

Pelleas und Melisande¹

I composed the Symphonic Poem *Pelleas and Melisande* in 1902. It is inspired entirely by Maurice Maeterlinck's wonderful drama. I tried to mirror every detail of it, with only a few omissions and slight changes of the order of the scenes. Perhaps, as frequently happens in music, there is more space devoted to the love scenes.²

Der in Ghent geborene, französischsprachige Dichter Maurice Maeterlinck (1862-1949, Nobelpreis für Literatur 1911) schrieb sein berühmtestes Schauspiel, *Pelléas et Mélisande*, im Jahr 1892, während er noch in Brüssel als Rechtsanwalt arbeitete. Bereits im Mai 1893 wurde es unter der Regie von Aurélien Lugné-Poë, einem der führenden Symbolisten und späteren Intendanten des Théâtre de l'Œuvre, in den Bouffes-Parisiens uraufgeführt. Das Werk hat innerhalb kürzester Zeit mehr Kompositionen angeregt als jede andere zeitgenössische Dichtung. Schon 1898 vollendete Gabriel Fauré seine aus einer Zwischenaktmusik zum Drama entwickelte Orchestersuite; Claude Debussy folgte vier Jahre später mit der Oper *Pelléas et Mélisande*. Fast gleichzeitig, aber offenbar ganz unabhängig von seinem französischen Zeitgenossen, zog auch Schönberg eine Opernbearbeitung in Betracht, änderte jedoch sein Vorhaben zugunsten einer sinfonischen Komposition, die in den Jahren 1902-03 entstand. Weitere zwei Jahre darauf schrieb Jean Sibelius Musik zur Theateraufführung des Schauspiels, die er später ebenfalls zu einer Orchestersuite umarbeitete. Schönberg betonte einmal, er habe sich besonders durch die Zeitlosigkeit des menschlichen Dilemmas zu diesem Text hingezogen gefühlt.

Inhaltlich weist die Handlung mit ihrer unbeabsichtigten, tragisch endenden Dreiecksbeziehung viele Parallelen zur heute vor allem durch Wagner berühmten mittelalterlichen Geschichte von Tristan und Isolde auf. Wie Isolde ist Melisande eine junge Frau; ihr Gatte Golaud, bereits in mittleren Jahren, erinnert an den alternden König Marke, dem Isolde vermählt wird. Tristan, König Markes Neffe, dem Isolde seit ihrer Brautreise in verzweifelter Leidenschaft verbunden ist, findet seine Entsprechung in Golauds jungem Halbbruder Pelleas, dessen Liebe zu seiner schönen

¹Eine frühere Version meiner Gedanken zu Schönbergs Orchesterwerk *Pelleas und Melisande* findet sich in der von Gerold Gruber betreuten, 2002 im Laaber-Verlag veröffentlichten zweibändigen Anthologie *Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke*.

²Schönberg, "Analysis: Pelleas and Melisande" im Beiheft der Schallplatteneinspielung des Werkes (Capitol 1950).

Schwägerin allerdings lange uneingestanden ist und bis zum Schluss platonisch bleibt. Die Analogie zwischen den beiden Dramenhandlungen reicht sogar über die Konstellation der drei Hauptfiguren hinaus. Das düstere Schloss, in dem Melisande so viel von ihrer Fröhlichkeit einzubüßen droht, erinnert in vielen Einzelheiten an die Burg König Markes, Tintagel Castle in Cornwall. Und wie in *Tristan und Isolde* vergibt auch in *Pelléas et Mélisande* der sich betrogen wissende bzw. glaubende Ehemann schließlich seiner Frau, was jedoch ihren Tod nicht verhindern kann. Doch während Tristan trotz der heftigen Eifersucht Markes letztlich nicht durch Mord, sondern an einer Verwundung stirbt und die Nachricht von seinem Tode wiederum zu Isoldes Tod führt, wird Pelleas von seinem Bruder im Zorn erschlagen und die erschütterte Melisande stirbt wenig später bei der Geburt ihres "viel zu kleinen" Kindes aus ihrer Ehe mit Golaud.

Der bedeutendste Unterschied zwischen den beiden mittelalterlichen Handlungssträngen besteht jedoch darin, dass die beiden jungen Leute in *Pelléas et Mélisande* ihre Liebe weitgehend unbewusst erleben. Während wir uns die Beziehung zwischen Tristan und Isolde als vor allem leidenschaftlich und erotisch vorzustellen haben, werden die Gefühle, die Pelleas und Melisande langsam an sich entdecken, als über lange Zeit vor allem geschwisterlich geschildert.

Maeterlincks Drama ist voller Anspielungen, die auf ein passiv erfahrenes Schicksal zu verweisen scheinen. In der Eröffnungsszene sieht man die Bediensteten die zum Schloss hinaufführenden Treppenstufen waschen. Doch wie sehr sie sich auch bemühen, so wissen sie doch nur zu gut, dass es ihnen nie wird gelingen können, die längst in das Gestein eingedrungenen Blutspuren zu beseitigen – ein an griechische Tragödien erinnerndes Symbol. Als Golaud im Wald auf Melisande stößt, findet er sie in der Nähe eines Brunnens; später spielt der Brunnen seines Schlosses eine entscheidende Rolle als der Ort, an dem die junge Frau ihren Schwager trifft und in den sie (aus Versehen, wie sie glaubt) ihren Ehering fallen lässt. In Märchen und mittelalterlichen Sagen stehen Brunnen für die unendlichen Möglichkeiten, die einem Menschen offenstehen. Als Pelleas Melisande zum letzten Mal trifft, um sich von ihr zu verabschieden, da er es angesichts seiner erwachenden Liebe für besser hält, sich aus dem Schloss zu entfernen, geschieht dies am selben Ort. Golaud, der die beiden überrascht und ein Stelldichein ihn betrügender Verliebter vermutet, ermordet seinen Bruder und wirft die Leiche in eben diesen Brunnen, auf dessen Grund, wie die Zuschauer wissen, bereits der verlorene Ehering liegt.

Die Grotte ist ein weiteres Symbol des Unbewussten. Pelleas führt Melisande aus zwei Gründen in die Burggrotte: um sie zu decken, als sie

vorgibt, nach dem angeblich nur vorsichtig abgelegten Ehering zu suchen, und um ihr das Erlebnis eines besonders eindrucksvollen und geheimnisumwobenen Teils seines Zuhauses zu bieten. Er beschreibt die Grotte als "sehr groß und sehr schön, voll blauer Schatten; wenn man ein Lämpchen anzündet, entsteht der Eindruck, als sei das Gewölbe wie der Himmel mit Sternen bedeckt". Als Golaud später seinen Bruder zu einem Gang durch dieselbe Grotte auffordert, begreifen die Zuschauer, dass er mit der Versuchung kämpft, sich des Nebenbuhlers durch einen vorgetäuschten Unfall zu entledigen.

Melisandes Haar hat eine vergleichbar doppelte Bedeutungskraft. Als sie ihre Flechten löst, wird es zur Woge, die zittert und glitzert und Pelleas erlaubt, in scheinbar verspielter Neckerei seine Gefühle zu Melisande erstmals zu ahnen. Sie selbst beschreibt ihr Haar als länger als ihre Arme, als wolle sie darauf hinweisen, dass es derjenige Teil ihres Körpers ist, über den sie keinerlei Kontrolle hat. (Es verwirrt sich denn auch prompt in den Zweigen eines Baumes.) Als Golaud sie gegen Ende des Dramas an denselben langen Haaren durch den Burgsaal schleift, erscheint der Verlust der Kontrolle über ihren Körper vollkommen.

Golaud wird zu Beginn des Dramas als ein gelassener und ausgeglichener Mann gezeichnet, der erst im Verlauf der Handlung, als er ängstlich versucht, seine Ehe vor dem Einfluss des bei weitem attraktiveren Rivalen Pelleas zu schützen, immer gequälter wirkt. Am Ende erscheint der sich betrogen glaubende Ehemann als ein Mensch, der sowohl sich selbst als auch andere erniedrigt. Dies erreicht einen Höhepunkt, als er die kniende Melisande so brutal misshandelt, dass er den letzten Funken der Liebe tötet, die sie einst für ihn empfunden hat.

Schönberg schrieb seine sinfonische Dichtung *Pelleas und Melisande* nur drei Jahre, nachdem er mit *Verklärte Nacht* erstmals ein Werk der Literatur erfolgreich in nichtvokale Musik umgesetzt hatte. (Mindestens drei weitere Versuche musikalischer Transmedialisierung aus den Jahren 1898-99 sind Fragment geblieben). Zum Verständnis des Werkes hinterließ er dreierlei Hinweise. Der ausführlichste Kommentar, beinahe ein halbes Jahrhundert nach Entstehung der Komposition verfasst und skizzenhaft im Stil, findet sich im Beiheft zu einer Einspielung. Hier wechseln kurze Sätze mit Musikbeispielen, die einige der Motive einerseits den drei handelnden Personen, andererseits den Kräften Schicksal, Eifersucht, Liebe und Tod zuordnen. Darüber hinaus bestimmt der Komponist einzelne musikalische Abschnitte, indem er sie zu spezifischen Ereignissen im Drama in Beziehung setzt. Ein Brief an Zemlinsky aus dem Jahr 1918, in dem Schönberg die von seinem Freund vorgeschlagenen Kürzungen der Partitur vehement ab-

lehnt, ergänzt die Querbeziehungen von Musik- und Handlungsabschnitten durch weitere Einzelheiten. Eine dritte wichtige Quelle ist eine auf einer Partiturskizze gefundene Notiz, die ein Diagramm enthält, in dem Schönberg die Musik zu Maeterlincks Drama in fünf Akten als aus *drei* großen Abschnitten bestehend erklärt: Der Skizze zufolge umfasst der erste Abschnitt Melisandes Einsamkeit im Wald, ihre Begegnung mit Golaud und das "Schicksal". Der zweite konzentriert sich auf Pelleas, von seiner ersten Unterhaltung mit Melisande bis zu seiner Ermordung durch Golaud. Der dritte musikalische Abschnitt schließlich ist Melisandes Tod und Golauds Verzweiflung vorbehalten.

Eine weitere Interpretationsquelle zu diesem Thema stellt Alban Bergs "kurze thematische Analyse" von 1921 dar. Dieses Dokument, aller Wahrscheinlichkeit nach von Schönberg abgesehen, bestätigt viele Erklärungen Schönbergs, enthält jedoch auch etliche wesentliche Abweichungen von dessen Aussagen. In der Gegenüberstellung musikalischer Gedanken mit programmatischen Inhaltselementen geht Berg schon 1921 weiter, als Schönberg es 1950 tun sollte, und liefert damit etliche zusätzliche Identifikationskategorien. Noch wesentlicher erscheint es, dass seine Interpretation der formalen Anlage sich von der Intention, die Schönbergs Diagramm erkennen lässt, unterscheidet. Offenbar bemüht, den Kritikern vorzugreifen, die der Komposition Formlosigkeit vorwerfen könnten (ein Einwand, der mit Bezug auf *Verklärte Nacht* wiederholt geäußert worden war), sucht Berg in der sinfonischen Dichtung ein komplexes Formschema nachzuweisen: eine mit einer Sonatensatzform überlagerte viersätzigige Sinfonie. Danach entspricht der erste "Satz" der Sinfonie der Sonatensatz-Exposition und der letzte der Reprise. Beide umrahmen jedoch nicht – wie man es aus Sonatensätzen gewohnt ist und wie es auch der Komponist selbst offenbar empfunden hatte, wenn man seiner Notiz Glauben schenken soll – einen einzigen Binnenabschnitt, sondern zwei, die Berg noch dazu jeweils als hybride Formen deutet: ein Scherzo, das durch sogenannte "zusätzliche Episoden" in Frage gestellt erscheint, und der unter sinfonischem Aspekt erwartete langsame Satz, der allerdings zum größten Teil alles andere als langsam ist.

Carl Dahlhaus, der in seinen Ausführungen zu Schönbergs programmatischen Werken offenbar Bergs Einsicht höher bewertet als Schönbergs eigene Aussagen, erweitert die oben dargelegte Deutung seinerseits, indem er behauptet, es gäbe nicht weniger als vier unabhängige Formkonzepte, die in diesem Werk miteinander verschränkt seien: 1. eine durch die sich wandelnden Konfigurationen der Leitmotive nahegelegte Narration, 2. eine Folge musikalischer Szenen, 3. eine dreiteilige Sonatensatzform und 4. eine

viersätzliche Sinfonie. Die Überlagerung verschiedener Strukturebenen bewirke, dass die musikalische Anlage dank ihrer Komplexität das literarische Geschehen darstellen kann, ohne dabei ihre eigene Autonomie aufgeben zu müssen. Weder wird das Drama in ein unangemessenes musikalisches Schema gepresst, noch erscheint die Musik dem dramatischen Geschehen untergeordnet und unter diesem Einfluss amorph.³

Nun ist es ein Steckenpferd der Musikanalytiker, in der Tiefenstruktur einsätziger Kompositionen verborgene Sonaten und Sinfonien aufzudecken. Sofern man die Regeln, die eine Struktur bestimmen, breit genug auslegt, wird die Suche stets zum gewünschten Resultat führen. Doch muss man sich fragen, ob solche Erkenntnisse die wirklich relevanten Aspekte eines Werkes zu erhellen vermögen. Im Fall einer Transmedialisierung eines dichterischen Textes ist die rein musikalisch sicherlich interessante Frage nach Struktur und formalem Aufbau nicht unbedingt entscheidend.⁴ Bergs Versuch, das Vorhandensein einer unterschwelligten sinfonischen Anlage nachzuweisen, scheint seinem Wunsch entsprungen zu sein, die immer wieder beanstandete Länge des durchkomponierten Werkes mit musikimmanenten Argumenten zu rechtfertigen.

Betrachtet man die Komposition einmal aus einem anderen als dem nur thematisch-strukturellen Blickwinkel, so erweist sich, dass es vielmehr der tonale Bauplan ist, der Schönbergs *Pelleas und Melisande* seine bestechende Logik verleiht. Wer die Anlage der dramatischen Handlung, wie sie sich nach Schönbergs eigenem Verständnis in seiner Musik spiegelt, in Beziehung setzt zu den Resultaten einer Analyse des harmonischen Verlaufes, entdeckt eine Symmetrie, die in Bergs Neudefinition vollkommen verloren geht:

I Melisandes Aufenthalt im Wald unter Einwirkung des "Schicksals" (Partitur Abschnitt [0]-[2]) sowie ihre Begegnung mit Golaud und die von beiden erlebte Anziehungskraft ([3]-[8]) sind in d-Moll/F-Dur/d-Moll gehalten. Der erste Abschnitt der Komposition bestätigt somit die Tonika, die ebenso wie in *Verklärte Nacht* und dem in derselben

³Carl Dahlhaus, "Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit", in *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven; Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte; Texte zur Instrumentalmusik* [Gesammelte Schriften VI], zuerst erschienen in *Die Musikforschung* 41 (1988), S. 202-213.

⁴Eine gute Zusammenfassung aller Einwendungen gegen Bergs Analyse findet sich in Walter Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908* (Berkeley, CA: University of California Press, 1993), S. 169-177.

- Schaffensperiode entstandenen ersten Streichquartett opus 7 d-Moll ist, mit einer Ausweichung zur parallelen Durtonart.
- II Der zweite Abschnitt in Schönbergs musikformaler Anlage besteht aus sechs Segmenten. Sie beziehen sich auf die erste Begegnung von Pelleas und Melisande ([9]-[13], in E-Dur), die Erwähnung von Melisandes Ehe mit Golaud ([14]-[15], in F-Dur), Melisandes Spiel mit ihrem Ehering ([16]-[24], in A-Dur), Pelleas' Spiel mit Melisandes Haar am Burgturm (4 Takte nach [25] bis [30], in A-Dur), Golauds Aufforderung an Pelleas, mit ihm in die Grotte zu gehen (5 Takte nach [30] bis [35], in d-Moll), und die Abschieds- und Liebeserklärungsszene von Pelleas und Melisande ([36]-[49], in E-Dur).
- III Der Schlussabschnitt beginnt als eine Art Reprise mit der Schilderung von Melisandes erneuter Verlassenheit und Hilflosigkeit ([50]-[54], in cis-Moll), widmet sich dann der Eifersucht und Verzweiflung Golauds ([55]-[58], in d-Moll), begleitet daraufhin Melisandes Tod ([59]-[61], in es-Moll) und schließt mit einem Nachspiel in d-Moll ([62]-[69]). Dieser dritte Abschnitt windet sich also tonal in Halbtönen um die Tonart d-Moll und erinnert darin an einen ähnlichen, wenn auch großräumigeren Prozess in *Verklärte Nacht*: das, was ich Schönbergs Signatur dieser Jahre nenne.

Die harmonische Anlage entspricht demnach dem symmetrischen Verlauf

$$\text{Ia} \text{ — II — Ib — V — V — Ib — II — Ic,}$$

wobei Ia die Palindrombewegung von d-Moll zu seiner Durparallele und zurück bezeichnet, Ib auf die Austauschbarkeit der beiden Tonikavertreter d-Moll und F-Dur verweist, und Ic den oben erwähnten chromatischen Doppelschlag um das zentrale d-Moll repräsentiert. Der ausgedehnte Mittelteil des Werkes, den Schönberg in der dramatischen Handlung durch das erste Auftreten und letzte Abtreten von Pelleas definiert sah, ist somit in seiner tonalen Anlage seinerseits spiegelsymmetrisch.

Noch faszinierender als das beim erklärten Meister tonaler Organisation ja kaum überraschende Spiel mit Tonarten und harmonischen Feldern ist Schönbergs Spiel mit Motiven. Subtile Querbeziehungen zwischen diversen musikalischen Komponenten und andere bedeutungsträchtige Entwicklungsstrategien verraten mindestens ebenso viel über die Einstellung des Komponisten zu amourösen Dreiecksbeziehungen wie über die Verweisfunktion, die er einzelnen Intervallschritten zuweist. Dieses Bild

wird noch verfeinert durch die besondere rhythmische Ausgestaltung jedes thematischen Motivs sowie durch Nuancen der Instrumentierung.

Die Motive in *Pelleas und Melisande* fallen in fünf Kategorien. Drei sind durch die drei *dramatis personae* charakterisiert, eine vierte dient dem zwischenmenschlichen Bereich, die fünfte der Darstellung von Gefühlen, Vorstellungen und allgemeinen Erfahrungen. Wie gezeigt werden soll, ist jede Beziehung zwischen den Motiven von symbolischer Aussagekraft. Mehr noch als in *Verklärte Nacht* bewegt Schönberg sich hier in der Tradition der *Affektenlehre*, indem er daran erinnert, dass, wie u.a. schon bei Bach, chromatische Bewegungen auf menschliche Schwäche deuten, die "reinen" Intervalle der Quart, Quint und Oktave dagegen (göttliche oder säkulare) Unterstützung kennzeichnen, und dass der aufgrund der empfundenen Dissonanz lange als *diabolus in musica* verpönte Tritonus für das Nicht-ganz-Akzeptierte steht, im Gegensatz zu Dreiklängen, den Musterbeispielen von Konsonanz, die auf eine konventionelle Denkweise schließen lassen.

Melisandes erstes Motiv (M1),⁵ mit dem das Werk anhebt, erklingt in sanft schwingendem Zwölfachteltakt. Diese Taktart, die mit der Tradition westlicher Kunstmusik vertraute Hörer mit den wiegenden Bewegungen von Berceuse oder Barcarole in Verbindung bringen werden, schafft eine Art bildhaften Hintergrundes für das Geschehen. Ganz gleich, ob die Assoziation ein in den Schlaf gewiegtes Kind oder ein schwankendes Boot ist, in jedem Fall ergibt sich die Vorstellung von einem Menschen, der relativ hilflos Elementen ausgesetzt ist, die weder kontrolliert noch vollkommen verstanden werden können. Schönbergs Aufführungsanweisung "Die ♪ ein wenig bewegt – zögernd" unterstreicht noch den Eindruck von Unsicherheit und Verletzlichkeit. Die Intervallstruktur bestätigt dieses Portrait: Die Melodielinie des Motivs fällt nach zögernd chromatischem Anstieg in einem Tritonus wieder ab, und ein erneuter Anlauf aufwärts

⁵Im Interesse der Übersichtlichkeit werden hier die Motive der drei handelnden Personen mit ihren Initialen sowie die Eintrittsfolge markierenden Nummern gekennzeichnet. Dies ist genau genommen keine ganz korrekte Darstellung der vielfachen Schattierungen, die Schönberg durch die Entwicklung des thematischen Materials herstellt. Einige dieser Nuancen möchte ich hier wenigstens kurz erwähnen. Melisandes Leitmotive, d.h. M1, M2 und M3, stellen drei unabhängige Aspekte dar, wohingegen Golauds G1, G2 und G3 die folgerichtige Entwicklung einer einzigen Anlage dokumentieren. Im Fall von Pelleas sind P1 und P2 zwei (durch deutlichen Wechsel in der Instrumentierung voneinander abgesetzte) Abschnitte einer einzigen Linie, die daher vermutlich zwei unterschiedliche Aspekte seiner Persönlichkeit repräsentieren; P3a als Fortspinnung von P2 und P3b als Variation von P1 zeichnen dann das Dilemma nach, in das er aufgrund der beiden Seiten seines Wesens gerät.

endet in demselben plötzlichen Niedergang. Der dritte Versuch schließlich wird (worauf Schönberg seine Leser betont hinweist) vom Motiv des “Schicksals” abgeschnitten. Viele weitere Bemühungen werden nötig sein, bis Melisande ein Minimum an Selbstvertrauen und Stabilität findet. Kaum jemals ist es einer Variante von M1 erlaubt, ohne den plötzlichen Fall des Tritonus zu enden. Das Instrument, in dem der Komponist die weibliche Hauptperson zuerst vorstellt, ist das von der Viola unterstützte Englischhorn. Die Klangfarbe der Holzbläserfamilie im Allgemeinen und des Englischhorns im Besonderen wird auch im weiteren Verlauf des Stückes mit ihr assoziiert bleiben.

Melisandes zweites Motiv zeigt uns die junge Frau nach ihrer ersten Begegnung mit Golaud. Der Fremde jagt ihr Angst ein; so wird das Tempo “etwas bewegt”. Während sich im Hintergrund der schwingende Zwölfachteltakt fortsetzt, erklingt ihre eigene Melodie jetzt im Viervierteltakt, der “common time” menschlicher Kommunikation. M2, “sehr ausdrucks-voll” überschrieben, besteht aus zwei chromatischen Linien: einem Abstieg in abnehmendem Tempo und einem späteren Aufstieg in zunehmender Bewegung. Jede der chromatischen Linien endet in einer abwärts gerichteten kleinen Sext⁶, einem Intervall, das mehr an menschliche Klagen gemahnt als der fremdartige Tritonus.

Pelleas und Melisande: Melisandes Einsamkeit und erregte Hilflosigkeit

M1
 Englh
+ Vla

M2
 Ob 1+2
mf

Kaum ist Melisande derart sowohl in ihrer Grunddisposition als auch in ihrer Reaktion auf die erste Begegnung mit Golaud eingeführt worden, da wendet sich Schönbergs Musik schon der Darstellung ihres zukünftigen Ehemannes zu. Dass Golaud bereits anwesend ist, sichtbar für Melisande und durch ihre Musik auch für uns, zeigt sich nicht nur in der größeren Bewegtheit ihres zweiten Motivs. Noch bedeutsamer sind die Veränderungen, denen das Motiv in den folgenden Takten unterworfen ist. Nach drei

⁶In der ursprünglichen Version des M2 ist der erste der fallenden Intervallsprünge als übermäßige Quint notiert. In späteren Einsätzen des Motivs notiert Schönberg jedoch stets eine kleine Sext und bestätigt damit, dass er hier wie grundsätzlich in dieser Komposition in vollkommener Freiheit enharmonischer Definition schreibt, eine Tatsache, die sich angesichts der klaren harmonischen Grundstruktur keinesfalls von selbst versteht. Im Folgenden wird daher jedes Intervall in seiner neutralsten Form bezeichnet.

Einsätzen in absteigenden Holzbläserregistern tritt es in Engführung mit sich selbst. Zwei dreistimmige Engführungen, in denen alle Instrumente das thematische Element auf demselben Ton belassen, werden gefolgt von einer langgezogenen zwölfstimmigen Engführung, deren Einsatznoten in Form einer zweioktavigen Ganztonskala ansteigen. Die ausladende Geste, die auf den Mann zu deuten scheint, dessen Anwesenheit im thematischen Material selbst noch nicht explizit geworden ist, bereitet das erste Motiv Golauds vor und umgibt es auch noch eine Weile, während der männliche Darsteller quasi aus dem Waldesdickicht in den Vordergrund des musikdramatischen Geschehens tritt.

Golaud ist, wie wir von Maeterlinck wissen, auf der Jagd. Ebenso wie Melisande, wenn auch wohl aus ganz anderen Gründen, hat er sich im Wald verirrt – in literarischen Darstellungen ein Symbol des von dunklen Gefühlen getriebenen Abweichens von dem Pfad, der einem königlichen Spross konventionell vorgezeichnet ist. Schönbergs musikalisches Portrait spiegelt diese Schattierungen. Er präsentiert den älteren der männlichen Protagonisten des Dramas in drei Motiven, die sich nicht als Merkmale eines einmal gesetzten Charaktertyps, sondern vielmehr als aufeinanderfolgende Entwicklungsschritte lesen lassen.

Golauds Motive sind Dreiklangsumspielungen, basieren also auf den traditionellen Vertretern konsonanter Tonverbindungen.

Pelleas und Melisande: Golauds drei Motive

The musical score shows three staves of music for Golaud's motives. The first staff, labeled G1, is for Horns 1-3 and starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a *pp subito* marking. The second staff, labeled G2, is for Horn 1/2 and Violin, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. The third staff, labeled G3, is for Horn 1 and Euphonium, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. Each staff contains a melodic line with various articulations and dynamics.

Maeterlinck schildert diesen Mann mittleren Alters, dessen Schläfen, wie Melisande bemerkt, schon grau sind, als stark an höfisches Ritual und traditionelle Formen gebunden. Schönbergs Motivik deckt nun die Doppeldeutigkeit dieser Haltung in ihren psychologischen Tiefenschichten auf. In jedem der drei Motive etabliert der Anfangston eine harmonische Aussage in der Vertikale, eine andere in der Horizontale. So erklingt zum

Beispiel das *d*, mit dem Motiv G1 anhebt, als Teil eines D-Dur-Nonenakkordes und lässt daher eine Auflösung nach *g* erwarten; melodisch jedoch ist dasselbe *d* Bestandteil eines gebrochenen h-Moll-Dreiklages. Kaum hat sich D-Dur etwas später auch in der Horizontale durchgesetzt, wird es auch schon durch den nachfolgenden, plötzlich flüsternden C-Dur-Akkord in Frage gestellt. Eine ähnliche Ambivalenz zeigt sich auch in rhythmischer Hinsicht. Einerseits stellt Golauds Leitmotiv eine Art Jagdruf dar; die Tongruppe aus einem punktierten Notenwert und einer Tonwiederholung auf der darüber liegenden Terz ist Bestandteil aller ihn charakterisierenden musikalischen Äußerungen. Andererseits wird die innere Leichtigkeit, die in dieser Geste suggeriert scheint, durch eine ungewöhnlich große Dichte an Synkopen aufgehoben: die erste Hälfte des Motivs enthält nicht einen einzigen betonten Taktschlag, stattdessen aber vier Synkopen, ein Bild, das zum Nachdenken darüber einlädt, ob dieser Mann die ihm vorgegebenen Ordnungskategorien nicht vielleicht bewusst vermeidet. (So hat er sich ja spontan mit einer ganz unbekanntem jungen Frau, die zudem über sich selbst keinerlei Auskunft geben will, vermählt.)

Sobald Golauds erstes Motiv mit dem geflüsterten C-Dur-Akkord, der verrät, wie sehr den Mann seine eigenen Gefühle erschrecken, plötzlich abbricht, findet sich Melisande wieder in ihrer ursprünglichen Einsamkeit (dargestellt durch M1). Bald jedoch wirkt erneut die Anziehungskraft, die die beiden aufeinander ausüben, diesmal in Form einer dreistimmigen M2-Engführung, deren Einsätze chromatisch ansteigen. Erneut reagiert Golaud auf die Lockung. Seine zweite musikalische Äußerung zu Melisande ebenso wie eine dritte, die nach einem kurzen, leidenschaftlichen und äußerst dissonanten Ausbruch folgt (vgl. "Heftig" unmittelbar vor [5]), zeichnen das rasche Anwachsen seiner Verliebtheit in die geheimnisvolle Fremde nach. Schönbergs Musik erlaubt somit, in der klingenden Gegenwart zu erleben, was Maeterlincks Drama nur rückblickend berichtet: wie ungewöhnlich schnell die Vermählung auf die allererste Begegnung folgt. In seiner zweiten motivischen Äußerung beginnt Golaud mit der zuvor eingeführten punktierten Figur, verdoppelt aber sodann seinen "Jagdruf" und verschiebt ihn dabei auch metrisch in eine "korrekte" Position. Die Zweideutigkeit von horizontalem Moll- und vertikalem Durdreiklang zu Beginn des Motivs bleibt noch erhalten, doch folgen alle weiteren Klänge ausschließlich in Moll. Golauds drittes Motiv, das erneut unter denselben harmonischen Bedingungen anhebt, lässt auch die beiden noch verbleibenden Synkopen der ersten Motivhälfte fallen und erreicht damit ein spürbar "gesetzteres" Ambiente für die Jagdrufe. Allerdings kleidet die zweite Hälfte von G3 seinen aufsteigenden a-Moll-Dreiklang in gleich drei

Synkopen. Ein gewisses Zögern ist also noch nicht überwunden; dies wird erst in weiteren Abwandlungen des Golaud-Motivs allmählich verschwinden.

Die Schlussfigur dieser dritten Stufe in Golauds Reaktion auf Melisande enthält eine Wendung, auf die Schönberg noch öfter zurückkommt: eine Kurve aus drei Nachbartönen mit anschließender fallender Sext – dem Intervall, das in M2 Melisandes Erregung beim Anblick des Fremden verriet. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, taucht diese Wendung in leicht unterschiedlicher Gestalt immer dann auf, wenn es um eine starke emotionale Reaktion zwischen ihr und einem der beiden Brüder geht, insbesondere natürlich in dem Motiv, das Schönberg als Leitmotiv der “Liebe” bezeichnet hat. Aus diesem Grunde wird diese Wendung hier kurz “Liebesfloskel” genannt.

Der allmähliche Wandel sowohl in der rhythmischen Charakterisierung als auch in der harmonischen Komplexität, der Golauds schwindende Ambivalenz und wachsende emotionale Sicherheit in Bezug auf Melisande nachzeichnet, ist auch in Schönbergs Instrumentierung zu verfolgen. Motiv G1 erklingt als unisono dreier Hörner und bestimmt damit diese Farbnuance innerhalb der Blechbläsergruppe als Kennzeichen des sich auf der Jagd amüsierenden Prinzen. Auch in G2 hört man noch zwei Hörner, doch werden diese nun verstärkt und schattiert durch eine Abteilung der Celli. Das Streichertimbre, wie sich im Folgenden wiederholt zeigen wird, ist in diesem Werk untrennbar verbunden mit der Thematik der “Liebe”; das gilt sowohl für das eigentliche “Liebes”-Motiv als auch für alle unter dem Einfluss der Liebe auftretenden Abwandlungen, die die Leitmotive der drei handelnden Personen durchlaufen. So verwundert es kaum, dass G3 nur noch ein Horn zulässt, dafür aber das Englischhorn – Melisandes charakteristische Klangfarbe – hinzunimmt und in seinem Verlauf immer mehr Verstärkung durch Streicher erfährt.

“Pelleas ist deutlich unterschieden durch den jugendlichen und ritterlichen Charakter seines Motivs” schreibt Schönberg in seinem Text zur Einspielung. Eingeführt mit dem schneidigsten Instrument des Sinfonieorchesters, der Trompete, teilt er sich mit seinem älteren Bruder die Blechbläserklangfarbe. Die Darstellung seiner Beziehung zu Golaud setzt sich sogar noch in einigen rhythmischen Eigenheiten fort. Wie Golaud stellt auch Pelleas sich mit punktierten Figuren dar, wenn auch ohne die darauffolgende Tonwiederholung des Jagdrufes. Die zweite der punktierten Noten fällt als Synkope auf den zweiten Schlag des zweiten Taktes und entspricht damit derselben Synkope in Golauds ursprünglichem Motiv. Die Intervalle, in die das Motiv des jungen Mannes gekleidet erscheinen, sind

zunächst die Quint, Quart und Oktave – Intervalle also, die sowohl ‘reiner’ als auch schmetternder klingen als die gedämpften Molldreiklänge, die der ältere Bruder bevorzugt. Kaum ist Pelleas jedoch porträtiert als ein ‘reiner junger Mann’, macht Schönbergs Musik auch schon deutlich, dass er mehr mit seiner jungen Schwägerin gemein hat als mit seinem Bruder Golaud. Im Anschluss an die vier reinen Intervalle zu Beginn von P1 enthüllt der Komponist eine andere Seite seines Charakters, indem er ein Segment hinzufügt, das von zwei aufwärts gerichteten chromatischen Linien beherrscht wird (*g-a-ais-h-c, fis-g-gis*) und damit unmittelbar an Melisandes Halbtonaufstiege erinnert. Die beiden chromatischen Linien sind verbunden durch das gebundene Tonpaar *c-e*, das gleichzeitig zwei verschiedene Intervalleindrücke vermittelt. An der Oberfläche hört man eine fallende kleine Septim, *e-fis*. Gleichzeitig entsteht jedoch dadurch, dass das *e* dem ihm vorangehenden *c* nur quasi passiv angehängt ist, auf der Ebene der aktiven Tonbezüge das Intervall *c-fis*: ein Echo des fallenden Tritonus, mit dem Melisande zuerst die musikalische Bühne betreten hat.

Pelleas und Melisande:
Pelleas’ Blutsverwandtschaft
mit Golaud

Pelleas und Melisande:
Pelleas’ Seelenverwandtschaft
mit Melisande

P1 *p espress.*
Trp 1

P2 *f* *fp*
Hrn 1/2 + Fl/Ob/Englh/Str

Schönberg drosselt nun das Tempo, um einer Drei-Akkord-Gruppe in den Streichern die Möglichkeit zu geben, “to signify destiny”, wie er in seinem Aufsatz von 1950 schreibt. Aus dieser Reihe schwellender Akkorde erhebt sich sodann triumphierend Pelleas’ zweites Motiv. Auf- und absteigende Halbtongruppen sind verbunden mit denselben Intervallen, die die Oberflächenstruktur in der zweiten Hälfte von P1 bestimmt haben: die fallende kleine Septim und die steigende große Terz (hier als verminderte Quart notiert). Der am stärksten betonte Intervallschritt in P2, die fallende kleine Sext am Schluss des Motivs, greift einen weiteren für Melisande charakteristischen Tonschritt auf und verstärkt damit die Übereinstimmung zwischen den beiden jungen Leuten.

Die für Pelleas’ zweites Motiv gewählte Instrumentierung bestätigt seine ambivalente Stellung zwischen der Loyalität zu seinem Bruder und dem inneren Einklang mit seiner Schwägerin. Die Trompete ist (Golauds) zwei Hörnern gewichen, doch erklingen diese verstärkt durch (Melisandes)

Holzbläser einschließlich des bedeutsamen Englischhorns sowie durch die (“Liebes-”)Klangfarbe der Streicher.

Nach dieser ersten Begegnung mit seiner jungen Schwägerin hört man Pelleas eine Weile ausschließlich mit der Golaud-verbundenen ersten Hälfte von P1, als wolle er sich und andere von seiner brüderlichen Loyalität überzeugen. Als sich jedoch das Tempo erneut verlangsamt, beschwört er einen Abschnitt seines zweiten, an Melisande orientierten Motivs herauf. Dies führt zu einem Dialog der beiden, in dem Melisandes zweites Motiv von Pelleas beantwortet wird, der hier jedoch zu der ersten Hälfte seines ursprünglichen blechbläserfarbigen Motivs mit den ‘reinen’ Intervallen Zuflucht nimmt.

An dieser Stelle führt Schönberg die dritte melodische Charakterisierung Melisandes ein.

Pelleas und Melisande: Melisandes drittes Motiv

Musical score for Melisande's third motif (M3), marked 'Klar. 1'. The score begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The tempo is marked *sehr ausdrucksvoll*. The score includes a first ending bracket labeled '13-6' and a performance instruction '(+ Solo-VI coll' 8va)'.

Alban Berg war der Ansicht, dass diese musikalische Geste die weibliche Seite der wachsenden Anziehungskraft zwischen den vom Schicksal zur Liebe Bestimmten repräsentiert. Diese Deutung widerspricht jedoch nicht nur Maeterlincks sehr eingehender Charakterzeichnung, nach der Melisande ihre Zuneigung zu Pelleas bis zur Abschiedsszene nicht erotisch erlebt; sie scheint zudem Schönbergs eigene musikalische Symbolik zu ignorieren. Wie oben gezeigt, stellt sich Pelleas zunächst mit reinen Quinten vor, die Quart und Oktave umsäumen, während Golaud musikalisch mit Dreiklängen (Moll weitaus häufiger als Dur) porträtiert wird. In dem Augenblick, als Melisandes musikalische Äußerungen erstmals von ihrem früheren Muster einer durch einen plötzlichen Sprung unterbrochenen chromatischen Linie abweichen (was sich sowohl in M1 als auch in M2 beobachten lässt), hören wir zwei Molldreiklänge – den einen (fis-Moll) unmittelbar, den anderen (cis-Moll) unterbrochen von Durchgangsnoten: eindeutige Bezüge zu ihrem Ehemann.

Zusätzlich zu Golauds Molldreiklängen gibt es in M3 drei auffallende Details. Das erste ist ein ausgeschriebener Doppelschlag, den man als Anzeichen zunehmender Gelöstheit und Verspieltheit in der jungen Frau deuten mag, also als Hinweis, dass sie sich allmählich von den Schatten der Vergangenheit löst. Das zweite Detail ist ungewöhnlicher: Als Übergang

zwischen dem fis-Moll-Dreiklang und der Verzierungsfigur mit ihrem cis-Moll-Hintergrund verwendet Schönberg die übermäßige Sekunde *e-fisis*. Dieser künstliche Leitton zur Quinte des neuen Akkordes, der sowohl durch einen besonders langen Notenwert als auch durch eine Wiederholung auf dem nächsten Taktbeginn hervorgehoben ist, vermittelt eine Sehnsucht, die sehr wohl die der Liebe sein mag, wenn auch das Objekt der Liebe zu diesem Zeitpunkt noch nicht hervorgetreten ist. Schließlich – dies mag der entscheidende Faktor für Bergs Deutung gewesen sein – endet das Motiv mit einer Variante der “Liebesfloskel”. Indem gerade dieses Segment von der Solovioline verstärkt wird, bestätigt sich der Bezug zu Schönbergs musikalischen Emblemen der “Liebe”. Die Floskel selbst war jedoch bislang nur in Golauds Motiv G3 erklingen. Sie erinnert damit an die Gefühle des Ehemanns und nicht, wie Berg irrtümlich meinte, die des Schwagers Pelleas.

Dass Melisande sich an dieser Schnittstelle der musikalischen Entwicklung tatsächlich dem Mann, den sie kurz zuvor geheiratet hat, nahe fühlt, wird innerhalb desselben Abschnitts motivisch noch weiter unterstrichen. Zweimal hören wir ihr zweites Motiv in seinem ursprünglichen Rhythmus (wenn auch ohne den abschließenden Intervallsprung); zweimal folgt darauf ihr drittes Motiv in kontrapunktischem Spiel mit P1, dem Emblem des ‘reinen’ Pelleas. Schließlich steuern Oboen und Klarinetten eine Version von M2 bei, deren wiederholt punktierter Rhythmus, eingeschobene Tonwiederholung und Synkope die Charakteristika von Golauds Motivik übernehmen. Schönberg lässt also musikalisch keinen Zweifel daran, dass Melisande ihrem Mann zu diesem Zeitpunkt noch in Zuneigung verbunden und Pelleas ein unschuldiger Dritter ist.

Bald darauf (Abschnitt [14]) äußert Golaud sich noch einmal, diesmal mit einer Kombination aus dem Anfang von G1 und der “Liebesfloskel” aus G3. Melisande, ganz offensichtlich zur sofortigen Antwort bereit, stellt eine Diminution von M2 dagegen. Als Pelleas thematisch wieder zu Wort kommt, sind seine Motive so auffallend verändert, dass sie hier mit neuen Bezeichnungen von den vorangehenden abgesetzt werden. Wie schon kurz erwähnt, ist P3a eine Abwandlung von P2, dem Motiv, das die Seelenverwandtschaft des jungen Mannes mit seiner Schwägerin zum Ausdruck bringt. Die melodische Linie, die hier in der Klarinette erklingt (einem der an Melisande gemahnenden Holzblasinstrumente), vereinigt verschiedene Aspekte des ursprünglichen Motivs mit einer Verzierungsfigur, die die gerade zuvor in Melisandes drittem Motiv gehörte aufgreift. P3b geht auf P1 zurück, das die Blutsverwandtschaft mit Golaud betont. Dieses Motiv erklingt im (Golauds) Horn, ersetzt aber Pelleas’ reine Oktave durch eine

kleine Septime – eine Abweichung, die zunächst unwesentlich erscheinen mag, jedoch rückblickend ihre Bedeutung enthüllt, wenn später die eröffnende reine Quint zum Tritonus wird.

Pelleas und Melisande: Pelleas zwischen Loyalität und Verliebtheit

The image shows a musical score for two instruments: P3a (Klar. 1) and P3b (Hrn 5). The score is in 3/4 time and features a dynamic marking of *mf*. A box containing the number '15' is positioned above the first measure. The P3a staff has a slur over the first six notes, with a '3' below the first note and a '6' above the sixth note. The P3b staff has a slur over the first six notes, with a '3' below the first note and a '7' above the seventh note. The P3b staff also has a slur over the last three notes, with a '3' below the first of these notes. The P3b staff is marked *pespr.*

In Reaktion auf dieses musikalische Eingeständnis seiner Gefühlsverwirrung hören wir Melisande mit einer Folge spielerischer, doppelt beschleunigter M2-Zitate, die ihren Höhepunkt erreichen in dem, was Berg das “Scherzo” nennt. Dieser Abschnitt (ab [16]) zeigt Melisandes leichtsinniges Spiel mit ihrem Ehering, dessen Verlust im Brunnen und Golauds ausbrechende Eifersucht.

Nachdem ich Schönbergs Leitmotive der drei *dramatis personae* eingeführt und im ersten Teil seiner sinfonischen Dichtung verfolgt habe, wie der Komponist das thematische Material benutzt, um seine Deutung der dramatischen Handlung zu vermitteln, möchte ich nun die chronologische Beschreibung aufgeben und stattdessen zur Interpretation der verbleibenden Motive übergehen. Hierzu gehören die Embleme der vier Begriffe, die Schönberg als handlungsbestimmend nennt, sowie drei Motive, die nicht Eigenschaften einzelner Personen, sondern vielmehr die Beziehungen zwischen ihnen ausdeuten.

Zunächst zu den letzteren. Schönbergs Lösung für eine musikalische Darstellung des Golaud und Melisande verbindenden Eheringes ist genial. Begleitet von einer aus eintaktigen G3-Exzerpten gebildeten Kette in der Viola präsentiert Melisandes Englischhorn eine Verbindung mehrerer Fragmente, die auf Golaud verweisen: die einleitende Synkope aus G1 und G2, den Dreiklangsaufstieg und die “Liebesfloskel” aus G3. Dieses Amalgam erklingt in einer Rhythmisierung, die es erlaubt, Melisandes betonten Leitton, die zuerst in M3 gehörte Äußerung ihrer Sehnsucht, in die Dreiklangsbrechung einzufügen. Zudem wird die Liebesfloskel aus Golauds drittem Motiv von ihrer eigenen Version desselben Bedeutungsträgers beantwortet; diese erklingt in den kleinen Flöten, d.h. nach wie vor in dem ihr eigenen Klangfarbenbereich. Mit anderen Worten: während Maeterlincks Drama an dieser Stelle das Augenmerk des Zuschauers auf die weibliche Hauptperson und ihr unschuldiges Spiel mit Pelleas lenkt, betont

Schönbergs musikalische Darstellung Golaud und die Bindung Melisandes an ihren Ehemann als entscheidende Aspekte dieser Szene. Insofern handelt es sich um ein auf Golaud bezogenes Motiv, das seine und nicht ihre Initiale trägt.

Pelleas und Melisande: Melisandes Spiel mit dem Ehering



Nachdem Golaud seine Eifersucht gezeigt hat, beantwortet von der noch immer nicht begreifenden Melisande mit Wiederholungen ihres M2, klingt Pelleas zugleich bekümmert und bewusster als zuvor. Er tritt mit seiner Äußerung quasi aus dem Inneren des M2-Engführungsgewebes [25] hervor, das laut Alban Berg seine Verstrickung in Melisandes langes Haar abbildet. Die 'reinen' Intervalle seines ersten Motivs sind nun stark verbogen: die fallende Quint erklingt als Tritonus und die Oktave als große Septim. Wenn die Fortspinnung seiner Figur in immer neuen entstellten Sequenzen schließlich in eine doppelt diminuierte Form von M2 einmündet, ahnt man, wie nahe Schönbergs Pelleas daran ist, von Melisandes Anziehungskraft verführt seine Verpflichtung dem Bruder gegenüber zu vernachlässigen. Doch ruft er sich sofort wieder zur Ordnung und stellt seine ursprünglichen reinen Intervalle wieder her. Nie mehr im weiteren Verlauf der Komposition wird er sich derart begehrend der Frau nähern, die nicht die Seine werden kann.

Ebenso wie Maeterlinck zeigt Schönberg auch Melisandes Reaktion auf die Anziehungskraft des Schwagers erst viel später in der dramatischen Entwicklung. Lange nach Golauds Dazwischentreten, das ihr neckisches Spiel mit Pelleas am Burgturm beendet, und auch lange nach den zahlreichen Eifersuchtsbekundungen ihres Mannes ([28]-[30]), die dazu führen, dass er seinen Bruder zu einem Gang durch die Grotte auffordert ([30]-[32]), erkennt Melisande ihre Gefühle erst, als Pelleas von ihr Abschied nimmt (ab [33]). Die Szene selbst beginnt noch mit Takten, in denen die Thematik ihren inneren Kampf zwischen ihrer Verpflichtung gegenüber Golaud (M3 über einer Variante von G3) und ihrer Zuneigung zu Pelleas (M2 über P2) zum Ausdruck bringt. Als sie sich endlich ihre Liebe zu Pelleas eingesteht, tut sie dies musikalisch mit einer melodischen Geste, die ein Spiegelbild dessen ist, was der junge Mann anlässlich derselben Einsicht empfunden hat: fünfmal kombiniert sie eine Diminution von M2 mit einer Variante

von P1, in der die aufsteigende Oktave nicht mehr vermindert, sondern entweder wiederhergestellt oder sogar auf eine große None (die Spannweite zweier übereinander getürmter Quinten) gedehnt erklingt.⁷

Wenn Schönberg auch keinen Zweifel lässt an der Tiefe der Gefühle, die die beiden jungen Menschen verbinden, so zeigt er doch auch unmissverständlich, was dieses Gewährwerden für jeden von ihnen bedeutet: Er beendet den Abschnitt, der Melisandes Erwachen zur Liebe andeutet, mit einer motivischen Äußerung, in der M2 und P1 nicht mehr miteinander verflochten sondern getrennt sind – gegenübergestellt in verschiedenen Gruppen der Streicher (der “Liebes”-Klangfarbe), komplementär aber befreit! Es ist lange her, dass Melisandes Leitmotiv zuletzt mit seinem ursprünglichen, fallenden Abschlussintervall ertönt ist. Hier erklingt es, nach langer Verzögerung, nicht als kleine Sext sondern vergrößert, so dass es Pelleas’ charakteristische kleine Sept spiegelt. Gleichzeitig sind auch in Pelleas’ Leitmotiv die ‘reinen’ Intervalle wiederhergestellt. Und statt sich in der zweiten Motivhälfte von diesen weg und einer chromatischen Fortschreitung zuzuwenden, die seine Seelenverwandtschaft mit Melisande zum Ausdruck brachte, endet er nun mit einer aufsteigenden großen Sext, einem Intervall, das ansonsten nur in Zusammenhang mit dem (unten näher beschriebenen) Liebesmotiv auftritt.

Dies bringt uns zuletzt zu den vier Motiven, die nicht Eigenschaften der handelnden Personen selbst bezeichnen, sondern Mächte, denen all ihr Handeln gehorcht: SCHICKSAL, EIFERSUCHT, LIEBE und TOD.

Pelleas und Melisande: Das SCHICKSAL-Motiv (mit rhythmischer Liquidation)



Pelleas und Melisande:
Das EIFERSUCHT-Motiv

mit zusammengezogenem Beginn
dem SCHICKSAL-Motiv ähnelnd



⁷Diese Kombination erklingt noch ein sechstes Mal gegen Ende der Komposition (drei Takte nach [66]) in dem, was strukturell der Reprise entspricht und dramaturgisch, im Augenblick von Melisandes Tod, das Vorbeiziehen der Erinnerung an die wichtigsten Momente des Lebens beschreibt.

Das SCHICKSAL-Motiv ist eine der ersten thematischen Komponenten des Werkes; es setzt bereits mit dem Auftakt zu T. 2 ein. Mit seinem Doppelpunktierungsrhythmus und dem spannungsgeladenen Eröffnungsintervall ist es leicht erkennbar. Das derart ins Bewusstsein gehobene SCHICKSAL manifestiert sich in sechs entscheidenden Augenblicken der Entwicklung. Es untermalt mit vielfachen Einsätzen Melisandes Einsamkeit im Wald und später ihre Ankunft in der Burg als Golauds junge Frau sowie Golauds und Pelleas' Gang durch die Burggrotte. Außerdem hört man es je einmal unmittelbar vor Pelleas' gewaltsamem Tod, im Moment des Brudermordes selbst und im Zusammenhang mit Melisandes Sterben.

Die Art, wie Schönberg dieses Motiv verarbeitet, sagt viel aus über seine Auffassung von Macht, Ursprung und Einfluss des Schicksals. Er vermittelt, dass das Schicksal bei seinem ersten Einbruch in ein Leben anders empfunden wird als im Falle längerer Beeinflussung. Das Motiv wird als rhythmisch explosive Gestalt eingeführt und bringt mit seinen auf Vorschläge verkürzten zwei Auftakten eine grimmige Unnachgiebigkeit zum Ausdruck. In den darauffolgenden Wiederholungen jedoch erscheint es zunehmend gezähmt, bis die rhythmische Kraft "liquidiert" ist (wie Schönberg selbst einen solchen Prozess später benennen sollte) und es sich jeder Umgebung anzupassen vermag. Die Intervallstruktur bestätigt diesen Eindruck. Auf eine aufschießende Dissonanz in Form einer großen Sept folgt ein konventioneller fallender Durdreiklang.

Eng verwandt mit dem, was Schönberg offensichtlich als dramatischen Grundton des Werkes ansah, ist das Motiv, das die EIFERSUCHT symbolisiert. Es teilt mit dem SCHICKSAL-Motiv die aufsteigende große Sept und verweist damit auf den schicksalhaften Verlauf, den die Eifersucht häufig nimmt. Die dreifache Synkope kennzeichnet Golaud als den Menschen, der in diesem Werk von Eifersucht verzehrt wird. Wie wir aus Schönbergs anderen Golaud-Motiven wissen, ist das Zögern, das diese Synkopen musikalisch umsetzen, ebenso typisch für diesen Mann in gesetztem Alter wie eine vor allem an der Tradition orientierte Lebensweise.

Das EIFERSUCHT-Motiv erklingt zum ersten Mal am Ende der Szene, in deren Verlauf Melisande ihren Ehering in den Brunnen fallen lässt ([24]). Es gewinnt an Prominenz nach Pelleas' Spiel mit Melisandes Haar ([27]) und schwillt danach bald mächtig an: Einsätze des Motivs folgen einander im Abstand von je zwei Takten ([28]), dann in einer hemiolischen Verteilung mit vier Einsätzen in drei Takten, bis hin zu einer 13-stimmigen Engführung, deren Einsätze Schlag auf (Takt-)Schlag erfolgen ([29]). Dann jedoch verflüchtigt sich die EIFERSUCHT. Ein vereinzelter Einsatz

geht der Abschiedsszene voraus. Die letzten zwei Auftritte des Motivs werden diejenigen überraschen, die Maeterlinck nicht so wörtlich nehmen, wie Schönberg es offenbar tut: EIFERSUCHT bestimmt die Musik sogar noch in dem Augenblick – wenn auch in rhythmisch sanfterer Form – als Golaud von seiner sterbenden Frau Abschied nimmt ([57]).

Das Motiv, das die LIEBE selbst repräsentiert, ist als höchst komplexe melodische Phrase entworfen; dies ist die längste musikalische Einheit der ganzen Komposition. Wie die EIFERSUCHT in ihrer motivischen Form mit Golaud verbunden ist, indem sie seine Vorliebe für Dreiklangsbrechungen spiegelt, tritt auch die LIEBE nicht losgelöst von den Gefühlen spezifischer Protagonisten auf. Und obwohl alle drei Personen in die Liebestragedie verwickelt sind, legt doch die Dynamik jedes typischen Dreiecksverhältnisses nahe, dass der Ehemann, der als Hindernis für die junge Liebe wahrgenommen wird, unmöglich gleich starke Empfindungen haben kann wie der junge Verliebte. So scheinen die offenbaren Merkmale des LIEBE-Motivs vor allem Pelleas die Fähigkeit zu wahrer Liebe zuzugestehen, in zweiter Instanz Melisande, und Golaud nur sehr indirekt. Im ersten, zweiten und vierten Takt des Motivs hören wir Gesten und Intervalle, die an Pelleas' erstes Motiv erinnern, während Melisandes Chromatik (die Pelleas von seinem ersten Auftreten an mit ihr teilt) den dritten, fünften und sechsten Takt bestimmt.⁸ Diese Hierarchie musikalischer Bezüge spiegelt die Tatsache, dass Pelleas derjenige ist, der ehrlich genug ist, sich seine Liebe einzugestehen und die damit verbundenen Folgen auf sich zu nehmen, indem er beschließt, die Burg und damit sein Heim zu verlassen. Melisande dagegen bleibt lange ahnungslos. Die beiden Schlusstakte des Motivs zitieren die zwei Varianten der "Liebesfloskel" aus G3 und M3. Damit rechtfertigt Schönberg das, was Golaud und Melisande verbindet, zuletzt doch auch als eine Spielart der Liebe.

Pelleas und Melisande: Das LIEBE-Motiv



⁸Zitate der ganzen Phrase oder einzelne Segmente daraus beherrschen das musikalische Geschehen in Abschnitt [36]-[41], [44]-[47] und dann wieder in [65], nach Melisandes Tod. Die zunächst damit verbundene Klangfarbe ist die der Streicher, insbesondere das unisono von Geige und Cello. Während andere Instrumente sich im Lauf der Zeit den Bezeugungen der Liebe zugesellen, spielen Streichinstrumente durchgehend die wichtigste Rolle.

Der vierte Begriff, den Schönberg als unabhängiges Motiv setzt, ist der TOD. Doch handelt es sich, wie sowohl die Instrumentierung mit Englischhorn, Bassklarinette und Solobratsche als auch die Einführung unmittelbar nach dem Brudermord zeigt, nicht um den Tod an sich. Interessanterweise zeigen die musikalischen Parameter sowohl, wer stirbt, als auch, für wen dieser Tod erfolgt – und darin gibt Schönberg Maeterlincks Dramentext eine faszinierende Deutung.

Pelleas und Melisande: Das TOD-Motiv



Zusätzlich zum Holzbläserstimme, das im ganzen Verlauf des Werkes der jungen Frau zugeordnet ist, verbindet auch der Zwölfachteltakt das Motiv mit Melisande. Mit diesem Metrum legt der Komponist nahe, dass sie nach dem Tod des Mannes, für den sie soeben erst ihre Liebe entdeckt hat, und der angenommenen Entfremdung von ihrem Ehemann wieder ebenso einsam ist, wie sie es zu Beginn des Dramas war. Gleichzeitig ist jedoch das Intervallschema des TOD-Motivs auffallend dreiklangsorientiert und verweist damit auf Golaud als den Grund des Pelleas zugefügten und auch ihr bevorstehenden Todes. Dass der innerhalb des Motivs zweimal erweiterte gebrochene Akkord ein übermäßiger Dreiklang ist – musikalisch ebenso erschreckend und schwer zu begreifen, wie es die dramatische Handlung an dieser Stelle ist – erscheint besonders bemerkenswert; erst im dritten Segment des Motivs ist der Anstieg wieder zu Golauds vertrautem Molldreiklang zurückgestutzt. Selbst die rhythmische Entwicklung verrät die Spannung zwischen Melisande und ihrem Mann. Im ersten Segment reproduziert der Dreiklang das Schwanken ihres ersten Motivs; im dritten Segment hat es die Vierachtelbewegung angenommen, die zu Beginn des Werkes Golauds Äußerungen nach Überwindung seiner ursprünglichen Zweifel und dem Entschluss, die schöne Unbekannte zu heiraten, bestimmten. Dieser Rhythmus muss sich jedoch gegen die vorherrschende Metrik durchsetzen: die Quartole reibt sich mit dem Berceuse-Rhythmus in der Begleitung, die, in Erweiterung der Wiegenliedbedeutung des Wortes, nun auf Melisandes letzten Schlaf Bezug nimmt.⁹

⁹Das TOD-Motiv erklingt wiederholt in den Abschnitten [50]-[54] und später noch ein einziges Mal in [61].

Wie der Komponist in seinem Aufsatz zur Schallplatteneinspielung bemerkt, ist Melisandes Sterben durch einen Choral ausgedrückt, der von Trompeten und Posaunen mit Flötenkontrapunkt vorgetragen wird. Diese Kombination erklingt 2½-mal über einem langen Orgelpunkt ([59]-[61]). Der abschließenden Fermate folgt ein 81-taktiger Epilog, in dem Schönberg den Gefühlen des einzigen noch Lebenden der drei *dramatis personae* nachzuspüren sucht. Bruchstücke und neue Varianten von Golauds drittem Motiv, dem seiner sicheren Zuneigung zu Melisande, sind in fast allen Instrumenten zu hören, bis sie nach und nach musikalischen Erinnerungen an sie und Pelleas Raum geben. Die schicksalhaft Liebenden scheinen als Unschuldige rehabilitiert zu werden. Die Motive, die hier erklingen – abwechselnd, einander gegenübergestellt, oder auch verzahnt – sind solche, die entweder jeden der beiden einzeln charakterisieren (M2, P1, M1) oder von Melisandes Beziehung zu ihrem Ehemann zeugen (M3). Weder Anspielungen auf Pelleas' Zuneigung zu seiner jungen Schwägerin sind hier zu hören noch eine der Mischformen, die Augenblicke der Verwirrung in dieser Dreiecksgeschichte festzuhalten trachteten. Ein letztes Auftreten des LIEBE-Motivs, kurz bevor Golauds eigenes Motiv erneut ertönt und das Ende des Werkes vorbereitet, erinnert uns daran, dass diese Tragödie nicht durch Betrug, sondern durch die Liebe in ihrer furchtbaren Macht verursacht worden ist.

