie seine Tochter zu ehren. Zum Zeichen des Einverständnisses erwartet er ein bestimmtes Feuerzeichen.

Mélisande beklagt sich gegenüber Geneviève über die Dunkelheit des Parks und des Schlosses. Pelléas und Mélisande beobachten das Schiff, das Mélisande hierher brachte.

ZWEITER AKT – Mélisande fällt der ihr von Golaud geschenkte Ring in den Brunnen.

Zur selben Zeit, als der Ring in den Brunnen fällt, stürzt Golaud von seinem scheuenden Pferd. Golaud vermisst den Ring an Mélisandes Finger. Er schickt sie im Dunkel der Nacht weg, den Ring zu suchen. Pelléas soll sie begleiten.

In der Grotte entdecken Pelléas und Mélisande drei schlafende Greise. Entsetzt flieht Mélisande.

DRITTER AKT – Pelléas spielt mit Mélisandes Haar. Der hinzukommende Golaud weist die beiden für ihre »Kindereien« zurecht.

Golaud führt Pelléas zur Zisterne des Todes. Seinem Bruder rät er, Mélisande künftig zu meiden.

Immer stärker werden Golauds Zweifel an der Treue Mélisandes. Durch seinen Sohn Yniold lässt er sie und Pelléas beobachten. Er erfährt durch das Kind, dass sich beide geküsst haben.

VIERTER AKT – Mélisande verspricht Pelléas, am Abend zu jenem Brunnen zu kommen, an dem sie den Ring verlor. Es soll ihre letzte Begegnung sein.

Arkel versucht, Mélisande seine Zuneigung auszudrücken. Von Golaud aber wird sie gedemütigt.

Pelléas und Mélisande treffen sich heimlich. Der eifersüchtige Golaud tötet seinen Bruder. Mélisande entflieht.

FÜNFTER AKT – Mélisande hat ein Kind geboren. Sie ist erkrankt. Golaud will von ihr erfahren, ob sie Pelléas geliebt habe. Mélisande stirbt. Arkel spricht die letzten Worte über sie: »Ach, sie war ein so liebes kleines Wesen, und so still und schüchtern und so zart. Ja, dieses arme kleine Wesen war voller Rätsel, so wie wir alle ...«

DAS WUNSCH-LIBRETTO

CLAUDE DEBUSSY IM GESPRÄCH MIT ERNEST GUIRAUD (1889)

9

Welcher Dichter könnte Ihnen ein Libretto liefern?

Einer, der die Dinge nur halb ausspräche und mir ermögli-
che, einen eigenen Traum dem seinen zu verbinden – der
Gestalten schüfe, deren Geschichte und Hintergrund an keine
Zeit und keinen Ort gebunden ist – der mir nicht despotisch
auferlegte, »Szenen zu vertonen«, und mir die Freiheit ließe,
ihn hier und da künstlerisch zu übertreffen und sein Werk
zu vervollkommen. Aber er brauchte keine Angst zu haben!
Ich würde nicht den Verirrungen der opéra lyrique erliegen,
wo die Musik sich unverschämt in den Vordergrund schiebt,
wo die Dichtung, von einem allzu schweren musikalischen
Gewand erstickt, an die zweite Stelle gedrängt wird. Im
Opernhaus wird zu viel gesungen. Man sollte nur singen,
wenn wirklich ein Anlass dazu besteht, und sich bewe-
gende Akzente in Reserve halten. In Kraft und Intensität
des Ausdrucks müsste es Unterschiede geben. Manchmal
ist es notwendig, einfarbig zu malen, mit Grautönen sich
zufrieden zu geben. (...) Nichts sollte die Entwicklung des
Dramas behindern: jeder musikalische Vorgang, der nicht
durch den Text bedingt ist, ist überflüssig. (...) Ich träume von
Texten, die mich nicht dazu verdammen, lange schwerfällige
Akte zu verbrechen, sondern mir bewegliche Szenen mit
verschiedenen Schauplätzen und Stimmungscharakteren
bieten, Szenen, in denen die handelnden Figuren keine
Reden halten, sondern ihr Leben und Schicksal erleiden.



AM VORABEND DER URAUFFÜHRUNG

INTERVIEW MIT LOUIS SCHNEIDER (APRIL 1902)

10

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

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

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

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

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

Was die technische Seite betrifft, so wird diese Musik nicht nur von einem natürlichen Rhythmus getra-

11

gen, sondern auch von einer Akzenttheorie: Der Ausdruck des Schmerzes oder der Freude teilt sich auf der dichterischen und der musikalischen Ebene gleichzeitig mit; er vollzieht sich also ohne den Einschub von soundsovielen Takten, welche anderwärts die Wirkung herbeiführen müssen.

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

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

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

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

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





»JE SUIS PERDUE«

DEPRESSION UND DÉCADENCE

TEXT VON Benjamin Wäntig

18

Die Handlung von Maurice Maeterlincks 1893 in Paris aus der Taufe gehobenem Drama »Pelléas et Mélisande« ist in und um ein Schloss namens Allemonde angesiedelt. In diesem Namen kann man ein niederländisch-französisches Mischwort (Maeterlinck war Belgier) für »alle Welt« lesen. Alfred Jarrys nur drei Jahre später von derselben Schauspieltruppe uraufgeführte Skandal-Groteske »Roi Ubu« spielt laut Ortsangabe in »Polen, das heißt nirgendwo«. Es handelt sich also um zwei Angaben von Schauplätzen, die sich scheinbar diametral gegenüberstehen und doch wie in der Wendung »überall und nirgends« auf dasselbe hinauswollen: Trotz unterschiedlicher Poetik – groteske Übertreibung bei Jarry, Flucht in die Innerlichkeit bei Maeterlinck – kleiden beide Autoren ein zeitgenössisches Gefühl in das Gewand eines weit entrückten Kunstmärchens: das Gefühl der *Décadence* des *Fin de siècle*. Allemonde scheint also eine Chiffre für das Allgegenwärtige, die mittelalterliche Kulisse wird zum Rahmen einer bürgerlichen Liebesgeschichte.

Wichtiger als der Ort im architektonischen Sinne ist in »Pelléas« die materielle Beschaffenheit. In Allemonde klingt nämlich auch, nur auf Niederländisch gelesen, die Bedeutung »alle Mündungen« an. Wasser bildet in der Tat das konstituierende Element der vielen Schauplätze des Dramas: die Szene am Meer, wiederholte Szenen am Brunnen, in einer unterirdischen Grotte samt See. Zudem sind die Protagonisten auch an Land nicht gefeit vor diesem Element: Wetterphänomene wie Schwüle und Nebel greifen dort um

sich und legen sich wie Schleier über alles. Die Allgegenwart des Wassers lässt es fast als Organismus erscheinen, wie eine agierende Theaterfigur. Tatsächlich dichtet Pelléas' Fantasie dem Wasser solche Eigenschaften an, wenn er in der ersten Szene des II. Akts sagt: »Es ist hier immer eine außergewöhnliche Stille ... als hörte man das Wasser schlafen.« Das Element Wasser hat also einen entscheidenden Anteil, dass alle Schauplätze zur Metapher für die das ganze Stück im Klammergriff haltenden Depression werden.

19

Die Kennzeichen der äußeren Schauplätze bedingen nach der Analogieästhetik des symbolistischen Theaters auch die Zustände der Figuren, die sie bevölkern. Die Symbolisten, den Dichterkreis um Stéphane Mallarmé, dem auch Maeterlinck angehörte, beschäftigte die Suche nach Entsprechungen (»Correspondances«), in Anlehnung an den Titel eines Gedichts von Charles Baudelaire aus den »*Fleurs du mal*«, das mit folgenden Zeilen beginnt: »Die Natur ist ein Tempel, in dem lebendigen Säulen / manchmal verworrene Worte entweichen; / Der Mensch geht dort vorbei durch Wälder von Zeichen (...)« So verwundert es nicht, dass die symbolische Bedeutung der Flüssigkeit Wasser sich auch auf die Figuren überträgt. Sie ist es schon durch ein formales Mittel: Alle Personennamen (außer der von Geneviève) enthalten den in der Phonetik als Liquid bezeichneten Konsonanten »l«, Pelléas augenfälligerweise sogar zweimal. Pelléas' und Mélisandes Melancholie ist also gleichsam ihren Namen eingeschrieben.

In seinem Aufsatz »Melancholie und Trauer« definiert Sigmund Freud die Melancholie als »eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt«, und genau diese Antriebslosigkeit kennzeichnet das Liebespaar: zwei Verlorene, die sich gegenseitig keinen Halt geben können. In beinahe jeder Szene äußert Pelléas den Wunsch, abzureisen, jedoch ohne ein rechtes Ziel oder einen Plan vor Augen zu haben. Nur einmal fällt der Hinweis auf seinen schwerkranken

Freund Marcellus. Allerdings lässt Pelléas seinen Worten nicht Taten folgen. Von daher erscheint auch fraglich, ob Pelléas nach dem vereinbarten letzten Treffen mit Mélisande tatsächlich das Weite gesucht hätte, wie er vorher erzählte. Mélisande ist ebenso eine passiv leidende Figur ohne jeden zielgerichteten Antrieb, was schon ganz am Anfang durch die Schilderung ihrer Biographie deutlich wird: »Ich bin geflohen! ... Ich habe mich verirrt! ... Ich bin nicht von hier!« (»Je me suis enfuie! ... Je suis perdue! ... Je ne suis pas d'ici!«) Am Ende des Stücks wird der Zuschauer nicht mehr über die Protagonistin erfahren haben. Ihre Unfähigkeit zur Kommunikation macht sie einerseits zur Projektionsfläche der Begierden der anderen Männer, verhindert andererseits die Aufarbeitung ihrer offensichtlich erlittenen, aber niemals ausgesprochenen Traumata. Ob wirklich ein Schweigen aus Verdrängung vorliegt oder ein allgemeiner Weltschmerz – auf Golauds Frage, wer ihr wehgetan habe, antwortet sie: Alle! – oder die Sehnsucht nach dem Tod, bleibt wie so vieles in der Schwebe.

Einzig Golaud scheint nicht unter pathologischer Melancholie zu leiden, und das mag auch gleichzeitig der Grund sein, warum er weder mit seiner Frau, noch mit seinem Bruder auf Augenhöhe kommunizieren kann. »Ich bin ein Mann wie die anderen«, eröffnet er Mélisande. Genauer gesagt: Er ist dem archaischen Männerbild entsprechend ein Jäger, Mélisande seine Jagdbeute. Schließlich ist es eine Blutspur im Wald, die ihn zu ihr führt. Golaud ist überhaupt die einzige Figur des Stücks, die aktiv agiert, auch wenn seine Aktionen – die Misshandlung Mélisandes und die Tötung seines Bruders Pelléas – ihn auf dem Weg der Erkenntnis nicht weiterbringen. Aber auch wenn er mehr als die anderen bereit scheint, den Kreislauf aus Melancholie zu durchbrechen, etwa indem er nach dem Tod seiner ersten Frau erneut heiratet, kann er sich von diesem Zug nicht völlig lossagen. Am Ende der ersten Szene gesteht er Mélisande konkret

und im übertragenen Sinne: »Je suis perdu aussi« (»Ich habe mich auch verirrt/Ich bin auch verloren«).

Den Zusammenhang von Innen und Außen, von Figuren und Schauplätzen bringt Literaturwissenschaftlerin Marianne Kesting noch in einer anderen Hinsicht auf den Punkt: »In ›Pelléas et Mélisande‹ stellt der Ortswechsel der Szenen innerhalb des Schlosses nur die Scheinbewegung eines Dramas dar, das, wie seine Figuren, unbeweglich auf der Stelle verharrt. Die Situation wird geprägt vom Zustand des Wartens.« Samuel Becketts über 50 Jahre nach Maeterlincks Drama entstandenes »Warten auf Godot« scheint also bereits greifbar. Die Aktionslosigkeit ist jedoch auch dem Umstand geschuldet, dass die Lyrik die Basis von Maeterlincks Dramatik bildet. Es kehren nicht nur Bilder und Themen aus seinen Gedichten in den Dramen wieder, sondern die subjektive Innensicht, der Grundpfeiler der Lyrik, überträgt sich auf das Drama. Während seine Lyrik um die Präsenz und Suggestion eines Immateriellen, Unbekannten kreist, wird daraus im Drama das unausweichliche Schicksal, die »fatalité« als eine generelle Macht hinter der Szene. In »Pelléas« wird dieser dunkle Schatten von einer Figur verkörpert, die nie auf der Bühne erscheint, sondern buchstäblich im Nachbarraum vor sich hinzuvegetieren scheint: Arkels Sohn, Pelléas und Golauds Vater, der eigentliche Thronfolger des Königreichs.

Zu den poetologischen Strategien des »Pelléas«-Textes gehört neben dem »Correspondances«-Prinzip eine Affinität zu Wiederholungen und deren Gegenteil: Auslassungen. Maeterlincks Figurenrede ist vom Abbrechen der Sprache geprägt, von Pausen und »silences«, oft durch Pünktchen ausgedrückt, die etwas suggerieren, das nicht ausgesprochen wird. Mallarmé definierte dieses Verfahren als eines der Hauptziele symbolistischen Schreibens: »Ein Objekt zu benennen, heißt Dreiviertel der Freude am Gedicht zu unterdrücken [...] Es zu suggerieren, das ist der

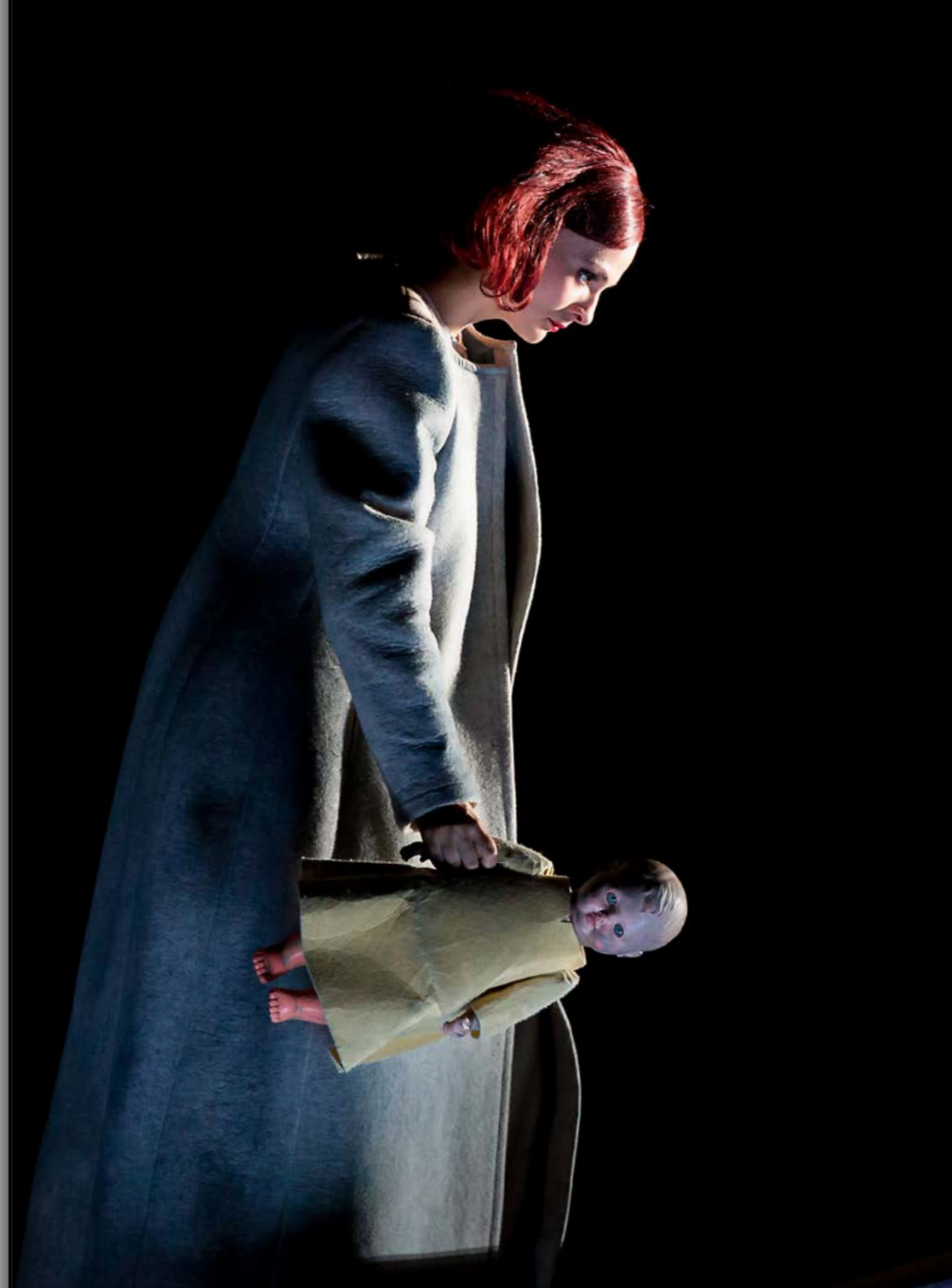
Traum.« An Maeterlincks »Pelléas« interessierte Mallarmé vor allem das Schweigen, das er als Initialpunkt der Musik ansah: »Fast schweigend und abstrakt bis zu dem Punkt, an dem in dieser Kunst alles Musik im eigentlichen Sinne wird«. Kaum verwunderlich, dass Debussy genau an dieser Grenze zum Schweigen ansetzt. Er schreibt eine Musik am Rand der akustischen Wahrnehmungsschwelle, die ganz überwiegend in leisesten Dynamikbereichen verweilt, obwohl Debussy zwar nicht übergroßen, aber doch normalen spätromantischen Orchesterapparat vorschreibt. Selbst größere Entladungen sind eher sparsam orchestriert, sodass sich an so gut wie keiner Stelle der Partitur das ganze Orchester zu einem Fortissimo-Ausbruch zusammenfindet.

Seine Betrachtung des »Pelléas«-Textes setzt Mallarmé wie folgt fort: »Es mag sein, dass diese schweigende Atmosphäre sich an der Angst inspiriert, aus der der Autor oft die Notwendigkeit empfindet, die Dinge zweimal zu äußern, um ihnen das Bewusstsein eines Echos zu verleihen.« Die Wiederholungen teils banaler Inhalte, die diesen fraglich erscheinen lassen und dabei auch den dramatischen Fluss verlangsamten, gehören tatsächlich zu den größten Auffälligkeiten des Textes. In der Vorrede zur Gesamtausgabe seiner Werke beschreibt Maeterlinck das Prinzip als »Wiederholungen, welche den Personen den Anschein von etwas schwerhörigen Schlafwandlern geben, die beständig aus einem schweren Traum erweckt werden müssen.« In der Vertonung wirken die Wiederholungen und teils banalen, der Alltagssprache entlehnten Wendungen umso künstlicher, obwohl Debussy die Figuren »wie natürliche Menschen« mit entsprechend natürlicher Deklamation singen zu lassen. Dennoch erreicht die Musik eine Überhöhung der Alltagssprache und leistet so ihr Übriges, um das Gesungene gegenüber dem gesprochenen Wort mit potenziell weiteren Bedeutungsebenen aufzuladen – oder angesichts der Vagheit des Textes diese nur zu suggerieren.

Maeterlinck beschränkt sich nicht nur darauf, dass die Figuren dieselben Inhalte zweimal hintereinander mit leichten Unterschieden artikulieren, das Wiederholungsprinzip findet sich auch auf anderen Ebenen: Beispielsweise bei der bereits erwähnten Dopplung von Situationen – etwa die zwei sich entsprechenden Szenen an (verschiedenen) Brunnen, einmal mit Mélisande und Golaud, dann mit Mélisande und Pelléas – oder auch in der Verwendung von gleichen sprachlichen Bildern. Wenn sie von Mélisande sprechen, benutzen sowohl Golaud als auch Pelléas unabhängig voneinander dieselben Symbole: Stets ist die Rede von Mélisandes Händen und ihrem Haar – Mélisandes Haare bilden in der Turmszene, die entfernt an das Märchen von Rapunzel erinnert, gar den Inhalt der ganzen Szene. Es handelt sich in beiden Fällen um unschuldige, gleichsam entkörperlichte Attribute, mit denen die Männer unabsichtlich Mélisandes Unnahbarkeit, ihre Berührungsunfähigkeit thematisieren.

Es sind sicher auch die in Maeterlincks Text angelegten Strukturen, die es Debussy ermöglicht haben, zu einer ganz eigenen Art der Musiktheaterästhetik vorzustoßen. Es gelang ihm, Strukturen zu komponieren, die ganz anders sind als in Wagners Musiktheaterentwurf, von dem sich Debussy während des fast zehn Jahre währenden Kompositionsprozesses erfolgreich zu lösen versuchte. Einzig in den eher hastig nachkomponierten Zwischenspielen, die bei der Uraufführungsproduktion benötigt wurden, um Bühnenumbauten zu überbrücken, werden Wagner-Anklänge deutlich, namentlich im Übergang vom ersten zum zweiten Bild des I. Aktes, der sich ohrenfällig an »Parsifal« anlehnt. Eine fundamentale Differenz zu Wagner liegt jedoch in der Behandlung der motivischen Substanz vor: Debussys Motive, die auf den ersten Blick wie Leitmotive mit den Personen verknüpft sind, erfahren keine Entwicklung im Sinne von sinfonischer Durchführung des musikalischen Materials. Im Ergebnis bilden sie auch keinen horizontalen

Transformationsprozess, keine musikalische Beschreibung der Handlung im Sinne einer Entwicklungslogik. Stattdessen gestaltet Debussy Maeterlincks literarischen Stillstand mit einem Netz aus Motiven, die immer wieder unverändert, höchstens in anderen Klangfarben wiederkehren und so einen um sich selbst kreisenden Kosmos bilden. Um an die eingangs geschilderte Bedeutung des Elements Wasser anzuknüpfen: Die Musik stellt analog zum Text einen ewigen Strom der relativen Einförmigkeit dar. Ein sich unentwegt ergießender Strom der Melancholie, aus dem es nur einen Ausweg gibt: den Tod, der freilich in Mélisandes Fall so unerklärlich und unergründlich daherkommt wie der Rest des Stücks.





»
ES GIBT KEIN VERTRAUEN
IN DIESEM STÜCK,
SIE VERTRAUEN NICHT
EINMAL SICH SELBST.
DIE LIEBE WIRD
VERHEIMLICHT –
AUCH VOR SICH SELBST.
IM STÜCK IST HOFFNUNG
OHNE ILLUSION.
IMMER SPIELEN,
DASS ALLES FREMD IST:
DER RAUM IST FREMD,
DAS KOSTÜM IST FREMD –
ES SCHMIEGT SICH
NICHT AN,
SCHÜTZT DEN KÖRPER
NICHT.

«



DIE ALLTÄGLICHE TRAGIK

BEMERKUNGEN ZUM THEATER UNSERER ZEIT

VON Maurice Maeterlinck (1896)

30

Es gibt eine Tragik, die wirklichkeitsnäher ist und mehr mit unserem wirklichen Dasein zu tun hat als die Tragik heroischer Taten. Es ist leicht, diese alltägliche Tragik zu fühlen aber es ist schwer, sie aufzuzeigen, da es sich nicht mehr um den kühnen Kampf eines Wesens gegen ein anderes handelt, noch um den Kampf einer Begierde gegen eine andere, noch endlich um den immerwährenden Kampf der Leidenschaft mit der Pflicht.

Vielmehr handelt es sich darum aufzudecken, wie erstaunlich die Tatsache ist, einfach zu leben. Es geht um das Aufzeigen der Existenz einer Seele an sich, die in eine niemals stillstehende Unendlichkeit eingebettet ist. Über die gewohnten Dialoge über den Verstand und die Gefühle hinaus muss das bedeutsame Gespräch über den Menschen und sein Schicksal geführt werden. Die zaghaften und schmerzhaften Schritte eines Daseins, das sich seiner Wahrheit, seiner Schönheit oder seines Gottes annähert oder auch entfernt, müssen aufgezeigt werden. Es geht darum, uns die tausend Themen zu zeigen, die die tragischen Dichter nur beiläufig erwähnt haben. (...)

Ist es verwegen zu behaupten, dass die wahrhaftige Tragik des Lebens, das heißt die einfache, tiefgehende, allgemeine Tragik, in dem Moment ihren Anfang nimmt, in dem die Abenteuer, Schmerzen und Gefahren vergangen sind? Hat das Glück nicht einen längeren Arm als Un-

glück? Muss man unbedingt wie die Atriden heulen, damit sich ein unvergänglicher Gott in uns offenbart, der sich wohl doch kaum jemals unter unsere stille Lampe setzen wird? Ist es nicht die Stille, die unerträglich ist, wenn man an sie denkt und daran, dass die Gestirne sie beaufsichtigen? Entwickelt sich der Sinn des Lebens im Aufruhr oder in der Stille? Wenn man uns am Ende einer Geschichte sagt: »Sie waren glücklich«, erfüllt uns dann nicht eine große Unsicherheit? Was geschieht, wenn sie glücklich sind? Werden nicht durch das Glück oder einen kurzen Moment der Ruhe ernsthaftere und dauerhaftere Gedanken aufgedeckt als durch die Erregtheit der Gefühle? Dringt all dies nicht viel tiefer in uns als der berühmte Dolchstoß in all den gewöhnlichen Dramen? (...)

Aber ist es nicht ein alter Irrtum zu glauben, dass wir nur in jenen Momenten wirklich leben, in denen uns Leidenschaft packt? Ich glaube vielmehr, dass ein Greis, der unter einer Lampe in einem Sessel sitzt, in seinem Unterbewusstsein all die göttlichen Gesetze, die um sein Haus herum die Welt beherrschen, hört, ohne alles genau zu verstehen, deutet er, was in der Stille der Türen und Fenster wie in der leisen Stimme des Lichtes beschlossen liegt. Sein Kopf, ein klein wenig gebeugt, erträgt die Gegenwart seiner Seele und seines Schicksals, ohne zu ahnen, dass alle Mächte dieser Welt in sein Zimmer eindringen und über ihn wie aufmerksame Diener wachen.

Er bemerkt nicht, dass die Sonne selbst es ist, die den kleinen Tisch, auf den er sich lehnt, abstützt, und dass es kein Gestirn am Himmel gibt, das gleichgültig gegenüber der Bewegung eines sich senkenden Lides oder eines sich erhebenden Gedankens ist. Ich glaube, dass dieser starre Greis ein tieferes und menschlicheres Leben lebt als der Liebhaber, der seine Maitresse erwürgt, der Kapitän, der den Sieg davonträgt oder als der Ehegatte, der »seine Ehre rächt«.

31

Man wird mir vielleicht erwidern, dass ein unbewegtes Leben kaum sichtbar wird, dass es durch Taten angeregt werden muss und dass derartige Taten sich nur in wenigen großen, von der Bühne her allzu bekannten Leidenschaften wiederfinden. Ich weiß nicht, ob es wahr ist, dass ein statisches Theater unmöglich ist. Mir erscheint es existent. Die Mehrzahl der Tragödien des Aischylos sind unbewegliche Tragödien. (...)

Wir sind nicht mehr bei den Barbaren, und der Mensch handelt nicht mehr durch seine aufwühlenden Leidenschaften, die ja beileibe nicht das einzige Interessante an ihm sind. Man hat Zeit, ihn sich ausruhen zu sehen. Es geht heute nicht mehr um einen außergewöhnlichen und gewaltsamen Augenblick der Existenz, sondern um die Existenz selbst. Sie ist stärker und ehrwürdiger als alle Gebote der Leidenschaft; aber diese anderen ruhigen, verborgenen und schweigsamen Gebote versteht man nur im Halbdunkel und in der Gesammeltheit der ruhigen Stunden des Lebens.





DIE FABEL

TEXT VON Sigrid Neef

Die Oper spielt auf Schloss Allemonde. Hier gibt es nur Ankommen und Dableiben, kein Wegfahren, kein Entkommen. Nur einmal sind Stimmen vom letzten abfahrenden Schiff zu hören. Aber auch das Schweigen hat seine Botschaft. An der verstummten Kreatur erkennt ein Kind den Schrecken des Todes: Der gute Hirte hütet seine Schafe und – treibt sie zur Schlachtbank.

An diesem Ort Allemonde lebt König Arkel mit Schwiegertochter und Enkelsohn Pelléas, an diesen Ort kehrt der ältere Enkel Golaud zurück.

Draußen im Wald hat er eine Mélisande gefunden, eine Frau, die ihm unbekannt und ein Rätsel geblieben ist, von der er nur weiß, dass er sie liebt.

Mélisande ist Golauds zweite Frau geworden und trägt ein Kind von ihm. Pelléas scheut sich fast vor Mélisande und weiß nicht, dass er sie liebt. Als er dessen gewahr wird, will er fliehen. Mélisande liebt Golaud und liebt Pelléas, jeden nach seiner Weise.

Sie wählt nicht und sie entscheidet nichts – sie ist. Jeder kann in ihr lesen, wie in einem aufgeschlagenen Buch. Doch wer kann schon solche Bücher lesen. Golaud gibt sich redliche Mühe aber er erfährt nichts. Pelléas stirbt wie der biblische Abel durch Bruderhand; Mélisande durch die Geburt von Golauds Kind oder am Schrecken über den Mord, über die Liebe, über das Leben selbst.

Dr. Sigrid Neef (*1944) war von 1972 bis 1991 Dramaturgin an der Staatsoper Unter den Linden und arbeitete jahrelang eng mit Ruth Berghaus zusammen.

WALD

Das Verlorensein, die Suche nach sich selbst.

Auch etwas Erotisches, Sexuelles, Animalisches –
sich durch die Büsche zwingen

GEWÖLBE DES SCHLOSSES

Der gleiche Ort, aber ganz anderes LICHT –
andere Farbe oder wie in der vorigen Szene
nur die Treppe hell, jetzt die ganze Bühne,
kalt, trennend, hell.

SCHLOSS

Wie ein fauler Apfel, alle sind schon angesteckt.

Eine gut organisierte Abgehobenheit
vom Boden und Leben

GROTTE

Wenn die Beiden wieder draußen sind (aus der Grotte),
ist es, als wären sie im Grab gewesen, und sind nun auf
dem Friedhof – es ist eine Friedhofszone.

Gedanken zur Konzeption
von Ruth Berghaus



WARUM ICH »PELLÉAS« GESCHRIEBEN HABE

TEXT VON Claude Debussy

41

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

Seit langem schon war es meine Absicht gewesen, Musik für das Theater zu schreiben, aber die Form, in der ich dies tun wollte, war so ungewöhnlich, dass ich nach verschiedenen Versuchen den Plan schon fast aufgegeben hatte. Frühere Erkundungsgänge im Bereich der Instrumentalmusik hatten bei mir eine Abneigung gegen die klassische Durchführungstechnik hervorgerufen, deren Schönheit rein technischer Art ist und außer den Mandarinen unserer Kaste [den Bildungsbürgern, Anm. d. Red.] keinen Menschen interessiert. Ich strebte für die Musik eine Freiheit an, die sie vielleicht mehr als jede andere Kunst in sich birgt, eine Freiheit, welche nicht mehr auf die mehr oder weniger getreue Wiedergabe der Natur eingeengt bleiben, sondern auf den geheimnisvollen Entsprechungen zwischen Natur und Phantasie beruhen sollte.

Nach einigen Jahren leidenschaftlicher Pilgerfahrten nach Bayreuth begann ich, an der Lösung Wagners zu zweifeln, oder vielmehr, es schien mir, dass sie nur für den Spezialfall des Wagner'schen Genies tauglich sei. Wagner war ein großer Sammler musikalischer Formeln, er



fasste sie zu einer Gesamtformel zusammen, die als ursprüngliche Errungenschaft erschien, weil man sich in der Musik schlecht auskannte. Und ohne sein Genie leugnen zu wollen, lässt sich doch sagen, dass er für die Musik unserer Zeit den Schlussstein bildet, ähnlich wie Victor Hugo, der die gesamte frühere Dichtung in sein Schaffen einschmolz. Folglich sollte man seine Erkundungen jenseits von Wagner treiben und nicht in seinem Schlepptau.

Das »Pelléas«-Drama, das trotz seiner traumhaften Atmosphäre bei weitem mehr Menschlichkeit enthält als all die sogenannten »lebensechten Stoffe«, schien mir auf wunderbare Weise dem zu entsprechen, was ich wollte. Es herrschte eine zauberisch beschwörende Sprache, deren sensible Nuancen ihre Weiterführung in der Musik und im orchestralen Klangkolorit finden konnten. Auch habe ich versucht, einem Schönheitsgesetz zu gehorchen, das man seltsamerweise zu vergessen scheint, sobald es sich um Musik für das Theater handelt. Die Personen des »Pelléas«-Dramas versuchen ganz natürlich zu singen und nicht in einem willkürlichen Tonfall, der aus veralteten Traditionen stammt. Das hat mir den Vorwurf der Parteinahme für monotone Deklamationen eingetragen, in der es nicht die geringste Melodik gebe. Zum ersten ist das falsch; zum zweiten lassen sich die Gefühle einer Person nicht unausgesetzt auf melodische Art ausdrücken; zum dritten muss die dramatische Melodie ganz anders beschaffen sein als die Melodie im Allgemeinen. Die Leute, die im Theater Musik hören wollen, lassen sich mit jenen vergleichen, die um die Straßensänger herumstehen! Hier kann man sich für zwei Sous melodische Gemütsbewegung verschaffen, es ist sogar eine weit größere Geduld im Zuhören festzustellen als bei vielen Abonnenten unserer subventionierten Theater, ja, man könnte von einer »Bereitschaft zum Verständnis« sprechen, die dem hochgestellten Publikum völlig abgeht.

Es liegt schon eine einzigartige Ironie darin, dass das gleiche Publikum, das nach »Neuem« verlangt, jedes Mal dann außer Fassung gerät und sich mokiert, wenn man versucht, es aus seinen Gewohnheiten und seinem eingefleischten Wohlbehagen herauszulocken. Das mag manchem unverständlich vorkommen, aber man darf nicht vergessen, dass ein Kunstwerk, ein Versuch zur Schönheit, auf viele Leute wie eine persönliche Beleidigung zu wirken scheint.

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





ZEITTADEL

22. August 1862

Claude Debussy wird als Achille-Claude de Bussy in Saint-Germain-en-Laye nahe Paris geboren, wächst in bescheidenen Verhältnissen auf und besucht nie eine Schule. Seinen ersten Klavierunterricht erhält er im Alter von sieben Jahren.

29. August 1862

Der Belgier Maurice Maeterlinck wird in Gent geboren, entstammt einer französischsprachigen Familie und fällt schon als Schüler wegen seines enormen dichterischen Talents auf. Später studiert er Jura und lässt sich zunächst als Anwalt in Gent nieder.

1871

Marie Mauté de Fleurville, die behauptet, eine Schülerin Frédéric Chopins gewesen zu sein, bietet an, für Debussys weitere Klavierausbildung zu

sorgen. Sie ist die Schwiegermutter des Dichters Paul Verlaine, den Debussy in ihrem Haus kennenlernt.

1872

Der zehnjährige Claude Debussy beginnt sein Musikstudium am Pariser Conservatoire und wird schon bald in die Klavierklasse von Antoine François Marmontel aufgenommen. Schon bald wendet er sich von der Klavierausbildung ab und widmet sich dem Kompositionsstudium. Mit seiner unkonventionellen Art hat er es jedoch in der traditionell sehr konservativ ausgerichteten Hochschule nicht leicht.

1883–85

Debussy plant, Théodore de Banvilles Comédie lyrique »Diane au bois« als Oper zu vertonen. Es entsteht eine Szene für Sopran, Tenor und Klavier,

die zu den fortschrittlichsten Entwürfen des jungen Komponisten zählt.

1884

Nach zwei gescheiterten Versuchen in den Vorjahren gewinnt Debussy mit seiner Kantate »L'enfant prodigue« endlich den renommierten, von der Pariser Académie des Beaux-Arts verliehenen Kompositionspreis »Prix de Rome«, der ihm ein Stipendium für einen mehrjährigen Studienaufenthalt in der Villa Medici in Rom gewährt, den er jedoch vorzeitig abbricht.

1887

Zurück in Paris und angesteckt von dem dort um sich greifenden Wagner-Fieber besucht Debussy eine Aufführung von »Lohengrin« und pilgert in den Folgejahren nach Bayreuth, um dort auch den »Parsifal« und »Die Meistersinger« zu erleben. Stark beeinflusst von der Harmonik und den chromatischen Wendungen

der Musik Richard Wagners komponiert er die »Cinq poèmes de Charles Baudelaire« und die Kantate »La damoiselle élue«.

1889

Bei der Weltausstellung in Paris hört Debussy ein javanisches Gamelan-Ensemble und ist nachhaltig von dessen exotischem, schillerndem Klangbild fasziniert. Maeterlinck wird derweil mit seinem ersten Schauspielstück »La princesse Maleine«, einer Adaption des Grimm'schen Märchens »Jungfrau Maleen«, berühmt. In der Folgezeit verfasst er eine Reihe symbolistischer, von Fatalismus und Mystizismus gekennzeichnete Schauspielstücke, darunter »L'intruse« (»Der Eindringling«) und »Les Aveugles« (»Die Blinden«).

1890

Debussy wird dem Dichter Stéphane Mallarmé vorgestellt und besucht fortan regelmäßig dessen

berühmte dienstägliche Salons. Hier tauscht der Komponist sich mit den französischen Symbolisten über Philosophie, Kunst und Literatur aus und lernt zahlreiche Künstler kennen, deren Werke ihn in der Folge immer wieder zu Kompositionen anregen, darunter Maler wie James Whistler und Literaten wie Henri de Régniers, Rainer Maria Rilke, Paul Verlaine, Stefan George, Paul Valéry und Maurice Maeterlinck.

Debussy beginnt mit der Arbeit an der Oper »Rodrigue et Chimène« über den spanischen Nationalhelden El Cid.

Außerdem vertont er eine Szene aus Auguste Villiers de l'Isle-Adams Drama »Axël«, einer stark von Wagners »Tristan« und Goethes »Faust« beeinflussten, im Selbstmord der beiden Protagonisten endende Liebesgeschichte, deren Atmosphäre der von »Pelléas et Mélisande« ähnelt. Beide Projekte bleiben jedoch unvollendet.

1891

Debussy sieht Maeterlincks Schauspiel »La princesse Maleine« und möchte es vertonen, Maeterlinck hat die Vertonungsrechte jedoch bereits an Vincent d'Indy vergeben.

1892–94

Von Stéphane Mallarmés symbolistischer Dichtung inspiriert, komponiert Debussy sein wohl bekanntestes Orchesterstück »Prélude à l'après-midi d'un faune«.

1892–96

Angeregt von Gedichten Henri de Régniers und Gemälden James Whistlers entsteht Debussys sinfonisches Orchester-Triptychon »Trois Nocturnes«.

17. Mai 1893

Maeterlincks Schauspiel wird am Théâtre de l'Œuvre in Paris uraufgeführt und trifft einen Nerv der Zeit. Heute gilt das Drama als Hauptwerk des literarischen Symbolismus. Auch Debussy, der das

Werk bereits zuvor gelesen und sich dafür zu interessieren begonnen hat, besucht die Premiere.

August 1893

Debussy kontaktiert Maeterlinck mit der Bitte um Erlaubnis, »Pelléas et Mélisande« zu vertonen. Er erhält diese und beginnt mit der Komposition der Oper.

November 1893

Debussy besucht Maeterlinck in Gent. Dieser autorisiert den Komponisten dazu, Kürzungen vorzunehmen, wo immer er dies für richtig hält. Die Arbeit an der Oper stellt sich jedoch schon bald als äußerst langwierig heraus und kommt mehrfach zum Stillstand.

17. August 1895

Das Particell der ersten Fassung von »Pelléas et Mélisande« ist fertiggestellt, Debussy verwirft sie jedoch und arbeitet weiter an der Vertonung.

1898

Gabriel Fauré schreibt die »Suite pour Pelléas et Mélisande« als Bühnenmusik zu Maeterlincks Schauspiel.

Der Komponist und Dirigent André Messager wird Chefdirigent an der Pariser Opéra-Comique. Nachdem er Ausschnitte aus Debussys Oper gehört hat, setzt er sich für die Uraufführung an diesem Haus ein.

12. Februar 1899

Maeterlincks Schauspiel wird erstmals in Berlin am Deutschen Theater aufgeführt.

3. Mai 1901

Albert Carré, der Direktor der Opéra-Comique Paris, und Debussy versichern einander schriftlich, »Pelléas et Mélisande« im Folgejahr zur Uraufführung zu bringen. Der Komponist beginnt daraufhin die Instrumentation seines Entwurfs zu vollenden, erstellt einen Klavierauszug und unterzieht das Werk einer Überarbeitung.

1901/02

Streit um die Besetzung der *Mélisande*: Obwohl Debussy Maeterlincks Partnerin Georgette Leblanc die Rolle versprochen hat, wird auf Bestreben des Operndirektors Albert Carré hin die junge, erfolgreiche Schottin Mary Garden besetzt. Maeterlinck versucht daraufhin, mit Verweis auf angeblich nicht autorisierte Textänderungen, die Aufführung gerichtlich zu verhindern. Er distanziert sich öffentlich von der Produktion.

13. Januar 1902

Beginn der 15 Wochen andauernden Proben für »*Pelléas et Mélisande*«. Debussy ist bei 69 Terminen persönlich anwesend. Bei den Bühnenproben stellt sich heraus, dass manche Übergänge nicht lang genug für die geplanten Dekorationswechsel sind, sodass Debussy diese entsprechend umarbeiten muss. Vor Problemen steht man auch mit der

Besetzung des Yniold: Als man am 5. März endlich einen Jungen für die Partie gefunden hat, stellt sich heraus, dass dieser seinen Part nicht komplett singen kann, sodass seine größte Szene (4. Akt, Szene 3) gestrichen und erst in späteren Vorstellungen wieder eingefügt wird, als eine erwachsene Sängerin die Partie übernimmt.

27. April 1902

Die Generalprobe findet vor einem Publikum statt, das überwiegend aus Anhängern Maeterlincks besteht. Sie wird durch Zwischenrufe gestört, katastrophal ausgebuht und kann nur mit Schwierigkeiten zu Ende gebracht werden. Zudem verlangt der Zensor kurz vor der Premiere einige Streichungen, darunter die Erwähnung des Wortes »Bett«. Debussy stimmt zu, veröffentlicht die Partitur aber unverändert.

30. April 1902

Die Uraufführung unter der Leitung von André Messager verläuft verhältnismäßig ruhig. Neben der für ihre nuancierte Darstellung und Klangfärbung vielgerühmten Mary Garden singt der als Operetten-, Mozart- und Puccini-Interpret bekannte Bariton-Martin und Schauspieler Jean Périer die Titelpartie. Die Mehrheit der Zuschauer reagiert eher gelangweilt, die Kritiken sind eher ablehnend, doch in jüngeren Musikkreisen wird die Oper hoch gelobt und entwickelt sich rasch zum Kultobjekt. Ihr Erfolg steigert sich mit jeder Aufführung.

1902/03

Arnold Schönberg verfasst seine Sinfonische Dichtung »*Pelleas und Melisande*« op. 5, deren Uraufführung 1905 in Wien ein Misserfolg ist.

1903

Es entstehen Debussys »*Estampes*« für Klavier und seine Sinfonischen Skizzen »*La Mer*« für Orchester. Überzeugt davon, nach dem Erfolg von »*Pelléas et Mélisande*« noch einmal eine neue Opernklangwelt erschaffen zu müssen, verfasst Debussy das Szenario für einen Operneinakter nach Edgar Allan Poes »*The Devil in the Belfry*«.

1905

Jean Sibelius' neunteilige Schauspielmusik »*Pelléas et Mélisande*« wird uraufgeführt.

1906

Maeterlinck sympathisiert schon seit einiger Zeit mit sozialistischen Ideen und verarbeitet diese in seinem naturwissenschaftlichen Essay »*L'intelligence des fleurs*«. Außerdem verfasst er mit »*Loiseau bleu*« sein bei Zeitgenossen erfolgreichstes Werk, das zwischen 1910 und 2011 sechsmal verfilmt wird.

1907–1908

Fünf Jahre nach der Uraufführung wird Debussys Oper erstmals auch von anderen Häusern nachgespielt. Nach dem Théâtre la Monnaie in Brüssel und der Oper Frankfurt folgen Aufführungen am Manhattan Opera House in New York und am Teatro alla Scala in Mailand (unter der Leitung von Arturo Toscanini). 1908 wird das Werk erstmals in Berlin gezeigt: in der alten »Komischen Oper« in der Friedrichstraße an der Weidendammer Brücke, die von Intendant und Regisseur Hans Gregor privat betrieben und bis 1910 mit ernstesten Opern, danach bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg v. a. mit Operetten und Revuen bespielt wurde und nichts mit der heutigen Komischen Oper Berlin zu tun hat.

1908

Debussy beginnt, ein Libretto und seine Vertonung nach Edgar Allan Poes »The Fall of the House of Usher« zu entwerfen. Das als Operneinakter geplante Werk soll zusammen mit »The Devil in the Belfry« an der Metropolitan Opera New York zur Uraufführung kommen. Obwohl Debussy die Arbeit daran immer wieder weiterzutreiben versucht, gelingt es ihm aufgrund seiner Krebserkrankung nicht mehr, die beiden Werke zu vollenden.

1911

Maeterlinck erhält »in Anerkennung seiner vielseitigen literarischen Aktivitäten und insbesondere seiner dramatischen Werke« den Nobelpreis für Literatur. Debussys Mysterienspiel »Le martyre de Saint-Sébastien« nach einer Dichtung von Gabriele d'Annunzio wird uraufgeführt.

1913

An der Opéra-Comique findet bereits die 100. Aufführung von Debussys »Pelléas et Mélisande« statt.

1913/14

Maeterlinck unterstützt die belgischen Gewerkschaften während eines Streiks gegen die katholische Partei und verurteilt die Kirche in seinen Aufsätzen für ihre Fehldeutung der Geschichte des Universums. In der Folge wird das Gesamtwerk Maeterlincks auf den päpstlichen Index Librorum Prohibitorum gesetzt.

25. März 1918

Debussy erliegt in Paris einem Krebsleiden.

1920

Erst jetzt sieht Maeterlinck erstmals die Oper. Später bekennt er: »In dieser Sache lag ich vollkommen falsch und er tausendfach richtig.«

1939

Maeterlinck flieht von Frankreich aus über Portugal vor der Nazi-Invasion

in die USA. Nach dem Krieg kehrt er zurück nach Nizza.

8. März 1950

In einer Inszenierung von Intendant Ernst Legal erlebt »Pelléas et Melisande« seine Erstaufführung an der Deutschen Staatsoper Berlin.

6. Mai 1949

Maeterlinck stirbt 86-jährig in Nizza an einem Herzanfall.

17. März 1991

Ruth Berghaus' Inszenierung von »Pelléas et Mélisande« feiert Premiere an der Staatsoper Unter den Linden. Dirigent Michael Gielen debütiert damit an dem Haus. In den Titelpartien singen Ensemblemitglied Roman Trekel und die norwegische Sopranistin Toril Carlsen. Zu Premierenbesetzung gehören auch Armand Arapian (Golaud), Barbara Bornemann (Geneviève) und Marcello Rosca (Arkel).







»
**WICHTIG IST MIR,
DASS DIE SPRACHE
DES ORCHESTERS
NICHT NUR
DIE FIGUREN ZEICHNET,
SONDERN AUCH DEN
GESAMTEN BÜHNENRAUM
UND DIE GESCHEHNISSE
ERFÜLLT.**

«

Ruth Berghaus

RAUM ALS GEHEIMNIS ZU SICH SELBST

62

BÜHNENBILDNER HARTMUT MEYER IM GESPRÄCH
MIT DRAMATURG BENJAMIN WÄNTIG IM SEPTEMBER 2018,
27 JAHRE NACH DER PREMIERE VON »PELLÉAS ET MÉLISANDE«

Ein einer längeren Pause, bedingt durch den Umzug der Staatsoper ins Schiller Theater, steht »Pelléas et Mélisande« nun wieder auf dem Spielplan der Staatsoper. Dass eine Inszenierung so lange gespielt wird, ist für die beteiligten Künstler doch ein eher seltener Fall, oder?

Von meinen Arbeiten fällt mir nur ein einziger weiterer Fall ein: der »Tannhäuser«, den Peter Konwitschny und ich 1997 an der Semperoper erarbeitet haben und der bis heute gespielt wird. Als Theatermensch, im Unterschied zum Film also, wo Aufzeichnungen problemlos konserviert werden können, liegt mir diese Vorstellung eigentlich fern. Theater ist ein sehr schnelllebiges und auch schnell veraltendes Medium. Während meines Studiums an der Kunsthochschule Weißensee haben wir immer mit den Architekturstudenten, die ein Stockwerk über uns saßen, darüber diskutiert, dass der wahre Sinn der Kunst darin liegt, dass sie vergänglich ist. Man kann sie nicht für die Ewigkeit festhalten. Das sahen die Architekten natürlich anders.

Ein Kunstwerk ist ja auch immer Ausdruck eines bestimmten historischen Momentes, in dem es

entstanden ist. Trotzdem gibt es jüngst in der Opernwelt die Tendenz, bestimmte wichtige historische Inszenierungen zu rekonstruieren, wie etwa Heiner Müllers Bayreuther »Tristan und Isolde«.

Das ist ein Phänomen. Der Theaterapparat funktioniert ja normalerweise anders: Man nimmt Stücke solange wieder auf, wie man mit Zuschauern rechnen kann. Natürlich freut man sich als Künstler, wenn sich ein Stück mehrere Spielzeiten gespielt wird. Doch eine Wiederaufnahme nach 20, 30 Jahren stellt vor ganz andere Herausforderungen. Im Unterschied zum Bühnenbild, das sich konservieren lässt, muss man ja eine ganz neue Besetzung finden und einarbeiten. Das ist ein bisschen wie Theatermuseum, aber natürlich live nachgespielt.

Ohne eine persönliche Kontinuität, in unserem Fall durch unsere langjährige Spielleiterin Katharina Lang, die an der Premierenserie von »Pelléas et Mélisande« mitgearbeitet hat und nun die szenische Einstudierung der Wiederaufnahmen übernimmt, wäre das kaum möglich; zu viel von der Inszenierung würde verloren gehen. Es gibt ja überhaupt nur wenige Ruth-Berghaus-Inszenierungen, die noch gespielt werden.

Und der »Freischütz«, den wir gemeinsam in Zürich gemacht haben, ist ihre einzige Inszenierung, die als Videoaufzeichnung vorliegt. So gesehen gibt es nicht mehr viele Möglichkeiten, ihre Arbeiten zu sehen.

Wie hat sich denn für Sie die Zusammenarbeit mit Ruth Berghaus gestaltet?

63

Ruth Berghaus hat in meinem künstlerischen Leben eine große Rolle wie nur wenige andere, Frank Castorf etwa, gespielt. Auch wenn wir beide aus der DDR stammen, haben wir uns nicht – wie es naheliegender wäre – hier kennengelernt, sondern in Basel. 1989 habe ich dort mit Castorf Sophokles' »Aias« auf die Bühne gebracht. Zur selben Zeit suchte Ruth Berghaus für ein Projekt dort nach einem neuen Bühnenbildner, nachdem die, mit denen sie sonst zusammenarbeitete, aus Termingründen abgesagt hatten. Auf der Suche sah sie Bilder meiner Bühne zu »Aias« und so kamen wir ins Gespräch.

Wie auch Castorf suchte sie nach eigenwilligen und eigenständigen Künstlern. Was sie von einem Partner erwartete, war, dass der mit seiner Bühne eine starke Setzung vornahm, also weit mehr war als nur ein Erfüllungsgehilfe ihrer Ideen. Über das Vertrauen, das sie mir entgegenbrachte, war ich sehr gerührt. Sie war immerhin eine berühmte Regisseurin, ich dagegen hatte gerade meine Anfänge an der Volksbühne. Aber so kam ich dazu, nach »Pelléas« auch die Bühnenbilder zu weiteren ihrer Arbeiten zu entwerfen, auch für ihre letzte Inszenierung, Rolf Liebermanns »Freispruch für Medea« in Hamburg.

Was Ihre »Pelléas«-Inszenierung auszeichnet, ist die latente Bedrohung, das permanente Gefühl des Unwohlseins. Das transportiert sich über die Bühne, die unbequemen Haltungen, die die Sänger beispielsweise auf der Kugel oder auf der Treppe einnehmen müssen. Wie kam es zu diesem Konzept?

Bühnenbilder, die den Darstellern eine bestimmte Körperlichkeit ermöglichen, hatte ich auch schon vorher gemacht. Das was sicherlich für Ruth Berghaus, die ja vom Tanz kam, einer der Gründe, auf mich zuzukommen. Natürlich haben

wir im Vorfeld von »Pelléas« über die Figuren, die Musik gesprochen. Die Beschaffenheit des Raumes war aber keine explizite Vorgabe von ihr. Überdimensionierte Schrägen, steile Treppen gab es auch in anderen Arbeiten.

Also war das eher eine gemeinsame ästhetische Schnittmenge zwischen Ihnen beiden.

Für mich dienen Bühnenräume keiner realistischen Bebilderung oder Verkleidung. Der Theaterraum ist an und für sich schon ein Kunstraum, den ich als Bühnenbildner noch erhöhe. Es entsteht eine Raumsulptur, ein Objekt, das wie ein Ausstellungsstück im Museum Vorder- und Rückseite hat. Das Ganze erklärt sich oder eben nicht, der Raum verhält sich als ein Geheimnis zu sich selbst – eine Prämisse aus der klassischen Moderne. Das hat Ruth Berghaus auch so gesehen.

Was ich ihr hoch anrechne: Auch bei technischen Schwierigkeiten mit dem Bühnenbild, die häufig erst im Probenprozess ergeben, hat sie nie Änderungen verlangt, sondern ganz im Gegenteil versucht, mit diesen Problemen inszenatorisch umzugehen. Das ist bei anderen Regisseuren nicht so, manchmal kommt man sich als Bühnenbildner ein bisschen wie ein Dienstleister vor ... Ihr Credo war, alle Ebenen des Theaterabends als Kunst zu denken, einzeln für sich genommen und im Zusammenhang. Darin war sie eine moderne Künstlerin.

Wie erinnern Sie sie bei der konkreten Arbeit im Theater?

Mit dem Abstand von so vielen Jahren werde ich mir da über vieles klarer. Sie hatte etwa den Ruf, mitunter auch berserkerhaft sein zu können. Dazu muss man anmerken, dass sie aus einer Zeit kam, in der es überhaupt nicht

selbstverständlich war, dass Frauen inszenierten. Sie hat das allerdings nie aus einer feministischen Perspektive thematisiert. Aber sie hat sich im Theater eine männliche, harte Seite zugelegt, auch wenn sie privat eine mütterliche, sanfte Frau war. Wenn sie jedoch die Bühne betrat, wurde ihre Stimme immer tiefer.

66

Kommen wir nochmal auf Ihre »Pelléas«-Bühne zu sprechen: Bei Debussy sind viele verschiedene Räume – Wald, Garten, verschiedene Räume im Schloss, Katakomben – vorgeschrieben, die aber doch alle sehr ähnlich sind: durch ihre unterschwellige Bedrohlichkeit, durch das Verlorensein der Figuren darin. Sie haben für die vielen Szenenwechsel eine Drehbühne gewählt. Aber im Grunde genommen handelt es sich um Verwandlungen des immer selben Raumes.

Ruth Berghaus' und meine damalige Ästhetik passt auf sehr natürliche Weise zur Wahrnehmung von Welt in »Pelléas et Mélisande«, da unser Theatermaterial per se schon so geheimnisvoll ist. Der in sich kreisende »Pelléas« ist ein Paradebeispiel für etwas, was nicht beschreibbar ist, sondern nur zu erahnen. Man kann diese Geschichte nicht auflösen. Aber gerade die Offenheit bedingt die kompakte, dichte Inszenierung.

Die Musik gibt natürlich die größten Impulse für die Bilderwelten. Debussys Musik ist magnetisch, sie fordert Assoziationen heraus.

Kennzeichnend sind auch vor allem die klaren Klangfarben der Partitur: Manche Szenen sind durchweg sehr tief instrumentiert, andere ätherisch hoch. Mir scheint, als hätten Sie mit dem vorherrschenden Dunkel-Violett oder der gleißend

hellen gelben Treppe dafür Entsprechungen in der Farbgebung der Bühne und im Licht gesucht.

Soweit ich mich entsinne, folgte das Licht, das wir gemeinsam gemacht haben, keinem übergeordneten formalen Konzept, sondern entsprang eher den einzelnen Situationen. Ruth Berghaus hat viel mit Zufällen gearbeitet, gerade beim Licht. Auch hier waren ihr Bewegung und Übergänge wichtig, heute würde sie wahrscheinlich mit Moving Lights Theater machen.

Ohne nur strenge Formkonzepte zu bemühen, ging es ihr nicht um eine realistische, sondern eine bewusst künstlerisch und künstlich gestaltete Ebene. Daraus entsteht Authentizität. Sie war der Überzeugung, dass jeder einen solchen Theaterabend ganz unmittelbar verstehen könne. Die Suche nach Authentizität, die heute verschiedene Theaterströmungen antreibt, war ihr fremd: Wir müssen keine Angst vor Kunst haben, es sei denn, sie erklärt uns für blöd. Sie muss ehrlich gemeint sein. Deshalb gehen Ruth Berghaus' Arbeiten direkt ins Blut. Man braucht keine intellektuelle Enträtselung: In »Pelléas et Mélisande« hat Debussy einen menschlichen Zustand komponiert, und den haben wir in Bilder übersetzt.

67

HARTMUT MEYER begann nach dem Studium am Theater Anklam seine Zusammenarbeit mit Frank Castorf, die ihn u. a. nach Basel, Köln und München führte. Für Ruth Berghaus entwarf er neben dem Bühnenbild zu »Pelléas et Mélisande« die für »Don Carlos« in Basel, »Der Freischütz« und »Der fliegende Holländer« in Zürich sowie »Freispruch für Medea« in Hamburg; für Andreas Homoki u. a. »Tristan und Isolde« in Wiesbaden, »Elektra« in Basel, »Die Zauberflöte« in Köln, »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« und »La Bohème« an der Komischen Oper Berlin sowie zuletzt »La forza del destino« am Opernhaus Zürich. Von 2002 bis 2019 war Hartmut Meyer Professor der Bühnenbildklasse an der Universität der Künste Berlin.



RUTH BERGHAUS

Ruth Berghaus wurde 1927 in Dresden geboren.

70

Nach dem Abitur studierte sie Ausdruckstanz und Choreographie bei Gret Palucca und war danach Meisterschülerin an der Berliner Akademie der Künste, u. a. bei Wolfgang Langhoff. 1950 begann sie ihre praktische Theaterarbeit, zunächst als Choreografin, jedoch auch bald als Regisseurin. 1952 ging sie nach Berlin, wo die Begegnung mit Bertolt Brecht ebenso entscheidend für sie war wie mit Paul Dessau, den sie 1954 heiratete. 1967 wurde Ruth Berghaus Regisseurin am Berliner Ensemble, dessen Leitung sie nach Helene Weigels Tod von 1970 bis 1977 übernahm.

Vor allem durch Inszenierungen an der Staatsoper Unter den Linden, jedoch auch im Westen Deutschlands – in Frankfurt mit »Die Trojaner«, »Parsifal« und »Der Ring des Nibelungen«, aber auch mit »Tristan und Isolde« an der Hamburgischen Staatsoper, »Wozzeck« und »Ariane et Barbe-Bleue« von Paul Dukas an der Pariser Opéra oder »Lulu« am Théâtre de la Monnaie in Brüssel – gewann ihr Schaffen internationale Ausstrahlung. Neben Arbeiten am Schauspiel u. a. am Wiener Burgtheater inszenierte sie »Don Carlo« in Basel sowie »Der Freischütz«, »Otello« und »Katja Kabanowa« in Zürich. Langjährige Arbeitsbeziehungen verbanden sie dabei mit Hans Dieter Schaal, Marie-Luise Strandt sowie den Dirigenten Nikolaus Harnoncourt, Claudio Abbado und Michael Gielen.

Ihre letzte Arbeit an der Staatsoper Unter den Linden war die Inszenierung von »Pelléas et Mélisande« im Jahre 1991. Ruth Berghaus starb am 25. Januar 1996.

RUTH BERGHAUS' ARBEITEN AN DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

- 1960 Paul Dessau: »Die Verurteilung des Lukullus«
(zusammen mit Erhard Fischer), Neufassung 1965
- 1966 Paul Dessau: »Puntila«, Uraufführung
- 1967 Richard Strauss: »Elektra«
- 1968 Gioachino Rossini: »Der Barbier von Sevilla«*
- 1969 Paul Dessau: »Lanzelot«, Uraufführung
- 1970 Carl Maria von Weber: »Der Freischütz«
- 1974 Paul Dessau: »Einstein«, Uraufführung
- 1975 Johann Strauß: »Die Fledermaus«
- 1978 Wolfgang Amadeus Mozart: »La clemenza di Tito«
- 1979 Richard Wagner: »Das Rheingold«
- 1979 Paul Dessau: »Leonce und Lena«, Uraufführung
- 1981 Wolfgang Amadeus Mozart: »Idomeneo«
- 1983 Gioachino Rossini: »Aschenputtel« (»La Cenerentola«)
- 1983 Paul Dessau: »Die Verurteilung des Lukullus«,
Neufassung 1992
- 1984 Alban Berg: »Wozzeck«
- 1985 Wolfgang Amadeus Mozart: »Don Giovanni«
- 1987 Arnold Schönberg: »Moses und Aron«
- 1989 Wolfgang Amadeus Mozart: »Così fan tutte«
- 1991 Claude Debussy: »Pelléas et Mélisande«*

71

* bis heute im Repertoire der Staatsoper

RUTH BERGHAUS

Ruth Berghaus was born in Dresden in 1927. She studied modern dance and choreography with Gret Palucca and was an advanced student at the Berlin Academy of Arts, e. g. with Wolfgang Langhoff. In 1950 she began working for the theatre, first as a choreographer, but then also as a director. In 1952 she moved to Berlin, where encountering Bertolt Brecht was just as decisive for her as meeting composer Paul Dessau, whom she married in 1954. In 1967, Ruth Berghaus became a director at the Berliner Ensemble. Her association with that theatre culminated in her directorship from 1970 to 1977, after the death of Helene Weigel.

By staging at Staatsoper Unter den Linden, but also in West Germany ("Les troyens", "Parsifal" and "Der Ring des Nibelungen" in Frankfurt, "Tristan und Isolde" at Hamburg State Opera, as well as "Wozzeck" and "Ariane et Barbe-Bleue" by Paul Dukas at Paris Opéra and "Lulu" at Théâtre de la Monnaie in Brussels), her operatic work has gained an international reputation. In addition to working at Vienna Burgtheater, she staged "Don Carlo" in Basel as well as "Der Freischütz", "Otello" and "Káťa Kabanová" in Zurich. For many years she has collaborated with stage designer Hans Dieter Schaal, costume designer Marie-Luise Strandt and conductors Nikolaus Harnoncourt, Claudio Abbado, and Michael Gielen.

Her last staging at Staatsoper Unter den Linden was the 1991 production of "Pelléas et Mélisande". Ruth Berghaus died on January 25, 1996.

Ruth Berghaus, 1974



FOREST

Being lost, the search for oneself. Also something erotic,
sexual, animalistic. Squeezing through bushes

CASTLE VAULT

The same place, but quite different LIGHT. Different colour or, as in the previous scene, only the stairs bright.

Now the whole stage, cold, separating, bright.

CASTLE

Like a rotten apple, everyone is already infected. A well-organized detachment from the ground and life

GROTTO

When the two get out again (from the grotto), it appears as if they have been in a grave, and now they find themselves at a cemetery. It is a scene at a cemetery.

**Thoughts on her staging concept
by Ruth Berghaus**

SYNOPSIS

76 ACT ONE – Golaud, having wandered astray while hunting, comes upon the mysterious Mélisande. He questions her, but learns only that she has fled the company of mankind. Golaud convinces her to follow him.

Geneviève reads King Arkel a letter, which Golaud has written to his brother Pelléas. In the letter, Golaud tells of his marriage to Mélisande, and asks Pelléas to ask Arkel whether he is prepared to honour this stranger as his own daughter. A particular fire signal is to indicate Arkel's willingness to accept.

Mélisande complains to Geneviève about the gloominess of the park and the castle. Pelléas and Mélisande find the ship that brought Mélisande to this place.

ACT TWO – Mélisande loses the ring she received from Golaud in the fountain.

In the instant the ring falls into the fountain, Golaud's horse rears up. Golaud notices that the ring is missing from Mélisande's finger, and sends her into the dark night to look for the ring. Pelléas is to accompany her.

In a cave, Pelléas and Mélisande discover three sleeping old men. Mélisande flees in horror.

ACT THREE – Pelléas amuses himself, playing with Mélisande's hair. Golaud arrives and rebukes their "child's play".

Golaud leads Pelléas to the Cistern of Death, advising his brother to avoid Mélisande in future.

Golaud increasingly doubts Mélisande's faithfulness. After ordering his son Yniold to observe them, he learns that the two have kissed.

ACT FOUR – Mélisande promises Pelléas that she will come, when evening falls, to the fountain where she has lost the ring. It is to be their final meeting.

Arkel tries to convey to Mélisande his own affection for her. In contrast, Golaud humiliates her.

Mélisande and Pelléas meet in secret. Golaud, jealous, then murders his brother. Mélisande flees.

77 ACT FIVE – Mélisande has now given birth to a child, and fallen very ill. Golaud demands to know from her whether her love for Pelléas was unchaste. Mélisande dies. Arkel words a eulogy over her: "Oh, she was such a dear small creature, so timid, so quiet and so tender. Yes, this poor small creature was full of mystery, as are we all ...".

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

78

5., neu gestaltete und ergänzte Auflage (2018)

REDAKTION Sigrid Neef, Larissa Wieczorek, Benjamin Wántig
Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
MITARBEIT Philipp Bauer, Niklas Schächner, Leona Trautner

TEXTNACHWEISE Der Text von Benjamin Wántig, das Interview mit Hartmut Meyer, die Zeittafel und die Libretto-Neuübersetzung sind Originalbeiträge für die Neuauflage. Die Fabellesart von Sigrid Neef entstand für die erste Auflage des Programmbuchs. Die Zitate und Gedanken von Ruth Berghaus sind dem Protokoll der Konzeptionsgespräche (1990) von Spielleiterin Katharina Lang entnommen. Die weiteren Texte sind entnommen aus: Jean Barraqué: Claude Debussy mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, übersetzt von Clarita Waege und Hortensia Weiher-Waege, Reinbek bei Hamburg 1964. Claude Debussy: Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews, hrsg. v. François Lesure, übersetzt von Josef Häusler, Stuttgart 1974. Maurice Maeterlick: »Die alltägliche Tragik« aus: Le trésor des humbles (1896) in der deutschen Übertragung von Kerstin Kakrow.

BILDNACHWEISE Szenenfotos der Wiederaufnahme 2018 von Tatjana Dachsels (mit Rolando Villazón als Pelléas, Marianne Crebassa als Mélisande, Michael Volle als Golaud, Anna Larsson als Geneviève und Wolfgang Schöne als Arkel), S. 71: Stadtmuseum Berlin (Foto: Eva Kemlein, Reproduktion: Friedhelm Hoffmann)

GESTALTUNG Herburg Weiland, München
LAYOUT Dieter Thomas
DRUCK Druckerei Conrad, Berlin



M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**