

# Utopie: Glaube, Utopie: Hoffnung, Utopie: Liebe

Gespräch über Dieter Schnebels Musiktheater *Utopien*

»Die Ermöglichung des Unmöglichen, das auch noch als Ermöglichtes unmöglich bleibt.« (Martin Walser, *Das dreizehnte Kapitel*)

**Gisela Nauck:** Wir leben in einer Zeit, die noch stark von der Erfahrung geprägt ist, dass Versuche, soziale Utopien in Gestalt eines sozialistischen respektive kommunistischen Gesellschaftssystems zu verwirklichen, am Ende des 20. Jahrhunderts gescheitert sind. In solch einer Zeit des Zusammenbruchs beziehungsweise der Reflexion über die uns zu Füßen liegenden Trümmer von Utopie arbeitest Du an einer Komposition mit dem Titel *Utopien*, also auch noch im Plural. Wie kam es dazu?

**Dieter Schnebel:** Die Idee Utopie trage ich mit mir herum, seit ich erwachsen denke. Das kam daher, dass ich schon in der Schule einen sehr guten Religionsunterricht hatte, durch Pfarrer Eduard Metzger, dem ich viel verdanke, der in den oberen Klassen des Gymnasiums moderne Theologie unterrichtet hat. Unter anderem hörten wir hier etwas über Albert Schweitzer, den Theologen. Dessen theologische Bücher kreisen sehr stark um den Begriff der Eschatologie – die Lehre von den letzten Dingen. Und Schweitzer hat eine für die damalige Zeit wichtige wissenschaftliche Idee gehabt, nämlich dass das Denken Jesu eschatologisch war: »Tut Buße, das Himmelreich ist nahe«, das Himmelreich steht bevor. Und Jesus galt ja als Messias, hat sich selber als solcher verstanden und so steckt also schon in der urchristlichen Konzeption der Gedanke der Utopie.

Während des Studiums bin ich dann auf Ernst Bloch gestoßen, von dem es ja zwei ganz wichtige Bücher gibt: einmal *Geist der Utopie* und dann *Das Prinzip Hoffnung*. Und das ist eigentlich auch eine eschatologisch ausgerichtete Philosophie, allerdings eine in dialektischem Sinn. Denn Bloch bezieht auch die Vergangenheit mit ein. Für ihn ist die Vergangenheit etwas Unabgeschlossenes, also auch die Vergangenheit zielt auf Zukunft. Dann möchte ich noch ein drittes Moment nennen: Die Avantgardemusik, in die ich um 1950 eingetreten bin – Avantgarde heißt ja Vorhut. Wir waren eine verschworene Gemeinschaft junger Musiker, die etwas Neues wollten, auf Zukunft ausgerichtet war. Das ist also der persönliche Hintergrund, warum mich das Thema Utopie bewegt. Und wenn man genau schaut, kann man in den meisten meiner Stücke utopische Momente finden, schon in der *Glossolie*, aber dann besonders in der *Sinfonie X* oder in *Ekstasis*.

**G.N.:** Wie ist es zu dem Plural als Titel für dieses Musiktheater gekommen?

**D.S.:** Ich hatte also immer mal wieder vor, ein Stück über Utopien zu machen. Und als ich vor einigen Jahren damit begann, habe ich mich informiert, was es da alles gibt – ein Fass ohne Boden. Es gibt Utopien auf der ganzen Welt, in allen Kulturen finden sich utopische Momente. Und als dann der Kommunismus zusammenbrach und die sogenannte Wende kam, war der Gedanke der Utopie sozusagen im Eimer. Aber ich wollte nicht davon lassen, habe allerdings bald gemerkt: Es hat keinen Sinn, sich auf bestimmte Utopien zu beziehen, seien sie nun christlich oder marxistisch oder buddhistisch. Weil es mir schwerfiel, mich auf eine bestimmte Ideologie festzulegen, wollte ich Utopie in einem allgemeinen Sinn haben.

Dieter Schnebel im Gespräch mit Gisela Nauck über sein Musiktheater *Utopien*, Juni 2013 in Berlin. (Foto: Susanne Elgeti)



Ich meine, dass unser ganzes Leben von Utopie durchzogen ist. Der österreichische Dichter Robert Musil hat in seinem wunderbaren Buch *Der Mann ohne Eigenschaften* einmal davon gesprochen, dass es einen Wirklichkeitssinn und einen Möglichkeitssinn gibt. Der Wirklichkeitssinn ist auf die Realität bezogen und der Möglichkeitssinn auf die Fantasie. Es geht also darum, was kann alles geschehen, was ist alles möglich. Die Wirklichkeit, die Realität, steckt einfach immer voller Möglichkeiten. Und wir sind im Leben darauf auch angewiesen, solche Möglichkeiten zu ergreifen und zu entwickeln.

Die Utopie-Idee für dieses Stück hat sich dann durch die Notwendigkeit einer dramaturgischen Gliederung konkretisiert. Ich arbeite mit einem Dramaturgen zusammen, den ich sehr schätze, Roland Quitt, und ihm fiel dann ein: Glaube, Liebe Hoffnung. Das hat mir, zumal als Theologen, eigentlich sehr eingeleuchtet. Dann habe ich also die Bibelstelle nachgeschaut und es heißt nicht Glaube, Liebe Hoffnung, sondern Glaube, Hoffnung Liebe. Die Liebe ist das, worauf alles zielt ... Also drei Prinzipien von Utopie.

**G.N.:** Ich wollte noch einmal nachfragen: In Deinem Utopieverständnis gehst Du von der Wirklichkeit aus, in der es Hoffnung gibt ...

**D.S.:** Ja, genau. Es ist ein allgemeines Stück. Man könnte auch sagen, es ist ein Stück über das Leben.

**G.N.:** Eine Deiner ursprünglichen Ideen war ja, Utopie in der Übersetzung aus dem Griechischen als Nicht-Ort zu verstehen, welche Rolle spielt das jetzt noch?

**D.S.:** Ich habe dazu noch einen anderen Begriff – Unzeit. Utopie ist ja nicht nur örtlich, sondern primär zeitlich. Aus diesen Begriffen und Gegenbegriffen hat sich dann letztlich die Form entwickelt. Wenn ich als Gliederung nehme, Glaube, Hoffnung, Liebe so könnte man das auch lesen als Utopie: Glaube; Utopie: Hoffnung; Utopie: Liebe. Es sind alles Inhalte, die etwas Unmögliches bergen. Dazu gibt es aber auch die Negative: Unglauben/Zweifel; Hoffnungslosigkeit; Lieblosigkeit – daher auch die fünf Teile (die Liebe hat nur einen – sie ist stets dialektisch.)

**G.N.:** Was für eine Idee von Musiktheater steckt hinter dieser Komposition?

**D.S.:** Der Hauptstrang des Stücks sind die Tutti, wo alle Sechs agieren. Das hat mich dann auf die Idee gebracht, fünf verschiedene Tutti zu komponieren, in denen die Sechs sich be-

## UTOPIEN

Musikalisches Kammertheater für sechs Vokalsolisten und Instrumentalensemble

### **E Einleitung – Anfang / Schöpfung**

Thema und Prolog (Text E. Bloch)

### **I. Gänge I: Unglaube/Zweifel**

0 Starre

1 Kriechen 1 (Erkunden)

2 Kriechen 2 (Sich aufbäumen)

3 Robben 1 (Suchen)

4 Robben 2 (Verzweiflung I)

5 Warten

### **A Zwischenstück I:**

Der Denker (Descartes)

### **II. Gänge II: Glaube**

0 Überlegungen

1 Vorlauf

2 Aufbruch

3 Orientierung

4 Wandern

5 Be-weg-ung (langer Marsch 1)

6 Gegen die Wand

### **B Zwischenstück II**

Narren (Beer, Morus)

### **III. Gänge III: Verzweiflung / Resignation**

0 Nichts

1 Prozession 1 (schwerer, schleppender Gang auf Knien)

2 Prozession 2 – Mühsamer Kreisgang (Springprozession)

3 Angst (Schleichen)

4 Prozession 3 – Feierlich

5 Ratlosigkeit (Dunkle Gestalten)

6 Verzweiflung II (Schattenboxen)

### **C Zwischenstück III**

Liebende (Paz)

### **IV. Gänge IV: Hoffnung**

0 Aussicht (Vision)

1 langer Marsch 1 a

2 Paare

3 langer Marsch 2 b

4 Anrufung und Ruhe

5 Die nackte Wahrheit

### **D Zwischenstück IV**

Der Einsame/Verlorene (Conrad)

### **V. Gänge V: Liebe**

0 Selbstliebe/Nächstenliebe (Paare)

1 Versöhnung (Hölderlin-Text)

2 Auf-stand (langer Marsch 3)

3 Freiheit/Freude

4 Zärtlichkeit/Sehnsucht

5 Tod/Liebe

6 Heimkehr – Zug der Büßenden

7 Wiegenlied (Requiem) – Wiederkunft

wegen. Es sind also fünf Kompositionen von unterschiedlichen Gängen. Einerseits ist es ein Stück für eine Guckkastensituation, aber im Laufe des Stücks wird der Zuschauerraum auch von den Darstellern einbezogen. Ich habe das zunächst ziemlich einfach systematisiert, *Gänge I/II* sind einfache Gänge auf der Bühne, links, rechts. *Gänge III/IV* sind: vor – zurück, vorne – hinten und auch die Diagonale. Und in *Gänge V* wird der ganze Raum einbezogen.

Das Stück ist ja ein Auftrag für die Vokalsolisten Stuttgart, und wenn ich mit diesen wunderbaren Interpreten arbeite, dann mit ihnen als Klangerzeuger. Die sechs Vokalistinnen sind also sechs bewegliche Klangquellen, die, was die Klänge selber anbelangt, von traditionellen Tönen bis zu Maulwerkhaftem reichen. Dazu kommen dann noch Instrumente: zwei Streicher, ein Saxofon, Synthesizer bzw. Akkordeon und Schlagzeug. Die Instrumentalisten werden auch in Bewegung sein.

**G.N.:** Interessant finde ich, dass Dein Ausgangspunkt für Musiktheater, gerade in einem Stück mit dem Titel *Utopien*, nicht klangliche Ideen, Strukturen oder Texte sind, sondern Bewegung ...

**D.S.:** Ja, und als Gegenbewegung zum Gehen gibt es auch Sitzen, Liegen, Stehen – die Bewegungslosigkeit. Im zweiten oder dritten Gehteil stehen einmal die Darsteller und schauen in die Weite – also ein Bild der Erwartung. ... Ich weiß noch nicht, ob es bei dem Thema *Utopien* überhaupt bleibt. Worum es aber auf jeden Fall gehen wird, ist das Problem der Möglichkeit. Ich habe im letzten Sommer ein Buch von Martin Walser gelesen, *Das dreizehnte Kapitel*, ein schöner Liebesroman, in dem es um die Unmöglichkeit von Liebe geht. Und wo an entscheidender Stelle steht: »die Ermöglichung des Unmöglichen, das auch noch als Ermöglichtes unmöglich bleibt« – also dreifach dialektisch.

Ein anderer Begriff, der hier mit dazugehört, ist die Erscheinung. Das Unmögliche, das Utopische, Messianische kann erscheinen. Aber ich entwerfe im Grunde ein Stück absoluter Musik wie ein Streichquartett oder eine Sinfonie, nur eben mit beweglichen Klangquellen. Und aus diesen Bewegungs- oder Stillstandsassoziationen kann dann so etwas wie Inhalt aufscheinen. Und von diesem Inhalt, so hoffe ich, dass er utopisch ist.

**G.N.:** Diese verschiedenen Gänge, die akustische und visuelle Bewegung im Raum, bildet also eine Art Grundgerüst – wie aber hängt das mit dem Gedanken der Utopie zusammen?

**D.S.:** Einfache Bühnengesetzmäßigkeiten sind: Wenn man sich auf der Bühne von links nach rechts bewegt, geht man gen Westen und umgekehrt gen Osten. Vor, zurück ist Nähe und Ferne. Also in den fünf Teilen gibt es immer eine Zentralstruktur und der habe ich den Titel – und da wird's dann doch wieder politisch – »langer Marsch« gegeben. Der lange Marsch kann unterschiedlichen Charakter haben, der lange Marsch von Mao war sicher zeitweise stürmisch, zeitweise sicher auch ein mühsames Gehumpel. Und Märsche haben dann ja auch wieder ein Ziel, überhaupt hat jede Bewegung ein Ziel. Und das ist etwas, was mich immer wieder auch beschäftigt hat. Nono hat ja in Toledo diese Inschrift gefunden: »Wanderer es gibt keinen Weg, der Weg entsteht im Gehen«. Mir hat ein anderes Zitat besser gefallen, nämlich Kafka: »Es gibt nur das Ziel, aller Weg ist Zögern.« Das ist, finde ich, das eigentliche Bild von Utopie, also wenn man so will, der Sprung in eine Unmöglichkeit. Das Ziel kann Glaube, kann Liebe, kann Hoffnung sein. Ich bin also immer noch an Inhaltlichem interessiert. ...

Aber bleiben wir noch beim Problem der Struktur. Es gibt also die fünf Tutti-Teile. Dann muss es für alle sechs Soli geben, es muss Duos geben und Terzette. Quartette haben eigentlich keinen Sinn mehr, denn ob vier oder sechs zusammenspielen macht keinen großen Unterschied, wirkt immer tuttihaft. Die großen Gehteile sind wiederum untergliedert und zwischen diese Teile könnte man Soloteile einschieben, dazwischen schießen. Es gibt beispielsweise ein Lamento für den Mezzosopran und eine Art Arie für den Bariton. Im Lamento gibt es einzelne Worte, Klageworte, und in der Arie einen fortlaufenden Text. Das war mir auch von Anfang an wichtig, dass dieser Text vorkommt, nämlich der Schluss von Blochs *Prinzip Hoffnung*. Das ist ein Text, der mich begleitet, seit ich das *Prinzip Hoffnung* in den 60er Jahren gelesen habe (übrigens hatte ich das Buch damals in der DDR-Ausgabe gekauft). Da gibt es einen Satz, auf den es mir besonders ankommt, weil er so eine schöne Poesie hat, fast etwas Romantisches: »Dann entsteht in der Welt etwas, was allen in die Kindheit scheint und worin noch keiner war: Heimat.« Das finde ich unglaublich. Wo die Bloch-Stelle hinplatziert wird, ist noch offen. Apropos offen: Die Offenheit, das ist auch ein Prinzip von Utopie.

**G.N.:** Du hast vorhin von einem Marsch gesprochen – inwiefern spielen politische, soziale Konnotationen eine Rolle?

**D.S.:** Das Stück wird manchmal auch ganz direkt inhaltlich. Es gibt in einem dieser Mär-

3f *ekstatisch*

at l'ouien faits de la paix — liberté li ber té — li ber té — liberté 3 Frei heil frei

auf auf Verdammnis die sei bi — de — e gni té — e gni té — Frei heil frei

un be wien (f) hochste Lust — fra terni té — fra terni té — Frei heil frei

Chri — ist ist er stan den — Frei — heit ja — Gleich heit — Freud schaft Frei heil frei

Jupia

Jupia

Festschierung der Jupia

Alle-Darsteller und Statisten stehen mm im Pulk

Säule nach oben gerückt

S mit der Fahne vorne davor oder in der Mitte erhöht

Bühne

(Bühne)

P

Dieter Schnebel, *Utopien*, Ausschnitt aus dem Partiturotograph, Teil V Gänge V: Liebe, Teil 3 Freiheit / Freude.

sche quasi eine Revolutionsszene. Nachdem die Darsteller eher lautiert haben, singen sie plötzlich Revolutionslieder. Da spielt die *Marseillaise* eine Rolle, auch die *Internationale* und ein Choral, der für mein Gefühl Revolutionscharakter hat, nämlich *Christ ist erstanden*. Also es soll schon ein Stück sein, das in der Tradition der Aufklärung und des Christentums und des Sozialismus steht, ohne dass es zu dogmatisch inhaltlich wird.

**G.N.:** Könnte man sagen, dass es um die Möglichkeiten von Utopie geht, denn der Plural, Utopien, ist Dir ja offenbar wichtig?

**D.S.:** Ja, das könnte man sagen. Aber es muss schon auch inhaltlich werden, obwohl es absolute Musik im Sinne der Klassik ist, die sich ja gegen Inhaltliches abgegrenzt hat, also gegen geistliche Musik und die Oper ... autonome Musik als eine mit einem abstrakten Inhalt.

Ich finde, es gibt in der Geschichte immer wieder auch Entdeckungen, die etwas Endgültiges haben. Wie etwa bei Hegel das dialektische Prinzip These – Antithese – Synthese,

das ist ein allgemeingültiges Grundprinzip. Oder die Sonatenhauptsatzform. Da hat man zwei gegensätzliche Themen, die verarbeitet werden oder – um einen Begriff von Schönberg zu verwenden – als entwickelnde Variation sich immer neu konfigurieren. Das ist also das Prinzip einer ständigen Erneuerung. Insofern steckt in der Musik selber etwas Utopisches.

**G.N.:** Du hast Beethoven und Schönberg erwähnt: Geht es Dir auch darum, quasi unter dem Dach der Utopie und aufgebrochen durch das musikalische Gestaltungsmittel Bewegung die Idee der autonomen Musik weiter zu entwickeln?

**D.S.:** Vielleicht, ja. Es gibt ja diese Szene, wo die Revolutionslieder gesungen werden, und diese steigert sich mit tanzartigen Bewegungen zu einem großen Freudentaumel. Und damit man das auch merkt, singen sie auch noch den Anfang von *Freude schöner Götterfunken* – allerdings im Dreiertakt und als Kanon –, also eine Musik, die ja schon längst Symbolfunktion hat, ein Symbol für Glück.

**G.N.:** Lass uns noch einmal auf die Form und vor allem die Binnenstruktur der *Utopien* zurückkommen. Es gibt also diese fünf großen Teile ...

**D.S.:** Dazu kommen vier Intermedien. Sie haben eine eigene Vorgeschichte. Die fünf *Gänge*-Teile sind ja allesamt Tuttis. Was ist nun aber mit den Soli, Duetten, Terzetten? Roland Quitt hatte den Vorschlag, diese in Zwischenteilen unterzubringen. Er arbeitete lange daran und brachte dann vier Teile mit Texten, die ich allesamt wunderbar finde. Der erste Zwischenteil hat einen Text von Descartes zum Gegenstand – im Grunde über das Thema »Ich zweifle, also bin ich.« Dieser Teil ist ein Baritonsolo mit einer weiblichen Gegenstimme. Das zweite Intermezzo hat als Material Texte des Barockautors Johann Beer aus *Das Narrenspital*, worin er auch auf *Utopia* von Thomas Morus Bezug nimmt – ein Solo mit Chorliedrefrains. Das dritte Intermezzo über das Thema Liebe verwendet Gedichte des mexikanischen Dichters Octavio Paz. Und dem letzten Intermezzo liegt ein Textfragment von Joseph Conrad zugrunde, das durch alle sechs Stimmen mäandert. Inhaltlich geht es um die einsame Fahrt eines Ruderers auf einem quasi unendlichen Fluss, in dem er am Ende verschwindet. Verglichen mit den eher dynamischen *Gänge*-Teilen sind diese Zwischenstücke eher statisch und bilden rätselhafte Kommentare zu den Utopien der Hauptteile.

Jeder dieser Teile hat eine eigene Form und – wie es in Musik sein muss – auch eine Klimax. Im zweiten, dem Glaube-Teil, ist die Klimax in der Mitte. Im vierten, dem Hoffnung-Teil, ist sie am Ende, da steigert sich die Bewegung immer mehr und der letzte Teil heißt hier *Gegen die Wand*. Da rennen die Akteure gegen eine imaginäre Wand, immer neu, immer neu und brechen schließlich zusammen. Und der fünfte Teil, der Liebe-Teil, fängt an mit dem Freudentaumel, da ist die Klimax also am Anfang. Aber das ist ja eine kollektive Freude und dann wird sich die Musik beruhigen und es gibt dann ein großes Adagio. Da kam mir aber auch noch ein anderer Gedanke: Utopie – muss es da nicht auch eine Wiederkehr geben ...

Ich beschäftige mich ja immer wieder auch mit anderer Musik und habe also kürzlich bei den Psychoanalytikern, von denen ich immer wieder eingeladen werde, über die Zehnte von Mahler geredet. Und natürlich auch über die Neunte und das *Lied von der Erde*. Und der letzte Satz heißt hier ja Abschied mit dem Schluss: »Ich gehe und wandere in die Berge.« Es ist ja ein chinesischer Text. Von Lao-tse geht die Legende, dass er am Ende seines Lebens

14 in die Berge gegangen sein soll und dort ver-

schwunden ist. Tiere suchen ja auch, wenn sie sterben, meist ein Versteck, eine dunkle Ecke. Also das ist vielleicht auch ein allgemeines Lebensprinzip. Und der Schluss von Mahlers Neunter ist auch wieder ein Abschiedsstück, rein musikalisch gestaltet: Die Musik wird immer weniger. Die letzte Seite der Partitur hat nur noch drei Systeme und sieht aus wie Webern. Ich habe mal eine sehr bewegende Aufführung von Abbado gehört und da dauerte diese letzte Seite fünf Minuten ... Und dann blieb er noch eine Minute mit ausgestreckten Händen stehen ...

**G.N.:** Ein schönes Bild von Abschied wäre dann auch das Besteigen eines Berges, da wäre dann die Hoffnung noch mit dabei ... Du hast von einem Inhaltsstück gesprochen und zugleich von einem Stück autonomer Musik – als Musiktheater?

**D.S.:** Also ich habe schon das Gefühl, dass das Stück so eine Art Vermächtnis ist. Und es ist in gewisser Weise ja auch eine Zusammenfassung, sowohl meiner Vokalen als auch meiner theatralischen Kompositionen, von ... *für stimmen ... missa est* über die *Maulwerke* bis zu *KörperSprache* und auch von Traditionellem. Was immer wieder vorkommt, ist der Tristanakkord, der lässt mich einfach nicht los. Das ist auch so ein unglaubliches Klangsymbol, ein rätselhafter Klang, und es gibt einen Vorgänger bei Schubert.

**G.N.:** Der Tristanakkord weist dann ja auch darauf hin, dass es um Menschliches, allzu Menschliches geht. Der Mensch als Utopie?

**D.S.:** Ja, ja, wir sind nun mal mit der Fantasie begabt. Sie ist ja das Organ der Utopie. Fantasie ist immer Utopie. Und was wären wir ohne Fantasie. ■

*(Die Gespräche zu dieser Aufzeichnung fanden am 7. Juni 2013 und am 3. Januar 2014 in Berlin statt.)*