

---

## Pelleas und Melisande op. 5



Werktitel     Pelleas und Melisande. Symphonische Dichtung für Orchester op. 5

Entstehung    1902/03

UA             25. Januar 1905, Wien, Großer Musikvereinsaal

Dauer         ca. 40 Min.

»Ich komponierte die symphonische Dichtung ›PELLEAS UND MELISANDE‹ 1902. Sie ist ganz und gar von Maurice Maeterlincks wundervollem Drama inspiriert. Abgesehen von nur wenigen Auslassungen und geringfügigen Veränderungen in der Reihenfolge der Szenen, versuchte ich jede Einzelheit widerzuspiegeln.« (Arnold Schönberg, Programmnotiz zu »Pelleas und Melisande«, 1949)

Schönbergs (post-)romantische Affinität zur Programmmusik fällt zugleich mit dem Zenit eines Werktyps zusammen, der im ausgehenden 19. Jahrhundert wesentlich von Richard Strauss definiert wurde. Die Aufführungen der symphonischen Dichtungen »Ein Heldenleben«, »Also sprach Zarathustra«, »Tod und Verklärung« und »Don Juan« (von Gustav Mahler, Hans Richter und Strauss selbst dirigiert) wurden im Wiener Konzertleben seit 1892 vielbeachtet und kontrovers diskutiert. Im engeren Kreis um Alexander Zemlinsky, der wie sein Schüler Arnold Schönberg erklärter Brahmsianer war, führten diese musikalischen Begegnungen zu einer künstlerischen Neuorientierung und kompositorischen Rezeption der sujetbezogenen Programmmusik: »Mahler und Strauss waren auf der Musikszene erschienen, und ihr Auftreten war so faszinierend, daß jeder Musiker sofort gezwungen war, Partei zu ergreifen, pro oder contra. Da ich damals erst 23 Jahre alt war, sollte ich leicht Feuer fangen und damit beginnen, symphonische Dichtungen in einem ununterbrochenen Satz vom Umfang der durch Mahler und Strauss vorgegebenen Modelle zu komponieren.«

Dem 1899 entstandenen Streichsextett »Verklärte Nacht« gingen die fragmentarischen Studien »Toter Winkel« (ebenfalls als Streichsextett konzipiert, nach einem Text von Gustav Falke), »Frühlingstod« (symphonische Dichtung nach Nikolaus Lenau) und »Hans im Glück« (Brüder Grimm) voraus.

Mit April 1902 datieren erste Skizzen zu Maeterlincks Drama »Pelleas und Melisande«. Von Gabriel Faurés »Pelléas«-Schauspielmusik (1898) sowie Claude Debussys Oper »Pelléas et Mélisande«, die am 30. April 1902 in Paris uraufgeführt wurde, hatte Schönberg zum Zeitpunkt der Komposition, die im Februar 1903 abgeschlossen wurde, keine Kenntnis: »Ich hatte ursprünglich daran gedacht, ›Pelleas und Melisande‹ als Oper zu vertonen, diesen Plan später jedoch aufgegeben – obwohl ich nicht wußte, daß Debussy gleichzeitig an seiner Oper arbeitete. Ich bedaure immer noch, meine ursprüngliche Intention nicht realisiert zu haben. Möglicherweise wäre die wundervolle Aura des Dramas nicht in jenem Maße eingefangen worden, ich hätte jedoch mit Sicherheit die Charaktere sanglicher gestaltet.« Vor der Uraufführung am 25. Januar 1905

im Großen Musikvereinssaal unter der Leitung des Komponisten – »einer der Kritiker schlug vor, mich in eine Irrenanstalt zu stecken und Notenpapier außerhalb meiner Reichweite aufzubewahren« (1949) – besprach Schönberg seine Partitur mit Gustav Mahler, dem sie »enorm kompliziert vorgekommen« ist.

Maeterlincks fünftaktiges »Pelleas«-Drama folgt einer Kette von Situationen, die als symbolträchtige Stimmungs- und Raumbilder artifizielle Begegnungen assoziativ aneinanderreihen. Schönberg konzentriert seine Deutung in Form der einsätzigen symphonischen Dichtung mit innerer latenter Mehrsätzigkeit (bei gleichzeitiger Verschränkung der Momente Sonatensatz und -zyklus) auf die Figurenkonstellation Golo – Melisande – Pelleas und deren schicksalshafte Beziehung in einer unbestimmten, ort- und zeitlosen Welt, in der Berührungen erdacht und nicht konkret sind. Die nachromantische Klanggestik des großdimensionierten Orchesters ist nie »rein beschreibend«, wie Alban Berg in einer Analyse festhält, sondern orientiert sich am ästhetischen Gedanken, das Sujet nicht als Inhalt, sondern als Voraussetzung der Musik aufzufassen. Thematische Gedanken, prägend für einzelne Szenen oder Personen, bilden – der dramatischen Leitmotivik vergleichbar – die Bausteine einer symphonischen Entwicklung, welche in der Waldszene als Einleitung zum ersten Satz (Golos Begegnung mit Melisande, Heirat) ihren Ausgang nimmt und über die Binnenabschnitte Scherzo (Szene am Springbrunnen, Melisande verliert ihren Ehering, Begegnung mit Golo Halbbruder Pelleas) und Adagio (Abschieds- und Liebesszene zwischen Pelleas und Melisande, Golo tötet Pelleas) bis zur Rekapitulation des Themenmaterials im Finale (Tod der Melisande) führt.

In einem Brief an seinen Schwager Alexander Zemlinsky, der Teile des »Pelleas« für eine von ihm dirigierte Prager Aufführung im Jahr 1918 streichen wollte, fasste Schönberg die wesentlichen Stationen seines Opus 5 zusammen: »das Anfangsmotiv (12/8) bezieht sich auf Melisande«, darauf folgt das »Schicksalsmotiv«, im Scherzo »das Spiel mit dem Ring«, die »Scene mit Melisande's Haar« im Adagio, sowie »Liebesscene; [...] die sterbende Melisande« und »Eintritt der Dienerinnen, Melisandes Tod« im Finale. Unter dem Eindruck der 1942 in New York erstaufgeführten Ballettversion seiner »Verklärten Nacht« von Antony Tudor unter dem Titel »Pillar of Fire« entschloss sich Schönberg im amerikanischen Exil die »Pelleas«-Partitur aus kommerziellen Gründen nach Jahrzehnten zu revidieren und ebenfalls für Ballett – in der Erweiterung (und gleichzeitigen Reduktion) der einsätzigen symphonischen Dichtung auf eine mehrsätzig Suite – zu bearbeiten. Von dieser »blutigen Operation« ist erstmals Anfang 1947 in einem Brief an seinen Schwiegersohn Felix Greissle die Rede: »Bestimmend für mich war, dass diese Musik, die ich für weit fortgeschrittener halte, als die Gurrelieder und die Verklärte Nacht, die mindestens ebenso schön ist [...] hier vor allem wegen seiner Länge und des Riesenorchesters niemals aufgeführt wird. Ich habe also geplant es wirklich umzuinstrumentieren (unter Beibehaltung der Originalformen) es aber in eine Suite von 4-5 Sätzen von ungefähr 7-10 Minuten Dauer zu zerlegen.« Das Projekt scheiterte an Associated Music Publishers, dem Vertreter der Wiener Universal Edition in den USA, die eine Autorisierung durch Bürokratismus zu verhindern wussten.

Therese Muxeneder | © Arnold Schönberg Center, Wien

[www.schoenberg.at](http://www.schoenberg.at)