Interview Dieter Schnebel
11.01.00 in seiner Berliner Wohnung

S: Von George Matunas, der ja einer der Inauguratoren der Fluxusbewegung war, da gibt es ein Stück, das heißt: Solo for sick man. Und das ist eigentlich auch eine Event-artige Aktion, wo die Listen eine Liste angibt von Dingen, die man benützen kann oder die von Aktionen, die man ausführen kann, und da gehts also nur um Krankheit, also eine meiner Studentinnen, die Anna Clementi, die hat das mal aufgeführt, und das war also auch daß einem selber fast schlecht wurde, weil sie dann Tabletten nahm, gleich 10 aufs mal, und danach spukte sie die wieder einzeln raus, und dann hat sie sich eben Hustenanfälle gekriegt, und dann den Schleim in so ein bohnenförmiges medizinisches Gerät ...
1.5
U: Und das dann auch noch dramatisch mikrophoniert, so daß man alles hören kann...
S: Ja, ja, da stand ein Mikro in der Nähe. Also so - ich hab nachher die Aufnahme gehört, die also die akustische, die war nicht so schlimm als wenn mans gesehen, nicht so ekelerregend.
1.8
U: Ist sowieso die Frage, ob diese Thematik Körpermusik im Radio am rechten Ort ist. Aber es läßt sich doch noch eine ganze Menge transportieren. Weswegen ich gleich auf eine ihrer Sachen zu sprechen kommen möchte. Diese eine Sache, von der es eine CD gibt, weswegen es leicht ist für mich, darauf zurückzugreifen. Die Atemzüge. Ist diese Musik - um auf diese Thematik zu sprechen zu kommen, ist diese Musik ausschließlich als eine akustische gedacht, oder hat man da bei einer Aufführung noch andere Kanäle, die Teil der Komposition sind.
2.6
S: Bei den Atemzügen, die ja zu dem Komplex Maulwerke gehören, ist das optische eigentlich eine genauso wichtige Komponente wie das rein akustische und die Maulwerke heißen ja im Untertitel: Für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte, d.h. man braucht die Reproduktion. Es ist also grad bei den Atemzügen so, daß die mikrophoniert werden müssen, weil es sonst das akustische Ergebnis nur im Umkreis von 2 Metern erfahrbar ist, und oder andererseits also so die Darsteller sich so ungefähr die Seele aus dem Leib schnaufen müssen. Es ist damit gerechnet, daß Reproduktion stattfindet. Also einmal mit Hilfe von Kehlkopfmikrophonen, die ja die Atemgeräusche besonders gut aufnehmen und zum andern mit normalen Luftmikrophonen und da hat sich ja die Situation in den 30 Jahren, seit das Stück entstanden ist, sehr verbessert. Es gibt ja jetzt so hoch empfindliche Mikrophone, daß man da auch wirklich Minigeräusche hörbar machen kann. Aber eben so wichtig ist nun die optische Reproduktion. Bei den Maulwerken ist ja das Prinzip, daß die Organe selbst sagen wir mal die Darsteller sind. Und das ist eben außer den Atemorgan und dem Kehlkopf, sind es die Mundregion mit den Lippen, der Zunge, auch die Zähne spielen da eine Rolle. Und die ganzen Resonanzräume im Kopf. Und wie gesagt das Prinzip der Maulwerke-Komposition ist, daß die Organe selbst tätig sind ... und als (es klingelt) ... stört das jetzt oder...soll man ...
U: Nein, das passiert halt...
S: Das Telephon und so haben wir extra weggestellt.
5.3
S: Also die Organbewegungen sind entscheidend also Zungenbewegungen, Lippenbewegungen, und das wird auch gesondert geübt. Es gibt Prozesse, wo nur beispielsweise das Öffnen und Schließen des Mundes in normaler Weise oder aber auch in verzerrter Weise das schiefe Maul dargestellt wird. Und ebenso sind es Zungenbewegungen. Die Zunge, die im Mund nach vorne geht, oder sich nach hinten zurückzieht. Das wird auch abstrakt sozusagen stumm geübt. Auch um die Organe zu trainieren. Und da hört man dann gar nichts. Und es sind bei normalem Maulwerkeraufführungen auch bei den Atemzügen als die uraufgeführt worden sind und später

viel gespielt, war eine Grundbedingung eigentlich immer die, eine gute Beleuchtung, so daß man sehen konnte, genau sehen konnte, was sich da im Gesicht oder im Körper abspielt. Und die anderen Reproduktionsgeräte sind Film oder Video. Und das ist bei vielen Aufführungen auch benützt worden, daß man mit einer Film- oder Videoaufnahme, Großaufnahmen etwa des Mundes macht, und das ist zum Teil sehr eindrucksvoll und aber auch zum Teil ziemlich komisch. Nicht, wenn man den Mund öffnet und die Zunge im Mund bewegt und das mit gutem Licht, nicht dann hat das auch eine ziemlich groteske Wirkung und bei Einstudierungen des Stücks ist es mir auch oft so ergangen, daß dann unter den Darstellern welche waren, die organisch besonders ausgestattet waren. Ich erinnere mich an einen Studenten, der eine ungewöhnlich lange Zunge hatte und also mit der Zunge ums Kinn herum fahren konnte, oder sie konnte sie sich in die Nasenlöcher stecken. Und das haben wir uns damals nicht entgehen lassen, und das teils auf Film, teils auf Video aufgenommen und, wenn man dann nur diese Region sieht, und also nur jetzt zunächst nur die Lippen oder die Zunge langsam herauskriecht aus dem Mund und dann sich nach rechts bewegt um die Lippen herum oder nach oben in die Nasenlöcher hinein, dann sieht das eigentlich aus wie ein Tier, wie eine Schnecke, die da kriecht. Und etwas was auch bei den Maulwerken eine Rolle spielt, und was eigentlich in vielen Aufführungen auch als Einzelaktion vorkam, war das weite Öffnen des Mundes und ein ganz langsames Schließen innerhalb von einer Minute, was sehr schwer darzustellen ist. Und was wir eigentlich sind immer alle Aktionen von allen Ausführenden geübt worden. Wo wir tagelang geprobt haben, bis das einigermaßen hinhaut, weil es nun man muß das auch mit dem Spiegel üben, weil man sonst diese Kontinuität nicht hinkriegt. Und schwer ist es deswegen, weil man zunächst der Mund sehr weit öffnet. Man fast so eine Art Krampf kriegt, die Lippen fangen an zu zittern. Nun also so daß dieses Lippenzittern, was beim geöffneten Mund stark ist, und bei je mehr er sich schließt, dann nachläßt, ist natürlich auch eine interessante Aktion. Aber es kam dann auch unter den Darstellern so eine Art Perfektionismus, die wolltens also doch hinkriegen ohne zitternde Lippen und möglichst kontinuierlich.

11.0

U: Wollten sie das, die Perfektion. Ich frage, weil diese Diskussion auftauchte im Zusammenhang mit Vinko Globokar, der bei dem Anzellotti-Film mitgewirkt hatte, wo bei ihm ja so eine dialektische Ambivalenz würde ichs mal nennen auftaucht. Einerseits stellt er den Musikern unglaublich schwierige Aufgaben, will daß sie auf einen hochvirtuosen Niveau da herangehen, will aber gleichzeitig, daß sie scheitern, und gerade dieses Scheitern als körperliches Scheitern eigentlich als ein Fenster, durch das sich Körperhaft der Mensch, der das ausführt, ereignet, erwartet er daß da nun etwas passiert, was so beabsichtigt, rationell rational nicht zustande kriegen könnte.

12.0

S: Ich würde eine doppelte Antwort geben. Daß natürlich ist dieses Scheitern ein sehr interessanter und wichtiger künstlerischer Prozeß und mir ist es in meiner Kunst auch oft darum gegangen, und extreme Situationen aufzusuchen und auch zur Darstellung zu bringen, da gehört natürlich dann das Scheitern oder die extreme Mühe mit dazu. Aber es gibt nun doch in der Kunst auch die andere Seite, daß man etwas beherrscht. Nicht, es gibt ja das schöne Wort von Karl Valentin: Wenn mans kann, ist es keine Kunst nicht mehr. Wenn mans nicht kann, ists erst recht keine. Nicht, diese Dialektik, die ist glaube ich auch schon wichtig und es ist dann bei der Einstudierung dieser Stücke oft auch dazu gekommen, daß dann so ein sportlicher Ehrgeiz unter den Darstellern entstand, also nun die Dinge wirklich perfekt zu machen oder auch nun Extremwerte zu Wege zu kriegen. Nicht, wie ein Pianist, der mit dem Metronom übt, und Läufe immer schneller und noch schneller, bis es halt dann nicht mehr schneller geht oder eine Geschwindigkeit erreicht wird, die nicht mehr apperzipiert werden kann. Und es gibt bei den Atemzügen beispielsweise geht es ja auch um Atemgeschwindigkeit und die sich in zweierlei

Weise erreichen läßt, einmal durch ein immer schnelleres Aus- und Einatmen, also das sogenannte Hecheln, oder aber das teilen eines Atemzugs in kleine Quanten. Daß man also den Atem stückelt, in lauter kleine Stakkato-Partien, und da hat es also immer Leute gegeben, die dann versucht haben, das noch schneller hinzukriegen, und meistens hatte das dann auch immer körperliche Grenzen beim Üben, also wenn man Atmen übt, dann entsteht ja sehr schnell das Phänomen von Hyperventilation, nicht daß es einem dann schwindelig wird und muß man eine Atempause einlegen. Was eigentlich ein unsinniges Wort ist, weil man kann ja mit dem Atmen nicht pausieren, das wäre ja der Tod.

15.4

U: Aber eine Frage noch zu dieser Thematik Kontrolle und Klangmaterial. Im Zusammenhang meiner Recherche habe ich so ein bißchen den Eindruck, daß der Körper auch innerhalb der Musik eigentlich lange Zeit wahrgenommen wurde als ein Ort der Differenz. So würde ich es einmal bezeichnen. Also das ist der Ort, in dem die Leidenschaften eine Rolle spielen, in dem unkontrollierbare Vorgänge eine Rolle spielen, die man eigentlich mit der Ordnung der Musik, also dem sich der Interpret unterzuordnen hat, Herr werden möchte. Vor nicht allzu langer Zeit war es auf alle Fälle Voraussetzung, daß zum Beispiel ein Flötenspieler, wenn er Flöte spielt, seine Atemgeräusche, die Nebengeräusche dabei unterdrückt. Gibt es die französische Schule oder die russische Schule, macht das auf alle Fälle. Also man empfindet die Körpergeräusche, die am Rand stattfinden als störend. In ihrem Werk, also zumindest die Atemzüge oder auch viele aus dieser Serie Maulwerker und eine Reihe anderer caprizieren sie sich genau auf diese Geräusche, die sozusagen von der klassischen Semantik her ein defizienter Ort sind, ein unkontrollierbarer Ort, ein leidenschaftlicher Ort, also etwas nicht rationales, sage ich wieder mal, in Opposition dazu stehend, das ist der Sumpf, das Proletariat unter den Geräuschen. Und nun erzählen sie aber gleichzeitig, daß im Zusammenhang der Probenarbeit jetzt wieder versucht wurde, diesen Bereich des Unkontrollierbaren zu kontrollieren. Wie verhalten sich diese beiden Semantisierungen würde ich es jetzt mal nennen zueinander.

17.5

S: Ja, ich glaube es geht einfach um den Aspekt des Artifiziellen. Ich habe gerade mit den Atemzügen eine erstaunliche für mich zunächst erstaunliche Erfahrung gemacht. Die Atemzüge entstanden habe ich begonnen 1968, also in einer sehr bezeichnenden Zeit, der Zeit der Studentenrevolte, wo ja nun auch eigentlich zum ersten Mal seit Beginn der Avantgardemusik in den frühen 50er Jahren die Avantgarde selber von der kritischen Theorie, also von eigenen Gesinnungsgenossen wenn man so will in Frage gestellt worden ist. Beliebtes Argument der damaligen Zeit, was ihr da macht ist elitär. Und das ist mir dieser Vorwurf, der ist mir schon auch etwas zu Herzen gegangen, und ich hab dann immer überlegt, wie kann ich etwas machen, was nun nicht elitär ist, was nun keine Voraussetzung für Kunstverständnis erfordert. Und eine der Wurzeln der Atemzüge ist schon genau dies gewesen, also atmen, das tun wir alle, das muß eigentlich auch jeder verstehen. Es ist also von den Voraussetzungen her eine Kunst, die ganz allgemein ist.

19.7

U: Entschuldigung, daß ich unterbreche. Das Verstehen scheint ja gerade das Problem dabei zu sein. Also wenn ich mich auf Körperartikulationen berufe, die voraussetzungslos sind, weil es jeder tut, dann geht es ja um eine Wirkungsweise, die sozusagen unterhalb der Ebene des Verstehens wirkt, sondern als unmittelbare Wirkung, das ist doch die Ästhetik, die da mitschwingt. Ich setze den Körper ein, um auf der Ebene der Körpersprache das Körperliche zu artikulieren, und jetzt spielt sich nun doch wieder etwas auf einer darüber gelegten Ebene ab, was ich verstehen können müßte.

20.3

S: Ja, da habe ich eben dann bei den ersten Aufführungen gemerkt, wo es bei meinem Konzept

hakt. Nicht, ich hatte da eigentlich so ganz naiv das konzipiert, als ein Musik für jedermann, die man von jedermann gemacht werden kann, und also auch von jedermann rezipierbar ist, und dann ist gerade dieses Stück eigentlich in den ersten Aufführungen zu einem meiner umstrittensten Werke geworden, und wobei es ziemlich merkwürdige Reaktionen auch gab. Es sind eigentlich fast immer bei Aufführungen - das war in den frühen 70er Jahren, Leute raus gegangen. Aber die meisten von denen sind nicht weggegangen, sondern nachher auch wieder gekommen, manche, die haben sich dann bei mir entschuldigt, und sagten, ja also, ich bin rausgegangen, sie werdens gemerkt haben. Ich habs natürlich nicht gemerkt, weil ich am Regler saß. Und die haben dann gesagt, sie habens nicht mehr ausgehalten, es war für sie unerträglich geworden, sie mußten mitatmen, und das hat sie so in Mitleidenschaft im Wortsinn gezogen, daß sie das nicht mehr ertragen konnten. Und da habe ich dann eben auch gemerkt, daß dieses Stück doch auch etwas ungeheuer direktes hat. Und die entscheidende Erfahrung, die ich gemacht habe, ist auch wenn man nun alltägliches vorführt, daß allgemeinste, was es gibt, in dem Moment, wo es vorgefürht wird, ist es Kunst. Und ist es verfremdet. Tritt es ein eben nicht mehr als eigenes, sondern als ein anderes gegenüber und es wird dann zum Spiegel. Und der Spiegel ist ja ein sehr problematischer Gegenstand, weil er einem ja etwas spiegelt, etwas direkt wieder zurückgibt, was man vielleicht gar nicht sehen will. Wir wissen alle nicht, daß wir zu bestimmten Tageszeiten oder je nach unseren psychischen Situationen der Blick in den Spiegel...

23.6

U: ... nicht so erfreut. Klar...

S: Sehr viel Kummer bereitet, oder unerträglich werden kann, und dieses Spiegelprinzip, das ich bei den Maulwerken und danach auch bei der anderen Organkomposition Körpersprache angewendet habe, das erzeugt eben Unbehagen.

24.1

U: Waran liegt dieses Unbehagen. Denn eigentlich den Körper zu sehen, den Körper in seinen bisher verborgenen Manifestationen also verstärktes Atmen, andere Detailaufnahmen, ... müßte doch eigentlich eine angenehme Erfahrung sein, zu sagen, aha, mein Körper hat ja noch die und die Möglichkeiten, das alles steckt in mir drin, ich muß es nur zulassen, rauslassen, so, in dieser Richtung.

24.6

S: Ja, aber das rührt auch an Tabus. Eine der Vorwürfe, die ich bei einer der ersten Aufführungen der Atemzüge auch bekam, wenn Atmen mit Stimme, dann vorgeführt wurde, was ja dann stöhnend oder röchelnd oder sonst wie klingt, dann wurde mir immer vorgehalten, das Stück sei sexistisch, und eine Schweinerei und so. Während man andererseits es gibt (hustet) wenn man diese Vorgänge vorgeführt sieht und hört, dann weckt das natürlich viele Assoziationen, und kann sicher auch die Assoziationen an den Geschlechtsakt wecken. Aber ein Atemretardando, das ziemlich extrem wird, ist auch ein agonischer Vorgang. Und d.h. dieses Stück rührte an Vorgänge, an Prozesse unseres Lebens, die nicht nur angenehm sind, sondern auch Schrecken bereiten. Und ich glaube, das ist ein Grund für diese Abwehrreaktionen.

26.5

U: An sexuelle Assoziationen hatte ich auch gedacht, als ichs mir vorgestern noch mal angehört hatte. Allerdings nicht als Vorwurf gedacht, jetzt von meiner Seite, mich hat das erinnert an - ich weiß nicht wer das gesagt, und ob das wirklich das Arditti-Streichquartett ist, aber es erscheint mir sehr plausibel, daß es eine Geschichte ist aus dem Umfeld des Arditti-Quartetts, wo es heißt, die haben so viel Stücke zu spielen, daß sie sich manchmal wenig Zeit nehmen für ein Stück, und um den Probenprozeß abzukürzen schauen sie sich bei dem Streichquartett an, die Partitur durch, wo ist der Orgasmus, den proben zuerst, nach dem Orgasmus gibt es eine traurige Stelle, und dann muß man eben einen Weg finden um dort hinzukommen. Erscheint mir

auch plausibel. Ich meine, diese Form etwas über Umwege zu einem Höhepunkt kommen zu lassen, und dann abfallen zu lassen, findet man in jedem Shakespeare-Drama und so weiter, Peripetie, all diese Begriffe gibt es und das gilt sicher auch für Strukturen in der Musik. Bei den Atemzügen gibt es auch gegen Ende - also ziemlich genau auf diesem Peripetie-Scheitel der Shakespeareschen Dramentheorie oder der klasssichen Dramentheorie gibt es auch ...
S: Goldener Schnitt...
U: Da gibt es auch diese Steigerung, und da klingt es schon sehr orgastisch orgiastisch, und es kommt es auch der berühmte kleine Tod hinterher, also dieses Traurige und so... Ist denn strukturell an die Nachahmung einer Orgasmuskurve gedacht worden, nun mal Hand aufs Herz, habt damit ihr damit gespielt.
28.4
S: Das liegt sehr lange zurück. Nicht, die drei Uraufführenden der Atemzüge, das waren ja Gisela Saur-Kontarksy, die Sprecherin, die lange Zeit im Kabarett tätig war, dann Carla Henius, eine Sängerin der Avantgarde-Szene und ebenso ein Sänger der Avantgardeszene, William Pearson und äh (lange Pause) - ja, ich versuch jetzt so ein bißchen die Probensituation von damals zu erinnern,...
29.2
U: Es war ja auch so, das ist so bei dem Stück, daß die Interpreten an der Struktur des aufzuführenden Werkes mitwirken. Das ist nicht eine Partitur, die sie vorgeschrieben haben. Das von ihnen vorgeschriebene besteht im wesentlichen erst einmal aus den Übungen, Exerzitien kann man fast sagen, die Aneignung der Stimmapperate und so weiter. Und dann wird gemeinsam an der Form gearbeitet, an der Reihenfolge.
29.7
S: Nun, wars damals so, daß die drei eher der Meinung waren, sie seien keine Komponisten, also sie wollen einen Ablauf. Und den Ablauf, den Gesamtablauf den habe ich schon selber gemacht. Und bin da sicher auch nach traditionellen musikalischen Kompositionsweisen Organisation von Spannungsverläufen vorgegangen. Und hab glaube ich auch so mit Bedacht diesen einen großen Höhepunkt nach dem goldenen Schnitt nach zwei Dritteln etwa kommt dieser Höhepunkt, und da ist nun schon auch und bei diesem Höhepunkt war schlicht der war schlicht musikalisch konstruiert gewesen, also erster Teil nur Atmen in verschiedenen Geschwindigkeiten, zweiter Teil Atmen mit Lautstärkenkurven, mit verschiedener Intensität, dritter Teil Atmen mit Lauten. Und das ist ein sehr schöner Moment, auch in diesem Ablauf, wenn zum ersten Mal die Stimme eintritt, und zwar extrem hohe Piepstöne, für die die Gisela eine Spezialistin war, die so punktförmig zunächst auftreten. Und auch spielte da ja auch Elektronik eine Rolle, die Punkte, die konnten dann auch räumlich wandern. Und dann schließlich der Höhepunkt, wo nun alle Parameter zunächst vereinigt sind, also sowohl die Atemgeschwindigkeit, Atemintensitäten, die Atemgeräusche, die Atemtöne, und da ist natürlich schon etwas passiert, was ich auch später bei anderen Einstudierungen, was da auch immer wieder vorkam. So einen Höhepunkt darzustellen, das macht jedem Musiker Vergnügen, und versetzt ihn in eine Art Rauschzustand. Ich hab dann auch gemerkt, wie von mal zu mal zu deutsch die drei Darsteller mehr die Sau heraus ließen. Nicht. Und so daß man im Laufe der Zeit auch eher bremsen mußte und ich hab das auch bei anderen Einstudierungen gemerkt und es mag vielleicht auch sein, daß einem da tatsächlich die Darstellung solcher Vorgänge so mitnimmt, daß man selbst in sone Art Extase gerät.
33.4
U: Allein schon aus dieser rein physischen Geschichte der Überatmung, der Überventilation ... Das reicht dicke....

Spätwerk der seriellen Musik

Zu Dieter Schnebels „Körper-Sprache"

von Reinhard Oehlschlägel (1980)

Der 1930 in Lahr in Südbaden gebürtige Komponist Dieter Schnebel entzieht sich wie kein anderer seiner Generation den geläufigen Einordnungen und Beschreibungen. Schon die Bezeichnung „Komponist" nimmt im Umfeld seines Namens, seiner Person einen eigenartigen Klang an. Zweifellos ist Schnebel Komponist einer Reihe von unzweifelhaft recht eigentlich komponierten Stücken, aber er geht in diesem Beruf nicht auf. Er ist nicht ausschließlich Komponist und war das wohl auch nie.

Schon seine berufliche Entwicklung zeigt eine gewisse Unentschiedenheit und Mehrseitigkeit in einem. Auf ein Musikstudium folgen Studien in Theologie, Philosophie und Musikwissenschaft. Erste Kompositionsversuche um 1956, die Doktorarbeit über Schönbergs Dynamik und das theologische Examen liegen zeitlich dicht beieinander. Der erste ausgeübte Beruf ist erst einmal der Pfarrer, es folgen Religionslehrer- und Musiklehrerarbeit, daneben aber wird komponiert und mehr auch geschrieben und ediert. Reflexion, Analyse, verbale Auseinandersetzung – in den Aufbruchjahren der seriellen Musik gehörten diese Tätigkeiten wie selbstverständlich zum Komponieren dazu. Stockhausen, Boulez, Nono, Berio schreiben aber heute immer weniger Texte und, bis auf Boulez, immer mehr Musik. Nicht so Dieter Schnebel. Er ist der ständigen Reflexion seines Denkens und kompositorischen Handelns sozusagen treu geblieben, ja, er hat auch durch einen Ansatz der Interpretation der Geschichte aus dem Blickwinkel der Gegenwart heraus über die Jahre eher den Umfang seiner musikologischen Arbeiten noch gesteigert.

Erst seit wenigen Jahren nun hat Schnebel einen Musikerberuf als Hauptberuf und dies wiederum auf eine doppelgesichtige Art. Er dürfte der erste Musikhochschullehrer mit dem Fach experimentelle Musik sein. Zugleich lautet sein Lehrauftrag auf das Fach Musikgeschichte, und beides unterrichtet er im Rahmen einer Professur innerhalb der Ausbildung von Musiklehrern für Gymnasien und Gesamtschulen, ein zwischen den Kategorien und den Stühlen Etablierter also. Gemeinsam ist diesen verschiedenen Hauptberufen, die Schnebel bis heute ausgeübt hat, einzig ein ausgesprochen pädagogisches Moment, das nicht selten auch in seiner Musik wiederkehrt.

Dabei geht es weniger um eine Lehre, einen Kanon des Wissens oder des Verfahrens und Verhaltens, als vielmehr um eine Haltung, um Sinngebung und eine Art Vorbild, das dem anderen, dem Gemeindemitglied, dem Religionsschüler, dem Musikschüler und Musikstudenten, und schließlich dem Musiker und dem Konzertbesucher die eigene Entscheidungsfreiheit gerade nicht abnimmt, sondern bestätigt. Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei, mit welcher Solidität und Beharrlichkeit Schnebel experimentelle Ansätze erprobt und entwickelt. Was auf den ersten Blick wie ein Widerspruch, wie ein Paradox ausschaut, ist im Grund ein Schlüssel zu Schnebels Denken und zu Schnebels Musik.

Schnebel knüpft dabei recht unmittelbar bei John Cage an, dessen experimenteller Ansatz außerordentlich pragmatisch orientiert ist. Er hat vor allem in der Bundesrepublik die Ammenmärchen von der angeblichen Beliebigkeit und Scharlatanerie der Musik von John Cage systematisch dadurch aufgelöst, daß er sich anhand der Notation der Musik gestellt, sie zusammen mit Schülern und Studenten sorgfältig studiert und aufgeführt hat. Es besteht sozusagen ein Zusammenhang zwischen diesen beiden Seiten Schnebels, zwischen einer gelegentlich fast trockenen, spröden Solidität und einer außerordentlich konsequenten Phantasie. Seine jüngste Komposition mit dem Titel „Körper-Sprache" ist hierfür nur ein weiterer Beleg. Um etwas vergleichsweise Äußerliches vorwegzunehmen: das Stück enthält keine als Klänge vorgestellten und komponierten Abläufe. In der Hinsicht ist es freilich nicht das erste Stück in Schnebels Werkverzeichnis und auch nicht das erste in der Geschichte der neuen Musik.

Schon 1960 entwirft Schnebel eine erste „visible music", eine „Sichtbare Musik" für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten, bei dem die optisch-akustische Kommunikation zwischen beiden Gegenstand der Kommunikation ist. Bereits das zweite Stück dieser Werkfolge „visible music II", das später den Titel „nostalgie" erhält, ist ein Stück für nur einen Dirigenten allein, der nach einer genauen Anweisung gestisch Vorstellungen von Musik im Zuschauer auslöst, ohne daß außer ein paar Nebengeräuschen irgendetwas zu hören ist – ein Stück musikalischer Konzeptkunst also. In eine nahezu klangfreie Dimension geraten Schnebel auch mit seinem Stück „ki-no" (1963–67) im Untertitel „Nachtmusik für Projektoren und Hörer". Kernstück des Werks sind Projektionen von Noten, musikalischen Zeichen, auch notenähnlichen Graphiken, Wörtern, Silben, Buchstaben und Satzzeichen, die zu einem Verlauf zusammengestellt sind. Die Klangvorstellungen der Hörer, darunter eine Passage von dynamisch artikulierten Pausenzeichen, lauter und leiser, an- und abschwellender Stille also, derartige Klangvorstellungen können in dem Stück allerdings noch von Tonbändern, einem Sprecher und Schlagzeug begleitet werden. Noch radikaler spart das Seitenstück „MO-NO" (1966) realen Klang aus. Das ist ein Buch, „Musik zum Lesen", in dem Noten, Notationen und Schrift angeordnet, komponiert sind. Hören nach innen und außen wird verschiedenartig stimuliert.

Das dritte Stück dieser Werkreihe zeigt zugleich, daß Schnebels Phantasie nicht von der Furie des Verschwindens bedroht ist. Es ist „ein Hör-Spiel" mit dem Titel „No –". Hier nun wird der Hörer wieder akustisch stimuliert, natürlich ohne daß es im Hören des „Hör-Spiels" aufgeht. Alle diese Stücke – das „Hör-Spiel" entstand [illegible] auf eine konzeptartige Musik. „Körper-Sprache" [illegible] ist gerade nicht auf die optische Stimulierung von K[illegible] dem hin angelegt. Es gleicht eher der vom Mahler [illegible] mehrfach vorgetragenen Komposition mit nachklingenden

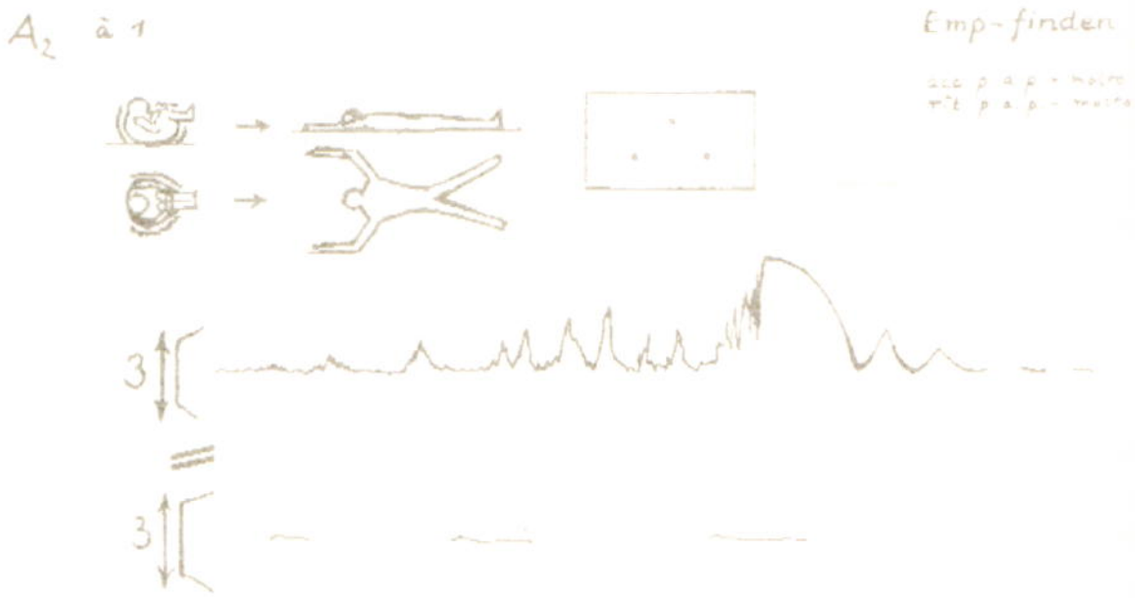
Materialien. Dabei werden kompositorische Verfahren auf andere Materialbereiche analog übertragen. In „Himmelsmechanik" etwa werden die Himmels- und Wetterphänomene parametrisch behandelt, analysiert und wieder neu zusammengefügt. Gemäß den Gesetzen von Grundgestalt, Umkehrung, Krebsform und Umkehrungskrebs läßt Kagel zum Beispiel Blitze nieder- und auch auffahren, Sonne und Mond verschmelzen, erst den Donner – das einzige Geräusch des Stücks – und dann erst die Blitze auftreten und so fort. Und in seinem Stück „Déménagement", einem der Teile aus „Quatre degrés", tragen Bühnenarbeiter lediglich Requisiten über die Bühne in einen Möbelwagen. Kagel behält in seinen nichtklingenden Stücken stets eine Situation im Auge, die von irgendeiner Seite her vertraut ist, alltäglich erscheint.

Schnebel bleibt dagegen vergleichsweise abstrakter. Übertragen hat er seinen Ansatz aus einem anderen eigenen Stück, aus „Maulwerke" für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte.

In den Maulwerken sind die eigentlichen Ausführenden die Artikulationsorgane, sprich die Lungen, die Atemorgane, welche die Luft liefern, der Kehlkopf, der diese Luft filtert und vorstrukturiert und schließlich die Organe des Mundes: Zunge, Lippe und so weiter, die dann diesem Atemstrom eine endgültige Ausformung geben. Die Organe als die eigentlichen Ausführenden. Diesen Ansatz jetzt weiterdenken, das brachte mich zur „Körper-Sprache", das meint, daß nun auch die anderen Organe und ihre Bewegungen zum Gegenstand der Komposition werden. Das Stück heißt im Untertitel „Organkomposition für drei bis neun Ausführende" und die Ausführenden sind hier nun die Gliedmaßen oder auch der Körper als Ganzes, die verschiedentliche Bewegungen ausführen, eben die Bewegungen, die wir genau wie bei der Artikulation auch ständig und alltäglich ausführen, die nun auskomponiert sind – das ist das Thema von Körpersprache – wobei ich am Ende dann allerdings gemerkt habe, daß ich etwas vergessen hatte, nämlich das Gesicht.

Wie sieht nun die eigentliche kompositorische Konzeption aus?

Es geht darum, was der Körper mit seinen Gliedern aus sich selbst heraus an Sprache generiert, und in diesem Zusammenhang war für mich mehreres wichtig. Es gibt in dem Stück oder im Prozeß der Komposition „Körper-Sprache" mehrere Phasen. Eine Phase ist die des Bewußtwerdens, daß die Glieder erst einmal erfahren werden in ihrer Bewegungsfähigkeit. Das zweite wäre dann das Üben der Glieder, das dritte wäre die Möglichkeit des Gestaltens. Das ist alles noch endlich ganz abstrakt oder man könnte genausogut sagen, ganz materiell, material, nämlich ein Ausprobieren der Materie Körper. Ein anderes, was in dem Stück wichtig ist, sind sogenannte Geschichten. In diesen Geschichten wird etwas erzählt, nämlich einerseits eine Art Naturgeschichte des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen und andererseits eine wirkliche Historie. Hier gibt es beispielsweise eine Phase A, in der der Körper zunächst in seinem embryonalen Zustand, ich will jetzt nicht sagen, gezeigt wird, sondern auftritt. Sehr wichtig in diesem Gestaltungsprozeß ist das Sich-Zurück-Erinnern oder auch ein Vorausgestalten, daß man sich versetzt in einen Zustand, der einmal war, der aber immer noch in uns enthalten ist. In dem Fall geht es also um ein Sich-Versetzen in einen quasi-embryonalen Zustand, in dem der Körper noch eine Art Kugel bildet und dann beispielsweise diese Kugel aufbricht, was ein Symbol der Geburt bedeutet, erste Bewegungen der Gliedmaßen. Das ist das, was



Copyright 1980 B. Schott's Söhne, Mainz

Übungen 1: Kopfarbeit

I) Seitliche Drehungen (rechts-links)
Kopf jeweils gerade, oder in verschiedenen Winkeln geneigt

II) Auf-Ab-Bewegungen
Kopf jeweils nach vorn, oder in verschiedenen Winkeln gedreht

III) Seitliche Drehungen und Auf-Ab-Bewegungen kombiniert

Jeweils • kleine Bewegungen
a) wie die Kopfbeweglichkeit ausprobierend (Augen zu)

b) wie vorher (Augen offen, ohne zu schauen, „innerer Blick")

c) schauend (Augen auf, kleine Blicke)

d) bei III) nach Figurenbildung

in der Phase A – Emp-finden vorgeführt wird, wobei ich auch hier wieder dieses Trennungsstrichprinzip angewandt habe – Emp-finden: es wird etwas gefunden, es ist also im Emp-finden auch das Finden drin, und man findet sich selbst. Diese Naturgeschichte wäre der embryonale Zustand, die Geburt, dann die ersten Bewegungen, dann das Greifen der Hände, dann das Hinzukommen der Beinbewegungen, wobei beides zunächst einmal gesondert vor sich geht – erst lernt das Kind seine Arme zu bewegen, dann erst bewußter die Beine – und es kommt zum Stadium der Fortbewegung; dann wird der Körper wieder zu einem Ganzen integriert. Daß heißt, es setzt zunächst eine Differenzierung ein, und dann eine Integration. Das meine ich mit Naturgeschichte.

Ich meine aber, daß in „Körper-Sprache" zugleich eine Historie der menschlichen Bewegung enthalten ist. Mit Händen etwas tun landet ja schließlich über das erste Er-tasten, über das erste Be-greifen im Wortsinn schließlich bei der Arbeit, bei der Handarbeit. Und damit sind wir bei der Historie: es werden in dem Stück eben auch Arbeitssituationen, ich würde jetzt wiederum nicht sagen, dargestellt, sondern entwickelt. Sie entstehen aus diesen primären Figuren der Körperbewegung. Schließlich wird noch etwas Drittes in „Körper-Sprache" wichtig, nämlich das Nicht-Tun, daß der Körper in Ruhe ist oder einfach im Zustand der Nicht-Aktivität. Dies auch wieder in diesen beiden Möglichkeiten: einfache Entspannung, in sich sein, in sich ruhen, auch für andere sein, oder aber daß der Körper inaktiv ist, aber unter Zwang. In solchen verordneten oder Überich-haften Phasen kommt auch Gesellschaftliches ins Spiel.

Im Vorwort der Partitur notiert der Komponist, wie die Vokabeln der Körpersprache katalogisiert werden:

„Körper-Sprache" ist eine Komposition der Körperbewegungen – der Bewegungen des Kopfes, der Arme, des Rumpfs, der Beine; im einzelnen der Bewegungen der Augen, des Mundes, der Finger, der Schultern, der Hüften, der Zehen und so fort, wobei diese Bewegungen vielfältig miteinander verbunden werden können. In all diesen Bewegungen drücken wir uns bewußt oder unbewußt aus, beginnen die einzelnen Glieder oder der Körper als Ganzes zu sprechen, führen Selbstgespräche, wenden sich an Gegenstände, an Menschen, überhaupt an die Umwelt, und es kommt zu vielerlei Formen von Kommunikation. Im theatralischen Prozeß „Körper-Sprache" spielen die Körper der Ausführenden die mannigfaltigen Möglichkeiten der eigenen Sprache durch, und sprachlicher Ausdruck selbst wird körperliche Körper-Sprache. Als eben dieses enthält die Organkomposition eine Art Naturgeschichte und die Historie der menschlichen Bewegung.

Im folgenden werden dann die einzelnen Körperregionen systematisch aufgezählt und abgehandelt und mit Zeichen versehen, aus denen die eigentliche Partitur besteht. Die einzelnen Bewegungsarten unterscheidet Schnebel in Es-haft unwillkürliches Verhalten – sich treiben lassen, andrängenden Regungen folgen. Überich-artig zwangshaftes Verhalten – vorgegebene Regeln befolgen, inneren Zwängen gehorchen und Ich-haft gestaltendes Verhalten – sich selbst-bestimmendes, eigenständiges ausdrucks-volles Handeln.

Auch die Geschichten kennen die der Psychoanalyse abgeschaute Typisierung zwischen Es-, Überich- und Ich-haft. Schnebel unterscheidet hier zwischen positiven und negativen Aspekten. Die Partitur enthält ähnlich wie bei den „Übungen" eine sehr viel größere Fülle an Einzelablaufen als bei der ersten Realisierung dann auffuhrbar sind. In ähnlichem Umfang halten sich Ruhestellungen, die teils alternativ die jeweils nicht mit „Übungen" oder „Geschichten" Beschäftigten einnehmen oder stellenweise auch das ganze Ensemble.

Für die erste Einstudierung hat nun Schnebel selbst aus all den vorgeordneten, vorkomponierten Materialien einen Ablauf zusammengestellt, ihn mit einer Gruppe von Studenten und Dozenten der Hochschule der Künste Berlin einstudiert und bisher in Berlin in einer öffentlichen Generalprobe und in Metz bei den neunten „Rencontres Internationales de Musique Contemporaine" vorgeführt.

Die Bühne ist nahezu absolut schwarz, der Boden, Bühnenhintergrund und Seitenwände sind mit Samt ausgelegt – eine Blackbox. Am vorderen Bühnenrand liegt eine Reihe Neonröhren quer über die Bühnenbreite und verdunkelt damit nicht nur das Dahinterliegende, sondern ermüdet und ritualisiert damit zugleich das Auge. Einzelne Finger, Hände, Füße erscheinen nun – teils unabhängig, teils aufeinander reagierend – über oder zwischen den Vorhängen hervor. Alsbald rollen zusammengekrümmte Gestalten von hinten auf die Bühne, strecken sich allmählich, bilden Linien oder eine Sternfigur. Die einzelnen Darsteller sind dabei in schwarze und weiße Trikotteile gekleidet und mit weißen Gesichtsstrümpfen vermummt. Ein schwarzer Arm oder Rumpf ist nahezu unsichtbar, auch wenn er gerade eine Übung absolviert, an einer Geschichte beteiligt ist. Außerdem sind bestimmte Körperteile verdickt: Brust, Bauch, Hintern, Knie, Beine, Knie oder Arme. Es folgen Kopfdrehübungen, Spiele mit einem blauen Tuch, mit einer roten Nabelschnur, mit einer Luftpumpe, mit einer Lampe, mit einem Stuhl, mit einem Plexiglasstab, mit einer Neonröhre. Das Klopfen auf eine Vorhangstange erzeugt eine Art Tanz. Angespannt starre Bewegungen, auf dem Bauch liegend wie im Krampf, Robben. Ein großer gerillter Plexiglasschirm vergrößert die rollenden Augenbewegungen eines Darstellers. Später gibt es ein virtuoses Zehenspiel zu sehen. Eine großangelegte Steigerung reicht von Kriechen, Krabbeln, Auf-den-Knien-Rutschen, Gehen, Laufen, Rennen, Stolpern, Auf-den-Händen-Gehen, Schreiten, Humpeln hin bis zu hochvirtuosem Torkeln. Zwei Frauen spielen auf Tuchfühlung ein paralleles Duo mit kreisenden Schultern-, Kopf-, Rumpf-, Hüft- und Beinbewegungen. In hektischen Einzelbewegungen werden die Vorhänge, der Stuhl, die Wand, ein anderer, aggressiv traktiert. Ein Darsteller erschlägt sich selbst. Einer sucht sich ein Opfer, das er manipuliert und schließlich auf den Boden drückt. Eine Darstellerin rückt vor an eine Neonröhre, greift zur Schere und schneidet Löcher in den weißen Kopfstrumpf: Augen, Nase, Ohr, schließlich der Mund werden sichtbar. Geflüstert sieht man, hört man: ja, ja, ja. Körper- endet in Wortsprache.

Frage: Diese Schlußbildung ist im Material sozusagen nicht zwingend angelegt, es läßt sich auch ein anderer Schluß bilden aus diesem Material.

Es mag sein, daß in der Partitur, wie sie jetzt vorliegt, noch einiges fehlt, und da dieses „ja" als Schlußwort vielleicht noch nicht ausformuliert ist. Ich will's aber. Es hat mir immer schon am Anfang, als ich das Stück zu schreiben begann, vorgeschwebt, oder es war mir im Gedächtnis der Schluß von „Ulisses" von Joyce, in dem die Molly auf ihren achtzig Seiten halb tag-, halb wach-, halb nachträumend einfach vor sich hinredet ohne Punkt und Komma, und dann gegen Ende immer mehr ein „Ja" ins Spiel kommt und in immer kürzeren Zeitabständen sich verdichtet, so daß schließlich der eigentliche Schluß so lautet: „Ich will ja, ja, ich will ja." Und das hat mich immer schon fasziniert, und das soll eigentlich auch der Schluß dieses Stücks bleiben. Ich meine andererseits, daß in dem Stück doch bei aller Offenheit, und darin unterscheidet es sich vielleicht doch von „Glossolalie", von der Urfassung der „glossolalie", und vielleicht auch von den „Maulwerken": Es ist kompositorisch doch mehr vorgegeben, und ich glaube, man kommt um dieses letzten Endes Positive nicht herum. Es hat beispielweise auch in der Gruppe starke Diskussionen gegeben um den Schluß, und es war eine Zeitlang fast ein Unmut unter wenigstens einigen der Mitglieder, die sagten, der Schluß kommt uns zu negativ vor. Wir kennen dein Stück und wir empfinden daß das noch zu bedrückend ist. Wir hätten hier lieber etwas, was mehr befreiend ist, was mehr öffnet. Wir werden weiter arbeiten, vielleicht finden wir noch eine andere Lösung.

Frage: Was mir ein bißchen zu denken gibt, gerade in der Systematik dieser Stücke, der „Maulwerke", jetzt der „Körper-Sprache" und einer eventuell noch entstehenden Arbeit „Gesichts-Züge" – es wird sozusagen der Mensch auseinandergenommen in verschiedene Teile. Die Frage der Analytik, die in diesem Stück steckt und die in dem Entwurf der Stückfolge steckt: wie unmenschlich ist sie eigentlich gegenüber denen, die sie aufführen, die ja Gesichter haben, die Körper haben, oder siehst du auch einmal an irgendeinem Endpunkt eine Möglichkeit sozusagen zusammenzufassen, aufeinander zu beziehen, das Über-Stück zu komponieren?

Ich werde wahrscheinlich nicht ein Über-Stück komponieren, sondern einfach die drei Momente „Maulwerke", „Körper-Sprache", „Gesichts-Züge" als ein Ganzes nehmen. Ich möchte das nicht auseinandernehmen. Ich halte vom Analytischen insofern etwas, als es notwendig ist, daß wir einzelner Vorgänge gewahr werden. Wir können nicht ständig alles. Wenn wir die buddhistische Meditation nehmen, die ich auch für etwas enorm Wichtiges halte, dann verhält es sich auch so, daß zunächst einmal einfach sämtliche Teile des Körpers durchtrainiert werden – durchtrainiert ist falsch gesagt, daß man ein Bewußtsein bekommt von allem, was im Körper geschieht und was der Körper tut. Das Ziel aber von diesem Ins-einzelne-Gehen ist das Zusammenfassen, daß man schließlich ein Bewußtsein seiner selbst als Ganzes gewinnt, und das schwebt mir hier schon vor. Aber ich glaube, daß der Weg zunächst pädagogisch der ist, daß man ins einzelne gehen muß und vom einzelnen zum Ganzen. Ich will also nicht den Menschen in Teile zerlegen, oder wenn schon, dann mit dem Ziel, diese Teile zu einer Einheit zu fügen.

„Körper-Sprache" von Dieter Schnebel kommt mir wie ein ausgesprochenes Spätwerk der seriellen Musik vor, ein Stück, in dem sich parametrisches Denken, sozusagen das Gesetz des seriellen Komponierens, mit einer systematischen und pädagogischen Haltung verschränkt. Die doppelte Brechung über die Schwarz-Weiß-Gliederung und die partielle Vermummung der Gestalten – Bühnenraum und Kostümierung hat Achim Freyer gestaltet – bricht das Konzept, interpretiert Schnebels Ansatz noch bevor er klar erkennbar geworden ist: „Körper-Sprache" der vermummten und nur partiell sichtbaren Körper also. Eine stellenweise faszinierende, virtuose, spannungs- und bedeutungsgeladene Sprachkomposition gesichtsloser Körperfragmente. Mehr „Körper-Stottern" als „Körper-Sprache".

Emanzipatorisches Potential

Zu Dieter Schnebels musiktheatralischem Werk

von Theda Weber-Lucks

Experimentelle Kunst war schon immer politisch. Selbst wenn, wie bei DADA, ausdrücklich kein politisches Programm gegeben war, so richtete sich die künstlerische Aktion doch entschieden auf die Zerstörung, das Verwerfen alles Verhärteten, Erstarrten und zielte auf Erneuerung von Grund auf. Dieser politische Anspruch an die Kunst – untrennbar verknüpft mit der Frage: Wozu Kunst? – wurde in der Achtundsechziger-Bewegung erneut heftig diskutiert und hat zu wesentlichen Veränderungen in der künstlerischen Produktion geführt. So ging es nicht mehr, wie noch in den fünfziger und sechziger Jahren, ausschließlich um das Experiment mit dem musikalischen Material, sondern zugleich um das Freisetzen und Erproben sozialer Prozesse. Entsprechend der neuen Forderung an die musikalische Praxis als gesellschaftlich-emanzipatorische Basisarbeit: Kunst wurde von ihrem elitären Sockel gestoßen und sollte für jedermann erreichbar und verständlich sein. Auf dem Programm stand nun nicht mehr, wie noch bei Fluxus, Schockierung und Affront, sondern eine neue Öffnung der Musik gegenüber ihrem Publikum. Nach dem freisetzenden Einfluß John Cages war es vor allem dieser politische Anspruch, der die autonome, experimentelle Musik erneut für das Theatralische öffnete, nach der Einbeziehung von Sprachlichem und Szenischem verlangte.

Auch Dieter Schnebel wurde von der Achtundsechziger-Bewegung nachhaltig beeinflußt. So hat er ein radikal experimentelles Musiktheater gewagt, dessen Interesse auf die Ermöglichung einer voraussetzungslosen Musikausübung und -aufführung für alle gerichtet war. Dabei zielte er sowohl auf das Freisetzen und Entfalten des schöpferischen Potentials der Ausführenden, als auch auf konkretes demokratisches Arbeiten mit ihnen.

Spätestens seit diesem Zeitpunkt war für Schnebel die Experimentelle Musik unter einem doppelten Gesichtspunkt zu fassen, ging es ihm einerseits um die Erweiterung des musikalischen Materials, wie zum Beispiel die Emanzipation von sprachlichem und visuellem Geschehen als Musik, andererseits um die Emanzipation der Ausführenden als künstlerische Individuen.

Am deutlichsten hat Schnebel diese beiden Aspekte sicherlich in seinen Produktionsprozessen „Maulwerke" für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte (1968–74) und „Körper-Sprache, eine Organkomposition für drei bis neun Ausführende" (1979–80) durchgeführt.

Mit diesen Werken versuchte er, auch dem Vorwurf des Elitären eine Musik entgegenzusetzen, die die Grundtätigkeiten des menschlichen Lebens, das Atmen und Artikulieren, sowie die körperlichen Bewegungen, Mimik und Gestik, als ihr Material erklärt und weder Notenkenntnisse noch die Beherrschung eines Instruments voraussetzt. Statt Noten wird den einzelnen Ausführenden verbal beziehungsweise mit Hilfe von Materialtafeln (in den „Maulwerken" zeigen diese zum Beispiel Kurven mit verschieden rhythmisierten Atemverläufen oder Schemata mit Lippen-, Zungen-, Rachen- oder Kehlkopfeinstellungen) die musikalische Absicht erklärt. Diese besteht, wie der Begriff der Produktionsprozesse bereits andeutet, in der experimentellen Aneignung und Gestaltung des Materials. In aufeinander aufbauenden Produktionsschichten (Exerzitien, Kommunikationen, Produktionen, Opera in den „Maulwerken") kann der Ausführende sein individuelles Potential gestalterischer Kräfte freisetzen und in den Arbeitsprozeß, an dessen Ende die Gestaltung eines gemeinsamen Werks steht, einfließen lassen. Die ursprüngliche Idee der Gesamtkonzeption ist jeweils eine Aufführung, die zugleich mit dem fertigen Produkt auch seine Entstehung sichtbar macht.

Die beiden Produktionsprozesse sind also so angelegt, daß sich vor allem auch der musikalische Laie in den verschiedenen Arbeitsphasen als künstlerisch denkendes und handelndes Individuum erfahren und emanzipieren kann, während Schnebel zugleich auf der Ebene des Materials die musikalische Komposition mit Artikulationsvorgängen sowie mit Körperbewegungen erprobt.

Es zeichnet Schnebel als Menschen und als Komponisten aus, daß er diesen im doppelten Sinne emanzipatorischen Ansatz bis heute beibehalten hat, daß das experimentelle Erarbeiten und Festlegen der in vielem noch offenen Kompositionsskizzen bis heute in kreativer Zusammenarbeit mit den Ausführenden geschieht.

Hier muß in erster Linie das aus der Erarbeitung der „Maulwerke" hervorgegangene Ensemble der „Maulwerker" genannt werden. Mit dieser, vorwiegend aus Studenten der Hochschule der Künste Berlin, an der Schnebel unterichtete, zusammengesetzten Gruppe, hat Schnebel auch sein experimentelles Musiktheater weiterentwickelt und erprobt. Dabei ist zwischen Schnebel und den „Maulwerkern" eine produktiv-schöpferische Zusammenarbeit möglich geworden, die mit den Strukturen des konventionellen Musikbetriebs nicht mehr zu vergleichen ist. In der Erarbeitung der experimentell und offen angelegten Stücke entspinnt sich ein Dialog, in dem Ausführung, Komposition und Regie kaum noch zu trennen sind. So folgen auf die 1980 in Metz uraufgeführte „Körper-Sprache" die Zyklen „Laut – Gesten – Laute I" und „Zeichen-Sprache" („Laut – Gesten – Laute II"), die bereits für die „Maulwerker" konzipiert und dann in Zusammenarbeit mit ihnen (Michael Hirsch, Anna Clementi, Christian Kesten und Gisburg Smialek) realisiert worden sind.

Im folgenden erscheint es mir daher vielversprechend und interessant, insbesondere die jüngeren, experimentellen, musiktheatralischen Projekte Schnebels, die Zyklen „Laut – Gesten – Laute" aber auch die „Museumsstücke I und II" unter diesem emanzipatorischen und erweiternden Aspekt des Experimentellen zu untersuchen.

Ausgehend von einem zweiten, erweiterten Blickwinkel, der mit einer Reflexion über die Konzeption und das Verhältnis von Experiment und Tradition in Schnebels Ge-

samtwerk ansetzt, möchte ich dann auch sein jüngeres, traditionsbezogenes Musiktheater in die Darstellung einbeziehen: die in Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner und Regisseur Achim Freyer entstandene „szenische Kantate" „Jowaegerli" (1982–83) und „Chili", ein kammermusikalisches Theaterstück (1989–91).

„Laut – Gesten – Laute I" und „Zeichen-Sprache"

Die Zyklen „Laut – Gesten – Laute I" (1981–85) und „Zeichen-Sprache (Laut – Gesten – Laute II)" (1986–90) gehen unmittelbar aus den Produktionsprozessen „Maulwerke" und „Körper-Sprache" hervor. Doch stellen sie dem kompositorischen Ansatz nach eine völlig neuartige Synthese der beiden Produktionsprozesse dar. Weniger der politisch-emanzipatorische Aspekt der Produktionsprozesse wird verfolgt, als vielmehr das materiale, die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten erweiternde Experiment. (Musikalisch gesehen stehen in den „Maulwerken" nämlich nicht die Musiker, sondern deren Artikulationsorgane als die eigentlichen Ausführenden im Vordergrund. Und in entsprechender Weise wird in „Körper-Sprache" mit den Organen Rumpf, Kopf, Armen und Beinen eine visuelle Musik erprobt.)

Schnebels Interesse besteht nun wesentlich in der minimalistisch-strengen Integration des Maulwerke- und Körper-Sprache-Materials.

Entsprechend ist der erste Zyklus als eine Reihe von Stücken („Fantasien", „Redeübungen", „An-sätze", „Weisen", „Gedankengänge") konzipiert, in denen durchlaufende Artikulationsvorgänge von einzelnen, die übergeordnete Zeitgliederung verdeutlichenden Gesten strukturiert, kommentiert, kontrapunktiert oder begleitet werden.

In den „Redeübungen für Hand und Mund" („Laut – Gesten – Laute I") etwa sind anhand bestimmter rhythmischer Modelle verschiedene kurze Etüden zu gestalten, deren Material aus rhythmisierten Impulsfolgen von nicht mehr als zwei Artikulationen (zum Beispiel dental-alveolär mit nasaler, stimmhafter Lautgebung auf „m" oder „n") bestehen soll. Letztere sind aus dafür vorgesehenen Schemata auszuwählen. Dasselbe gilt auch für die „einfachen und gradlinigen Gesten" (es gibt vier Bewegungsrichtungen: vertikal, horizontal, nach vorn oder hinten und diagonal), die in zwei Versionen, „zeichnend" oder „deutend", realisiert werden können, entsprechend den in die Rhythmusmodelle eingezeichneten Akzenten.

In den später konzipierten fünf „Poemen" der „Zeichen-Sprache" („Poem für – vier Köpfe, – für zwei Rümpfe, – für acht Füße, – für einen Springer, – für sieben Arme, – für ein bis drei Finger") wird dann die umgekehrte Version ausprobiert: durchkomponierte Bewegungsverläufe einzelner Körperteile sind durch sparsam eingesetzte Artikulationen zu akzentuieren.

In beiden Fällen entsteht schließlich als Produkt eine heterogene, visuell und akustisch komponierte Musik, die zugleich theatralisch ist: Denn was im Zusammenspiel von Artikulationen und Gesten geschieht, läßt sich zwar als ein rein musikalisches Ereignis begreifen, gleichermaßen aber spiegelt sich Alltägliches darin. Aus den abstrakt komponierten Kürzeln isolierter Körperbewegungen und Artikulationsvorgänge setzen sich in immer neuer, grotesk-komischer Formation Szenen des täglichen Lebens zusammen, nicht ganz unähnlich denen, die der experimentelle Dichter Ernst Jandl in seiner aus Sprech- und Lautgedichten zusammengesetzten Miniaturoper „Szenen aus dem wirklichen Leben" entwarf.

Doch trotz ihrer äußeren Beschränkung und Konzentration setzen auch die beiden „Laut – Gesten – Laute"-Zyklen einen hohen Anteil kreativer Produktivität voraus. Denn als Partitur wird den „Maulwerkern" kein durchkomponiertes Notenbild vorgelegt, sondern eben eine Materialanordnung, die verschiedene Möglichkeiten der Kombination offen läßt.

Auch hier wird die Endfassung des musikalisch-szenischen Verlaufs weitgehend den Ausführenden überlassen. Die Realisation geschieht nun allerdings auf anderem Niveau: Während die Produktionsprozesse wie Schnebels „Schulmusik" (1973–) von Laien aufführbar sein sollten, wird nun die professionelle Beherrschung des „Körper-Sprache"- und des „Maulwerke"-Materials, also eines speziellen Repertoires, vorausgesetzt. Damit aber bekommen die Zyklen auch wieder einen Zug zum Elitären. Die Gruppe der „Maulwerker" hat sich zu einer Gruppe von Spezialisten entwickelt, die sich wie sonst niemand auf das vom Komponisten musikalisch Intendierte versteht.

Auch die „Museumsstücke" für bewegliche Stimmen und Instrumente (1991–1993 und 1993–1995) sind an der experimentellen Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten interessiert. Doch ist es Schnebel hier nicht mehr, wie in den „Laut – Gesten – Laute"-Zyklen, an der Komposition von gestischen und lautlichen Zeichen beziehungsweise von Körperbewegungen und Artikulationen als Musik gelegen. Stattdessen geht es ihm nun um den „Versuch einer ‚Neuen Bildlichkeit', also einer illustrativen Musik, welche Bilder verallgemeinernd durch Klänge darstellen will". Aufführungsbedingungen sind eine polyphon verwinkelte Räumlichkeit sowie die Möglichkeit der Bewegung der Ausführenden Klangträger im Raum: auch dies ein Ansatz, der zu einem völlig neuartigen Musiktheater führt.

„Museumsstücke I"

So geht es in den „Museumsstücken" um die Erstellung eines dreiteiligen, aus Genrebildern oder Charakterstücken zusammengesetzten Bilderbogens, in dem mit Lauten und Geräuschen darzustellen ist, was man in den Museen gemeinhin weder hört noch sieht: eine belebte, bewegte „nature morte", in der mit künstlichen Blumen und Früchten, „möglichst häßlich klingenden Plastikgegenständen", einmal zärtlich gespielt, einmal wild umhergeworfen wird, – oder eine Reihe von Portraits, in denen Kopf und Körper der Ausführenden als Klangkörper dienen, indem sie mit den Händen beklopft und bestrichen werden, oder ein Spieler den anderen mit vokalen Melodie- oder Geräuschverläufen porträtiert. – Aber auch Landschafts- und Stimmungsbilder, eine Schlachten- und eine Bauernszene werden, unter Einbeziehung des ganzen Aufführungsraums (der verschiedenen räumlich-akustischen Möglichkeiten wie Treppen, Hinter- und Nebenräume sie bieten) als ein bewegtes, auf synästhetische Wahrnehmungen hin angelegtes Klanggeschehen inszeniert.

Dabei greift Schnebel hier auf eigene, frühe Projekte räumlich oder/und zeitlich konzipierter Musik zurück: Be-

reits in „raum-zeit y" (1958) und „Das Urteil (nach Franz Kafka)" (1959) hat er mit Stereoeffekten, im Raum wandernden oder den Raum rhythmisch untergliedernden Klängen und Klangflächen experimentiert. Doch bezieht er nun verstärkt Dadaistisches, in Fluxus oder Musique concrète Erprobtes mit in die Konzeption ein, – besonders in der Art und Weise, wie er die verschiedenen „Nichtinstrumente" (Geräuscherzeuger wie Wildlocker, Kindertrompete, Autohupen oder Selbstklinger wie Metall, Wasser, Steine) zum Einsatz bringt. Deutlicher noch als Worte vermögen sie im Hörenden ein konkretes Bild oder eine besondere Stimmung zu erzeugen.

So stellen sich synästhetische Wahrnehmungen vor allem dann ein, wenn zum Beispiel im „Seebild" mittels Stimme, Wasser, rainmaker und Möwenschrei eine surrealistisch-stilisierte Stimmung entsteht. Ein groteskes Bild aber erwirkt eine „Battaglia", in der sich die Musik auf das plakative Lärmen von Ratschen reduziert.

Doch auch hier wird den Ausführenden improvisatorische Gestaltungsfreiheit überlassen (bis auf wenige Ausnahmen, die wie die „Battaglia" zum Beispiel ein exaktes Timing brauchen); wird die Vertrautheit mit der Ästhetik und freien Arbeitsweise Schnebels vorausgesetzt. Eineinhalb Jahre lang hat Schnebel in Zusammenarbeit mit den „Maulwerkern" (Katarina Rasinski, Barbara Thun, Ariane Jeßulat, Henrik Kaltries, Tilmann Walzer, Anna Clementi und Christian Kesten) die Umsetzung vom Bildlichen ins Klangliche probiert, wurden die unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen von Auge und Ohr sowie ihre Zusammenhänge studiert.

„MoMA – Museumsstücke II"

In „MoMA – Museumsstücke II" (1993–1995), das am 21. Januar in Köln zur Uraufführung gelangte, geht es dagegen wieder strenger zu. Hier stehen auch keine Bildgattungen auf dem Programm, sondern der Versuch, in hommageähnlichen Miniaturen das Werk oder die Arbeitsweise von etwa vierzig Künstlern der Moderne (begonnen bei Duchamp, Albers, Kandinsky, Klee bis hin zu Kiefer, Boltanski, Horn) klanglich zu charakterisieren.

Dafür wird die Besetzung, die in den „Museumsstücken I" auf Stimmen und Geräusche begrenzt war, erheblich erweitert. Mit dem „Kammerensemble Neue Musik Berlin" (Dirigent: Roland Kluttig) kommen ein Streich- und ein Bläserquartett sowie Gitarre, verschiedene perkussive Instrumente und ein Synthesizer hinzu.

Der Besetzung nach nimmt der zweite Zyklus bereits die Dimension eines Orchesterstücks an. Damit ist jedoch die Möglichkeit einer prozeßhaft angelegten Koproduktion von vornherein erheblich reduziert. Die angewachsene Zahl der Ausführenden macht eine ökonomischere Arbeitsweise erforderlich, wie Schnebel sie mit dem „Kammerensemble" bereits im Sommer 1994, anläßlich ihres ersten gemeinsamen Konzertes, „Nocturn final", erproben konnte. Dort hatte er eine Reihe von „Zwischenstücken" konzipiert, die, wie die „Museumsstücke", die akustischen Möglichkeiten der verschiedenen Raumebenen und -tiefen geltend machten, diesmal aber nach weitgehend fixierten Partituren zu realisieren waren.

Entsprechend verfährt Schnebel im zweiten Zyklus der „Museumsstücke". Hier wird mit Hilfe von Zeichnungen (die die Klangstruktur und zeitliche Dauer visualisieren), auskomponierten Teilen (die das Material definieren) sowie Schemata für die Anordnung und Bewegung im Raum die musikalische Intention deutlich gemacht.

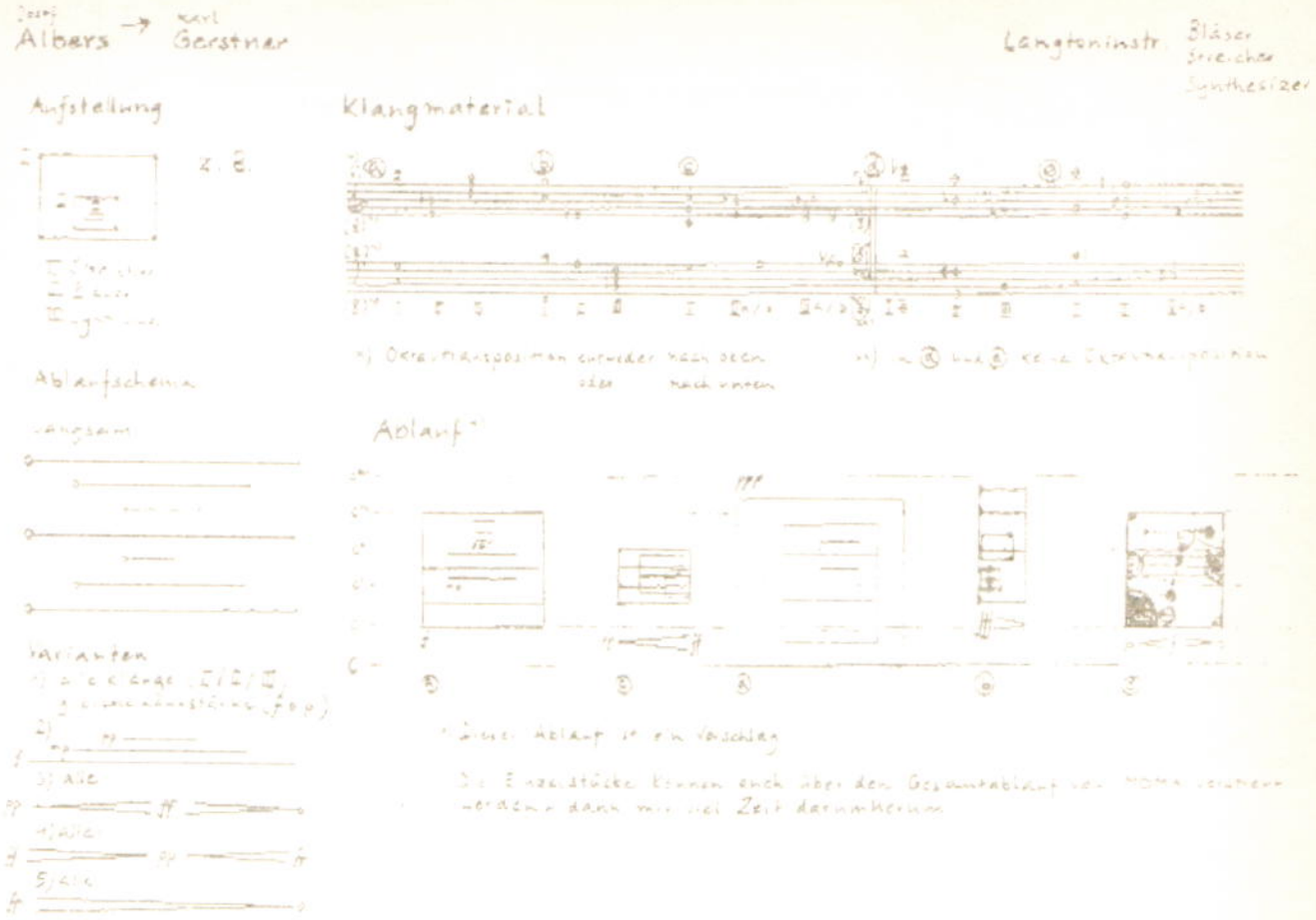
Damit wird den Ausführenden zwar nicht mehr die Endfassung der Stücke überlassen, doch geschieht sie noch immer im Dialog mit ihnen. Wie Schauspieler bringen die Instrumentalisten ihr Potential musikalischer und darstellerischer Fähigkeiten in den Arbeitsprozeß ein, wie ein Regisseur wählt Schnebel aus dem Angebotenem aus, legt er die visuellen und räumlichen Parameter seiner klanglichen Vorstellungen fest.

Für die Erprobung des Klangmaterials hat Schnebel neben einer großen Anzahl von Stücken „mit geschlossener Form, Anfang und Ende" allerdings auch wieder „work-in-progress-Formen" und „Events" (einen bestimmten Augenblick verabsolutierende Stücke) eingeführt. Alle drei Formen bieten unterschiedliche Möglichkeiten der verallgemeinernden Verbildlichung von Klängen an, einmal visualisieren sie die Form- und Farbkompositionen abstrakter Kunst, ein anderes Mal vollziehen sie den Akt der Hervorbringung nach (bei „Pollock" gilt es, analog dem action-painting ein action-playing auszuführen, bei „Uecker" wird selbstverständlich genagelt) oder sie greifen ein einzelnes Werk heraus, dessen Szenario zum musiktheatralischen Ereignis wird (so hat Schnebel sicherlich ein bestimmtes Bild von „Grosz" im Sinn, wenn er eine Dreiergruppe zu einer Tangoschleife schreien, widerlich lachen und Schüsse abfeuern läßt).

Dabei wird der Übersetzungsvorgang vom einen Medium ins andere auch hier mit System durchgeführt. So gibt es Teile nur für Instrumente, nur für Stimmen oder nur für „Dinge", aber auch für deren Kombinationen (Instrument und Stimme, Instrument und „Ding", Stimme und „Ding" oder Instrument und Stimme und „Ding"), in denen Schnebel die je spezifischen Möglichkeiten der Klangverbildlichung ausreizt. (In den rein instrumentalen Teilen zum Beispiel werden vorwiegend abstrakte Bildkompositionen realisiert: Formationen ineinander verschachtelter Klangfarbenblöcke erinnern an „Albers", räumlich-vieldimensional bewegte Klanglinien und -figuren gelten „Kandinsky", den Raum rhythmisierende Stereoeffekte stellen einen Bezug zum Œuvre von „Klee" her, während bei einer monochromen, in den Raum eingezogenen Klangfläche das Blau von „Yves Klein" synthetisiert wird.)

Mit dieser Art des strengen Experimentierens, die „MoMA" noch deutlicher als die „Museumsstücke I" in die Tradition seiner frühen experimentellen Raumkompositionen stellt, hat Schnebel nicht nur eine neuartige, geradezu verschwenderische Buntheit des Klangs entfaltet, sondern auch eine bisher nicht erreichte Flexibilität und Offenheit der äußeren Form herbeigeführt.

Schnebel selbst zieht den Vergleich mit einem „musikalischen Kunst-Baukasten" heran, aus dessen einzelnen Teilen in beliebiger Auswahl, Zahl und Reihenfolge ein „MoMA", Museum of Modern Art erstellt werden kann. Und gerade weil mit den Teilen keine hierarchische Struktur zu verwirklichen ist, wird auch seine demokratische Haltung wieder deutlich. Jedes „Teil" ist individuell verschieden, neben dem anderen gleichberechtigt, seiner Funktion nach unbestimmt und daher vielfältig einsetzbar.



Copyright 1994 B. Schott's Söhne, Mainz

Als Sammlung, die die verschiedenen Strömungen der musikalischen und künstlerischen Moderne noch einmal kompendienartig zusammenfaßt, erscheint „MoMA" allerdings unter umgekehrten, rückwärtsgewandten Vorzeichen, dem politisch-emanzipatorischen Anspruch der Produktionsprozesse nahezu diametral entgegengesetzt. Nicht ganz zufällig leitet „MoMA" zugleich das letzte „Jahrfünft" dieses Jahrhunderts ein.

Doch ginge man fehl, wollte man Schnebels Œuvre als eine lineare Entwicklung begreifen, in der eine Werkreihe in logischer Folgerichtigkeit zur nächsten führt. Die wohlmeinende Behauptung, daß das musiktheatralische Potential in seinen jüngsten Werken, vornehmlich den der Tradition zugewandten Stücken „Jowaegerli" und „Chili", von der „Latenz zur Evidenz" gelänge, ist weder zutreffend noch wird sie einem Komponisten, der sich der musikalischen Avantgarde verpflichtet fühlt, schmeicheln. Denn es werden nicht nur alle vorhergehenden Projekte in ihrem Wert und ihrer Bedeutung gemindert, sondern es wird zugleich ein Ästhetizismus vorausgesetzt, dem vor allem die Achtundsechziger-Generation abgeschworen hat. Schnebels künstlerischer Anspruch besteht weniger in der Vervollkommnung eines Stils, als vielmehr in der Anstrengung, jedweden Stil noch vor seiner Verhärtung abzustreifen. Entsprechend vielfältig und facettenreich zeigt sich daher auch sein kompositorisches Engagement, das aus je verschiedenem ästhetischen Interesse geleitet ist.

Vergleicht man die Entstehungsdaten der einzelnen Werke, so wird man auf die Gleichzeitigkeit der gegensätzlichen Konzeptionen aufmerksam. Schnebel arbeitet immer experimentell und traditionell zugleich, ist einerseits mit der Entgrenzung des musikalischen Materials befaßt, andererseits mit der Einbindung der Tradition, nicht im konservativen Sinne, sondern im Sinne einer Weiterbildung, einer Erneuerung von innen heraus, die nicht von vornherein alles Traditionelle verwirft oder für ungültig erklärt.

Entsprechend sind auch Schnebels musiktheatralische Produktionen in zwei zueinander komplementäre Stränge gespalten. In den experimentellen einerseits, in den trotz aller Radikalität auch immer wieder Traditionelles sich „einschleicht" (so sind die „Museumsstücke" in langsame und schnelle Sätze unterteilt, die „Laut – Gesten – Laute"-Zyklen weisen der klassisch-romantischen Tradition entlehnte Formbezeichnungen auf) und in einen traditionellen andererseits, in dem die experimentellen Möglichkeiten des Musizierens mit der Tradition zu neuer Einheit verschmelzen.

„Jowaegerli" und „Chili"

Bereits während der Arbeit an den politisch engagierten Entwürfen der Produktionsprozesse sind die Musiktheaterstücke „Jowaegerli" und „Chili" entstanden. Hier wird auf eine eher stille und sublime Art, quasi von innen heraus, das traditionelle Opernwesen erneuert. In „Jowaegerli", einer szenischen Kantate mit Texten von Johann Peter Hebel, und „Chili", einem kammermusikalischen Theaterstück über die bekannte Novelle Heinrich von Kleists, werden wieder Geschichten erzählt, gibt es wieder Ausführende,

aus einer ordentlichen Partitur spielende Sänger, Rezitatoren, Instrumentalisten, Pantomimen und sogar ein Bühnenbild. Und dennoch sind sowohl „Jowaegerli" als auch „Chili" Welten vom konventionellen Musiktheater entfernt.

In der Tat werden die Geschichten nur in oratorischer oder kantatenhafter Art rezitiert, nicht aber in einer das Erzählte verdoppelnden Handlung fortgeführt. Und auch die Musik schwingt sich nicht zu jener expressiven, gefühlsschwärmerisch-affirmativen Gestik auf, die den Zuhörenden und Zuschauenden in ihrem Sog verschlingt. Stattdessen wird mit sparsam eingesetzten visuellen und akustischen Mitteln (in Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner und Regisseur Achim Freyer) ein Imaginationsraum entworfen, in den hinein der Hörende und Sehende seine eigenen Assoziationen projizieren kann.

So komponiert Schnebel eine mit Streicherklängen durchsetzte Raummusik, deren geräuschhaftes, instrumentales oder vokales Klanggeschehen erstmals hier (nicht erst in den „Museumsstücken") eine nahezu synästhetische Wirkung erzielt. Geräuschinstrumente wie rainmaker und Windmaschine, aber auch volkstümliche Instrumente wie Gitarre und Akkordeon scheinen in ihrem Klangprisma jene ländlichen Gegenden zu reflektieren, in denen die mundartlichen Erzählungen Hebels angesiedelt sind.

Analog dazu werden die von Freyer eingesetzten Mimen wie Marionetten (oder automatische Puppen) nur zu gegebenen Zeitpunkten der Erzählung in Bewegung versetzt: Tanzend, kreisend, kriechend oder gar im Erdloch sitzend scheinen sie mal diese, mal jene Figur der Erzählungen zu verkörpern. Behutsam wird die Imagination gelenkt, ohne sie jemals auf nur eine Möglichkeit zu reduzieren.

Schlußbemerkung

Bis heute hat Schnebel den experimentellen, emanzipatorischen Ansatz der Achtundsechziger-Produktionsprozesse beibehalten. Sowohl auf der Ebene des Materials als auch auf der Ebene der Produktion.

Dennoch gibt es bisher nur wenige Ensembles (wie zum Beispiel das „ensemble recherche", das „Kammerensemble Neue Musik Berlin" oder die „Maulwerker"), die sich dieser Herausforderung stellen und ihre eigene Fassung erarbeiten. Noch immer ist man eher geneigt, eine bereits ausgeführte Version ins Repertoire zu übernehmen, als deren entscheidenden Impuls – die Prozeßhaftigkeit – nicht nur wahr-, sondern auch ernstzunehmen.

Merkwürdigerweise scheint auch Schnebel nicht mehr in gleichem Maße an einer Offenlegung der Produktionsbedingungen seiner Werke interessiert zu sein. So gibt es kaum ein neueres Programmheft, das den Entstehungsprozeß reflektiert und auf diese Weise dem kreativen Anteil der Ausführenden Rechnung trägt.

Damit scheint mir aber ein wesentlicher und interessanter Aspekt in Schnebels kompositorischem Schaffen unterbelichtet zu sein. Einerseits kann Musik – als Politik ernstgenommen – gerade hier modellhaft zeigen, wie demokratisches Arbeiten sinnvoll möglich ist. Andererseits wirkt sich das „Machen" ganz entscheidend auf die Form des Werks aus. Warum sonst hatte zum Beispiel John Cage nach dem „I Ging"-Prinzip komponiert, wenn er nicht zugleich damit seiner philosophischen Haltung hatte Ausdruck verleihen können. – Schnebel ist als Komponist, Theologe und Pädagoge vor allem an der Arbeit mit dem Menschen interessiert. Ebenfalls merkwürdig ist, daß auch die Kritik den politisch-emanzipatorischen Ansatz Schnebels bisher kaum zu würdigen wußte. So hat zum Beispiel die Tatsache, daß Schnebel immer wieder für seine Schüler, also für „Laien", komponierte (in seiner Zeit als Musiklehrer am Oskar-von-Miller-Gymnasium in München entstand zum Beispiel der Werkkomplex „Schulmusik"), nicht unerheblich dazu beigetragen, daß man ihn schließlich auch als „Laienkomponisten" abkanzeln wollte. Denkbar fern scheint bis heute der Gedanke zu liegen, daß gerade in einer quasi voraussetzungslosen Musik, die auf Virtuosen- oder Spezialistentum im konventionellen Sinne verzichtet, dafür aber ein offenes, sensibel reagierendes Ohr verlangt, eine große ästhetische Herausforderung liegt – und umgekehrt, daß die Musikausübung mit „Nichtinstrumenten" – „Dingen" – oder mit den eigenen Atem- und Artikulationsgeräuschen auch professionell erfolgen kann.

Bezeichnenderweise war die vom Westdeutschen Rundfunk initiierte „Werkstatt Dieter Schnebel", innerhalb der auch „MoMA" uraufgeführt wurde, der erste größere Veranstaltungskomplex, der dem gesamten Œuvre Schnebels Rechnung trug.

Anmerkungen

[1] Schnebel in: Musik der Zeit, Werkstatt Dieter Schnebel (Programmheft), 37

[2] Schnebel, Partitur

Alle zitierten Angaben sind, wenn weitere Anmerkungen fehlen, den Partituren der betreffenden Werke entlehnt (B. Schott's Söhne, Mainz). Weiterhin liegen dem Artikel Gespräche mit Dieter Schnebel, mit den „Maulwerkern" und mit dem „Kammerensemble Neue Musik Berlin" 1994/95 zugrunde; wörtliche Wiedergaben sind durch Namensnennung in Klammern kenntlich gemacht.

Quellen

„Werk-Tafel Schnebel", in: Schnebel bu, herausgegeben von Werner Grünzweig, Gesine Schröder, Martin Supper, Hofheim: Wolke, 1990, 368 f.

Dieter Schnebel, „Autonome Musik politisch", in: Dieter Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, Köln: DuMont Schauberg, 1972, 474.

Dieter Schnebel, Stephan Wunderlich, „Zur Situation der experimentellen Musik". Gespräch zwischen Dieter Schnebel und Stephan Wunderlich in München am 17. 8. 1982, in: *Experimentelle Musik* 1983, ohne Seitenangabe.

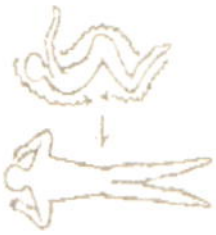
Dieter Schnebel, „Zur eigenen Arbeit – 1953–1984", in: *Zeitschrift für Experimentelle Musik*, Heft 2, März 1985, 59–65.

Dieter Schnebel, Musikalisch-Szenische Lektüre. Zur Konzeption von „Jowaegerli" und „Chili", in: *Programmheft der Hamburgischen Staatsoper*, Hamburg, ohne Jahresangabe, 59–62.

Gisela Nauck

Körper-Sprache

Werk und Umfeld einer Komposition von Dieter Schnebel



1 Dieter Schnebel: Einführung zur Partitur. Copyright B. Schott's Söhne, Mainz, unveröff. Man., S. 6

KÖRPER-SPRACHE ist eine Komposition der Körperbewegungen – der Bewegungen des Kopfes, der Arme, des Rumpfes, der Beine; im einzelnen der Bewegung der Augen, des Mundes, der Finger, der Schultern, der Hüften, der Zehen usf., wobei diese Bewegungen vielfältig miteinander verbunden werden können. In all diesen Bewegungen drücken wir uns bewußt oder unbewußt aus, beginnen die einzelnen Glieder oder der Körper als Ganzes zu sprechen, führen Selbstgespräche, wenden sich an Gegenstände, an Menschen, überhaupt an die Umwelt, und es kommt zu vielerlei Formen von Kommunikation.«[1] In der zwischen 1979 und 80 entstandenen Komposition haben Schnebels Ideen von einem »genuinen Musiktheater«, die er seit den späten 50er Jahren in verschiedensten Werken konsequent ausgearbeitet hat, ihre radikalste Form und Musiktheater seinen Endpunkt gefunden. Das Material sind klanglose Bewegungen, das Werk ist variabler Prozeß, die Interpreten sind nicht Reproduzierende, sondern Produzierende. Zugleich hat damit auch Schnebels Rekreation des verloren gegangenen menschlichen Ausdrucks, wie auch der Emotionen in der Avantgarde-Musik an einen äußersten Punkt geführt, an dem Ausdruck zugleich abstrakt und pur als Bewegung erscheint: »Im theatralischen Prozeß KÖRPER-SPRACHE spielen die Körper der Ausführenden, die mannigfachen Möglichkeiten der eigenen Sprache durch und sprachlicher Ausdruck wird selber körperlich: Körper-Sprache.«[2] Wurden in dem vorangegangenen Schwesterwerk *MAULWERKE* (1968-74) die Bewegungen der Stimm*organe*, also von Stimmlippen, Kehlkopf, Lippen-, Mund- und Zungenbewegungen, komponiert, die immerhin noch zu den ursprünglichen Klängen des Selbstausdrucks führen, so konzentriert sich das Ausdruckspotential nun in der klanglosen, entweder kommunikativen oder selbstbezüglichen Geste. In beiden Fällen handelt es sich um Vorschläge für Bewegungen, aus denen die Ausführenden wählen und nach ebenfalls variablen Kompositionsvorschlägen einen musikalischen Prozeß – oder auch ein Werk – bilden können. Dem selben ästhetischen Impuls folgend, hat sich die kompositorische Arbeit am Sprechen und Singen zur Arbeit mit Gesten transformiert. Musik modifiziert sich zum Theater, wobei sich die Grenzen aufgelöst haben.

2 Ebd.

II

Mit diesen künstlerischen Entscheidungen für weniger musikalische Abstraktion und größere menschliche Nähe befindet sich Dieter Schnebel innerhalb jenes aufbrechenden Trends einer postseriellen Avantgarde, die die in sich selbst kreisende strukturelle Determiniertheit als Sackgasse erkannt hatte und neue Wege suchte. Dazu gehört etwa die Entdeckung alles Klingenden und der Stille, neuer Materialien und der Klänge des täglichen Lebens ebenso wie die Erforschung der Stimme, die autonome Präsenz klanglicher Prozesse, Körperklang, Environment, neue Räume, Thematisierung des Nebensächlichen, Zeit als situatives Dasein oder Sozialisierung von Musik – um nur einige Stichworte zur Beschreibung neuer Wege neuer Musik in den letzten Jahrzehnten zu nennen. Sie markieren Stationen bzw. personelle Linien von Musikentwicklung, die keiner stilistischen Tendenz oder Strömung mehr folgt und doch entscheidende Gemeinsamkeiten aufweist, für die wenigstens drei Stichworte genannt seien: Befreiung, Ausbruch, Lösung oder kurz: Grenzüberschreitungen von Musik. Der Zeitpunkt für deren Anfänge reicht bekanntermaßen in die sechziger Jahre zurück. Die Befreiung galt dem behindernden Korsett struktureller Determination mit ihrem selbstreflexiven Sinn und der Suche nach neuen, den Menschen nahestehenden Inhalten, der Ausbruch galt neuen Klangmaterialien jenseits spieltechnischer Tradition wie auch instrumentaler Beschränkungen und die Lösung denjenigen aus dem Konzertsaal auf der Suche nach adäquateren Hörsituationen. In sehr unterschiedlicher Ästhetik und kompositorischer Eigenart sind sie mit Komponistennamen wie Pierre Schaeffer, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Josef Anton Riedl, Murray R. Schafer, John Cage, Vinko Globokar, Friedrich Schenker, George Aperghis, Heinz Holliger, Georg Katzer, Luciano Berio, Hans Joachim Hespos oder auch George Maciunas, Nam June Paik und anderen verbunden, deren Musik solcherlei Entfesselungen in verschiedensten Richtungen angestoßen oder auskomponiert haben. Deren Hauptrichtungen waren das Szenische, also Sichtbare,

was im musikalischen Kontext eine neue Funktion und Aussagekraft erhielt, war das unendlich gewordene Gebiet der Materialklänge, deren Erzeugung eine unkonventionelle Handhabung der Klangerzeuger erforderte und war die Stimme, deren Klang- und Ausdruckspotential seit Anfang der 70er Jahre und ausgehend von der experimentellen Musikszene New Yorks überhaupt erst entdeckt wurde. Mit jeder dieser drei Richtungen aber kam der menschliche Körper ins Spiel. Er wurde nicht mehr hinter der antrainierten und stilisierten, d.h. auch entfremdeten Virtuosengeste versteckt, sondern zum Demonstrator von Klang, zum materialimmanenten Ausdrucksträger, zum Klang-Träger. Im instrumentalen Theater eines Mauricio Kagel etwa entlarven die Ausführenden durch die Art und Weise der Handhabung eines Instrumentariums, das die ausrangierten Gegenstände und Instrumente bevorzugt, den (Klang)Sinn – und Unsinn – alltäglicher Wirklichkeit. «Gerade im irreal Absurden, im Zerbröckeln und Aufweichen der Bruchstücke unserer (Un)Kulturlandschaft wird ihr wahrer Zustand, ... aufgedeckt.»[3] Ohne ein neues Verständnis vom Interpreten aber, dessen Körpereinsatz im Bereich des Gestischen und Theatralischen ebenso gefordert ist wie bei der Bedienung eines unkonventionellen Instrumentariums, wäre dieses Aufdecken im Klang nicht möglich. Ähnliches gilt für andere Komponisten, wenn auch in anderer kompositorischer Eigenart. Vinko Globokar etwa nimmt spätestens seit den 70er Jahren mit seiner Musik – und in ähnlich sozialkritischer Weise – Stellung und stellt sie dabei ganz bewußt in den Dienst von musikfremden Ideen, die besonders kulturelle Realität und Gepflogenheiten hinterfragen und entlarven. Beispiele dafür sind etwa «Carroussel» für 16 Spieler (1977), das «die künstliche und verlogene Festlichkeit»[4] (eines Musikfestivals) zum Thema hat und sich als Werk schließlich selbst zerstört oder der Zyklus «Laboratorium» (1973-85), der den Prozeß der Kompositionswerdung vorführt – und nicht das «ideale» Werk-Resultat. Die erforderlichen Klangexperimente, stimuliert durch seine Erfahrungen als Improvisator an der Schnittstelle von Free-Jazz und Neuer Musik, führten den Posaunisten Globokar nicht zufällig auch zum Körper als Instrument, zu *?Corporel* (1984), das der in Mode gekommenen Schlaginstrumentariumsanhäufung und seiner oft unkreativen kompositorischen Nutzung lediglich den nackten Oberkörper als Instrument entgegenstellt. Als Schlagzeuger seines eigenen Körpers, dessen differenzierte Klanglichkeit überhaupt erst zu erforschen ist, wird der Interpret zugleich zum Subjekt und zum Objekt der Musik. Seine Funktion transformiert sich dabei vom Reproduzierenden zum Erforscher. Diese Körperlichkeit von Musik erfaßt selbst das vornehme Ensemble des Streichquartetts, wenn in Globokars *Discours VI* die Instrumentalisten ein «Kontinuum an körperlich intensiven Ausdrucksvarianten»[5] sowie Aktionsanweisungen auszuführen haben: Fußstampfen, Keuchen, Schreien, Sprechen, Lachen, durch Handbewegungen die Zuhörer grüßen, pantomimische Darstellung des verwendeten Textes usw. Diesem instrumentalen Theater, dem auch jüngere Komponisten wie Carola Bauckholt, Nicolaus Richter de Vroe oder Cornelius Hirsch bis zum heutigen Tag immer wieder neue Seiten abgewonnen haben, setzte dagegen Josef Anton Riedl die autonome Produktion des Klanges als vielfach differenzierten Materialausdruck entgegen. Aber auch er benötigte dazu die Bewegung, den Körper: der diese Metall- (*Metallophonic Raum – Klangwerkstatt* [1974]), Glas- (*Glas-Spiele I* [1974-77] und *II* [1995]) oder Papierklänge (*Paper Music I, II* und *III* [1961, 1988, 1998]), erkundet und hervorbringt. Die Körpergeste und deren Rhythmus aber sind beim Aufschlagen einer riesigen Papprolle, beim Zerfetzen von Papieren oder beim Rinnenlassen von Glasmurmeln durch ein System verzweigter Röhren ebensowenig von der Spezifik des Klanges zu trennen wie bei Kagel oder Globokar – die klangerzeugende Geste ist zum Bestandteil eines zunächst zu erforschenden und nicht mehr identisch zu reproduzierenden Klanges geworden. Eine wiederum andere Dimension gewann das Körperliche in Heinz Holligers *Pneuma* für Bläser, Schlagzeug, Orgel und Radios aus dem Jahre 1970. Bei dieser Arbeit aus phonetischen Elementen vom reinen Geräusch bis zum komplexen Klang verwandelte sich das Blasorchester unter seiner kompositorischen Hand zu einer «riesige(n), atmende(n) Lunge, die Instrumente als Mund, der die Atemgeräusche artikuliert»[6]. Die Anwendung neuer Instrumentaltechniken auf das Orchester brachten eine Körperlichkeit ins Spiel, die nicht durch die Präsenz der Interpreten – wie etwa bei Riedl –, sondern durch ein assoziatives Klangmaterial vermittelt war.

Solcherart «körperliche Grenzerfahrung ... des konzertierenden Virtuosen»[7], die auch etliche Kompositionen der 70er/80er

5 Nicolas Schalz: «Mein geiler Leib». Für ein anderes Wahrnehmung, in: Im 'Grand Magasin de Nouveautés', in: Peter Rautmann: Nicolas Schalz. Fleisigen, Kreuz- und Quergänge durch die Moderne, Regensburg 1998, Bd. 2, S. 107

3 Reinhard Schulz: Die Gestalt des Alltäglichen. Zur Konzeption des musikalischen Materials bei Mauricio Kagel, in: Werner Klüppelholz (Hrsg.): *Kagel ...* 1991, Köln: DuMont 1991, S. 261

4 Vinko Globokar: Einführungen von Texten Eduardo Sanguinetis, in: Laboratorium. Texte zur Musik 1967-1997, Plau-Verlag 1998, S. 226

6 Heinz Holliger: Einführungstext zu Pneuma, in: CD-booklet Donaueschinger Musiktage 1950-1990, col legno, WV-03180 (CD), S. 77

7 Peter Niklas Wilson: Artikel Heinz Holliger, in: Komponisten der Gegenwart, edition text + kritik, S. 3

Jahre von Friedrich Schenker, Luciano Berio, Hans-Joachim Hespos oder in stimmlicher Hinsicht von George Aperghis geprägt hat – war in noch weit umfassenderem Sinne als *kulturelle* Grenzüberschreitung wirksam. Was schon für Mauricio Kagels Arbeiten gilt, deren besondere Körperlichkeit ohne seine argentinische Herkunft nicht denkbar wäre, begegnet auch noch Generationen später als künstlerische Grundhaltung mit konkreten Folgen. So eröffnete der brasilianische Komponist Chico Mello (Jahrgang 1957) anläßlich der Uraufführung seiner Komposition *Pixo* für einen Schlagzeuger 1988 in Donaueschingen sein Selbstporträt mit den für West- wie Osteuropäer merkwürdig in den Ohren klingenden Sätzen: «Komponieren heißt, meine Haut, meine Organe, die allgemeine Spannung zu spüren; reden mit den Poren, ihre Kontinuität und Diskontinuität erkennen, die Musik des Körpers erfahren. Den Weg der Klänge entziffern: Kindheit, Lust und Schmerzen, Erklärbares und Nichterklärbares; ein Gang durch die vielerlei Brasilien, die dem Körper aufgeprägt sind.»[8] Chico Mello, der 1981 ein Medizinstudium abgeschlossen und schon seine Arbeit als Psychater begonnen hatte, studierte zu dieser Zeit bereits bei Dieter Schnebel an der Hochschule der Künste Berlin, dem er 1956 bei den Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea in Piriápulis begegnet war. Sein kompositorisches Ziel bestimmte er in dem Versuch, seine «eigene kulturelle Anatomie zu beobachten und zu ergründen», eine Anatomie, an der ihn besonders auch «die Machtverhältnisse und kulturelle(n) Beeinflussungen» interessieren, «die Gesellschaften und ihre Musik umwandeln»[9]. Der Körper, die Körpererfahrung und der Körperausdruck wurden dabei zu einer wichtigen Schnittstelle.

III

KÖRPER-SPRACHE besteht aus den Prozessen *Übungen, Geschichten* und *Nicht-Tun*. Dieter Schnebel hat dafür eine eigene «Bewegungs-Sprache» entwickelt, bei der menschliches Sich-Ausdrücken zum Impuls und Träger von vorgeschlagenen Bewegungen wird, strukturiert von rhythmischen Modellen. Ebenso wie in den *MAULWERKEN* sollen diese Bewegungsformen von vorgegebenen inneren Einstellungen gesteuert werden, die als «a) Es-haft unwillkürliches Verhalten» «b) Über-Ich-artig zwangshaftes Verhalten» und «c) Ich-haft gestaltendes Verhalten»[10] der Psychoanalyse Freudscher Provenience entlehnt sind. Diese Verhaltensmodelle gelten bereits für den *Übungen* genannten, ersten Teil, in dem die Grundformen dieser Bewegungs-Sprache studiert und probiert werden, was auch entdeckendes Ausprobieren von nicht Vorgegebenem einschließt. Diese elementaren Formen umfassen – symbolisch skizzierte und verbal notierte – «Kopfarbeit»[11] (= Bewegungsformen des Kopfes) «Fingerübungen» (= Bewegungsformen der Finger), «Handzeichnungen», «Rumpfarbeit», «Arm- und Beinlinien» sowie «Zehen- und Fußstudien». Aus solchem elementaren Material werden in einem zweiten Prozeß eben *Geschichten* gebildet, die das Ausdruckspotential der Bewegungen nun zu kommunikativen Situationen, Spannungen oder Zuspitzungen ausdehnen. Die *Geschichten* «erzählen» verschiedene Versionen «eine(r) Art Naturgeschichte und die Historie der menschlichen Bewegung»[12]. Der Körper «handelt» von sich, von seinen Fähigkeiten als ungegliederte Einheit, von den Möglichkeiten der Arme und Hände, der Beine und Füße, von seinem Potential als in sich strukturierte Ganzheit. Im Sinne avantgardistischer Materialästhetik bleiben die Bewegungen selbstreflexiv, spricht das Material aus sich selbst heraus und über sich selbst. Reihen von Verhaltens-Paaren mit positiven («Eros») und negativen Eigenschaften («Thanatos»)[13] sowie grafische Skizzen ihrer Umsetzung geben Richtungen dieser Geschichten vor. Emp-finden (adgio molto, andantino infantile, allegretto, andante narcistico) – Zer-fahren (adagio tremendo, andante inquieto, moderato molto rubato, acc. irregolare, adagissimo, senza tempo); Be-greifen (mit analogen musikalischen Spielanweisungen, die hier also zu Handlungsanweisungen modifiziert werden) – Ver-drehen; Fort-schritte – Ab-läufe; Er-tassen – Ent-lassen.

Der Gliederung dieser Geschichten dienen schließlich jene ähnlich komponierten Phasen der Inaktivität, überschrieben mit *Nicht-Tun*, die auch zu selbständigen Abschnitten als Geschichten des konstruktiven (*Ruhe-Punkte*) oder auch destruktiven (*Erstarrungszonen*) Nicht-Tuns ausgedehnt werden können. Werden die drei Prozesse dann zu einer aufführbaren Möglichkeit zusammengefügt, so entstünde eine Musik aus Etwas und Nichts, die zudem klanglos ist[14].

Bereits in den Übungen lagert sich subjektives, emotionales Befinden der Ausführenden als Bewegungsqualität in das Grundmaterial von KÖRPER-SPRACHE

10 Dieter Schnebel, Einführung zur Partitur *KÖRPER-SPRACHE*, a.a.O., S. 13

11 Die Begriffe in Anführungszeichen zitieren gleichsam die Überschriften in der Partitur

12 Dieter Schnebel, Einleitung zur Partitur, a.a.O., S. 6

8 Chico Mello, Selbstporträt: Topographie, in: Programmheft Donaueschinger Musiktage 1989, S. 46

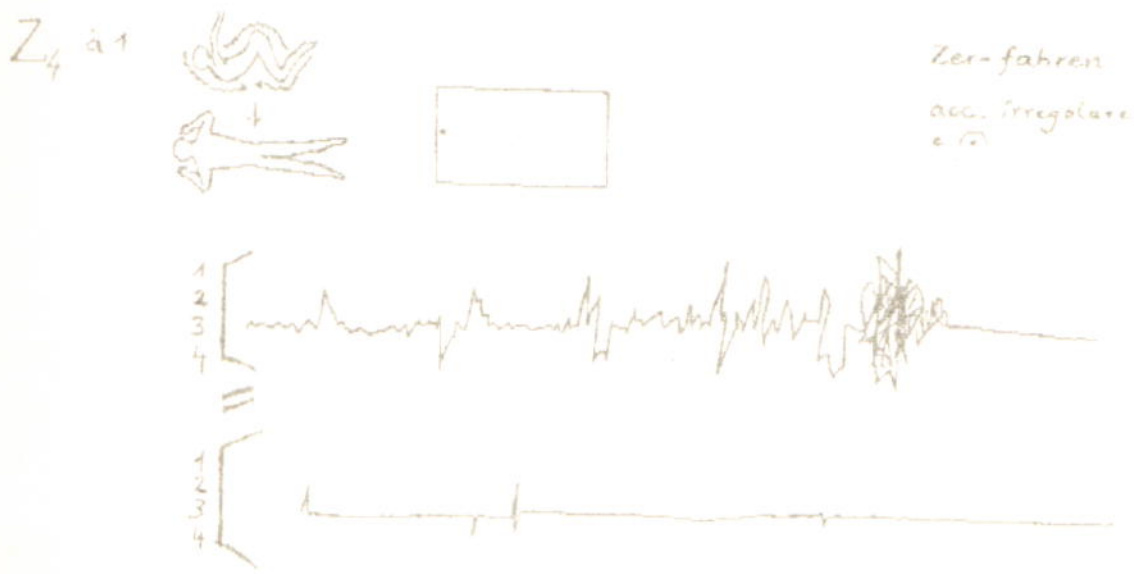
13 Ursprünglich trug *KÖRPER-SPRACHE* den Titel *Thanatos-Eros (2)* – die Nr. 1 entstand als eigenwilliges Orchesterwerk mit Stimmen zwischen 1979 und 82

9 Ebd.

14 Die Möglichkeit einer ausdrücklich sparsamen Ergänzung durch *MAULWERK*-Passagen ist zwar in der Einführung zur Partitur vermerkt, jedoch im Zusammenhang mit dem angehängten Ablaufplan der Uraufführung am 20.11.1980 in Metz zugleich mit dem Zusatz versehen, daß die «ursprünglich vorgesehene Schicht der Klangspuren weitgehend eliminiert [wurde], da sie die stumme Expressivität der Körpersprache stören» (Partitur, a.a.O., S. 95)

ein. Ausdruck hat sich damit als Gestaltungsqualität von der Person des Komponisten gelöst und ist – ähnlich wie bereits in dem Sprechstück *lectiones* (1964/74), in den *MAULWERKEN* (1968-74) oder auch in der sinforischen Musik für mobile Musiker *Orchestra* (1973-77) zu einer Gestaltungsqualität der Ausführenden geworden. Voraussetzung dazu ist allerdings eine Komposition, die nicht fixiert, also reproduzierbar ist, sondern – wie erstmals die Urform von Schnebels *glossolalie* aus dem Jahre 1959 – Material zur Erzeugung eines Werkes, zum Prozeß seiner unterschiedlichen Bildungen liefert. Durch die Einlagerung von Ausdruck in die Bewegung aber hat sich die sichtbare Komponente der Schnebelschen Musik – die neben der Sprache und dem Sprechen zu den wesentlichen Bestandteilen seines experimentellen Komponierens gehört – gegenüber ähnlichen Werken aus den Anfängen seines musikalischen Schaffens – entscheidend verändert. *KÖRPER-SPRACHE* bildet nichts mehr nach, wie beispielsweise die *visible music I* von 1960/62 einen Prozeß der Auflehnung gegen Herrschaft, sondern die sichtbare Geste steht als gerannener Ausdruck für sich selbst. Hinsichtlich der Rückgewinnung einer neuen Körperlichkeit nimmt diese Komposition innerhalb der postseriellen Avantgarde eine radikale und zugleich humane Position ein, von der aus es nimmer weitergeht, es sei denn durch Selbstzerstörung. ■

KÖRPER-SPRACHE, Seite aus Figürliche Modelle, S.B. Schott's Söhne Mainz, unv. Manuskript



Seitenlage des Körpers, stark verkrümmt und angespannt.

Janus Zustand zunächst wie in Z3 : Verspannung. Dann ruckartige Zuckungen der Verkrampfung, welche sich auf den ganzen Körper ausdehnt und ihn immer mehr zusammenzieht. Infarktartiger Höhepunkt und Verfall in flache starre Lage – höchstens nachkommende Defektbewegungen.

FAX

von **frank gertich**
kluckstraße 36, d-10785 berlin
☎ + 🖷 (030) 257.00.519
email frank.gertich@berlin.de

an: uli

fax# 375 806 23

diese seite + noch 13

7 i 2000, berlin

lieber uli,

ich war heute in bibliotheken, auf der suche nach dem **klangkörper.**

kam aber bis jetzt nicht viel bei raus. der begriff scheint nur im deutschen gebräuchlich zu sein; entsprechende äquivalente in anderen sprachen sind mir nicht untergekommen. in den deutschen nachschlagewerken kommt das wort auch nicht vor, nur in einem mehrsprachigen musikalischen wörterbuch, und dort ohne weitere angaben, außer daß es eben im deutschen synonym mit "orchester" gebraucht wird.

hans-klaus jungheinrich schreibt (in seinem buch über den dirigenten), daß der begriff im geschäftsgebrauch (bei verträgen usw.) offenbar bevorzugt wird (zuungunsten von "orchester"). ich schreib den passus noch raus und schick'ihn dir nachher.

ansonsten hatte ich ziemlich pech mit meinen buch-anfragen; war alles schon ausgeliehen. thema *körper* ist ganz offensichtlich gerade modisch. macht aber auch nix; morgen besorge ich noch quellen zur vorbereitung auf interviews am montag (in anderen bibliotheken).

vielen dank für deine inspirierten skripten, die muß ich aber jetzt erstmal richtig inhalieren, nebst einigem andern zeugs, was noch auf meinem recherche-stapel hier neben mir liegt.

anbei noch drei artikel über schnebels körper-stücke.

gruß

Zweiter Teil

Zwei Gesichter mindestens hat ein Geräusch, das mit einem Tonband irgendwo in der freien Natur oder im alltäglichen Leben aufgenommen wurde. Da ist zum einen seine anekdotische, symbolische Qualität, daß wir also bei einem Autogeräusch an ein Auto, bei einem Vogelgeräusch an einen Vogel denken.

Zum anderen hat jedes Geräusch eine abstrakte, rein musikalische Qualität. Da geht es um seine Tonhöhe, seine Dauer, seine Rauhigkeit, seine Klangfarbe, kurzum seine morphologischen Eigenschaften - für die vor allem sich die musique concrète interessierte. Musique concrète meint dabei eine kompositionstechnische Herangehensweise, die nach den verwandtschaftlichen Beziehungsgraden morphologischer Geräuschqualitäten sucht, konkrete, im Klang selbst liegende Ähnlichkeiten oder Unterschiede - vollkommen unabhängig davon, welche Geschichte diese Geräusche vielleicht erzählen könnten.

Jedoch diese anekdotischen, symbolischen Qualitäten gehen beim "konkreten" Komponieren mit Geräuschen ja nicht verloren, und müssen als eigenständige Textebene mit einkalkuliert werden. Auch wenn ein Auto noch so schön in fis-moll quietscht und ein gußeiserner Deckel ebenso - ein Auto bleibt ein Auto und ein Deckel bleibt ein Deckel - weswegen der Begriff musique conrète vom ganzen Kern der Sache nur die Hälfte trifft.

Aus diesem Grund hat der frankokanadische Komponist Francis Dhomont den Begriff der Akusmatischen Musik vorgeschlagen, anspielend auf die Legende, daß der griechische Philosoph Pythagoras im sechsten vorchristlichen Jahrhundert seinen Unterricht mit Vorliebe hinter einem Vorhang gewährt haben soll, damit sich seine Schüler ausschließlich auf den Inhalt seiner Rede konzentrieren könnten, und nicht von seiner physischen Präsenz abgelenkt würden.

Aber diese Legende hat ein noch älteres mythologisches Vorbild, zum Beispiel im Alten Testament, in welchem der namenlose Gott Abrahams in einem brennenden Dornbusch zu ihm spricht: Ich bin der ich bin - der gleiche Gott, der Moses ein paar Kapitel später verbietet, sich ein Bild von ihm zu machen. Doch wohl unter anderem deswegen, weil eine bildliche Vergegenwärtigung Gottes von der allumfassenden Essenz des göttlichen Seins und der göttlichen Gegenwart ablenken würde. Ein Gott, von dem man sich ein Bild machen kann, ist wahrhaftig nur ein Werk menschlicher Phantasie.

So gesehen ist der Begriff des Akusmatischen nicht nur die Beschreibung einer äußerlichen Präsentationsform, daß nämlich diese Musik meistens über Lautsprecher übertragen und aufgeführt wird, und die Geräusche, die man hört, sozusagen ohne ihre ursprünglichen Wirkursachen erklingen. Akusmatisch meint darüber hinaus noch eine ästhetische Qualität, daß nämlich diese Musik eine Konzentration auf die akustische Essenz nicht nur des Geräusches, sondern des Klingenden überhaupt ermöglichen sollte, ohne etwa vom Personenkult des verabgotteten Klaviervirtuosen abgelenkt zu werden. Akusmatische Musik verzichtet auf alle Äußerlichkeiten, beschränkt sich nur auf den Klang, auf die Essenz von Musik überhaupt, und auf das, was innerhalb der Musik und eben nur der Musik, das heißt in ihrem Erklingen gegenwärtig werden kann. (Absolute) Akusmatische Musik konzentriert sich auf die Präsenz des Essentiellen und sagt unterschwellig und wie ich meine etwas überheblich, daß mit dem Akustischen zugleich das Essentielle eines Phänomens präsent sei, wovon dessen Bild nur Ablenken könne. Kurz gesagt, erklärt die Akusmatik das Primat des Radios vor der Oberflächlichkeit des Fernsehens. Und da sind wir eigentlich schon wieder am Anfang dieser Geschichte, nämlich beim Gott Abrahams, der von sich sagt, und er läßt nur seine Stimme hören: Ich bin gegenwärtig, ich bin das Gegenwärtige, ich bin der ich bin. Das ist die Bedeutung des Wortes Jahwe. Oder anders formuliert, in Anspielung auf einen anderen Mythos: Am Anfang war der Klang, und der Klang war die Essenz, und die Essenz wurde das Wort, und

das Wort wurde zu Fleisch. Und so weiter. Und irgendwann erfand das Fleisch das Fernsehen.

Aber nicht jeder Lautsprecher ersetzt einen brennenden Dornbusch. Nicht jeder Klang wird zum Wort, und nicht jedes Wort wird zu Fleisch. Und was dieser Versuch einer Gattungsbezeichnung ebenfalls nicht berücksichtigt, ist, daß die konkrete und elektronische Hör- und Behandlungsweise von Tönen und Geräuschen, die am Anfang ihrer Geschichte mit der Emphase aufgebrochen war, in eine absolute terra incognita, eine Welt unausdenklicher Klänge vorzudringen, so unausdenkliche Ergebnisse gar nicht zeitigte, unausdenklich jedenfalls nicht für den einen oder anderen Instrumentalvirtuosen und Instrumentalkomponisten, der die jenseitgen Ergebnisse in den hiesigen traditionellen Musikbetrieb mit der Gegenwart leibhaftiger Musiker zurückübertrug - oder beide Formen einfach mischte.

Helmut Lachenmann zum Beispiel läßt in vielen seiner Werke elektronische Klangeffekte - rückwärts laufende Tonbänder, Dopplereffekte, Klangmikroskopien - von ganz normalen Instrumenten imitieren, mit einem manchmal immensen spieltechnischen Aufwand. Auch seine Kompositionsmethode, die Suche nach Verwandtschaftsbeziehungen ähnlicher Geräuschqualitäten, hat viele Anleihen bei der musique concrète genommen, weswegen Lachenmanns Musik auch als musique concrète instrumentale bezeichnet wurde.

Aber dieses Thema in seinen Einzelheiten darzustellen wäre Gegenstand einer eigenen Sendung. Weit weniger bekannt als Helmut Lachenmann, und doch bei den elektroakustischen Spezialfestivals preisgekrönt ist der römische Komponist Luigi Ceccarelli.

Er arbeitet neben seiner Professur in Perugia sehr viel für das Theater, das Tanztheater vor allem. Aber auch bei der Musik ohne Bühnenperformance hat er die Erfahrung gemacht, daß es den

Zuhörern leichter fällt zuzuhören, wenn sie einen Musiker auf dem Podium sehen, und nicht nur Lautsprecher, hinter denen sich die Zeugung der Klänge verbirgt.

Ein Musiker, der musiziert, verleiht den Klängen der Musik, indem er seinen Körper bewegt und atmet, eben seine Sinnlichkeit, seine Präsenz, die Präsenz des Musikers. Das Musizieren der Musik ist die sublime Gegenwart des Tanzes, die jeder Vorstellung von Musik zugrunde liegt. Und anscheinend war der mosaische Gott kein großer Freund des Tanzes - wohingegen die Dinge im katholischen Italien ein wenig anders liegen. Da ist, um im Bild zu bleiben, der menschliche Körper das Maß des Gegenwärtigen, das Maß der Präsenz des Allgegenwärtigen, und das ist auf dieser Erde vor allen Dingen der Mensch.

Somit komponiert Luigi Ceccarelli elektroakustische Musik mit Live-Instrumenten, die allerdings technisch so hochvirtuos gespielt werden müssen, daß sie in einer Schallplattenaufnahme - also der aufs Akustische reduzierten Reproduktion des Livekonzertes - gar nicht mehr so klingen, als hätte da jemand live gespielt, und außerdem sind die Mikrophone so extrem nah an den Instrumenten angebracht, daß hier Töne, oder besser Geräusche ans Tageslicht kommen, die nicht einmal dem Musiker vertraut sind.

Hier also - und ohne Einführungstext - Birds - Vögel von Luigi Ceccarelli für 6-Spur-Tonband und Kontrabaßklarinette..

Musik:
Luigi Ceccarelli - birds

Birds - Vögel von Luigi Ceccarelli, für Kontrabaßklarinette und Tonband. *Die Klarinette spielte David Kerberle* Ich traf Luigi Ceccarelli in Perugia, in einer Trattoria, und wir wurden von daher gelegentlich von dem Menu unterbrochen, das wir bestellt hatten. Antipasti...!

2.0
C: Ich habe die meisten Klänge im Zoo von Rom aufgenommen. Aber es gibt auch Klänge von Vögeln aus Australien und aus Südamerika. Als meine Eltern nach Australien gefahren sind, habe ich sie gebeten, mir Klänge von Vögeln mitzubringen. Alle Klänge sind bearbeitet und auch geschnitten. Ich habe die Komposition mit einem Sampler gemacht. Die Klänge der Vögel habe ich in sehr kurze Schnipsel geschnitten. Und dann habe ich sie komponiert. Vor allem der kleine Vogel, der ganz allein ist, gegen Ende des Stückes, war nur ein einziger Klang eines Vogels aus Australien. Ich habe diese Sequenz komponiert im Computer. Das ist also ein komponierte und keine natürliche Sequenz.
4.2
U: Ja, da habe ich mich tatsächlich gefragt, am Ende, ist diese Melodie, das hast du schon gesagt, die Melodie eines Vogels - es ist nicht die Melodie des Vogels, es ist deine Komposition. Und darüber hinaus erschien sie mir sehr viel tiefer gestimmt zu sein und langsamer
als das Original. D.h. zwei Oktaven tiefer vielleicht, etwas dieser Art.
4.7
C: Vielleicht. Ich erinnere mich nicht mehr. Aber ich habe viel mit den
Klängen gearbeitet, und mit den Tonhöhen, den Dauern. Ich erinnere mich nichtmehr. Es war nur eine kleine Sequenz von 2 oder 3 Sekunden, und ich habe die pitches, die Tonhöhen geändert, und die Dauern. Auf diese Weise bleibt die Qualität des Klanges erhalten geblieben, aber die Melodie ist ganz und gar meine Erfindung.
5.7
U: Dennoch vermute ich, ich weiß es nicht, es ist eine Frage, daß die ursprüngliche Idee es war ein Art Fluß, eine Ambivalenz herzustellen zwischen dem Gesang der Vögel, wie man ihn in unserem alltäglichen
Leben hören kann, mehr oder weniger in einem Wald oder einem Zoo, der uns so vorkommt, als wäre er komponiert. D.h. wenn man dem Gesang der Vögel zuhört, in einem Garten, hat man den

Eindruck, daß die Vögel ein Konzert machen untereinander. Nicht nur die Nachtigalen mit den Nachtigalen, sondern alle mit allen. Daß eine Struktur im Zufälligen ist.
Ich will damit sagen, es ist nicht organisiert, aber dennoch gibt es eine Struktur. Und deine Idee war es mit den Strukturen, die man in der Natur finden kann, zu spielen und sie in komponierte Strukturen zu überführen, zu transponieren. Die du mit den Instrumenten hergestellt hast.
7.4
C: Das ist eine sehr komplexe Frage. Ich habe mir gedacht, daß die Baßklarinette ein großer Vogel ist. Die Klänge der Klarinette sind sehr ähnlich zu den Klängen der Vögel. Ich habe also versucht in diesem Stück Strukturen zu komponieren, die die verschiedenen Vögel singen, wie du gesagt hast. Und die Strukturen der Musik. Wenn ich Musik sage, dann meine ich ein intellektuelles Produkt - aber ein Produkt, das sehr natürlich klingt. Ich habe versucht die Berührungspunkte zu finden
zwischen den Gesängen der Vögel, die zufällige Strukturen sind, aber man kann sagen, daß es Strukturen der Natur sind, und unseren Strukturen der Musik, die ein künstliches Produkt von uns sind. Ich suchte nach einer Verbindung zwischen den beiden. Und ich denke, daß das der Punkt ist, wo die Musik von allen Menschen verstanden werden kann, wenn die Strukturen mit den Strukturen der Natur zusammenhängen.
10.8
U: Weil jeder glaubt etwas wiedererkennen zu können, was er schon erlebt hat in seinem eigenen Leben. Es ist nicht so, daß man etwas wissen muß über die Geschichte der Musik, um diese Musik zu begreifen.
Aber es gibt noch eine andere Geschichte, die ich in diesem Stück bemerkt habe, eine Art Entwicklung auf zwei Seiten, bei dieser Baßklarinette. Das ist, daß es Passagen gibt, wo man wirklich dieses Instrument hört, vor allem in den tiefen Passagen (ich singe), und dann steigt es an, in einer Art flautando-Spiel, es ist etwas anderes, es ist nicht nur flautando, in deutsch würde man Quietschen sagen,

kikiki - gieksen, das ist eine Technik, die vielleicht nicht sehr verbreitet ist.
12.1
C: Vor allem ist es eine Technik, die keine vorhersehbaren Töne produziert, also zufällige Töne, d.h. der Klarinettist kann die Tonhöhen der Töne nicht exakt kontrollieren, das ist sehr instabil, diese
Töne. Also gibt es einen großen Anteil des Zufalls.
12.9
U: Ja, eine Zufälligkeit - random auf englisch - eine Zufälligkeit, die kontrollierbar wird, im Anschluß, während der Mischung im Computer, in welchen Augenblick du welchen Klang haben möchtest. Und außerdem hast du wahrscheinlich nur einen einzigen Instrumentalisten aufgenommen, obwohl man in dem Stück einen Chor von Musikern hört.
13.5
C: Ja, aber dieses Stück ist mit einem Band und einem Liveklarinettisten gemacht. Also die Liveklänge können sich ändern, aber
natürlich ändern sie sich sehr wenig in dem ...
Bedienung: Antipasta...
13.8

Musik:
Luigi Ceccarelli
Exsultet - Anfang

"Jedes Geräusch", schrieb Victor Hugo in "Satans Ende", "jedes Geräusch, dem man lange genug zuhört, wird zur Stimme." - "Es gibt keine Geräusche" ergänzt Pierre Henry den Gedanken, " es gibt nur Klänge."

Es ist sehr umstritten, was ein Geräusch überhaupt ist. Victor Hugo, ein Schriftsteller, der aufschrieb, was seine Stimme ihm einflüsterte, schrieb auch dem Geräusch, sobald wir ihm längere Aufmerksamkeit

schenken, eine Stimme zu. Es ist damit nicht gemeint, daß ein Geräusch immer etwas erzählt. Nein, Stimme haben meint vermutlich weniger, was es uns erzählt, und ob es uns überhaupt etwas erzählt, sondern, wie es uns etwas erzählt. Die sich mit der Stimme offenbarende Eigenart, die Farbe, die Rauhigkeit, der Charakter. Beim aufmerksamen Zuhören entdecken wir die jedem Geräusch inhärente Vielfalt und Eigenart. Und manche Geräusche haben nicht nur Stimme (wenn man ihnen zuhört) - manche Geräusche singen sogar. Man kann von manchem Geräusch sagen, daß es singt. Das heißt nicht unbedingt, diesen Geräuschen eine anima oder ein Unterbewußtes zuzuschreiben, daß da zu uns singt, wenn wir es hören, solches anzunehmen, verbietet uns die Vernunft. Nennen wir es viel mehr eine Projektion: Daß ein Komponist ein Geräusch hört, und schon die Musik hört, die er aus dem Geräusch herausholen möchte, die also in dem Geräusch schon drin ist, indem er mit seiner Komposition die Struktur schafft, die Fokussierung, die eben genau die Aufmerksamkeit erzeugt, diesen Gesang des Geräusches auch wahrzunehmen. Ob diese Komposition es dann schafft, diesen Gesang hörbar zu machen, der den Geräuschen und ihrer Stimme zu eigen ist, hört man sofort - und ich zumindest kann ihnen beileibe nicht sagen, was genau den Unterschied ausmacht, ob es nun singt oder nicht. Entweder es ist da - oder nicht.

Aber dann ist die Frage, ob ein Geräusch, dessen Stimme ich höre, und dessen Gesang ich womöglich höre, denn überhaupt noch ein Geräusch ist. Die Ergänzung zu dem Ausspruch von Victor Hugo stammte schließlich von jemanden, der es wissen müßte: Pierre Henry ein Geräuschmusik-Komponist der ersten Stunde, gilt mit Pierre Schaeffer als Mitbegründer oder Erfinder der musique concrète - und er macht seit mehr als 50 Jahren nichts anderes, als mit Geräuschen zu komponieren. Wenn Pierre Henry nun sagt, es gäbe überhaupt keine Geräusche, sondern nur Klänge - dann klingt das etwas erstaunlich.

Was unterscheidet denn eigentlich Klänge von Geräuschen.

Zweifelsohne reden beide Autoren im Prinzip von etwas ähnlichem - daß sich Geräusche durchs Zuhören verändern, es ist eine Frage der Hörperspektive, der Sichtweise des Hörens. Das Geräusch ist akustischer Müll sozusagen, dem niemand zuhört, oder niemand zuhören will (weil es stört, zum Beispiel) - aber das ist noch eine andere Frage, ob ein Geräusch ein Geräusch ist, wenn ihm niemand zuhört, sondern nur eine vorübergehende Erregung der Luft.Ein Geräusch muß sich auf der neuronalen Kinoleinwand eines denkenden Bewußtseins erst als solches abbilden, um als Geräusch erkannt und erdacht zu werden. Weil aber sich ein Geräusch aus jeder Hörposition anders darstellt, anders mischt, kurzum anders gehört wird, ist ein Geräusch gar kein Geräusch, sondern ist mehrere Geräusche, je nach dem von wem es aus welcher Perspektive gehört wird. Demnach gäbe es gar keine Geräusche, die nicht gehört werden. Wohingegen dem aufmerksam und gründlich gehörten, gelauschten Geräusch die höheren Weihen des Klanges zukommen. Ein Geräusch, das Stimme hat, vielleicht sogar singt, ist kein Geräusch, sondern ein Klang.

Das Singen der Klänge ist Thema der Vokalkomposition für 8-Spur-Tonband von Luigi Ceccarelli, mit dem Titel: "Exsultet" - Exsultet iam angelica turba coelorum - Schon jauchze die himmlische Engelsschar - der Komposition liegt der gregorianische Osterliturgietext zu Grunde - und der hebt an nicht nur mit einem Singen, sondern mehr noch, einem Jauchzen - und zwar mit der Aufforderung, daß die Engel jauchzen sollen, die noch nie jemand hat jauchzen hören, weswegen es sehr schwer fällt ein solches Jauchzen zu komponieren und in die irdischen Sphären zu transponieren. Gut, natürlich sind es irdische Choristenstimmen, die die Engel auffordern zu jauchzen, aber die Sichtweise des Jauchzens ist himmelwärts gerichtet, in der Erwartung, der Ahnung, der Gewißheit einer Antwort von dort droben.

Also bedient sich Luigi Ceccarelli eines Tricks, um eine Differenz anzudeuten, zwischen dem dies- und dem jenseitigen Jauchzen. Eine

nach oben gerichtete Skala gewissermaßen, eine Himmelleiter der Unterschiede. Die er innerhalb der Sprache selbst aufspürt.
16.5
C: In allen Klängen suche ich den Teil des Klanges, der normaler Weise nicht als Klang angesehen wird. D.h. alle Geräuschanteile, die gleichzeitig mit den Tonanteilen erscheinen, den Tonhöhen, den intonierten Tönen. Also in diesen Bereichen ähneln sich die Töne ein bißchen, und es ist sehr schwerer, sie zu unterscheiden. Und in diesen Bereichen der Mikroklänge kann man Charakteristiken finden, die fast in allen Instrumenten gleich sind und allen Klängen. Sowohl in Instrumentalklängen als auch in Klängen der Natur. Auf diese Weise suche ich in diesen mikoroskopischen Klängen noch mehr die Expression - noch mehr die Intensität und zum Beispiel vor allem in Stücken mit der menschlichen Stimme, suche ich immer diese mikroskopischen Klänge der Stimme, und die Atemgeräusche deutlich werden zu lassen. Die Atemgeräusche sind für mich in der Musik sehr wichtig, und alle Klänge die normaler Weise nicht als Musik angesehen werden, verwende ich sehr oft. Weil ich glaube daß diese Klänge eine sehr große emotionale Intensität haben.
20.2
U: Die Komposition exsultet ist so etwas wie ein Paradigma für diese Art das Komponierens. Auf der einen Seite reine Stimmen, wie Engel wirklich wie gereinigt von allen körperlichen Qualitäten, keine Fehler mehr, das ist rein, wie Engelsstimmen. Und auf der anderen Seite ein großes langes crescendo von fast nichts anderem als dem Atem, der von der anderen Seite kommt. Eine Art Kontrapunkt zwischen den menschlichen Atemgeräuschen und den Engelsgesängen, um es auf eine sehr einfache Weise zu sagen.
21.3
C: Ja, das ist genau so in dem Stück. Ich habe die Klänge der Vokale - also die Klänge, die eine Tonhöhe haben, die gesungenen Klänge - vollkommen von allen anderen Klängen getrennt, also die Atemgeräusche und die Konsonanten. Also dem Gegenteil der Vokale. Ich habe das gemacht mit dem Computer, und ich habe die beiden Komponenten in den Gesängen getrennt. Der erste Teil des Stückes ist vor allem eine Komposition mit Klängen, die nicht gesungen werden, also mit Konsonanten. Der zweite Teil oder der zentrale Teil, ist eine Komposition

vor allem mit gesungenen Vokalklängen, und ich habe alle Komponenten, die nicht gesungen werden können, entfernt mit dem Computer, d.h. alle Atemgeräusche und Konsonanten. Aber ich habe noch eine andere Sache gemacht, die mir wirklich außerordentliche Klangqualitäten geliefert hat. Ich habe von den Gesängen nur den Nachhall aufgenommen. D.h. ich habe die Mikros nicht in Richtung auf die Stimmen, sondern auf die Kuppel in der Basilika aufgestellt, und ich habe die Stimmen zusätzlich verlangsamt. D.h. ich habe die Zeiten, die Dauern mit dem Computer verzehnfacht. Also ein Stück von 10 Sekunden dauert jetzt 100 Sekunden. Und diese Technik, das Stretching, hat mir erlaubt, alle kleinen Veränderungen des Nachhalls hörbar zu machen. In dem zentralen Teil ist es übrigens nur eine einzige Stimme die singt, aber der Nachhall erweckt den Eindruck, daß es ein Chor ist, mit vielen Stimmen, aber es ist nur eine einzige Stimme, garantiert und deren Nachhall mit allen polyphonen Überlagerungen.
25.5

Ich halte es in gewisser Weise für ein Vorurteil zu sagen, daß sich das Geräuschhafte der menschlichen Stimme in wesentlichen in den Konsonanten ereignen würde und in den Atemgeräusche, wohingegen die Vokale wegen ihrer leichteren Intonierbarkeit einer reineren Substanz angehören, aber wen stören bedenkliche theoretische Grundlagen, wenn das musikalische Ergebnis schlicht umwerfend daher kommt - nach meinem Geschmack laut gehört werden will - und eigentlich oktophonisch, also mit seiner ganzen auf 8 Lautsprecher verteilten räumlichen Tiefe und Durchhörbarkeit, die eine Stereoversion nicht leisten kann.

Hören Sie "Exsultet" nach dem Text der gregorianischen Osterliturgie - Komposition für 8-Spur-Tonband von Luigi Ceccarelli. Es singt das Ensemble Kantores 96. Das Stück dauert 16 Minuten und 26 Sekunden.

Musik
Exsultet von Luigi Ceccarelli bis zum Schluß

Es gibt, um zum Abschluß noch einen kleinen Ausblick auf die Akousmatik der reine Instrumental- und Vokalmusik zu geben, die ganz ohne den Einsatz von Lautsprechern und Computer auskommt, es gibt eine Theorie in der Wahrnehmungsforschung, die besagt, daß wir vor allem solche Geräusche wahrnehmen, die wir mit unserer Stimme nachahmen können. Lalation heißt das hierzu passende Fremdwort - und beobachten kann man es vor allem bei Kleinkindern, die vor sich hin zu lallen scheinen, tatsächlich aber die Geräusche ihrer Umgebung nachahmen. Natürlich ist auch diese Theorie umstritten, wie weit die Artikulationsfähigkeit der Stimme die Wahrnehmungsfähigkeit der Ohren kontrolliert. Aber etwas dran ist sicherlich, daß wir vor allem solche Geräusche beachten, die wir in unserem aktiven Gedächtnis haben, und aktiv schließt die Fähigkeit zur Nachahmung mit ein. Was umgekehrt ja hieße, daß wir das Unsägliche gar nicht hören würden.

Ein Beispiel solcher Art Lallation in der zeitgenössischen Musik ist eine der inzwischen zu einer stattlichen Zahl herangewachsenen halb somnambulen, halb völlig abgedrehten meist Frauengestalten aus dem Oeuvre von Salvatore Sciarrino, ich spreche von Elsa, die sich ihren Lohengrin herbeifiebert, der aber gar nicht kommt, den sie deshalb mit dem Kopfkissen verwechselt, eine sehr lustige Oper ist das, in der, wie so oft bei Sciarrino, überhaupt nichts passiert und außerdem ist es Nacht - und diese Nachte kann man deutlich hören:

Musik:
Lohengrin von Sciarrino
Bis zum Abwinken.