

# Gerd Schneider Gesellschaft

## Symposium 3 – Gerd Schneider und der Schatten Arnold Schönbergs

### Vortrag von Dr. Beate Kutschke

#### Symboltheoretische Grundlegung des Melodrams

##### Thesen:

1. Unsere Kultur krankt an der Vorherrschaft von Zeichensystemen, wie der Verbalsprache z.B., die erstens den direkten Zugang zu den eigentlichen Phänomenen und Dingen, für die die Zeichen stehen, versperren, und die zweitens die Wahrnehmbarkeit des Zeichenträgers, hier der Worte selber, auslöschen. Ich werde zeigen, dass das Melodram eine Kunstform ist, die – aufgrund ihrer spezifischen Verfassung *als* Zeichensystem – die Entfremdung ein Stückweit aufhebt und die unmittelbare Erfahrung der Dinge und Phänomene, hier des Klanglichen, d.h. des Auditiven, wieder einholt.
2. werde ich vorführen, dass Gerd Schneiders Werke eine Melodramform wählen, die ein Dilemma löst, das der Gattung des Melodrams strukturell zueigen ist: dasjenige der Übersemantisierung des Ausdrucks und dem daraus hervorgehenden Umschlag ins Groteske. Dem Dilemma der Übersemantisierung wirkt Schneider entgegen, indem er gezielt Simplizität inszeniert.

#### I. STATUS UND FUNKTIONSWEISE VON ZEICHENSYSTEMEN IN UNSERER KULTUR – ENTHUSIASMUS UND KRITIK

Seit dem 20. Jahrhundert kursieren zwei gegensätzliche Auffassungen hinsichtlich des Stellenwertes, den Zeichen in unserer Kultur einnehmen. 1944 stellte Ernst Cassirer fest: "Der Mensch lebt in einem symbolischen und nicht mehr in einem bloß natürlichem Universum. Sprache, Mythos, Kunst und Religion sind Teile dieses Universums. Sie sind bunte Fäden, die das Symbolnetz weben, das verknottete Gewebe menschlicher Erfahrung. Jeder menschliche Fortschritt im Denken und in der Erfahrung verfeinert dieses Netz."<sup>1</sup> Aus dieser Diagnose zog Cassirer die Schlussfolgerung: "Anstatt den Menschen als ein animal rationale zu verstehen, sollten wir ihn daher als ein animal symbolicum definieren."<sup>2</sup> (Ich verwende Zeichen und Symbol also gleichbedeutend.) Der Fokus auf das Symbolische in unserer Kultur, das Beschreiben unserer Kultur als Zeichensystem, kulminierte in

---

<sup>1</sup> Ernst Cassirer, *Was ist der Mensch*, Stuttgart: Kohlhammer 1960, S. 39.

<sup>2</sup> Ernst Cassirer, *Was ist der Mensch*, Stuttgart: Kohlhammer 1960, S. 40.

der Kultursemiotik, die Clifford Geertz 1973 als methodisches Axiom für die Erforschung fremder und eigener Kulturen proklamierte, indem er – ganz ähnlich zu Cassirer – feststellte: "The concept of culture I espouse [...] is essentially a semiotic one. Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning."<sup>3</sup> Kultur ist in dieser Perspektive also ein "Textuniversum"<sup>4</sup>.

Als Kehrseite zu diesem semiotic turn trat zeitgleich die Kritik an der Vorherrschaft von Zeichen- und Symbolsystemen, insbesondere an der Funktionsweise der Verbalsprache, der per Konvention geregelten Denotation, auf. Die Kritik an der Denotation gründete auf der Beobachtung, dass die Wahrnehmung eines Dinges oder Sachverhaltes als Zeichen den Gegenstand selber aus dem Blickfeld verlieren lässt – und zwar in zweifacher Hinsicht. Das Zeichen selber, das für ein Ding oder Phänomen stehen soll, das es also denotiert, entzieht eben das Ding oder Phänomen der unmittelbaren Erfahrung. Verkürzt formuliert heißt das: Das Reden über Liebe kann Liebe nun einmal nicht ersetzen. Und der permanente Diskurs über Liebe in einer Beziehung kann eben jene Liebe zerstören, indem sie ihre Emergenz nicht zulässt.

Diese Zusammenhänge – die Bedrohung des realen Dinges durch dessen Begriff – hatte dabei bereits auch schon Cassirer gesehen. Die oben vorgestellte Passage setzte er dementsprechend fort: "Der Mensch hat nicht mehr wie das Tier einen unmittelbaren Bezug zur Wirklichkeit; er kann ihr gleichsam nicht ins Angesicht blicken. Die unberührte Wirklichkeit scheint in dem Maße, in dem das Symbol-Denken und -Handeln des Menschen reifer wird, sich zu entziehen. Statt mit den Dingen selbst umzugehen, unterhält sich der Mensch in gewissem Sinne dauernd mit sich selbst. Er lebt so sehr in sprachlichen Formen, in Kunstwerken, in mythischen Symbolen oder religiösen Riten, dass er nichts erfahren oder erblicken kann, außer durch Zwischenschaltung dieser künstlichen Medien."

Aldous Huxley nahm diesen Gedanken zehn Jahre später, 1954, auf: "However expressive, symbols can never be the things they stand for."<sup>5</sup> "'This world' is the universe of reduced awareness, expressed and, as it were, petrified by language."<sup>6</sup> Darüber hinaus erzeugen Zeichensysteme Entfremdung aber noch in einer zweiten Hinsicht: Zeichen haben – so hat Dieter Mersch in seiner 2002 publizierten Habilitationsschrift formuliert – eine "Doppelnatur"<sup>7</sup>: den Zeichenträger oder Signifikanten auf der einen Seite und das Signifikat, Signifizierte oder der Referent auf der anderen Seite. Gegen diese Doppelnatur des Zeichens richtet sich der zweite Kritiktypus

---

<sup>3</sup> Clifford Geertz, "Thick Description", in: ders., *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books 1973, S. 5.

<sup>4</sup> Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe, "Zur Einführung", in: dies., *Literatur und Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 15.

<sup>5</sup> Aldous Huxley, "The Doors of Perception", in: ders., *The Doors of Perception and Heaven and Hell*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books 1960, S. 11-65, hier S. 26.

Ähnlich argumentiert Huxley zur Kunst: "Art [...] is only for beginners, or else for those resolute dead-enders, who have made up their minds to be content with the *ersatz* of Suchness, with symbols rather than with what they signify, with symbols rather than with what they signify, with the elegantly composed recipe in lieu of actual dinner." (Huxley 1954, 26) "the glory and the wonder of pure existence belong to another order, beyond the power of even the highest art to express" (Aldous Huxley, "The Doors of Perception", in: ders., *The Doors of Perception and Heaven and Hell*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books 1960, S. 11-65, hier S. 30).

<sup>6</sup> Aldous Huxley, "The Doors of Perception", in: ders., *The Doors of Perception and Heaven and Hell*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books 1960, S. 11-65, hier S. 22.

<sup>7</sup> Dieter Mersch, *Was sich zeigt*, München: Fink 2002, S. 167.

hinsichtlich des Effektes, den Symbolsysteme in unserer Kultur haben: Das Zeichen muss, um als Zeichen wahrnehmbar zu sein, den Zeichenträger in der Wahrnehmung des Zeichenbenutzers auslöschen. Die Buchstaben- und/oder Lautfolge H-a-u-s darf, damit sie den Begriff "Haus" denotiert, als solche nicht mehr wahrgenommen werden. Auf diesen Mechanismus, die Bedingung der Möglichkeit der Funktionsweise von Zeichen, hat Jacques Lacan in Bezug auf die mündliche Verbalsprache hingewiesen: "Damit das von seinem Gebrauch befreite symbolische Objekt zu einem vom hic et nunc befreiten Wort [d.h. verbalsprachlichen Zeichen] wird, kommt es nicht auf den materiellen, lautlichen Unterschied an, sondern auf sein Verschwinden".<sup>8</sup> Vor diesem Hintergrund hat Mersch für den erneuten Fokus auf die Materialität der Zeichen, wie er das nennt, das Sein des Zeichens, wie Michel Foucault das in der *Ordnung der Dinge*<sup>9</sup> nannte, also auf die Zeichenträger geworben.

Als ein Gegenpol zu dieser verbalsprachlichen Entfremdung vom Konkreten – den Dingen und Phänomenen, den materiellen Zeichenträgern – gilt demgegenüber die Musik. Musik erzeugt Bedeutung nicht dadurch, dass sie per Konvention auf Außermusikalisches, also auf ein außerhalb des musikalischen Zeichensystems stehendes Ding oder Phänomen, wie Häuser z.B., referiert<sup>10</sup>. Musik denotiert nicht. Dennoch ist Musik aber ein Zeichensystem und operiert dementsprechend mit Referenzverhältnissen. Musik nimmt Bezug. Sie tut dies aber auf andere Weise: nicht per Denotation, sondern – in der Terminologie Nelson Goodmans – per Exemplifikation: Verkürzt gesagt meint Exemplifikation, dass ein musikalisches Element auf ein anderes musikalisches Element Bezug nimmt, weil beide ein Set an Eigenschaften miteinander teilen, d.h. also, weil beide einander ähnlich sind. Das eine musikalisches Element ist damit *Beispiel*, es *exemplifiziert* ein anderes Element hinsichtlich der gemeinsamen Eigenschaften. Und indem es exemplifiziert, nimmt es auf das andere Element Bezug. Ein Motiv oder Thema in der Exposition des Sonatensatzes nimmt z.B. auf die verarbeitete und veränderte Wiederkehr des Themas in der Durchführung Bezug. Das ist es, was Musikverstehen ausmacht: das Knüpfen von Beziehungen zwischen ähnlichen Tonkonfigurationen. Daher kommt die Rede, dass Musik ein *Beziehungsgefüge* sei, ein – in symboltheoretischer Terminologie – Referenzsystem. Diese Form von Relationalität realisiert sich – das muss gegenüber der verbalsprachlichen Denotation im Auge behalten werden – *zeichensystemimmanent*.

Bei der Exemplifikation geht im Unterschied zur Denotation der Zeichenträger, das Eigentliche, hier das Thema oder Motiv, das musikalisches Element und dessen klangliches Ereignis *nicht* verloren. Ganz im Gegenteil: Es muss gegenwärtig bleiben, es muss in seiner Materialität und Ereignishaftigkeit – wie Mersch diese Dimensionen des Zeichenträgers nennt – erhalten bleiben, um als Bezugspunkt zu anderen, ähnlich verfassten musikalischen Elementen erkennbar zu sein. In der Musik ist ein Zeichen, das musikalisches Element, daher immer mehr als bloße Systemstelle. Es ist sinnlicher Klang und individuelle Gestalt.

---

<sup>8</sup> Jacques Lacan, "Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse", in: ders., *Schriften I*, Olten 1975, S. 116, zitiert nach Dieter Mersch, *Was sich zeigt*, München: Fink 2002, S. 328.

<sup>9</sup> Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989.

<sup>10</sup> Im Grunde richtet sich die Kritik nicht gegen Symbolsysteme im allgemeinen – auch wenn Huxleys und Mersch's Darlegungen so klingen mögen –, sondern gegen denotierende Symbolsysteme wie die Verbalsprache, also gegen Symbolsysteme, die Sinn vor allem dadurch zeugen, dass das Zeichen, der Signifikant aufgrund von Konvention auf ein außerhalb des Zeichens liegendes Ding oder Phänomen verweist – so wie das Wort 'Haus' auf Häuser verweist.

Jetzt kommen wir endlich zum Melodram: Was bedeuten die unterschiedlichen Funktionsweisen von verbalsprachlicher Denotation und musikalischer Exemplifikation für die Verfassung des Melodrams, wie wir sie in Gerd Schneiders Oeuvre und Schönbergs *Pierrot Lunaire* (1912) vorliegen haben? Das Melodram – also die Textrezitation, die durch Musik begleitet wird – ist eine Zwischengattung, zwischen normalem Sprechen und Singen. Gesang unterscheidet sich vom Sprechen darin, dass einer distinkte Tonhöhe über die Dauer des Tones oder der Silbe beibehalten wird. Beim Sprechen dagegen ist die Tonhöhenwahrnehmung relativ unsicher, weil die Tonhöhe nicht gehalten, sondern jeweils nur kurz berührt und dann sofort wieder verlassen wird. Besonders deutlich ist das bei der englischen Sprache, wo die Tonhöhe auf einer Silbe geradezu oszilliert. Der Sprechgesang des Melodrams übernimmt nun Merkmale sowohl des Sprechens als auch des Singens. Es wird zwar wie beim Sprechen die Tonhöhe ebenfalls nur zu Beginn der Silbe berührt. Die gemeinte Tonhöhe wird aber durch minimale zeitliche Streckung deutlicher artikuliert. Darüber hinaus folgt das Anartikulieren der Tonhöhen, d.h. der Diastematik, nicht den Gesetzen der herkömmlichen Sprechmelodie, sondern denjenigen von Musik. (Der Ambitus beim Sprechen ist in der Regel wesentlich kleiner als beim Singen.)

Insofern wird das Gesprochene im Melodram musikalisiert – ohne freilich dabei in Musik direkt überzugehen. Als melodramatischer Text gewinnt die Sprache musikalische Dimensionen: Diastematik, Dauernstruktur, eine nicht allein an verbalsprachlichen, sondern auch an musikalischen Mustern orientierte, d.h. regelmäßige, in den Akzentstufentakt eingebaute Rhythmisierung und Metrisierung.

Das hat nun Konsequenzen für die Wahrnehmung der Verbalsprache. Verbalsprache hat, wie bereits angedeutet, generell – auch, wenn sie nicht Teil eines Melodrams ist – klangliche Dimensionen (Rhythmus und Klangfarbe, eine spezifische Sprachmelodie); diese Dimensionen werden aber nicht als solche zur Kenntnis genommen. Ihnen wird lediglich, indem sie als 'Ausdruck' begriffen werden, Bedeutung zugemessen: "Deine Stimme klingt traurig." "Bist Du aufgeregt?" Im Melodram sind die klanglichen Dimensionen gegenüber dem normalen Sprechen aber artifizuell, eben im Duktus der Musik zugerichtet, so dass sie auch hinter der Kategorie des Ausdrucks, als dem Ausdruck Vorgängiges, ihm Zugrunde-Liegendes wahrgenommen werden – und das heißt, dass der Zeichenträger, die Klanglichkeit, die klangliche Materialität der verbalsprachlichen Zeichen wieder zur Erscheinung kommt. Dieser Mechanismus wirkt selbstverständlich schon in Ansätzen in jedem herkömmlichen Gedicht; im Melodram aber wird er noch einmal intensiviert:

Symboltheoretisch formuliert, heißt das, dass die musikalisierten Dimensionen der Verbalsprache zu einem exemplifizierenden Zeichenverstehen einladen. Lautliche verbalsprachliche Konfigurationen werden in Bezug zu ähnlichen lautlichen Konfigurationen gesetzt. Indem aber die Exemplifikation als Zeichenfunktionsweise von Musik der Wahrnehmbarkeit der Materialität der Laute bedarf, wird das verbalsprachliche Zeichen aus seiner Verborgenheit heraus rigoros befreit. Die pure Klanglichkeit des Wortes, d.h. also die sinnliche, materielle Qualität des Zeichenträgers, dasjenige, was sich normalerweise im Rücken des Zeichenverwenders verbirgt, schiebt sich als Grund der signifizierenden Kraft verbalsprachlicher Zeichen wieder ins Blickfeld.

Interessant ist dabei, dass sich die Exemplifikation dabei nicht nur innerhalb der melodramatischen Sprache ereignet; die distinkten klanglich-auditiven Konfigurationen der Verbalsprache nehmen nicht nur auf ähnliche Elemente *innerhalb* der Sprachdeklamation, sondern auch auf die darunter liegende Musik Bezug. D.h. es erfolgt eine Vernetzung, eben die Konstituierung eines Beziehungsgefüges, das im Melodram nicht, wie

normalerweise, musikimmanent ist, sondern dass *zwischen* Sprache und Musik statt hat. Und das ist auch der Grund dafür, warum der deklamatorische Duktus an denjenigen der Musik angenähert werden muss, mit ihm parallelisiert werden muss, wie von Melodram-Komponisten, allen voran Engelbert Humperdinck und Arnold Schönberg,<sup>11</sup> immer wieder eingefordert wurde.

Vor diesem Hintergrund – das Melodram als Instanz, das der Entfremdung durch die Vorherrschaft von Zeichenoperationen entgegensteuert – ist es geradezu symptomatisch, dass das Melodram gerade gegen Ende des 18. Jahrhunderts als eigene Gattung hervortritt.<sup>12</sup> Das ausgehende 18. Jahrhundert ist nämlich die kulturhistorische Phase, in der in Europa das Zeichenverständnis und der Zeichengebrauch eine weitere Ablösung vom Zeichenträger erfahren: Michel Foucault hat gezeigt, dass das bis zum 16. Jahrhundert vorherrschende Zeichenmodell, die Ähnlichkeitsepisteme, die die Materialität und Gestalt des Zeichens für dessen Bedeutungsgehalt mit einbezieht, im Laufe des 16. Jahrhunderts durch das Zeichenmodell der Repräsentation ersetzt wird. Das neue Zeichenkonzept, in dem sich das Verschwinden des Eigentlichen, des bezeichneten Dinges oder Phänomens auf der einen und der Materialität des Zeichenträgers auf der anderen Seite bereits andeutet – im Modell der Repräsentation ist ein Objekt eben immer nur Stellvertreter, Uneigentliches und Zweitrangiges, eben signifizierender Repräsentant, Referential für ein *anderes*, abwesendes Objekt –, wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch einmal profiliert. Indem das Modell der Repräsentation in Hinblick auf die *Bedeutung* und den *Sinn* des Zeichens fokussiert wird, ist die Auslöschung des Zeichenträgers, die sich in dem Zeichenkonzept der Repräsentation schon andeutet, perfekt gemacht, zu ende gebracht.<sup>13</sup> Gemeinsam mit der Literatur, die – so hat Foucault beobachtet – "von der repräsentativen oder bedeutenden Funktion der Sprache zu jenem rohen Sein zurückging, das seit dem sechzehnten Jahrhundert vergessen war"<sup>14</sup>, fungiert das Melodram als ein Gegenpol, der die Unmittelbarkeit der Erfahrung wieder einzuholen sucht. – Doch zurück zur Doppelfunktion des Melodrams und deren zwei Zeichenfunktionstypen: Denotation und Exemplifikation.

Diese Eigenschaften, die Doppelung der Zeichenfunktion, Denotation und Exemplifikation, gelten für das Melodram generell. Aus der Doppelfunktion der Zeichen im Melodram geht aber ein Problem hervor; und es ist interessant auszubuchstabieren, mittels welcher Strategien die verschiedenen Melodramtypen das Problem zu bewältigen trachten:

## II. GEGENSEITIGE SEMANTISIERUNG

Indem die Verbalsprache mit Musik unterlegt wird, ereignet sich ein Prozess, der zu den Topoi der Ästhetik gehört: Es ist fraglos, dass der Exemplifikationsmechanismus von Musik mehr umfasst als die Konstitution eines zeichensystemimmanenten Beziehungsgefüges im Sinne des Hanslickschen Formalismus'. Die Bezug nehmende

---

<sup>11</sup> Vgl. Ulrich Krämer, "Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg" und Hans Rudolf Zeller, "Schönbergs 'Sprechgesang' und Xenakis' Intervallglissando", beide in: *Schönberg und der Sprechgesang*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Richard Boorberg 2001, S. 6-32 bzw. S. 97-110, hier S. 10 und 99.

<sup>12</sup> 1775 wurde Franz Bendas Melodram *Ariadne auf Naxos* erfolgreich uraufgeführt. Das Melodram, das bereits im 16. Jahrhundert nachgewiesen werden kann, hatte demgegenüber bis zu Bendas Komposition keine Massenwirksamkeit.

<sup>13</sup> Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 74ff.

<sup>14</sup> Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 76.

Exemplifikation erfolgt nicht nur zwischen musikalischen Elementen. Der Begriff des Ausdrucks konnte als ästhetische Dimension auf Musik nur deshalb sinnvoll in Anwendung gebracht werden, weil musikalische Elemente nicht nur Eigenschaften besitzen, die auf *andere* musikalische Elemente Bezug nehmen, sondern auch Eigenschaften aufweisen, die lebensweltlichen, also *außermusikalischen* Ausdrucksqualitäten ähnlich sind und damit auf sie referieren. Das Verstehen musikalischen Ausdrucks muss also – hier rekurriere ich noch einmal auf Goodmans Symboltheorie – aus dem Mechanismus der Exemplifikation erklärt werden. (Exemplifikation, genauso wie Denotation, sind dabei nicht Mechanismen, die sich in einem Zeichensystem von sich aus, quasi magisch, vollziehen, sondern sind Leistungen, die vom Zeicheninterpreten, also uns, den Musikhörern, vollzogen werden müssen und unwillkürlich auch vollzogen werden.)

Dass die Ausdrucksqualitäten, die die Musik besitzt, dabei vom Hörer auch dem darüber liegenden verbalsprachlichen Text zugeschrieben werden und der Text damit also hinsichtlich der Ausdrucksdimension zusätzlich semantisiert wird, ist ein Phänomen, das zu den Grundpfeilern der Funktionsweise der textgebundenen Musik gehört. Dieser Mechanismus – die Übertragung der Ausdrucksqualitäten der Musik auf den Gehalt des Textes – gilt sowohl für gesungene Texte, als auch für mit Musik unterlegte gesprochene Texte, wie sie für den Film und das Melodram typisch sind. Ausdrucksschichten, die in der Verbalsprache nicht transportiert werden, weil sie der Sprecher oder die Sprecherin nicht 'in die Stimme gelegt' hat, können durch Musik hinzugefügt werden. (Deswegen hat Schönberg z.B. für seinen *Pierrot Lunaire* angewiesen: "Niemals haben die Ausführenden hier die Aufgabe, aus dem Sinn der Worte die Stimmung und den Charakter der einzelnen Stücke zu gestalten, sondern stets lediglich aus der Musik. Soweit dem Autor die tonmalerische Darstellung der im Text gegebenen Vorgänge und Gefühle wichtig war, findet sie sich ohnedies in der Musik. Wo der Ausführende sie vermisst, verzichte er darauf, etwas zu geben, was der Autor nicht gewollt hat. Er würde hier nicht geben, sondern nehmen."<sup>15</sup>)

Musik semantisiert Verbalsprache also hinsichtlich ihrer Ausdrucksgehalte. Indem im Melodram die denotierende Kraft des gesprochenen Textes (im Gegensatz zum gesungenen Text) vollends erhalten bleibt, geht die Semantisierung jedoch nicht nur in die eine Richtung (von der Musik zum Text), sondern auch in die entgegen gesetzte (vom Text zur Musik); das ist ein Phänomen, das insbesondere in der Filmwissenschaft untersucht worden ist: Genauso wie die Ausdrucksgehalte der Musik auf den Text übertragen werden, so wird auch der Ausdrucksgehalt, der mit dem Text transportiert wird, durch die Kopplung von Text und Musik – quasi durch Kontaktmagie – auf die Musik übertragen.<sup>16</sup> (Das gleiche gilt übrigens auch für die per Denotation im verbalsprachlichen Zeichen gespeicherte Gehalte.) Musik erhält somit expressive (wie auch prädikative) Bedeutungsschichten, die ihr herkömmlich nicht zueigen sind. Johann N. Schmidt, der die Funktionsweise des

---

<sup>15</sup> Juan Allende-Blin, "Über Sprechgesang", in: *Schönberg und der Sprechgesang*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Richard Boorberg 2001, S. 46-61, hier S. 46.

<sup>16</sup> Vgl. zur Filmmusik: Helga de la Motte-Haber und Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München und Wien: Hanser 1980 sowie Norbert Jürgen Schneider, *Handbuch. Filmmusik*, München: Ölschläger 1986 sowie zur Musik im Melodrama: Johann N. Schmidt, *Ästhetik des Melodramas*, Heidelberg: Winter 1986, der auf den Ergebnissen der Filmmusikforschung aufbaut: "Anders als bei einer kommentierenden oder auch 'kontrapunktischen' Verwendung [von Musik im Film] – beide bedürfen eines überlegten dramaturgischen Konzeptes – wird", so de la Motte-Haber/Emons, "eine eventuell mangelnde 'Treffsicherheit' der Musik in gewissen Grenzen ähnlich durch das Bild nachjustiert wie in Kulesows Experiment der Ausdruck des Einzelbildes durch seinen jeweiligen Kontext" (Helga de la Motte-Haber und Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München und Wien: Hanser 1980, S. 140.)

Melodrams vor dem Hintergrund der Filmtheorie untersucht hat, stellt dementsprechend fest, dass "erst in der Prägnanz ihrer situationellen Bedingtheiten [...] sie [die Musik] eine Bedeutungsschärfe [entwickelt], die ihren ansonsten eher suggestiven, auf keine inhaltlichen Einlösungen bedachten Charakter aufhebt."<sup>17</sup>

Interessant ist dabei, dass die gleiche Ausdrucksqualität in der Musik und in der Sprache auf jeweils unterschiedliche Weise erzeugt werden muss: Sehnsüchtiger Kummer z.B. wird verbalsprachlich in der Regel durch einen leicht gehobenen Tonfall, Verzicht auf Brustresonanzen, einen hauchigen Stimmklang produzierende Nebenluft sowie eine emphatische Akzentuierung erzeugt, ergänzt durch exklamative Seufzer vielleicht ('Ach, wenn er doch käme!'); in der Musik können für die gleiche Ausdrucksqualität Nuancierungen in der Intonation (Von-unten-Anschleifen etwa), Verschleifungen zwischen den einzelnen Tönen, Auswalzen von Dissonanzen, d.h. Hinauszögern ihrer Auflösung, *mezza voce*, Zusatzluft beim Tonansatz und ein sanfter Ausschwingvorgang, zurückgenommenes, dabei klanglich jedoch zugleich intensives Timbre, gegebenenfalls Wegfall oder Reduktion des Vibratos, Seufzermotiv, eingesetzt werden. (Vgl. diesbezüglich Dietrich Fischer-Dieskau diverse Interpretationen von Schuberts *Winterreise*, insbesondere , "Wasserflut", "Einsamkeit", "Die Krähe", "Frühlingstraum" und "Täuschung".)

Film und Melodram funktionieren also ähnlich: Musik und Sprache semantisieren sich bezüglich ihres Ausdrucksgehaltes gegenseitig. Beim Melodram wird dieser Mechanismus aber zum Problem, weil der Ausdrucksgehalt des musikalisierten Textes nicht ausschließlich mit verbalsprachlichen, sondern auch mit musikalischen Mitteln erzeugt wird. D.h. also der Ausdruck wird aus drei Quellen gespeist – 1. Ausdruck des verbalsprachlichen Gehalts, 2. Ausdruck des deklamatorisch-musikalisierten Textes, 3. Ausdruck der Musik – und potenziert sich daher:

### III. DER ÜBERSEMANTISIERUNG ENTGEGENWIRKEN

Die dreifache Quelle von Ausdruck im Melodram ist der Grund dafür, warum verschiedene Musiktheoretiker, auch wenn sie generell das Melodram als eine minderwertige Gattung verachteten, beobachteten, dass der melodramatische Vortrag eine Ausdrucksintensität erzielen kann, die sowohl diejenige der Verbalsprache als auch diejenige der Musik bei weitem übersteigt. So schreibt Hugo Riemann z.B. zur melodramatischen Passage in Beethovens *Fidelio* (1814), II. Akt, 2. Szene, wenn Rocco und Leonore in das Verlies Florestans hinabsteigen, um Florestan das Grab zu schaufeln: "Das Melodram ist im allgemeinen eine ästhetisch verwerfliche Zwittergattung. [...] In einzelnen Fällen ist indes das Melodram doch zu rechtfertigen, wie im *Fidelio* [...], wo es als Steigerung gegenüber dem Gesang erscheint."<sup>18</sup>

Die Potenzierung des expressiven Gehaltes, die aus der rekursiven Semantisierungsbewegung zwischen dem Ausdruck des verbalsprachlichen Gehalts, dem deklamatorisch-musikalisierten Ausdruck sowie dem Ausdruck der darunter liegenden Musik hervorgeht, lässt sich aber nicht beliebig steigern. Übermäßige

---

<sup>17</sup> Johann N. Schmidt, *Ästhetik des Melodrams*, Heidelberg: Winter 1986, S. 140 und 141.

<sup>18</sup> Hugo Riemann, Art.: "Melodram", in: ders., *Musik-Lexikon*, Leipzig: Hesse 1905.

Steigerung führt – das hat bereits Friedrich Engels als Quasi-Naturgesetz im 19. Jahrhundert formuliert<sup>19</sup> – generell zu einem Umschlag in sein Gegenteil. Das bedeutet für die Semantisierung im Melodram: Der expressive Sinn, das Pathetisch-Erhabene, die Emphase schlagen ab einem gewissen Grad in ihr Gegenteil um: Expressiver Sinn wird irrsinnig, widersinnig, grotesk. Das ist m.E. der Grund dafür, dass das Melodram als Gattung im 19. Jahrhundert so einen schlechten Ruf hatte: wenn tragische oder dramatische Inhalte mit einer gefühlsintensiven Musikuntermalung und emphatischem sprachlichem Ausdruck vorgetragen werden, dann steigert sich der Ausdruck ins Kitschige, Überdramatisierte. (Die von Riemann hochgelobte Szene aus dem *Fidelio* ist dementsprechend auch ganz schlicht gehalten. Zwar ist die Szene höchst tragisch, als Leonore – von Rocco ins Verlies gebracht, um Florestan sein Grab zu schaufeln – das erste Mal nach Jahren den offenbar nahezu agonisierenden Gatten sieht, ohne ihn in der Dunkelheit mit Sicherheit erkennen zu können; die Emotionen werden aber keineswegs nach außen gebracht. Der Dialog der Szene bleibt sachlich – eben auf die Probleme im Kontext des Grabschaufelns – orientiert. Die Musik schlingert dazu ohne Ziel und ohne feste Tonart. Harmonische Spannungsbögen bleiben also absichtlich unausformuliert; sie werden nur angedeutet, abgebrochen, neu begonnen. Ausdrucksintensität wird also vermieden, Ausdruck im Vagen gehalten.

Anders ist das bei Humperdincks *Königskindern* (18xy) sowie den *Gurreliedern* (1911) und dem *Pierrot Lunaire* Schönbergs: Bei allen drei Werken wurde für das Melodram von vorneherein mit dem Umschlag ins Widersinnige gerechnet. In den *Gurreliedern* wirkt das alltägliche Naturgeschehen, der Sommerwind, der die Handlung aus der aufbegehrenden Trauer Waldemars herausreißt, bizarr, indem er als apokalyptisches Ereignis, als "Wilde Jagd" heerführender Götter oder verdammter Jäger (sogenannte Luftstimmen) dargestellt und mystifiziert wird; der *Pierrot* des *Pierrot Lunaire* ist als clowneske Gestalt aus der *commedia dell'arte* per se grotesk und Humperdincks Melodram *Königskinder* spielt sich in einer Realität verzerrenden Märchenatmosphäre ab – diese melodramatischen Szenen *sollen* grotesk-bizarrr sein; das haben Schönberg und Humperdinck immer wieder explizit betont; von daher bietet es sich an, die natürliche Tendenz der Melodram-Gattung zum Grotesk-Verzerrten zu nutzen.<sup>20</sup>

Gerd Schneider dagegen hat eine ganz andere Strategie gewählt, um mit dem Problem der expressiven Übersemantisierung umzugehen: Schneider hat sowohl den musikalischen als auch den verbalsprachlichen und den deklamatorisch-musikalisierten Ausdruck stark zurückgenommen. Das gelingt ihm, indem er auf abgegriffene verbalsprachliche Topoi und musikalische Floskeln, Klischees eben, zurückgreift. Die musikalische Inszenierung von *Ich ging einen Weg entlang...* ist äußerst simpel: Freundliches G-Dur, gebrochene Dreiklänge als Begleitungsfiguren, bescheidene harmonische Abwechslung durch kurzzeitiges Ausweichen in die Dominanttonart, ins gleichnamige Moll der Grund- und der Dominanttonart und dessen Parallele (er macht

---

<sup>19</sup> "Es ist also die Geschichte der Natur wie der menschlichen Gesellschaft, aus der die Gesetze der Dialektik abstrahiert werden. Sie sind aber nichts anderes als die allgemeinsten Gesetze dieser beiden Phasen der geschichtlichen Entwicklung, sowie des Denkens selbst. Und zwar reduzieren sie sich der Hauptsache nach auf drei: das Gesetz des Umschlagens von Quantität in Qualität und umgekehrt; das Gesetz von der Durchdringung der Gegensätze; das Gesetz von der Negation der Negation" (Karl Marx, *Das Kapital* (=Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23), hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin: Dietz 1962, S. 348).

<sup>20</sup> Humperdinck intendierte mit dem Melodramatischen, wie er formulierte, "ein gewisses eigenartiges clair-obscur der Stimmung" zu erzeugen; Schönberg wünschte sich für den *Pierrot Lunaire* einen "leichten, ironisch-satirischen Ton" sowie einen "geradezu tierisch unmittelbaren Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen" (vgl. Ulrich Krämer, "Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg" und Juan Allende-Blin, "Über Sprechgesang", beide in: *Schönberg und der Sprechgesang*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Richard Boorberg 2001, S. 6-32 bzw. S. 46-61, hier S. 10, 20 und 48).



harmonisch also – ganz dem Melodramtext korrespondierend – eine kleine, friedliche, unspektakuläre, weil ganz konventionelle Wanderung: "Ich ging einen Weg entlang..."). Die dreiklangs- oder tonleitergebundene Melodieführung bürgt für eine volksliedhafte, d.h. lyrisch-gesangliche Melodik, die diastematische und rhythmische Motivik ist regulär (die zweite Takthälfte ist oft eine Variante der ersten Takthälfte); die Regularität des Versmaßes wird lediglich durch überzählige halbe Takte im dritten und sechsten Vers der ersten Strophe ein wenig aufgelockert. Musikalisch entsteht damit Harmonie und Anrührung.

Der Text evoziert parallel dazu ein Bild von Geborgenheit und Vertrautheit: Augenfällig ist die Dominanz des romantischen Topos des "stillen, kühlen und rauschenden Waldes". Und genauso wie in der Romantik steht dieser Topos für die Geborgenheit des Menschen in der omnipotenten und in ihrer Potenz geheimnisvollen Natur. Schneider evoziert diesen Topos mit ganz sparsamen Mitteln. In den Versen "Die Tannen standen alt und groß, so kindlich fromm, so absichtslos" vereinigt er das Bild der physischen Kraft und Stärke – "alt und groß" –, das zugleich für innere Werte und Größe, also "Erhabenheit und Souveränität" steht, mit Attributen, die moralische Dimensionen denotieren: "kindlich-fromm". Indem die übermächtige Naturmacht zugleich als moralisch verankert und abgesichert charakterisiert wird, wird eben jener Raum von Geborgenheit und Vertrauen konstituiert, der in den folgenden Versen präzisiert und intensiviert wird: "dass ich sie scheu bewunderte, es waren viele hunderte". Der moralisch gerechtfertigten Naturgewalt und -größe wird das kleine lyrische Ich, als Idealtypus des schwachen Menschen, gegenüber gestellt – um schließlich ein drittes Mal – diesmal nicht angedeutet, sondern explizit – die beiden romantischen Motive, das Mutter-Natur-Motiv und dasjenige des 'Menschenkindes', d.h. des in der allmächtigen Natur geborgenen machtlosen Menschen, ineinander zu weben: "Der See war still, der See war kühl ... Der See war tief, der See war gut ... Die Wellen wiegten sacht im Wind; Sie wiegten mich, ich war ein Kind".

Dass Schneider für seine Inszenierung formaler Simplizität gerade die Mutter-Natur- und Menschenkind-Motivik wählt oder – umgekehrt formuliert –, dass diese spezifische Geborgenheit und Vertrautheit evozierende Motivik gerade mit formaler Simplizität gepaart wird, ist dabei keineswegs ein Zufall. Formale Simplizität und die Atmosphäre des Geborgenen und Vertrauten sind bereits im 18. Jahrhundert, in dem das ästhetische Konzept der Simplizität aufkommt, zwei Seiten derselben Sache, wie Karsten Mackensen in seiner begriffsgeschichtlichen Analyse des Simplizitätskonzeptes im 18. Jahrhundert dargelegt hat. Einfachheit und Schlichtheit, religiöse Frömmigkeit und Rechtschaffenheit, sowie Geborgenheit und Vertrautheit bildeten damals ein Beziehungsgefüge, das sich in Topoi wie "andächtige Simplizität" und "naive Einfalt" im 18. Jahrhundert artikulierte.<sup>21</sup>

Diesem stilistischen Ideal folgen auch Gerd Schneiders Melodramen. Zusammen mit den äußeren Mitteln, der *hardware*, dem Elektronischen Klavier für den hausmusizierenden Dilettanten, schafft Schneider eine private, häusliche Atmosphäre, pure Simplizität. Deren Denkfiguren und formalen Charakteristika – Geborgenheit und Vertrautheit, Harmonie und Einfachheit, Volksliedhaftigkeit – sind es, die die Bedingung der Möglichkeit für einen Melodramstil darstellen, der *nicht* ins Groteske-Karikierende, ins Überzogene-Übertriebene umschlägt. Durch den Text lässt Gerd Schneider dabei explizit zur Sprache kommen, denotieren, was das Melodram zeichenoperationalistisch performiert: Die Evokation der kindlichen Heimkehr in den Schoß

---

<sup>21</sup> Karsten Mackensen, *Simplizität: Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter 2000

der Natur kommt der Rückkehr zum sinnlichen Sein der Dinge und Zeichen, dem Zurückgeworfensein auf das infantile Stadium des Vorprädikativen, Nicht-verbalisierbaren gleich.