

Gerd Schneider Gesellschaft

Symposium 3 – Gerd Schneider und der Schatten Arnold Schönbergs

Vortrag von Dr. Steffen A. Schmidt

Meine Damen und Herren,

die abendländische Geschichte der musikalischen Neuzeit ist bestimmt durch die expressive Diskrepanz zwischen Mensch als Individuum auf der einen Seite, der Welt und der Gesellschaft auf der anderen, eine Diskrepanz, die sich in der musikalischen Darstellungsweise mit dem Fortschreiten der Jahrhunderte massiv verschärfte und in der die Untiefen des psychischen Wirkens im Menschen immer deutlicher zum Vorschein kamen. In den folgenden Ausführungen werden unter dieser Perspektive zwei Stationen des 20. Jahrhunderts thematisiert, die den Prozess dieser Verschärfung verdeutlichen sollen.

Mit seinem Monodram Erwartung op. 17 widmete sich Arnold Schönberg einem Gefühlsbereich der musikalischen Darstellung, der das Pathetische in der Musik überschritt und ins Reich des Pathologischen vordrang. Die dort geschilderte Schockerfahrung einer Frau, die allmählich zu der Gewissheit vordringt, dass ihr Geliebter ermordet wurde, behauptet gleichsam eine Schlüsselposition der ästhetischen Erfahrung damaliger neuer Musik. Geradezu seismographisch zeichnet die Musik psychotische Zustände auf, die das menschliche Innenleben vom Außen trennt, einen Riss formuliert. Dieser ein hohes Maß an Authentizität verbürgende Ausdruck wird im später entstandenen Pierrot Lunaire op. 21 zwar aufgegriffen, jedoch durch die darin verwendete Dichtung gemildert, bzw. ins Grotteske verschoben. Dem Expressionismus des Gedichts von Marie Pappenheim steht die phantastische Bildersprache Albert Girauds gegenüber, die teils drollig, teils bedrohlich oder eben grotesk anmutet. Auch hier leuchtet, wenn auch vereinzelt, psychologische Thematik auf, so in dem Stück Nr. 13 Enthauptung, oder auch, in Form einer clownesken Szene, in Der Mondfleck, Nr. 18. Dass es sich hier insgesamt aber ebenso wie in „Erwartung“ um ein Psychodrama handelt, verrät bereits der Titel des Werkes. Pierrot lunaire wäre nicht mit schlafwandelndem Pierrot oder ähnlich zu übersetzen, sondern mit wahnhafter, oder halluzinierender Pierrot. Dementsprechend wird in Schönbergs Pierrot Lunaire ein pathologisches – wohlgemerkt nicht pathetisches – Moment durch die

Sprechmelodie hergestellt und ausgedrückt. Dass hier, vielleicht penibel erscheinend, genau zwischen Pathos und Pathologie unterschieden wird, wird durch eine Äußerung Schönbergs nahegelegt, die die Sprechmelodie als sehr unmittelbar übertragend charakterisierte: Gleichsam als (Zitat), „tierischen Ausdruck“, einen (Zitat): „... Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen... fast als ob alles direkt übertragen wäre.“

Nach Schönberg kommt demnach der Sprechmelodie die Funktion zu, nicht mehr Ausdruck zu repräsentieren, sondern gleichsam Ausdruck zu sein. Und genau hier setzt die Unterscheidung zwischen dem Pathetischen, das den Ausdruck repräsentiert, und dem Pathologischen, was der Ausdruck ist, an. Tatsächlich haftet der Sprechmelodie in ihrer Unentschiedenheit zwischen Musik:, besser: Singen, und Sprache, besser: Sprechen, eine Expressivität an, die in ihrem Grenzgang eine neue Bedeutung auslotet; neu insofern, als der Sprechgesang zwar selbst nicht neu war, - die Beziehung des Pierrot zum Melodram ist hinlänglich belegt – aber die emotive Bedeutung als etwas authentisch krankhaft groteskes in der Musikauffassung als neu erfahren wurde. Strawinsky reagierte dann auch vorerst empfindlich auf den Pierrot, den er 1912 in Berlin hörte, und blieb taub gegenüber dem innovativen Ausdruck. (Zitat)“In Berlin hatte ich auch Gelegenheit, zum erstenmal Musik von Schönberg zu hören, der mich zu einem Konzert einlud, indem sein Pierrot lunaire gespielt wurde. Ich war keineswegs entzückt von dem Ästhetizismus dieses Werkes, der mir wie ein Rückfall in den längst überwundenen Beardsley-Kult vorkam. Die Vollendung hingegen, mit der die Partitur instrumentiert ist, kann meiner Ansicht nach nicht bestritten werden.“ (Stravinsky, 1936) (Aubrey Vincent Beardsley, 1872-1898, Vertreter des englischen Jugendstils, war Illustrator von erotisch makabren Büchern, so Oscar Wildes Salomé, 1894).

Ganz offenbar empfand Stravinsky eine deutliche Diskrepanz zwischen der Sprechmelodie und der Instrumentalkomposition, worauf im folgenden noch näher eingegangen werden soll. Vorerst aber bleibt festzustellen, dass die Stimmung im Pierrot sozusagen neurotisch aufgeladen ist und genau dies ist auch der Grund, warum die Sprechmelodie so unmittelbar wirkt. Sie zieht psychisch verborgenes, ja verdrängtes ans Licht, eben jene Bilderwelt, die von den Gedichten beschworen wird. Hier entsteht eine infantile Phantasiewelt, die Heiligtümer kokettierend entweiht, so die Madonna (Nr. 6), oder Tabus unangenehm berührt, so der Mondstrahl in seiner spielerisch phallischen Symbolhaftigkeit in Nr. 20 Heimfahrt. Eben durch diesen auftauchenden Infantilismus korrespondiert der Inhalt der Gedichte in einem Höchstmaß mit der Sprechmelodie. Auch sie ist infantil und lässt die jeweils verdrängte Seite – Sprechen in der Musik, Musik im Sprechen – zum Vorschein kommen.

Der psychologischen Thematik kommt im Pierrot somit eine zentrale Bedeutung zu und es stellt sich die Frage, wie die Instrumentalkomposition sich zu dieser Thematik verhält. Meine These lautet, dass die Musik gleichsam die Rolle einer Analyse einnimmt, gewissermaßen als nach innen gewendeter Kommentar des nach Außen dringenden Neurotischen. Das mag auf den ersten Blick widersprüchlich zu Äußerungen Schönbergs stehen, worin das Verwahren vor genauer Textdeutung durch die Musik anklingt. Im Vorwort zum Pierrot schreibt Schönberg:

„Niemand 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.“

Was hier allerdings als Kommentar gemeint ist, ist weniger der musikalische Ausdruck im Sinne einer Klangmalerei als vielmehr die Konstruktion der Komposition, die in einem Spannungsverhältnis zum musikalisch Ausgedrückten und poetisch Gemeinten steht. Als Beispiel sei im folgenden genauer auf das Stück „Der Mondfleck“ eingegangen.

Innerhalb des gesamten Zyklus nimmt der Mondfleck, es ist das achtzehnte Stück und steht in der Mitte des siebenteiligen dritten Teils des Pierrot, eine Sonderstellung ein. Verbleibt nämlich die gesamte Bilderwelt der Gedichte in der infantil halluzinierenden Phantasiewelt des Pierrot befangen, so wird hier ein Spannungsverhältnis zu einer vermeintlich realen Außenwelt aufgebaut. In diesem Spannungsverhältnis beschreibt der Text verschiedene Torsionen auf unterschiedlichen Ebenen, die in labyrinthartige Verzweigungen geraten. Ausgangspunkt ist der Mondfleck, der von Pierrot mit einem Gipsfleck verwechselt wird. Zweifellos besitzt ein Gipsfleck mehr Realität als ein Mondfleck, allerdings nicht in dieser Dichtung, die nach eigenem System, einem Wahnsystem gleich, funktioniert. Verliert demnach die eigentliche mögliche Realität, der Gipsfleck, vollständig an Bedeutung und wird die poetische Realität, der Mondfleck, zur einzig wirksamen, so verkehrt sich an dieser Stelle insgesamt auch das Spiel der verteilten Rollen. Pierrot als Hauptfigur der Phantasiewelt, versucht sich aus ihr zu lösen und „normalen Bedürfnissen“ nachzugehen („zu suchen Glück und Abenteuer“). Der weiße Fleck des hellen Mondes aber, den Pierrot auf seinem Rücken entdeckt, hindert ihn, Glück und Abenteuer in seinem schwarzen Anzug zu finden. Dieser schwarze Anzug bildet die deutlichste Ebene der Torsion, denn Pierrots Kostüm ist ursprünglich weiß. Einer klebrigen Libido gleich haftet die weiße Mondvergangenheit an seinem Abendanzug. Der clownesken Nummer liegt ein schwerwiegendes psychologisches Problem zugrunde. Der Fleck nämlich, von Pierrot als Gipsfleck verwechselt, erscheint als Anlass neurotischer Verhaltensweise im freudschen Sinne. Im Fleck offenbart sich eine Ambivalenz, bei der:

„...das eine Glied unbewußt sei und durch das zwanghaft herrschende andere verdrängt erhalten.“ bleibt. So Freud 1912, eine interessante zeitliche Koinzidenz – in Totem und Tabu.

Ausgerechnet Pierrot, als Durchlaucht des Mondes in Lied Nr.9, Gebet an Pierrot, tituliert, vermag die wahre Natur des Flecks nicht zu erkennen. Der Fleck, gleichsam ein Makel, erscheint als jenes neurotische Element, das den Übergang vom infantilen Narzißmus zum Stadium der Objektwahl verhindert: „Und so geht er, giftgeschwollen, weiter, Reibt und reibt bis an den frühen Morgen.“ Das Gedicht repräsentiert – psychologisch gesprochen - den Austritt aus der kindlichen Autoerotik und den – scheiternden - Eintritt in das adoleszente Stadium der Objektwahl.

In einer Schrift von 1936 hat Jacques Lacan dieses Übergangsstadium vom Narzißmus zur Objektwahl als „Spiegelstadium“ bezeichnet. Erst die Spiegelung des erwachenden Ichs in einem anderen, fremden Objekt, ermöglicht die Loslösung aus dem narzißtischen Zustand. Dem Gedicht zufolge misslingt genau dieser Übergang. Die Komposition aber setzt – wie oftmals konstatiert wurde – den

musikalischen Spiegel an, nämlich in Form eines Spiegelkanons. Wäre es möglich, dass Schönberg das im Gedicht misslingende Spiegelstadium in der Musik erfolgreich durchführt und somit gewissermaßen einen psychoanalytischen Kommentar auf musikalischer Ebene liefert?

Nach den Ausführungen Manuel Gervinks aus seinem Buch „Schönberg und seine Zeit“ ist das Motiv des Rückens, an dem Pierrot den Fleck entdeckt, auf Schönbergs eigene Studien zu übertragen:

„Die Geste des sich von hinten Betrachtens muss Schönberg bekannt vorgekommen sein. Für sein Selbstporträt in Rückansicht hatte er Studien im Spiegel gemacht; und die Situation, in der Pierrot versucht, den Flecken auf seinem Rücken zu sehen, mag ihn daran erinnert haben. Ganz und gar nicht verwundert es, dass er das Mittel der Spiegelung auf die musikalische Gestaltung übertragen hat. In der Mitte des zehnten Taktes ist eine Art Symmetriezentrum zu erkennen, ab dem die Stimmen rückwärts verlaufen.“ (2000, S.214)

Ob es sich hierbei aber um das Aufgreifen eines gestischen Motivs handelt, das autobiographisch interpretiert wird, muss fraglich bleiben. Eher dürfte Schönberg in seiner intuitiven Lesart von Gedichten den Gehalt der sich darin ereignenden Torsionen sehr genau erfasst und ihm einen auktorialen Kommentar hinzugefügt haben, der die Musik zu einer eigenständigen Lektüre erhebt. Und zwar ist diese musikalische Lektüre durch eine Ambivalenz gekennzeichnet: Erstens durch die hysterisch-grotesk anmutende Vertonung der Sprechmelodie, die noch dem infantil-narzißtischen Stadium verhaftet scheint und zweitens durch die Ebene der musikalischen Spiegelkonstruktion, die den Vorgang auf eine bewusste und analysierende Perspektive hebt. In der Sprechmelodie herrscht das „Pathologische“ vor, will sagen, es folgt dem Ausdruck und Gefühl des Zwangsneurotischen. So heißt es als Spielanweisung am Ende des Stückes: erregt, ärgerlich und komisch bedeutend. Die Sprechmelodie ist beherrscht von ihrem Bewegungsgestus, ihren hysterischen Endbetonungen, etwa zu Beginn beim Wort „Mondes“. Die instrumentale Konstruktion aber vollzieht auf grund ihrer Fugengestalt sehr bewusst zahlreiche Torsionen und es dürfte nahe liegen, sie mit dem psychologisch poetischen Gehalt des Textes in Verbindung zu bringen. Bereits die Wahl der Fugentechnik deutet auf das Motiv des Fliehens (Fuga=Flucht) und es scheint sich tatsächlich um jene Flucht zu handeln, die Pierrot in „Der Mondfleck“ aus seiner poetischen Halluzination versucht. Die Fuge, in ihrem Verlauf fast einer Schulfuge entsprechend, findet sich im Klavier. Die Bläser vollziehen ab dem 10. Takt eine Spiegelfuge, was dazu führt, dass das Ende der Klavierfuge mit dem Beginn der Bläserstimmen in Umkehrung zusammenfällt, Anfang und Ende des Stückes sich also berühren. Schließlich beschreiben die Streicher einen Kanon, der sich ebenfalls ab Takt 10 umkehrt, insofern, als der Dux, die führende Stimme, zum Comes, zum Begleiter wird und umgekehrt. Die kompositionstechnischen Torsionen korrespondieren ganz offensichtlich mit den poetologischen, nur ist der Effekt ein anderer. Durch die Spiegelfuge kehrt die Musik an ihren Anfang zurück und schafft durch diese zeitliche Kontinuität die Qualität einer Rückbesinnung, der Erinnerung, die notwendig ist für die Lösung des neurotischen Knotens. Um Freud ein weiteres mal heranzuziehen:

„ ... im Charakter der Zwangsneurotiker [tritt] der Zug der peinlichen Gewissenhaftigkeit hervor als Reaktionssymptom gegen die im Unbewußten lauende Versuchung ... Man kann in der Tat den Ausspruch wagen, wenn wir an den Zwangskranken nicht die Herkunft des Schuldbewußtseins ergründen können, so haben wir überhaupt keine Aussicht, dieselbe zu erfahren.“ (T.u.T, S. 75)

Mit dem Einsatz des Spiegelkanons an der Symmetrieachse in Takt 10 kehrt sich die musikalische Konstruktion vom szenischen Verlauf ab und kommentiert diesen quasi therapeutisch.

Diese Symmetrieachse der Musik wird freilich schon von der Versstruktur der Gedichte nahe gelegt.

Die aus dreizehn Zeilen bestehenden Gedichte weisen sämtlich eine Binnengliederung durch Wiederholung der ersten zwei Verszeilen in Vers 7, 8 und dreizehn auf. Die kompositorische Symmetrieachse setzt genau bei Vers 7 an, bei der zweiten Erwähnung von „Einen weißen Fleck des hellen Mondes“. Auch das Deckungsgleiche zwischen Anfang und Ende wird durch die Wiederholung der Verse 1 und 13 von der Textstruktur nahe gelegt. Demnach kehren die Gedichte von sich aus zu ihrem Anfang zurück, was aber in „der Mondfleck“ eine besondere Bedeutung besitzt. Denn die Verschiebung des Mondflecks zum Gipsfleck prallt hier noch einmal hart aufeinander und der Autor betont das verdrängte neurotische Moment, das Moment des Scheiterns. Die musikalische Konstruktion aber zeigt gerade den Ausweg aus diesem vertrackten Dilemma. Kraft ihres gestalteten zeitlichen Verlaufs leistet sie – wenn auch nicht das von Lacan postulierte Spiegelstadium – so doch einen stillen, inwendig analytischen Kommentar der klingenden neurotischen Außenseite.

Den interessanten Ausführungen Mladen Dolar bezüglich der Dramaturgie in Filmen Hitchcocks folgend, die hier auf die Position des Komponisten als Regisseur übertragen werden kann, erscheint die musikalische Komposition als Fleck, der den Blick auf die Personen und Objekte als Blick reflektiert. So verdichtet sich der Mondfleck des Dichters, verschoben zum Gipsfleck Pierrots, im Blickfleck des Komponisten. Schönberg kehrt, indem er die Musik durch die Spiegelfuge sich selbst erinnern lässt, zur Herkunft des Verdrängten zurück.

Um abschließend zu der anfänglichen Unterscheidung zwischen dem pathetischen und dem pathologischen zurück zu kehren, so dürfte deutlich geworden sein, dass Schönbergs Vorgehen tatsächlich nicht mehr auf den Ausdruck des Pathos allein reduziert werden kann, sondern der Begriff des Pathologischen im wahrsten Sinne des Begriffs – als Lehre vom Leiden – Anwendung findet. Gewissermaßen zeigt sich im Mondfleck eine vollständige analytische Situation, wo in der Sprechmelodie das sich real Abspielende der Neurose ereignet. In ihr wirkt der ungehemmt fließende Gestus der Bewegung, während in der Instrumentalkomposition das reflektierte Bewusstsein vorherrscht. Gleichsam als Kommentar zum Bewegungsgestus der Sprechmelodie wirkt die Komposition auch deshalb, weil beide motivisch aneinander angelehnt sind. Die Sprechmelodie beginnt mit einem Motiv der Fuge, ohne dass es zu einer motivischen Verarbeitung innerhalb der Stimme käme. Das aber leistet die Instrumentalkomposition.

Ganz anders als in der hoch komplizierten, übersteigert sensitiven Komposition des Pierrot von Schönberg erscheint das kompositorische Werk Gerd Schneiders, wenngleich sich hinter der

Oberfläche klassizistischer Simplizität eine ähnliche psychologische Tiefgründigkeit, ja sogar Abgründigkeit zeigt. Laufen bei Schönberg die textlichen expressiven und kompositorischen Fäden zu einem dichten Netzwerk zusammen, so sind die Ebenen bei Schneider zwischen Text, Ausdruck und Komposition stark verfremdet. Auch bei Schneider findet sich eine Sprechmelodie. Aber wie weit entfernt ist diese von der Schönbergschen Konzeption des seismographisch Neurotischen entfernt! Bei Schneider scheint sich aller Pathos, auch das Pathologische ins Unsichtbare zurück gezogen zu haben, jedoch subkutan als eine Art pathogene Ebene wirksam bleibend.

Die Differenz zu Schönberg zeigt sich schon in der rein technischen Behandlung der Stimme. Während Schönberg den Melodiecharakter aus einem extremen Auf und Ab der Stimme sowie aus dem Diktum gewinnt, dass das Sprechen genau den rhythmischen Proportionen zu folgen habe, so gleicht die Technik Schneiders mehr einem melodischen Sprechen, monoton in seiner Grundfarbe, das die geringfügigen rhythmischen Abweichungen des alltäglichen Sprechens aufrecht erhält, ja aus ihnen (den rhythmischen Abweichungen) eine subversive expressive Qualität gewinnt. Unvermittelte Accelerandi, die den musikalischen Fluss zu zerreißen drohen, werden zu Spuren eines triebhaften Körpers, der quer steht zum Textinhalt. So in dem Lied: „Singe Herz, singe du“, einer Art verzweifelten Aufforderung, wo ein »gutes geordnetes Maß« gefordert wird, das die Stimme permanent bricht: dadurch, dass sie nicht singt und dass sie das Maß nicht hält. Das Lied endet mit einem instrumentalen Nachspiel, in dem sich aufgrund der Tempobrechungen eine gefährliche Unruhe offenbart.

In ähnlich verfremdender Weise kommt eine abgründige Todessehnsucht in dem Lied: „Hinter´m Fenster dort das Licht“ zum Ausdruck, so besonders in den Zeilen: „Mitten in der Dunkelheit / ist doch eine Heimat für Dich bereit“. Vom pastoralen Ton des melodischen Sprechens wird der Textinhalt jedoch konterkariert. Hinter der Maske von Trivilität tun sich Abgründe auf, die von keiner Kompositionstechnik aufgefangen werden. Der Zusammenhang zwischen den Ebenen ist durchschnitten. Der Sprachgestus verweist nicht auf den Textinhalt, die harmonische Konstruktion wird durch die agogischen Nuancierungen nicht gestützt. Somit kommunizieren die musikalischen Mittel nicht mehr, werden stumm und gleichsam neutralisiert. Das Verfahren einer Neutralisierung der Ebenen steht mehr in der neoklassischen Tradition Stravinskys, dort allerdings im Dienst der reinen musikalischen Form. Das expressive Moment bei Schneider, ein Moment, das die Reinheit der Form unterwandert, ist dagegen unleugbar vorhanden. Gerade hierin weisen seine Lieder ein hohes Maß an Authentizität auf, deren Ausdruck deutlich durch die pathologische Ästhetik Schönbergs hindurch gegangen ist. Aber die Schatten sind vielfältig, die bei Schneider die lichtlose pathogene Situation einer entfremdeten Gegenwart bewirken.

Bezüglich der Sprechmelodie stellt sich hier ein Zusammenhang zum Vorgehen Gerd Schneiders her; und zwar nicht im Sinne, dass die Sprechmelodie wie die Schönbergs die neurotischen Zuckungen seismographisch aufzeichnet. In der Sprechmelodie Schneiders zieht sich das Pathologische, überhaupt das Pathetische, ins Unsichtbare zurück. Stattdessen setzt sich ein Ton des intim feierlichen an die Stelle des neurotisch Pathetischen (einer Predigt nicht unähnlich), wird aber durch die in der Tat merkwürdigen Temposchwankungen gebrochen. Roland Barthes hatte öfter darauf hingewiesen, dass die Diskussion über Musik zu stark durch die Frage nach der Tonalität (also auch der Atonalität) beherrscht wird. Seine Ausführungen über die Rauheit der Stimme wären an dieser Stelle interessant genauer zu betrachten, wofür leider nicht die Zeit ist. Aber was Barthes auch nicht berücksichtigt hatte, das war die zeitliche Erscheinungsform, die für die Musik von überragender, wenngleich auch selten genauer diskutierter Bedeutung ist. Schönbergs Anweisung, die Sprechmelodie werde dadurch zur Melodie, indem sie sich exakt an die rhythmischen Proportionen hält, weist auf diese zentrale Bedeutung der Zeitgestalt hin. Bei Schneider hingegen bestehen die geringfügigen, irrationalen Abweichungen des Sprechens gegenüber der Melodie weiter, ja manchmal sogar findet sich in Form eines völlig überraschenden Accelerandos ein Temposprung, der den Fluß der Musik außer Kraft zu setzen scheint. Es wäre angebracht, dieses Phänomen begrifflich zu erfassen in Abgrenzung zur Sprechmelodie, aber auch zum Sprechgesang oder Rezitation, um den völlig anderen Bewegungsgestus zu kennzeichnen. Schneiders Schnittpunkt zwischen Musik und Sprechen wäre als ein „melodisches Sprechen“ zu bezeichnen. Gerade hierin verbürgt sich ein Ausdrucksmoment, worin sich das Pathetisch / Pathologische transformiert. In dem Lied „Singe Herz, singe du“ äußert sich dies Ausdrucksmoment als Subversives, Psychopathisches. Das in dem Text geforderte „gute, geordnete Zeitmaß“, auch der Gesang, der nicht stattfindet, („Singe, Herz“ als eine Art vergebliche Aufforderung), gleichen einer Selbstanklage, einer Form der Melancholie, die sich als Abwesendes mitteilt.

Und so wäre eine abschließende These, die sich aus der Betrachtung Schönbergs und Schneiders ergibt, die Frage, ob das zentrale Moment der musikalischen Kommunikation nicht eher ihr Bewegungsgestus ist, worin sich der mitvollziehende Hörer quasi spiegelt.

Schneiders Sprechmelodie stürzt ins Bodenlose. Das aber macht ihren Ausdruck authentisch. Der darin sich auftuende Abgrund, im scheinbar unbedarften Sprechen, das ab und an in singende Rührung verfällt, zeigt die Verlorenheit des Ichs sich in einer gänzlich fremd gewordenen Welt ohne Gegenwelt, in der das Werden zum statischen, geradezu zwanghaften Zustand erstarrt ist. Der Titel dieses Symposions „Im Schatten Arnold Schönbergs“ ist klug gewählt, denn die mondbeschienene psychologische Situation im Pierrot geriert sich in der Sprechmelodie Schneiders zur lichtlosen Malkulisse und ermöglicht eine ästhetische Erfahrung, die die pathologische Inszenierung der

Sprechmelodie im Pierrot historisch voraussetzt und sich in eine gleichsam psychopathische Situation bei Schneider transformiert.

In dem Lied „Hinter dem Fenster dort das Licht“ heißt es bei Schneider weiter: „Mitten in der Dunkelheit, ist eine Heimat für Dich bereit.“ Schneiders Sprechmelodie verwendet dabei den pastoralen Ton (dem entsprechen auch die vielen Themen über Naturbilder), und hinterläßt gleichzeitig Spuren einer körperlichen Triebhaftigkeit – etwa wenn das tempo ganz unvermittelt anzieht als Ausdruck des Gehens - , so dass sich ein Spannungsfeld auftut zwischen dem Wunsch nach Harmonie und einer real wirksamen Todessehnsucht. Die klangliche Oberfläche ist dem Ideal einer klassischen Simplität abgelauscht, unter der sich aber nicht der Ausdruck des Individuums kund gibt. Vielmehr suggestiv tritt eine Konstruktion des ÜberIchs hervor und verführt in die inwendige Blindheit, in den blinden Fleck.

(Der sich verdichtende Blickfleck des Komponisten bleibt aus und die Person – im Sinne der antiken persona, des Durchklingens – von Analysant und Analysierendem fällt in eins zusammen. Die analytische Situation Schönbergs ist in sich stimmig, bei all ihrer zerklüfteten Außenseite harmonisch gefügt in ihrer Aufteilung der Funktionen)