Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 4 (1980)

Artikel: Zur Frage des Leitmotivs in Debussys "Pelléas et Mélisande"

Autor: Stirnemann, Knut

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835367

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zur Frage des Leitmotivs in Debussys „Pelléas et Mélisande"

KNUT STIRNEMANN

1. Einleitung und Fragestellung

Seit Hans von Wolzogen 1876 seine *Thematischen Leitfäden durch den Ring des Nibelungen* aufgestellt hat, geistert der Begriff des Leitmotivs durch die gesamte Musikliteratur. Allein – wenn die Musikforschung den Rahmen der Wagner-Opern, den Wolzogen gesetzt hatte, nicht überschritten hätte, wären die Verwirrung und das Missverständnis wohl kaum so weit verbreitet. Jedoch der Koloss Wagner thronte so allmächtig am Opernhimmel, dass ältere und neuere Kompositionen mit Akribie nach Leitmotiven durchkämmt wurden. Wer sucht, der findet – lautet das Sprichwort. Und so fand der eifrige Forscher auch bei Komponisten ganz anderer Richtung prägnante Themen, die hie und da dem Inhalt entsprechend wiederholt waren. Bedenkenlos drückte man ihnen den Stempel des wagnerischen Leitmotivs auf und stellte damit für lange Zeit Wagners Kompositionstechnik als das Mass aller Dinge dar.

Ein plakatives Schlagwort, eine Schublade mit einem treffenden Begriff mag zwar für didaktische Zwecke geeignet sein, in der wissenschaftlichen Forschung aber dürfen derartige Verallgemeinerungen keinen Platz finden. Solche unkritischen Begriffsübertragungen sollten immer mit grösstem Zweifel betrachtet werden.

So soll auch in diesem Aufsatz der Begriff Leitmotiv in bezug auf Claude Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* kritisch durchleuchtet werden.

– Wie weit ist es sinnvoll, die Kategorien Wagners auf Debussys Oper zu übertragen?
– Welche Meinungen vertritt die Fachliteratur zum Thema Leitmotiv bei Debussy?
– Gibt es geeignetere Methoden, das Werk Debussys in bezug auf Leitmotive zu analysieren?

Diese Fragen kann und will der vorliegende Beitrag nicht endgültig beantworten. Er soll diese Fragen aufwerfen, zur Diskussion stellen und vielleicht auch Anregungen geben, das Problem des Leitmotivs mit anderen analytischen Mitteln als die bisherige Forschung anzupacken. Daraus ergeben sich systematisch-methodologische Fragen des Vorgehens, die im Rahmen dieser Arbeit nicht vollständig gelöst werden konnten. Überhaupt erst eine Untersuchung von grösserem Umfang, die über den exemplarischen Charakter dieser Studie hinausginge, erlaubte einen stichhaltigen Beweis der angetönten Behauptungen, Argumente und Hypothesen.

2. Zum Begriff „Leitmotiv"

Hans von Wolzogen hat den Begriff „Leitmotiv" zwar erstmals auf die Opern Wagners angewendet, er hat ihn jedoch nicht selbst geschaffen, sondern von Friedrich Wilhelm Jähns aus dessen 1871 entstandenem Buch *Carl Maria von Weber in seinen Werken* über-

nommen. So könnte man eigentlich nichts dagegen einwenden, den Begriff auch auf vorwagnerische Opern zu übertragen.

Aber ist das zulässig und sinnvoll? Die Definition in Riemanns Musiklexikon spricht von „einer Bezeichnung für eine prägnante musikalische Gestalt, die in wortgebundener oder programmatischer Musik einem bestimmten dichterischen Moment (einer Idee, Sache, Person u. ä.) zugeordnet ist und im musikalischen Text immer dann erscheint, wenn dieses dramatisch-poetische Moment gemeint ist."[1] Kolland nennt Leitmotive „Gebilde, die über ihre ‚nur' musikalische Struktur hinausweisen."[2]

Diese beiden Definitionen liessen sich ohne weiteres auf Werke vor und nach Wagner übertragen. Doch die psychologische Wirklichkeit sieht anders aus: Die nächste Assoziation zu Leitmotiv ist für jedermann, vor allem für den Musikwissenschaftler, „Wagner", und von diesem Beziehungspunkt aus wird der Begriff für andere Komponisten übernommen. Schuld an dieser zweifelhaften Verallgemeinerung sind meiner Meinung nach die einprägsamen Namen, die Wolzogen dem Leitmotiv als Metazeichen[3] zur Verständigung gab. Ihr Vorteil ist: sie leuchten jedem sofort ein und bleiben leicht im Gedächtnis haften. Aber lässt sich der Inhalt der „thematischen Keime" (Wagner) für jede Situation in einem oder wenigen Worten treffend fassen? Für Wagner mag dies weitgehend zutreffen, da Wolzogen gerade für seine Werke diese Terminologie geschaffen hat; aber der Versuch, bei Komponisten, die nicht bewusst programmatisch oder leitmotivisch arbeiteten, diese Technik der Metazeichen anzuwenden, dürfte in den meisten Fällen scheitern.

Noch komplexer wird die Frage nach der Berechtigung des Begriffes „Leitmotiv" bei den Nachfolgern Wagners. Sie alle kannten die Kompositionstechnik des Bayreuther Meisters, sie kannten auch die Schriften Wolzogens. Deshalb lag es nahe, die erprobte und bewährte Leitmotivtechnik, die damals als eine der grössten kompositorischen Errungenschaften Wagners galt, fraglos zu übernehmen. Bei den eigentlichen Epigonen Wagners lässt sich somit der Begriff recht problemlos anwenden. Eine Leitmotivanalyse nach Wolzogens Rezept dürfte hier meist schnell zum gewünschten Resultat führen.

Anders liegt die Situation bei den Gegnern Wagners. Auch sie kannten den neuen Begriff Leitmotiv und dessen kompositorische Anwendung. Sie verdammten aber Wagners Kompositionen mit den schärfsten Worten. „Wagner n'a rien inventé; il a seulement abusé; après lui, tout devait être renouvelé."[4] Sie verwiesen auf die Gefahr der „Veräusserlichung zur Plakation"[5]. Jede leitmotivische Wiederholung schien ihnen verdächtig. Die Wagnerianer hingegen fanden selbst bei solchen Komponisten, die sich bewusst vom Musikdrama Wagners abwandten, die Leitmotivtechnik übernommen.

1 *Riemann Musik-Lexikon, Sachteil,* Mainz 1967, 512.

2 Hubert Kolland, „Zur Semantik des Leitmotivs in Richard Wagners Ring des Nibelungen", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* IV (1973), 197. Vgl. auch Knut Stirnemann, „Die zwei Hauptfunktionen des Leitmotivs", *Die Funktion des Leitmotivs in Wagners Opern und Musikdramen,* Examensarbeit Universität Zürich 1977 (Ms.), 3–6.

3 Kolland, 198.

4 Louis Laloy, *Claude Debussy,* Paris 1909, 34 (*Les Bibliophiles Fantaisistes* o. Nr.).

5 *Riemann Musik-Lexikon, Sachteil,* Mainz 1967, 513.

Selbst heute noch, trotz unserer Distanz zu diesen Werken, ist es sehr schwierig, Kompositionen nach Leitmotiven oder ähnlichen Gebilden zu untersuchen. Francesco Orlando weist auf diese Problematik hin: „Je me demande si celui qui regarde de près le problème du leitmotiv peut échapper à l'impression d'être en quelque sorte tiraillé entre deux extrèmes: les contraires que linguistes et sémiologues ont pris l'habitude de désigner par les termes de ‚discret' et de ‚continu'."[6] Danach zeigt Orlando die beinahe unüberwindlichen Schwierigkeiten auf, die sogenannten Leitmotive aus dem Ganzen der Partitur herauszukristallisieren. „Mais, dès que l'on se donne la tâche de délimiter ces unités par une analyse un peu sérieuse, elles se mettent à nous échapper en même temps, si je puis dire, dans les deux directions opposées."[7] Auch in der arbiträren Benennung der Leitmotive mit sprachlichen Metazeichen sieht Orlando eine grosse Gefahr für jede ernsthafte Analyse. „De plus, toute mise en rapport immédiate entre signifiants musicaux et signifiés introduits par le langage verbal ne fait pas seulement tort à la musique, dont elle risque fausser l'analyse: mais aussi à la signification totale de l'oeuvre."[8]
Mit diesen wenigen Bemerkungen über den Begriff „Leitmotiv" kann der Problemkreis nicht vollständig aufgedeckt werden. Damit sollte aber die Problematik umrissen sein, die auch heute noch in einer Leitmotivanalyse steckt.

3. Das Leitmotiv bei Debussy im Spiegel der Literatur

3.1. Debussys *Pelléas et Mélisande* gehört zu den Opern, die die Operngeschichte entscheidend geprägt haben. Wenn wir diese Oper auch heute nicht mehr so oft wie Verdis oder Wagners Werke auf dem Spielplan der Opernhäuser finden, so handelt es sich doch um eine Komposition, die bereits zu Lebzeiten des Komponisten in der ganzen Welt mehrere hundert Aufführungen erlebte. Daher fühlte sich auch jeder Musikwissenschaftler, Musikkritiker oder sonstiger Schreiberling genötigt, seine unbedeutende Meinung über dieses Werk zu verbreiten. So stehen wir heute vor einem Berg an Fachliteratur, der kaum durchzuarbeiten ist. Doch zum Glück für den heutigen Forscher, der all diese Literatur verarbeiten sollte, übernimmt der grösste Teil der Arbeiten nur einige wenige standardisierte Gedanken, die von jedem Schreiber geschickt in andere Worte gekleidet werden.
Über das Problem des Leitmotivs in *Pelléas et Mélisande* sagen die meisten Arbeiten sehr wenig aus. Dies könnte ein Beleg dafür sein, dass das Leitmotiv in Debussys Oper keinen so zentralen Platz einnimmt wie bei Wagner. Oder sollte sich die Musikwissenschaft bisher um dieses heikle Problem bewusst gedrückt und es deshalb nur am Rande behandelt haben?
Doch auch in diesen knappen Bemerkungen, die uns zur Verfügung stehen, herrschen standardisierte Meinungen vor, die oft kritiklos von anderen Autoren übernommen wurden.

6 Francesco Orlando, „Proposition pour une sémantique du Leitmotiv dans l'anneau des Nibelungen", *Musique en jeu* Nr. 17 (1975), 74.
7 Orlando, ibidem.
8 Orlando, 75.

Zwei Ansichten stehen sich kontrastierend gegenüber:
1. Debussy setzt das wagnerische Leitmotiv bewusst in seiner Komposition ein.
2. Debussy als erklärter Gegener Wagners arbeitet nicht mit Leitmotiven.
Dazu treten in neuerer Zeit noch Synthesen dieser beiden Gedanken, die sich weniger auf die Musik, sondern vor allem auf Debussys eigene, zum Teil widersprüchlich anmutende Äusserungen stützen. „Aber der aufreizendste Widerspruch, den man immer wieder aus seinen im höchsten Grade erbitterten Anklagen [gegen Wagner] herauslesen kann, besteht in der Verdammung des Leitmotivs. Die unbarmherzig heftige Verurteilung der Aufstellung von Motiven bezeugt nicht nur seine Ansicht, den Missbrauch eines Kompositionsverfahrens zu brandmarken, sondern dessen Anwendung einfach zu verbieten, selbst ‚wenn man mit Geschmack und Feingefühl davon Gebrauch macht', wie er sich ausdrückt."[9] Sicher hat Debussy mit solchen Äusserungen selbst dazu beigetragen, dass über das Leitmotivproblem die gegensätzlichsten Meinungen vertreten werden; doch dürfen wir nicht vergessen, dass in Debussys Wesen diese Widersprüche begründet liegen: Seine oft raffinierten Formulierungen verbieten eine wörtliche Auslegung. Deshalb dürfen wir keineswegs die Selbstinterpretation des Künstlers als die einzig richtige Lösung ansehen; denn erst die Analyse eines Werkes kann uns ein objektives Resultat bringen. Daher verzichte ich bei der Durchleuchtung unseres Problems auf Äusserungen Debussys wie „je hais le leitmotiv" u. ä. und werde mich ganz auf die Werkanalyse konzentrieren.

3.2. Die Literatur über Debussys Gebrauch des Leitmotivs knüpft immer an sein Verhältnis zu Wagner an. Obwohl Maurice Emmanuel Debussys Abneigung gegen Wagner kannte, meint er: „Mais il faut observer que l'art de *Pelléas* n'est pas une réaction systématique contre la pensée et la manière wagnérienne." [10] Demgegenüber bestreitet Louis Laloy ganz energisch, dass sich Debussy an das Vorbild Wagners angelehnt hätte. (Vgl. Zitat Anm. 4) Diese beiden Aspekte zeigen deutlich den Kontrast zwischen den Wagner-Gegnern und den Wagner-Freunden bei der Auslegung von Debussys Musik. Doch nicht nur in der älteren Literatur, auch in neueren Artikeln ist dieser Gegensatz deutlich spürbar. Unter dem Stichwort Debussy schreibt Andreas Liess in *MGG:* „Dass Wagner Debussy in seinen Bann schlug, lag nahe genug. Noch im *Pelléas* sind diese Einwirkungen spürbar."[11] Darauf entgegnet Helmut Schmidt-Garre: „Debussys *Pelléas et Mélisande* war ein Protest gegen den ‚wagnerisme', die Erhebung der morbiden Grazie der Franzosen gegen das heroische Pathos und die sinnliche Glut des Bayreuthers. Inaktivität gegen Aktion, Verzicht gegen Macht, Hineinhorchen ins Innere gegen sichtbare Geste."[12]
Alle diese Bemerkungen für und gegen Wagners Einfluss auf Debussy spiegeln die Diskussion wider, die über das Leitmotiv im *Pelléas* geführt wird. Während die eine Seite direkte Einwirkungen von Wagners Leitmotivtechnik vermutet, behaupten die Gegner, von Leit-

9 Emile Vuillermoz, *Claude Debussy,* Genève 1957 (Erstausgabe 1952), 49.
10 Maurice Emmanuel, *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy, Etude historique et critique, Analyse musicale,* Paris [1925/26], 57.
11 *MGG* III, Sp. 68.
12 Helmut Schmidt-Garre, „Debussy und Maeterlinck", *Neue Zeitschrift für Musik* CXXX (1969), 88.

motiven wäre nichts zu hören. Camille Bellaigue zum Beispiel schreibt: „Point de mélodie, point de leit-motifs (puisqu'il n'y a pas de motif du tout!), aucun rythme." [13] Auch Auguste Mangeot scheint keine Beziehung zwischen Musik und Handlung zu sehen. „La musique d'orchestre a raison de ne pas se préoccuper de ce qui se passe sur la scène, puisque la plupart du temps il ne s'y passe rien." [14] Aus diesem höhnischen Zitat geht hervor, dass Mangeot bei der Aufführung keinerlei Leitmotiv oder etwas Ähnliches wahrgenommen hat. Daraus ergibt sich der Schluss: Wenn überhaupt Leitmotive vorhanden sind, kann es sich keineswegs um aufdringliche, gleichförmig wiederholte Melodien handeln, die plakativ den Auftritt eines Protagonisten oder das Erscheinen eines Gegenstandes bekanntgeben. Jede Beziehung zu Wagner wird somit abgelehnt.
Genauso aus der Luft gegriffen und ebenso wenig durch eine Analyse begründet scheint folgendes Zitat Emile Vuillermoz', der das Gegenteil der oben genannten Meinungen vertritt: „Er [Debussy] schuf das Leitmotiv des Pelléas, das der Mélisande, dasjenige des Golaud, des Arkel, sowie das des unergründlichen Brunnens usw." [15] Für Vuillermoz steht Wagner als Ausgangspunkt für Debussys Kompositionstechnik in *Pelléas et Mélisande* fest. Er ist überzeugt, dass Debussy trotz seines Hasses gegen Wagner konsequent dessen Technik weitergeführt hat. „. . . und doch verwendet er es [das Leitmotiv] schon von den ersten Tönen im *Pelléas* an auf streng wagnerische Weise, wobei er sogar in der genauen Anordnung von zwölf charakteristischen Themen ebenso weit wie der Komponist des *Rings* geht; diese zwölf fragmentarischen, rhythmisch aufgelösten, gewandt entwickelten, übereinstimmenden, erweiterten und verdichteten Themen springen von einer Stimme zur anderen und gleiten durch die Partitur wie das Weberschiffchen durch die Fäden der Kette. In bester *Meistersinger*-Tradition verschmolz unser wilder Wagner-Gegner mit gründlicher Sachkenntnis zeitweise – und mit welch auserlesener Kunst! – drei verschiedene Leitmotive." [16]
Auch Léon Vallas glaubt im *Pelléas* Leitmotive zu erkennen; jedoch nicht in der „brutalen und präzisen Weise Wagners", sondern „d'une façon personnelle" [17]. Allerdings zeigt er keine Absicht, diese Leitmotive zu analysieren, ja er wehrt sich entschieden gegen jene Analysen, die bereits versucht wurden. „On peut se dispenser d'en faire une minutieuse exégèse; ils [les leit-motifs] passaient inaperçus des auditeurs, au point que l'on manifesta une certaine surprise quand, plus tard, des musicologues analysèrent les thèmes de *Pelléas:* en 1908 dans le *Musical Standard* du 28 novembre et du 5 décembre, Lawrence Gilman devait traiter de Wagner et de Debussy et, deux ans après, Etienne Destranges, établir dans la *Revue Musicale* de Lyon (13, 20, 27 nov, 4, 11, 18 déc 1910) le catalogue, très discutable, des leit-motifs de l'oeuvre anti-wagnérienne, en attendant la mise au point personnelle réalisée avec tact en 1926 par Maurice Emmanuel (un article sur „Debussy et

13 Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps,* Paris 1932, 187 f.
14 Vallas, 194.
15 Vuillermoz, 50.
16 Vuillermoz, 91 f.
17 Vallas, 205.

le leit-motif" fut publié par M. D. Calvocoressi dans le *Musical Times* du 1er août 1925)." [18] Es fragt sich nach diesen Feststellungen, mit welchen Mitteln Vallas die Oper analysieren wollte, wenn er sich so entschieden gegen eine präzise Analyse der Leitmotive stellt. Denn wie konnte er ohne eine genaue Untersuchung beweisen, dass es sich nicht um Leitmotive im wagnerischen Sinn handelt?
Auch Louis Laloy hielt es für unmöglich, dass Debussy Wagners plakative Technik übernommen hatte. „Cette exhibition de motifs lui [à Debussy] paraissait une infamie." [19] Damit kann sich Edward Lockspeiser nicht einverstanden erklären. Er findet im *Pelléas* einen „consistent use of the Leitmotiv." [20] Nach seiner Meinung wird bei Debussy das Leitmotiv „in fundamentally the same manner as the Leitmotive in *Tristan* or *Parsival*" [21] verwendet. Allerdings – das müssen wir hinzufügen – handelt es sich hier nicht um das Forschungsergebnis Lockspeisers; er stützt sich auf Maurice Emmanuels dreizehn Themen und übernimmt diese ohne Kommentar. Victor Seroff wiederum behauptet das Gegenteil: „Not the dramatic form, nor the musical form, nor the rapport between the music and the text, nor the voices with the instruments, nor the composition and its development, nor the harmony, nor the orchestration comes from Bayreuth." [22] Für ihn ist Debussy der hartnäckige Wagner-Feind, der seine zynischen Bemerkungen gegen Bayreuth in seinen Kompositionen strikt ausführt. Er zitiert Lalo, der gesagt haben soll: „It does not need a complicated apparatus of leading themes . . ." [23]
In diesen wenigen Zitaten, die die Auffassung des Leitmotivs in der *Pelléas*-Literatur widerspiegeln, zeigen sich die enormen Differenzen und Widersprüche, welche Diskussion und Streitigkeiten über das Leitmotiv bei Debussy kennzeichnen. Fährt der eine Forscher mit einem Beleg für das Vorhandensein von Leitmotiven im wagnerischen Sinn auf, so widerlegt ihn der andere mit einem Zitat Debussys, worin dieser das Leitmotiv verflucht. Doch alle diese Beweise scheinen mir an den Haaren herbeigezogen: Was liegt uns weiter vor als die unbegründete Intuition eines Forschers oder ein unüberlegt übernommener Gemeinplatz?

3.3. Bis heute hat es nur Maurice Emmanuel gewagt, uns eine detaillierte Analyse der Oper vorzulegen. (Ausserdem existiert eine Dissertation über *Pelléas et Mélisande* von J. van Appledorn und das Buch von J. van Ackere, worauf ich später zurückkomme.) Auch wenn wir Emmanuels Werk als Ausgangspunkt für unsere Untersuchung genommen haben und der gute Kenner Debussys darin sicher viele interessante Tatsachen über die Oper darstellt, so ist seine Methode doch oft recht zweifelhaft. Emmanuel verlässt sich beim Herausschälen seiner dreizehn Themen ebenfalls nur auf seine Intuition. Explizit formuliert er nie, weshalb er eine neue melodische Form einem Leitmotiv zuordnet oder

18 Vallas, 205 f.
19 Laloy, 133.
20 Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind,* I, London 1962, 198.
21 Lockspeiser, 199.
22 Victor I. Seroff, *Debussy, Musician of France,* New York 1956, 206.
23 Seroff, ibidem.

sie auch zu einem weiteren Leitmotiv bestimmt. Einige Themen, die öfter auftauchen, nennt er „leitmotivisch", nimmt sie aber dennoch nicht in seine Liste auf. Nach welchen Kriterien sich Emmanuel richtet, wird nirgends deutlich dargelegt. Ausserdem ist auch sein Verständnis des Leitmotivs nach meiner Meinung zu sehr am „procédé wagnérien" [24] orientiert. Deshalb kann dieses Buch heute kaum als Basis für eine neue Untersuchung standhalten.

Ein weiteres Werk, das man bei einer *Pelléas*-Arbeit nicht übersehen darf, liegt uns in Robert Jardilliers Buch *Pelléas* vor. 1927, also kurz nach dem Erscheinen von Emmanuels Analyse, schreibt er in einer eher feuilletonistischen als wissenschaftlichen Art seine Gedanken zum *Pelléas* nieder. Dennoch nimmt dieses Buch in der *Pelléas*-Forschung zum Problem des Leitmotivs einen bedeutenden Platz ein.

Jardillier zeigt als erster, weshalb die Leitmotive bei den ersten Aufführungen kaum wahrgenommen wurden. „Cette nouveauté-là fut constatée beaucoup moins nettement que les autres par les amis de la première heure. Devant la disparition du leit-motiv au sens wagnérien, ils concluaient, d'office,à l'absence de thèmes constructeurs." [25] Die Zuhörer hatten sich an die plakativen Motive Wagners gewöhnt und waren deshalb fürs erste nicht mehr fähig, die viel feineren Beziehungen bei Debussy wahrzunehmen. „L'auteur de *Pelléas* et parce qu'il est lui-même, et parce qu'il traite un sujet mystérieux, ne veut pas d'annonces musicales; ce n'est pas dire qu'il renonce à tout principe thématique." [26] „Autant celui-ci [le leitmotiv de Wagner] veut s'accuser, autant le thème debussyste semble se dérober, comme un Protée musical." [27] Jardillier zeigt die grossen Differenzen zwischen einem wagnerischen und einem debussyschen Motiv. Er leugnet dabei jedoch nicht, dass auch bei Debussy viele thematische Bezüge vorhanden sind. Darin unterscheidet er sich von denjenigen, die bei Debussy keinerlei Leitmotiv oder etwas Ähnliches zu finden glaubten. Jardillier verweist gerade auf die Eigenheiten der *Pelléas*-Themen. „Et ces thèmes n'ont pas la seule mission de désigner la présence réelle ou la pensée concrète; symboliquement, ils suggèrent aussi l'idée latente, l'allusion muette, le pressentiment encore estompé." [28] Alle Veränderungen, die die Themen erfahren, alle Vereinigungen verschiedener Themen sind auf den psychologischen Hintergrund der Handlung zurückzuverfolgen. „Jamais ils [les thèmes] ne s'unissent sans raison, pour le seul plaisir de réaliser un savant complexe." [29] Diese Bemerkungen, die uns auf den Sinn der Leitmotivtechnik bei Debussy hinweisen könnten, scheint Jardillier allerdings aus der Luft gegriffen oder mindestens rein intuitiv aus dem Studium der Oper gewonnen zu haben. Eine Analyse zum Beweis seiner Behauptungen legt er nicht vor, ja er schreibt sogar: „A quoi bon noter les variations que subit, entre autres, le thème de Mélisande? Il ne faut que relire *Pelléas* pour s'en rendre compte qu'il suffise ici de constater l'humaine vérité de ces

24 Emmanuel, 150.
25 Robert Jardillier, *Pelléas,* Paris 1927, 102 (*La Musique Moderne* IV).
26 Jardillier, ibidem.
27 Jardillier, 105.
28 Jardillier, 103.
29 Jardillier, 106.

transformations."[30] Ohne Analyse jedoch können wir diesen, wie mir scheint, sinnvollen, auf den richtigen Weg weisenden Gedanken nicht akzeptieren. Erst eine genaue Analyse kann diesen Deutungsversuch der Leitmotive beweisen.

Eine ausführliche Gesamtanalyse neueren Datums stammt von J. van Ackere und trägt den Titel *Pelléas et Mélisande ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique.* Van Ackere nimmt in der Reihe der *Pelléas*-Forscher eine vermittelnde Position ein: Er versucht die harten Gegensätze, auf die wir bisher gestossen sind, auszugleichen, allerdings nicht im Sinne eines Kompromisses. „C'est ainsi qu'elle [son oeuvre] est à la fois en opposition avec celles [les théories] de Wagner par la sobriété des moyens et leur mode d'emploi; et en accord avec elles par l'usage des motifs dominants et par la recherche de l'unité entre le poème et la musique."[31] Auch van Ackere steht, was das Leitmotiv betrifft, eher auf Wagners Seite. Aber während seiner Analyse spürt der Leser ständig, dass er bemüht ist, die Eigenheiten Debussys hervorzustellen und das Werk nicht nur nach seinen positiven oder negativen Vorbildern zu beurteilen. „Cette musique qui ne cesse de se renouveler n'est pourtant tissée que de thèmes cent fois répétés, dont la vitalité et la puissance de suggestion semblent inépuisable."[32] Im Gegensatz zu Wagner kennzeichnet keines dieser Themen eine Person oder einen Gegenstand, indem es lautmalerisch dessen Geräusch nachahmt. Das Motiv des Brunnens ist „comme une représentation sonore des eaux de la fontaine dont il suggère, indépendamment de toute recherche d'imitation matérielle, la fluidité."[33] Wir stossen hier auf Gedanken, die wir bereits bei Jardillier gefunden haben. Als weiteres Argument für Debussys Unabhängigkeit von Wagner nennt van Ackere den Auftritt einer Person ohne das ihr zugeordnete Motiv. Pelléas tritt im dritten Akt in der ersten Szene ohne sein Thema auf[34].

So zeigt van Ackere, obwohl er in seiner Einleitung für das Vorbild Wagners bei Debussy eintritt, die eigenständigen Leistungen des Franzosen. Unterschiede und Ähnlichkeiten zum Bayreuther Meister werden vorurteilslos dargestellt. Am deutlichsten wird dies, wenn er der systematischen Analyse das Anhören des Kunstwerks gegenüberstellt. „Ces retours incessants dont notre analyse pourrait faire croire à un procédé par trop systématique ou artificiel s'enchaînent, à l'audition, d'une manière si naturelle qu'il semble que le musicien les ait réalisés inconsciemment, comme par l'effet d'une force intuitive incoercible."[35]

Wenn auch van Ackere eine sehr vernünftige und brauchbare Analyse der Oper *Pelléas et Mélisande* bietet, so finden sich bei ihm doch zwei Punkte, denen ich mich nicht voll anschliessen kann: 1. Nach welcher Methode löst van Ackere die sogenannten Leitmotive aus der Partitur heraus, und nach welchen Kriterien ordnet er unterschiedliche melodische Ausschnitte demselben Thema zu? (In einzelnen Fällen greift er dabei auf Maurice Em-

30 Jardillier, 105.
31 J. van Ackere, *Pelléas et Mélisande ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique,* Bruxelles 1952, 20 (*Publication de la Société belge de musicologie* II, 2).
32 van Ackere, 74.
33 van Ackere, 43.
34 van Ackere, 52.
35 van Ackere, 71.

manuels Untersuchung zurück.) 2. Ist es sinnvoll, Debussys Kompositionstechnik Wagners völlig andersartige als Massstab zur Seite zu stellen? Das mag angehen, wenn wir speziell die Beziehung zwischen Debussy und Wagner vergleichen wollen, aber nicht, wenn wir die Oper Debussys werkimmanent analysieren.
Um diese beiden Probleme zu umgehen, wenden wir uns nun einer Analyse zu, die versucht, solche Störfaktoren auszuschalten.

4. Versuch einer adäquaten Analyse

4.1. Wenn wir versuchen wollen, Debussys Komposition gerecht zu werden, so dürfen wir auf keinen Fall vorgeformte Begriffe an sie herantragen. Diese Begriffe passen entweder für die Analyse der unterschiedlichsten Werke und sagen daher kaum etwas Vernünftiges über das Typische an einem Werk aus, oder sie wurden aus Kompositionen eines einzelnen gewonnen und ohne sinnvolle Begründung auf andere übertragen. Keine dieser Methoden kann in unserem Fall wissenschaftlich überzeugen. Aber gerade diese letzte Methode wurde bei der Analyse der Leitmotive in *Pelléas et Mélisande* – wie wir im vorangehenden Kapitel gesehen haben – grösstenteils angewandt. Das Vorgehen dabei ist sehr einfach, zu diesem Zweck jedoch ungenügend. Man versucht Debussys Position im Verhältnis zu Wagner darzustellen. Es handelt sich also um eine negative Definition der Technik Debussys, die wir auf die Formel bringen können:

1. Wagner schreibt a b c; Debussy übernimmt a–c, (d. h. er übernimmt das Leitmotiv, verwendet es aber zum Beispiel weniger plakativ).
2. Wagner schreibt a b c; Debussy übernimmt – – –, (d. h. er übernimmt das Leitmotiv nicht, er verwendet nicht die Technik Wagners).

Diese beiden Formeln gehen von den Errungenschaften Wagners aus und versuchen, Debussy daran zu messen. Je nach Standort des Autors übernimmt Debussy sehr viel bzw. sehr wenig von Wagner. Von der ersten Gruppe sagen Nattiez/Hirbour: „Par motif, les auteurs entendent des segments mélodiques qui, à la façon des Leitmotive de Wagner (. . .) blasonnent les personnages ou les sentiments." [36] In den seltensten Fällen (Ausnahmen sind Jardillier und van Ackere) werden Debussys eigenständige Leistungen erwähnt. Diese Fehleinschätzung erkennt Jardillier jedoch: Debussys Ziel war es „chercher après Wagner et non d'après Wagner." [37]

4.2. Es wäre falsch, zu glauben, dass die Musikgeschichte keine Querverbindungen zwischen den verschiedenen Epochen, Nationen und Komponisten aufwiese, aber es ist ebenso falsch, einen originellen Komponisten mit den Begriffen eines anderen zu explizieren. Deshalb müssen wir, wenn wir die Klangwelt Debussys erschliessen wollen, eine

36 Jean-Jacques Nattiez / Louise Hirbour-Paquette, „Analyse musicale et sémiologie à propos du prélude de Pelléas", *Musique en Jeu* Nr. 10–13 (1973), 54.
37 Jardillier, 93.

Terminologie gebrauchen, die keine falschen Assoziationen an andere Komponisten erweckt. Es liesse sich leicht erweisen, dass der Begriff „Leitmotiv" sofort mit der Assoziation „Wagner" verbunden wird. Wohl kaum ein Musikwissenschaftler wird im ersten Augenblick an Webers *Freischütz* denken, wenn wir ihm das Wort Leitmotiv vorlegen, obwohl für diese Oper der Begriff von Jähns erstmals verwendet wurde. Fast jeder dürfte den *Ring* vor sich sehen mit seiner Fülle an Leitmotiven.

Deshalb halte ich es für nicht geeignet, den Begriff Leitmotiv auf Debussy zu übertragen. So zweifelhaft es auch ist, eine schon überladene Fachterminologie noch zu erweitern, so scheint es mir dennoch unumgänglich, einen neuen Terminus für das, was bisher „Leitmotiv bei Debussy" geheissen hat, zu schaffen. Dieser Begriff sollte wenigstens heuristisch eingeführt werden, bis es sich endgültig erweist, ob Wagners Begriff auf Debussy uneingeschränkt zu übertragen ist oder ob sich Debussys Kompositionstechnik in dem Masse von der Wagners unterscheidet, dass eine Begriffsübernahme irreführend wäre.

Welcher Begriff enthält genügend Flexibilität, um allen Aspekten, die in Debussys Oper auftreten, gerecht zu werden? Hat der sprachliche Terminus sich völlig mit den musikalischen Tatbeständen zu decken, oder soll er nur als Etikette ein musikalisches Phänomen bezeichnen? Da die erste Möglichkeit kaum zu verwirklichen ist, habe ich versucht, eine Synthese aus diesen beiden Forderungen zu ziehen. Der Begriff soll möglichst weitgehend das musikalische Ereignis fassen, soll aber gleichzeitig ein prägnantes Erkennungszeichen darstellen. Seine Funktion ist also doppelt: adäquates Abbild des Sachverhaltes und dessen Name.

Um einen passenden Begriff zu finden, wollen wir uns zunächst zwei Bezeichnungen zuwenden, die Jardillier in seinem Buch für das Leitmotiv bei Debussy verwendet: „symbole sonore" und „idée sonore" [38]. Zweifellos treffen diese beiden Begriffe einen grossen Teil des zu bezeichnenden Sachverhaltes. Der erste zeigt den symbolischen Wert einer musikalischen Einheit, der zweite führt uns auf eine allgemeine abstrakte Idee, die hinter einem Thema steht. Was diesen beiden Bezeichnungen aber fehlt, ist die Aussage, dass ein solches musikalisches Motiv immer wieder in der Partitur auftaucht. Da dies zweifellos zum Auffälligsten des Sachverhaltes gehört, sollte dieses wiederholte Erscheinen im Namen gekennzeichnet sein.

Dieser Faktor wird berücksichtigt, wenn wir uns auf einen Ausdruck stützen, den van Ackere (in anderem Zusammenhang) einführt: „les rapports sonores" [39]. Alle geforderten Eigenschaften werden in diesem Ausdruck vereinigt. Von nun an signalisiert dieser Begriff das, was bisher Leitmotiv bei Debussy genannt wurde. Es wäre nicht sinnvoll, den Terminus ins Deutsche zu übertragen; denn erstens enthält „rapports" die deutschen Begriffe Übereinstimmung, Entsprechung, Beziehung – was eine gewisse Flexibilität der Bedeutungsgrenzen zulässt –, und zweitens handelt es sich um die Analyse französischer Musik: da wäre es ungeschickt, den französischen Ausdruck ins Deutsche zu übersetzen.

38 Jardillier, 106.
39 van Ackere, 27.

4.3. Wenn wir schon die Mühe auf uns genommen haben, den geläufigen Begriff „Leitmotiv" bei Debussy durch den neuen Terminus „rapports sonores" zu ersetzen, so dürfen wir keineswegs mit den traditionellen Analyseverfahren dieselben Fehler machen wie die bisherigen Untersuchungen. Allerdings verwendeten die meisten Forscher – wie wir bereits gesehen haben – keine explizite Analyse, sondern stützten sich auf ihre Intuition und glaubten mit ihrem Gefühl dem Leitmotiv auf die Schliche zu kommen. Eine korrekte Analyse jedoch darf nicht voraussetzen, dass „rapports sonores" im *Pelléas* vorhanden sind. Völlig unvoreingenommen sollte sich der Analytiker das Werk vornehmen. Dieser ideale Analytiker dürfte allerdings nicht existieren. Welcher Musikwissenschaftler hat nicht beim ersten Anhören oder Durchlesen eines Werkes bereits bestimmte Assoziationen, die seine weitere Analyse weitgehend determinieren werden?

Deshalb darf der Leser auch von der folgenden Analyse der „rapports sonores" keine vollständige Objektivität erwarten. Auch Intuition und persönliche Eindrücke konnten dabei nicht gänzlich ausgeschaltet werden. Dennoch versucht die Analyse, sich zu distanzieren von voreingenommenen Schlüssen, die nicht explizit formuliert werden können. Wir werden dabei wohl kaum auf grundsätzlich neue Erkenntnisse stossen, aber das bisher intuitiv Erfasste kann so objektiviert und rational verständlich gemacht werden.

Bei der Analyse stütze ich mich auf ein Verfahren, dessen theoretische Grundsätze Jean-Jacques Nattiez und Louise Hirbour-Paquette in ihrem Artikel über musikalische Analyse und Semiologie präzis darstellen.

Aus ihren Untersuchungen ziehen sie folgende Schlüsse:

„1. qu'il n'y a pas d'analyse sémantique possible sans un découpage préliminaire, sur la base de critères explicites, de la forme musicale: c'est la seule façon d'éviter l'écueil méthodologique de la sélection à priori d'éléments formels en fonction de la sémantique, au détriment d'éléments identiques pourtant présents;

2. que la dénomination sémantique ne peut être établie que sur la base empirique des relations entre toutes ces unités formelles et le texte partout dans l'opéra, et sur la base d'une approche expérimentale. (. . .)

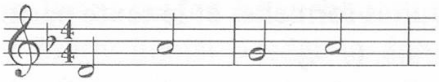
3. La conjonction de ces deux opérations, segmentation sur la base formelle et étude sémantique sur la base expérimentale, permettra seule de résoudre un des gros problèmes de l'approche fonctionelle en musicologie, qui est la mise en rapports de la forme et de la signification." [40]

Es handelt sich hierbei um eine Methode, die der Strukturalismus hervorgebracht hat. Die Arbeitsschritte Segmentierung und Klassifikation weisen auf die linguistisch-strukturalistische Herkunft dieser Methode hin. Nattiez/Hirbour haben sie von dem bekannten Linguisten und Musikwissenschaftler Nicolas Ruwet übernommen, der in seinen Artikeln in der *Revue belge de musicologie* von 1962 und 1966 Begriffe aus der strukturalistischen Linguistik zur expliziten Analyse von Musik einführt. Auch seine Erkenntnisse in diesen Aufsätzen sind für die folgende Analyse grundlegend.

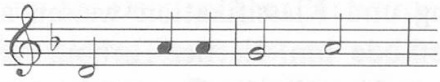
40 Nattiez/Hirbour, 54.

4.4. Da im Rahmen dieser Arbeit eine Analyse der ganzen Oper oder auch nur eines Aktes nicht durchführbar ist, wird sich die Analyse auf einen exemplarischen Ausschnitt beschränken. Dass damit keineswegs die gesamte Struktur aller „rapports sonores" erfasst werden kann, ist einleuchtend. Deshalb darf auch kein abschliessendes Resultat über die „rapports sonores" im *Pelléas* erwartet werden.
Um die syntagmatische und die paradigmatische Seite der Analyse deutlich darzustellen, habe ich als Beispiel eine Szene vollständig analysiert. Daran wird das Procedere der Segmentierung und der Klassifikation aufgezeigt. Nach der Untersuchung der Bedeutungsebene des Textes wird uns die Beziehung zwischen musikalischer und semantischer Struktur Aufschlüsse darüber geben, in welchem Sinn Debussy seine „rapports sonores" einsetzt.

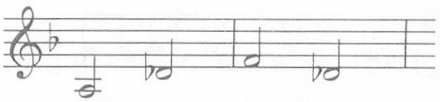
4.4.1. Segmentierung 1. Akt, 1. Szene (ohne Vorspiel, mit Zwischenspiel zur 2. Szene), Takte 25–226.
Um über die syntagmatische Ebene Überblick zu gewinnen, zerlegen wir zunächst diese Szene in musikalische Einheiten. Bei diesen Einheiten handelt es sich um Grundelemente, die taktweise oder auf Grund ihrer musikalischen Geschlossenheit aus der Partitur gelöst werden. Bei diesem Vorgang der Segmentierung wird identischen oder teilweise identischen Elementen keine Beachtung geschenkt, es sei denn, es folgten sich zwei gleiche oder sehr ähnliche Takte. Da diese taktweise Wiederholung im *Pelléas* ein Merkmal der Kompositionstechnik ist, werden wir sehr häufig auf solche Verdoppelungen stossen. Sonst wird aber nahezu maschinell segmentiert.
Diese Segmentierungsmethode soll hier an den ersten Takten der Szene ausführlich dargestellt werden:
Wir beginnen mit unserer Analyse nach dem Vorspiel bei Takt 25. Hier finden wir folgendes melodisches Element /1/:



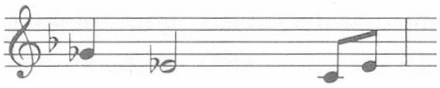
Dieses Element wird in den nächsten zwei Takten rhythmisch leicht variiert /2/:



Harmonisch herrscht eine modale Unbestimmheit vor (nur Grundton und Quinte), erst beim vierten Akkord tritt eine Mollterz hinzu. In den folgenden Takten „Moins lent" wird die Figur rhythmisch übernommen, jedoch melodisch stark abgewandelt /3/:

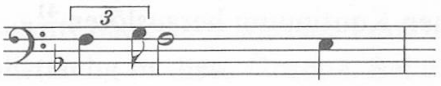


Harmonisch bestehen diese Takte aus verschiedenen Umkehrungen des übermässigen Dreiklangs. Das gleiche Element wird ohne den letzten Ton in den beiden nächsten Takten wiederholt. Takt 33 erscheint ein melodisch neues Element /4/,

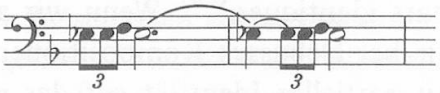


wiederholt im folgenden Takt. Takt 35 bringt wieder ein neues Element, harmonisch allerdings mit den vorausgehenden Takten verknüpft /5/:

Im folgenden Takt wird dieses Element eine Quarte höher sequenziert. Takt 37 setzt erstmals die Bassbewegung in Triolen aus. Im Cello ertönt die folgende Melodie, die nur aus Sekundschritten besteht /6/:

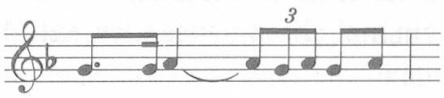


Nachdem Debussy ein weiteres Element eingefügt hat /7/,



nimmt er das erste Tempo wieder auf. Auch harmonisch erfolgt ein Wechsel: Während ab Takt 29 ausschliesslich Dur-, Moll-, verminderte oder übermässige Dreiklänge verwendet wurden, erscheinen hier erstmals Klänge, denen die Septime bzw. die None hinzugefügt ist /8/:

Der folgende Takt bringt eine rhythmisch leicht veränderte Wiederholung /9/:



Die beiden nächsten stellen melodisch und rhythmisch eine wörtliche Wiederholung dar, harmonisch jedoch erscheinen sie variiert: Das f der Begleitung und der Akkorde wird zu e, aus dem Basston b wird ein a. Takt 44 zeigt melodisch beinahe Übereinstimmung mit Takt 40, auch rhythmisch nur eine kleine Abweichung /10/,

harmonisch und im Duktus der Begleitung jedoch grosse Unterschiede zum vorausgehenden. Takt 46 wird dieses Element *più pp* wiederholt.
Auf diese Art wird diese ganze erste Szene bis Takt 226, wo sich der Vorhang zum zweiten Bild öffnet, detailliert analysiert. Dabei lassen sich 78 melodisch-rhythmische Elemente aus dem musikalischen Kontinuum herauslösen [41].

4.4.2. Klassifikation

Nach diesem Vorgang der Segmentierung werden wir nun bei der Klassifikation die segmentierten Elemente der syntagmatischen Kette vergleichen und identische Elemente einander zuordnen. Ruwet beschreibt diesen paradigmatischen Arbeitsschritt folgendermassen: „Notre ‚machine à repérer les identités élémentaires' parcourt la chaîne syntagmatique et repère les fragments identiques." [42] Wenn wir allerdings nach vollständiger Identität suchten, würden wir bei Debussys Kompositionen wohl kaum Erfolg haben. Deshalb begnügen wir uns mit partieller Identität auf der rhythmischen und der melodischen Ebene.

41 Die detaillierte Analyse liegt in meiner unveröffentlichten Arbeit zum Leitmotiv im Pelléas, Zürich 1975 vor (Kopie im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich). Die im folgenden gebrauchte Numerierung der Elemente bezieht sich auf diese Arbeit.

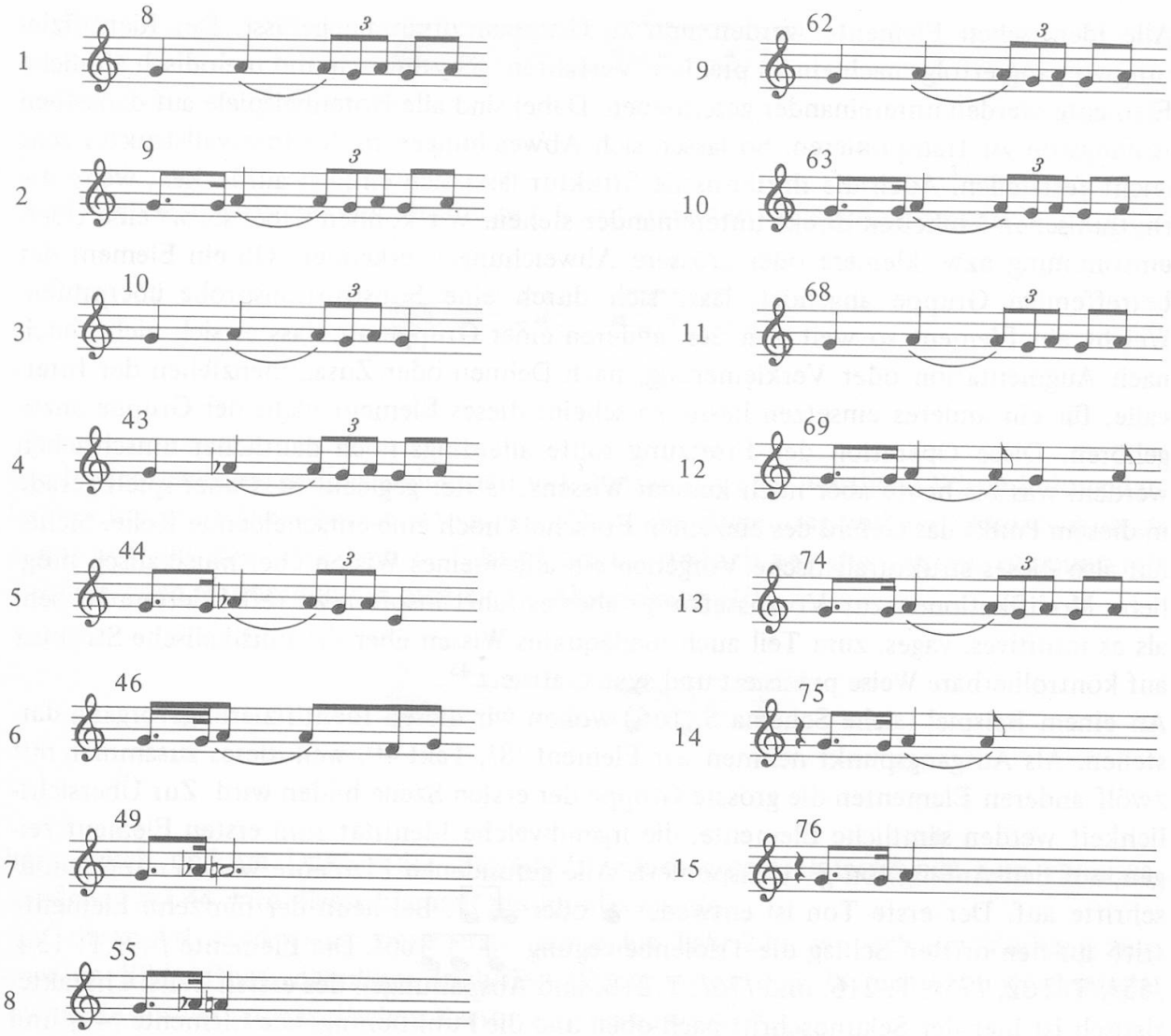
42 Nicolas Ruwet, „Note sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy", *Revue belge de musicologie* XVI (1962), 74.

Alle identischen Elemente werden nun zu Gruppen zusammengefasst. Der Identifizierungsvorgang erfolgt nach einem präzisen Verfahren: Rhythmisch und melodisch ähnliche Elemente werden untereinander geschrieben. Dabei sind alle Notenbeispiele auf denselben Anfangston zu transponieren. So lassen sich Abweichungen in der Intervallstruktur sehr leicht feststellen. Auch die rhythmische Struktur lässt sich einfach aufdecken, wenn die rhythmischen Einheiten direkt untereinander stehen. Wir können dabei sofort eine Übereinstimmung bzw. kleinere oder grössere Abweichungen erkennen. Ob ein Element der betreffenden Gruppe angehört, lässt sich durch eine Substitutionsprobe überprüfen. Weicht ein Element so weit von den anderen einer Gruppe ab, dass es sich nicht, auch nach Augmentation oder Verkleinerung, nach Dehnen oder Zusammenziehen der Intervalle, für ein anderes einsetzen liesse, so scheint dieses Element nicht der Gruppe anzugehören. Diese Operation der Ersetzung sollte allerdings noch deutlicher umschrieben werden, was bis heute aber noch keinem Wissenschaftler geglückt ist. Daher spielt gerade in diesem Punkt das Gefühl des einzelnen Forschers noch eine entscheidende Rolle. Sicher hat also dieses strukturalistische Vorgehen ein allgemeines Wissen über musikalisch mögliche Modifikationen zur Voraussetzung; aber es führt insofern zu reflektiertem Wissen, als es intuitives, vages, zum Teil auch inadäquates Wissen über die musikalische Struktur auf kontrollierbare Weise präzisiert und systematisiert [43].

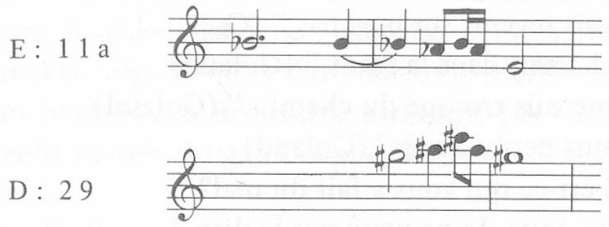
An einem Beispiel (siehe Schema S. 166) wollen wir diesen Identifizierungsvorgang darstellen. Als Ausgangspunkt nehmen wir Element /8/, Takt 40, weil dieses zusammen mit zwölf anderen Elementen die grösste Gruppe der ersten Szene bilden wird. Zur Übersichtlichkeit werden sämtliche Elemente, die irgendwelche Identität zum ersten Element zeigen, auf den Anfangston g^1 transponiert. Alle gefundenen Elemente weisen nur Sekundschritte auf. Der erste Ton ist entweder ♩ oder ♩.♩. Bei neun der fünfzehn Elemente tritt auf den dritten Schlag die Triolenbewegung ♩♩♩ auf. Die Elemente /49/,T. 154, /55/, T. 162, /75/, T. 216, und /76/, T.218, sind Abspaltungen des ersten Teils. Charakteristisch ist hier der Sekundschritt nach oben und die Punktierung. Die Elemente /49/ und /55/ passen jedoch nicht vollständig in diese Gruppe. Bei ihnen erfolgt der Sekundschritt bereits zwischen dem punktierten Achtel und dem Sechzehntel, darauf ein weiterer Sekundschritt. Während die rhythmische Struktur mit den übrigen Beispielen übereinstimmt, gehört der intervallische Aufbau (zwei aufsteigende Sekunden) nicht zu den Charakteristika dieser Gruppe. Daher müssen die Elemente /49/ und /55/ ausgeschieden werden.

Auf die dargestellte Art und Weise haben wir aus unserem Korpus von 78 Elementen 47 in neun Gruppen zusammengefasst. Es handelt sich dabei ausschliesslich um Elemente, die mehr als einmal auftauchen, und zwar nicht nur in aufeinanderfolgenden Takten oder Taktgruppen.

43 Vgl. Klaus Brinker, *Modelle und Methoden der strukturalistischen Syntax*, Stuttgart 1977, 52, der eine analoge Aussage für den linguistischen Strukturalismus formuliert hat.


1 8
2 9
3 10
4 43
5 44
6 46
7 49
8 55
9 62
10 63
11 68
12 69
13 74
14 75
15 76

Gruppe A: 1 (T. 25 f.), 2 (27 f.), 3 (29 f.), 14 (56 f.), 18 (71 f.), 19 (74 f.), 61 (173 f.), 65 (186 f.), 67 (194 f.)
Gruppe B: 8 (40), 9 (41), 10 (44), 43 (147), 44 (148), 46 (149), 62 (178), 63 (179), 68 (194), 69 (195), 74 (212), 75 (216), 76 (218)
Gruppe C: 22 (79), 23 (83), 25 (90), 26 (96)
Gruppe D: 29 (103 f.), 47 (152 f.), 71 (205 f.)
Gruppe E: 11 (47 f.), 36 (133 f.), 37 (135 f.), 38 (139), 39 (140), 40 (141), 59 (169)
Gruppe F: 17 (66 f.), 24 (85 f.), 52 (158)
Gruppe G: 27 (99), 33 (127)
Gruppe H: 35 (132), 77 (222 ff.)
Gruppe I: 49 (154), 50 (156), 55 (162), 56 (164)
Zwischen den Gruppen D und E herrscht eine rhythmische Identität im Verhältnis 1:2. Deshalb werden diese beiden Gruppen von nun an als eine Gruppe DE bezeichnet.



Häufigkeit des Auftretens der Elemente in den einzelnen Gruppen (abgesehen von direkten Wiederholungen im darauffolgenden Takt):

A 9, B 13, C 4, DE 10, F 3, G 2, H 2, I 4.

Ausser den Elementen in diesen neun Gruppen treten noch weitere Elemente auf, die mehrmals vorkommen, aber nur als ein Komplex in dicht aufeinander folgenden Takten:

11 b (48), 12 (49), 13 (51); 41 (142 ff.), 48 (153 ff.), 53 (162); 30 (108 ff.), 32 (119 f.); 60 (173 f.), 64 (184 ff.).

Bei diesen Gruppen handelt es sich zum Teil um typische Begleitfiguren: Synkopenbewegung, Triolen u. ä. Deshalb können wir solche Elemente aus unseren weiteren Betrachtungen ausschliessen.
Zwischen den Elementen der einzelnen Gruppen A bis I bestehen, wie die Klassifikation erwiesen hat, „rapports sonores". Bis hierher ist allerdings nur die formal-musikalische

Ebene erfasst; die semantische, die bei der Bestimmung von Leitmotiven einen wesentlichen Teil ausmacht, werden wir in einem letzten Schritt betrachten.

4.4.3. In Analogie zu den „rapports sonores" wollen wir diese Bedeutungsbeziehungen als „rapports sémantiques" bezeichnen. Die Untersuchung wird ergeben, ob in der Textstruktur überhaupt „rapports sémantiques" vorhanden sind. Dabei werden wir den Text an den Stellen, die eine ähnliche musikalische Struktur aufweisen, also zur selben Gruppe gehören, untersuchen. Da es oft schwierig ist, einem musikalischen Element eine Textstelle genau zuzuordnen, übernehmen wir in Zweifelsfällen die prägnanteste Aussage des Textes. Die Elemente des Zwischenspiels fallen bei dieser Analyse aus verständlichen Gründen weg.

Gruppe A	1, 2, 3	Golaud irrt umher
	14	Golaud berührt Mélisande
	18, 19	„N'ayez pas peur! Quelqu'un vous a-t-il fait du mal? "
	61	„Venez avec moi! "
Gruppe B	8, 9	„Je crois que je me suis perdu moi-même." (Golaud)
	10	„Je vais revenir sur mes pas." (Golaud)
	43, 44	„Je chassais dans la forêt." (Golaud)
	46	„Je me suis trompé du chemin." (Golaud)
	62, 63	„Je suis perdu aussi." (Golaud)
Gruppe C	22, 23	„Qui est-ce qui vous a fait du mal? "
	25, 26	„Tous, tous. Je ne peux pas le dire."
Gruppe DE	11	„J'entends pleurer."
	29	„Elle [la couronne] est tombée en pleurant."
	36, 40	„Oh, vous avez déjà des cheveux gris."
	47	„Vous avez l'air très jeune."
	59	„Oh ne me touchez pas! "
Gruppe F	17	„Oh vous êtes belle."
	24	„Ne pleurez pas ainsi! "
	52	„Vous ne pouvez pas rester ici toute seule. Vous ne pouvez pas rester ici toute la nuit."
Gruppe G	27	„Qu'est-ce qui brille ainsi au fond de l'eau? "
	33	„Elle semble très belle." [la couronne]
Gruppe H	35	„Je suis prince Golaud le petit fils d'Arkel le vieux roi d'Allemonde."
Gruppe I	49, 50	„Je commence à avoir froid." (Mélisande)
	55, 56	„Je reste ici." (Mélisande)

Wenn wir die Textstellen innerhalb einer Gruppe miteinander vergleichen, lassen sich nicht immer so leicht „rapports sémantiques" finden. Betrachten wir aber die einzelnen Gruppen genauer:

Bei Gruppe A können wir kaum einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Textelementen erkennen. Bei Gruppe B fällt auf, dass immer, wenn ein Element dieser Gruppe ertönt, Golaud von sich erzählt, er habe sich im Wald verirrt; jeder Satz beginnt mit „je" =

Golaud. In den Textstellen der Gruppe C wird auf die geheimnisvolle Vergangenheit Mélisandes angespielt. Alle haben ihr etwas zu leide getan, und doch kann und will sie es nicht sagen. Gruppe DE handelt mit einer Ausnahme von Mélisande, in diesem Satz spricht Mélisande Golaud auf seine grauen Schläfen hin an. In Gruppe F redet Golaud Mélisande direkt an, er sagt „vous" oder braucht den Imperativ; er beachtet ihre Schönheit und sorgt sich um ihr Wohl. Die zwei Elemente der Gruppe G fallen beide mit der Nennung der mysteriösen Krone im Wasser zusammen. Über Gruppe H lässt sich nichts aussagen, da nur ein musikalisches Element mit Text verbunden ist. In Gruppe I spricht beide Male Mélisande über sich.
Die Suche nach einem treffenden Begriff als Metazeichen für eine Gruppe würde sich anhand dieser Beispiele schwierig gestalten. Sie lässt sich auf keinen Fall nach einer Szene festlegen. Maurice Emmanuel bezeichnet zwar die Elemente der Gruppe B als „Leitmotiv des Golaud" [44]; dennoch können wir deutliche Anzeichen dafür erkennen, dass Debussy zu einer ähnlichen Textstelle nicht immer ähnliche Musik komponiert hat. Die einzelnen textlichen Elemente einer rapports-sonores-Gruppe lassen sich oft nicht eindeutig auf einen Nenner bringen (Gruppen A, DE, I), vergleichbare Stellen im Text oder der Handlung hingegen lassen häufig musikalisch identische Elemente vermissen (was bei dieser Analyse nicht berücksichtigt wurde). So eindeutig wie Gruppe B sind nicht alle Stellen. Wie sollen wir zum Beispiel die Beziehung zwischen Text und Musik in Gruppe A deuten oder auch in der recht vielschichtigen Gruppe DE?

4.4.4. Da wir an den Stellen, an denen die Musik „rapports sonores" aufweist, nicht immer auch „rapports sémantiques" finden konnten, ist durch eine rationale Analyse erwiesen, was mehrere Wissenschaftler bereits annahmen: Debussy bezieht seine Musik zwar zu einem Teil auf die Oberfläche des Textes (z. B. Gruppe B, Gruppe G), aber nicht ausschliesslich. Die Beziehung zwischen Handlung und Musik muss auch noch auf einer anderen Ebene liegen.
Doch vor dieser Ebene müssen die verwendeten rationalen Mittel einstweilen scheitern. Alles, was nicht an der Oberfläche abzulesen ist, kann nur mit anderen Methoden, keineswegs aber mit einer empirischen Untersuchung wie der vorliegenden ergründet werden. Wenn wir also der Beziehung zwischen Musik und Handlung im *Pelléas* auf die Spur kommen wollen, müssen wir auf die Ebene der Psyche hinuntersteigen. Hier dürfte der Schlüssel zum Verständnis der „Leitmotivtechnik" Debussys zu suchen sein.

5. Schlussfolgerungen

Wenn wir aus der vorangehenden Analyse Aufschluss über den tieferen Sinn des Verhältnisses zwischen „rapports sonores" und „rapports sémantiques" gewinnen wollen, müssen wir uns der Kürze des untersuchten Ausschnittes bewusst bleiben. Dass wir mit so geringem

44 Emmanuel, 135.

Material keine endgültigen Schlüsse für die ganze Oper ziehen dürfen, ist einleuchtend. Dennoch wollen wir den Versuch wagen, wenigstens eine Richtung anzudeuten, in welcher der Sinn der „rapports sonores" zu suchen wäre.
Aus dieser Analyse scheint sich zu ergeben, was bereits Jardillier und van Ackere angenommen haben: Offensichtlich handelt es sich bei Debussy nicht um plakative Leitmotive, die wie eine Fanfare den Auftritt eines Protagonisten ankündigen. Trotzdem hat die Analyse gezeigt, dass kleine musikalische Einheiten in variierender Form ständig wiederholt werden und teilweise in einer beschreibbaren Relation zum Text stehen.
Wenn wir nun über die gesicherten Fakten unserer Analyse hinausgehen, können wir spekulativ behaupten: Die „rapports sonores" sollen vor allem andeuten, was in Maeterlincks Worten unausgesprochen bleibt. Debussy legt den Text psychologisch aus und intensiviert so in seiner Partitur den psychologischen Hintergrund der Gestalten. Dies gelingt ihm mit Hilfe seiner feinen motivischen Struktur, die selten den Text so illustriert, dass dies dem Zuhörer bewusst wird. Nur unbewusst empfindet der aufmerksame Hörer die Dichte und die Tiefe der Korrelationen zwischen Text und Musik.
Debussy deckt mit seiner Musik das Geheime, das Verborgene in der Seele seiner Gestalten auf. Der „ état d'âme" der Personen bleibt aber ständig nur angedeutet, er wird nicht in kräftigen Farben herausgearbeitet. So dringt das Psychische, das Unbewusste in der Oper – durch die „rapports sonores" musikalisch diskret vermittelt – in das Unterbewusstsein des Zuhörers ein.