

SprachMusik

Zu Dieter Schnebels Lösung einer »logischen Unmöglichkeit«

3 Vgl. Werner Klüppelholz, *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti* (1976), Saarbrücken 1995.

1 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854), Darmstadt 1981, S. 111-112.

4 Dieter Schnebel, *Vokalkomposition bei Schumann – und nachher* (1966), in: ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972* (Hrsg. H. R. Zeller), Köln 1972, S. 110.

5 Ebd.

2 Vgl. Elena Ungeheuer, *nachswiederredenden Quatschusael. Avantgardekomposition zwischen absoluter Sprachmusik und ektosemantischer Erzählung*, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): *SprachTonArt*, Programmbuch zum Festival für Sprache und Musik 24.-27. September 1992, Berlin 1992, S. 47-58.

Der wesentliche Grundunterschied besteht aber darin, daß in der Sprache der Ton nur ein Zeichen, d.h. Mittel zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, während in der Musik der Ton eine Sache ist, d.h. als Selbstzweck auftritt. Die selbständige Schönheit der Tonformen hier und die absolute Herrschaft des Gedankens über den Ton als bloßes Ausdrucksmittel dort stehen sich so ausschließlich gegenüber, daß eine Vermischung der beiden Prinzipie eine logische Unmöglichkeit ist.¹

Daß Sprache und Musik prinzipiell nicht zueinander kommen können, wurde vielleicht an keiner Stelle so radikal formuliert wie in der von Hanslick verkörperten Autonomie-Ästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Semantizität der Sprache und damit ihr fundamentaler Weltbezug markieren – mancher Analogien auf den Ebenen der Klanglichkeit, Linearität und Syntax zum Trotz – die unaufhebbare Differenz zu dem anderen akustischen Kommunikationssystem des Menschen, der Musik. Dies hat jedoch diejenigen, welche sich von Berufs wegen tagtäglich in beiden Systemen bewegen, nicht davon abgehalten, sich gegen die Unmöglichkeit einer genuinen »SprachMusik« zu stemmen und immer wieder nach Wegen einer materiellen Zusammenführung der beiden Medien zu suchen.

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte in der Literatur eine verstärkte Beschäftigung mit dem lautlichen Potential der Sprache ein, die dazu führte, das sprachliche Zeichen nicht mehr nur als Mittel zum Zweck des Bezeichnens von außersprachlichen Objekten, sondern als musikalisch-ästhetischen Reiz, als »Klangqualität an sich« zu begreifen. Hier ist an den französischen Symbolismus, die dadaistischen und futuristischen Strömungen oder Schriftsteller wie James Joyce und Ernst Jandl zu denken. In der Vokalmusik vollzog sich ein vergleichbarer Prozeß erst knapp vierzig bis fünfzig Jahre später. Einen nicht unerheblichen Anteil an dieser Entwicklung hatten die verstärkte Betrachtung sprachlicher Systeme unter strukturalistischer und phonologischer Perspektive sowie die damaligen Forschungsergebnisse der experimentellen Phonetik.² Die

Betrachtung der Sprache unter rein musikalischen Gesichtspunkten führte bei einigen Komponisten zu einer Abwendung vom traditionellen Modell der Textvertonung und zur Entwicklung neuer Formen eines integralen Komponierens von Sprache und Musik.³ So auch bei Dieter Schnebel, dessen individuelle Lösung der »logischen Unmöglichkeit« einer Komposition von Sprache als Musik im Folgenden skizziert werden soll.

Sprache als musikalisches Material

In einem seiner ersten Aufsätze zu dieser Thematik, *Vokalkomposition bei Schumann und nachher* (1966), hat Dieter Schnebel diese Entwicklungstendenz der Vokalkomposition im 20. Jahrhundert nachgezeichnet, ausgehend von einer Textvertonung – einem Lied aus Schumanns Liederkreis op. 39 – über die Zwischenformen von Singen und Sprechen in den Melodramen Schönbergs, dem Liedschaffen Wolfs und Weberns oder im *Wozzeck* von Alban Berg bis hin zur »Einkomposition von Sprache in Musik« in Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Stockhausens *Gesang der Jünglinge*, Ligetis *Aventures*, Kagels *Anagrama*, *Phonophonie I*). Charakteristisch für die Schumannsche Vertonung sei, daß sie die Musikalität des stark onomatopoetisch komponierten Gedichts von Eichendorff nicht weitertreibe, sondern an der semantischen Seite des Gedichts ansetze, den Inhalt in entsprechende Musik transformiere und somit eine musikalische Interpretation des Gedichtes schaffe. Ein solches Vorgehen unterscheide sich grundlegend von den Verfahren der Sprachbehandlung nach dem Zweiten Weltkrieg. Aufgrund der neu entdeckten Möglichkeit einer physikalischen Definition nicht nur der Instrumentalklänge, sondern auch der Sprachlaute »erschiedenen Sprachklänge und musikalische Materialien im gleichen Kontinuum, was offenbar kompositorischen Übergang von Sprache und Musik ermöglichte«⁴. Schnebel spricht jedoch erst dann von einer wirklichen Integration des sprachlichen in das musikalische Material, wenn beide Materialbestände kompositorisch äquivalent behandelt werden: »Sollte Sprache jedoch gänzlich zur Musik werden, hätte der Komponist die sprachlichen Zusammenhänge selbst herzustellen durch Zusammensetzungen von Lauten wie sonst von Tönen.«⁵

Für ihn heißt das in den sechziger Jahren vor allem Schönbergsche oder serielle Prinzipien der Materialorganisation auf die Komposition des zumeist aus der Dekomposition von Sprache gewonnenen, phonetischen und

»entsemantisierten« Materials zu übertragen.⁶ So spielt das auf die Zwölftontechnik Schönbergs zurückgehende Denken in Reihen in dem Chorstück *dt 31,6*, dem ersten Teil des Zyklus *Für Stimmen (... missa est)*, eine Rolle, in dem »verschiedene Ausdrucksformen von rein sprachlichen bis hin zu rein musikalischen« kompositorisch verbunden werden. Auch der Kern des Schönbergschen Prinzips »ein Material durch Umgestaltung seiner Aspekte immer neu zu strukturieren«⁷, sprich, einem immer gleich ablaufenden Tonmaterial im Verlauf der Komposition stets variierende melodische und rhythmische Gestalten zu verleihen, ist in die Präparation der Materialtafeln zu den Projekten *glossolalie* und *Atemzüge* (aus den *Maulwerken*) eingegangen: »Für mich war das Prinzip in verallgemeinerter Form regulativ und stimulierend etwa, wenn ich in *Glossolalie* den Vorgang des Sprechens (sowohl des vokalen als auch des instrumentalischen) in allen möglichen Erscheinungsformen zu entfalten trachtete; wenn ich in *Atemzüge* von eben solchen ausging und zugleich Vorschläge machte über die Variierung von Atemtiefe und -tempo, über die Umformung des Mund- und Zungenfilters, welche die Interpreten zu immer wieder anderen Atmungsvorgängen anreizten.«⁸

Doch erschöpft sich für Schnebel das Problem der Verbindung von Musik und Sprache im Vokalen nicht in der klanglichen Verschmelzung beider Materialbestände im seriellen Komponieren, entfernt er sich doch auch kompositorisch mit seinen Prozeßkompositionen und offenen experimentellen Projekten immer weiter von der Strenge seriellen Denkens.

Aura von Sprache und Musik

Was Sprache trotz ihrer Differenzen darüber hinaus mit Musik teilt, ist a) die historische und gesellschaftliche Prägung ihres Materials und b) ihre expressiv-gestische Ausdrucksdimension.

Zur näheren Bestimmung des ersten Aspekts verwendet Schnebel den von Walter Benjamin geprägten Begriff der »Aura«, unter dem er, linguistisch betrachtet, die verschiedenen Konnotationen, die mit den Varietäten einer historischen Einzelsprache⁹ verbunden sind, versteht: »Besitzt bereits das Wort an sich einen spezifischen Klang, so erst recht durch seine Bedeutung. Sie enthält oft mehr als den bloßen Sinn, zumal in der Aura, die alte Worte, auch solche von weither, um sich haben. Selbst billige Wörter bringen Atmosphäre mit, stehen freilich meist nicht in gutem Geruch. Solche Luft um Wörter herum, vielleicht in ihren feinsten Schwingungen sich äußernd, si-

cher aber vernehmbar, gibt ihnen den besonderen Klang.«¹⁰

In seinen Ausführungen zu *Glossolalie 61* gibt Schnebel mehrere Beispiele für die »Aura« von Wörtern, wobei er sich hier auf die Konnotationen bestimmter Wortgruppen bezieht. So sei die Wirkung der Wörter »Start, Spurt, Sport; Cognac, Cocktail, Costa brava; elastic, chic, exklusiv« modisch, das heißt, der Redeweise einer bestimmten Gruppe von gesellschaftlich tonangebenden, jungen Menschen zuzurechnen. Den Begriffen »Ruhe, Buße, Fron, Seele, Liebe« hingegen haften eine *altmodische* Wirkung an, das heißt, sie konnotieren Konservatives bzw. Traditionalistisches. Die Silbenzusammensetzungen »baba, mama, nana, dada« erweckten – so Schnebel – den Eindruck von Infantilität: Sie erinnern an die noch unartikulierte Ausdrucksweise von Kleinkindern¹¹. Sprachen und Sprechweisen komponiert Schnebel hier in ihrem Weltbezug. Nicht nur die lautlichen Qualitäten (Phonetik) und die systeminternen Strukturierungen (Syntax, Grammatik) werden Gegenstand kompositorischer Arbeit, sondern die den Sprachlauten »auratisch« anhaftenden bzw. die in der Semantik (konnotativ) sedimentierten Bezüge zur kulturellen, sozialen und regionalen Lebenswelt des Menschen und seiner Geschichte fließen ebenfalls in die Sprachkomposition ein. »Selbst die zentrale Domäne der Sprache, da sie nichts mehr mit Musik gemeinsam hat, auch keine Analogien mehr sich zu finden scheinen, die Aussagen und Mitteilungen – auch sie sind musikalisch zu kategorisieren, um die gewonnenen Werte wie musikalisches Material zu verwenden.«¹²

Ein erklärtes Ziel des Projekts *glossolalie* (1959/60) wie auch der Schnebelschen Version aus dem Jahr 1961 ist es, »mit musikalischen Mitteln sprachliche Inhalte zu decouvrieren«¹³, das heißt, »verdinglichte«, nicht mehr kritisch hinterfragte semantische Strukturen aufzudecken. Dies geschieht zum Beispiel durch klangliche Verfremdungen oder dem alltäglichen Sprachgebrauch dynamisch und rhythmisch gegenläufige Sprechverläufe. Schnebel vollzieht hier in praxi, was er theoretisch in den sechziger Jahren mit Bezug auf Adorno und Bloch immer wieder einforderte: die Hervorkehrung bzw. die Freisetzung der verschiedenen gesellschaftlichen, ideologischen, (musik-)geschichtlichen, stilistischen oder regionalen Prägungen und Erscheinungsformen des musikalischen und sprachlichen Materials – die Darstellung ihrer verschiedenen »Auren« in einem musikalischen Zusammenhang.

Auch in späteren Kompositionen Schnebels, zum Beispiel in den *lectiones* (1964-74)

6 Vgl. in diesem Zusammenhang Dieter Schnebels rückblickende Äußerungen *Was mir Schönberg bedeutet*, in: *Mercur* 28/1974, S. 845-848.

10 Dieter Schnebel, *Vokalkompositionen bei Schumann – und nachher*, a.a.O., 1966/1972, S. 113.

7 Ebd., S. 846.

11 Dieter Schnebel, *Projekte. Glossolalie 61 für Sprecher und Instrumentalisten*, in: Dieter Schnebel 1972, a.a.O., S. 384-396, bes. S. 391.

8 Ebd., S. 847.

12 Ebd., S. 385.

13 Dieter Schnebel, »Für wen komponieren Sie eigentlich?« Ein Interview mit Hansjörg Pauli (1969), in: Dieter Schnebel 1972, a.a.O., S. 371.

9 Nach dem Linguisten Eugenio Coseriu ist eine Sprache kein homogenes Einzelsystem, sondern besteht – neben ihrer zeitlichen Dimension (diachronisch) – aus vielen regional (diatopisch), soziokulturell (diastratisch) und stilistisch (diaphasisch) unterschiedlichen Varietäten. Vgl. Eugenio Coseriu, *Einführung in die Allgemeine Sprachwissenschaft*, Tübingen 1992, v.a. S. 280-302.

und in *Jowaegerli* (1982/83), dominiert das Verfahren der musikalischen Offenlegung verschiedener regionaler, historischer, soziokultureller und stilistischer Aspekte von Sprache und Musik. In letzterem wird durch das Bühnenbild sowie die Instrumenten- und Sprachenwahl die »Aura« eines ganzen geographischen Raumes entworfen. Regionale Instrumente wie Trompete, Gitarre und Handharmonika, das Schlagwerk, ergänzt durch Windmaschine, Wassermühle, Schotterspiel, Schwirrholtz, Wachtelpfeife, Peitschenknall, sowie Wildlökler, Tierstimmennachahmer, Vogelpfeifen und Waldteufel als Zusatzgeräte der Vokalist:innen in Verbindung mit der vorherrschenden Klangfarbe des alemannischen Dialekts beschwören in Klängen und Hebelschen Texten Schnebels Heimat, das Südbadische. Wie in der *glossolalie* komponiert Schnebel auch in *Jowaegerli* verschiedene Sprecherebenen, doch mit dem entscheidenden Unterschied, daß Sprache hier nicht in der Vielfalt ihrer Varietäten und Einzelsprachen, sondern in der mikroskopischen Fokussierung auf die »Aura« eine Varietät, nämlich das Diatopische bzw. Regional-Sprachliche, erscheint.

15 Ebd., S. 37.

Sprache als Musik im Ausdruck

Werden Sprache und Musik in *glossolalie* und *Jowaegerli* primär über die Dimension der »Aura« zusammengeführt, sucht Schnebel spätestens seit der Arbeit an den *Maulwerken für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte* (1968-74) bis heute die Verbindung von Sprachlichem und Musikalischem im Bereich des »Ausdrucks« von menschlichen Emotionen und Affekten: »Tatsächlich sind im Ausdruck Sprache und Musik verbunden, haben da womöglich ihren gemeinsamen Ursprung. Wörter können geflüstert, geschrien, gestammelt werden und so fort, und solche Ausdrucksweisen haben ihre eigene Semantik, oft unabhängig vom Wortsinn, ja gegen ihn. Diese Semantik ist jedoch keineswegs eindeutig, ja hat nur bedingten sprachlichen Aussagewert, umso mehr aber einen psychologischen, denn ausgedrückt werden eben Gefühle [...] Die Sprache der Liebenden ihr Gestammel, Lallen, Stöhnen, Jubeln ist Musik. Aber auch die Sprache des Hasses sein Geschrei, ja Gebell. Und vom Glück läßt sich ohnehin nur singen.«¹⁴

16 Dieter Schnebel, *Sprech- und Gesangsschule (Neue Vokalpraktiken)* (1970), in: Dieter Schnebel 1972, S. 456.

14 Dieter Schnebel, *Echo – einige Überlegungen zum Wesen der Musik*, in: *MusikTexte* 57/58 (1995), S. 37-38.

Sprechenden. Schon in den *Maulwerken*, insbesondere aber in den späteren Zyklen des musiktheatralischen Werkkomplexes (*Körper-Sprache*, 1979-80, *Laut-Gesten-Laute I*, 1981-85, *Zeichen-Sprache*, 1986-90) bezieht Schnebel – wie schon die Titel indizieren – den Begriff »Sprache« nicht mehr auf die Wortsprache im engen Sinne, sondern vornehmlich auf diese zuletzt genannten Bereiche des mimischen und gestischen Ausdrucks. Die wortsprachlichen Ebenen der Semantik und Phonetik spielen nur noch eine untergeordnete Rolle, der Vorgang der körperlichen Artikulation selbst wird zum Medium des als »neue Sprache« verstandenen Ausdrucks menschlicher Gefühlswerte und psychischer Zustände. Schnebel hat selbst einmal diese radikalisierte Öffnung der Komposition von Sprache hin zu einer Komposition der die Laute erzeugenden Organe als Komposition einer »Expression in statu nascendi«¹⁵ beschrieben: eine Komposition des Ausdrucks im Moment seiner Entstehung. Nicht nur die »Untertöne« des Gesprochenen drücken Inhalte emotional-affektiver Natur aus, auch die Artikulationsorgane selbst »sprechen«: »In solcher Körpersprache haben nicht nur die Laute, die aus dem Mund herauskommen, ihre Bedeutung, sondern auch die erzeugenden Organe selbst, die Mundstücke, die bei aggressiven Äußerungen einem gleichsam entgegengeschleudert werden oder bei traumatischen einem mehr wie Trümmer begegnen. Das potenziert die übliche Sprache, wo hauptsächlich mit Hilfe akustischer Symbole geredet wird, zu einer Sprache, die Ausdruck insgesamt einschließt. Vielleicht ist es jene Sprache, auf die Musik immer schon hinauswollte.«¹⁶

So scheint für Schnebel letztlich der Ausdruck, die expressive Sprachfunktion im weitesten Sinne diejenige Dimension von Sprache zu sein, welche die »logische Unmöglichkeit« einer »Sprache als Musik« bzw. einer »Sprach-Musik« ermöglicht, die »spricht« ohne noch im engen Sinne sprachlich (semantisch-phonetisch) vermittelt zu sein, allein durch den unmittelbaren, gestisch-artikulatorischen Ausdruck. ■

Diese »Semantik des Ausdrucks« manifestiert sich jedoch nicht nur in der lautlichen Schicht der Sprache, das heißt über gewisse Intonationen, die auf Höhenrichtung, Dynamik, Tempo, Sprechmelodie und Artikulation der Stimme abfärben oder durch die Frequenz von Interjektionen und Exklamationen, sondern auch in Atemfluß, Mimik und Gestik der