

III. Musikalisch organisierte Weltanschauung: glossolalie (1959/60) und Glossolalie 61 (1960–65) von Dieter Schnebel sowie Glossolalie 94 (1993/94) des Ensemble Recherche

Der Inhalt macht's nicht allein – noch der revolutionärste Satz kann orthodox wirken, wenn der sprachlichen Gestalt die entsprechende Dynamik fehlt.¹

Schnebel wählte mit dem Titel »Glossolalie«, deutsch »Zungenreden«, ein aus dem altgriechischen Sprachraum stammendes Wort. Von dessen ursprünglicher theologischer Bedeutung leiten sich die heute ebenfalls etablierten psychiatrischen und soziologischen Bestimmungen ab. Im theologischen Sinn meint Glossolalie ein für andere Menschen semantisch unverständliches Sprechen, das jedoch trotzdem von Gott geläutert, also im Tonfall eines Gläubigen stattfindet und dessen Sinngehalt für andere Gläubige intuitiv begreifbar ist. Glossolalie beginnt mit der biblisch überlieferten Pfingstgeschichte. Schnebel bezieht sich nicht explizit auf die entsprechende Stelle im 1. Korintherbrief (Vers 14), doch sind einige biblische Bezüge in der *Glossolalie 61* enthalten. Der kurz vor deren Ende von allen Sprechern zu rufende altchristliche Gebetsruf »Maranata« (Ach, komm doch, Herr) besiegelt diese.

In der klinischen Psychologie und in der Psychiatrie bezeichnet »Glossolalie« das weite Feld einer Form von Sprachverwirrung, die besonders häufig nach Hirnverletzungen und bei psychotischen Krankheiten anzutreffen ist. An ihr Erkrankte artikulieren zwar einzelne, teilweise erkennbare Silben und Wortsegmente, etwa aus verschiedenen Sprachen, die sie beherrschten und nunmehr willkürlich mischen. Sie sind jedoch semantisch zusammenhanglos geworden, wurden gewissermaßen dekomponiert. Die Kranken gehen dennoch häufig davon aus, daß sie semantisch verständlich sprechen. Hier besteht eine Parallele zur biblischen Verwendung des Begriffs. Die Schriftsprache kann im übrigen ebenfalls betroffen sein.

Auch als soziologischer Begriff wird »Glossolalie« benutzt, insbesondere im Kontext von Phänomenen der Reizüberflutung mit Informationen und

¹ Schnebel »Komposition von Sprache – sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk« (Nachruf, 1969/70), in: ders. *DM*, p. 466.

klanglichen Eindrücken, wie wir sie alltäglich auf den Straßen, beim Einkaufen und in den Medien erleben können. Auch Massenhysterien können von glossolalischen »Epidemien« geprägt sein.

Schnebels Glossolalien artikulieren ihrerseits Formen gestörter und belasteter Kommunikation. Schnebel vereint in seinem Konzept *glossolalie* und dessen Ausarbeitung *Glossolalie 61* ein äußerst vielfältiges und weitreichendes Szenario.² Um das Konzept zu organisieren, nutzte Schnebel das Verfahren serieller (statistischer) Felder in besonders offener Weise, da er das Material lediglich graphisch und verbal bestimmte. Die vermeintlich objektive vereinheitlichte Darstellungsform erweist sich bei näherer Beschäftigung als ein im besten Sinn tendenziöser, wenn nicht ideologisierter, wiewohl relativ abstrakter »Strukturkatalog«.³ Dieser besteht aus 29 losen DinA4-Blättern, auf denen jeweils eine sogenannte »Materialpräparation« (im folgenden »MP«) dargestellt ist, die sprachliches, klangliches und räumlich bewegtes Material als Fundus vieler möglicher Ausarbeitungen umfaßt. Auf allen Ebenen versuchte Schnebel in Form von Parameterräumen eine quasi musikalisierte Darstellungsform auch der nicht-musikalischen Anteile. Alle MPen erfassen jeweils grundlegende Komponenten von Szenen menschlicher Kommunikation, die durch Anordnung in Paaren und in drei Klassen miteinander vernetzt sind und zur Aufführung jeweils ihrer Konkretion bedürfen. Insbesondere alle »tendenziösen« Komponenten dieses reichhaltigen Fundus der *glossolalie* kann eine szenische Analyse im Sinne Lorenzers erschließen. Die *glossolalie* wurde bis heute nicht veröffentlicht und existiert in zwei Fassungen, die bislang nur von Schnebel selbst zu beziehen sind. Beide enthalten die gleichen Grafiken, unterscheiden sich auch im Bereich der verbalen Vorgaben wenig, in der ersten Fassung sind diese handschriftlich, in der zweiten maschinengeschrieben.⁴

Kagel, mit dem Schnebel damals befreundet war, schlug ihm schon 1960 vor, angesichts der Fülle des Materials und des offensichtlich großen Aufwands, um es auszuarbeiten, eine eigene Aufführungs-Fassung zu erstellen.

² G. Borio geht mit seiner Einschätzung sogar noch weiter: »Das musikalische Material ist in diesem Schlüsselwerk des informellen Komponierens einer ungeheuren Erweiterung unterworfen worden: alle akustischen und verbalen Ereignisse des vergangenen und aktuellen Weltgeschehens gehören virtuell zum Inhalt der Glossolalie.« in: ders. *Musikalische Avantgarde*, a.a.O., p.114 (Unterstr. von mir).

³ Den Begriff »Strukturkatalog« benutzte Schnebel in einem sehr frühen Stadium seiner Skizzen. Vgl. Kap. VII.1 Beschreibungen zu Konvolut [glossolalie] Mappe 1 [Skizzen I (105 S.)]. Er wird in Kapitel III.1.1 analysiert.

⁴ Die zweite Fassung wurde Anfang der neunziger Jahre von einem Assistenten Schnebels erstellt. Vermutlich plante er ihre Veröffentlichung.

Diese legte Schnebel 1961 in einer ersten Form vor. Die Teile I, III und IV wurden 1962 in einer Rundfunkeinspielung unter Kagels Leitung urgesendet.⁵ Am 7.10.1963 fand die Uraufführung der Teile I und IV in Palermo unter Kagel statt.⁶ Am 19.7.1964 wurden die Teile I, III und IV in einem Studiokonzert bei den Darmstädter Ferienkursen unter der Leitung von Bruno Maderna gespielt.⁷ Dafür erstellte Schnebel eine zweite Fassung, die besonders von der Notation her die erste übertrifft. Erst am 21.10.1966 kamen alle vier Teile der »Sinfonie« in ihrer zweiten Fassung in Paris unter Jean-Charles François zur Uraufführung.⁸ 1974 wurde die Partitur bei Schott publiziert, nachdem noch einige Details verändert wurden.

Außer Schnebels eigener Ausarbeitung gibt es sehr wenige Versuche, das Konzept *glossolalie* auszuarbeiten, die auch in eine Aufführung mündeten, wiewohl es auch möglich ist, lediglich einige ausgewählte Präparationen umzusetzen. Beispielsweise verfolgte Rainer Riehn eine zeitlang das Projekt einer solchen Realisation mit seinem Ensemble Negativa, ohne daß es bislang zu einer Aufführung gekommen wäre. 1989 haben Studierende der Musikakademie Basel unter Anleitung des Komponisten Roland Moser eine Realisierung ausgewählter Präparationen durch- und aufgeführt. Desgleichen hat ein Studenten-Ensemble der Hochschule für Musik in Frankfurt 1995 unter Leitung von Stefan Geier, betreut durch Alois Kontarsky, eine eigene Aufführung präsentiert. Darüber hinaus ist mir nur das Projekt des Ensemble Recherche aus den Jahren 1993/94 bekannt. Es kann als das bislang einzige gelten, wo das Konzept in umfassender Weise realisiert wurde. Fünf seiner Mitglieder arbeiteten gemeinsam mit einer Schauspielerin und einem Schauspieler in demokratischer Form und über einen langen Zeitraum hinweg eine gemeinsame, auf 21 der 29 Materialpräparationen basierende Fassung aus, sich nach den Interessenschwerpunkten und Vorlieben der einzelnen richtend. Das Resultat wurde im April 1994 bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik uraufgeführt, später u. a. in Berlin, Graz und Karlsruhe gezeigt und ist auf CD⁹ dokumentiert.

Im folgenden werden die drei Stücke *glossolalie*, *Glossolalie 61* und *Glossolalie 94* exemplarischen szenischen Analysen unterworfen.

5 Vgl. Partitur *Glossolalie 61*, p. IV.

6 Mit Cathy Berberian, Frederick Rzewski u. a. Vgl. G. Nauck *Schnebel*, a.a.O., p. 348.

7 Mit Gisela Saur-Kontarsky, Hans G. Helms und Eduard Wollitz Sprecher sowie Mitgliedern des Internatioanlen Kammerensembles.

8 Die EA von *Glossolalie 61* in der ehemaligen DDR fand am 19.4.1982 mit der Gruppe Neue Musik Hanns Eisler in Leipzig statt.

9 Dokumentations-CD der Wittener Tage für neue Kammermusik 1994.

III.I *glossolalie* (1959/60)

Szenische Felder als seriell organisiertes Konzept

Denn Materialien sind nicht bloß Materialien, sondern sind besetzt, und wir müssen an die Materialbesetzung herankommen.¹

Alle 29 Blätter der *glossolalie* enthalten sechs schematisch angeordnete Felder für verschiedene Parameter, nach denen sprachlich-klangliche Prozesse definiert sind. Zwei dieser Felder (SR und SS) bestimmen zusammen einen Parameter. Da dieses Material nicht veröffentlicht wurde, soll die folgende Abbildung der MP (Materialpräparation) *gegeneinander* dessen Struktur exemplarisch veranschaulichen.

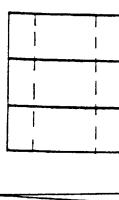
Die fünf Parameter-Felder bieten jeweils einen Rahmen möglicher Varianten, der – wie aus der seriellen Musik bekannt – nach dem Prinzip statistischer Organisation angelegt ist. Die fünf Parameter-Felder, aus denen jede MP besteht, sind: MI (Materialindex), MC (Materialcharakteristik), AD (Aktionsdirektive), SR (Synchronisationsregel) mit SS (Synchronisationsschema) und RD (Raumdirektive). Die Kürzel v und i stehen für vokale und instrumentale Aktionen. Unter MI ist der jeweils geltende im engeren Sinn klanglich-musikalische Bereich definiert: der Frequenzbereich mit φMi , die Dauern mit $\varphi M\alpha$ und die Dynamik mit α . Die Materialcharakteristik (MC) konkretisiert das Material des Indexes über strukturelle und inhaltliche Bestimmungen. Die Aktionsdirektive (AD) regelt Einzelaktionen der Ausführenden, die Synchronisationsregel (SR) – veranschaulicht durch das Synchronisationsschema (SS) – deren Koordinierung, und die Raumdirektive (RD) die Raumbewegung.

Die auf den 29 Blättern getroffenen graphischen und verbalen Festlegungen gehen weit über vergleichbare tradierte musikalische Strukturen hinaus, da sich auf jedem Blatt ein szenisches Feld menschlichen Interagierens manifestiert. Alle von Schnebel hier eingesetzten Parameter bestimmen notwendige Bestandteile einer gestischen Aktion, zu deren Ausdruck offensichtlich über körperliches oder mimisches Agieren hinaus auch der Tonfall erheblich beiträgt, der wiederum aus Komponenten wie Klangfarbe, Sprech-

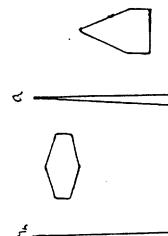
¹ Schnebel im Gespräch mit H.-K. Metzger und R. Riehn (Sept. 1980 in München), abgedruckt in: dies. *Dieter Schnebel*, a.a.O., p. 118.

gegeneinander

v kurze Reihen von Silben (=Wörtern): Sätze aggressiven Inhalts - Imperative, Schimpfen, Drohen usf. - in mehreren → wahlen nahen → sehr fern Sprachen.



i Reihen von wenigen mehreren heterogenen Ereignissen von hohem Veränderungseffizient: linsare → punktuelle Aktionen mit harten Gegenständen auf vorwiegend harten Klangeräte- alien von starker Dämpfung. Instrumente barbarisch spielen (dreinschlagen usf.).



2

v lange möglichst tief einatmen.
Übertut sprechen (→ kreischen, schreien). Sprechtempo ziemlich konstant. Sprechmelodik und -dynamik stark kontinuierlich und gerichtet, aber in Sprüngen.

v Zeitwert reihen → stark kumulieren. Ihre Anordnung wie die der Höhen und der dynamischen Werte kontinuierlich und gerichtet.

SS
cher
menta
delt
des F
eren
viele
won L

On langeen Pausen umgebeene Gruppen. Pro Gruppe besteht eine Reihe von Rechtecken - hohe Schichtzahlen. Einzelne Rechtecke haben unterschiedliche Höhen - je weiter sie ein Liniennetz in Weite strecken, desto höher sind sie. Einen Komplexen Gesamtverlauf bilden.

RD
Pro Gruppe: jeweils ziemlich kleiner Bewegungsraum. Während des Sprechens rasche gezielte Bewegungen, die vom Rand des Bewegungsraumes ausgehen, in Richtung auf dessen Zentrum; gegeneinander sprechen, vorher Vorbereitung ('auf der Sprung sein!'). Nahher Ostwestschel. In der Pause nach Gruppenende neue Positionen aufsuchen, die von den alten weit entfernt sind, dies langsam.

Abb. 2: Dieter Schnebel glossolalie, Materialpräparation gegeneinander²

² Schnebel *glossolalie* (2. Version maschinengeschrieben), archiviert bei Schott international, Mainz.

melodie, Dynamik, Tempo etc. besteht.³ Mögen diese komplexen Determinanten von Gestik im Bereich theatricalischer Inszenierung durchaus vertraut sein, so begriff Schnebel sie hier dennoch ganz neu, indem er sie mit ausgeprägter psychologischer Beobachtungsgabe im musikalisch-theatralischen Bereich experimentell einsetzte. Dabei erweist sich der Bereich klanglicher Determinanten – mit Hilfe phonetischer und semantischer Merkmale – als ergiebige (symbolisch interaktive) Schnittmenge zwischen sprachlichen bzw. stimmlichen und musikalischen Äußerungen. Schnebel ging hier in einer Weise vor, die ihn selbst beim Komponieren, die Darsteller bei der Ausarbeitung einer Fassung und schließlich auch das Publikum in sprachlich und sinnlich verankerte Situationen szenischen Verstehens katapultiert. So wird es möglich, diese Szenen im Schutzraum des künstlerischen Ereignisses beispielhaft zu erleben mit der möglichen Folge von Bewußtseins- und Verhaltensänderungen.

Der befreiende Aspekt dieser szenischen Prozesse ist essentiell. Bei deren Konzeption behinderte Schnebel die eingesetzte eigene Intention nicht, und das eingesetzte Schema kaum. Schnebel fasziinierte offenbar die Idee, solche sprachlich-klanglich verankerte Szenen zunächst einmal systematisch in großer Bandbreite zu erfassen und ihnen intentional auf struktureller Ebene eine bestimmte Wirksamkeit einzuflechten.⁴ Daß aus solchem Material zuerst eine Art Konzept zu einem umfassenden Weltanschauungs-Musiktheater und nicht gleich eine konkrete geschlossene Form entstand, liegt nahe.

Das Material von *glossolalie* enthält so zahlreiche Möglichkeiten, daß es nicht geraten schien, in der Komposition gleich ein en detail fixiertes Stück anzusteuern. Daher der Versuch, die Musik bloß zu definieren, das heißt, ihre Verläufe zu umschreiben, ohne schon ihren Inhalt genau zu fixieren; also vorzugehen wie in der Mathematik, wenn man eine Aufgabe löst und dabei mit Buchstaben als allgemeinen Zahlen arbeitet, für die man nachher eine

³ Nur für die Bestimmungen zur Atmung des Parameterfelds »Aktionsdirektive« sah ich dies zunächst eingeschränkt. Ich unterschätzte ihren energetischen Anteil und konstatierte mangelnde Detailliertheit der entsprechenden Angaben. Vom Ensemble Recherche erfuhr ich dann, daß sie gerade diese Vorgaben für sehr wichtig halten, weil die Atmung an jeder stimmlichen Äußerung wesentlichen Anteil hat. Schnebel selbst ging auch in späteren Stücken wie *Maulwerke* gezielt mit der Atmung um, thematisierte ihren Anteil an menschlichem Ausdruck. Dies geschieht differenzierter als in den Präparationen der *glossolalie*.

⁴ »Die ›glossolalie‹ ist schon der Versuch, ein kulturelles und auch politisches Engagement in Kunst, in Musik umzusetzen.« Schnebel in: »Avantgarde und Vermittlung. Dieter Schnebel im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel« (1975), in: *MusikTexte* 57/58 März 1995, p. 105.

ganze Reihe bestimmter Werte einsetzen kann. Durch solche Definition ihrer Materialien wurde die Musik *glossolalie* mehr projektiert denn kompositorisch ausgearbeitet, weshalb außerordentlich viele und verschiedenartige Realisationen dieses Projekts möglich sind – jetzt und in Zukunft.⁵

Neben der Menge des Materials dürfte ein weiterer Grund für die Wahl der Konzept-Ebene der Wunsch gewesen sein, Interpreten – und zwar mehrere miteinander – in den kompositorischen Prozeß einzubeziehen, »damit sie ihre Musik spielen und nicht dem Diktat eines anderen folgen«.⁶ Dabei vertraute Schnebel auf seine in solchen Stücken intendierten Prozesse, was sich bezüglich der *glossolalie* spätestens angesichts der eigenständigen Ausarbeitung seines Konzepts durch das Ensemble Recherche 1994 bestätigte. Bezüglich anderer Stücke – etwa aus der Gruppe *FÜR STIMMEN...MISSA EST* oder der *Maulwerke* – bezeugen dies neben Schnebels eigenen reichhaltigen Erfahrungen z. B. Berichte von Carla Henius, Clytus Gottwald und Rainer Riehn. Schon sehr früh stand für Schnebel die Besetzung der *glossolalie* fest. Ursprünglich war sie geplant für einen bis mehrere Sprecher und präpariertes Klavier⁷ und damit eindeutig durch Cage beeinflußt. Allerdings wurde das Konzept auch angeregt durch Sylvano Bussotti, der sich im Herbst 1959 von Schnebel ein Stück für sich und einen Pianisten wünschte.⁸ Darüber hinaus stellt sich die *glossolalie* in dieser Besetzung dar als Erweiterung der aus den *FÜR STIMMEN*-Kompositionen vertrauten vokalen Besetzung durch ein vielseitiges, schillerndes, aktuelles Instrument, dessen Klangspektrum aufgrund der Präparationen sogar teilweise ziemlich nah an Formanten stimmlicher Äußerungen herankommt. Es geht Schnebel hier nicht um die stillen Aspekte von Sprache, die beim Lesen wirken, sondern um in körperlichen Interaktionen und im Klingeln lebendige Sprache. Schnebel änderte die Besetzung später in eine mit vier bis sechs Akteuren (»2–3 als Sprecher, 1–2 zur Bedienung der Instrumente«⁹) – wahrscheinlich bei der Ausarbeitung der vielfältigen instrumentalen Materialcharakteristik für die Version 1961 –; sicher erst zu einem Zeitpunkt, als er die instrumentalen Aktionen nicht mehr aus ihrem den vokalen untergeordneten Status befreien konnte oder wollte. Diese Hierarchie schadet dem Konzept, da sie frappierende Einbußen für die Grundidee einer gleichberechtigten Gruppe zeitigt. So

⁵ Schnebel »glossolalie (1959/60)« (Rundfunkmanuskript v. 1.6.1964), in: ders. *DM*, p. 257.

⁶ Schnebel, »Partitur: *glossolalie*«, p. 2.

⁷ Konvolut [glossolalie] (Mappe 1) Skizzen I, Sammlung Dieter Schnebel Paul Sacher Stiftung.

⁸ Vgl. Brief Schnebels vom 18.2.1975 an W. Klüppelholz, in: ders. *Modelle zur Didaktik*, p. 29.

⁹ Schnebel *glossolalie*, p. 3.

überrascht es nicht, von den Ausführenden des Ensemble Recherche zu hören, daß sie genau diese Gefahr wahrnahmen und daher schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt ihres Arbeitsprozesses die Trennung der instrumentalen von den vokalen und theatralischen Aufgabenbereichen in der *glossolalie* als undemokratisch ablehnten.¹⁰ Auch die Raumdirektive (RD) klammerten sie unter anderem aus, weil sie die Musiker nicht einbezieht.

III.1.1 Strukturkatalog

Als Schnebel die organisatorische Basis der *glossolalie* – den »Strukturkatalog«¹¹ – entwarf, standen derartige Fragen hinter weit abstrakteren Komponenten des Konzepts zurück. Aus den Skizzen geht hervor, daß Schnebel im Entstehungsprozeß der *glossolalie* ebenso objektiv-phänomenologisch wie intentional vorging. Ein erster Schritt seiner Konzeption scheint gewesen zu sein, daß er das Feld möglicher Prozeßstrukturen musikalisch-sprachlicher Äußerungen erkundete und in seinem »Strukturkatalog« abstrakt ordnete. Aus den dort auffindbaren 29 Möglichkeiten (27 Determinationen und zwei offene Strukturen) leitete er auch die Zahl der Materialpräparationen ab. Im Strukturkatalog legte Schnebel zudem fünf Parameter fest: »a) Frequenzverlauf – Struktur, b) Dauern – Lage – Struktur, c) Intensität (Hüllkurven), d) räumliche Lage – Struktur, e) räumliche Bewegung.«¹² Diese nähern sich den ebenfalls fünf Parameterfeldern, die Schnebel letztlich für die Ausgestaltung jedes einzelnen Blattes der MPen verwendete, lediglich an, sie sind gewissermaßen ihre abstrakteren Vorläufer.

Bezüglich des sprachlichen Materials finden sich verstreut und vergleichsweise unsystematisch Notizen zu grammatischen und phonetischen Eigenarten von Sprachen,¹³ die später ergänzt wurden durch Angaben zum Fundus an Weltsprachen (Sprach-»Familien«). Die Skizzen zeugen auch von konzentriertem Experimentieren mit graphischen und verbalen Darstel-

¹⁰ »Lucas Fels: ›Also jeder macht alles. Denn da [in Schnebels Version] ist es mehr so, daß die Musiker irgendwo sitzen, und ringsum Schauspieler, die was machen.‹ Barbara Maurer: ›Das geht als demokratisches Konzept nicht auf...‹ L. F.: ›Das war ganz am Anfang eine Grundüberlegung.‹« Interview mit dem Ensemble Recherche, a.a.O.

¹¹ Konvolut [glossolalie] Mappe 1 (Skizzen I).

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

lungsformen in den Bereichen der Frequenzverläufe¹⁴ und der Raumbewegung.¹⁵ Zudem gibt es offenbar eine spätere Stufe der Ausarbeitung von *glossolalie* in Form graphisch-verbaler Skizzen, die auf die jeweiligen letzten Inhalte und Erscheinungsformen der Materialpräparationen bezogen sind (jeweils auf ein bis zwei linierten Ringbuchblättern pro MP). Diese zeigen, daß der Parameter Raumbewegung, da er separat in Form von graphischen Skizzen erscheint¹⁶ und obwohl er Schnebel offensichtlich bewußt war, erst zu einem sehr späten Zeitpunkt bearbeitet und festgelegt wurde. Dies könnte darauf hinweisen, daß Schnebel bezüglich der *glossolalie* zunächst an eine Sprachkomposition dachte und erst später den Aspekt der Raumbewegung als ergänzenden gestischen Parameter einführte. Schnebel selbst ist der Ansicht, daß die Raumdirektive in *glossolalie* und *Glossolalie 61* nicht wesentlich ist,¹⁷ eine Einstellung, die ich, wie sich zeigen wird, nicht teilen kann. (Raum-)Bewegung ist genuiner Bestandteil menschlicher Interaktion (Gestik) und daher aus einem szenischen, visuell erlebbaren Stück nicht wegzudenken. Erstaunlicherweise bearbeitete er den Parameter bereits zuvor in den instrumentalen Kompositionen der Gruppe *VERSUCHE* (1953–56/64) sowie in den Sprachkompositionen der Gruppe *FÜR STIMMEN...MISSA EST* (1956–1969) extensiv und substantiell. Gleichwohl weist er auch in der veröffentlichten Partitur von *ann* der Gruppe *FÜR STIMMEN...* darauf hin, daß die Raumbewegung fakultativ sei.¹⁸

In seinem Strukturkatalog entwickelte Schnebel acht an musikalischen Verläufen orientierte Strukturgruppen, deren Unterteilungen letztlich die bereits erwähnten 29 Versionen wiedergeben. Dabei ging er aus von der Unterscheidung zwischen »Dichtestrukturen = aperiodisch – nicht mehr als Tempoverlauf erkannt«, »Dauern« = mehrere machen unabhängig voneinander ihre Struktur. Auf Selbständigkeit insistieren« und »Tempostrukturen = aufeinander hören«.¹⁹ Die in Klammern gesetzten Strukturen zählte Schnebel offenbar nicht mit.

¹⁴ Auf den Blättern letztlich graphisch dargestellt und mit MI (= Materialindex) sowie MC (= Materialcharakteristik) betitelt.

¹⁵ RD (=Raumdirektive), letztlich verbal dargestellt.

¹⁶ Konvolut *Glossolalie 61 [1]* Mappe 2.

¹⁷ Wie er mir mitteilte.

¹⁸ Es ist nicht eindeutig, aus welcher Zeit dieser Hinweis des »ad. lib.« stammt, da Schnebel *ann* erst Ende der 60er Jahre ausarbeitete.

¹⁹ Konvolut [*glossolalie*] (Mappe 2) Skizzen II.

Strukturmatalog				
A	1)	Äußerst laut	sehr polyphon	Panikstruktur
	2)	Äußerst laut	mittlere Polyphonie	
	3)	äußerst dicht	von mittlerer Inhomogenität (äußerst inhomogen)	(Bruchstücke)
	4)	äußerst laut/sehr dicht	homophon/sehr homophon	(vieldeutig)
B	1)	äußerst gering	äußerst inhomogen	Panikstruktur (gerichtet nach Endpunkt)
	2)	äußerst gering	von mittlerer Inhomogenität	
	3)	äußerst gering	Tempo mittlerer Polyphonie	
	4)	äußerst gering	Dichte/Tempo inhomogen-homogen	
C	1)	Struktur großer Dichte	äußerst inhomogen	
	2)		sehr inhomogen	
	3)		wenig inhomogen	
	4)		homogen — monophon	
D	1)	mittlere Dichte	äußerst inhomogen	
	2)		mittl. inhomogen	
	3)		homogen	
E	1)	geringe Dichte	äußerst inhomogen	
	2)		sehr inhomogen	
	3)		wenig inhomogen	
	4)		inhomogen	
F	1)	Struktur schneller Tempi	äußerst polyphon	
	2)		sehr polyphon	
	3)		wenig polyphon	
	(4)		(monophon)	
G	1)	mittl. Tempi	äußerst polyphon	
	2)		mittl. polyphon	
	(3)		(monophon)	
H	1)	langsame Tempi	äußerst polyphon	
	2)		sehr polyphon	
	3)		wenig polyphon	
	(4)		(monophon)	
			+ 2 Störungsstrukturen (ergibt 29)	

Abb. 3: Strukturmatalog *glossolalie*²⁰

Leider ist es nicht möglich, diesen Katalog bis ins einzelne nachzuvollziehen. Die Struktur A orientiert sich als einzige der acht Strukturen an der Dyna-

²⁰ Abschrift aus Konvolut [glossolalie] (Mappe 1) Skizzen 1.

mik als vorgeordneter Kategorie, während die übrigen die Verlaufsstrukturen unabhängig davon strukturieren. Ein Vergleich des Katalogs mit der offenbar später entstandenen Liste, in der einige Präparationen dieser Gliederung zugeordnet sind,²¹ sowie mit den MPen selbst, erbrachte nur in drei Vierteln aller Fälle klare Zuordnungen. Generell erwies sich die Zuordnung des Begriffs »Dichte« (Buchstabe C bis E des Katalogs) zu den simultanen Gebilden der »Scharen« und der Bezeichnung »Tempo« (Buchstabe F bis H) zu den sukzessiven Gebilden der »Reihen«,²² die sich durch einen Vergleich der Ausarbeitung *Glossolalie 61* mit den MPen ergeben, bis auf zwei Ausnahmen als zutreffend. Die Strukturen unter A und B sind wohl dem in dieser Hinsicht offeneren Bereich der Dauern zuzuordnen. Wiewohl sie zunächst nicht so konsistent durchgeführt erscheinen wie die übrigen, ist hier und bei den Tempo-Strukturen die spätere Zuordnung der MPen zu den Vorgaben des Struktatkatalogs am klarsten.

Folgende Aspekte des Struktatkatalogs konnten nicht geklärt werden. Seltamerweise fügte Schnebel seiner eigenen Liste der Zuordnungen die beiden Verknüpfungen D4 und G4 (später der MP *bestätigungen* zugeordnet) hinzu, so daß zwei Strukturen überzählig sind. Außerdem gab er in der späteren Liste unerklärlicherweise bei manchen MPen mehrere Vorordnungen aus dem Katalog an.

Alle Angaben des Struktatkatalogs bieten Grundlagen für vertikale und horizontale Schichtungen von Verläufen und scheinen bei Schnebel eher weitere Prozesse angeregt als vorgeschrrieben zu haben. In diesem Zusammenhang fällt die an die Fachsprache elektronischer Klanganalyse erinnernde Terminologie des Struktatkatalogs auf, die nicht ausschließlich auf Musik bezogen ist. Sie könnte auch auf naturwissenschaftliche Phänomene (außer den Strukturen A und B), vor allem aber auch auf sprachliche Prozesse angewendet werden, wofür Schnebel sie schließlich auch einsetzt.

Die Skizzen belegen, daß Schnebel auf der Basis des Struktatkatalogs mit der graphischen Darstellung des klanglichen Raums von Tönen, Tongemischen und Geräuschen sowie der zeitlichen und dynamischen Verläufe und Sammlungen sprachlicher Materialien experimentierte und hier bereits weiter zur formalen und inhaltlichen Gesamtkonzeption der einzelnen MPen vordrang, auf jeweils ein bis zwei Ringbuchblättern.

²¹ Ebd.

²² Die Begriffe Schar und Reihe sind Teil der Materialcharakteristik der letztendlichen Fassungen der MPen und werden später noch näher betrachtet.

III.1.2 Parameter-Felder

Die fünf Parameter-Felder werden im folgenden erläutert.²³

Abk.	Bezeichnung	Darstellung
1. MI	= Materialindex	graphisch
2. MC	= Materialcharakteristik	verbal
3. AD	= Aktionsdirektive	verbal
4. SR	= Synchronisationsregel	verbal
SS	= Synchronisationsschema	graphisch
5. RD	= Raumdirektive	verbal

Tab. I: *glossolalie* Parameterräume

Unter MI sind auf 26 Blättern²⁴ leicht mathematisiert in Anlehnung an das Koordinatensystem jeweils drei Graphiken dargestellt, zum Frequenzbereich (φMi), zu den Dauern ($\varphi M\alpha$) und zur Dynamik (α). Blöcke und verschiedenste andere Formen mit und ohne Binnengliederung repräsentieren den jeweiligen Materialbereich, der für beide Interpreten-Gruppen (instrumental und vokal) gilt und mehr oder weniger stark kontinuierliche Bewegungen im jeweiligen Feld ermöglicht. Dies ist insofern bedeutend, als Schnebel auf diese Weise in Anlehnung an Prozesse elektronischer Klangumformung die konventionelle Einbindung der glossolalischen Strukturen ausschließt und Raum schafft für Veränderungsprozesse, die für sein szenisch und an offener Form orientiertes Material notwendig sind.

²³ Die Lesbarkeit bzw. Genauigkeit der graphisch dargestellten Parameterräume ist leider problematisch. Schnebel entwickelte im Lauf der sechziger Jahre auf diesem Gebiet eine eigene, verhältnismäßig präzise Darstellungsweise, die er jedoch auf das Konzept *glossolalie* – auch bei der schreibmaschinengeschriebenen Neufassung Anfang der neunziger Jahre – nicht übertrug. Erst ein Vergleich der Angaben unter MI und SS mit Schnebels eigener Fassung in der *Glossolalie 61* erhellt manches. Im übrigen könnte diese Unklarheit der Graphiken durch präzisere und ausführlichere Erläuterungen, die Schnebel der ›Partitur‹ *glossolalie* vorausschickt, teilweise behoben werden. Leider enthalten auch Schnebels eigenen Texte zu *glossolalie* und *Glossolalie 61* keine näheren Ausführungen zu den Strukturen der MPen. Die großen Ähnlichkeiten mancher Graphiken berechtigen zu der Frage, ob sie noch unterschiedliche Konsequenzen für die Ausarbeitung zeitigen. Eine detaillierte Analyse dieser Graphiken wie auch aller anderen Parameterräume bietet die Magisterarbeit der Autorin (Freiburg i. Br. 1989). Sie wurde 1995 für eine Aufführung der *Glossolalie 61* an der Musikhochschule in Frankfurt genutzt.

²⁴ Auf den übrigen drei MPen – *bewegungen*, *ausbruch* und *zustände* – sind diese Parameterfelder nicht bis äußerst wenig ausgearbeitet.

Die Frequenzen sind unter φMi prinzipiell vertikal von links nach rechts dreifach unterteilt in Töne (T), Tongeräusche (TG) und Geräusche (G). Bei der MP flektieren wird diese Gliederung nicht benutzt, da hier nur Geräusche (G) verwendet werden sollen. Des weiteren umgrenzen die horizontal durchgezogenen Linien die instrumentalen, und die gestrichelten die vokalen Aktionen. Innerhalb dieser Bereiche können sich die klanglich-sprachlichen Ereignisse bewegen. Der MI der MP *bestätigungen* sieht zudem mittels der Pfeile nach links und rechts vor, dass der in der Mitte gezeigte Bereich der Tongeräusche ausgedehnt werden darf. Verschiedentlich ist die Darstellung des MI auch auf vertikale Unterteilungsstriche minimiert und suggeriert die jeweils mögliche Variabilität des Frequenzraums. Das Register der Frequenzhöhen steigt von unten nach oben. Der Frequenzraum enthält keine Zeitachse und ist so groß, wie es die jeweiligen Fähigkeiten der Ausführenden zulassen. Unter φM α ²⁵ ist das Feld der Dauern umgrenzt, und zwar in zwei Grundvarianten: erstens wie bei der MP *extentionen* ohne Binnengliederung, dabei die Nutzung der gesamten graphisch umgrenzten Fläche mit allen Übergangsbereichen suggerierend, und zweitens wie bei der MP *einverständnisse* mit interner Gliederung der graphischen Formen für die Verwendung von Ausschnitten. Die kürzesten Dauern liegen am oberen Ende des spitzen Winkels, die längsten am unteren Ende. Die MP *extentionen* verlangt also vornehmlich lange Dauern, die mit wenigen kürzeren durchmischt sind. Die MP *einverständnisse* verlangt ausschließlich kürzere Dauern. Dabei erübrigt sich die Unterscheidung zwischen eckigen und runden Darstellungen in der Praxis, auch in Schnebels *Glossolalie 61*.²⁶ Die Graphiken zum dynamischen Feld unter α unterliegen dem gleichen Prinzip wie unter M α und somit auch der gleichen Darstellungs-Problematik. Der leiseste Bereich ist am oberen, der lauteste am unteren Ende des spitzen Winkels. Für die MP *extentionen* wären also vornehmlich leise, für die MP *einverständnisse* ausschließlich sehr leise Aktionen zu wählen.

Die Graphiken des Synchronisationsschemas (SS) sind suggestiver als diejenigen unter MI, allerdings auch weil sie die verbalen Vorgaben der Synchronisationsregel (SR), die wiederum wie Erläuterungen zum SS funktionieren, veranschaulichen. Die Kürzel »i« und »v« stehen für instrumentale beziehungsweise vokale Aktionen. Angelehnt an die aus der elektronischen Klangmessung bekannte Darstellung von Hüllkurven wird im SS plastisch greifbar, wie Ausarbeitungen – zuweilen in zwei alternativen Versionen – jeweils strukturiert sein können.

²⁵ α ist das mathematische Formelzeichen für Winkelbeschleunigung.

²⁶ Vgl. Magisterarbeit der Autorin p. 118 ff.

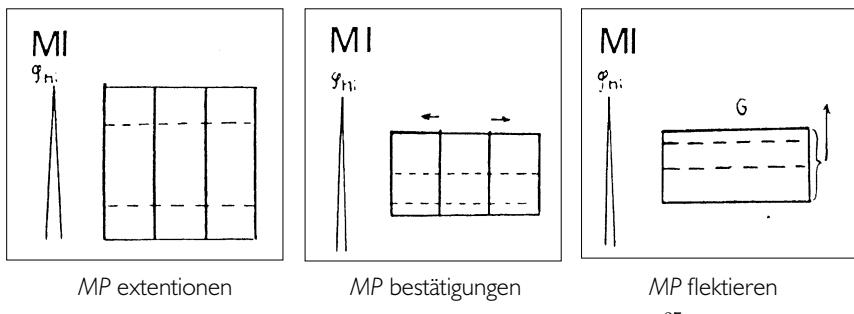


Abb. 4: Parameterfeld des Frequenzspektrums ϕMi^{27}

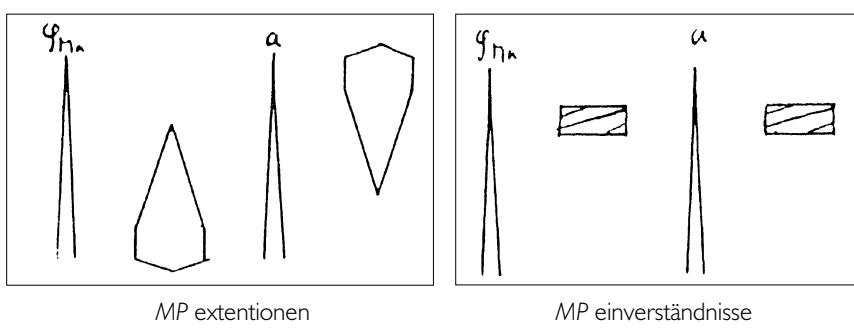


Abb. 5: Parameterfeld $\phi M\alpha$ (unter MI)²⁸

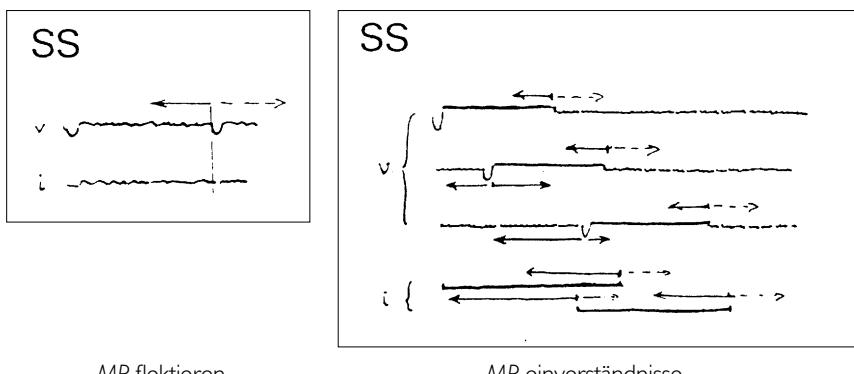


Abb. 6: Parameterfeld SS²⁹

27 *glassolalie* (2. Version), a.a.O.

28 Ebd.

29 *glassolalie* (2. Version), a.a.O.

Bei diesen beiden MPen differiert z. B. die Anzahl der Beteiligten, links eine Stimme und ein Instrument, rechts drei Stimmen und ein Instrument. Die auffallenden einzelnen Ausbuchtungen in den Vokalpartien bezeichnen die Atmung, die übrige Art der Linien zeigt, wie stringent (durchgezogene Linie) oder wechselhaft (leichte Wellenlinie) das erklingende Material ist. Die Pfeile suggerieren die Möglichkeit, die Ereignisse in die jeweilige Richtung auszudehnen bzw. umzuplazieren. Für die MP *flektieren* ist durch eine vertikale gestrichelte Linie beim zweiten Atemzug der Vokalpartie zudem ein zeitlicher Koordinierungspunkt markiert. Die Darstellung zur MP *einverständnisse* legt hingegen eher nahe, die Ereignisse zeitlich möglichst versetzt, also im Prinzip nicht koordiniert, zu gestalten.

Unter MC (Materialcharakteristik) und AD (Aktionsdirektive) sind verbale Angaben zur Strukturierung des unter MI eingegrenzten klanglichen Materials verzeichnet, aufgeteilt in die beiden Bereiche »v« (MCv, ADv) und »i« (MCi, ADi). Sie enthalten die Schlüsselbereiche, die das Material tendenziös färben. Schnebel selbst beschreibt den Parameterraum MC mit objektivierenden Begriffen: Hier ist »das durch die Parameter-Limitationen des Index bereits abstrakt bestimmte Material spezifiziert und also konkret definiert, d. h. als zugrundeliegende Einheit, Menge, Zusammenhang«.³⁰ Diese »Konkretisierungen«, auf die ich im folgenden noch detaillierter eingehe, bleiben einerseits immer noch vergleichsweise abstrakt, indem sie lediglich Strukturmuster anbieten, auf deren Basis Klangmaterial gefunden werden kann, andererseits verbirgt sich hinter dem Begriff »Zusammenhang« der Bereich, von wo aus das Material inhaltlich klar »manipuliert« ist. Er wird ergänzt durch die Angaben unter AD dazu, »welche Energie pro Ablauf aufgewendet werden soll [und] wie man die Ereignisse zu disponieren hat«,³¹ was im einzelnen Angaben unter ADv zu Atmung, Sprechtempo, Sprechmelodik und Sprechdynamik sowie unter ADi zu Zeitwerten, Tonhöhen und Dynamik entspricht. Zugleich bietet Schnebel mit seiner Gliederung von Einheit, Menge und Zusammenhang selbst einen hilfreichen Ansatz, um das Feld der Materialcharakteristik (MC) in weitere Felder zu unterteilen. Dabei ist schon wie unter MI zu unterscheiden zwischen dem für das gesamte Stück möglichen Spektrum eines Parameterfeldes und den Spezifikationen der jeweiligen MP.

³⁰ Partitur *glossolalie*, p. 2. Leider sind die in der Sacher Stiftung vorhandenen Skizzen in Hinblick auf diese Einteilung nicht ergiebig.

³¹ Ebd.

Vokale Materialcharakteristik (MCv)

Das Gesamtspektrum möglicher vokaler Klänge (MCv) reicht qualitativ von Satzzusammenhängen »sehr ferner Sprachen« (z. B. MP *einfälle*) über »ferne Sprachen«, »nähere bis nahe Sprachen« bis zu »keine sprachlichen Gebilde« (z. B. MP *isolieren*). Dieser qualitative Bereich, der auch für eine szenische Analyse besonders wichtig ist, ist als drittes Feld des Parameterfelds MCv, also unter »Zusammenhang« dargestellt und wird daher im folgenden als Feld 3 behandelt. Diese Materialien werden jeweils durch quantitative Angaben über das zu bestimmende Feld der »Menge« zwischen den beiden Polen »lange Reihen/Scharen« und »kurze Reihen/Scharen« ergänzt, die immer an erster Stelle unter MCv stehen und daher von mir im folgenden als Feld 1 der vokalen MC fungieren. Vergleicht man die MPen mit Schnebels Ausarbeitung, so sind hier – wie weiter oben schon erwähnt – »Reihen« vorwiegend sukzessive und »Scharen« vorwiegend simultane Verläufe.³² »Lange Reihen« sind als »Bezeichnung der Quantität – nicht der zeitlichen Dauer«³³ zu verstehen. Mit diesem Feld korrespondiert Schnebels Unterscheidung von »Dichtestrukturen«, »Dauern« und »Tempostrukturen«, Dichtestrukturen mit koordinierten Scharen, Dauern mit nicht koordinierten Reihen/Scharen und Tempostrukturen mit koordinierten Reihen. Als zweites, verbindendes Feld, das ich im folgenden auch als Feld 2 behandle, fügte Schnebel die Angaben zu den »Einheiten« ein, die schon etwas konkreter und qualitativer den folgenden Gesamtbereich umgrenzen: von »sehr vielen« bis zu »sehr wenigen« Einheiten, die wiederum bestehen können aus einzelnen »Silben (= Wörter)« (z. B. MP *gegeneinander*), »Lauten« (z. B. MP *flektieren*) bis zu ganzen »Wortgruppen« (z. B. MP *für sich*). Die Konkretisierungstendenz von Feld 1 (Menge) zu Feld 2 wird im Feld (Zusammenhang), im folgenden Feld 3, fortgesetzt. Dort finden sich weitere inhaltliche Angaben, deren Gesamtspektrum reicht von der »Dichtung« (MP *einwände/einwürfe*) bis zu »abstrakten Onomatopoeien« (MP *verwicklungen*).

In Tabelle 2 sind zunächst die 23 MPen aufgeführt, die zusätzliche inhaltliche Konkretionen in Feld 3 (Zusammenhang) der vokalen MC enthalten. Meine Anordnung orientiert sich (von oben nach unten) an einem möglichen Gefälle von zusammenhängenden, semantisch verständlichen Sätzen bis zur Abweisung von Sprache (»keine sprachlichen Gebilde«). Ihnen ist

³² Schnebels eigener Kommentar in den Erläuterungen zur *glossolalie* mutet etwas technizistisch an: »Reihe: Gliederungsform, da, im Unterschied zur Schar, Zeit nicht dispensiert ist.«

³³ *glossolalie*, p.3.

das Feld der zu wählenden Sprachen ergänzend angefügt. Schnebel hat hier ein sehr großes Feld möglicher sprachlicher Äußerungen abgedeckt. Am unteren Ende der Liste sind alle weiteren MPen mit Sprachfeldern ohne Konkretionen aufgeführt, so daß hier lediglich die zwei fast gänzlich von Vorgaben freien MPen *ausbruch* und *zustände* fehlen, wobei für die MP *zustände* immerhin vorgescrieben ist, daß instrumentale, und nicht vokale Aktionen stattfinden sollen (kontrastierende Partner-MP ist *bewegungen*).

	Material-präparation	MCv Feld 3: inhaltliche Konkretionen	MCv Feld 3: Sprachen
1	<i>iuxtapositionen</i>	Sätze neutralen Inhalts – Wissenschaftliches, Nachrichten, usf.	ziemliche viele nahe → sehr ferne
2	<i>einwände/ einwürfe</i>	Sätze hochentwickelter Syntax: kritische Texte → Lautkonstruktionen: Dichtung	Muttersprache → fernere
3	<i>für sich</i>	Sätze depressiven Inhalts – Kundgaben von Angst, Klage, usf.	nahe → sehr ferne
4	<i>gegeneinander</i>	Sätze aggressiven Inhalts – Imperative, Schimpfen, Drohen, usf.	nahe → sehr ferne
5	<i>bestätigungen</i>	Satzreihen gängiger Syntax – Clichés	Muttersprache → nahe
6	<i>einverständnisse</i>	Satzreihen in depravierter Syntax, nichtssagende Mitteilungen: Geschwätz	Muttersprache → dieser verwandte Sprachen
7	<i>initiativen</i>	Wortgruppen der Umgangssprache	Muttersprache, Derivate der Muttersprache → sehr ferne Sprachen (Vokale überwieg.)
8	<i>folgen</i>	Assoziationsreihen in starken Sprüngen aus der Sphäre des Alltäglichen	Muttersprache → sehr nahe Sprachen (und Umwandlungen des Lautbestands)
9	<i>fortsetzungen</i>	semantisch stark → nicht besetzte Lautketten – Gelächter, jagendes sch–sch–sch, ängstliches i–i–i, usf...	gleiche → verwandte Laute
10	<i>konkurrenzen</i>	melodische und dynamische Variation einzelner Laute	gleichartige Laute (ständige Veränderung der Mundstellung)
11 + 12	<i>impulsationen und extentionen</i>	Nonsenssprachverläufe	Lautreservoir maximal → gleiche Laute Lautreservoir sehr groß → einzelne Laute
13	<i>dis-positionen</i>	Folgen gleicher Laute → Folgen von Silben, die um gleiche Bestandteile kreisen (Reime, Alliterationen)	(Feld 1:) Phoneme, Laute

14	<i>inkorporieren</i>	Äußerungen von noch nicht sprachlichem Charakter – Räuspern, Schnäuzen	(Feld I:) verschiedene Ereignisse
15	<i>agglutinieren</i>	Äußerungen der Stimme von nicht mehr sprachlichem Charakter: Musikartiges (Summen u.Ä.)	semantisch stark → nicht besetzte Laute, in sich veränderlich
16	<i>verbindungen</i>	Ächzen, Exklamationen, fragendes ä, euphorisches m, usf.	semantisch stark → nicht besetzte in sich veränderliche Laute
17	<i>verwicklungen</i>	abstrakte Onomatopoien	ziemlich nahe → sehr ferne
18	<i>einfälle</i>	konkrete Onomatopoien	ziemlich nahe → sehr ferne
19	<i>vektoren</i>	Unveränderliches, gesungen	–
20	<i>kreise</i>	denaturiert Vokales	–
21	<i>oppositionen</i>	–	(auch Feld I:) Lautkombinationen: Silben mit gleichen An-, Binnen-, Endlauten
22	<i>bewegungen</i>	quasi Instrumentales	–
23	<i>flektieren</i>	keine sprachlichen Gebilde	unveränderliche Laute: allerlei Stimmloses
24	<i>isolieren</i>	keine sprachlichen Gebilde	veränderl. Vokale und Vokalkonsonanten
25	<i>perspektiven</i>	–	nahe → ferne Sprachen, in denen die Konsonanten stark hervortreten → (fast ausschließlich) vorherrschen (z. B. manche Berbersprachen)
26	<i>versammlungen</i>	–	beliebige Sprachen
27	<i>kontraste</i>	–	

Tab. 2: Schnebel glossolalie, vokale Materialcharakteristik (MCv). Feld 3 (Zusammenhang). Inhaltliche Konkretionen und Sprachraum (nach der handgeschriebenen Fassung)

In folgenden MPen weichen diese Angaben der handgeschriebenen von der späteren maschinengeschriebenen Fassung ab:

MP *iuxtapositionen*: »Wissenschaftliches, Nachrichten, usf.« wurde ersetzt durch »(z. B. Passagen aus Zeitungen)«.

MP *flektieren*: »Stimmloses« wurde ergänzt durch »Explosives«.

MP *isolieren*: »allerlei veränderliche Vokale und Vokalkonsonanten« wurde ersetzt durch »allerlei Stimmhaftes, das andauert«.

MP *perspektiven*: »(fast ausschließlich)« wurde gestrichen.

MP *kontraste*: als Konkretion wurde »Floskeln« eingefügt.

MP *versammlungen*: als Konkretion wurde »Hauptsächlich Namen – evtl. geographisch oder historisch geordnet.« eingefügt.

In allen Fällen dienen die Änderungen dazu, konkrete Assoziationen zum möglichen Material zu vereinfachen. Lediglich die Änderung der MP *iuxtapositionen* ist problematisch, da sie durch den Hinweis auf ein Massenmedium eine zusätzliche Ironisierung verursacht, die die übrigen Parameter-Bestimmungen nicht unterstützen.³⁴

Bereits zwischen den in der obigen Tabelle aufgeführten Angaben zum vokalen Material und den Titeln ergeben sich starke assoziative Verbindungen, die schon Tendenzen des Materials aufzeigen. Selbst die Paare-Bildung ist anhand der Liste von Tabelle 2 in vielen Fällen spontan nachvollziehbar.

Auch verschiedene Skizzen zeigen eindeutig, daß Schnebel die Materialien paarweise bündelte. Diese Paare wurden mittels »kontrastierender Ableitungen« entwickelt, im Sinn des seit Aristoteles erkannten Assoziationsgesetzes des Kontrastes, nach dem zwei einander entgegengesetzte Elemente miteinander verknüpft sind.³⁵ Das läßt sich beispielsweise auf dem Blatt mit grafischen Skizzen zu Dauern- und Dynamik-Verläufen der MPen verfolgen, aber auch anhand einzelner Skizzenblätter, die Assoziationen zu bestimmten Vorgaben nach Art der kontrastierenden Ableitung aufführen, z. B. auf dem Skizzen-Blatt der Abbildung 7: mit einer Gegenüberstellung, die bereits konkret auf ein Paar, nämlich die MPen *für sich* und *gegeneinander* hinweist und dabei das vermittelnde Element des »miteinander« ausspart:

³⁴ Darauf komme ich in Kapitel III.3 zurück.

³⁵ »Ein Kontrast muß, um nicht in ‚tote‘, nichtssagende Verschiedenheit zu verfallen, zusammenschließende neben trennenden Momenten umfassen; der von Arnold Schmitz geprägte Terminus ‚kontrastierende Ableitung‘ erscheint, obwohl er eine Sonderform des Kontrasts beschreiben soll, geradezu als Formel für dessen Wesen schlechthin.«, in: Carl Dahlhaus »Über einige theoretische Voraussetzungen der musikalischen Analyse«, in: *Bericht über den 1. Internationalen Kongreß für Musiktheorie Stuttgart 1971*, Stuttgart 1972, p. 159, hier zitiert nach: W. Klüppelholz, *Sprache als Musik*, p. 95.

Varianten	Verhältnis der Ausführenden für sich – miteinander – gegeneinander Inhalt und Duktus identisch Duktus wichtig
aktiv	passiv ³⁶
aufgeregt	ruhig
impulsativ	geflüstert
Angst Panik	gefaßt
aggressiv	defensiv
Schimpfen	Klagen
Imperative	

Abb. 7: Skizzenblatt zu den MPen für sich und gegeneinander³⁷

An diesem Beispiel sind auch Anzeichen für eine intentionale Färbung des letztlich von Schnebel komponierten Materials erkennbar. Beispielsweise entsprechen Assoziationen zum Titel »für sich« nicht unbedingt der hier vorgesehenen depressiv-passiven Ausprägung. Abgesehen von inhaltlichen Widersprüchen erscheinen einige Paarbildungen dennoch unmittelbar einleuchtend wie die der MPen *für sich – gegeneinander*,³⁸ die sich grundlegend voneinander absetzen und als kontrastierende Ableitungen die Wahl der Depression als Grundstimmung der MP *für sich* erklären, obwohl zu diesem Titel auch andere, weniger dunkle emotionale Inhalte denkbar sind. Indem Schnebel diesem Paar einerseits intakte Semantik, andererseits eins der größten sprachlichen Spektren von nahen bis zu sehr fernen Sprachen zugeordnete, konstruierte er hier einen inneren Widerspruch. Einerseits sollen auf ihrer Basis zum Ausdruck der beiden Grund-Emotionen Aggression und Depression semantisch verständliche Sätze eingesetzt werden. Andererseits rücken sie dadurch, daß die Muttersprache hier ausgespart ist, in den Bereich nicht mehr sicher semantisch verständlichen Sprechens und können bei der Wahl sehr ferner Sprachen sogar völlig von diesem abgleiten hin zu Interaktionen, die dann wie bei vielen anderen MPen allein auf Tonfall (Tonraum), Dichte und Tempo der Ereignisse sowie der Raumbewegung basieren. Schnebel konzentriert sich hier auf die sinnlich-symbolische Verankerung des Geschehens und gewichtet dessen sprachsymbolische Anteile sehr schwach.

³⁶ Die Angaben sind hier genau umgekehrt zu verstehen: links zur MP *gegeneinander*, rechts zu *für sich*.

³⁷ Konvolut [glossolalie] (Mappe 1) Skizzen I.

³⁸ Siehe Abb. 13 und 14.

Derartige, um semantische Logik reduzierte sprachliche Prozesse beruhen in phonologischer Perspektive auf Expressemen³⁹ und fallen als sinnlich-symbolische Interaktionsformen nach Lorenzer in den Bereich, der zwar stärker und unmittelbarer wirken kann, aber weniger sicher Bewußtseinsveränderungen stiftet. Die Theorie psychoanalytischer Sozialforschung ermöglicht es, im analytischen Zugriff auf Ausprägungen wie Expresseme, etwa des Expressems Depression der MP *für sich*, vergleichsweise differenziert vorzugehen, da sie als sinnlich-symbolische Ausdrucksbereiche lokalisiert werden, deren zugrundliegende Interaktionsformen durchaus individuell eingesetzt und erkannt werden können. Auf solche Differenzen gehe ich in den Kapiteln zu Schnebels *Glossolalie 61* und zur *Glossolalie 94* des Ensemble Recherche näher ein.

Am Beispiel des MPen-Paars *einverständnisse – einwände/einwürfe* kann Schnebels Intention bei der Bildung der Paare nachvollzogen werden. Dabei ist es sinnvoll, zunächst die eigenen bzw. naheliegende Assoziationen zu den Titeln nach dem Prinzip der kontrastierenden Ableitung festzuhalten. Dann können sie verglichen werden mit Schnebels MPen (Abbildungen 15 und 16). Nicht nur bei der Analyse dieses Paars zeigte sich, daß Schnebel sich häufig für eine Variante entscheidet, die gerade entgegengesetzt zu naheliegenden Assoziationen ist. Man könnte etwa mit Einverständnissen das durchaus positive Phänomen einer freundlich kommunizierenden Grundsituation verbinden, das auch auf einer intakten und gehobenen Syntax basierte. Bezuglich der Einwände und Einwürfe würden Assoziationen möglicherweise eher in Richtung einer etwas echauffierten Grundsituation, etwa einer angeregten Diskussion, gehen, wo die Tendenz zum lauteren, emotional geladenen Ton, zum gegenseitigen Unterbrechen und zu depravierten unvollständigen, grammatisch unkorrekten Sätzen und Schlagworten feststellbar wäre.

Schnebel sortiert diese beiden Phänomene auf der inhaltlichen Ebene von Sprache (MC: Konkretionen in Feld 3 »Zusammenhang«) entgegengesetzt zu diesen naheliegenden Assoziationen. So weist er den Begriffen Einwände

³⁹ »Expresseme nennt die Phonetik bestimmte emotionale Inhalte, die, neben den eigentlichen Wortbedeutungen, von einem Sprecher mitgeteilt werden. Dies ist aus dem Alltag geläufig... Emotionale Klangverläufe sind, je nach ausgedrücktem Gefühl, stets die gleichen, sie sind normativ und werden daher von allen Mitgliedern einer Sprachgemeinschaft verstanden. Die Klänge elementarer Gefühle, etwa Zorn oder Trauer, sind möglicherweise sogar universal, sie können also auch von jemandem identifiziert werden, der die semantische Bedeutung des Gesprochenen nicht versteht.« in: W. Klüppelholz *Modelle zur Didaktik*, p. 68.

und Einwürfe bezüglich des anspruchsvollen sprachlichen Ausgangsmaterials eine positive Sphäre zu. Da er das Material jedoch in Satzfragmente demontiert, nicht zuletzt aufgrund der Angaben in den Feldern 1 (Menge) und 2 (Einheit) unter MCv der MP *einwände/einwürfe*, gleitet es hinüber ins Fragmentarische, assoziativ zu Ergänzende. Diese Fragmentierung weicht ab von der naheliegenden »positiven« Assoziation zum Begriff des Einverständnisses, ist aber korrekt verbunden mit der »negativen« Assoziation einer echauffierten Szene der Einwürfe. Die sinnlich-symbolische Verankerung der »Einverständnisse« korrespondiert damit: Schnebels Griff zu einem semantisch verständlichen Ablauf ist »unserer« naheliegenden Assoziation verwandt, ihr depravierter sprachlicher Inhalt (»Mitteilungen aus ›ordinären‹ → ›höheren‹ Sphären: Geschwätz«) jedoch nicht. In beiden MPen soll das Material aus dem Bereich der Muttersprache bis zu verwandten Sprachen stammen. Das bedeutet trotz seiner fragmentarischen, schlaglichtartigen Gestaltung für das vokale Material nach der MP *einwände/einwürfe*, daß hier aufgrund des hohen Verständnisgrades redundanter Sprache doch unter paradoxen Bedingungen ein relativ hoher semantischer Erkennungswert eintritt. Wie aus der Aphorismus-Forschung bekannt, kann solche Sprachkürze Denkweite oder besser Rezeptionstiefe bewirken und damit einen relativ starken, anhaltenden Effekt auf die Beteiligten haben,⁴⁰ insbesondere durch die Wiederholung solcher Gestalten und durch die gezielte Auslassung von Inhalten, Bedeutungen und Formulierungen, die zu einer aktiven Rezeption unwillkürlich herausfordern, da solche Auslassungen aus der eigenen Erfahrungsstruktur ergänzt werden müssen.⁴¹

Es ließe sich mit Ecos Begriff des offenen Kunstwerk feststellen, daß Schnebel mit seiner Gestaltung etwa der MP *einwände/einwürfe* einerseits davon ausgeht, daß eine gewisse Allgemeinbildung als Bestandteil der (kollektiven und individuellen) Erfahrungsstruktur vorhanden sein könnte, die Assoziationen angesichts solcher Satzfragmente ermöglicht. Sollte dem nicht so sein

⁴⁰ Vgl. T. Stölzel *Rohe und polierte Gedanken*, a.a.O., p. 152.

⁴¹ Ebd. p. 131: »Die Wirkungsgüte aphoristischer Texte mißt sich daran, wie stimulierend Aufforderung und Möglichkeit des Hinzudenkens, zu dem sich der Leser animiert findet, miteinander verbunden sind. Aufforderung, das ist der rezeptive Appell an den Leser, das, was er als Torso vorfindet, aus eigenen ›Beständen‹ zu ergänzen; Möglichkeit, das ist das Ellipsoide, der zum Konzentrat verdichtete semantische ›Rumpf‹, dessen fehlende ›Glieder‹ einen Leerraum erzeugen, der so beschaffen sein muß, daß die ›Gedankenglieder‹ des Lesers mehr sind als direkte Fortsetzungen des Autors, so daß bei der Rezeption aphoristischer Texte nicht nur das Hinzudenken gefördert, ja gefordert wird, sondern auch das Dagegendenken, eine rezeptive Widerständigkeit, die ein gerüttelt Maß an Selbstdenken voraussetzt und auch freisetzt.«

– sollten also bestimmte Rezipienten die Anspielungen nicht verstehen –, reizt ihn andererseits offenbar die Vorstellung, sie über die semantische Qualität der Texte hinaus, ja unabhängig von diesen klanglich, d.h. im Tonfall, und damit emotional in die Szene von erregt vorgebrachten Einwänden und Einwürfen zu versetzen. Solche Szenen enthalten Expressem-Felder, die – emotionalen, sinnlich-symbolischen Grundsituationen zugehörig – jedem hinlänglich vertraut sein dürften. In der Brechung mit dem jeweiligen sprachlichen Material spiegeln die Expressem-Felder der MPen *einwände/einwürfe* und *einverständnisse* zudem folgenden szenischen Prototyp: Kritische Intellektuelle und Künstler unternehmen im Rahmen ihres Repertoires an symbolischen Interaktionsformen und Bedeutungsträgern Verständigungsversuche mit Menschen, die sich in eben diesen kritisierten Herrschaftsstrukturen bewegen und gefangen sind in der dort wirkenden verhärteten Lebenspraxis teilweise desymbolisierter Interaktionsformen, teilweise pervertiert durch (kollektive) Charakterbildung. Sie erreichen diese Interaktionspartner zwar inhaltlich nicht, können sie aber sehr wohl emotional zumindest beunruhigen, wenn nicht bedrohen. Sie verlieren also die Geduld, und die Kommunikation sinkt ab auf das in der MP *einwände/einwürfe* kodierte aggressive, zuweilen verzweifelte und sinnlich dominante Verhalten. Dieses kann sich auch auf die Lebenspraxis der kritischen Schicht verhärtend auswirken. Zwischen beiden Seiten scheitert das szenische Verstehen. Schnebel greift so fast unmerklich und unversehens typische, neurotisch fixierte bzw. von Fixierung bedrohte symbolische Interaktionsformen seiner Gesellschaft an und bringt sein szenisches Verständnis der Lage zum Ausdruck.

Solchen Einwänden entgegengesetzte Interaktionsformen von Menschen, deren Lebenspraxis durch die gesellschaftlichen Herrschaftsstrukturen dominiert ist, hat Schnebel in der MP *einverständnisse* konzipiert. Das aus kritischer Perspektive negativ besetzte »depravierte Geschwätz« (Schnebels eigene Tautologie) ist für die soeben beschriebene assimilierte Personengruppe Teil ihres Reservoirs vertrauter, weitgehend positiv konnotierter Interaktionsformen. Die impulsiven Maßnahmen dagegen entwickelte Schnebel in der MP *einwände/einwürfe*.⁴² Vier Reaktionsformen auf Ausarbeitungen dieser MPen erscheinen möglich: zwei aggressive negative auf die MP *einwän-*

⁴² »In der individuellen Erfahrung tritt auf der Ebene der Symbole stets das kollektiv Verbindliche hervor. Der Symbolaustausch ist Teil eines Kommunikationsnetzes. [...] Die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen verknüpfen die unbewußten Verhaltensmuster mit den sprachsymbolischen Interaktionsformen.« in: A. Lorenzer *Konzil*, p. 166.

de/einwürfe, die eine – konservative, bürgerliche – erregt über die respektlose Zerstückelung des wertvollen Kulturguts anspruchsvoller Sprache, mit dem sich diese Personengruppe schützt, möglicherweise ohne zu merken, daß die eigene Beziehung dazu längst abgestorben ist; die zweite verärgert ob des Affronts, mit einem für sie unverständlichen Inhalt konfrontiert zu werden. Drittens könnte sich dieselbe den gesellschaftlichen Herrschaftsstrukturen angepasste Personengruppe in den Materialien, die auf der MP *einverständnisse* basieren, ironisiert sehen und darauf aggressiv reagieren. Mit einer vierten Variante reagieren Personen, wenn sie sich für die integrierte Widerstandskraft, den rebellischen Zug des Materials beider MPen begeistern, wie es etwa auch die Mitglieder des Ensemble Recherche bei ihrer Ausarbeitung taten.⁴³

Einige stimmliche Materialien haben schon per se, also ohne derartige »Verdrehungen«, rebellische Qualität wie etwa die »Äußerungen der Stimme von nicht mehr sprachlichem Charakter: Musikartiges« (MP *agglutinieren*), die »Nonsenseprachverläufe« (MPen-Paar *impulsationen* und *extentionen*), »Denaturiert Vokales« (MP *kreise*) oder »konkrete Onomatopoeien« (MP *einfälle*).

Instrumentale Materialcharakteristik (MCi)

Die Angaben unter MCi (instrumentale Materialcharakteristik) ergänzen und unterstützen generell die Tendenzen der sprachlichen Strukturen. In keinem Fall sind instrumentale Ereignisse als inhaltlicher Gegensatz zu den parallelen sprachlichen Ereignissen zu verstehen. Die MCi ist ebenfalls gegliedert in die drei an Konkretion zunehmenden Felder aus Menge, Einheit und Zusammenhang. Für Feld 1 werden wieder die Begriffe Reihe und Schar verwendet. Für Feld 2 führte Schnebel den Wert des »Veränderungskoeffizienten«⁴⁴ ein, mit dem Schnebel den möglichen Bereich instrumentaler Klangverläufe erfaßt. Dessen achtstufige Skala korrespondiert mit jener der gesprochenen Strukturen und reicht von »0«, über »sehr gering«, »gering«, »mittel«, »höher«, »hoch«, »beträchtlich« bis »erheblich«.

⁴³ Damit kann ich der folgenden, möglicherweise unbeabsichtigt tendenziösen, dem kritischen Geist der »Frankfurter Schule« verpflichteten These nicht zustimmen: »Die Bedingungen [von *glossolalie*] sind auf sechsundzwanzig [es sind neunundzwanzig] losen Blättern aus den Jahren 1959 und 1960 in Gestalt recht elastisch formulierter, das eigentliche Komponieren kaum präjudizierender Materialdefinitionen von Schnebel ausgearbeitet worden.« (H.-K. Metzger »Musik wozu« (1969), in: ders. *Musik wozu. Literatur zu Noten*, Frankfurt a. M. 1980, p.302 f.

⁴⁴ Koeffizient: Multiplikator der veränderlichen Größe einer mathematischen Funktion.

Wie stark die instrumentalen Aktionen darauf angelegt sind, die gesprochenen in einer hierarchisch untergeordneten Funktion zu ergänzen, zeigen die vergleichsweise wenig konkreten Angaben zum musikalischen Material (Feld 3 »Zusammenhang«). Das Wechselspiel etwa zwischen depravierter Sprache und depravierter Musik wird nur in wenigen MPen gezielt auch mit Hilfe wiedererkennbarer musikalischer Zitate thematisiert. Im wesentlichen stellte Schnebel in Feld 3 der MCi Bezüge her durch reichliche und weitgreifende Angaben zu möglichen instrumentalen Spielweisen und zum Instrumentarium. Das Spektrum der Spielweisen reicht von »akustischen Vorgängen aus dem Alltag« (MP *perspektiven*) über »Archaisches« (MP *initiativen*) und »konventionelle« (z. B. MP *bestätigungen*) zu »hochorganisierten« Spielweisen (MP *einwände/einwürfe*). Das Spektrum des Instrumentariums umfaßt Klangkörper von »Nicht-Instrumenten« (z. B. MPen *flektieren* und *isolieren*), Materialien von »geringer« bzw. »starker Dämpfung« (z. B. MPen *verwicklungen* und *einfälle*), »präparierte Instrumente« (z. B. MP *für sich*), »konventionelle Instrumente niederen Rangs« (MP *einverständnisse*), »konventionelle, gebräuchliche Instrumente« (z. B. MPen *folgen* und *konkurrenz*) bis zu »wohlrenommierten konventionellen Instrumenten« (z. B. MP *bestätigungen*).⁴⁵

	Material-präparation	MCi Feld 3 /Zusammenhang): Materialien (=M.), Aktionen (=A.)	MCi Feld 3: Instrumente (= Instr.)
1	<i>iuxtapositionen</i>	linear, mit weichem auf vorwiegend hartem M.	n.n. – präparierte Instr.
2	<i>einwände/ einwürfe</i>	M. zu einer avancierten, hochorganisierten Musik, vielerlei instrumentale, nicht allzu konventionelle A., und exotische	–
3	<i>für sich</i>	M. geringster Dämpfung, vielerlei weiche punktuelle A.	präparierte Instr.
4	<i>gegeneinander</i>	M. starker Dämpfung, mit vorwiegend Hartem auf vorwiegend Hartem, barbarisch spielen “
5	<i>bestätigungen</i>	musikal. Clichés, ›traditionell‹ → ›modern‹	konventionelle, wohl-renommierte
6	<i>einverständ-nisse</i>	simple und heruntergekommene musical. M., konventionelle A.	konventionelle Instr. niederen Rangs
7	<i>initiativen</i>	A. auf schlecht renommierten Instr. – depravierte Behandlung hochangesehener Instr.	siehe linkes Feld

⁴⁵ Spätestens also im Prozeß der Erstellung dieser instrumentalen Charakteristik dürfte sich Schnebel von der Idee einer Musik für Sprecher und präpariertes Klavier verabschiedet haben.

8	folgen	konventionelle Klang-M. und A. Für die Instr. typische Formeln und Figuren.	siehe linkes Feld
9	fortsetzungen	einfache, konventionelle A.	konventionelle → Nicht-Instr.
10	konkurrenz	konventionelle A.	Mischformen – gebräuchliche Instr.
11 + 12	impulsationen und extentionen	beide: vielerlei traditionelle → unkonventionelle M. und A.	–
13	dis-positionen	–	Kombinationen
14	inkorporieren	Klangeräusche	präparierte und Nicht-Instr.
15	agglutinieren “ “
16	verbindungen	bestimmten vokalen Ereignissen stark → weniger verwandte M., konventionelle A.	unkonventionelle → Nicht-Instr.
17	verwicklungen	M. von geringer Dämpfung, vielerlei Anschläge	vielerlei Metalle von geringer Dämpfung, auch präparierte Instr.
18	einfälle	vielerlei Klang-M. mit starker Dämpfung, scharfe A.	siehe M., auch ›Nicht-instr.‹
19	vektoren	–	Denaturiert Instrumentales
20	kreise	–	Seriös Instrumentales
21	oppositionen	harte/weiche M. mit geringer/starker Dämpfung, sonstwo Schall erzeugen	–
22	zustände	keine vokalen, nur instrumentale A.	–
23	flektieren	allerlei Schläge, die nicht-periodische Schwingungen erzeugen	keine ›Instr.‹ benützen ⁴⁶
24	isolieren	allerlei lineare A., die periodische Schwingungen erzeugen “ ⁴⁷
25	perspektiven	verschiedene M., akustische Vorgänge aus dem Alltag “ (z. B. mit Papier rascheln, auf Holz, usf. reiben, usf.)
26	versammlungen	M., die (noch) nicht als Instrumente gelten (mit Holzschlägeln über ein Stahlsieb, sonstige rauhe Flächen usf.), konventionelle A.	siehe M.
27	kontraste	konventionelle A., deren Resultate Assoziationen wecken	konventionell, auch Nicht-Instr.

Tab. 3: Schnebel glossolalie, instrumentale Materialcharakteristik (MCi)
 Konkrete instrumentale Spielanweisungen und Angaben zum Instrumentarium

⁴⁶ Ergänzung der maschinengeschriebenen Fassung: »– allenfalls ausgefallene –«.

⁴⁷ Änderung der maschinengeschriebenen Fassung: »Instrumente normal gespielt + Nicht-Instrumente«.

In dieser Tabelle sind anhand der Reihenfolge der MPen aus der Tabelle zur vokalen Materialcharakteristik (MCv, Tabelle 2) alle Informationen zur Konkretion des instrumentalen Materials in Feld 3 der instrumentalen Materialcharakteristik (MCi) aufgeführt. Die beiden fehlenden MPen sind hier *ausbruch* und *bewegungen*. Die MP *bewegungen* ist die Partner-MP zur MP *zustände*, die unter MCv fehlt. Für die MP *bewegungen* sind nur vokale, für die MP *zustände* nur instrumentale Aktionen vorgegeben.

Die Definition dessen, was musikalisch »konventionell«, »wohlrenommiert« oder »heruntergekommen« ist, bleibt den Interpreten weitgehend überlassen und erschließt sich auch nur selten über die vokale Materialcharakteristik. Die klangfarblichen Verläufe des Materials hingegen, die – dem beiden gemeinsamen Bereich des Tonfalls zugehörig – mit dem Gesprochenen am engsten verknüpfbar sind, wurden (in Verbindung mit dem MI) deutlich bestimmt. In vielen MPen intensivieren, vertiefen sie das Geschehen gewissermaßen eher emotional assoziativ, als daß sie das jeweilige Materialfeld um eigenständige musikalische Phänomene erweitern. In diesem Kontext sei nochmals auf die verschiedenen Darstellungen in Schnebels erster und zweite Fassung von *Glossolalie 61* zu beobachten. Die erste Fassung erscheint nicht nur wesentlich abstrakter als die zweite stärker assoziative Version, sondern das musikalische Material wirkt auch autarker.⁴⁸

Die übrigen Parameterfelder AD, SR/SS und RD

In der Aktionsdirektive (AD) und in den Modellen der Synchronisationsregel (SR) sowie des Synchronisationsschemas (SS) hat Schnebel wiederum vornehmlich die abstrakten strukturellen Ebenen erfaßt. In allen drei ihrerseits in kleinere Teilbereiche (Felder) unterteilten Parameterfeldern ist die horizontale und vertikale Schichtung des Materials in der Zeit, d. h. im Verlauf einer Aufführung organisiert. Vorgesehen sind gezielt eingesetzte verschiedene Dichtegrade, Tempostrukturen (inkl. ihrer Kontinuität bis Diskontinuität) und Grade interaktiver Verknüpfungen unter den Ausführenden (von gezielter Zuwendung bis zu ebenso entschlossenem Ignorieren). Gelegentlich erscheinen auch inhaltliche Konkretionen. Zu diesen Parameterräumen ist wenig Skizzenmaterial vorhanden. Die folgenden Tabellen enthalten die Unterteilungen dieser drei Parameterfelder, auf die ich erst in der anschließenden Analyse von sechs exemplarisch ausgewählten MPen näher eingehen werde.

⁴⁸ Vgl.: derzeitiges Konvolut Glossolalie 61 [2] Partitur 1. Fassung, Sammlung Dieter Schnebel Paul Sacher Stiftung.

Feld	Ausdehnung
Atmung	nur vokal, von »sehr lang« bis »kurz« Atem holen
Tempoverläufe	diskontinuierlich bis kontinuierlich, sehr schnell bis sehr langsam
Melodische Verläufe	diskontinuierlich bis kontinuierlich mit vereinzelten Konkretionen
Dynamische Verläufe	wie Melodik

Tab. 4: Felder unter AD (Aktionsdirektive)
(verbale Darstellung, für die vokalen und instrumentalen Aktionen separat ausgearbeitet):

Feld	Ausdehnung
Allgemeine Charakteristika zur Verbindung einzelner Aktionen (= Gruppen) im Gesamtverlauf	von »einander übergehend« (MP <i>einfälle</i>) über »nur durch Pausen des Atemholens von anderen getrennt – kein Ausruhen zwischen aufeinander folgenden Gruppen« (MPen <i>isolieren</i> und <i>flektieren</i>) bis zu »von langen Pausen umgebenen Gruppen« (MP <i>gegeneinander</i>)
Schichtung der Verläufe innerhalb von Gruppen	Zahl der gesprochenen und musikalischen Strukturen, Menge pro Zeit, Einsätze (zugleich bis nacheinander), Verhalten der Akteure zueinander
inhaltliche Präzisionen zur Gruppenstruktur in Korrespondenz zur MC	nicht in allen MPen

Tab. 5: Felder unter SR (Synchronisationsregel)
(verbale Darstellung, für die vokalen und instrumentalen Aktionen gemeinsam)

Feld	Ausdehnung
Zahl paralleler Verläufe (Schichtung)	ein bis sieben Verläufe, in vier MPen zwei mit einem dicken Pfeil verbundene Varianten, die alternativ oder ineinander übergehend benutzt werden können
Binnengliederung der einzelnen Verläufe	enthält die Größe der Abschnitte, für die ein Atemzug reichen soll, wiederum deren Binnenstruktur sowie die Ausdehnung des Einatmens vor Beginn eines Verlaufs
Angaben zur Variabilität der einzelnen Verläufe durch horizontale Pfeile	die zeitliche Dimension ist offen. Es ist unklar, wie sich gestrichelte und durchgezogene Pfeile unterscheiden. Nicht in allen MPen
Angaben zur Verbindung von Verläufen durch vertikale Pfeile	an Stellen, wo sich die Mitwirkenden Einsätze geben bzw. aufeinander beziehen sollen. Nicht in allen MPen

Tab. 6: Felder unter SS (Synchronisationsschema)
(graphische Darstellung; vokale und instrumentale Verläufe getrennt, aber simultan untereinander)

Durch die Raumdirektive (RD) als fünftem und letztem Parameterfeld wird das Material trotz der wenigen enthaltenen konkretisierenden Angaben um eine auch inhaltlich entscheidende szenische Komponente erweitert. Dies gilt insofern, als daß räumliches Verhalten der Darstellenden, welches interaktive bzw. kommunikative Aspekte der intendierten Gesten berücksichtigt, den in der Zeit sich bewegenden Klangverlauf (den Ton-Fall) durch seine dritte, räumliche Dimension zu einer theatralisch einsetzbaren Form vervollständigt. Das Ausdrucksspektrum wird durch die Raumbewegung deutlicher und gewinnt durch Visualisierung Erlebnisqualität. Das Geschehen rückt näher an die vom Räumlichen nicht trennbaren Alltagssituationen, auf die sich Schnebels Material im wesentlichen bezieht, erhöhen also den symbolischen Gehalt und somit die Wirkungsmöglichkeiten des Dargestellten für die Ausführenden wie für das Publikum.⁴⁹

Schnebel arbeitete die Raumbewegung aller MPen anhand von kleinen, jeweils auf eine MP bezogenen mehrfarbigen Graphiken choreographisch aus und kommentierte sie verbal – auf vier, offenbar in unmittelbarer Folge beschriebenen Ringbuchblättern.

Diese Graphiken sind mit folgendem, leider auf der schwarzweißen Reproduktion kaum noch erkennbaren, Zeichenvorrat entwickelt: roter »→« bedeutet »Vorwärtsbewegung«, roter »○« = »Ausgangsposition«, schwarzer »→« = »Bewegung während mit der Sprache« (also nur, wenn gesprochen wird), schwarzer »→« = »ohne Sprache« (also Bewegung nur, wenn nicht gesprochen wird), grüner »○« = »Halt«, grüner »○« mit Pfeil zeigt die »Sprechrichtung« an, mit gebogenen Pfeilen eine Drehung am Platz.⁵⁰ Aber auch ohne die Identifizierung der Farben ist zu erkennen, daß Schnebel von einem begrenzten Bühnenraum ausgeht, den er in vielfältiger Weise programmatisch nutzt. Dabei befinden sich nicht wie durch diese Skizze nahegelegt nur die Vokalisten auf der Bühne, sondern außerdem ein Flügel und einige Schlaginstrumente mitsamt ihren Spielern. Die Skizze veranschaulicht einige Varianten der Raumbewegung zwischen geradlinigen und unregelmäßigen, schnelleren und langsameren, wenig bis viel Raum nutzenden, koordinierten gemeinsamen und individuellen Bewegungsarten.

⁴⁹ »[Zu den personalen Bedeutungsträgern] gehören alle körperlichen Bewegungen, sofern die Körperbewegungen Gesten der Mitteilung und des Zusammenspiels sind und als derart signifikante Gesten wahrgenommen werden.« in: A. Lorenzer *Konzil*, p. 166.

⁵⁰ Alle Angaben gemäß dem ersten Ringbuchblatt zur Raumdirektive (Konvolut Glossolalie 61 [1] Mappe 2).

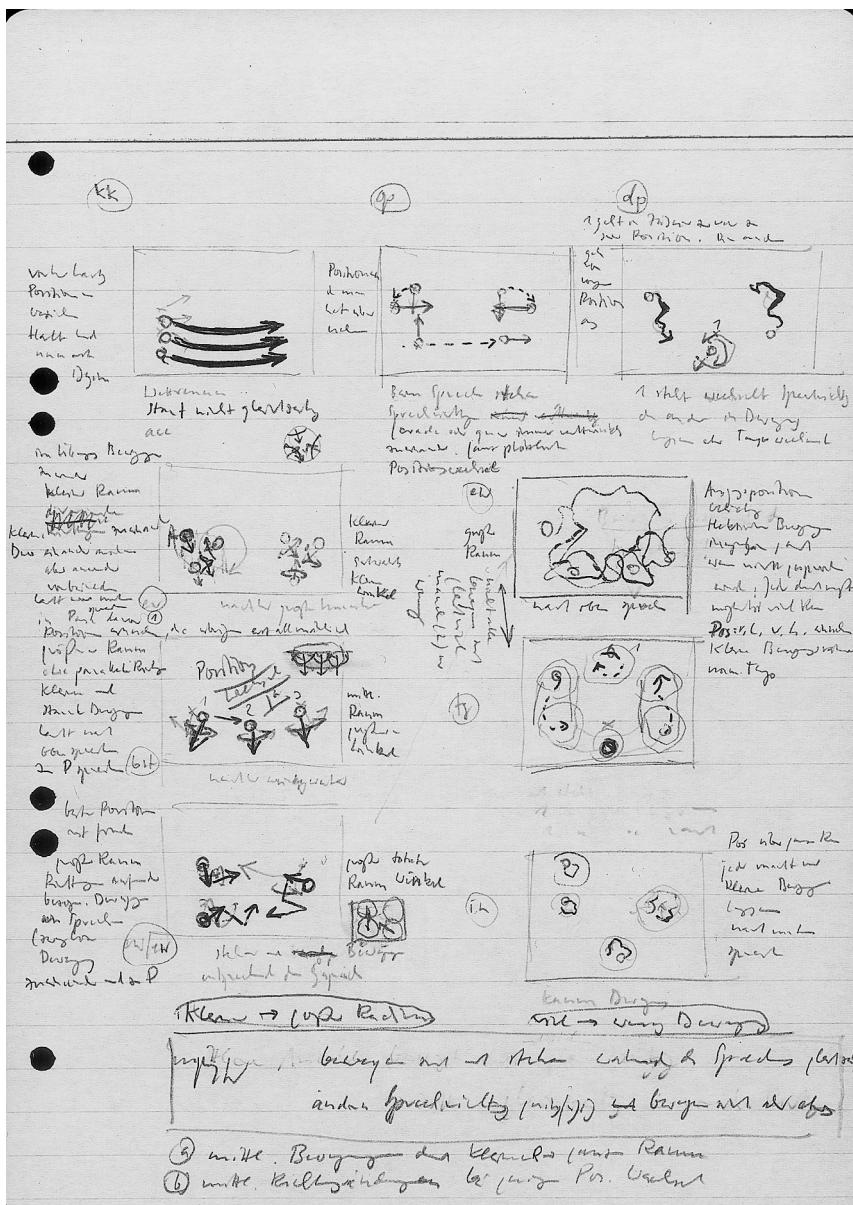


Abb. 8: glossolalie. Skizzenblatt mit graphischer Darstellung zur Raumbewegung⁵¹

⁵¹ Konvolut Glossolalie 61 [1] Mappe 2, Blatt 2 der graphischen Skizzen zur Raumbewegung. Dieses Material ist eindeutig Teil der Skizzen zu den Materialpräparationen und nicht zur Ausarbeitung, auch wenn nicht ausgeschlossen werden kann, daß Schnebel dieses letzte Parameterfeld erst zur Vorbereitung der Ausarbeitung geschaffen hat.

Schnebels Anordnung der MPen folgt im wesentlichen den beiden Gruppierungen aller MPen nach drei strukturell unterschiedenen Klassen und nach Paar-Strukturen. Auf diesem Skizzenblatt sind acht MPen der Klasse 2 räumlich konzipiert. Die umkreisten Kürzel immer links von den Rechtecken auf der obigen Skizze bezeichnen die jeweilige MP, also von oben links nach unten rechts: kk = konkurrenzen, op = oppositionen, dp = dispositionen, ev = einverständnisse, ew = einwände/einwürfe, bst = bestätigungen, fg = folgen, ew/ew = einwände/einwürfe⁵², in = initiativen. Für die RD des MPen-Paars *einwände/einwürfe* und *einverständnisse*⁵³ ist kontrastierende Raumbewegung vorgesehen: Der Bewegungsraum der leisen und geschwärtzigen MP *einverständnisse* (ev) ist klein, die Agierenden sind einander im wesentlichen zugewandt und der mögliche Ortswechsel ist durch zwei Einzeichnungen markiert. Es bleibt aber graphisch unklar, wie er vonstatten geht; dies ist in der letztendlichen Vorlage ergänzt durch den Hinweis, daß »starke Unruhe« herrschen soll bis zum nächsten Einsatz. Der Übergang kann im übrigen grundsätzlich auch auf dem Material der folgenden MP basieren. Die beiden auf diesem Blatt zu sehenden Graphiken zur impulsiven MP *einwände/einwürfe* (ew/ew und ew) spiegeln ihre beiden im SS gezeigten Varianten: ausgehend von einem großen Bewegungsraum und weiten Entfernung der »Akteure« voneinander stellt die obere Graphik die Situation dar, in der alle Agierenden gleichzeitig sprechen, denn in diesem Fall soll während der Sprechpausen ein »ständiger Wechsel von Stillstand und raschen (ruckartigen) Bewegungen« stattfinden. Die untere Graphik verdeutlicht, was geschehen soll, wenn eher sukzessiv gesprochen wird. Dann sind nämlich während des Sprechens rasche gezielte Bewegungen auszuführen, dazwischen sollte »Stillstand« herrschen.

Während Schnebel die Graphiken für die 29 Blätter weiter bearbeitete, scheint er sich bereits von der gewählten Darstellungsform zu verabschieden, etwa indem die Graphiken auf dem vierten Blatt nur noch mit Kugelschreiber und Bleistift und flüchtiger gezeichnet sind. Auf den letztendlichen Präparationsvorlagen der MPen ist die RD jedenfalls ausschließlich verbal dargestellt. Die graphische Veranschaulichung, die ihm auf dem Weg zur endgültigen Version unentbehrlich gewesen sein dürfte, fiel leider weg, vielleicht um einer Verwechslung mit dem SS vorzubeugen, vielleicht weil die graphische Darstellung zu suggestiv wirken könnte im Sinn einer unbe-

⁵² Diese MP erscheint wie die MP *initiativen* in der Klassen-Einteilung zweimal (beide MPen beide Male in der ohnehin ursprünglich geteilten Klasse 2).

⁵³ Abbildung 15 und 16.

absichtigten Festlegung der Interpreten, vielleicht weil sie (zunächst) mehrfarbig war, was ihre Vervielfältigung erschwert hätte.⁵⁴ Die Determinanten des Rechtecks, das eine Bühne simuliert, erscheinen allerdings später wieder in Schnebels Ausarbeitung: als Graphik im Vorwort und als Kürzel in der Partitur. Nur anhand dieses Rechtecks, das ich meinerseits im Lauf der Analyse für choreographische Eintragungen benutzte, ist der Verlauf der Raumbewegung in der *Glossolalie 61* nachvollziehbar.

Die verbalen Vorgaben der RD auf den 29 Blättern der MPen können in sechs Felder eingeteilt werden:

Feld	Ausdehnung
Bewegungsraum	sehr groß → sehr klein
Bewegungstempo	äußerst rasch → sehr langsam
Bewegungsrichtung	regellos/ziellos → zielgerichtet
Weglängen	weit (ganze Bühne) → eng
zeitlicher Ort	während des Sprechens, während ein Sprecher spricht, vorher/nachher, etc.
konkrete Verhaltensanweisungen	nur in wenigen MPen: z. B. in der MP <i>einfälle</i> sich aus dem Weg gehen oder in der MP <i>einverständnisse</i> immer einander zugewandt – agieren für sich

Tab. 7: Felder unter RD (Raumdirektive, verbale Darstellung, nur für die Sprecher)

III.1.3 *Ordnung der Materialpräparationen*

Basierend auf allen Parameterfeldern mit dem Angelpunkt des sprachlichen Materials, ordnete Schnebel die MPen (wie oben schon gesagt) in 14 Paare sowie in drei Klassen. Beide Ordnungen sind nicht in den ‚Partituren‘ der *glossolalie* und der *Glossolalie 61* aufgeführt. Wenn man das Material der *glossolalie* systematisch durcharbeitet, erschließt sich die paarige Struktur weitgehend von selbst. Im Ausarbeitungsprozeß hingegen spielt diese Materialebene nur noch eine untergeordnete Rolle. Die Gruppierung der drei Klassen ist in beiden Kompositionen nur schwer rekonstruierbar, obwohl sie für Schnebel im Prozeß seiner eigenen Ausarbeitung wichtige formbildende Strukturierungen geboten zu haben scheint.

⁵⁴ Die Erstdrucke von *glossolalie* und *Glossolalie 61* erwecken den Eindruck, noch auf den bis in die siebziger Jahre üblichen Blaumatrizen ausgedruckt und vervielfältigt worden zu sein.

Wie die Paare mit Hilfe kontrastierender Ableitungen gebildet wurden, habe ich zuvor bereits beschrieben und wird auch im weiteren Verlauf nochmals eingehender thematisiert. Alle Paare werden in der Tabelle 7 aufgeführt.

Paar	Materialpräparationen
1	<i>iuxtapositionen</i>
2	<i>einverständnisse</i>
3	<i>gegeneinander</i>
4	<i>bestätigungen</i>
5	<i>perspektiven</i>
6	<i>verbindungen</i>
7	<i>oppositionen</i>
8	<i>impulsationen</i>
9	<i>agglutinieren</i>
10	<i>einfälle</i>
11	<i>kreise</i>
12	<i>zustände</i>
13	<i>flektieren</i>
14	<i>versammlungen</i>
+	<i>ausbruch</i>

Tab. 8: Materialpräparations-Paare⁵⁵

Über die Gruppierungen der MPen in drei Klassen geben zwei von Schnebels Skizzen-Blättern Auskunft. Dort hat er Übersichten der MPen erstellt, wiewohl sie nicht als Klassen o. ä. benannt sind. Klüppelholz veröffentlichte auf der Basis von Informationen Schnebels Aufstellungen, die mit diesen Gruppierungen stark korrespondieren.

Diese Darstellung ist wie auch die zweite hier nicht gezeigte Skizze im Vergleich zu Klüppelholz' Graphiken (Abb. 10–12) »quer« zu lesen⁵⁶ und bildet

Abb. 9 (folgende Seite):
»Formdisposition« aus dem Skizzennmaterial⁵⁷

⁵⁵ Reihenfolge in Anlehnung an die Tabelle zur vokalen Materialcharakteristik.

⁵⁶ »Quer« lesen heißt: das, was auf der Skizze (pro Klasse) zwischen dem obersten und dem untersten Titel vertikal angeordnet ist, erscheint in Klüppelholz' Diagrammen horizontal. An der Skizze ist gut zu erkennen, daß Schnebel alle MPen in einem großen Feld angeordnet hat, dessen obere und untere Begrenzungen jeweils die schnellsten bzw. langsamsten Vorgaben sind.

⁵⁷ Konvolut Glossolalie 61 [1] Formdisposition Mappe 4.

~ 4 ~

1/2 a
impulse

~~3/4~~
konkav

5160
Opposition

7/8 a
Hakim

M. 60 Jankow

extremists

and known as *spider mites*: their biological picture - year life and a hard and a soft with three instars and several nymphs - ticks on *Kops* found also at *Hart* down was missing. First possible not known
Kohlsing

noch vier Einheiten, von denen Schnebel die beiden mittleren in seinen Informationen an Klüppelholz offenbar ohne weiteren Kommentar zusammenfaßte. Das Material der beiden mittleren Gruppen ist sich sehr verwandt und legt von daher eine Zusammenfassung nahe. Der Gedanke, daß es sich hier um eine erste Formdisposition (so bislang der Titel des Konvoluts) der *Glossolalie 61* handelt, ist nicht haltbar, da hier offenbar eine strukturelle Anordnung aller Präparationsfelder der *glossolalie*, und nicht eine Verlaufsskizze der in *Glossolalie 61* verwendeten Materialien vorliegt, wiewohl Schnebel sie als Übersicht bei seiner Planung der Gesamtform vermutlich im Blick hatte. Die auf dieser Skizze dokumentierte Anordnung richtet sich systematisch nach dem Verwandtschaftsgrad der Materialien und deren Tempi. Kriterien, um eine Großform zu schaffen, etwa bezüglich der Übergänge von MP zu MP, legte Schnebel andernorts – in den Synchronisationsregeln und Synchronisationsschemata – fest. Die Struktur 1/2a der Skizze (Abb. 9) entspricht der Klasse 1 bei Klüppelholz, die Strukturen 3/4a und 5/6a der Klasse 2 und die Struktur 7/8a der Klasse 3. Es folgen nun die Abbildungen der drei Klassen nach Klüppelholz.

Klasse 1:

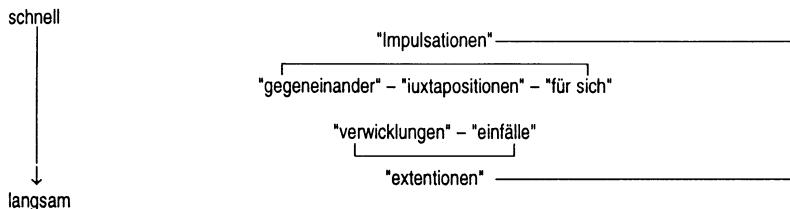


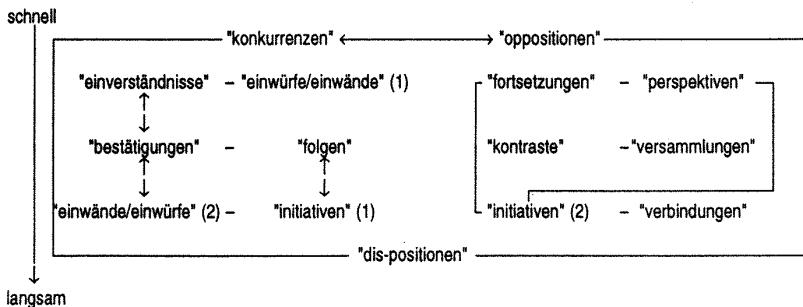
Abb. 10: Schnebel glossolalie, Klasse 1 der Materialpräparationen⁵⁸

Kennzeichnend für diese Klasse sind die gleichen Anteile von ›Tönen, Tönen/Geräuschen, Geräuschen‹ an der gesamten Spektralstruktur, die Verwendung vorwiegend präparierter Instrumente und der Gebrauch von Sprache [...].⁵⁹

⁵⁸ W. Klüppelholz *Sprache als Musik*, p. 96.

⁵⁹ Ebd. Der Zusatz, daß die Sprache »außerdem zumeist ›stockend‹ oder ›heftig‹ realisiert werden soll«, trifft auf vier der sieben MPen nicht zu.

Klasse 2:

Abb. 11: Schnebel *glossolalie* Klasse 2 der Materialpräparationen⁶⁰

Diese Klasse, quantitativ die bedeutendste, weist die größten Parameterausdehnungen⁶¹ und reichhaltigsten Bestimmungen auf. Die zu verwendende Sprache ist entweder überhaupt nicht (»beliebig«) oder syntaktisch bestimmt, wobei »Muttersprache → nahe Sprachen« überwiegen. Oder im Vokalpart sind Laute vorgesehen, die semantisch besetzt oder reimartig sind. Analog zur Sprache ist entweder im Instrumentalpart die Syntax Bindeglied der Varianten oder es sind Assoziationen, die instrumental erzeugt werden.⁶²

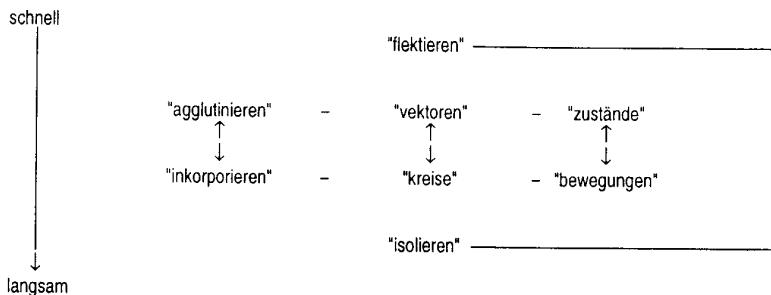
In bezug auf Klüppelholz' Charakterisierung der zweiten Klasse ist kritisch anzumerken, daß die Beobachtung, Schnebel habe in irgendeiner MP das sprachliche Material »überhaupt nicht bestimmt«, nicht haltbar ist. In jedem Fall grenzte Schnebel einen Fundus ein. Das MPen-Paar *versammlungen* und *kontraste*, auf das sich Klüppelholz wohl bezieht, enthält unter MCv die Bestimmung »beliebige Silbenfolgen beliebiger Sprachen«. Damit sind mit »Silben« – und nicht etwa Lauten u.ä. wie in anderen MPen – immerhin die sprachlichen Einheiten bestimmt. Zudem enthält die Aktionsdirektive der MP *versammlungen* weitere, äußerst konkrete Hinweise zur Sprachbehandlung: »Sprechfarben bilden – harte, weiche, zischende, vokalische, usf.« So rückt zwar die musikalisch-klangliche Dimension vokaler Äußerungen ins Zentrum der Wahrnehmung, doch ist das zu wählende Material mehr als »überhaupt nicht bestimmt«.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Sofern das Parameterfeld Materialindex gemeint ist, hält dieser Hinweis einer Überprüfung nicht stand, da auch MPen der Klasse 1 unter MI große Ausdehnungen enthalten, teilweise sogar auffallend größere als in der Klasse 2.

⁶² Ebd.

Klasse 3:

Abb. 12: Schnebel glossolalie Klasse 3 der Materialpräparationen⁶³

Die dritte Klasse, Gegenstück zur ersten, enthält die wenigsten Bestimmungen und ist inhaltlich durch das Fehlen von Sprache charakterisiert, instrumental durch die Benutzung präparierter und nicht-instrumentaler Schallerzeuger.⁶⁴

Wieder ist Klüppelholz' Kommentar zum sprachlichen Material problematisch, denn natürlich wird auch in diesen MPen sprachliches Material bereitgestellt, wenn es auch hier – wie im übrigen meine Tabelle zur vokalen Materialcharakteristik veranschaulicht – nicht mehr semantisch, sondern klanglich dominiert ist, wodurch symbolische Wirkung jedoch nicht ausgeschlossen ist.

Insgesamt ermöglicht diese Anordnung der MPen in Klassen wiederholt Rückschlüsse bei der Analyse der *Glossolalie* 61, insbesondere die Form und die Balance des Materials betreffend. Die Paare sind bis auf eine Ausnahme alle in der gleichen Klasse angesiedelt. Inwieweit kontrastierende Tempi für sie relevant sind, ist durch ihre Anordnung erkennbar, obwohl die Messung der Grundtempi anhand der MPen nicht immer nachvollziehbar ist und auch in Schnebels eigener Ausarbeitung nicht von zentraler Bedeutung zu sein scheint. Die Tempoverhältnisse innerhalb der Klassen schaffen jedoch Relationen. Wesentlich ist wohl die präparierte Dichte der Vorgänge, durch die sich auch Grundtempi konstituieren können, die aber nicht in allen Fällen mit der Tempo-Ordnung im Drei-Klassen-System übereinstimmen. Die MPen mit den reichhaltigsten Bestimmungen überwiegen zahlenmäßig im

⁶³ Ebd., p. 97.

⁶⁴ Ebd.

Klassen-System (vor allem Klasse 2) deutlich. Einmal mehr zeigt sich, daß Schnebel in der *glossolalie* die konnotative Einbindung des Materials in Gefüge zwischenmenschlicher und alltäglicher Erfahrung offenbar wichtig war.⁶⁵

Die vierteilige Darstellung der Klassen auf Schnebels Skizze kongruiert nicht mit den vier Sätzen der *Glossolalie 61*. Er nutzte das Material assoziativ, wobei sich die Großform dann offenbar zu den typischen Strukturen einer viersätzigen Sinfonie verdichtete, als welche die *Glossolalie 61* erscheint. Dabei unterstützt die unterschiedliche Abmischung der drei Klassen in entsprechenden Konzentrationen und Konstellationen die Typologie der Sätze. Beispielsweise besteht der kurze scherzo-artige dritte Satz nahezu ausschließlich aus nicht semantischen sprachlich-instrumentalen Klangverläufen (»Quasi Instrumentales«, entspricht im wesentlichen den Materialien der Klasse 3). Der zweite, langsame, Satz hingegen basiert – gemäß seiner häufigen Gewichtung in der Musik seit Beethoven als kontemplativer, gedanklich äußerst gewichtiger Teil – vornehmlich auf Material, das an assoziativen Verweisen auf semantische sprachliche und musikalische Zusammenhänge reich ist (entspricht im wesentlichen den Materialien der Klasse 2).

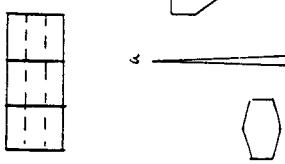
III.1.3 Vergleichende szenische Analyse von drei Präparationen-Paaren

Um das symbolisch interaktive Potential des *glossolalie*-Materials noch weitreichender aufzuspüren, schließen hier vergleichende szenische Analysen von drei ausgewählten MPen-Paaren unter Berücksichtigung ihrer gesamten Parameterfelder an. Deren Ergebnisse sind Voraussetzung für die Analysen der beiden Ausarbeitungen *Glossolalie 61* (III.2) und *Glossolalie 94* (III.3). Zwei im folgenden eingehender betrachtete MPen-Paare wurden bereits bezüglich ihrer vokalen Materialcharakteristik näher untersucht und vorgestellt: *für sich* und *gegeneinander* (Klasse 1, Abbildung 13 und 14) sowie *einwände/einwürfe* und *einverständnisse* (Klasse 2, Abbildung 15 und 16). Aus der dritten, klanglich dominierten, wenig semantischen Klasse kommt das Paar *flektieren – isolieren* (Abbildung 17 und 18) dazu.

65 Die von Klüppelholz mit Blick auf die »Klassen« eingeführte und nicht näher begründete Zahl 16 (*Sprache als Musik*, p. 97), mit der er die »eigentlich« verschiedenen MPen beziffert, isträtselhaft, dies auch dann, wenn ein Abzählen der Querverbindungen durch Linien und Pfeile in den einzelnen Klassen diese Zahl ergibt. Das Gesamtmaterial an sich lässt sich kaum auf 16 Einheiten reduzieren, wie die oben angeführten Tabellen zur vokalen Materialcharakteristik zeigen können. Die Paare-Ordnung wiederum ergibt lediglich 14 Einheiten.

für sich

- v Kurze / mittellange Reihen von längeren Einheiten (Silben → Wortgruppen). Sätze depressiven Inhalts - Kundgaben von Angst, Klageln usw. - in mehreren Sprachen, nahe → sehr ferne.
- i Reihen einer mittleren Anzahl von ziemlich vielen, stark verwandten Ereignissen. Geringer Veränderungskoeffizient. Zarte lineare Aktionen, unkonventionelles Spiel.



M φ_m ————— φ_n —————

Abb. 13: Schnebel glossolalie, MP für sich⁶⁶

66 *glossolalie* (2. Version), a.a.O.

SR

In der Zeitwelt der Ereignisse kontinuierlich -reichen diskontinuierlich aneinander-reihen, evtl. sie leicht punktuell disponieren. Verläufe der Höhen und der Dynamik kontinuierlich und zunehmend un-deutlich.

AD v kurz möglichst tief einatmen. Stockend und verschweidend sprechen → fistlisen. Sprechtempo sehr kontinuierlich. Sprechmelodik und -dynamik; innerhalb der Einheiten übergehen (z.B. quasi jammern); verebbende Verläufe förm.

SS

RD Pro Gruppe: jeweils ziemlich großer Bewegungsraum. Während des Sprechens langsame, etwas regellose Bewegungen, die vor Zentrum des Bewegungsraumes ausgehen, in Richtung auf dessen Rand. Vor sich hin sprechen. Nachher rasche Veränderung der Positionen.

gegeneinander

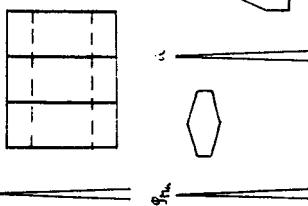
MC

M

v kurze Reihen von Silben (= Wörtern):

Sätze ausgrasi von Zukunft - Impersonale, Schimpfen, Drohen, auf - in anderen → vielen, vielen → sehr feinen Sprachen.

i Reihen von wenigen o mehreren heterogenen Ereignissen vom selben Veränderungskoeffizienten:
lineare o punktuelle Aktionen mit Vorsprung Kurven auf vorwiegend harten Klaviaturnotizen, starke Dämpfung Instrumente präparieren jedoch bestmöglich spielen (durchschlagen, usw.).



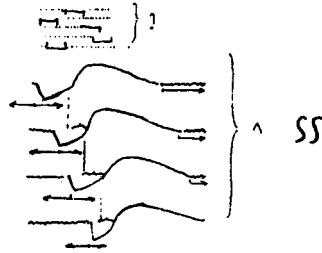
AD

v langwellige Reihen ausgedehnt, lang - dynamik stark Kontrastreiche und gerichtet, Sprechmelodie einzelne Beziehungen + Beziehungslosigkeit abweichen.

i zelluläre Reihen → stark kontrastreichen. Die Anordnung wie die der Höhen und der dynamischen Blöcke Kontinuität und gerichtet.

SR

v von langen Reihen umgebende Gruppen. Die Gruppe viele Verläufe - jeweils ein Zirkel in mehreren Sprachen. Von kurzen Dauern bis zu sehr langen - hohe Geschwindigkeiten. Vielse Spuren satte Neidzähne! Einmal das Tiefgegenum Wurzeln! Helfer des Zirkels! Helfer des Zirkels! Wurzeln! Wurzeln! Wurzeln! Wurzeln! Wurzeln! Wurzeln! Wurzeln! Wurzeln!



RD
Reihe Gruppe:
Rücklich Kleiner Bewegungsraum. Während des Sprechens rasche gerichtete Bewegungen, die vom Rand des Bewegungsraumes ausgehen in Richtung auf dessen Zentrum. Vorher Vorbereitung (auf dem Sprung 'sein'). Nachher Ortswechsel. In der Pause nach Gruppenende neue Positionen aufsuchen, die von dem alten weit entfernt sind, nie langsam.

Abb. 14: Schnebel glossolalie, MP gegeneinander⁶⁷

67 *glossolalie* (1. Version), Paul Sacher Stiftung Sammlung Dieter Schnebel Konvolut [*glossolalie* (Definition P (RS))].

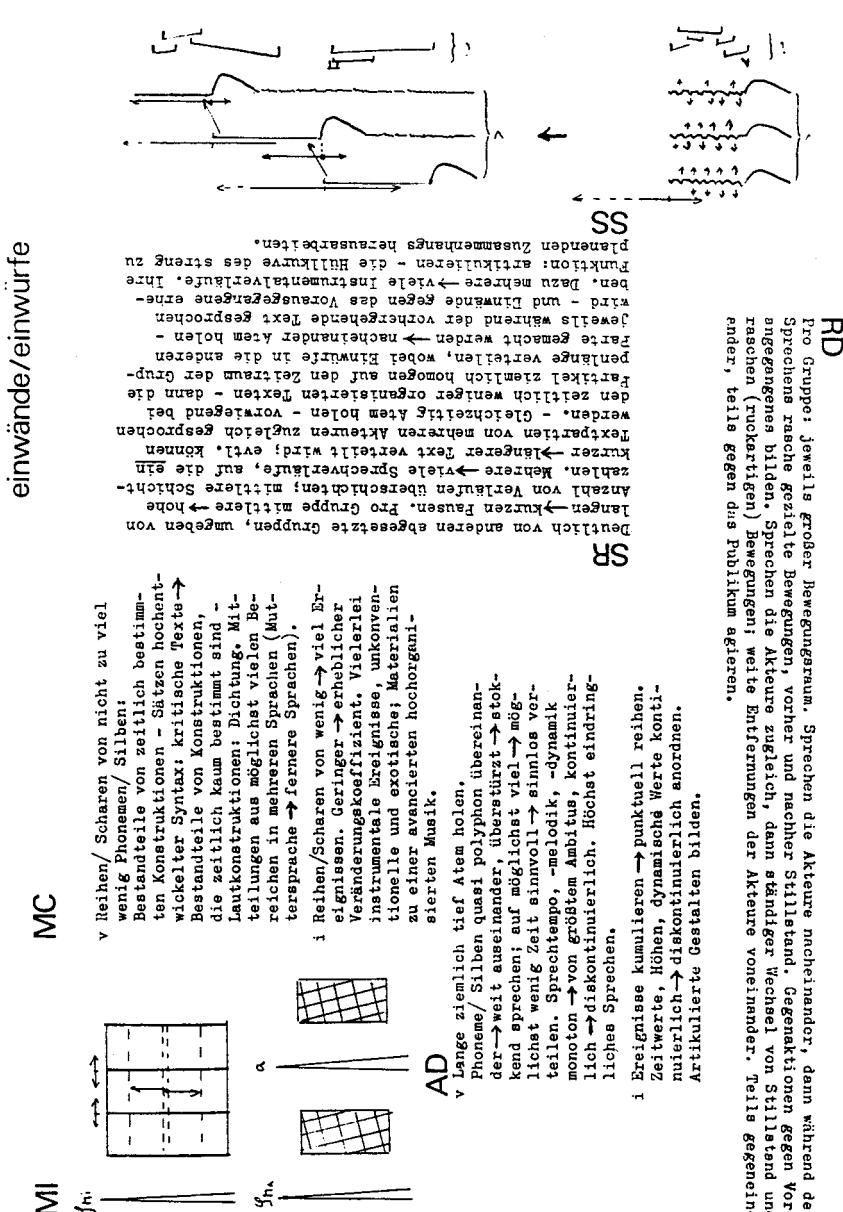


Abb. 15: Schnebel glossolalie, MP einwände/einwürfe⁶⁸

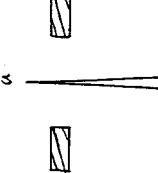
68 *glossolalie* (2. Version), a.a.O.

MI

f_{h_1}



f_{h_2}



MC

- v lange → sehr lange Reihen von Wörtern: Satzreihen in deprivierter Syntax - nichts sagende Mittelungen aus 'ordinären' → 'üheren', Sprach-Geschwätz, Muttersprache → dieser verwandte Sprachen.
- i lange → sehr lange Reihen ziemlich verändernder Figuren, Linien- re konventionelle Aktionen, quasi punctuell auf/mit konventionellen Instrumenten niederer Rangs. (Simple und herunterkommene musikalische Materialien oder heruntergekommenne Spielweisen.)

AD

- i Pfeilarten direkt nach einander. Zeilenweise, Haken, Pfeile, Zickzacklinien, Querstriche, unregelmäßige Winkel, diagonal, vertikal, diagonale, -yin-yang-, Kettensymbol, Kettensymbole, Schlangensymbole, Schlangenlinien, und Ab. (Knoten, Leinen, etc.) in mindestens zwei Längen, gleiches Maß und Ab.
- v Kurz tief Atem holen, Wiederholen, natürliches Aufeinanderfolgen

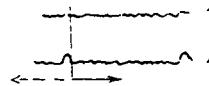
einverständnisse

- SR
- Gruppen, die sich deutlich → ger nicht von anderen absetzen, möglicher ist es auch das Herren- und Muttergruppen. Pro Gruppe eine Mittelzahl von Verläufen, die mehrere Sprechphasen → geistige Sphären zusammenführen. Pro Gruppe eine Mittelzahl von Sprechphasen; Einzelzeile besteht aus einem ← mehreren Beretrieben in mehreren Sprechphasen; Einzelzeile besteht aus mehreren Beretrieben für sich. Mitte zwischen den folgenden Verläufen besteht aus 2 Sprechphasen; aber nie mehr als 2 Sprechphasen zu gleicher Zeit.
 - Instrumentenabwechseln nach der selben Spieldauer je einer späteren Partie her vorgetragen lassen.
- SS

RD
pro Gruppe: kleiner Bewegungsraum. Während des Sprechens Stillstand, vorher und nachher starke Unruhe (rasche regelmäßige Bewegungen). Die Sprecher sind immer einander zugewandt - agieren für sich. Je nach der Länge der folgenden Pause nah oder weit entfernte Positionen der nächsten Gruppe aufsuchen - auf jeden Fall starke Unruhe.

siehe oben. Beim Üben müssen wir die Sprachheile rätseln, Bewegungen über Kette zu Kette (Kette, Schleife). Bei der Sprachheile kann man z.B. Vokale, dann rechte Regelmässige Intervalle, im Bereich der Bewegung durch den Raum.

SS SR



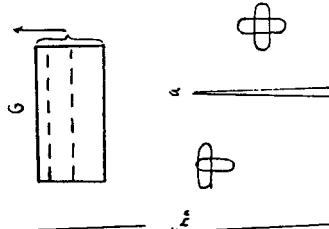
flektieren

MC

- v Reihen/ Scharen von mehreren → vielen unveränderlichen lauten; allerlei kurze Stimmloses - Explosives, keine sprachlichen Gebilde.

- i Reihen / Scharen von Ereignissen von sehr geringem Veränderungs- koeffizient - allerlei Schläge, die nicht-periodische Schwün- gungen erzeugen - keine 'Instru- mente' - allenfalls ausgefalle- ne - benutzen.

M1



AD

- v Ziemlich kleine Atemmengen auf verhält- nismäßig viel → möglichst viel Zeit ver- teilen. Die Ereignisse quasi staccato kontinuierlich → diskontinuierlich dis- ponieren.

i analog v.

Abb. 17: Schnebel glossolalie, MP flektieren⁷⁰

70 Ebd.

四

Pro Gruppe: Großer Bewegungsraum. Wenn nur 1 Aktur spricht: langsame Bewegung durch den ganzen Raum. Ist der Sprechverlauf auf mehrere Sprecher verteilt, stehen diese, weit voneinander entfernt unbeweglich im Raum.

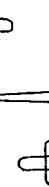
ss

SR

analog v.

V Ziemlich kleine Atemmengen auf ziemlich lange → möglichst lange Zeit verteilen. Die Ereignisse in ziemlichen Abständen aufeinander folgen lassen. Anordnung kontinuierlich → diskontinuierlich. Die Ereignisse selbst in der Tonhöhe verändern.

4



33

i. Reihen/ Scharren weniger Ereignisse von Reihen/Scharen von ziemlich wenigen Leuten; allerlei Stimmhaftes, das andauert; keine sprachlichen Gebilde.

i. Reihen/ Scharren weniger Ereignisse von mittlerem → höherem Veränderungskoeffizient - allerlei lebhafe Aktionen, die periodische Schwingungen erzeugen - Instrumente normal gespielt + Nicht-Instrumente.

MC

三

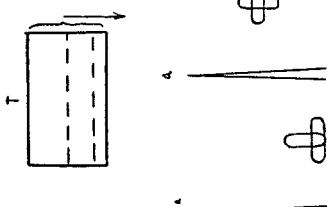


Abb. 18: Schnebel glossolalie, MP isolieren⁷¹

71 Ebd.

Mit Hilfe der Parameter-Bestimmungen zum Paar *flektieren – isolieren* (Klasse 3) ging Schnebel im Sinn des Instrumentalen Theaters vor; er instrumentalisierte Sprechen, indem er die Aufmerksamkeit auf dessen klanglich-gestisches Potential lenkt. Sie basieren auf einem klar umrissenen gemeinsamen Bereich, von dem aus sich ihre kontrastierenden Vorgaben entfalten: identischer mittlerer dynamischer Bereich (M1α), »Reihen/Scharen« von »Lauten« (MCv), »keine sprachlichen Gebilde« (MCv), auch auf »Nicht-Instrumenten« zu spielen (MCi), »ziemlich kleine Atemmengen« auf relativ viel Zeit verteilen (AD), »kontinuierlich → diskontinuierlich« anordnen, »i analog v« (AD), »Gruppen, nur durch Pausen des Atemholens von anderen getrennt – kein Ausruhen zwischen aufeinanderfolgenden Gruppen« (SR), »pro Gruppe nur 1 vokaler und 1 instrumentaler Verlauf« (SR) und »großer Bewegungsraum« mit differenzierten Maßgaben für einen oder mehrere Akteure. Auf dieser Basis ist schon zu erkennen, daß sich hier relativ konzentrierte, auf Ausdauer angelegte Klangverläufe entfalten könnten, und zwar im mf/mp weniger vokaler und instrumentaler Aktionen, die stark miteinander verwoben sind.

Auf dieser gemeinsamen Basis sind die Mittel der Kontrastierung stark: Flektieren (deutsch: Beugen) soll sich ausbreiten im rein geräuschaften (φMi), konstanten (MC), konsonantisch explosiven (MCv) und im von perkussiven Aktionen, die unregelmäßige Schwingungen erzeugen, geprägten Material. Dieses soll sich im schnellen, dichten, ruhelosen und stereotypen (SR), sich wenig wandelndem »Staccato« (AD) bewegen. Eine Gruppe wird nur von einem vokalen und einem instrumentalen Akteur durchgeführt. Mehrere sukzessive oder simultane Gruppen stehen in deutlich erkennbarem verwandtschaftlichem Bezug zueinander. Es könnte ein flirrender, gestisch auch aufgrund der sparsamen Atmung etwas verhaltener und unkordiniert erscheinender, nahezu flächiger Gesamteindruck entstehen. Das Verfahren erinnert an elektronisch generierte Rausch-Prozesse. Diese werden unterstützt durch die Nutzung des großen Bewegungsraums mit raschen regellosen Bewegungen eines Akteurs oder durch mehrere weit im Raum verteilte Positionen der Sprecher, die außerhalb klanglicher Ereignisse bewegungslos verharren, klangliche Aktionen jedoch mit kurzen raschen Schritten begleiten sollen.⁷²

⁷² In diesem Zusammenhang sei auf die (passende) Zuordnung der MP *flektieren* in Schnebels »Strukturkatalog« verwiesen: sie wurde der Struktur A⁴ zugeordnet: »äußerst laut/dicht«, »homophon/sehr homophon«, »(vieldeutig)« (siehe Abb. 3).

Wo Flektierendes sich eilig in konsistenter, mitunter großräumiger Flächigkeit ausbreitet, bietet Isolierendes Entgegengesetztes durch Konzentration von klanglich-räumlicher Gestik. Dabei soll wie beim Flektieren dynamisch und atemtechnisch eher mit verhaltener Energie vorgegangen werden. Auch verbindet das Paar die Möglichkeit, den gesamten Bühnenraum fakultativ auszufüllen. Als klanglicher Formantbereich ist nichts außer genuinen Tönen, hier allerdings das größtmögliche Spektrum (ϕMI), zugelassen, was vokal rein Konsonantisches ausschließt, also Stimmhaftes und sogar »normal« gespielte Instrumente einschließt. Sehr wichtig ist, daß alle Ereignisse der MP *flektieren* auf der Basis eines »(äußerst) langsam, wenig dichten Zeitverlaufs« (SR) »andauern« (MCv), »lineare« und »periodische« (MCi) Qualität haben und gewissermaßen »schwingen«, was vokal durch Veränderung der Tonhöhe (AD) erreicht wird. Langsame Bewegung durch den ganzen Raum oder kompletter Stillstand (RD) bei mehreren Beteiligten intensivieren den plastischen Eindruck der klanglichen Prozesse. Das Isolierte erscheint als in vielem kontrastierend zum Flektierten.⁷³

Allein sprachliche Äußerungen als Bestandteil solcher Transformationsprozesse zu erleben, erweitert die Erfahrungshorizonte der Interpreten und des Publikums. Die MPen *flektieren* und *isolieren* richten somit die Wahrnehmung auf konventionell vernachlässigte und als unbedeutend eingeschätzte Randbereiche von Musik, ohne jedoch die Abstraktheit von Musik notwendigerweise zu verlassen. Szenische Analyse kann hier also auf den ersten Blick über die genannte erweiternde Qualität hinaus kaum Aussagen treffen. So eignen sich diese beiden MPen vielleicht am besten als Vorgaben für Überleitungen zwischen Verläufen, die mehr konkrete Verweiskraft haben. Doch bezeichnen beide MPen auch kontrastierende grundlegende Elemente menschlicher Erfahrung, die nicht unbedingt konkreter bestimmt sein müssen: Flüchtig-Unrastig-Unsicheres, aber auch Beweglich-Weiträumiges (MP *flektieren*) und Greifbar-Klares, Verlässliches, aber auch Unbeweglich-Abgekoppeltes, dennoch Raumgreifendes (MP *isolieren*). Durch die hier immanenten tiefliegenden (also vorwiegend unbewußten) sinnlich-symbolischen Bereiche, die gerade mit Hilfe des sorgfältig kalkulierten Zusammenwirkens der fünf Parameterfelder besonders intensiv wirken, können individuelle Engramme aktiviert und möglicherweise sogar konkrete Situationen erinnernd wachgerufen werden. Beide MPen erfassen dabei einen merkwürdig zurückgenommenen, leicht inaktiven Ausdrucksbereich.

⁷³ Im »Strukturkatalog« ordnete Schnebel der MP isolieren die Struktur B⁴ zu: Dichte »äußerst gering«, »Dichte/Tempo inhomogen-homogen«.

Aus diesem dynamisch und atem-energetisch unteren Mittelfeld der gesamten *glossolalie* heraus können andere Vorgaben in extremere Bereiche konkreter determinierter Präparationen führen. Dem Paar *flektieren – isolieren* könnte sich hier das MPen-Paar *für sich – gegeneinander* (Klasse 1) im Kontinuum des *glossolalie*-Materials anschließen und somit von einem ähnlichen Expressum-Bereich ausgehen.

Die MPen *für sich* und *gegeneinander* waren im Lauf des Kapitels schon mehrfach Gegenstand der Betrachtung. Das Verhaltene, Zurückgenommene einer MP wie *isolieren* gerät in der MP *für sich* ins autistische Extrem und in komplexe Konkretionen. Die unterschwellige, konsonantisch-explosive Unruhe einer MP wie *flektieren* erscheint in der MP *gegeneinander* im emotional offenen, vielsagenden, getriebenen und aggressiven Extrem. Der Kontrast der beiden Präparationen *gegeneinander* und *für sich* ist nicht wie beim Paar *flektieren* und *isolieren* aus dem Frequenzbereich (also »musikalisch«) abgeleitet, sondern wird stark polarisiert in den Bereichen der Dynamik, der Tempi und des semantischen Gehalts der zu wählenden Sprachfragmente, auch wenn diese in einer Ausarbeitung möglicherweise kaum noch zu verstehen sind. Dazu kommt der Bereich der Kommunikation der Sprecher, der nur in wenigen MPen so explizit berücksichtigt ist. Der Frequenzbereich φMi umfasst in diesen beiden MPen wie bei den meisten anderen alle drei Felder der Töne, Tongeräusche und Geräusche; für die MP *für sich* (wie für die ihr ähnliche MP *einverständnisse*) ist ein vertikal vergleichsweise schmales Frequenzband vorgesehen.

In diesen MPen *gegeneinander* und *für sich* wird noch deutlicher als beim zuvor beschriebenen MPen-Paar, wofür Schnebel die zunächst etwas befremdenden Vorgaben zur Atmung entwickelte. Sie bezeichnen nämlich am Beispiel der vokalen Aktion eigentlich die Energie, mit der das gesamte Material einer MP auszuführen ist. Wo sie in den MPen *flektieren* und *isolieren* minimal war (wenig Luft über möglichst lange Zeit), ist sie in den beiden MPen *gegeneinander* und *für sich* in größtmöglicher Menge einzusaugen, um im einen Fall (*gegeneinander*) mit voller Wucht schnellstmöglich »überstürzt« (AD) wieder verbraucht, im anderen Fall (*für sich*) fast am eigenen Atem erstickend, gleichsam mit mühsam zurückgehaltener Aggressivität »stockend« (AD) ausgestoßen zu werden.

Die Vorgaben zur Raumbewegung ergänzen den Gesamtausdruck perfekt: Die Sprecher sollen sich *gegeneinander* vom Rand der Bühne sternförmig mit »raschen gezielten Bewegungen«, »gegeneinander sprechend«, »zuvor auf dem Sprung gewesen« zur Bühnenmitte aufeinander zu bewegen. Während sie sich dann von eben diesem Zentrum der Bühne in »langsamem regel-

losen Bewegungen« an den Rand begeben, sollen die Akteure *für sich* »vor sich hin sprechen«. Jeweils nach Beendigung einer Gruppe ist nach Vorgabe beider MPen das jeweilige Gegenteil zu tun: die Aggression geht über in langsamem Ortswechsel (Resignation?), die Depression geht über in eine »rasche Veränderung der Position« (neue Aktivität).

Das Ausbruchsartige der aggressiven MP *gegeneinander* wird auch unterstützt durch die isolierte Plazierung dichter Schichtzahlen (SR) in einer Umgebung »langer Pausen«. Die zuständliche, schwer entschlußfähige Gestik eines *für sich* Depressiven hingegen wird durch gleitende Übergänge in andere Gruppen unterstützt (SR). Auch hier ist eine »mittelgroße Schichtzahl« vorgesehen, die als Bedingung eines konzentrierten Ereignisses wiederum das Unausweichliche einer depressiven Stimmung veranschaulichen kann.

In vielen Hinsichten korrespondieren die Parameterbestimmungen des MPen-Paars *gegeneinander – für sich*⁷⁴ mit denen des Paars *einwände/einwürfe – einverständnisse* (Klasse 3).⁷⁵ Wollte man eine Material-Pyramide der MPen konstruieren, so wäre exemplarisch anhand der hier genauer analysierten MPen (als Beispielen ihrer Klassen) eine Bewegung in einer solchen Pyramide von oben nach unten nachvollziehbar. Sie ginge aus vom energetischen Mittelfeld der nicht semantischen Materialien der MPen *flektieren* und *isolieren*. Von dort weitete sie sich in die energetischen Extreme der MPen *gegeneinander* und *für sich*, deren sprachlichen Materialien demonstriert und vom emotionalen Ausdruck dominiert erscheinen. Von hier dränge man vor zur breiten Basis energetischer Extremwerte der MPen *einwände/einwürfe* und *einverständnisse*, die gekoppelt sind mit stark semantisch wirksamem Material.

Auch ein Blick auf die Synchronisationsschemata der beiden MPen-Paare *gegeneinander – für sich* und *einwände/einwürfe – einverständnisse* offenbart ihre Verwandtschaft, die sie so nur noch mit einer weiteren, semantisch wirksame Sprache nutzenden MP (*iuxtapositionen*) teilen. Aber auch ein Vergleich der verbalen Vorgaben zeigt, daß die MPen *einwände/einwürfe* und *einverständnisse* Vorgaben der MPen *gegeneinander* und *für sich* in Feld 3 (»Zusammenhang«) konkretisieren. Dadurch rückt der wesentliche Wirkungsbereich des Materials ab von der emotionalen Komponente im sinnlich-symbolischen hin zur semantischen Differenzierung im sprachsymbolischen Bereich.

⁷⁴ Im »Strukturkatalog« ordnete Schnebel die beiden MPen wie folgt zu: MP *gegeneinander* »F¹ Struktur schneller Tempi, äußerst polyphon«, MP *für sich* H¹ Struktur »langamer Tempi äußerst polyphon«.

⁷⁵ Diese beiden MPen sind im »Strukturkatalog« wie folgt zugeordnet: MP *einverständnisse* H² »Struktur langamer Tempi sehr polyphon«, MP *einwände/einwürfe* F² »Struktur schneller Tempi sehr polyphon«.

Wesentliche Parameter-Komponenten der beiden Paare stehen kreuzweise in ähnlichen und zugleich in kontrastierenden Sphären. Am Beispiel der Raumdirektive kann dies sehr gut nachvollzogen werden: Beispielsweise sind für die beiden schnellen MPen (*gegeneinander* und *einwände/einwürfe*) zwar »während des Sprechens rasche gezielte Bewegungen« »gegeneinander« vorgeschrieben, doch der Bewegungsraum ist entgegengesetzt (»klein« und »groß«). Die gezielte Bewegung auf ein Zentrum hin (MP *gegeneinander*) wird in der MP *einwände/einwürfe* zur den gesamten Raum nutzenden Aktion, die zudem durch die Hinweise »Gegenaktionen gegen Vorangegangenes bilden« und »teils gegeneinander, teils gegen das Publikum agieren« spezifiziert ist.

Die auf kleinen Raum begrenzte schnelle Bewegung der MP *gegeneinander* korrespondiert zugleich mit dem kleinen Bewegungsraum der langsamen Partner-MP der MP *einwände/einwürfe*, also der MP *einverständnisse*. Ähnelt diese einerseits der langsamen MP *für sich*, so sind ihre räumlichen Dimensionen wiederum entgegengesetzt. Dem depressiven *Für Sich*, weit verteilt im großen Raum, steht die konträre Variante »geheimnisvoller« *Einverständnisse* gegenüber, wenn diese auch fragwürdig erscheinen. Der *für-sich*-Aspekt des »Verlorenseins« bleibt der MP *einverständnisse* allerdings als wesentlich erhalten, wenn sich die Beteiligten nach der Präsentation in »starker Unruhe« »weit entfernte Positionen« suchen sollen.

Wichtige, die semantische Textur unterstützende Vorgaben machte Schnebel in der Aktionsdirektive beider Partner-MPen (*einverständnisse* und *einwände/einwürfe*), wenn er die »nichtssagenden Mitteilungen« der Einverständnisse in »ziemlich konstantem Sprechtempo« »in natürlicher Aufeinanderfolge« hören möchte, die »hochentwickelte Syntax« der »kritischen Texte« jedoch »polyphon«, »überstürzt → stockend« »in größtem Ambitus«. Dazu sollen sich die »artikulierten Gestalten« der »Materialien zu einer hochavancierten Musik« (MC) kongruent verhalten, während sich die Musik zu den *Einverständnissen* mit »wenig artikuliertem«, »unsäuber gespieltem« »Gedudel« auch in diesem Parameterfeld gegenüber gehobenen Ansprüchen disqualifiziert.

Diese analytischen Betrachtungen ließen sich noch lange fortsetzen. Interessanter dürfte an diesem Punkt jedoch sein, das Material der *glossolalie* nun exemplarisch in Beziehung zu den beiden Ausarbeitungen zu betrachten. Das wird in den beiden folgenden Kapiteln geschehen.

Dabei ist grundsätzlich folgendes festzuhalten: Alle bislang erkannten Komponenten der *glossolalie* determinieren gerüstartig die Bedingungen bestimmter symbolischer Strukturen, erschließen sich ohne Anstrengung als Ele-

mente allgemein bekannter sinnlich-symbolischer Interaktionsformen. Obwohl sie bis zu einem gewissen Grad auch unabhängig von einem bestimmten zeitgeschichtlichen Kontext relevant sind, determinieren sie doch in zwei Hinsichten letztlich zeitgeschichtlich verankertes Material. Zum einen erscheint die gesamte Materialorganisation durch ihre intendierten und ideologisierten Momente als die kritische Schöpfung eines Deutschen um 1960. Zum anderen bedarf eine Ausarbeitung konkreter Zugriffe der Ausführenden auf Material aus ihrer unmittelbaren Umgebung, wodurch die zeitgeschichtliche Kopplung der Präparationen klar ins Spiel kommt. So ist die *Glossolalie* 61 heute eindeutig ein historisches Dokument, das auch als solches bei Aufführungen erlebt wird. Erst wenn bei einer Ausarbeitung die konkreten Ausprägungen der in der *glossolalie* definierten sinnlich-symbolisch und sprachsymbolisch wirksamen Determinanten erkannt, d. h. bewußt werden, kann damit begonnen werden, sie mit passenden Materialien und Inhalten zu verknüpfen. Dafür bedarf es der assoziativen Offenheit szenischen Verstehens. Daß ein Produktionsprozeß der *glossolalie* in dieser Weise durchlaufen wird, bestätigten mir die Mitwirkenden des Ensemble Recherche bezüglich der nunmehr ihrerseits historischen *Glossolalie* 94, deren Ausarbeitungsphase bewußtseinsverändernde und gruppendiffusiv-dynamische Prozesse auslöste, die bei ihnen bis heute nachwirken und ihre alltäglichen Wahrnehmungsweisen unwiderruflich beeinflussen.

III.2 *Glossolalie 61* (1960–65)

Schnebels Ausarbeitung der *glossolalie* als konkrete Sinfonie
in vier Sätzen

III.2.1 Entstehung, Form und Besetzung

Schnebels erste ausgearbeitete Fassung der *glossolalie* von 1961/62 hieß zunächst schlicht »Glossolalie«, erst später, wahrscheinlich 1963, wurde ihr Titel ergänzt durch »BRD 1961« sowie die Widmung an Adorno zu dessen 60. Geburtstag. Die zweite, veröffentlichte Fassung trägt den ergänzten Titel »Glossolalie 61« (für »BRD 1961«) und die Widmung an Adorno.¹ Die erste Fassung dokumentiert umfassende Studien, weniger die Findung des Materials als dessen Darstellung betreffend. Wo die konventionelle Notation nicht mehr ausreichte oder aus politisch-ästhetischen Gründen nicht erwünscht war, griff Schnebel zu verbalen und graphischen Formen und fixierte sämtliche Rhythmen in »Space Notation«. Zudem ist das sprachliche Material ausschließlich in internationaler Lautschrift notiert. Insgesamt gab Schnebel eine ziemlich abstrakt notierte, wenig plastische Partitur zur Uraufführung frei. Indem er die Erfahrungen bei der Einstudierung der ersten Fassung auswertete, veränderte er später deren Erscheinungsbild so stark, daß die 1974 bei Schott veröffentlichte Partitur als neue (zweite) Fassung anzusehen ist. Er zollte dem Zusammenwirken von optischen und auditiven Aspekten der menschlichen Wahrnehmung, insbesondere um die leicht eintretende Dominanz des Optischen über das Auditive zu vermeiden, große Sorgfalt und kalkulierte die Wirkung des Stücks von Grund auf neu. Diese zweite Fassung entstand im wesentlichen 1962 bis 1965 und wurde für die Veröffentlichung später nochmals in einigen Details bearbeitet und ergänzt (z. B. die Legende).

Schnebels eigener Ausarbeitungsprozeß der *glossolalie* erwies sich also als sehr langwierig, aber auch als vielseitig. Schnebel beschrieb ihn selbst als einen viel Zeit und Arbeit verlangenden Prozeß des experimentellen Suchens und Findens, dabei entscheidend geprägt von der Vorstellung des Konzepts (der »Definition«) *glossolalie* als »imaginärer Landschaft« oder als einer »Art

¹ Datierung am Ende der Partitur der ersten Fassung: »13.X.1961 (revidiert Juni/Juli '62)«. Die erste Fassung ist in der Sammlung Dieter Schnebel der Paul Sacher Stiftung dokumentiert in Konvolut [2] [Glossolalie 61 Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit handschriftlichen Korrekturen und Einträgen) 1. Fassung (62 S.)]. Die zweite Fassung ist dort dokumentiert in Konvolut [Glossolalie 61 (2. Fassung)].

Netz, das auch anderes fängt«.² Die Präparationen sollen »für den ausarbeitenden Komponisten wie für die Interpreten Aufforderung [sein], ihre Erfindung treiben zu lassen, Hemmungen abzutun.«³ Erst nachdem die einzelnen Partien ausgearbeitet und einstudiert wurden sollte gemäß Schnebel damit begonnen werden, die Einzelteile zu synchronisieren, um sie letztlich »collageähnlich« in eine zusammenhängende Form zu bringen.⁴ Solche Vorgaben zeigen deutlich, wie verwandt der von Schnebel vorgeschlagene Umgang mit dem Material zu Lorenzers Methode des szenischen Verstehens ist. Mehr noch, die entstehenden Prozesse, die monatelangen Modifikationen unterworfen sind, können ausarbeitend durchlebt, und nicht nur wie in einer therapeutischen Situation probhalber durchdacht werden, so daß der (psychologische) Effekt auf Menschen, die an einer solchen Ausarbeitung beteiligt waren, als ein sehr intensiver und nachhaltiger einzuschätzen ist.

Als Schnebel seine *Glossolalie 61* auszuarbeiten begann, mangelte ihm also wahrscheinlich eine Zeit gemeinschaftlichen Probierens. Zwar dokumentieren die Skizzen Phasen, in denen er Materialien sammelte und zusammstellte, doch konnte sich die Form des gesamten Verlaufs nicht von selbst aus Probenprozessen ergeben. Statt dessen wählte er mit der viersätzigen Sinfonie eine Großform, die ihm – und letztlich auch den Ausführenden sowie dem Publikum der *Glossolalie 61* – Möglichkeiten bot und bietet, sich auch auf der Ebene der Form mit einem sehr bekannten symbolischen Bedeutungsträger auseinanderzusetzen.⁵ Die Einzelausarbeitungen des Materials zur *glossolalie* den Interpreten als »Bruchstücke« zu übergeben, die sie nun ihrerseits in Proben zu einer Collage zusammenwachsen lassen können, war für Schnebel offensichtlich keine Alternative, vielleicht auch, weil er seine Vorgaben zu den Übergängen zwischen einzelnen MPen auf diese Weise selbst testen konnte.

Schnebel entwickelte die Rahmenbedingungen seiner viersätzigen sinfonischen Großform, die strukturell und in ihrer zeitlichen Ausdehnung insbesondere mit den späteren Sinfonien Beethovens und einigen Sinfonien Mahlers in Beziehung stehen, aus der netzartigen Struktur seiner Klassenordnung heraus. Auf einem Skizzenblatt, das leider wie alle Materialien zur ersten Fassung der *Glossolalie 61* nicht genau datierbar ist, charakterisierte er

² Schnebel »Glossolalie 61«, in: ders. *DM*, p. 386f.

³ Ebd.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Von solchen Auseinandersetzungen mit Bedeutungsträgern der musikalischen Konvention zeugen auch andere (auch frühere) Kompositionen Schnebels.

sie noch relativ abstrakt. Daher dürfte es am Anfang des Ausarbeitungsprozesses stehen; die grobe Form der *Glossolalie 61* stand also ziemlich früh fest.

Kompositionsprinzipien der vier Teile von GLOSSOLALIE

I Nebeneinanderstellen und Überblenden ziemlich verwandter Materialpräparationen
mittl. Tempo^{x)}

II Vielerlei Materialpräparationen zu Entwicklungen verbunden
großer Tempoambitus
→ langsam

III Verwandte Materialpräparationen
nebeneinandergestellt
rasches Tempo^{xx)}

IV Vielerlei Materialpräparationen stark
gegensätzlich komponiert
wechselnde Tempi

^{x)} horizontale Auswahl aus der Systematik

^{xx)} vertikale Auswahl

Abb. 19: Schnebels formale Richtlinien der Glossolalie 61⁶

Der »groben« Struktur dieser Vorgaben näherte sich Schnebel allmählich an, indem er die zunächst mittels Assoziationen gesammelten, konkretisierten und auf Papier fixierten Materialien der Präparationen dann deren eigenen Regeln gemäß miteinander kombinierte. Dies geschah praktisch, indem er die zu den einzelnen MPen ausgearbeiteten Blätter zerschnitt und montierte.⁷ Der Entstehungsprozeß dauerte solange an, bis er das Gerüst so

⁶ Konvolut [1] Glossolalie 61 Formdisposition (Entwurf) (Mappe 4), Abschrift. Als »Systematik« bezeichnete Schnebel offenbar seine vierteilige Aufstellung aller MPen nach Tempo und Materialfundus, aus der er die drei Klassen ableitete. (Vgl. Abb. 9). W. Klüppelholz erhielt diese Informationen von Schnebel und veröffentlichte sie in *Sprache als Musik*, a.a.O., p. 103.

⁷ Dies teilte Schnebel mir 1988 in einem Gespräch mit. Die Materialien in der Paul Sacher Stiftung dokumentieren diesen Prozeß nahezu gar nicht. Es gibt keine »Reste« von zer-

gefüllt hatte, daß formal und inhaltlich eine sinnvolle Gesamtaufführung der *Glossolalie 61* möglich war.

Schnebel bestimmte für alle Parameterfelder des Materialindex (MI) und der Materialcharakteristik (MC) ein Spektrum konkreter Werte, nach dem sich die Angaben seiner Ausarbeitung richten. Sie sind generell in der ersten Fassung rudimentärer als in der zweiten, wo er die Parameterfelder in der Legende mitteilt.⁸ Das dynamische Spektrum bewegt sich in acht Stufen zwischen »fff = äußerst laut, aus aller Kraft« und »ppp kaum hörbar« und ist relativ notiert. In der ersten Fassung ist die Dynamik wesentlich un-differenzierter mit der häufigen Bezeichnung »m«, was nahezu dem dynamischen Bereich »f« bis »p« der zweiten Fassung entspricht. Die Tempi sind in der zweiten Fassung in acht Regionen angegeben zwischen »äußerst rasch = so rasch, wie möglich, in jedem Fall aber ein sehr rasches Tempo (das gerade Erreichbare möglichst noch zu übertreffen suchen)« und »äußerst langsam = stark überdehntes sehr langsames Tempo (fast Stillstand der Zeit)«.⁹ Die Partien der Sprecher und Instrumentalisten sind in Regionen notiert, für die Sprecher in fünf Bereichen von »sehr hoch« bis »sehr tief«, für die Instrumentalisten in Oktavräumen.¹⁰ Den Bühnenraum gliederte Schnebel nach zwölf Orientierungspunkten, wobei er die »szenische Aufführung« des Stücks unter der Bedingung einer »genügend großen Bühne den Ausführenden überläßt«.¹¹ Die dazugehörige Raumbewegung ist in der ersten Fassung nur teilweise und in Ansätzen vorgegeben. Sie wurde in der zweiten Fassung stark differenziert.

Die Partien der Sprecher legte Schnebel auf drei Stimmen fest: eine Frauenstimme, eine hohe und eine tiefe Männerstimme. Optional sieht er in der zweiten Fassung eine tiefe Frauenstimme als vierte Partie vor. Möglicherweise kamen in der ersten Fassung die Vorgaben zur vokalen Besetzung ebenso wie die der Instrumentierung durch die anvisierte Besetzung der Uraufführung zustande. Als Kagel Interesse an einer Aufführung der ausgearbeiteten Version signalisierte, schlug er vor, die Instrumente mit einem

schmittenden Materialien; und nur der Beginn der Introduktion, der nicht auf den Vorgaben einer MP beruht, wurde für die Revision der zweiten Fassung (Konvolut [Glossolalie 61 2. Fassung] Mappe 2) offensichtlich neu angefertigt und eingeklebt. Es ist auch erkennbar, daß die Bögen, auf denen Material zu einzelnen MPen gesammelt wurde, um die Partitur vorzubereiten, immer als Ressourcen fungieren, die an verschiedenen Stellen und nicht in toto in der Ausarbeitung eingesetzt wurden.

⁸ Schnebel *Glossolalie 61*, Schott Verlag Mainz 1974, pp. VII und VIII.

⁹ Ebd., p. VII.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., p. VIII.

Schlagzeug und einem Klavier zu besetzen. »Schlagzeug war für mich o. k., Klavier auch, aber ich hätte gerne noch Bläserfarben drin gehabt. Deswegen habe ich dann noch das Harmonium genommen.«¹² Letztlich waren dann zwei Klavierspieler mit Zusatzinstrumenten aus dem Schlagzeugbereich und ein Schlagzeuge vorgesehen. Daß mit dem Harmonium »wieder so ein merkwürdig beschädigter Klang reinkommt«,¹³ bemerkte Schnebel erst (mit Wohlgefallen) bei der Ausarbeitung.

[...] dem bürgerlichen Prestigeinstrument Klavier [besser gesagt Flügel!] ist mit dem Harmonium eines von eher zweifelhaftem Ruf hinzugefügt; befleckt durch Salonmusik und Cäcilianismus, ist es in jedem Fall ein Instrument der Beschränkung, ein etwas kümmlicher Ersatz für die Orgel.¹⁴

Das Arsenal an Instrumenten veränderte sich von der ersten zur zweiten Fassung nur geringfügig. Für das Harmonium spezifizierte er, daß es »Perkussion, Knieschweller und reiche Registratur«¹⁵ haben soll. Das Schlagzeug besteht aus verschiedenen bestimmten und nicht bestimmten Holz-, Metall-, und Fell-Instrumenten und wurde ergänzt durch verschiedene »Nicht-Instrumente«: Utensilien alltäglicher Lebenssphären (Pergamentpapier, Seidenpapier, Blechdeckel, Packpapier, Gläser, Porzellan, Flaschen, zwei Lineale, zwei Schaber), die zwei Sirenen, wie sie Varèse in *Ionisation* verwendete, und natürlich die an Cage erinnernden »Water Gongs«. Für die zweite Fassung ergänzte Schnebel das Arsenal um Gummischlägel, Trillerpfeifen, Metallkettchen und einen Schneebesen. Mit diesen Klangkörpern wurde in verschiedenster Weise gemäß den MPen umgegangen, vom konventionellen, sofort zitathalt wirkenden Spiel bis zur völligen Zweckentfremdung. Neben den vielseitigen klanglichen Möglichkeiten sind die Elemente dieses instrumentalen Arsenals in verschiedenen Weisen Bestandteile symbolischer Interaktionsformen und bieten teilweise allein durch ihre Präsenz auf der Bühne unmittelbare Übergänge zur alltäglichen Realität.

Beim Sammeln konkreter klanglicher Materialien dürften die paarigen Ordnungen der MPen hilfreich gewesen sein, da sich die Präparationspaare gegenseitig spiegeln und so kontrastierendes Material bereits auf dieser Ebene in einen formalen Kontext heben. Die nicht aus MPen gewonnenen Materialien der Introduktion, des Epilogs und weiterer eingeworfener Kommentare zeigen, daß Schnebel für sein Stück auch über die Begrenzungen des

¹² Interview mit Schnebel vom 16.7.1995 in Berlin.

¹³ Ebd.

¹⁴ W. Klüppelholz *Sprache als Musik*, a.a.O., p. 101 f.

¹⁵ *Glossolalie* 61, a.a.O., p. V.

Materialvorrats von *glossolalie* hinausging.¹⁶ Die Funktion dieser Teile ist vermittelnd, schafft direkte Übergänge zu irritierten bis ablehnenden Reaktionsformen des Publikums, die Schnebel prognostiziert haben dürfte. Durch sie kommt die sprachsymbolische Komponente ins Spiel. Indem er das Publikum mit den semantisch verständlichen Texten in der Introduktion zunächst sachlich – fast dozierend – direkt auf die experimentellen Vorgänge der Glossolalie anspricht, bindet er es szenisch ein und kann ihm so einen Teil der Energie entziehen, mit der es sich sonst im weiteren Verlauf in entrüstete Distanz zum »ärgerlichen« Stück begeben würde. Zusehends selbst einem dekonstruierenden Prozeß verfallen, geht das Material der Introduktion allmählich über in verwandte sprachlich-klangliche Aktionen, die dann bereits auf der Basis geeigneter MPen wie z. B. der MPen *versammlungen* und *folgen* ausgearbeitet wurden. Diverse im Rahmen der Introduktion präsentierte Kommentare des Volksmunds oder eines Kritikers korrespondieren ohnehin stark mit Materialstrukturen bestimmter MPen wie *einverständnisse* und *bestätigungen*.

Die vier Sätze der *Glossolalie* 61 sind ihren typischen Vorbildern entsprechend mit verschiedenen inhaltlichen Schwerpunkten komponiert. Im ersten Satz (Sonatenhauptsatz/Kopfsatz, ca. acht Minuten Dauer)¹⁷ dominieren nach der Introduktion demonstrierte lautsprachliche und syllabische Materialien sowie Alliterationen von Einzelworten, begleitet von unkonventionellen geräuschbetonten, die sprachlichen Aktionen unterstützenden instrumentalen Klängen. Die Prinzipien des »Nebeneinanderstellens und Überblendens verwandten« Materials sind wirksam. Der zweite Satz (gewichtiger langsamer Satz, ca. 14 Min.) wird getragen von semantisch wirksamen, zitathhaft eingebundenen vokalen und instrumentalen Materialien verschiedener Lebensphären. Im dritten Satz (Scherzo, ca. eine Min.) wird vokales und instrumentales Geschehen zu einem trotz verschiedenster Tempi konsistenten Ganzen, wo der musikalische Duktus von Sprache und Klang dominiert. Der vierte Satz (gewichtiger Finalsatz, ca. acht Min.) kann dem ersten Satz hinsichtlich der Intensität und insbesondere der Verweiskraft des Materials durchaus die Waage halten, wenn er ihn nicht sogar überrundet. Die kon-

¹⁶ Dies gestattet er ausdrücklich in seiner Einführung zur *glossolalie*.

¹⁷ Die Angaben zu den Dauern entsprechen denen der Schallplatteneinspielung des Ensemble Negativa unter Rainer Riehn, die von Schnebel selbst als eine der genauesten Aufführungen eingeschätzt wird (Gespräch mit mir vom 20.5.1987). Am Ende der ersten Fassung notierte Schnebel die ungefähre Dauer des gesamten Stücks mit ca. 25 Minuten. Die Schallplattenaufnahme dauert etwas über 30 Minuten.

Satz I: Ziffer 1–26	
Ziffer	MP
1–6	Introduktion
7	versammlungen
8	Introduktion
9	perspektiven
10	Introduktion
11	folgen
12	verbindungen
13	perspektiven, Introduktion, verbindungen, versammlungen
14	folgen, versammlungen
15	folgen, verbindungen
16	initiativen
17	dis-positionen
18	Introduktion, versammlungen
19	dis-positionen
20	verbindungen
21	folgen
22	initiativen
23	verbindungen
24	perspektiven
25	versammlungen
26	Introduktion

Satz II: Ziffer 27–50	
Ziffer	MP
27	bewegungen
28	verwicklungen
29	gegeneinander
30	einverständnisse
31	fortsetzungen
32	bewegungen
33	agglutinieren
34	initiativen
35	bestätigungen, gegeneinander
36	iuxtapositionen
37	für sich
38	iuxtapositionen
39	verbindungen oder agglutinieren
40	einverständnisse
41/42	einwände/einwürfe, agglutinieren
43	verbindungen oder agglutinieren
44	einwände/einwürfe
45	bewegungen
46–48	extentionen
49	bewegungen
50	für sich

Satz III: Ziffer 51–60	
Ziffer	MP
51	konkurrenzen
52	flektieren
53	oppositionen
54	impulsationen
55	oppositionen
56	flektieren
57	impulsationen
58	konkurrenzen
59	impulsationen
60	flektieren

Satz IV: Ziffer 61–84	
Ziffer	MP
61	inkorporieren, verwicklungen
62	inkorporieren, einwände/einwürfe
63	verwicklungen
64	kreise
65	kontraste
66	ausbruch
67	kontraste
68	einwände/einwürfe
69	vektoren
70	einverständnisse
71	kreise, zustände, einfälle
72	zustände, kontraste, einfälle
73	kreise, zustände, einfälle
74	einfälle
75	initiativen
76	bestätigungen, isolieren
77	isolieren, einverständnisse
78	isolieren
79	zustände, »Verschiedenes«
80	isolieren, »Verschiedenes«
81	einwände/einwürfe
82	»?«
83/84	Epilog (Coda)

Tab. 9:
Verwendung der Materialpräparationen
in der Glossolalie 61

trastreiche Anordnung seines Materials erinnert an die typische Finalsatz-Form des Rondos. Gegen Ende nimmt semantisch verständliches, der deutschen Kultur nahes zitathaftes Material stark zu, bis es in den Epilog übergeht, der das Stück mit den Geschehnissen hinter der Bühne und außerhalb auf den Straßen verbindet.

Zitathaftes aus »höheren«, also komplexer strukturierten, von weniger Menschen genutzten Sphären beider Bereiche – Sprache und Musik – bildet in Schnebels Stück einen ziemlich kleinen Teil des Materials. Weniger komplexe, weiter verbreitete alltägliche Sphären hingegen sind stark präsent, jedoch, was das gesprochene Material betrifft, nur in wenigen Fällen semantisch verständlich, dies weniger weil sie demonstriert wurde, als vielmehr weil die benutzten Sprachen, die Alltägliches beschreiben oder alltäglichen Interaktionen zugehören, aus den verschiedensten Ländern der Welt stammen. Was das von Schnebel gänzlich neu komponierte Material betrifft, so ist seine Zugehörigkeit als anspruchsvoll organisierter Klang zu »höheren« Sphären nur durch mehrere ästhetische Brechungen hindurch erkennbar, da es in unkonventionellen, wenig semantischen und häufig ironisierenden Bereichen angesiedelt ist.

Die in der *Glossolalie 61* verwendeten vokalen und instrumentalen Materialien bilden wiederum einen für diese Ausarbeitung spezifischen Mikrokosmos, der zwar mit den Eigenarten der Präparationen korrespondiert, diese zugleich aber zum einen naturgemäß nicht ausschöpft und zum anderen auch über diese hinausgeht, indem Varianten einzelner Vorgaben ausgearbeitet und notiert wurden. Dieser Mikrokosmos korrespondiert durch seine Konkretheit auch deutlicher und stärker mit der Alltagsumgebung als das Konzept und liefert gewissermaßen die Fallbeispiele, was ihn für eine szenische Analyse im Sinn Lorenzers ergiebiger macht. Diese Beobachtung beeinflußte auch meine Analyse insofern, als das Netzwerk der verknüpften Konkretionen mehr Beachtung findet als der zeitlich davor liegende Ausarbeitungsprozeß von einer Präparation zum Partiturschnitt.

Das sprachliche Material der *Glossolalie 61* etwa kann in drei nicht ganz den Schnebelschen »Klassen« entsprechende Gruppen eingeteilt werden, die in jedem Satz in charakteristischer Weise gewichtet sind: 1) Semantisch Verständliches, 2) Fremdsprachen, 3) Laute. Obwohl sie in den vier Sätzen sehr unterschiedlich verteilt sind, sind alle drei Gruppen letztlich in bezug auf den Gesamtverlauf in etwa in Balance.

Im ersten Satz (Kopfsatz) überwiegt durch die »Introduktion« das semantisch verständliche Material; es wird in 19 Ziffern eingesetzt (1–8, 10, 11,

13–16, 18, 21, 22, 25, 26). Das fremdsprachliche Material erscheint nur in vier Ziffern (10, 13, 14, 24), das lautsprachliche in neun Ziffern (12, 13, 15–17, 19, 20, 22, 23). Die Passage in Zif. 13 ist die einzige im gesamten Stück, wo semantisch verständliche Sprache (Material der Introduktion und der MP *versammlungen*), Fremdsprache (MP *perspektiven*) und Laute (MP *verbindungen*) simultan erklingen, begleitet durch unkonventionelle instrumentale Aktionen mit hohem Geräuschanteil.

Im zweiten Satz (langsamer Satz) sind die drei Gruppen in etwa gleich präsent, auch wenn semantisch Verständliches lediglich in sechs Ziffern (28, 30, 35, 40, 42, 48) erscheint. Von diesen bedürfen einige aber relativ langer Zeitabschnitte. Fremdsprachen erscheinen zehnmal (Zif. 29, 34–38, 41, 42, 47, 50), Laute elfmal (31, 33, 39, 42–49).

Der dritte Satz (Scherzo) besteht – nicht überraschend – sprachlich ausschließlich aus Lauten. Lediglich der Einwurf zu den Entstehungs- und Ur-aufführungs-Daten des Stücks (Zif. 57) wird auf deutsch gesprochen.

Der Dichte des vierten Satzes (Schlußsatz) entspricht das verwendete sprachliche Material, bei dem die Laute mit vier Ziffern (66, 69, 71, 78) gerade ein Siebtel aller in diesem Satz erscheinenden Sprache ausmachen. Semantisch Verständliches (Zif. 61, 63, 65, 67, 72, 76, 77, 79–81, 83–85) ist etwa so präsent wie Fremdsprachen (Zif. 61–63, 68, 70–73, 75, 77, 82, 85).

Bezüglich des instrumental zu interpretierenden Materials der *Glossolalie* 61 ist ein Überblick nach Gesichtspunkten der Notation sinnvoll. In 71 Ziffern wurde das instrumentale Material ausschließlich graphisch dargestellt, was darauf schließen läßt, daß es in unmittelbarem Zusammenhang zum sprachlichen Material entstanden sein muß, quasi als dessen »Kolorierung« fungiert. Auch die graphische Notation enthält als Aktionsschrift visuell und klanglich ein großes Repertoire assoziativer und in diesem Sinn auch zitathaft Verbindungen zu bekannten Erscheinungen der Lebensphären bereit und ist in diesem Sinn nicht vollends neu komponiert oder gar autonomer Klang. Lediglich in 15 Ziffern wurde Material konventionellen musikalischen Zusammenhängen und Darstellungsweisen entlehnt, wobei das lautsprachliche »Scherzo« hierbei vollends ausgespart wurde. Das Material dieser 15 Ziffern (eine Überschneidung in Zif. 21) steht dem sprachlichen Material eigenständiger gegenüber, insofern es auf »eigene« Sphären symbolischer Interaktionsformen verweist, für die genuine musikalische Struktur und nicht nur klangliche Assoziation wichtig ist.

Dieses musikalische Material für die Instrumente kann in drei Gruppen eingeteilt werden. Eine Gruppe bildet die Instrumentalmusik, die Schnebel idiomatisch »neu« komponierte, allerdings nicht, wie Klüppelholz annahm,

streng seriell,¹⁸ sondern lediglich annähernd seriell durch intervallische Ordnungen (z. B. Zif. 81), mit denen Schnebel bis heute arbeitet, und durch frei atonale Passagen (z. B. Zif. 68). Dieses Material erscheint in den Ziffern 3 (Harmonium/Klavier), 21 (Klav.), 44 (Harmonium/Klavier), 68 (Klavier/Xylophon) und 81 (Harmonium/Klavier) und ist im herkömmlichen System zwar tonhöhenfixiert, jedoch rhythmisch vorwiegend in Space Notation dargestellt.¹⁹

Die zweite Gruppe bilden ein bis zwei Takte lange Fragmente, die bekannten Kompositionen der »ernsten« und der »Unterhaltungs«-Musik entnommen wurden, und somit als kollektive präsentierte Bedeutungsträger der westdeutschen Gesellschaft jener Zeit wirken. Sie sind in Schnebels Skizzen und in seiner ersten Fassung der *Glossolalie* noch ausschließlich mit Notenpunkten gänzlich ohne Rhythmus dargestellt. In der zweiten Fassung rhythmisierte Schnebel sie ihrer ursprünglichen Form entsprechend, was auf Erfahrungen bei den ersten Aufführungen zurückgehen dürfte, denn diese Passagen sind ohne Rhythmisierung nicht als Zitate erkennbar.²⁰ Alle diese Zitat-Fragmente sind in der *Glossolalie* 61 als depravierte oder überkommene negativ konnotiert. Sie erscheinen in folgenden Ziffern: 1 (Harmonium), 14, 16, 21, 22 (alle für das Harmonium), 30, 35, 40 und 76 (alle für Harmonium oder Klavier).

Die dritte Gruppe der konventionell orientierten Notation instrumentaler Aktionen betrifft fast ausschließlich die nicht tonhöhenfixierten Schlaginstrumente. Deren Darstellung geht häufig über in andere Konfigurationen etwa der Space Notation. Die dritte Gruppe wurde in folgenden Ziffern eingesetzt: 11 (Gongs), 14 (3. Trommel), 21 (4. Trom.), 30 (1. Becken, 1. u. 4. Trom.), 35 (1. Becken, 4. Trom.), 49 (Woodblocks, Claves, Harmonium, Sandblocks, 1.-3. Trom.) und 76 (Harmonium/Klavier, 1. Becken, 4. Trommel).

¹⁸ W. Klüppelholz *Sprache als Musik*, a.a.O., p. 111 f.: »Sätzen hochentwickelter Syntax, dem *Fam' Ahmiesgwow*-Zitat, wird eine streng serielle Passage hinzugefügt.« Klüppelholz reagierte hier auf die Idiomatik der Passagen und nicht auf ihre tatsächliche Struktur.

¹⁹ Dies trat in der ersten Fassung noch stärker zutage, wich aber in der zweiten Fassung teilweise konventionellen Rhythmisierungen, die zumindest suggestiv zu verstehen sind wie in Ziffer 21.

²⁰ Dies ist ein Umstand, um den auch Cage wußte, als er in seinen *Cheap Imitations* in die intervallische, nicht aber in die rhythmische Struktur eingriff. Vgl. Kap. IV.2.

III.2.2 Szenische Analyse

Die als solche erkennbaren **sprachlichen und musikalischen Zitate aus »höheren« Sphären** konzentrieren sich auf die Ausarbeitungen der MPen *einverständnisse, einwände/einwürfe* und *bestätigungen* in neun von siebzehn Ziffern. Die musikalischen Zitate gehören alle zur zweiten Gruppe der konventionellen Notation.

Ziffer	Zitiertes Material aus:	Material-präparation
11	Schumann 3. Klaviersonate (Concert sans orchestre) ²¹	folgen
19	Text »Wagalawaja« aus R. Wagner <i>Rheingold</i>	dis-positionen
21	J. S. Bach Menuett (Werk?)	folgen
28	Namen und Fachausrücke (aus Kunst und Wissenschaft)	bestätigungen
35	Beethoven <i>Egmont</i> . Ouvertüre und Mondschein-Sonate, Debussy <i>Claire de Lune</i> , Händel »Halleluja« aus dem <i>Messias</i> und <i>Largo</i> , W.A. Mozart Text »Üb' immer Treu und Redlichkeit«, R. Wagner Meistersinger-Thema und das Gralsmotiv (»Dresdner Amen«) aus <i>Parsifal</i>	bestätigungen
40	Smetana <i>Die verkaufte Braut</i> (»Weiß ich doch einen«) und Rossini <i>Barbier von Sevilla</i> (»Ich bin das Faktotum der vornehmen Welt« und »Oh, wie so trügerisch«)	einwände/ einwürfe
41	Verlaine »Les sanglots longs« (französisch), Shakespeare aus dem »Hexenor« aus <i>Macbeth</i>	einwände/ einwürfe
42	Anfänge des Nibelungenlieds, der <i>Odyssee</i> , einer lateinischen Psalmodie, und aus F. Schiller <i>Die Glocke</i> , Passage des Donnerkatarakts aus Joyce <i>Finnegans Wake</i> , A. Jarry »Merdre« aus <i>Le Roi Ubu</i>	einwände/ einwürfe
44	Hans G. Helms <i>Fa:m' Ahniesgwow</i>	einwände/ einwürfe
46	<i>Das große Lalula</i> von Ch. Morgenstern	extentionen
50	Psalm 126 (Anfang, hebräisch)	für sich
62 + 68	W. Majakowkijs Gedicht <i>Aus vollem Halse</i> (Auszug, russisch)	einwände/ einwürfe
63	Namen und Fachausrücke aus Politik und Geographie	bestätigungen
75	ital. Sachtext über Canaletto	initiativen
76	Textzitat von K. Jaspers und Musikzitate von F. Chopin (Trauermarsch), I. Strawinskij (<i>Sacre du Printemps</i>) und A. Webern (Klaviersvariationen)	bestätigungen
81	ein Satz aus E. Bloch: <i>Das Prinzip Hoffnung</i>	einwände/ einwürfe
82	»Maranata« (altchristlicher Gebetsruf: »Ach, komm doch Herr«)	?

Tab. 10: Glossolalie 61, Text- und Musik-Zitate aus »höheren« Sphären

²¹ Auch ein Fragment des Bloch-Zitats von Zif. 81 ist enthalten: »Umtriebe der Furcht«, hier jedoch im Kontext von Alliterationen einzelner Wörter.

Die als solche erkennbaren sprachlichen und musikalischen »Zitate« aus »niedrigeren« Sphären basieren vornehmlich auf den MPen *einverständnisse* und *versammlungen*. Wie bei den »Zitaten« aus höheren Sphären gehört auch hier das musikalische Material zur zweiten Gruppe der konventionellen Notation. Insgesamt sind die »Zitate« aus »höheren« Sphären deutlich präsenter (worüber die Zahl der Ziffern nicht unbedingt Auskunft gibt), doch wird die »niedrige« Sphäre unterstützt durch Passagen mit entsprechendem Ton, in denen Lautsprachliches und Fremdsprachiges dominiert.

Ziffer	Material aus	Material-präparation
7, 18, 25	»Volksmund – über moderne Kunst«	versammlungen
13, 14	»Kritiker«	versammlungen
11, 14, 15, 21	deutsche, englische und französische »Mode«-Wörter (verwandte Wortstämme)	folgen
16 + 22	»Alte Worte« (deutsch)	initiativen
28	Namen von Medienstars	verwicklungen
30	»Schlagwörter und Meinungen, Volksmund«, Anfänge von »In München stand ein Hofbräuhaus«, »Alle Jahre wieder«, weitere für mich nicht identifizierbare Melodien	einverständnisse
35	Melodie von »God save the King« (oder: »Halte den Siegerkranz«, engl. Nationalhymne), »Definitionen und Rechtssätze«	bestätigungen
40	»Meinungen und Schlagwörter«, ein Walzer von J. Strauss	einverständnisse
47	Abkürzungen	extentionen
70	Glückwünsche (zumeist semantisch verständlich)	einverständnisse
76	Melodien »Harre meine Seele« (Choral), »Ich hatt' einen Kameraden...«, Satz aus dem Volksmund: »Kunst aber soll erheben und erbauen«	bestätigungen
77 + 80	englische und deutsche Worte (Abschied, Krieg)	»Verschiedenes«

Tab. II: Glossolalie 61, Text- und Musik-Zitate aus »niedrigeren« Sphären

Dieses in den beiden Tabellen erfaßte Materialfeld aus Text- und Musik-Zitaten läßt konkrete Situationen (und damit auch Interaktionsformen) aus den Lebenssphären aufscheinen, in denen Schnebel seine gesamte *Glossolalie 61* verankerte, wiewohl sie nur etwa die Hälfte des Stücks ausmachen.²² Er

²² Es fällt auf, daß Schnebel in der *Glossolalie 61*, abgesehen von einzelnen Standardtanzrhythmen, kein Zitat aus den Idiomen des Jazz oder der Rockmusik »authentisch« oder »verfremdet« einsetzte. Dies könnte darauf verweisen, daß ihm diese Welt fern war und daß er – ähnlich wie Cage – hauptsächlich in seinem unmittelbaren Umfeld nach Materialien griff.

schuf hier im Sinn eines »offenen Kunstwerks« verschiedene symbolisch wirksame Ebenen, die sich aufgrund unterschiedlicher Vorbildung bzw. Lebensverhältnisse nicht allen Beteiligten gleichermaßen erschließen. Alle übrigen Bereiche der *Glossolalie* 61 werden im wesentlichen über musikalisch-klangliche Parameter dominiert, deren Verbindung zu symbolischen Interaktionsformen nicht ausgeschlossen werden kann, aber nicht als wesentlicher Aspekt intendiert ist. Deren Verbindungen zu symbolischen Interaktionsformen der alltäglichen Sphäre entstehen vornehmlich über klangliche oder emotionale Assoziationen. Direkte Verweise auf analog klingende konkrete Situationen sind nur in Ausnahmefällen intendiert, wenn beispielsweise Geräusche eines Mopeds, einer Lokomotive oder einer Autohupe instrumental und stimmlich nachgeahmt werden (Zif. 24, MP *perspektiven*, MCi: »Geräusche aus dem Alltag«).

Allen konventionell notierten musikalischen Zitaten in der *Glossolalie* 61 ist zunächst ein dekonstruierender, gleichsam »verschmutzter« Kontext gemeinsam, indem Schnebel sie erstens auf kürzeste Ausschnitte reduziert, zweitens von Zitat zu Zitat die Tonarten ändert (er experimentierte damit in den Skizzen),²³ drittens überwiegend mit dem depravierten Klang des Harmoniums instrumentiert. Er wählte für beide – höhere und niedrigere – Sphären ausschließlich extrem verbreitete und aus diesem Grund auch gewissermaßen »abgenutzte« Musik seiner Zeit, Musik, die im Deutschland der fünfziger/sechziger Jahre als allgemein anerkanntes Kulturgut Teil der kollektiven Erfahrungsstruktur und über elektronische Medien verbreitet war. Der Wirkungskreis dieser Musik, ob nun klassisch oder unterhaltend, hatte sich in den Medien und im Musikbetrieb verselbständigt; sie wurde häufig nicht mehr um ihres Gehalts willen, sondern als vertrauter Klangprozeß oder als vornehmlich gesellschaftliches Ereignis erlebt und in diesen Hinsichten funktionaler Bedeutungsträger, zudem man sie auch gerne bei alltäglichen Tätigkeiten – ihres ursprünglichen auratischen Aufführungs-Raums entfremdet – konsumierte.

Solche »realen« Alltags-Szenen nutzte Schnebel schon, als er das Konzept der *glossolalie* entwickelte: Er isolierte und analysierte bestimmte Aspekte, die ihm verselbständigt und desymbolisiert erschienen, und brachte sie – simultan oder unmittelbar sukzessiv montiert – konzentriert wie unter einem Brenn- oder Vergrößerungsglas zu sorgfältig kalkulierten, überdimensionierten, redundant wirksamen szenischen Begegnungen. Die im eigentlichen

23 Konvolut *Glossolalie* 61 [1] Mappe 3.

Sinn des Wortes reizvolle Wirkung solcher befremdender Darstellung zugleich vertrauten Materials arbeitete Schnebel beispielsweise in Zif. 35 (MP *bestätigungen*) aus, wo er Fragmente klassischer Musik zitieren lässt und zugleich das Klappern mit Besteck und Blechdosen vorschreibt. Möglicherweise wird dieses unmittelbare Miteinander von klassischer Musik und Besteckklappern, das vielen seinerzeit angenehmes häusliches Flair bedeutet haben dürfte, plötzlich als unangenehm erlebt. Die eigentliche, tieferliegende Unvereinbarkeit der einen und der anderen Tätigkeit und der Umstand, daß diese Musik mehr konzentrierte Aufmerksamkeit verdient, als sie während des Aufräumens o.ä. in der Küche erhält, werden so, außerhalb der symbolischen Interaktion stehend, diese jedoch zugleich als Konzentrat wiedererlebend, entdeckt. »Wird das Konventionelle also aus dem Geleise gestoßen, steht das bisher Unsichtbare, das von stillschweigender Übereinkunft wie mit einer Tarnkappe bedeckt war, plötzlich vor Augen.«²⁴ Dadurch kann diese Szene je nach individueller Konstellation auch unbewußte bis bewußte Veränderungen der zukünftigen eigenen Interaktionen in diesem Bereich bewirken. Sie kann aber auch von Personen, die damit bereits bewußter umgehen, möglicherweise mit Genugtuung erlebt, oder von anderen schlichtweg als erheiternde Erweiterung von Musik in Randbereiche hinein wahrgenommen werden.

Das in den Tabellen 10 und 11 zusammengestellte doppelte Feld zitathafteter Materialien behandelte Schnebel auf der Basis der zugrundeliegenden MPen und des Dekonstruktions-Grundsatzes bezüglich ihrer Herkunft aus höheren und niedrigeren Sphären klanglich-gestisch verschieden. Insbesondere differenzierte er das Material aus höheren Sphären dynamisch und zeitlich stärker, während das Material aus niedrigeren Sphären vorwiegend schnell und flüchtig mit zusätzlichen Anweisungen wie »unsauber spielen« in eher leisen Bereichen »vorbeihuucht«.

Lediglich im vierten Satz in Zif. 76 (basierend auf der MP *bestätigungen*), wo sich sämtliches Material auf Trauer und Opfer bezieht, erklingen zwei volkstümliche musikalische Zitate in lauter Dynamik und ziemlich langsam. Diese Passage erscheint ohnehin exponiert, weil hier die klagende Grundgeste durch einen übetrieben ernsten Ton ironisiert wird. Eines der beiden Zitate, das Kriegslied »Ich hatt' einen Kameraden« (ohne Text!) würde sich auch nicht für die geschwätzige Variante der Ziffern 30 und 40 eignen. Als ein Lied der Selbstrostung und des Schmerzes, das im Deutschland der fünfziger/sechziger Jahre noch eindeutig an die Nazi-Zeit,

²⁴ Schnebel »Sichtbare Musik« (1966/68), in: ders. *DM*, p.319.

in der es sehr populär war,²⁵ erinnert haben dürfte, ergänzt es hier eher den einzigen Text. Es handelt sich um den leicht musikalisiert vorzutragenden und dadurch mehr Pathos erhaltenden, höchst ernsthaften, inhaltlich fragwürdigen Text von Karl Jaspers zum Thema »Opfer«, das zwar »vergeblich aber nicht sinnlos« sei. Es werden hier mit der Melodie des Kriegslieds und dem Text von Jaspers also zwei Sphären durch ihr simultanes Erscheinen miteinander konfrontiert, die sich real so nicht begegnen können, wohl aber imaginär oder medial, was die exponierte Plazierung des Kriegslieds erklären kann.²⁶ Dies ließe sich dahingehend deuten, daß die Fragwürdigkeit des sich anspruchsvoll gebenden Texts von Jaspers hier in der Hoffnungslosigkeit des trauernden Kriegslieds offenbar wird. Die beiden Perspektiven kreuzen sich synergetisch in der doppelten Weite dieser Szene.

Die **Zitate aus dem Bereich der Kunstmusik** sind im wesentlichen verschiedenen Klavierwerken sowie bekannten Passagen aus Opern (Ouvertüren und Arien, ohne Text) und orchestralen Werken entnommen. Während die zitierte Klaviermusik bekannt dafür ist, daß sie vornehmlich zur Erzeugung sentimentalier Gefühle mißbraucht werden kann, haftet den Beispielen aus den Opern die Sphäre des allzu eingängigen musikalischen Materials, des Schlagers an, das ein anspruchsloses Publikum verträgt und erreicht, und das nicht zuletzt vom Bedeutungsträger der Kunstmusik zu dem veräußerlichten eines großartigen gesellschaftlichen Ereignisses, des Opern- oder Konzert-Besuchs mit seinen kommunikativen und symbolischen Konnotationen verkommen ist. Es ist anzunehmen, daß dies beispielsweise auf Kammermusik-Konzerte, etwa Streichquartettabende, die damals ein hohes

²⁵ Im taschenformatkleinen Liederheft »Das neue Soldaten Liederbuch« Bd. 1, unterteilt mit »Die bekanntesten und meistgesungenen Lieder unserer Wehrmacht« (Schott Verlag Mainz, o.J.), erscheint die Melodie aus Ziffer 76 zweimal: zu Beginn der Nr. 20 mit dem traurigen dreistrophenigen Text von Ludwig Uhland auf die originale Melodie von F. Silcher und der Nr. 67 mit einem sieghaften Propagandatext (bei im Verlauf abgewandelter Melodieführung).

²⁶ »Dann ganz bewußt dagegengesetzt [gegen Bloch und Majakowskij] der Satz von Jaspers, den ich als sehr affirmativ empfand: ›Mit dem Opfer ist etwas Überzeitliches und Übersinnliches und Unbedingtes verbunden, es ist, wenn auch vergeblich, nicht sinnlos.‹, wo also das Opfer an sich verhimmelt wird. Das wird in einen musikalischen Kontext gestellt, der negativ ist, der kritisch ist, zum Beispiel habe ich dazugesetzt ein Fragment aus ›Ich hatt' einen Kameraden‹ und Glockengeläut und Chopinscher Trauermarsch, also so diese Pseudofeierlichkeit bei Begräbnissen, so daß – wie soll ich sagen – Hohlheit dieser Aussage durch Musik verdeutlicht wird.« Schnebel, in: »Avantgarde und Vermittlung. Dieter Schnebel im Gespräch mit R. Oehlschlägel« (1975), in: *MusikTexte* 57/58 März 1995, p. 105.

Ansehen unter Kennern klassischer Musik hatten, noch nicht zutraf, so daß Schnebel diese Musik hier nicht integrierte.

Die fragmentarische Darstellung dieser Musik beispielsweise im »langsam« Satz in Zif. 40 (MP *einverständnisse*)²⁷ korrespondiert durchaus mit verschiedenen weit verbreiteten Interaktionsformen des (damaligen) Alltagslebens, vor allem mit der damals noch ziemlich neuen medialen Verfügbarkeit der Musik über Radio, Schallplatte und Tonband, aber auch zusehends über das Fernsehen. Diesen Medien ist eigen, daß sie Auditives (und Visuelles) aus dem öffentlichen in den privaten Raum verlagern können und daß sie sich jederzeit ein-, um- und ausschalten lassen. Sie erlauben bis dahin Unmögliches, nämlich die besondere Erfahrung beispielsweise einer Opernvorstellung auf redundante Weise (und dadurch imaginär ergänzt) in eine alltägliche zu verwandeln, sie ihrer Exklusivität zu berauben und sich gefügig zu machen. Die dabei entstehenden auratischen und ästhetischen Verluste treten dabei hinter der Lust an dieser Gefügigkeit und dem Interesse an den besonders beliebten Ausschnitten bestimmter Werke zurück, auch deshalb, weil nicht die Musik, das Operngeschehen an sich wesentlich waren, sondern die Befriedigung, an einem solchen gesellschaftlichen Ereignis teilgenommen zu haben, das nun mit Hilfe der Medien nochmals imaginär durchlebt werden kann.²⁸ Die Möglichkeiten, diese Geräte bedienen zu können, machten Interaktionsformen mit verzerrten, fragmentarischen, überlappenden Sinnes-Eindrücken zusehends zur – zumeist positiv konnotierten – Gewohnheit. Diese sich zu der Zeit kollektiv etablierenden symbolischen Interaktionsformen ersetzten sogar bis zu einem gewissen Grad das gesellschaftliche Musik-Ereignis eines Konzerts oder einer Oper.

Aus »niedrigeren« musikalischen Sphären wählte Schnebel für die Instrumentalpartien fragmentarische Bestandteile von Melodien (ohne Texte) aus, die zu Schlagern avancierten und also normalerweise mitgesungen werden konnten. Teilweise ergänzte er sie im Schlagzeug durch Rhythmen, beispielsweise in Zif. 40, wo allerdings auch die »heruntergekommenen« Opern-Zitate versammelt sind, in der ersten Fassung vor allem durch bekannte Standardtänze wie Charleston und Rumba. In der zweiten Fassung wurde diese Vorgabe ersetzt durch »Marsch- und Jazz-Rhythmen«, was ihre assoziative Qualität insofern verschärft, als Charleston und Rumba geselligen Tanz suggerieren; Märsche jedoch lassen an Soldaten und Krieg also

²⁷ Abb. 16 (p. 213).

²⁸ Vgl. hierzu die Ausführungen zur Konvention des Konzerts von Hanns-Werner Heister *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Bd. 1 u. 2, Wilhelmshaven 1983.

Bedrohung und Verluste denken, während Jazz-Rhythmen an zur Nazi-Zeit verrufene Musik-Kneipen, vielleicht aber auch an die neue, gestiegene Lebensqualität der Nachkriegszeit erinnern. Die Lied-Texte sparte Schnebel generell aus.

Ziffer 40–42

In den Ziffern 30 und 40 begegnete Schnebel der durch Aktivität und Lautstärke geprägten Originalsituation gemeinschaftlichen Singens, Marschierens, Tanzens und eines Opernbesuchs, indem er diese kontrastreich als fragmentarisch entstellten Erinnerungs-Fetzen sich in leise rasche Abläufe im heruntergekommenen Klangidiom des Harmoniums verflüchtigen lässt. Außerdem konfrontierte er diese Klänge, die doch eine Gegenwelt zu der Dumpfheit des alltäglichen Lebens symbolisieren, ausgerechnet mit simultan montierten fragwürdigen, um nicht zu sagen dummen Volksmeinungen und Werbesprüchen, deren kurze Sätze ebenfalls eher leise und ihrer weiten Verbreitung gemäß im Dialekt zu präsentieren sind. So suggeriert Schnebel eine analoge depravierte Qualität der instrumentalen und vokalen Fragmente, hievt sie in den gleichen assoziativen Kontext. Ausschlaggebend ist dabei, daß alle Sprecher gemäß der Raumdirektive der MP *einverständnisse*²⁹ dabei eng beieinander stehen sollen, in täuschender, tuschelnder Einigkeit, die sofort, »rasch auseinandergehend«, im Übergang zur nächsten Ziffer in Vereinzelung – ohnehin die dominierende Kommunikationsstruktur unter den Ausführenden – aufgelöst wird. An Zif. 40 schließt sich sogar »panisches« Laufen aller Sprecher zum vorderen rechten Bühnenrand an, das nach einem sekundenkurzen lautsprachlichen, aufschreiartigen Intermezzo der Sprecherin im forte auf »i« (MP *agglutinieren*) in Zif. 41 in eine »avancierte« Passage übergeht, die auf der MP *einwände/ einwürfe*³⁰ beruht. Die (ausnahmsweise bei dieser MP) leise zu zitierenden Texte von Verlaine (»misterioso«, tiefe Männerstimme) und von Shakespeare (»Grotesk, sehr rasch, skandieren«, alle drei Stimmen simultan) drücken als Fluchtraum vor der vorangegangenen heruntergekommenen Szene gewissermaßen verzweifelte Machtlosigkeit aus, unterstützt durch geräuschhaftes Hämtern, Schütteln, Sirren und Knistern der Instrumentalisten zwischen piano und fortissimo.

29 Abb. 16 (p. 213).

30 Abb. 15 (p. 212).

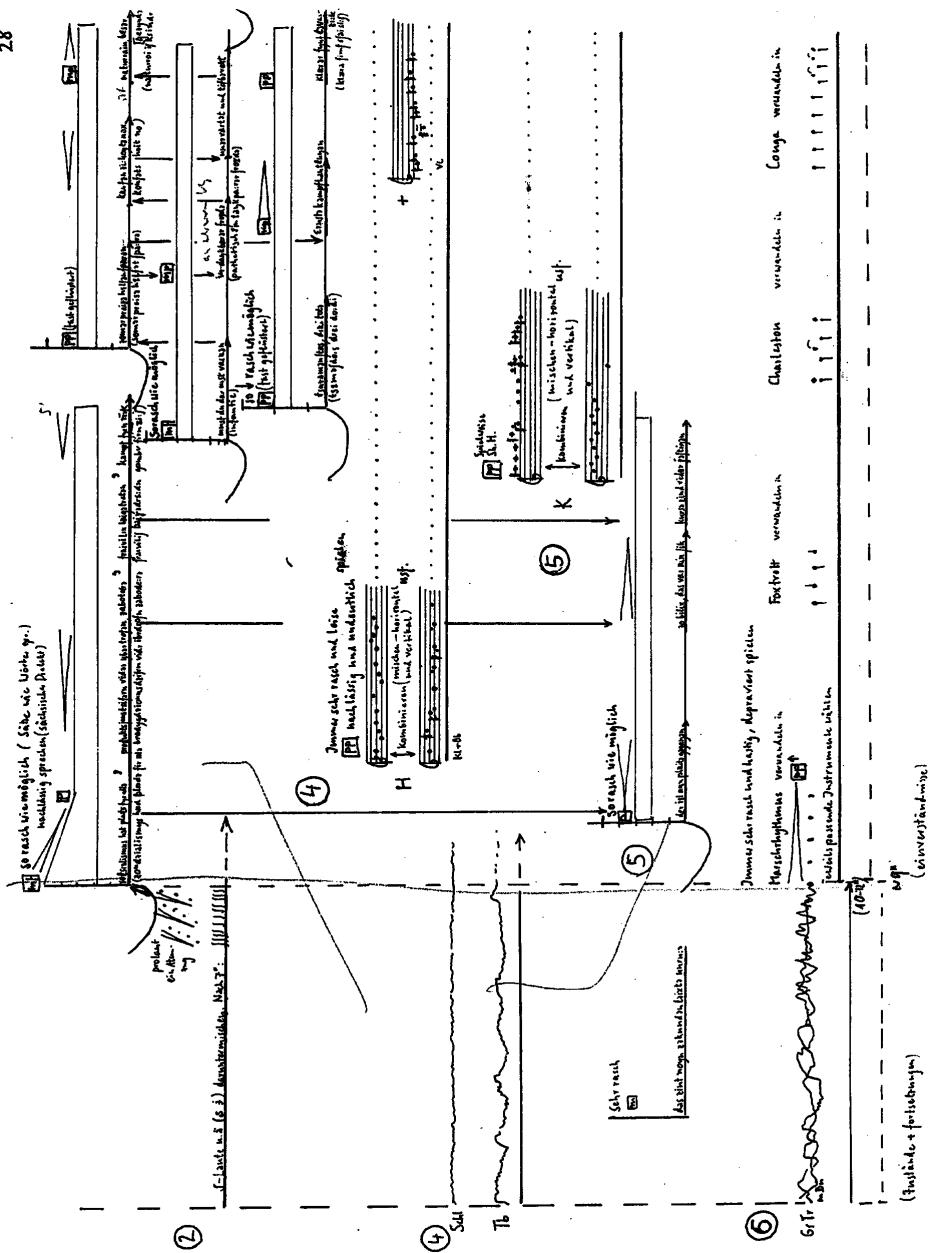


Abb. 20: Glossolalie 61 Zif. 39—40 (1. Fass.)³¹

31 Konvolut [glossolalie] (1.Fassung) P (RS).

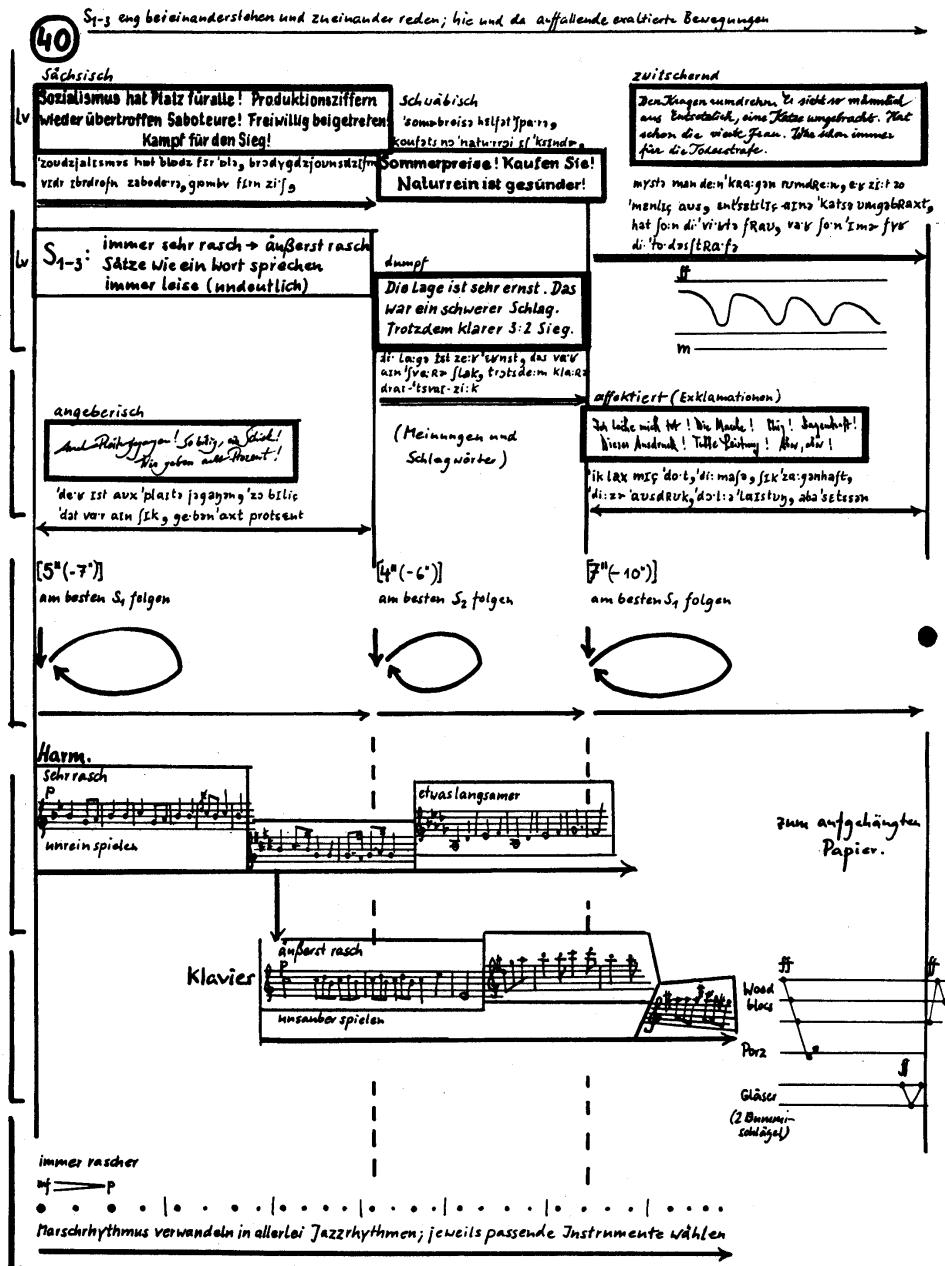


Abb. 21: Glossolalie 6 | Zif. 40 (2. Fass.)³²

32 *Glossolalie* 61, a.a.O.

Am Beispiel der Zif. 40 ist im übrigen gut nachzuvollziehen, wie Schnebel die Darstellungsweise von seiner ersten zur zweiten Fassung der *Glossolalie* 61 umarbeitete. Es wurde schon angemerkt, daß die Darstellung in der ersten Fassung generell viel abstrakter ist, was bei der Aufführung wohl zu keinem so plastischen und farbigen Ergebnis führte, wie es Schnebel sich vorstellte. Er sah, inwiefern auch Notation potentieller symbolischer Bedeutungsträger ist.

[Musikalische Grafik] wird über die – freilich oft schwere – Rezeption des Textes hinausgeführt zu aktivem Verhalten, musikalische Grafik verlangt den Interpreten Deutung ab. Das ist zu differenzieren. Den meist mehrdeutigen Symbolen kann verschiedene Musik abgewonnen werden, je nach dem man sich von ihnen beeinflussen läßt [...].³³

Schnebel erlebte mit seinen offenen Formen ähnlich enttäuschende Aufführungen wie Cage und verfeinerte daraufhin seine darstellerischen Mittel. Sein Material wurde insgesamt plastischer und damit visuell suggestiver und konkreter.³⁴ Er steigerte den symbolischen Gehalt der zweiten gegenüber der ersten Fassung immens und verdeutlichte dadurch auch die Vernetzungen seiner Materialien mit den Erfahrungsstrukturen und Lebensentwürfen seiner Zeit.

Wie in der ganzen ersten Fassung ist auch in ihrer Zif. 40 keine Dirigentenstimme notiert. Welcher Art dessen Aktivität sein könnte, mag auch erst bei den Proben zur Uraufführung klar geworden sein. In der zweiten Fassung lehnte Schnebel die dann vorhandene Dirigentenpartie (Kreise mit Pfeilen auf der Mittellinie der Partiturseite) stark an die ausschließlich chronometrische Funktion des Dirigenten an, wie sie Cage beschrieb und beispielsweise in seinem damals gerade aktuellen *Concert for piano and orchestra* (1958) einsetzte.³⁵ Dies bedeutet auch, daß der Dirigent keinen interpretatorischen,

³³ Schnebel »Sichtbare Musik« (1966/68), in: ders. *DM*, p. 329.

³⁴ »Mitlesen und imaginatives Zurechthören hilft solcher Schwachheit auf. Derlei Einbildung könnte durch Beschäftigung mit musikalischer Grafik noch beflügelt werden, wozu ihre Ausstellungen dienen mögen.« Ebd.

³⁵ »Die Kontrolle aufgeben, so daß Töne Töne sein dürfen (sie sind keine Menschen, sie sind Töne), heißt beispielsweise: der Dirigent eines Orchesters ist nicht länger ein Polizist, sondern einzig ein Anzeiger der Zeit – nicht in Schlägen, sondern wie ein Chronometer. In einem Konzert hat er seine eigene Stimme. In der Tat ist er nicht notwendig, wenn alle Spieler auf andere Weise wissen können, welche Zeit es ist und wie diese sich verändert.« J. Cage »Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten« (Vortrag bei den Darmstädter Ferienkursen 1958), zuerst gedruckt in: *DBzNM* 1959, hier zitiert nach: H. Danuser, D. Kämper u. P. Terse *Amerikanische Musik*, a.a.O., p. 271.

sondern ausschließlich koordinierenden Einfluß auf Aufführungen solcher Stücke nehmen soll, was seinen konventionellen Kompetenzen und jenen der Interpreten diametral entgegengesetzt ist. Es ist sogar aufgrund der Legende der ersten Fassung, wo Schnebel die Koordination der einzelnen Partien mit einem auch in deren Zif. 40 gut wahrnehmbaren System von Pfeilen erläutert, anzunehmen, daß er das Stück ursprünglich ohne Dirigenten aufgeführt sehen wollte. Möglicherweise konnte es aber ohne Dirigent nicht koordiniert werden, u. a. weil dies vielleicht für zu viel unwillkürliche Kommunikation unter den Aufführenden sorgte und damit die Atmosphäre jener zahlreichen Passagen empfindlich störte, die gerade unbeteiligte und vereinzelte Aktionen vorsehen. Vielleicht ist hierdurch erklärbar, daß der Dirigent eine eigene Stimme erhielt.

Die Sprecherpartien sind auch in Zif. 40 mit Hilfe der für die ganze erste Fassung typischen fünf vertikalen Zwischenräume notiert, die angelehnt an die konventionellen Notenlinien relative Tonhöhenbereiche markieren. Sie erscheinen auch in der zweiten Fassung, jedoch viel seltener und vor allem in den nicht-semantischen lautsprachlichen Passagen. Diese Darstellungsart kopierte Schnebel von Helms, der sie, ebenso wie die internationale Lautschrift, die Schnebel übernahm, in seinem Stück *Daidalos* einsetzte.³⁶ Da in der ersten Fassung die Raumdirektive nicht ausgearbeitet ist, nutzte Schnebel verstärkt dynamische Angaben. Sie verlieren in der zweiten Fassung an Bedeutung, wo Schnebel sie in Zif. 40 durch die der räumlich-gestischen Anweisung »eng beieinander stehen und zueinander reden; hie und da auf fallende exaltierte Bewegungen« ergänzt. Sie beruht auf der Vorgabe »kleiner Bewegungsraum. Während des Sprechens Stillstand, vorher und nachher starke Unruhe (rasche regellose Bewegungen). Die Sprecher sind immer einander zugewandt«.³⁷

Auch die Darstellung des Gesprochenen veränderte Schnebel grundsätzlich. Die Lautschrift als einzige Form sprachlichen Materials erwies sich als zu abstrakt und unergiebig. Die Übergabe von gesprochenem Material an den fünften Spieler (also den Pianisten), die sich an vielen Stellen in der ersten Fassung findet, eliminierte Schnebel in der zweiten Fassung fast vollständig. Sie mag nicht praktikabel gewesen sein. Auch die genaue horizontale Schichtung erwies sich an vielen Stellen als uneffektiv. Insgesamt stärker wirkte die graphische Verteilung von Materialfeldern, in die er die verschiedenen

³⁶ Schnebel erläutert dies in seiner Legende zur ersten Fassung (Konvolut glossolalie [1. Fassung]).

³⁷ Raumdirektive (RD) der MP *einverständnisse*, Abb. 16, p. 213.

Texte eingab und deren Koordination zwar immer etwas unterschiedlich ausfällt, aber mehr Konzentration auf den Ausdruck zuläßt. Vergleichsweise abstrakt blieb Schnebel in der ersten Fassung auch mit seinen Regieanweisungen bezüglich des Tonfalls. Zwar sind die Dialekt-Färbungen klanglich in der Lautschrift erkennbar, weniger aber ihre gestische Qualität. Schnebel differenzierte seine diesbezüglichen Angaben, indem er den jeweiligen Inhalten fünf charakteristische Klangfarben zuordnete und damit den atmosphärischen Anteil der Szene typologisch verstärkte.

»angeberisch« (tiefe Männerstimme)	»Auch Pleite jegangen! So billisch, dat war ein Schick! Geben acht Prozent!«
»sächsisch« (Frauenstimme)	»Sozialismus hat Blaz för alle. Brodkjonsziffen wiedr übetroffn. Sabodäre. Gampf fön Siesch!«
»schwäbisch« (Frauenstimme)	»Sommabreise! Helfet spare! koufets no! naturein ischs ksündr!«
»zwitschernd« (Frauenstimme)	»müßte man den Kragen umdrehn. Er sieht so männlich aus. Entsetzlich, eine Katze umgebracht. Hat schon die vierte Frau. War schon immer für die Todesstrafe..«
»dumpf« (hohe Männerstimme)	»Die Lage ist sehr ernst. Das war eine schwere Schlak. Trotzdem klarer 3 : 2 Siek.«
»affektiert (Exklamationen)« (tiefe Männerstimme)	»Ik lach misch doot! Die Masche! Sagenhaft! Dieser Ausdruck! Dolle Leistung! Aba setzen!«

Tab. 12: Glossolalie 61 Zif. 40 (2. Fass.), Texte mit Dialektfarben

Solche primitiven Aussagen können auch, nicht einmal mit Witz, sondern so ernst gemeint wie in ihren üblichen »niedrigeren« Sphären, in eigentlich niveauvolleren Gesprächen um sich greifen. Menschen mit einer solchen Tendenz könnten sich durch eine solche Passage im Stück, die desymbolisierte Strukturen so ungeschönt offen legt, ertappt und ernüchtert fühlen. Es ist selbstverständlich auch möglich, daß die Texte so und in diesem Kontext dargeboten, einfach Gefühle, die alltägliche Interaktionen belasten, in einem Lachen lösen.

In der ersten Fassung mangelt auch den musikalischen Zitaten Farbe, nicht der Instrumentierung, sondern der Rhythmisierung und des Tempos. Diese differenzierte Schnebel in der zweiten Fassung. Offenbar hatte er speziell in Zif. 40 auch zu wenige Fragmente im Verhältnis zu den Dauern der Texte vorgegeben, so daß in der zweiten Fassung auf dem Klavier mehr Material zu spielen ist. Auch hilfreiche organisatorische Anweisungen ergänzte Schnebel in der zweiten Fassung, wie z.B. in Zif. 40 »zum aufgehängten Papier« für den Harmoniumspieler. In der untersten Zeile sind die oben bereits an-

gesprochenen Tanz- bzw. Marsch-Rhythmen aufgeführt. Das passende Instrument hat der Schlagzeuger in beiden Fassungen selbst zu wählen, was bei einer Improvisation dieser Rhythmen auch sinnvoll ist.

Die Aktionen von Zif. 40 gehen über zum Traktieren des aufgehängten dicken Papiers in Zif. 41, die Färbung des vokalen Geschehens unterstützend, hier des simultan im piano rezitierten Ausschnitts aus dem Hexenchor von Shakespeare (*Macbeth*). Bevor diese Aktion in Zif. 42 im dem der MP *einverständnisse* ähnlichen Idiom der MP *einwände/einwürfe* fortgesetzt wird, unterbricht sie unvermittelt massiv ein vom forte decrescendierendes »ins Klavier singen« in rhythmisierten Folgen auf »e« durch alle drei Sprecher, das wenn nicht leicht hysterisch, so zumindest außer sich wirkt. Währenddessen sollen sich die Instrumentalisten für die »avancierten, hochorganisierten« Geräuschklänge bereitmachen, die sie den traditionsverbundenen Zitaten aus der »Dichtung« in Zif. 42 begleitend hinzufügen.³⁸

Im Erscheinungsbild des Materials in Zif. 42 (MP *einwände/einwürfe*) wirkt wieder die suggestive Kraft visueller Darstellung mit, indem durch die verschiedenen, die Entstehungszeiten der Texte charakterisierenden Schriften und durch die Quadratnotation der Psalmodie die Phantasie der Interpreten angeregt wird. Leider kann diese sinnliche Reizung nur beim Lesen der Partitur, während der Vorbereitung des auswendig zu lernenden Stoffs und für den Dirigenten präsent sein. Die Wirkung auf das Publikum könnte dadurch stärker sein als bei der Umsetzung der sachlich-abstrakten Notation der ersten Fassung.

Um das kurze Zitat der Psalmodie herum entfaltet sich sogar fast eine »intakte« originalgetreue historische Szene. Es erklingt beispielsweise ein begleitender Bordun-Ton auf dem Harmonium. Die originale Qualität der Szene wird gestisch intensiviert dadurch, daß der ausführende Sprecher neben dem Harmonium steht und den gregorianischen Gesang in gleichermaßen natürlichem Ablauf »fließend« im mezzopiano vortragen soll. Für diese Szene besteht eine reale Chance, vom Publikum ernstgenommen zu werden. Da sie wie so viele in diesem Stück nur kurz aufscheint, hängt dies wesentlich davon ab, wie die Sprecher die gesamte Passage anlegen. Doch allein, daß sie das Potential einer ernsthaften Darstellung erhält, ist kaum zufällig, zumal – wie wir sehen werden – auch der Gebetsruf »maranata« in Zif. 82 kurz vor Ende des Stücks ähnlich ernst dargeboten werden kann.

³⁸ Zif. 42 basiert auf der MP *einwände/einwürfe* (Abb. 15, p. 212). Vergl insbesondere MCi und MCv. Die Dichtung ist nur ein möglicher vokaler Bereich, den anderen (»kritische Texte«) setzte Schnebel z.B. in Ziffer 81 mit dem Zitat von Bloch ein.

Trotz aller Dekonstruktion, die seine *Glossolalie 61* bestimmt, wollte Schnebel hier wahrscheinlich eine geistliche Komponente gewissermaßen intakt gewahrt wissen, ihr geistliches Wirkungspotential übernehmen.

Unmittelbar anschließend wurden in Zif. 42 wieder überzeichnende Maßnahmen getroffen, indem der Text aus Schillers *Glocke* »dröhmend« im forte bis fortissimo vorzutragen ist, noch dazu wie die anderen beiden »historischen« Beispiel auch in regelmäßiger Rhythmisierung, die so gewählt wurde, daß auch das zugrundeliegende Versmaß übertrieben erscheint und den abgedroschenen Text vollends jeglicher ernster Wirkung beraubt. Wenn sich dann noch in geradezu synergetischer Potenzierung Fortissimo-Tremoli des Xylophones und eines scheppernden Schneebesens im Klavierinnenraum vernehmen lassen, dann wirken diese wie Klänge gesprungenen Glocken-Metalls. Sicher erarbeitete Schnebel solche deklamierenden Rhythmen für die Sprecher auch, um hier eine möglichst große Vielfalt der sprachlichen Verläufe zu gewährleisten, denn es ist dazu in der Aktionsdirektive der MP *einwände/einwürfe* in jeder Hinsicht ein »größter Ambitus« vorgesehen. Diese MP klammert ohnehin eine vorwiegend ernsthafte Darstellung anspruchsvoller Materialien aus. Die Funktion des Dirigenten ist ebenfalls grotesk, da er den Aktivitäten der Sprecher taktschlagend folgen soll, anstatt sie zu führen, was ihn überflüssig erscheinen läßt.

Wenn dieser szenische Ablauf dann ausgerechnet wieder in ein kurzes »agglutiniertes« Schreien übergeht, aus dem dann ein weiteres exklusives Zitat anhebt – eine lautsprachliche Passage des Donnerkataraks von James Joyces *Finnegans Wake*, also aus dem »Kultbuch« des Kölner Freundeskreises um Stockhausen und Helms, begleitet durch »nervöse« und »virtuose« Geräusche auf Guiro und Trommeln –, dann bricht entweder aller Glaube an die hohe Kunst zusammen oder schallendes Gelächter aus. Daß Schnebel wohl das zweite intendierte, bestätigt das letzte Zitat dieser Passage in Zif. 43: der »quasi rülpsende« Ausruf »Merdre« (aus Jarrys *Roi Ubu*), begleitet von glucksenden Geräuschen »starker Schläge mit beiden Händen ins Wasser«, die in »Plätschern« übergehen. »Merdre« und Wasser führen die Assoziationen nicht nur in den analen Bereich, sondern es entsteht ein Bezug zur Natur durch das Element Wasser, das fast wie eine Requisite und als etwas auf der Bühne nicht ganz Heimisches erscheint.

Den hellen klanglichen Formanten des Wassers schließt sich in Zif. 44 dann weiteres höchst exklusives Material an, wiederum basierend auf der MP *einwände/einwürfe*: ein vergleichsweise langer Textausschnitt aus Helms' *Fam' Ahniesgwow* ergänzt durch die Formanten intervallischer Tonfolgen, konventionell zu spielen auf Harmonium, Klavier, Vibraphon und Glockenspiel.

Abb. 22: Glossolalie 6 | Zif. 42 (2. Fass.)³⁹

39 *Glossolalie* 61, a.a.O.

Zitierte Texte

Es fällt auf, daß Schnebel die Auswahl zitierter Texte im Gegensatz zu den Musik-Zitaten (auch wenn von diesen, insbesondere den volkstümlichen, uns heute auch nicht mehr alle geläufig sind) hinsichtlich ihres Bekanntheitsgrads, auch in den fünfziger/sechziger Jahren, stark eingrenzte. Das zitierte Text-Material aus »höheren Sphären« beispielsweise ist gespalten zwischen traditionellem Kulturgut, das in den fünfziger Jahren noch auf dem Lehrplan der Schulen gestanden haben dürfte, wie Schillers *Glocke* und Shakespeares *Macbeth* sowie exklusiver avancierter Literatur wie Joyces *Finnegans Wake* und Helms' *F:am' Ahniesgwow*, die nur für ein relativ kleines »Kollektiv« Bedeutungsträger sind und als solche 1961 höchst aktuell waren. Hierzu gehört der schon zuvor angesprochene Kölner Freundeskreis um Stockhausen.⁴⁰

Durch diese zitierten Texte »höherer Sphären« kommen also mehrere Ebenen symbolischer Interaktion ins Spiel: einerseits der Umgang mit traditionellen, weit bekannten, wenn auch für viele inhaltlich bedeutungslos gewordenen (desymbolisierten) Texten wie Schillers *Glocke*, andererseits die Rezeption »avancierter«, von jeher in der Allgemeinheit umstrittener, einst-mals von Zensur bedrohter Texte, die der Neuen Musik ihrer Zeit ebenbürtig sind und die nur von einem sehr begrenzten Kreis bekannt und geschätzt waren wie Joyces *Finnegans Wake*. Sie zu zitieren hat bekenntnisthafte Züge, was Schnebel durch entsprechende neu komponierte instrumentale Aktionen unterstützt: zu den traditionellen Zitaten in Zif. 42 die beschriebenen stark geräuschhaften, korrespondierenden unkonventionellen Spielweisen, zu den avancierten Zitaten beispielsweise des abstrakten Texts von Helms in Zif. 44 klanglich illustrierende, gewissermaßen »avantgardistische« Intervallfolgen.

Drittens nutzte Schnebel verschiedene Nonsense-Texte, die ihre Zugehörigkeit zum kulturellen Erbe nicht unmittelbar erkennen lassen, wie die Zitate von Morgenstern in Zif. 46 und Wagner in Zif. 42. Die »Entzifferung« solchen Kontexts ist bereits bei Joyce und Helms schwierig genug, deren Idiom sich indessen in der Redundanz der zitierten Passagen den Kennern wahrscheinlich doch offenbart. Viertens stammen auch fremdsprachige Texte (italienisch, russisch und hebräisch) teilweise aus den »höheren Sphären«, die nur zufällig Teilnehmern einer Aufführung semantisch verständlich sein dürften, also vor allem klanglich wirken.

⁴⁰ Vgl. Kap. II.2.2 und II.3.

Ziffer 21

Eine die Sphären übergreifende Gruppe bilden die einzelnen Worte aus den Bereichen der Mode, der Wissenschaft, der Geographie, der Kunst und der Politik, die Schnebel in verschiedenen Ziffern zusammenstellte. Sie sind ebenfalls in den Tabellen 10 und 11 aufgeführt und basieren größtenteils auf den MPen *folgen*, *bestätigungen* und *verwicklungen*. In den Skizzen zur *Glossolalie 61* finden sich umfassende Sammlungen von Begriffen, die dann nicht in vollem Umfang in die Ausarbeitung übernommen und dort noch erweitert wurden.⁴¹ Sie sind sprachlich und inhaltlich verwandt und in den auf der MP *verwicklungen* beruhenden Passagen nur teilweise semantisch verständlich, da sie auch aus Fremd- und Fach-Sprachen stammen. Die MP *folgen* hingegen verlangt in der vokalen Materialcharakteristik als eine der ganz wenigen MPen explizit assoziatives Material: »Assoziationsreihen« von »Wörtern aus der Sphäre des Alltäglichen«, die einfachen rhetorischen »Variationsreihen« etwa durch »Umlaute«, »Suffixe« oder »Konjugationen« unterworfen werden können. Damit sind diese Wörter semantisch verständlich. Vergleichbares gilt für die Ausarbeitungen der MP *bestätigungen* (Partner-MP der MP *folgen*), nach der »Sätze bis Satzreihen in gängiger Syntax« sowie »Clichés« zu verarbeiten sind. Durch das von Schnebel hier gewählte Material wird besonders deutlich, wie stark sich in bestimmten Bereichen Worte aus »fremden« Sprachen im Deutschen etabliert haben. Das gilt insbesondere für die »Modewörter«, mit denen Schnebel etwa im ersten Satz in Zif. 21 (MP *folgen*) ein charakteristisches Feld alltäglicher Erfahrungsstruktur aufbaute.

Hier korrespondieren die sprachlich und inhaltlich determinierten Wortfelder besonders stark. Erstrebenswertes für den deutschen Normal-Bürger der fünfziger/sechziger Jahre erscheint hier in Schlüsselbegriffen. Schnebel gab ihnen sorgfältig dynamische und rhythmische Akzente. »Kamin«, »Heim« und »Plan« erscheinen im forte dominanter als »cocktail«, »costa brava«, »côtelette« oder gar »villa« im piano. »Zwanglose Bewegungen« im Umkreis von zwei bis drei Metern suggerieren Wohlgefühl, lockeres Auftreten, gleichsam die freien Bewegungen eines modernen Menschen, der an den Nachkriegs-Erfolgen der westlichen Industriegesellschaft teilhat. Die Adjektive und Substantive, die fast ausschließlich Gegenstände bezeichnen, grammatisch zu isolieren, ist ein starkes szenisches Mittel, da so der interaktive Anteil dieser Wörter nicht benannt ist. Die dazu gehörigen Tätigkeiten,

⁴¹ Vgl. Konvolut Glossolalie 61 [4] Mappe 5.

also Verben, erscheinen einfach nicht. Derartige grammatische Zusammenhanglosigkeit ist in den solchen Passagen zugrundeliegenden MPen *folgen*, *bestätigungen* und *verwicklungen* intendiert. In der vokalen Materialcharakteristik der MP *folgen*, auf der Zif. 21 basiert, werden »Assoziationsreihen in starken Sprüngen (Wörter aus der Sphäre des Alltäglichen) + Variationsreihen der Assoziationsreihe, ihrer Bestandteile, die den Lautbestand der Wörter abwandeln durch einfache Veränderungen – Umlaute u. Ä., Suffixe u. Ä. [...]« verlangt. Psychologisch wirkt dies doppelt. Einerseits entstehen für jeden assoziativen Räume, um die Szene aus eigenen Beständen symbolischer Interaktionsformen zu ergänzen. Dieses Potential wird beispielsweise in der Werbung ausgenutzt, wo solche Wörter aus einem größeren mit Aktivität überladenen Kontext wie Schlüsselbegriffe herausragen und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, um die Rezipienten im Vertiefungseffekt der Wiederholung gleichsam konditionieren. Andererseits wirken die Wörter hier wie verloren, es mangelt ihnen am die tieferliegenden psychischen Mechanismen verschleiernden alltäglichen Kontext, durch Tonfall und Dynamik sind sie konnotiert in einer Art, die sie als Teil desymbolisierter Interaktionsformen fast unausweichlich entblößt.

Ihr szenisches Umfeld im »realen« Leben der fünfziger/sechziger Jahre ist dadurch geprägt, daß die Interaktion mit diesen Bedeutungsträgern realiter nicht ohne weiteres möglich ist, denn sie bedarf eines gewissen Wohlstands, und ist geprägt durch die Medien-Realität der Zeit. Daß beispielsweise gerade diese modischen, beliebten Worte wohlklingend sind und ihre korrekte Schreibweise mit »c« eine leicht exotische Beimischung hat, macht sie um so attraktiver und ihre Unerreichbarkeit um so betrüblicher. Beides kann in einem Stück wie der *Glossolalie 61*, das die Aufmerksamkeit auf klangliche Komponenten von sprachlicher Interaktion richtet, sehr gut implizit gezeigt werden. Die MPen *folgen*, *bestätigungen* und *verwicklungen* erfassen die entsprechenden szenischen Komponenten richtig.

Wer diese durch die »Modewörter« symbolisierten Gegenstände erreicht hat, unterscheidet sich fundamental von den anderen, doch möglicherweise ist auch dann noch keine tieferreichende Befriedigung eingetreten. Daß es mit diesen Bedeutungsträgern also möglicherweise von keiner Position aus intakte, positiv besetzte symbolische Interaktionsformen geben kann, wird ebenfalls durch die Isolierung der Worte vom grammatischen Kontext erlebbar. Nicht zufällig erinnert diese Passage auch an Darstellungsformen der Medien, insbesondere der Boulevard-Presse oder der Fernsehwerbung, wo damit gearbeitet wird, besonders »besetzte« Reiz-Worte und Reiz-Bilder derart zu isolieren, daß sie Wunschvorstellungen größtmöglichen assoziati-

ven Raum bieten. Häufig erscheinen sie simultan mit bekannter, »wohlklingernder« Musik. Derartiges als symbolischen Ersatz für die eigentliche, zerstörte oder unmögliche symbolische Interaktionsform in den eigenen Lebensentwurf zu integrieren, kann zum starken Bedürfnis werden und erscheint durch seine isolierte, irreale Komponente möglich. Solche Vorgänge werden in den entsprechenden Passagen der *Glossolalie 61* angegriffen. In Zif. 21 beispielsweise erscheint zu den »Modewörtern« Musik aus dieser sentimentalisierten depravierten Sphäre ähnlich wie beispielsweise in Zif. 40 rücksichtslos fragmentiert und wird zudem montiert mit neu komponierter, sich seriell gebärdender Musik am Klavier.

Es ist abhängig von den jeweiligen Aufführungssituationen, inwiefern derartige Passagen als spielerisch erlebt werden können oder ob sich vielleicht ein großer Teil der *Glossolalie 61* zu sehr im Gestus des ernsten Angreifens gebärdet.

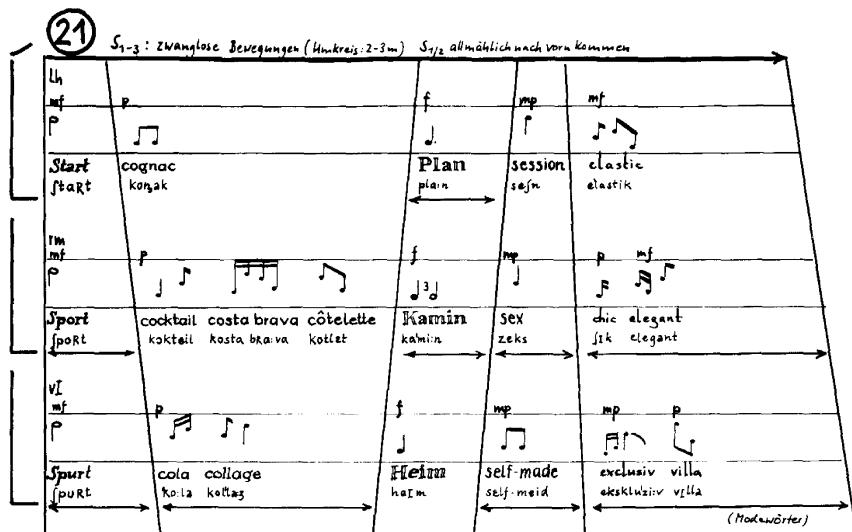


Abb. 23: *Glossolalie 61* (2. Fass.) Zif. 21 Sprecherpartien⁴²

42 *Glossolalie 61*, a.a.O.

Ziffer 81

Eine Sonderstellung unter den sprachlichen Zitaten nimmt der Satz aus *Das Prinzip Hoffnung* von Ernst Bloch in Zif. 81 und 82 (am Ende des Stücks) ein, der ähnlich wie die traditionsverbundenen Zitate in Zif. 42 und das Jaspers-Zitat in Zif. 76 stark musikalisiert verzerrend deklamiert wird und durch neu komponierte, auffallend komplexe impulsive, teilweise aggressive, Klänge vom Harmonium und Klavier unterstützt wird. Die Passage beruht auf der MP *einwände/einwürfe* (Abb. 15).

Die Arbeit dieses Affekts [»eindringlich«, »etwas langsam«, »überdehnen«] gegen die Lebensangst [»äußerst rasch«], gegen die Umliebe der Furcht [»äußerst rasch«] erträgt kein [»drohend«, »langsam«] Hundeleben [»hämisch«, »rasch«], das sich ins Seiende [von »rasch« zu »langsam«, »deklamierend«], in Undurchschautes [»sehr rasch«], gar jämmerlich Anerkanntes [»fast gesungen«, »etwas langsam«] nur passiv geworfen fühlt [»rasch«], ist gegen ihre Urheber [»Schreien«, »sehr rasch«].⁴³

Dieser Satz ist, dargeboten mit seinen übertreibenden und detaillierten Ausdeutungen, programmatisch für das gesamte Stück. Die Ausarbeitung ist eine charaktervolle Umsetzung der Vorgaben aus der MP *einwände/einwürfe*. Wie in einer guten Rede verdichtet sich am Ende der *Glossolalie* 61 das Material zu einer Art Schlussfolgerung. Verrät Blochs Text, wogegen Schnebel mit seiner Arbeit, also auch mit seinen Kompositionen vorgehen möchte, so beschließt der Gebetsruf »maranata« (Zif. 82) die *Glossolalie* 61 ernst und ohne Zynismus als Gebet.⁴⁴

Die Expresseme, die Schnebel den einzelnen Passagen des Blochschen Satzes zuordnete, sind in allen Parametern gleichermaßen verankert: vielfach werden sie klanglich-emotional so stark ausgedrückt, daß die semantische Verständlichkeit des Texts sogar verzichtbar erscheint. Das zentrale Motiv des Satzes, die »Arbeit des Affekts« wird so unmittelbar umgesetzt, die

⁴³ Zif. 81, Zitat aus: Ernst Bloch *Das Prinzip Hoffnung*.

⁴⁴ Auf derartige geistliche Implikationen wies auch H.-K. Metzger mehrfach hin. »[...] also wie das Zungenreden der *Glossolalie*, das auch im Stimmengewirr von *FÜR STIMMEN* (...*MISSA EST*) den dominanten phänomenalen Charakter abgibt, die Faszination durchs Pfingstmysterium als den zentralen Gehalt des Schnebelschen Komponierens hervortreten läßt.« in: *Musik wozu*, a.a.O., p. 261. »Der intendierte geistliche Charakter der Musik haftet wirklich an ihrer eigenen Beschaffenheit.« Ebd., p. 302. Schnebel bestätigte diese These: »An meinem Stück ‚Glossolalie‘ hat H.-K. Metzger erkannt, daß es geistlich sei, nicht erst kraft präsentierter geistlicher Gehalte, sondern bereits durch seine Form: Zungenreden selbst sei hier komponiert und ereignete sich in der Aufführung.« Schnebel »Musica sacra«, in: ders. *DM*, p. 435.

»sprachliche Gestalt erhält die entsprechende Dynamik«.⁴⁵ Während des ersten Abschnitts zu »Angst« und »Furcht« gehen die Sprecher »etwas nach hinten zur Mitte«, drehen dem Publikum also entweder den Rücken zu oder gehen wie zurückweichend rückwärts. Im Rahmen dieser Bewegung färbte Schnebel die Inhalte: Das zu Beginn stehende Wort »Arbeit« ist eindringlich im »mp« etwas langsam zu sprechen, so daß sich die Sphäre einer notwendigen, aber nicht gerade leichten Tätigkeit vermittelt. Hier hinein sprechen die Frauenstimme und die tiefe Männerstimme – »äußerst rasch« und sich dynamisch zwischen »mf« und »f« bewegend – quasi verunsichert von »Lebensangst« und »Furcht«, wobei die Frau (bezeichnenderweise?) sich an die beiden Männer wendet, Kontakt sucht. Die Männer ihrerseits haben keinerlei Regieanweisung, darauf zu reagieren. Die Kontaktaufnahme bleibt demnach unerwidert. Danach schreien die drei gemeinsam, erst »drohend« dann »höhnisch«, quasi dem Publikum ins Gesicht, allerdings noch wie hinter einem Schutzwall hinter den Instrumenten stehend, daß ein solches Leben (in Angst) unerträglich ist.

Die Instrumentalisten begleiten die beiden Abschnitte bis dahin mit punktuell verteilten zwei- bis dreigliedrigen, in verschiedenen dynamischen Bereichen akzentuierten unruhigen Aktionen. Doch formen sie hier noch Verläufe, bekunden sozusagen Willen. In der dritten Passage zum »Seienden«, »Undurchschauten«, »jämmerlich Anerkannten« bricht die »Musik« zusammen in unregelmäßigen, haltlos erscheinenden atonalen Einzelton-Folgen des Harmoniums und »nervösem« Spiel des Pianisten im Innenraum des Flügels. Dazu sollen sich die Sprecher während der Aktionen drehen und teilweise noch durch den Raum bewegen.⁴⁶ Die Textabschnitte sind entsprechend vorzutragen. Das »gar jämmerlich Anerkannte« soll sogar »fast gesungen« sein und hat auch mit mezzoforte die lauteste Dynamik dieses kurzen Abschnitts und wirkt fast wie Geheul. Alle Parameter tragen dazu bei, daß diese Passage etwas von hilflos kreisender Gefangenschaft ausstrahlt. Es entstehen Assoziationen an wehrlos gefangene Versuchs-Mäuse, die permanent nach einem Fluchtweg suchen.

Das erschöpfend tönende »Passiv Geworfensein« am Ende dieses Abschnitts schlägt im nächsten und letzten Abschnitt dieser Ziffer plötzlich um in einen Ausbruch. Alle Sprecher stürzen rasch an den vorderen Bühnenrand und

⁴⁵ Schnebel »Komposition von Sprache«, a.a.O., p. 466.

⁴⁶ Die Raumbewegungen entsprechen den Vorgaben der Raumdirektive der MP *einwände/einwürfe*. Vgl. Kapitel III.1.

81

Annotations:

- S₁₋₃:** Während des Sprechens etwas nach hinten zur Rücken (auf die Instrumente)
- aufwärts nach**
- VL zu S_{1/1}**
- Gegen die Lebensanget**
gegen die Leidenschaft
Leidenschaft
- widerlich**
etwas langsam überleben (ca. 2°) nach
- Die Arbeit die**
die Arbeit ist
- das Affekt**
zus spürt
- sachlich mit**
- VI zu S₁**
- Hoffen**
h2 / m
- zuerst rasch**
- Gegen die Umtriebe der Furcht**
gegen die Macht
der Furcht
- gleich nach 'die' Einsetze**
- 5-7°**
- 3 folgen, aber etwas länger als**
dessen Partie.
- auf'sat**
- 1. Str.**
- schwer auf'm**
- Conga**
o. 4. Tr.
- synchro mit S₁**
- 2 Mar.**

Score Details:

- Measure 4:** Rhythmic pattern with vertical arrows pointing up, labeled "parent."
- Measure 6:** Rhythmic pattern with vertical arrows pointing down.
- Measure 11:** Percussion part for Conga and Maracas.

Abb. 24: Glossolalie 61 (2. Fass.) Zif. 81⁴⁷

47 Glossolalie 61, a.a.O.

»schreien«, diesmal wirklich dem Publikum unmittelbar gegenüberstehend, in synchronisiertem Sprechchor (*ist gegen ihre Urheber*) gegen alles Vorherige an, unterstützt durch aufsteigende und crescendierendeakkordische Tonfolgen auf Flügel und Harmonium sowie gezielte Schläge mit Filzschlägeln auf den vier Trommeln, die sich ebenfalls bis ins fortissimo entwickeln. Dieser Ausbruch wirkt wie eine energetische »Entladung« von Angst und Aggression und trägt im Konfrontativen die Züge von Selbstbehauptung und Befreiung. Es folgt sofortige Beruhigung, evtl. auch als Erlösung oder als Aufgeben interpretierbar: Die Sprecher gehen »behutsam« zu ihren Plätzen und sprechen die Silben des Ma-ran-a-ta in Abständen von vier bis fünf Sekunden bis zum Flüstern leiser werdend, woran sich nur noch die beiläufig-geschäftige Coda anschließt.

Ziffer 35–37

Ähnlich wie die MPen *einverständnisse* und *einwände/einwürfe*, aber von vornherein semantische Verständlichkeit ausschließend, dominieren kontrastierende sinnlich-emotionale Konnotationen die Materialien, die auf den MPen *gegeneinander* und *für sich*⁴⁸ beruhen.⁴⁹ Das Paar wurde beispielsweise im zweiten Satz der »Sinfonie« in den Ziffern 35 und 37 verwendet, wo es durch das Material von Zif. 36, das auf der MP *iuxtapositionen* basiert, verbunden ist. Zugleich bildet Zif. 37, wie Klüppelholz schreibt, das Zentrum der ganzen »Sinfonie«, da Schnebel nur hier (in der zweiten Fassung) das vokale und instrumentale Material »symmetrisch vertauscht« (also die instrumentalen Aktionen oben und die vokalen unten) montierte.⁵⁰ Dazu rückte er die Dirigentenstimme für den ganzen Ablauf der Ziffern 35 bis 37 an den unteren Rand, was an kaum einer anderen Stelle im Stück der Fall ist. Die klanglichen Materialien sind teilweise so angeordnet, daß sie nicht mehr von links nach rechts gelesen werden können, und verdeutlichen so flächenartigen im Gegensatz zum linearen Ablauf.

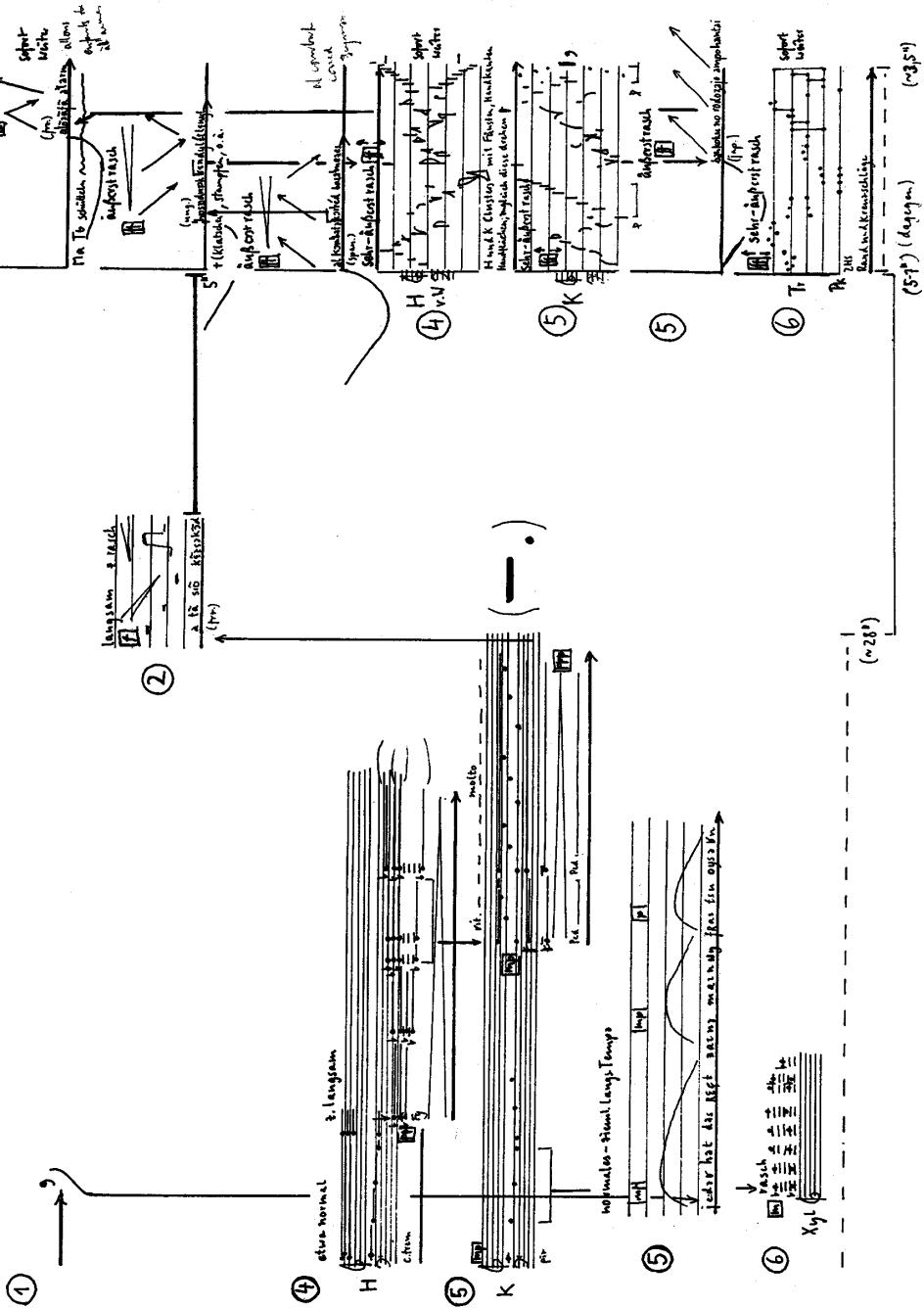
Abb. 25 (folgende Seite):
Glossolalie 6 | (1. Fass.) Zif. 35 (Ende)⁵¹

⁴⁸ Abb. 14 und 13.

⁴⁹ Die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden Präparationspaaren *einwände/einwürfe* und *einverständnisse* sowie *gegeneinander* und *für sich* wurden bereits in Kapitel III.1.2. angesprochen.

⁵⁰ W. Klüppelholz *Sprache als Musik*, a.a.O., p. 104.

⁵¹ Konvolut [glossolalie] (1. Fassung) P (RS).



की जाने वाली भाषा

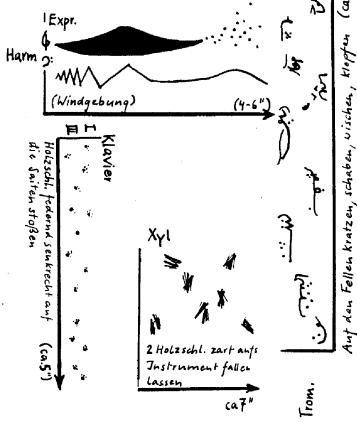
ki jāne vali bhāṣā (Hindi)

يسحب فلوس شروة

HarteArtikulation

(Sätze aus dem
Alltagsleben)

Ottelu päätti tasapelin 1:1.



The diagram shows a piano keyboard with several annotations:

- Top Left:** A circle labeled **37** contains the text "Mitschalltheorie" and "Welle".
- Top Right:** The text "(ca. 15°)" is written above the keyboard.
- Middle Left:** The text "Gongs (Schlagklang)" is associated with a wavy line.
- Middle Center:** The text "Klavier Porzelan" is written below the keyboard.
- Middle Right:** The text "Viel Registerwechsel" is written below the keyboard.
- Bottom Left:** The text "I-5" and "PP-PPP" is written vertically.
- Bottom Middle:** The text "Harmo. Minim" is written vertically.
- Bottom Right:** The text "(15-18°)" is written above the keyboard.
- Curved Lines:** Several curved lines represent different playing techniques, such as "2 Claves im Klavier vollkommen mit 2 Metallstäben stricken über Seilen und Porz.", "N", "W", "H", "K", and "L".
- Vertical Axis:** A vertical axis on the left is labeled "Höhe" at the top.

Sprach: Langsam nach rechts oder links sprechen zuerst tief dann immer höher
Անշատ եմ տանջլելու ու տառապել այս աշխարհում:
jes sat em t'andzvel u t'arrap'el a's asxar'hum (armenisch)

series

(klagendes)

Baba máko máki → Baba máko soñi, laut; Baba máko soñi, leise
 Baba máko māki, laut; Baba máko māki, leise
 Baba máko māki, laut; Baba máko māki, leise

Sprechton zweit hoch dann immer tiefer

Baba máko māki (laut) → Baba máko māki (leise)

Baba máko māki (leise) → Baba máko māki (laut)

(mangelnd)

Warten bis kurz vor Ende des letzten Sprechverlaufs

In der gesamten Passage wurde ausschließlich Material relativ ferner Sprachen, zusammen mit unkonventionellen Klängen, eingesetzt. Zwischen die imperativen und klagenden Expresseme in den Ziffern 35 und 37 ist das Material der Zif. 36 übergangsartig geschaltet, indem das Geschehen hier – sprachlich und instrumental im beiden verwandten Idiom – vom forte zum piano decrescendiert und stark ritardiert.

Ein Vergleich der beiden Fassungen vom letzten Teil der Zif. 35 zeigt unmittelbar, wie viel plastischer die Vorgänge in der zweiten Fassung erscheinen. In der ersten Fassung arbeitete Schnebel wieder mit der »konventionellen« horizontalen Schichtung der Vorgänge und notierte wenig inspirierende graphische Anweisungen für die Instrumentalisten. Die Raumbewegung sparte er wieder aus. In der zweiten Fassung hingegen sind die gegeneinander gerichteten aggressiven Ausrufe und improvisierten Klangaktionen visuell konzentrisch gegeneinander gerichtet, so daß ihre Spannung auch graphisch wahrnehmbar ist. Die Vorgaben der Raumdirektive der MP *gegeneinander* ergänzen die Szene, indem sich die Sprecher bei kleinem Bewegungsraum gegeneinander bewegen. Dies setzte Schnebel in Zif. 35 nicht ganz genau um. Alle Sprecher sollen rasch von der linken Mitte zum linken vorderen Rand der Bühne laufen, so daß ihr »Gegeneinander« sich hier mehr gegen das Publikum als gegen die Sprecher untereinander richtet. Die Einsätze, die der Dirigent an dieser Stelle geben soll, verfremden die natürliche Gestik, identifizieren sie als geplante Vorführung, und nehmen so der gesamten Aktion etwas von ihrer Gewalt, Bedrohlichkeit, könnten sie je nach Stimmung bei einer Aufführung sogar lächerlich machen. Schnebel übernahm aber die Vorgabe der MP *gegeneinander*, daß eine auf ihr beruhende Aktion in »von langen Pausen umgebenen Gruppen« (SR) stattfinden soll, was das Ausbruchsartige der Szene wiederum unterstützt. In der zweiten Fassung wird der Start der Passage sechs Sekunden lang gestisch deutlich vorbereitet (»alle schauen gespannt auf D«), nachdem zuvor (französisch) »Attention« gerufen wurde (in der ersten Fassung ist lediglich eine gestisch unbestimmte Pause vorgesehen, die der Gedankenstrich mit Punkt etwas verdeutlicht). In der an die aggressiven Ereignisse anschließenden Pause verharren alle (ca. eine Sekunde) wie im luftleeren Raum, bis ihr »Bann« dann durch den Forte-Einsatz in Zif. 36 gebrochen wird.

Wenn in deren Verlauf dann die langsame Bewegung im piano erreicht wurde und die Sprecher sich »gemäßelich« im vorderen Bühnenbereich verteilten, schließt sich das »klagende« Für-sich-Sein (entsprechend der MP *für sich*) in Zif. 37 unmittelbar an. Langsames wird noch langsamer, Leises leiser. Die punktuelle Struktur des Gegeneinander weicht hier kontinuierlicheren

Aktionen, die instrumentalen Klänge sind weniger vokal-lastig als konsonantisch-geräuschhaft. Dazu bewegen sich die Sprecher langsam vom vorderen Bühnenrand nach ganz hinten links und rechts, agieren dabei »jeder für sich«. Da sich unmittelbar anschließend in Zif. 38 ein fremdsprachiges, diskontinuierliches Kauderwelsch (wieder MP *iuxtapositionen*) entfaltet (während die Sprecher allmählich wieder nach vorne kommen), erscheint das Für-sich-Sein von Zif. 37 szenisch durch fließende Übergänge eingebettet. So wird das Expressum depressiver Stimmung kontextualisiert, zeigt sich als eine Spielart von Verhalten, in dem nicht verharrt wird, wo niemand gefangen ist.⁵³ Das Klagen signalisiert so eher vorübergehende als unausweichliche Erschöpfung, ins Verhältnis gesetzt zum Ausbruch in Zif. 35 und zum »Kauderwelsch« in Zif. 36 und 38.

Anders wirkt das ebenfalls auf der MP *für sich* beruhende Material in Zif. 50, das den zweiten Satz beschließt. Nachdem sie quasi instrumentale Laute von sich geben, die sehr langsam beginnen und noch weiter abbauen, sinken die Sprecher physisch in sich zusammen. Dabei sitzen sie wie bei einer Nahaufnahme auf ihren Plätzen am vorderen linken Bühnenrand, was sehr selten im Stück geschieht, und drehen sich langsam, in seltsamen, teilweise stark schwankenden stimmlichen Farben leise vor sich hin sprechend, vom Publikum weg nach hinten. Ganz am Ende unternimmt die Sprecherin noch, als wäre sie die Stellvertreterin der anderen, einen letzten Kommunikationsversuch mit dem Publikum, indem sie zu diesem sich wieder umwendend auf rumänisch und dadurch mit einem Schimmer semantischer Verständlichkeit »seufzend« und ins Unhörbare diminuierend sagt: »Wie traurig sind doch die Realitäten des Lebens«.⁵⁴ Die Szene wirkt wie ausgereizt, erloschen. Von daher könnte das Stück hier enden. Es setzt dann jedoch der dritte Satz ein, der dazu stark kontrastiert, die Depression scheint überwunden. Da aber »Atemlosigkeit«⁵⁵ das Geschehen dieses »Scherzos« prägen soll, bleibt auch bei einer generell lebendigen Ausstrahlung die Stimmung getrübt.

An diesen Beispielen von Ausarbeitungen der MPen *gegeneinander* und *für sich* wird deutlich, daß semantisch wenig verständliche Materialien das assoziative Potential der Erfahrungsstrukturen vergleichsweise unbestimmt

⁵³ Im Gegensatz zu jener oben beschriebenen Momentaufnahme mit dem Bloch-Text in Ziffer 81 Mitte.

⁵⁴ Einige sprachliche Zitate der Ziffern 36 und 50 konnten auf der Basis des Fischerlexikons *Sprachen* (Frankfurt a.M. 1987, zuerst 1961), auf das Schnebel selbst in seiner Legende verweist, identifiziert werden. In Ziffer 50 sind zwei Bibel-Zitate darunter (Lukas 1, 5–6 in Suahili/Sprecher 4 und Psalm 126 Anfang auf hebräisch/Sprecher 3).

⁵⁵ *Glossolalie* 61, a.a.O., p. 50.

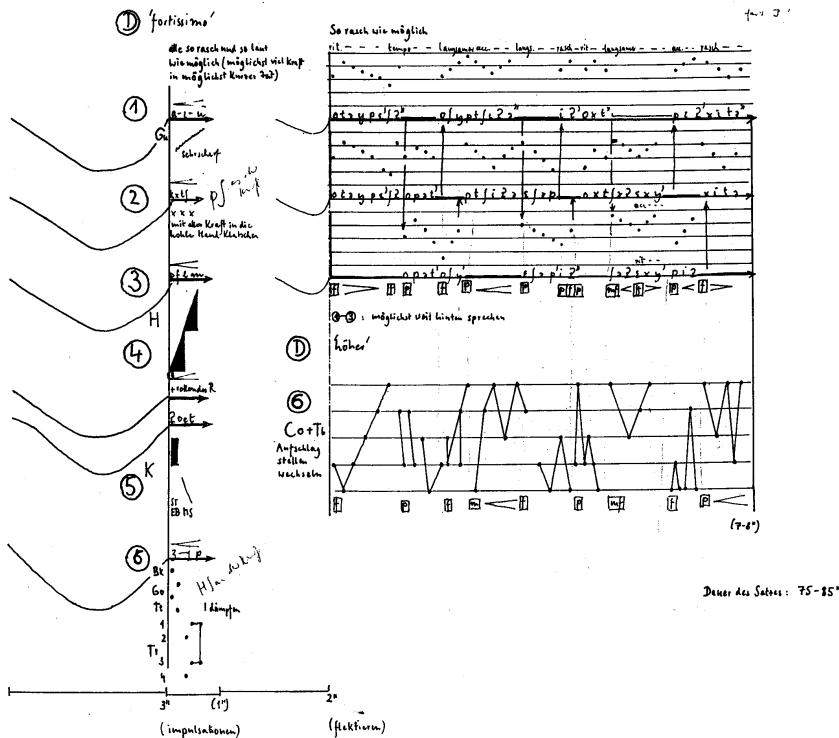
ansprechen. Basierend auf den klar erfahrbaren Expressemen können sich ihre sinnlichen Engramme ohne inhaltliche Einschränkungen individuell, je nach Verfassung und Stimmung entfalten und konkretisieren. Wiewohl sie wenig zu bewirken scheinen, lassen solche Materialien nicht unberührt, fordern zu assoziativen Reaktionen heraus, dienen nicht der Entspannung. Auch daß die vorgetragenen Texte nur zum geringsten Teil verständlich sind, macht neugierig und fordert die Wahrnehmung und das Denken heraus.

Ziffer 58–60

Noch beiläufiger haben die rein lautsprachlichen Passagen semantische Tendenzen. Ihre »musikalischen« Verläufe bilden die Hauptaussage. Rein lautsprachliches Material ist vorgesehen unter anderem in den MPen *flektieren* und *isolieren*.⁵⁶ Hier sollen Gesprochenes und Instrumentales klanglich einen Bereich artikulieren, der nicht mehr sprachlich und nicht mehr musikalisch ist. Dem sehr langsam, mittellauten, vokal-lastig Stimmhaften werden in der MP *isolieren* »periodische Schwingungen« auf Instrumenten und »Nicht-Instrumenten« gegenübergestellt. Die MP *flektieren* hingegen schreibt sehr schnelle, »kurze«, mittellaute konsonanten-lastige stimmliche Äußerungen mit »nicht-periodischen Schwingungen« auf »Nicht-Instrumenten« oder »allenfalls ausgefallenen« vor. Dennoch sind die daraus in Schnebels Ausarbeitung hervorgegangenen Passagen keineswegs abstrakte Klangstudien, sondern haben innerhalb dieses Geräusch-Klang-Bereichs assoziativen Gehalt, sind teilweise lautmalerisch und verweisen sogar auf Alltägliches.

Schon kurz nach Beginn des »Scherzos« erscheint in Zif. 52 Material, das auf der MP *flektieren* beruht. Ganz ähnliches »atemloses« Material zu dieser MP erscheint auch in Zif. 56 und den Satz beschließend in Zif. 60. Zu dieser Ziffer sind im folgenden drei Partitur-Fassungen abgebildet, die erste, die zweite sowie ein Exemplar der zweiten mit handschriftlichen Eintragungen.

⁵⁶ MPen *flektieren* und *isolieren*: Abbildungen 17 (p. 214) und 18 (p. 215).

Abb. 27: *Glossolalie 61* (1. Fass.) Zif. 59/60

Das Exemplar der zweiten Fassung der *Glossolalie 61*, das handschriftliche Eintragungen enthält, zeigt u. a. durchweg rote Markierungen (Abb. 29, dunkler als die übrigen Linien) bezüglich der Zeitleiste. Am Beispiel der Zif. 60 ist zu sehen, daß alle vertikalen durchgezogenen Linien, die Einsätze bezeichnen, mit Rotstift verstärkt wurden. Es ist unklar, wer die Partitur – vermutlich für die Uraufführung in Paris 1966 – auf diese Weise präparierte. Möglicherweise war sie das Exemplar des Dirigenten Jean-Charles François. Vielleicht setzte sie aber auch Schnebel selbst ein. Jedenfalls wird durch diese Eintragungen deutlich, daß der zeitliche Ablauf, wie ihn die Partitur organisierte, ohne weitere Hilfsmittel nicht verlässlich durchzuführen war. Die offene Form bereitete Koordinationsprobleme. Die Zeitleiste in Sekunden und Minuten der ersten Fassung (ohne Dirigent ohnehin nur vorbereitend, aber nicht während einer Aufführung benutzbar) half allerdings noch weniger als das deutlich markierte Gefüge von Einsätzen, Dirigentenstimme und Zeitangaben der zweiten Fassung.

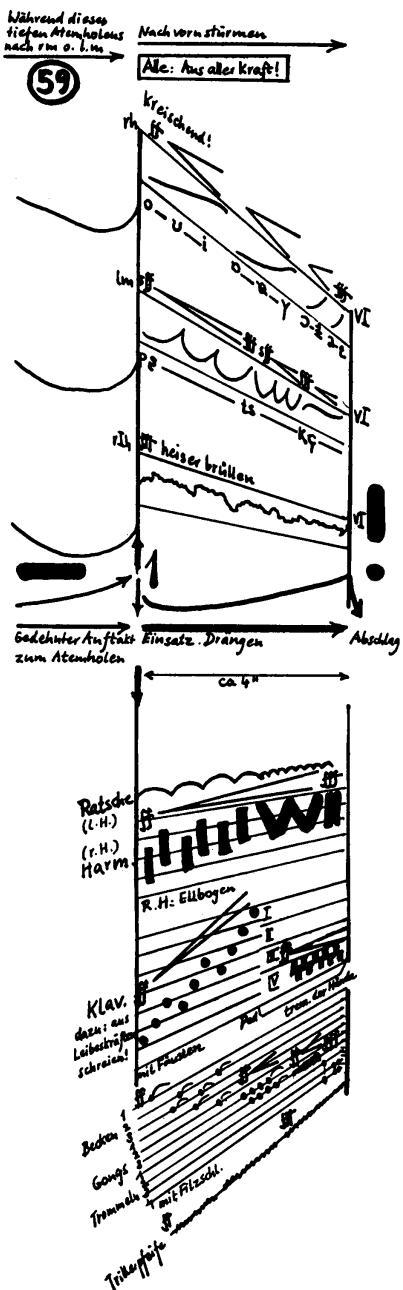


Abb. 28: Glossolalie 61 (2. Fass.) Zif. 59/60

60 S₁₋₃: Sich (rückwärtsgehend) nach lIm (hinter I₃) zurückziehen.

Tempo der Sprechverläufe: so rasch wie möglich

mf

VI. acc.--- rit. --- acc.--- lIm

otygep'f? oj' ptfi2? i?ox? p?ix?ts

VI. mf acc.--- rit. --- lIm

otygep'f? opat' ptfi2? s?op' pxt? s?2xxy' xits

VI. mf rit. --- lIm

opatoxy t?op'i? s?2 exy p?ts

S_{1,2,3}: Keuchend und gurgelnd einatmen.

2 2 2 2 2 2 |

Tempo dem Grundtempo der Sprecher anpassen.

Aufkl?kt entspr. dann Abschlag.
S_{1,2,3}

Gonga*)

Tamb.

x) oder 1.-4. Trommel

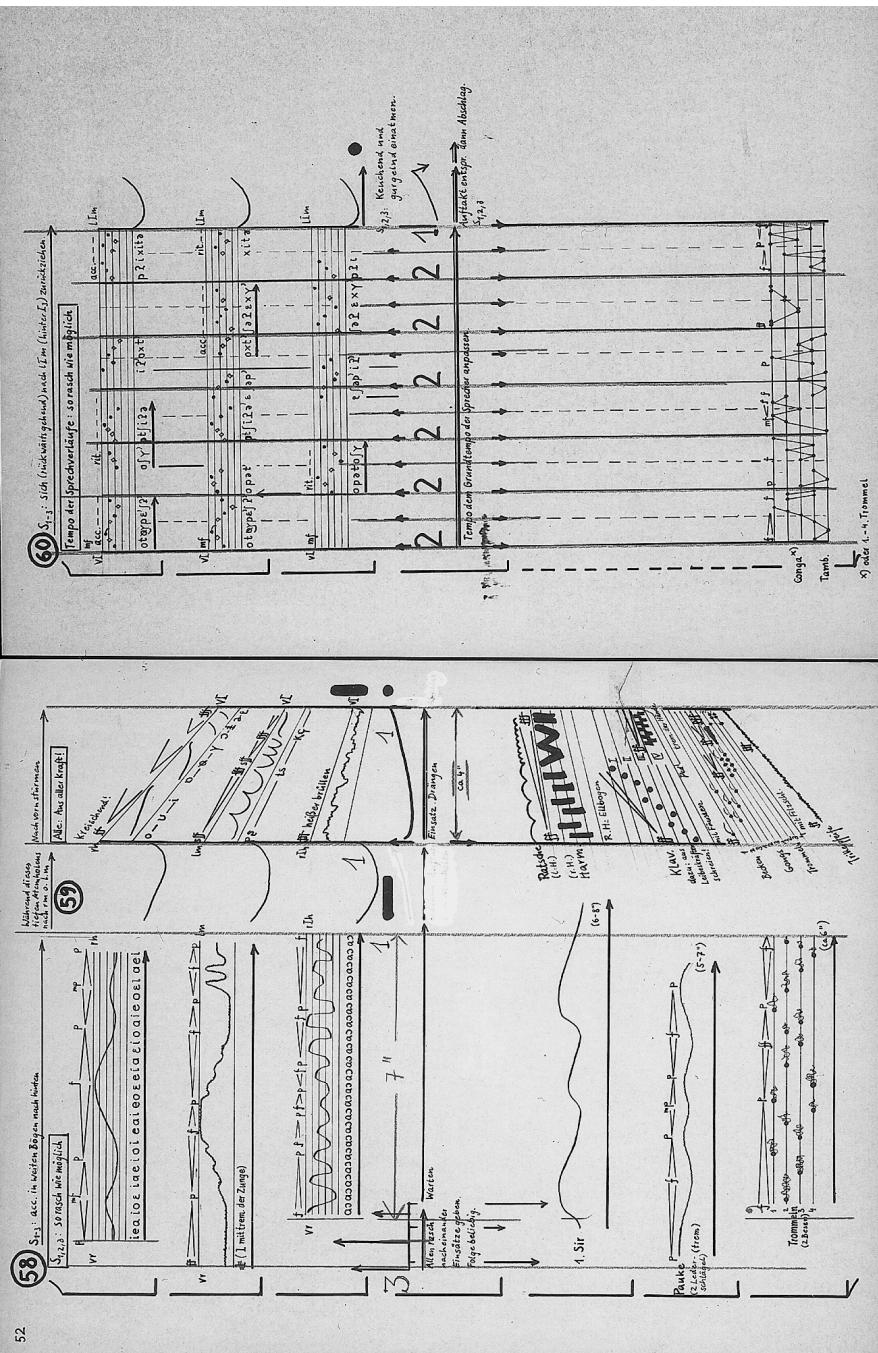


Abb. 29: Glossolalie 61 (2. Fass.) Zif. 58–60 mit handschriftl. Eintragungen

Nachdem die Sprecher bereits den gesamten dritten Satz über dauernd in hektischer Bewegung auf der Bühne tätig waren, unternehmen sie in Zif. 59⁵⁷ einen letzten Sturm nach vorn, um danach in großer Eile wieder hinter die Instrumente zurückzuweichen, und zwar rückwärtsgehend. Während der Sturm für die zweite Fassung auch graphisch grundlegend umgearbeitet und derart die Wirkung verbessert wurde, sind die Eingriffe bei den klanglichen Materialien zur MP *flektieren* vergleichsweise gering. Sie fanden mehr im Detail statt, indem Schnebel beispielsweise die Notation mit geschwärzten und hohlen Notenköpfen für Vokale und Konsonanten differenzierte sowie dynamische und zeitliche Verläufe nicht mehr für alle drei Sprecher gemeinsam, sondern separat ausarbeitete. Die Schlagzeugstimme veränderte er noch weniger und vergrößerte und veränderte lediglich das dynamische Spektrum leicht und eliminierte den einen doppelten Schlag der fünften Figur. Bezuglich der Schicht-Zahlen hielt sich Schnebel nicht an seine eigene Präparation, denn dort sah er solche von einem sprachlichem mit einem instrumentalen Verlauf pro Gruppe vor. Das ergäbe eine sehr geringe vertikale Dichte, wohingegen in Zif. 60 mindestens drei Aktivitäten gleichzeitig stattfinden. Die Komponente des Ruhelosen (SR: »kein Ausruhen zwischen aufeinanderfolgenden Gruppen«) konnte Schnebel mit der höheren vertikalen Dichte seiner Ausarbeitung allerdings steigern.

Für die gesamte Passage gab er eine geschätzte Dauer von sieben bis acht Sekunden an. Diese wie fast alle anderen dieser Zeitmessungen der ersten Fassung eliminierte Schnebel bei der Überarbeitung und ersetzte sie durch Angaben in der Dirigentenstimme, überließ den zeitlichen Rahmen den Gegebenheiten des Ablaufs und/oder differenzierte das System der Einsatzpfeile. Das ist auch in Zif. 60 zu sehen, wo die unregelmäßigen Einsatzpfeile zwischen Sprecher 2 und 3 (1. Fass., Abb. 27) einer taktartigen diachronen Struktur für alle Beteiligten wichen (Abb. 28 und 29), die der Dirigent als Hauptstimme (doppelter horizontaler Pfeil) dem »Grundtempo« der Sprechverläufe, das »so rasch wie möglich« sein soll, anpaßt.

Die noch relativ plastischen zischend-konsonantischen Lautäußerungen wandeln sich am Ende der sehr kurzen Passage in ein »keuchendes und gurgelndes« Einatmen und erwecken dadurch den Eindruck einer Situation der Sprecher kurz vor Ersticken. Hiernach kann die gehetzte Grundstimmung des Satzes offensichtlich nicht mehr weiter gesteigert werden und wird folgerichtig durch den Beginn des vierten Satzes abgelöst, wo die

57 MP *impulsationen*.

geräuschhaften Formanten vom endenden dritten Satz weiter in Husten, Räuspern, Schneuzen und ähnliches verformt sind. Die Ereignisse in Zif. 60 erscheinen mit den unregelmäßigen Schlägen auf fünf Fellinstrumenten, den fast zu rufenden, aber den Atem lange streckenden Lautäußerungen und den zurückweichenden Bewegungen wie die eines Kampfes der Beteiligten gegen einen imaginären Gegner, der dann (ohne Sieger) außer Atem abgebrochen wird. Letztlich führen also auch die lautlichen Äußerungen zu assoziativen Verknüpfungen. Das zeigen auch andere lautsprachliche Passagen der *Glossolalie 61*.

Fazit

Wäre da nicht der Umstand, daß das Geschehen der *Glossolalie 61* auf einer Bühne stattfindet, keine kontinuierliche Handlung hat und mit Hilfe vieler überzeichnender Gesten immer wieder klärt, daß es sich hier um gespielte und nicht reale Szenen handelt, könnte man fast erschrecken ob der geringen Distanz, die verschiedentlich zur Gewalt der originalen Interaktionsformen eingehalten wurde. Das Material enthält viele von Angriff und Aggression geprägte Szenen, deren Wirkungsebenen teilweise kaum gefiltert wurden, so daß sie allein nicht viel Distanz zum Geschehen zulassen. Schnebel konzentrierte zentrale emotionale, assoziative Komponenten ihm umgebender Erfahrungsstrukturen und Lebensentwürfe dermaßen sorgfältig, daß Passagen trotz aller spielerischen Brechungen unmittelbar wirken können. Ob eine Aufführung der *Glossolalie 61* vor allem zu (befreitem oder befreiemendem) Lachen führt, sehr vieles als komisch erlebt wird oder eher nicht, hängt stark von den Umständen einer jeden Aufführung ab. Gerade schnellere und damit häufig zugleich dramatischere Szenen präsentieren sich über längere Strecken hinweg mit herausfordernder Gestik. Die ernst gemeinte Kritik an bestimmten Verhältnissen zeigt sich hier zuweilen so klar, daß die spielerische hinter der ernsten Komponente, die (zumindest im Hintergrund) bei allen guten Stücken wirkt, zurücktritt.

Wie schon in Kapitel II.4 angesprochen steht Schnebels *Glossolalie 61* hier im Gegensatz zu *Song Books*, wo Cage ausbruchartig Aggressives weitgehend mied. Da Schnebel mehr emotionale und szenische Spielarten integriert, ist zu vermuten, daß in der *Glossolalie 61* dadurch auch mehr oder zumindest verschiedene Emotionen und Assoziationen frei werden als in Cages *Song Books*. Schnebels Stück mutet Ausführenden und Publikum so gesehen auch mehr zu, schafft mehr Raum für Dramatik. Schnebel intendiert mehr als Cage, und er zielt trotz aller Offenheit des Ergebnisses auf

ein wesentlich breiteres und auch konkreteres Spektrum symbolischer Interaktionsformen. Er geht mit den von ihm entwickelten Mitteln szenischen Verstehens, wie er sie für die *glossolalie*, aber auch für andere Stücke einsetzte, geradezu mutig auch auf Gewalt enthaltende szenische Konstellationen des Alltags und auf tiefere symbolische Verankerungen von Interaktionen zu. Er transferiert sie zielsicher in sein künstlerisches Medium. Dabei entstehen nicht selten Effekte synergetischer Potenzierung zwischen Sprache und Musik, aber auch zwischen Alltags- und Bühnensituation.

Daß sie etwas emotional und mental durchzustehen geben, gilt wohl für Schnebels Stücke in besonderem Maß, insbesondere für spätere als *Maulwerke*. Das zeigen auch die schon angesprochenen Berichte über Einstudierungen wie beispielsweise von Carla Henius.⁵⁸ Es könnte die Ausführenden in stärkerer Weise treffen als das Publikum, da sie womöglich Monate mit einem solchen Stück umgehen,⁵⁹ während das Publikum solchen Stücken nur im zeitlichen Rahmen einer halben bis ganzen Stunde ausgesetzt ist. Doch verlangen eigentlich alle guten experimentellen Stücke, daß ihre Ausführenden sich über viele bis dahin unbewußte Abläufe ihres Verhaltens bewußt werden, damit sie sie überhaupt im verlangten Umfang theatralisch und klanglich einsetzen können. Dazu bedarf es eines sehr offenen Umgangs mit sich und mit anderen am gleichen Projekt Beteiligten, die in Theaterensembles selbstverständlich psychologische gruppendiffusiv-dynamische Arbeit einschließt, unter Musikern jedoch bis heute nicht. Häufig richten sich diese Stücke explizit gerade an Laien und Semi-Professionelle, was das Gefühl, etwas Elementares durchzumachen zu müssen, gerade für diesen Personenkreis verstärken dürfte. Schnebel sieht eine Möglichkeit, durch experimentelle musiktheatralische Stücke den schauspielerischen Anteil der Arbeit von Musikern zu professionalisieren.

Die *Glossolalie* 61 wie auch die Präparationen der *glossolalie* haben kathartische Qualität, die je nach Aufführung oder Umsetzung stark wirken kann. Kommentare wie der Cardews zur Uraufführung der Teil I, III und IV in Darmstadt 1964, es handle sich hier um »musicological entertainment«,⁶⁰ erscheinen eigentlich nur erklärlich auf dem Hintergrund einer Aufführung, in der sich nicht das gesamte Repertoire dramatischer und assoziativer szenischer Komponenten des Stücks entfalten konnte. Es wurde gewissermaßen

⁵⁸ Vgl. Kap. II.4.1.

⁵⁹ Es sei hier an die Ausarbeitung *Glossolalie* 94 des Ensemble Recherche erinnert.

⁶⁰ Cornelius Cardew »New Music Has Found Its Feet« (original in: *The Financial Times*, London, 31.7.1964/Bericht über die Darmstädter Ferienkurse 1964), in: G. Borio, H. Danuber u. a. (Hg.) *Zenit*, Bd.3, p. 509.

nicht wirklich bzw. nicht gänzlich »szenisch verstanden«, vielleicht wegen eines zu wenig phantasievollen und zu logischen Umgangs mit dem Material, vielleicht wurde auch das Eintauchen in die dramatischen Dimensionen des Stücks verweigert. Da diese Aufführung 1964 möglicherweise noch auf der weniger inspirierenden ersten Fassung basierte und vielleicht auch deshalb weniger mit Sinn für die symbolischen Implikationen als für den quasi musikalischen Ablauf erarbeitet wurde, erscheint Cardews Reaktion verständlich. Cardews Kommentar ist in sich widersprüchlich, denn mit »musicological« verbindet sich nicht sofort »entertainment«. Die Aufführung war also nicht so schlecht, daß sie nicht zum Lachen animierte, aber die Konstruktion des Materials war offenbar deutlich zu spüren. Bei dieser Aufführung könnte beispielsweise die körperliche Bewegung oder sogar jegliches mimetisches oder gestisches schauspielerische Element auf der Bühne gefehlt haben, die Entscheidendes zum umfassenden Erleben und Verstehen der Szenen beitragen könnten. Schnebel schreibt darüber hinaus ohnehin keine Requisiten oder Bühnenausstattung vor. Doch auch diese Komponenten dürften, sinnvoll eingesetzt, die Wirkung des Stücks erheblich steigern, was nicht zuletzt Aufführungen der *Glossolalie* 94 mit Beleuchtung und verschiedenen Requisiten zeigten.

Schnebel schuf mit der *Glossolalie* 61 eine Komposition, die sein szenisches Verständnis der ihn damals umgebenden Lebensphären mit der doppelten Weite eines künstlerischen Produkts erfahrbar macht. Abschließend ist zu konstatieren, daß mit der *Glossolalie* 61 aus dem weitläufigen Fundus symbolischer Interaktionen des Konzepts *glossolalie* lediglich eine mögliche, wenn auch umfassende szenische Konkretion hervorgegangen ist. Wieviel von ihrem Wirkungspotential aktiviert wird, hängt von der Qualität der Aufführungsbedingungen ab. Im folgenden Kapitel wird die *Glossolalie* 94 als eine weitere Konkretion, die eine andere Zeit und Lebensphäre widerspiegelt, analysiert.

III.3 Das Projekt *Glossolalie 94* (1993/94)

Szenische Transaktionen zwischen Alltag und Theater
auf Basis der *glossolalie*

Wenn das Material erst einmal gärt, führt es zu einer Art von spielerischer Besessenheit: das tägliche Leben ist *Glossolalie* auf Schritt und Tritt.¹

Das Projekt *Glossolalie 94* ist neben Schnebels eigener Ausarbeitung die einzige Version der *glossolalie*, die sehr viele, nämlich 21 Präparationen einsetzt und ein hohes Maß an Öffentlichkeit erlangt hat. Seiner erfolgreichen Uraufführung am 23. April 1994 in Witten folgten weitere Aufführungen im Rahmen größerer Festivals wie in Graz, Weingarten und Berlin u. a. Zugleich dokumentiert seine Entstehungsgeschichte und seine letztendliche Erscheinungsform, wie ein auf neue Musik spezialisiertes Instrumental-Ensemble von flacher hierarchischer Struktur mit den Präparationen der *glossolalie* umgehen kann, letztlich also auch, wie dieses Konzept Jahrzehnte später aktualisierbar ist. Mit *Glossolalie 94* entstand ein hinsichtlich musikalischer und assoziativer Strukturen vielfältiges Stück, wobei sich die offensichtlich hier wirksamen symbolischen Interaktionsformen vor allem in bestimmten basalen Merkmalen zeigen, also etwa auf der Ebene von Expressiven. Die individuellen Erfahrungsstrukturen der Mitwirkenden sind schon während der Entstehung gruppendiffusiven und Selbsterfahrungs-Prozessen unterworfen, aus denen sich die Materialien als symbolische Wirkungszusammenhänge ihrer Lebensentwürfe kristallisieren und das Material des Stücks wesentlich bestimmen. Die *Glossolalie 94* ist nicht in einer detaillierten Partitur schriftlich fixiert, sondern auf das Gedächtnis der somit kaum ersetzbaren fünf Darsteller angewiesen.²

Das Ensemble Recherche hatte sich schon zuvor mit verschiedenen offenen, auch musiktheatralischen Stücken, beispielsweise *Plusminus* von Stockhausen, *Variations II* von Cage und *Explosante-Fixe* von Boulez, beschäftigt und sie zur

¹ Ensemble Recherche »Arbeitsbericht«, im Programmheft der *Wittener Tage für neue Kammermusik 1994*, hg. v. F. Hilberg und H. Vogt, p. 69.

² Viele der folgenden Informationen zur »Entwicklungsgeschichte« der *Glossolalie 94* gab mir das Ensemble Recherche in dem schon zuvor zitierten Interview vom 29.8.1997 in Freiburg. Für dieses Interview ebenso wie für die unkomplizierte Kommunikation mit der Managerin des Ensembles, Sabine Franz, und für die Überlassung der Kopie eines »Regie-Buchs« möchte ich dem Ensemble und Sabine Franz an dieser Stelle herzlich danken.

Aufführung gebracht. Darüber hinaus führten sie seit einiger Zeit auch *Li-getis Aventures & Nouvelles Aventures* häufiger auf, ein Stück, das nicht nur aus der gleichen Zeit wie die *glossolalie* stammt, sondern auch in einigen Hinsichten, die Sprachverwendung und psychologische Konnotationen betreffend, mit diesem verwandt ist. Als Harry Vogt für die von ihm organisierten Wittener Tage für neue Kammermusik Interesse an einer neuen Version der *glossolalie* bekundete und den Aufführungsrahmen bot, begann mit finanzieller Unterstützung des Siemens Kulturprogramms die Arbeit an der *Glos-solalie*.⁹⁴

Etwa ein halbes Jahr intensiver Beschäftigung mit dem Material ging der Uraufführung voraus. Zuerst wurde gemeinsam diskutiert und entschieden, welche Mitglieder des Ensembles an diesem Stück mitwirken. Da dem Ensemble schon sehr früh klar war, wie wichtig der szenische Anteil einer Ausarbeitung sein würde, wurden zu den fünf Akteuren⁹⁵ des Ensembles zwei Schauspieler mit verschiedenen Muttersprachen gesucht, die bald mit Liliana Heimberg (Zürich) und Stephen Lind (London) gefunden waren. Sie sollten das Projekt auch theatralisch professionalisieren. Die von Schnebel formulierte Maxime: »Da werden Musiker zu Schauspielern. Die Konsequenz: nicht sollen, wie manchmal geargwöhnt, Musiker zu schlechten Schauspielern gemacht werden; eher gilt es, die schlechten, unreflektierten Schauspieler, die sie sind, zu guten zu machen. Das bedarf der Übung.«⁹⁶ setzte das Ensemble um.

Die Schauspieler spielten nicht nur im Stück mit, sondern übernahmen diesbezügliche verantwortliche Aufgaben aus ihrem Berufsfeld. Liliana Heimberg gab vor allem bei dramaturgischen Entscheidungen Rat. Stephen Lind trainierte die Musiker in den Wochen vor der Aufführung täglich: Gruppen-dynamik, Bewegungen auf der Bühne, Sprechen, Mimik, Gestik, etc. Die drei Ensemble-Mitglieder, die ich interviewte, waren sich einig, daß der Entstehungsprozeß des Stücks nachhaltige Veränderungen in der Struktur ihres Ensembles bewirkte. Dies betrifft neben den wirksamen gruppendiffusiven Aspekten auch einige praktische Elemente. Beispielsweise werden Atemübungen – und Atmung ist genuiner Bestandteil aller Präparationen – »heute noch, in jeder Probe«⁹⁷ gemacht. Die Atmung wurde als ein Grund-element jeder menschlichen Tätigkeit erkannt und insbesondere in bezug

⁹³ Christian Dierstein (Schlagzeug), Martin Fahlenbock (Flöte), Lucas Fels (Violoncello), Barbara Maurer (Viola) und Melise Mellinger (Violine).

⁹⁴ Schnebel »Sichtbare Musik«, in: ders. *DM*, p. 322.

⁹⁵ Lucas Fels, Interview mit drei Mitgliedern des Ensemble Recherche am 29.8.1997 in Freiburg.

auf stimmliche Äußerungen bewußt erarbeitet. Die demokratische Maxime des »Jeder macht alles« schloß von vornherein die Mitarbeit Schnebels aufgrund seiner Sonderstellung als Komponist und Urheber der *glossolalie* aus. Bis zum Schluß blieb das Ensemble dennoch offen für Anregungen von außen – diese kamen häufig auch von Ensemble-Mitgliedern, die gerade an bestimmten Szenen nicht beteiligt waren. Die Atmosphäre scheint sehr offen und kommunikativ gewesen zu sein. Insgesamt entsteht der Eindruck, daß die Mitwirkenden quasi in einem Kontinuum zwischen Proben und Alltag lebten.

Die spielerischen Erfahrungen aus den Proben schließlich auf einem Podium öffentlich präsentieren zu müssen, führte bei der Uraufführung dazu, daß die Mitwirkenden sehr nervös waren, was sie als professionelle Musiker sonst nicht mehr kennen. Sie erklären dies mit dem Fremden und Neuen, was sie zu tun hatten: auswendig mit Sprache und schauspielerischen Bewegungen in erster Linie Theater und erst in zweiter Linie Musik zu spielen. Vielleicht wirkte sich auch beunruhigend aus, daß in diesen Szenen sehr viel aus ihren eigenen Erfahrungsstrukturen präsent ist, sie mehr von ihren Persönlichkeiten und Lebensentwürfen – auch durch den distanzierenden Effekt der collageartigen Abläufe hindurch – zu erkennen geben, als dies bei den meisten (musikalischen) Interpretationen, die sie auf die Bühne bringen, der Fall ist.

Zu Beginn des etwa sechsmonatigen »Produktionsprozesses« versuchten zunächst alle Mitwirkenden gemeinsam, die Präparationen, die sie von Schnebel erhalten hatten, zu verstehen. Sie sprachen jede einzeln durch, entdeckten dabei selbst die Paare und die Parameterfelder, Korrespondenzen und Kontraste. Allmählich kristallisierte sich heraus, wer sich mit welchem Blatt näher beschäftigt und die Materialien dazu sucht und vorbereitet. »In Dir selber steht plötzlich so ein imaginärer Berg von Büchern, Texten, Bildern und allem Möglichen.«⁶ Alle die Musiker zufällig umgebenden Quellen wurden spielerisch-assoziativ genutzt: Sprache aus Werbespots, Schlagzeilen, Wörterbücher, Comics, Reiseführer, Programmhefte, Belletristik, Zeitungen etc. Bis zum Schluß kamen immer noch Materialien dazu, die jemandem gerade begegnet waren. Die Sprache war offensichtlich Angel punkt der monatelangen Suche, die – darüber sind sich die drei einig – »sehr amüsant war«.

⁶ Ebd., Lucas Fels.

B.M.: Und vor allem, es hatte immer mehr mit unserem eigenen Alltag zu tun. Du guckst die Welt in der Zeit, wo Du so was suchst, ständig unter diesem Aspekt an: was könnte sich lohnen zu zitieren. L.F.: Das stimmt, die Sprache, die Du liest, auch in der Zeitung oder in der Werbung, dein Blick wird unglaublich scharf. Und Du achtest auf alles. Das ist jetzt noch ganz oft so, daß mir irgendwelche Reklame...⁷

Daß das Material immer fragmentarisch aufscheint, aufblitzt, auf die Netzhaut, auf den Hörnerv trifft, aus mehreren Richtungen in netzwerkartigen Strukturen einwirkt, dürfte mit zu der Entscheidung beigetragen haben, auch den Formverlauf des Stücks nicht an einer nachvollziehbaren Handlung entlang zu konzipieren, sondern die Schnitt-Techniken der alltäglichen Wahrnehmung, die heutige Erfahrungsstrukturen prägen, selbst formgebend werden zu lassen, und zwar in einem weiterreichenden und spontaneren Maß, als dies Schnebel in seiner Version umsetzte (und mangels Kollektiv umsetzen konnte). So konnte sich assoziativ und intuitiv während der Probenarbeit ein Ablauf entwickeln. Dabei mußte wohl Liliana Heimbergs Impuls gebremst werden, einen – ihr als Theaterfrau vertrauten – Handlungsstrang in den glossolalischen Strukturen zu etablieren. Christian Dierstein hingegen, so berichtete Lucas Fels, sprach wiederholt von den ihm insbesondere beim amerikanischen Fernsehkanal MTV aufgefallenen Effekten rasant wechselnder Bild- und Tonsequenzen als Inspiration für die Form »seiner« *Glossolalie*. Fast wirkt Heimbergs Versuch, als ob sie eine moderate, vielleicht auch angenehmer vorzuführende Form all dieser symbolträchtigen Vorgänge anstrebte, während Dierstein gerade eine der extremsten Erscheinungen seiner multiplexen Umgebung, vielleicht auch als die zugleich faszinierendste und (gesellschaftlich, sozial) bedrohlichste, direkt thematisierte. Ihn könnte auch das Wilde, Unvermittelte, Lawinenartige dieses ultraschnellen und teilweise aggressiven Fernseh-Kanals gereizt haben, wobei auch hier unmerklich nicht etwa ein breites Spektrum vieler Eindrücke erlebt werden kann, sondern im Gegenteil diese dem ihnen gemeinsamen Prinzip rücksichtslosen Fragmentierens unterworfen und so gleichgeschaltet werden.

Wie in den visuellen Medien ist Musik in der *Glossolalie* 94 ergänzend eingesetzt. Wenn diese Tendenz auch bereits im Konzept *glossolalie* angelegt ist, so geht das Ensemble Recherche hier viel weiter, als Schnebel in der *Glossolalie* 61. So gesehen wirkt Schnebels Version wirklich eher wie eine Sprachkomposition als wie instrumentales Theater. In der Fassung des Ensemble

⁷ Ebd., Lucas Fels, Barbara Maurer.

Recherche wurde der szenische Schwerpunkt auf die visuellen Komponenten verschoben, auf die Gefahr hin, daß sie die klanglichen Ereignisse dominieren. Dies ist aus meiner Sicht jedoch im allgemeinen in der *Glossolalie* 94 nicht der Fall.

Ganz kurze Bilder: Du siehst irgendwas, und es ist sofort wieder weg... Das wurde uns in manchen Kritiken vorgeworfen. Daß ständig Erwartungen kommen, doch in dem Moment, wo Du etwas erwartest, kommt was völlig anderes. Und es ist so kurz! Wie ein Medienspektakel. Das, muß man sagen, war schon ein bißchen gewollt.⁸

Der negativ konnotierte Begriff des »Medienspektakels« erfaßt das Stück auch keinesfalls, zumal technologische Effekte außer in der Licht-Regie und mit dem kurzen Zuspielband am Schluß – angesichts der Materialvielfalt eigentlich sogar erstaunlicherweise – nicht genutzt wurden.

Schnebel reagierte auf die erste Aufführung der *Glossolalie* 94, die er in Witten bei einer der fünf Generalproben sah, betroffen.

Und dann kam Schnebel in eine der Generalproben und war völlig schockiert, war wirklich richtig schockiert, war total weg. Das sei alles viel zu schnell. Das würde jetzt vierzig Minuten dauern, und es müßte eine Stunde dauern für das, was wir machen. Viel zu viel ineinander. Er hat seine Blätter [MPen] nicht mehr wiedererkannt.⁹

Schnebel gewöhnte sich an das Tempo und die Vielfalt der Neunziger-Jahre-Version des Ensemble Recherche und ist inzwischen begeistert und überzeugt von diesem Stück.

Die Musik der *Glossolalie* 94, in dieser Hinsicht der *Glossolalie* 61 verwandt, wurde weitgehend neu erfunden oder weckte mit reduziertesten Mitteln Assoziationen an bekannte Musik, ohne sie eigentlich zu zitieren, z. B. der zugleich etwas sentimental und naiv wirkende Cello-Gesang zur MP *oppositionen*. Er ruft Assoziationen an die Atmosphäre hervor, die ein sentimentaler Schlager verbreitet, oder erinnert an die perfekte Melodie des Schwans aus Saint-Saëns' *Carneval des Animaux*, beruhigt vielleicht sogar und weckt angenehme Gefühle, weil Lucas Fels hier zwar klischehaft, aber nicht kitschig spielt und konsonante wohlklingende Musik in diesem Stück ohnehin die Ausnahme ist.

Die Besetzung steht durch die Mitwirkenden fest: Flöte, Violine, Viola, Violoncello und Schlagzeug. Diese Instrumente sind mit Ausnahme des Schlag-

8 Ebd., L.F.

9 Ebd., L.F.

zeugs symbolische Bedeutungsträger der europäischen Kunstmusik der vergangenen drei Jahrhunderte. Sie stehen in der kollektiven Erfahrungsstruktur für konventionelles Musizieren, für einen eher konservativen Musikgeschmack. Musiker, die ihre Instrumente beruflich und aus Überzeugung in hohem Maß zur Interpretation Neuer Musik einsetzen, empfinden – sofern sie sich nicht bereits gegen derartige Vorurteile durch Unempfindlichkeit gewappnet haben – die Grenzen konventionellen Musizierens nicht als ihre eigenen, sondern als Störfaktoren aus kollektiv wirkenden und vertretenen Lebensentwürfen anderer Menschen. Solche Musiker können in einem Konzept wie der *glossolalie* daher zwei ihren Beruf betreffende Komponenten reflektieren: Zum einen die große Vertrautheit mit einem weiten Repertoire zeitgenössischer, teilweise experimenteller und unkonventioneller Spieltechniken, zum anderen die Ortung dieser Neuen Musik in von allgemeinen musikalischen Bedürfnissen weitgehend isolierten Gebieten. Diese fühlen sich wie Nischen, Oasen, Enklaven an und gebärden sich teilweise entsprechend exklusiv, signalisieren aber auch gesellschaftliche Wirkungs-, Bedeutungslosigkeit und Isolation bis hin zu Fragen nach der Existenzberechtigung solch »elitärer« Aktivitäten.

Auf diesem Hintergrund konnte das Ensemble Recherche mit seiner Entscheidung, die *glossolalie* in toto eigenständig umzusetzen und die vokalen und instrumentalen Parts nicht grundsätzlich zu trennen, psychologisch und ästhetisch aus dem Projekt größtmöglichen Nutzen ziehen. Sie schaffen, indem »jeder alles macht« und weil sie auch nicht davor zurückschrecken, ihre Instrumente für ihr Instrumentales Theater zu instrumentalisieren, eine größtmögliche Verquickung der Ebenen, auf denen in einer glossolalischen Weltsicht musikalische Materialien wirken können. So üben die Musiker mit ihren Instrumenten in der *Glossolalie 94* mehreres. Sie spielen – abwechselnd –, ohne unmittelbar am Geschehen beteiligt zu erscheinen, den szenischen Abläufen Musik zu, reflektieren Klangprozesse. Oder sie reflektieren das Musik-Machen und setzen ihre Instrumente als Requisiten ein, die sie zugleich zum Klingeln bringen, in zweierlei Weise: entweder indem sie etwa in der Laokoon-Szene (MP *iuxtapositionen*) mit den Instrumenten wandern und ein »lebendiges Bild« erschaffen; oder sie erzeugen experimentelle Klänge auf ihren Instrumenten, weil sie ihnen, aber nicht notwendigerweise dem Publikum, auf diesen möglich und vertraut sind und bestens mit vokalen Äußerungen korrespondieren (z.B. gleich zu Beginn, aber auch im vierten und letzten Teil der *Glossolalie 94* zur MP *verbindungen*).

Die Musik – als Klang und als szenische Aktion des Musikkenschaffens – unterstützt und bereichert die vokalen und räumlichen Komponenten szenischer

Abläufe mit jeweils typischen farblichen, rhythmischen und gestischen Prozessen. Bestimmte Anteile der dargestellten Interaktionsformen sind erst mit Hilfe der musikalischen Verläufe erfahrbar (als Klang vor allem der Schluß, als Aktion z. B. die Laokoon-Gruppe), die meisten werden dadurch plastischer (z. B. die Szene zur MP *für sich*). Viele Spieltechniken sind dem Repertoire Neuer Musik entnommen, was durch die Vorgaben der MPen unvermeidlich ist. Alle Ereignisse (vokal und instrumental) sind rein akustisch. Nur ganz am Schluß beschallt eine Hörcollage mit klar erkennbaren musikalischen Zitaten (MP *bestätigungen*) vom Tonband den Raum.

Grundsätzlich galt, so Barbara Maurer, für die gesamte Version, daß alle Materialien übertrieben, d. h. überdeutlich werden müssen, damit sie auf der Bühne wirken. Bühnenbewegung, Bühneausstattung, Requisiten und auch die Licht-Regie, die erst in den acht Tagen Proben in Witten ausgearbeitet wurde, sind dabei wichtige, je nach Szene ergänzende oder essentielle, Bedeutungsträger. Hier besteht ein großer, auch historisch bedingter Unterschied zur *Glossolalie 61*, bei der genuin theatralische Komponenten wie Licht, Requisiten, Raumbewegung und körperliche Gestik nicht als so wichtige Bestandteile einer Aufführung angesehen wurden, wohl aber eine überdeutliche auditive Darstellung.

Große Probleme bereitete eine Zeitlang die Notation der Vorgänge von *Glossolalie 94*. Es war unklar, ob eine Partitur entstehen soll, die auch Nicht-Eingeweihte begreifen können. Dazu gab der mit experimentellen Stücken vertraute Schweizer Komponist Hans Wüthrich seinen »rettenden Rat«:

›Ihr müßt das so aufschreiben, daß Ihr es wieder lesen könnt, aber es muß außer Euch niemand lesen können. Es ist nur eine Erinnerungsstütze für Euch, so daß Ihr auch gegenseitig weißt, was die anderen machen. Es ist eine Schrift, die nur für Euch gilt und für niemand außerhalb. [...] Wir haben lange überlegt, und dann haben wir eben Zettel vorbereitet mit Namen, mit Noten und ohne. Von diesen Blättern hatten wir dann einen Riesenstapel. Aber die haben wir doch kaum benutzt. Du brauchst das dann nicht.¹⁰

Letztlich wurden aus dem »Riesenstapel« sieben »Bücher« mit Regieanweisungen, Texten und choreographischen Details, die in der Tat kaum mehr als Erinnerungsstützen sein können. (Das mir vorliegende »Buch« von Lucas Fels hat sechsundzwanzig Seiten.) Requisiten, Bühneausstattung, Raumbewegung und Determinanten der Licht-Regie sind nicht verzeichnet. Für die Bühneausstattung wurde kaum etwas benötigt. Wichtigste Requisiten sind viele Stühle, die Instrumente und das große grüne Tuch,

¹⁰ Ebd., L.F.

unter dem die Musiker in der Szene um die Laokoon-Gruppe und die Caracalla-Thermen zunächst unsichtbar agieren. Auch ein Außenstehender könnte sich an einem »Regie-Buch« beim Hören oder Sehen einer Aufführung orientieren, jedoch sicher mit weniger Redundanz als die Ausführenden. Schrift ist in dieser Version der *Glossolalie* also ein völlig untergeordneter Faktor. So bleibt die *Glossolalie* 94 das materielle und geistige Eigentum des Ensemble Recherche, verweigert sich Aufführungsversuchen anderer.¹¹

Dennoch gibt es notwendigerweise schriftliche Fixierungen. In sieben Fassungen, also als Vielfaches, existiert das »Buch«, sieben Lesarten eines nur in Aufführungen und ihren auditiven bzw. audiovisuellen Dokumentationen existenten »Texts«. Dadurch entstehen so viele individuelle »Texte« und Verhältnisse zum in diesen Texten Gemeinsamen, daß hier etwas in Aufführungen geschieht, von dessen lebendiger Vielfalt Schnebel eingenommen war.

Spielen mehrere Musiker miteinander, mögen alle den gleichen Text lesen und daraus doch, weil jeder eine andere Regel befolgt, oder auch bloß in seiner Weise interpretiert, höchst verschiedene Stimmen resultieren: die eine sichtbare Musik wird akustisch multipliziert und aufgefächert.¹²

Diese »Bücher« kongruieren auch in ihrer Weise mit Cages Idee einer Nicht-Partitur und repräsentieren zugleich rudimentär das, was Regiebücher in jedem Theaterstück sind. Die Musiker scheinen hier tatsächlich eine Vermittlungsform zwischen Musik-Spielen und Theater-Spielen gefunden zu haben. Entsprechend bilden Aufführungen der *Glossolalie* 94 ein Gemisch aus immer wieder anders verlaufenden Teilen und solchen, die auf genaue Maßarbeit wie in jedem Theaterstück angewiesen sind, wenn z. B. Requisi-

¹¹ Probleme hiermit gibt es erst aus langfristiger historischer Perspektive, da das Stück, einmal vom Spielplan des Ensemble Recherche verschwunden, nie wieder in seiner originalen Gestalt nachzuspielen ist. Derartige Probleme verursachen alle nicht genau dokumentierten historischen Kunstwerke. Sie sind teilweise auch programmatisch, weil es bedeutet, daß sich ein Stück den herrschenden Bedingungen der Reproduktion und anderweitiger Vereinnahmung verweigert.

Selbst die live-elektronische Musik eines Luigi Nono ist ähnlicher Gefahr ausgesetzt, da diese zu einem wesentlichen Teil nur mündlich tradiert ist. Wird ihre Aufführungspraxis nicht rechtzeitig authentisch vom derzeitigen »Eingeweihten« André Richard weitergegeben, dann kann die originale Musik nicht mehr rekonstruiert werden.

Daß mit der Schriftlichkeit auch aufführungsrechtliche Fragen zusammenhängen, hat das Ensemble in Zusammenhang mit der *Glossolalie* 94 erfahren, als der Schott Verlag versuchte, für dieses Stück, das auf einem Konzept des von ihm exklusivvertretenen Komponisten Dieter Schnebel basiert, Großes Recht und entsprechende Tantiemen geltend zu machen.

¹² Schnebel »Sichtbare Musik«, in: ders. *DM*, p.330.

ten zuverlässig von einem zum nächsten Ort transferiert werden müssen. Die Gesamtaufführungsdauer schwankt daher erheblich zwischen ca. dreißig und ca. sechzig Minuten.

Die Abfolge der *Glossolalie* 94 ist anhand der verwendeten Materialpräparationen übersichtlich darstellbar. Folgende MPen wurden nicht verwendet:

impulsationen/extentionen
flektieren
dis-positionen
fortsetzungen
agglutinieren

iuxtapositionen
einfälle
isolieren
einverständnisse
oppositionen
bewegungen

versammlungen

vektoren/kreise
gegeneinander
verbindungen
für sich
zustände
einwände/einwürfe
bestätigungen

Tab. 13: Ensemble Recherche
Glossolalie 94, verwendete
Materialpräparationen

Das Paar *perspektiven* und *initiativen*, und die einzelnen *inkorporieren*, *folgen*, *kontraste*, *konkurrenz*, *ausbruch* und *verwicklungen*. Die Viergliedrigkeit des Stücks scheint mir spät eingefügt zu sein, wiewohl sie Teil der Inhaltsübersicht des »Buchs« ist. Sie ist auch lediglich im Booklet der Dokumentations-CD (ohne Titelbezeichnungen), nicht aber im Programmheft der Wittener Uraufführung enthalten und möglicherweise als Hommage an Schnebels Ausarbeitung in Form einer vierstötigen Sinfonie zu verstehen. Im »Buch« (Version Lucas Fels) sind die Teile charakterisiert: 1. [?], 2. »Caracalala«, 3. »Intermezzo«, 4. »Gegenwart«.¹³ In den drei auf mehreren MPen basierenden Teilen sind Tempo und Dynamik anders als in den meisten Teilen der *Glossolalie 61* jeweils kontrastierend angelegt. Auch sind die Materialien nicht nach lautsprachlichen und semantisch besetzten separiert, sondern nach Bedarf gemischt. Der zweite und vierte Teil können als die semantisch dichteren angesehen werden. Außerdem ist

der dritte Teil (»Intermezzo«) mit ca. eineinhalb Minuten extrem kurz. Er wird zudem nur von den beiden Schauspielern sowie ohne Musik dargestellt. Sie stellen eine Szene nach, in der sie als Paar in Erwartung eines Kindes einen Namen suchen. Eine reale Interaktion, in der Assoziationen tatsächlich über syllabische und andere Wort-Verwandtschaften entstehen, wird mit Hilfe ihrer immanenter symbolischer Komponenten (sie sitzt auf

¹³ Barbara Maurer, die diesen Teil wegen der Interview-Texte korrekturgelesen hat, schlug vor, diese Charakterisierungen der Teile zu streichen.

seinem Schoß, Alliteration und ähnliches spielen bei der Wortsuche eine Rolle, die Worte sind eindeutig Namen, der Tonfall ist zart bis entschlossen, abwechselnd fragend und wertend) für das Publikum mühelos verständlich. In den übrigen Szenen sind alle in verschiedenen Funktionen beteiligt, und wenn sie nur die Requisiten umräumen, sie üben Flexibilität.

Die Text-Materialien entstammen unter anderem folgenden Quellen: ein Text von Gottfried Benn auf kroatisch, eine Zeitung aus dem Kongo in der Landessprache, ein Ausschnitt aus einem Programmheft-Text des Komponisten Claus-Steffen Mahnkopf zu einem eigenen Stück (»Diese schizothyme Organik...«), aus Schnebels Legende zur *glossolalie* (»Vermieden sollen wohl ärmliche Kompositionen...«), Textausschnitte aus einem Reclam-Reiseführer zu den Caracalla-Thermen in Rom, Ausschnitte aus Gustave Flauberts *Unsinnige Geschichten*, aus Schweizer »Psycho-Zeitschriften«,¹⁴ aus einer Wirtschaftszeitschrift, aus dem Grundgesetz, aus einem Horoskop, aus Volksprüchen und aus der Werbung. Damit ist ein szenisches Feld umrissen, das teilweise klar auf die neunziger Jahre verweist (z.B. die Werbesprüche, C.-St. Mahnkopf), teilweise aber natürlich auch ältere Texte enthält, die nicht auf die Jetzt-Zeit, sondern auf das unmittelbare Umfeld des Ensembles verweisen.

Ähnlich wirkt die Zusammenstellung der musikalischen Materialien. Sie sind, sofern sie zitiert und nicht improvisiert sind, u.a. folgendem entnommen: »La Paloma«, H. Lachenmann sowie L. Nono. Die Tonband-Collage am Schluß (MP *bestätigungen*) enthält folgende musikalischen Zitate (chronologisch, Dauer: ca. 2'30"):

—Eric Clapton——	—Piazzolla——	—Rachmaninow——	—G. Jonas[?]—	—Mahler 5.—
—Zender/Schubert——	—Vinc. Novae [?]——	—Oehlschlägel——	—Hölszky——	—Mahler 5.—
—Aznavour——				—Goretzky——

Offensichtlich dokumentieren diese Klänge eine andere Zeit und eine andere Perspektive als Zitate der *Glossolalie 61*. Das einzige Material, das Schnebel potentiell hätte nutzen können, bieten Rachmaninow (Klavierkonzert)

¹⁴ L.F.: »Alleine verlustieren« wird in der *Glossolalie 94* zu »alleine phallustieren«. Die Assoziation an den Phallus wird durch das sprachliche Umfeld des Zitats, wo bereits zahlreiche mit Geschlecht und Koitus verbundene Worte erscheinen, sehr wahrscheinlich eintreten.

und Mahler. Lucas Fels erstellte hier ein Hörbild¹⁵ aus Materialien, die ihm vertraut waren, die in seinem Leben Bedeutung haben und von denen er voraussetzen kann, daß sie auch in unterschiedlichen Ausschnitten bekannt sind. Die Zitate von Hans Zender und Adriana Hölszky dürften nur in Fels' engerem Umfeld erkannt werden. Hier ist wichtig, daß er mit diesen Zitaten die Neue Musik – und daß sie diesem »Idiom« entstammen, ist hörbar – mit Hilfe der fragmentierten mehrschichtigen elektronischen Erscheinungsweise in einen depravierten Zusammenhang stellt. Er verdeutlicht hier gewissermaßen den Untergang solcher Musik in den gesellschaftlichen Erfahrungsstrukturen, wo Musik zuerst mit Schlagern als Bedeutungsträgern assoziiert ist, zu denen in diesem Kontext leider auch die Musik von Rachmaninow und Mahler gezählt werden muß. Zugleich hat das Ensemble das »Idiom« der Neuen Musik in vielen vorhergehenden Passagen des Stücks mit fast schmunzelnder Überlegenheit oder programmatisch »gerettet« und auch die klanglich-assoziativen Bandbreite der an sich konventionellen Instrumente mit selbstverständlicher Gestik gezeigt, bevor die Tonbandcollage mit einem Zitat »minderwertiger« neotonaler zeitgenössischer Musik von Goretzky das gesamte Stück – wohl zweifelsohne mit einem gewissen spiekerischen Zynismus – beendet.

Bezeichnend für diesen Schluß ist auch die Montage der Texte, die nahezu alle so gesprochen sind, daß sie, so man die Sprache kennt, semantisch verständlich sind.

Das sprachliche Feld aus »niedrigeren Sphären« umfaßt neben vollständig zitierten Sprüchen wie »Wien bleibt Wien«, »Eine Frau ohne Mann ist wie ein Fisch ohne Fahrrad«, »Dabeisein ist alles« und »Love makes the world go round« auch vieldeutige, überraschende, witzige Abänderungen wie »Jedem Schweizer seine Swatch« und vor allem das selbstironische, langsam deklamierte »We will go an extra mile for [man vervollständigt in der eigenen Vorstellung bereits die Zigarettenmarke] New Music«. Das Goretzky-Zitat fällt in etwa zusammen mit dem Schlußwort von Stephen Lind: »**It will all end in tears**«. Ob er das mal in einer besonders heftigen Probe zur allgemeinen Erheiterung gesagt hat, oder stammt es aus der englischen Boulevard-Presse?

¹⁵ Im Interview vom 29.8.1997 sagte Lucas Fels, daß er ein solches Hörbild rein akustisch mit den vorhandenen Instrumenten nicht für sinnvoll hielt. Es hätte nicht in der gewünschten Weise ironisierend gewirkt. Dies steht in Zusammenhang mit dem reduzierten Symbolgehalt und den reduzierten Darstellungsmitteln.

Bestätigungen

v - überlappen am Ende
mittellang - kurz tief einatmen
Tempo kontinuerlich, pathetisch - hymnische Sprechweise
mf - f

- Ma: You don't change a winning team
Lu: Vertrauen tut gut
- St: Wien bleibt Wien
- Ma: Di auffmüfigen 60er, die pragmatischen 70er, die windigen 80er
Lu: Die wilden 70er, die coolen 80er, die gewalttätigen 90er
- Ma: Ce l'abbiamo duro
- St: Bach to basics
- St: Jeden Schweitzer seine swatch
- Ma: Nicht's ist mehr so wie es mal war
- Lu: We will go ~~an~~, extra mile for New Music
- Ma: Dabeisein ist alles
- St: No pain, no gain schmeiß!
- Lu: La vie en rose
- St: Love makes the world go round
- Ma: Eine Frau ohne mann ist wie ein Fisch ohne Fahrrad
- Lu: Le rosse puzzano
- St: You can't change human nature
- Lu: Die Herzen schlagen schnell, solange die Sonne aus dem Widder strahlt. Verlassen Sie sich auf Ihre eigenen Intuition, wenn es um die Liebe geht. Die Zeit ist günstig.....
- Ma: Tout est possible
- Lu: The show must go on
- ST: It will all end in tears ch!

live we have wurde, Music moodly food
of those flat back in love

Abb. 30: Recherche Glossolalie 94, Material zur MP bestätigungen (Text-Seite)¹⁶

¹⁶ Alle Abbildungen sind der Version des Regie-Buchs von Lucas Fels entnommen.

Für den Beginn des zweiten Teils der *Glossolalie* 94 (vgl. Abb. 31) wurde eine besonders eindrückliche Symbiose sprachlich-klanglicher und körperlich-gestischer Elemente ausgearbeitet, auch wenn die Vorgaben der zugrundeliegenden MP *iuxtapositionen* nicht genau eingehalten wurden. Es handelt sich hier nicht nur um die erste Passage, in der zusammenhängende Sätze vorgetragen werden, sondern auch mit etwa zweieinhalb Minuten um eine der längsten des Stücks. In der MP *iuxtapositionen* hatte Schnebel für die maschinengeschriebene Fassung die Formulierungen der vokalen Materialcharakteristik in einer Weise geändert, daß die hier zu suchenden »Sätze neutralen Inhalts«¹⁷ mit einer ihrer vorgeschlagenen Konkretionen in Konflikt geraten, nämlich »Passagen aus Zeitungen«.¹⁸ Die Mitwirkenden des Ensemble Recherche, denen ausschließlich die maschinengeschriebene Fassung der *glossolalie* zur Verfügung stand, erkannten dieses Problem und griffen von sich aus für ihre Ausarbeitung der MP auf Sachtexte zurück. Darunter sind semantisch verständliche Partikel eines Textabschnitts aus dem deutschen Reclam-Reiseführer »Rom« zu den Caracalla-Thermen und zur Laokoon-Gruppe, die nicht nur ironisiert erklingen, sondern sich mit dem entstehenden lebenden Bild der uralten Skulptur Laokoon-Gruppe verbinden.¹⁹

Die deutschen Texte werden nicht von den deutschen Muttersprachlern gesprochen und entsprechen durch die entstehende ausländische Einfärbung den Vorgaben der MP *iuxtapositionen* (»ziemlich viele Sprachen, nahe bis sehr ferne«). Die Texte werden entgegen ihrem sachlich formulierten Inhalt sehr farbig, ja emotional vorgetragen.²⁰ So kann die beim Umgang mit Sachtexten verbreitete Stimmung unberührter Langeweile humorvoll paraphrasiert werden. Die Texte werden durch den animierten Tonfall belebt, nicht unbedingt um die Inhalte (wieder) greifbar zu machen, sondern als sinnliches Gegenmodell zur uninspirierten Ödnis, die solche Texte verbreiten können. Aus ihrem Umgang mit dem Text ergab sich die körperlich-gestische Aktivität der Ensemble-Mitglieder auf der Bühne.

17 MP *iuxtapositionen*.

18 In der handgeschriebenen MP wurde als Konkretion noch vorgeschlagen: »Wissenschaftliches, Nachrichten usf.«.

19 Ich ging auf diese Szene bereits in Kapitel III.1 ein.

20 Vielleicht sogar zu emotional angesichts der Vorgabe der MP *iuxtapositionen* unter AD »normak, jedoch lebendig sprechen«.

iuxta positionen

The great city baths of the imperial era served equally for bathing, gymnastics, leisure and culture. In the thermal spas of the Caracalla, two thirds of the building were used for bathing and other services and the other third was reserved for socialising.

Ko e metateahiti eni ko Keitani a e du tau lange ai a e ngati rofot'engae ki he kau folau eve 'e ha kaudata a e kau Siaiva. Otu lehi fokoti a e ngemai fakamengae ia kuo fakane a e ongo kauhane tu ke na lange i. Vaea u ka duu kai hoku ahu ha a alaa no e ngati fokoto tuu u ke mesoa paa todii kameha ha ngaua.

Die großen Städtebäder der Kaiserzeit dienten in gleicher Weise dem Baden, der Gymnastik, der Muße und der Volksbildung. In den Caracallabädern waren zwei Drittel des unteren Raumes für das Bad und seine Dienste bestimmt, während ein Drittel dem geselligen Leben vorbehalten war.

I grandi bagni urbani dell'epoca romana servivano ugualmente al lavaggio, alla ginnastica, al divertimento e alla cultura. Nelle terme di Caracalla i due terzi dello spazio erano destinati al bagno ed i corrispondenti servizi, mentre un terzo era riservato alla vita sociale.

de bezouker gaat naar de tuinom te wandelen, trekt de kleeren uit in de Apoditerium, gaat naar de sauna, en daarna, "een uit te spannen (waa) die waafig over een Tepidarium en (zat) dan een (in) hiet in sole u, crekere. (warmdeko) De Bezoeker ging in de Gartenanlagen spazieren, entkleedte sich im Apodyterium, hielt sich im Schätzraum, auf, entkleide sich von der Schwitzkarte in dem nüchternen Tepidarium, ließ sich im Frigidarium durch ein kaltes Bad frischrinnen und durfte dem dieses Nachsel-bed je nach Nutzung und Bedürfnis wundermachen.

Le client se promenait dans les jardins, s'enlevait les vêtements dans l'Apodyterium, sejournaît dans la salle pour suer, le Caldarium, se reposait dans Le Tepidarium, modérément rachauffé, se laissait refroidir par un bain froid dans le Frigidarium, pour ensuite répéter cet exercice plusieurs fois, suivant ses besoins .

Abb. 31: Recherche Glossolalie 94 Beginn des 2. Teils,
Material zur MP iuxtapositionen (eine Seite)

Ba

L'utente passava ore nei giardini, si sveglia nell'Apodyterium, si stava nello studio per sudare, il Caldarium, si rigenerava nell'Empidarium indossando da riscaldato, si rinfrescava con un bagno freddo nell'Frigidarium per poi ripetere questo alternarsi a piacere.

Mk 1
2

Nel die Bäderfolge bestanden hatte, konnte im Schwimmbad seine Kräfte üben oder im Wettkampf messen, im Dampfbad eine Erholung vertragen und auf den Terrassen ein Sonnenbad nehmen. Palästre standen für gymnastische Übungen, für Rütteln und Boxen bereit.

St

Schwimmbad
Having gone through a series of baths, a person could practice swimming or try his strength in various competitive games, sweat out a cold in the steam bath and sunbathe on the terrace. Sportshalls were available for practicing gymnastics and for wrestling and boxing.

G

H
Poi ne 'e neskatu 'unge hardi.' e horo ui 'o e fokataku fokataku nema ne 'e fokardo 'i ha Hokahe Detaire i 'he uku kuo 'nati.

ba

Dopo aver superato la successione dei bagni uno poteva misurare le proprie forze nel la pugna o nei giochi, cercare via un raffreddore nel bagno di vapore oppure prendere il sole sulle terrazze. Le palestre erano pronte per gli esercizi ginnastici, per il combattimento la base.

Mark: mitteutsche Viviane / V. cello / Tenn - Tenn durchgehend

Lucas Fels: Wir haben uns überlegt, was denn objektiv sein könnte, noch viel schlimmer, neutralen Inhalts. Das ist eine Zeitung nun wirklich nicht. Dann kamen wir auf Reiseführer, und zwar Reclams Reiseführer. Der ist sehr trocken, der beschreibt, was wo steht, wie alt es ist. Die Kunst wird nicht gut oder schlecht, wichtig oder nicht wichtig gemacht. Ich wählte einen Reclam über Rom, wegen Schnebels enger Beziehung dahin, und habe dann den Text genommen über die Caracalla-Thermen. Daraus ist dann dieses Bild der Laokoon-Gruppe nur durch den Text entstanden, in vielen Sprachen, Italienisch, Französisch, Togo, Deutsch... Die Krönung, das Ende davon – und wir spielen auf präparierten Instrumenten – sind die eingehüllte Geige und das eingehüllte Cello...

Barbara Maurer: ... unter dem grünen Tuch, das wie Wasser in den Thermen sein soll...

L.F.: ...wie diese versteinerte Band, die seit zweitausend Jahren in den Thermen spielt. Es ist lustig nachzulesen, was man da alles machen konnte, einkaufen und spielen... Dem Ganzen haben wir so die Krone aufgesetzt mit dem Inbegriff des deutschen Bildungsbürgers, der Laokoon-Gruppe, das Ganze erstarrt im Laokoon! Es ist seit Jahren ein Traum von mir, die lebenden Bilder, das ist einfach was Grandioses. Das hat man im 19. Jahrhundert sehr viel gemacht, auch in Goethes Haus in Weimar haben sie Rembrandts Bilder, Tizians und ähnliches nachgestellt.²¹

So wie sich in diesem Interview-Ausschnitt Ketten assoziativer Prozesse langsam auffalten, wirken viele der Angaben aus den MPen.

Den Text zu den Caracalla-Thermen trifft dieses Verfahren in besonderer Weise, weil sich aus den Bühnenbewegungen der Ausführenden im Lauf der Szene eine lebendige Replik der heute im Vatikan stehenden Laokoon-Gruppe (1. Jhd. v. oder n. Chr.) herausschält und schließlich erstarrt. So werden die sprachlichen Inhalte theatralisch um eines der reichhaltigsten Bühnen-»Bilder« der *Glossolalie* 94 erweitert: die Laokoon-Gruppe, ein manchem sicher nichts bedeutendes oder zum Ärgernis werdendes Muß bei einem »bildungsbürgerlichen«²² Rom-Besuch, wird in völlig unerwartetem Kontext lebhaftig und plötzlich möglicherweise zu einem interessanten Objekt. Für viele ein Bedeutungsträger ihrer Kultur, der seine intakte symbolische Funktion verloren hat, gewinnt Laokoon überraschend Energien symbolischer Verknüpfungen zurück. Die instrumentalen Klänge dazu sind – der MP *iuxtapositionen* gemäß (u. a. auf präparierten Instrumenten) – unkonventionell, eher geräuschhaft und improvisiert. Sie ergänzen nicht durch Konkretisierung der sprachlich transportierten Inhalte mittels entsprechender Zitate, sondern verstärken atmosphärische Aspekte. Die beiden Haupt-

²¹ Interview mit dem Ensemble Recherche vom 29.8.1997, a.a.O.

²² L. F.

instrumente Violine und Cello sind mitsamt Spielern zu Beginn der Szene unter einem sehr großen, glänzenden, fließend schwer fallenden grünen Tuch verdeckt, dies schon als Vorahnung der abschließenden Laokoon-Gruppe, umgeben von sprachlichen Äußerungen in vielen Sprachen (gemäß der MP). Das sich bewegende Tuch veranschaulicht das Wasser der Thermen.

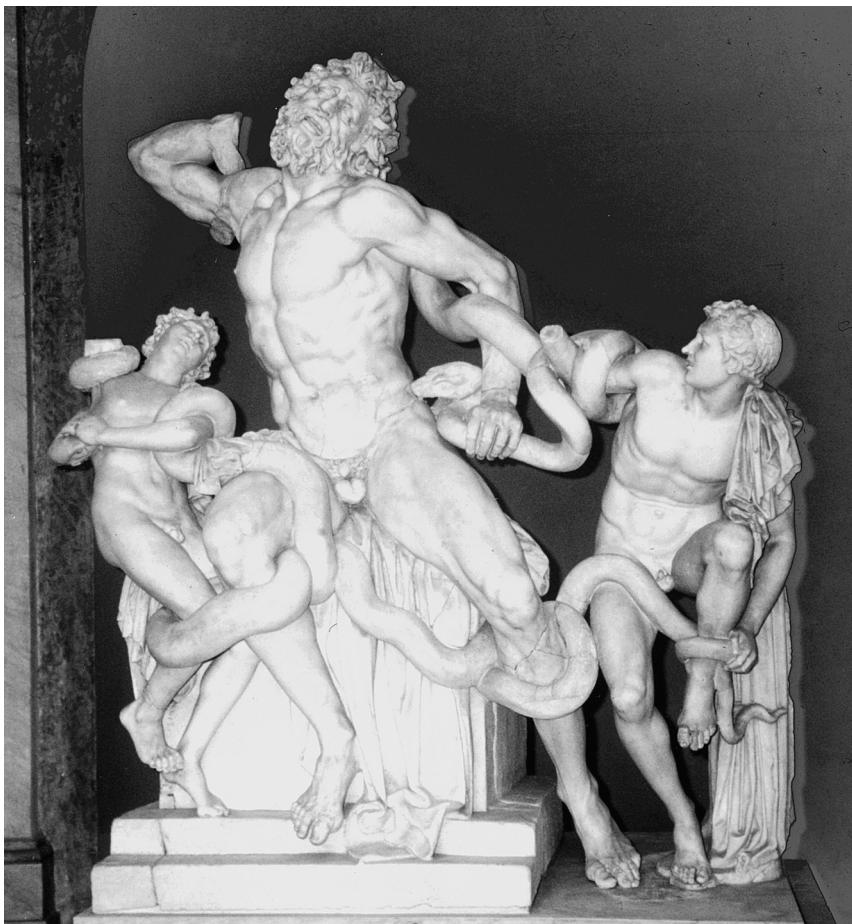


Abb. 32: Laokoön-Gruppe²³

23 Vatikanisches Museum Rom, Photo: © Ulli Woithe.

Auch die anderen Texte dieser Passage beschreiben verschiedene Orte und Situationen, die, soweit semantisch verständlich, Assoziationen auslösen können. Die Bühnensituation verändert sich unabhängig von den meisten Texten, bis sie sich im lebendigen Bild mit den Texten zu Rom zu einem Ganzen zusammenschließt. Vielleicht spricht Martin Fahlenbock aus dem Text über die Caracalla-Thermen am Ende dieser Passage in eine offensichtlich eigens dafür eingerichtete Ruhepause hinein: »**und das Spiel im Kult zu beschließen**«. Der Text, der als erster der wenigen zusammenhängenden Sätze im Stück offensichtlich vom Publikum verstanden werden soll und also eine programmatische sprachsymbolische Funktion übernimmt, lässt sich sowohl auf den Kult um die historischen Stätten Roms als auch auf das Kultische einer Musik- oder Theateraufführung, wie sie gerade stattfindet, beziehen.²⁴ Fahlenbock hält kurz wie unter einer Fermate inne und macht so assoziativen Prozessen gezielt Platz, bevor eine Folge von »konkreten Onomatopöien« aus der Comic-Sprache (»ächz«, »flupp«, »peng«, »harhar« und dergleichen) hereinbricht und die vorhergehenden heruntergekommenen und verfremdet dargestellten Sach-Texte nochmals kritisch reflektiert, indem sie diese gründlich karikiert.

Im vierten Teil der *Glossolalie* 94 ist die Abfolge der Materialien zu den Partner-MPen *gegeneinander* und *für sich*, nicht zuletzt im Vergleich zur *Glossolalie* 61, aufschlußreich.²⁵ In beiden Stücken sind die Ausarbeitungen dieser MPen nur durch eine weitere MP, die MP *verbindungen* in der *Glossolalie* 94 und die MP *iuxtapositionen* in der *Glossolalie* 61, voneinander getrennt und bilden mit dieser ein sich in der Mitte veränderndes szenisches Feld zwischen typischen aggressiven und depressiven symbolischen Interaktionsformen. In beiden Stücken bilden die Abläufe Grundsituationen täglicher Interaktionen nach, indem deren sinnlich-symbolischer Anteil hervorgehoben wird. Der Mittelteil schließt sich jeweils mit den beiden umgebenden Passagen zu einem Feld szenischen Verstehens zusammen. Der Unterschied zwischen beiden Versionen manifestiert sich an den Nahtstellen zum mittleren Ereignis der Passage: in der *Glossolalie* 61 tritt es plötzlich ein, einer spannungsvoll abwartenden Situation nach »wüstem« Gegeneinander im forte folgend und dann in den langsamen gemächlichen Bereich der anschließenden depressiven Situation übergehend. An vergleichbarer Stelle in

²⁴ Im übrigen ist die sprachsymbolische Wirkung in der *Glossolalie* 94 kaum vorhanden.

²⁵ Auf die vergleichbare Abfolge der *Glossolalie* 61 im zweiten Satz Ziffer 35–37 gehe ich in Kapitel III.2 näher ein.

der *Glossolalie* 94 gleitet das Gegeneinander direkt hinüber in symbolisch besetzte lautliche Ereignisse, um von dort aus wiederum »fließend« in das Material zur MP *für sich* überzugehen. In der *Glossolalie* 61 wird hier das aggressive Material also noch impulsiver, um dann umzukippen in die Depression, in der *Glossolalie* 94 findet an vergleichbarer Stelle ein allmählicher Abbau des Aggressiven statt.

In dieser Passage ist das Material – wie in der ganzen *Glossolalie* 94 – derart stark verfremdenden Distanzierungsprozessen und Ironisierungen unterworfen, daß es nicht mehr realitätsgetreu ernst wirkt und die dunklen Komponenten aggressiver und depressiver Stimmungen fast abschüttelt, wiewohl sie zugleich mittels charakteristischer symbolischer Determinanten von Mimik, Sprachduktus, Texte und instrumentale Klänge identifizierbar sind. Die Schreie der Gegeneinander-Szene transportieren kurze, teilweise bekannte Beschimpfungen in verschiedenen Sprachen und werden begleitet durch scharfe, sehr laute und sofort abgedämpfte Schläge auf ein Fellinstrument (wahrscheinlich große Trommel). Aggression als sinnliche Grundform symbolischer Interaktion wird sinnlich erfahrbar. Im Mittelteil dieser Passage (MP *verbindungen*) besteht das Material aus verschiedenen grundlegenden stimmlichen Äußerungen, Expressemen, die instrumental unterstützt oder treffend ähnlich beantwortet werden. Das entspricht den Vorgaben der MP, wo viele »semantisch stark → nicht besetzte veränderliche Laute« wie »Ächzen, Exklamationen, fragendes ä, euphorisches m, usf.« sehr gut abgestimmt wurden mit den in der MP vorgeschlagenen instrumentalen Aktionen, die »mit bestimmten vokalen Ereignissen stark → weniger verwandt« sind.

Während dieser Ereignisse zu den MPen *gegeneinander* und *verbindungen* befinden sich alle hinter dem Vorhang, was zusätzlich szenisch reizt, denn so entsteht beiläufig der Eindruck, es wäre hinter der Bühne spontan ein Streit ausgebrochen. Kurzfristig könnte das Publikum glauben, das Stück sei im Streit außer Kontrolle geraten. Obwohl diese Szene schnell als gestellt erkannt werden kann, löst sie Assoziationen an die bekannte Interaktionsform des Streitens aus, nicht zuletzt auch bei den Mitwirkenden, die auf der Metaebene dieses geplanten, strukturierten Ablaufs auch eigene Gefühle gegeneinander artikulieren können.²⁶ Bis dahin hinterm Vorhang, entwickelt

²⁶ Es handelt sich hier um eine der im Theater bekannten Situationen, die zu nutzen gelernt werden muß. Gelingen sie, dann funktionieren sie im Sinn des Lorenzerschen szenischen Verstehens und können Konflikte und Spannungen – auch gruppeninterne – beilegen helfen.

sich aus dem letzten »Bah« die vom Ensemble so genannte »Gruppentherapie«, die auf der MP *für sich* basiert, und für die der Vorhang gehoben wird. Alle sitzen auf Stühlen im Halbkreis beieinander und reden in deprimiert-resigniertem Tonfall vor sich hin. Ab und zu versuchen sie, ihre Mitteilungen gezielter an andere zu richten. Daraus entstehen einige lautere Momente. Musikalisch unterstützen sehr dunkle langausgehaltene Tonfolgen der Kontrabass-Flöte, die auch für die folgende MP noch benutzt wird. Die Situation wird nicht geklärt, sondern geht in noch wirrere »Zustände« über. Erst daran anschließend scheinen die Materialien zur MP *einwände/einwürfe* teilweise Lösungen anzubieten. Ziemlich sicher ist hier – auch das dürfte kein Zufall sein – gleich zu Beginn das Fragment »aus den Ritualen ausbrechen« gut herauszuhören, das wie das vorherige Zitat zum Kult als Verweis auf Prinzipien des Stücks fungiert, sicher aber auch als Lösungsvorschlag für verfestigte Strukturen außerhalb des Stücks zu verstehen ist. Auch hier ist die diebische Freude zu spüren, mit der das Ensemble diese Texte, die mit hohem Anspruch daher kommen, demonstrierte und ihr scheinbar so reiches Wissen im sachlich formulierten Gewand entlarvt und ad absurdum führt, offensichtlich ein wichtiger Teil der Selbsterfahrung, die die *glossolalie* ermöglicht.

Dagegen bezeugt die Ausarbeitung der MP *flektieren* im ersten Teil (vgl. Abb. 33) eher die hohe rhythmische und kammermusikalische Präzision der Ensemble-Mitglieder auch teilweise im ungewohnten Metier vokaler Äußerungen im perfekten instrumental-vokalen Zusammenwirken werden hier der MP entsprechende schnelle, kurze, luftig überlagerte, konsonantisch dominierte Materialien vorgeführt. Diese können durch den zwingenden gemeinsamen Duktus und die kompakte Rhythmisierung auch Assoziationen an Sprechchöre politisch agitierender Veranstaltungen auslösen.²⁷

Ein Projekt wie die *Glossolalie 94* fordert in hohem Maß Disziplin, obwohl es sich bei gut gespielten Aufführungen dem Anschein nach gegenteilig gebärdet. Dies gilt hier um so mehr, als die symbolischen und assoziativen Konnotationen des Materials sehr weit in die unbewußten Bereiche der Spieler vordringen können. Sie sind in Prozessen szenischen Verstehens besonders virulent und wirksam, entziehen sich teilweise den Kontrollmechanismen von sprachlicher Logik und Kommunikation, röhren auf, wälzen um...

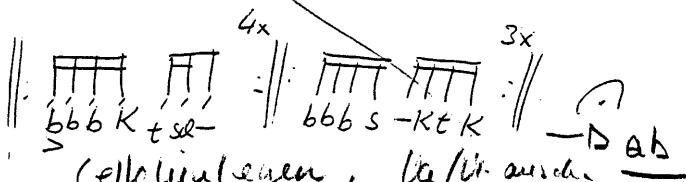
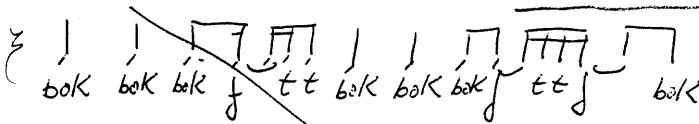
²⁷ Die zugrundeliegende MP *flektieren* verlangt nach für solche Klänge typischen Merkmalen. MCv: »allerlei kurzes Stimmloses – Explosives«. MCi: »allerlei Schläge, die nicht-periodische Schwingungen erzeugen. AD: »Die Ereignisse quasi staccato [...].« Der Materialindex schreibt vorwiegend kurze, mittellaute Geräusche vor.

flektieren

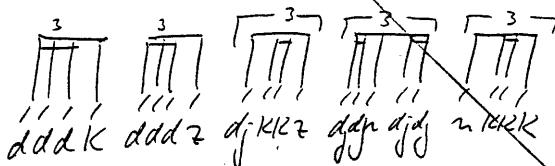
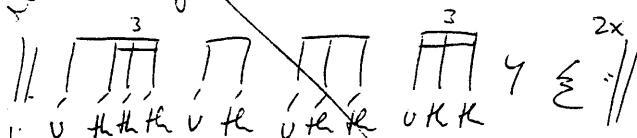
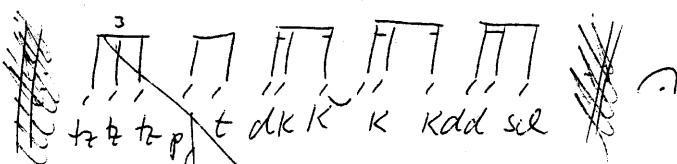
(Auseinander)

Stephen und Chris

auseinander



cellulineugen, la/lr ausdr. =



↓ Auftritt!

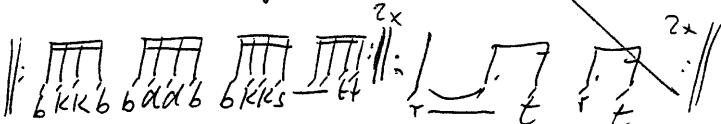


Abb. 33: Recherche Glossolalie 94, Material zur MP flektieren (eine Seite)

Schnebel verlangt Disziplin in anderer Weise und gezielter als Cage, doch einen Zusammenhang zwischen beiden sehen meine drei Interview-Partner und ich deutlich. Letztlich kann die besonders spielerische Version der *glossolalie* des Ensemble Recherche sogar als ein Mittel gegen die teilweise als zu stark empfundenen Intentionen Schnebels verstanden werden.

Weitere »Empfindlichkeiten« traten zutage, beispielsweise gegen den Begriff des Komponierens, der offenbar für alle Mitwirkenden im Kontext ihrer eigenen Kreativität negativ konnotiert ist. Er scheint verbunden etwa mit folgenden Assoziationen: Strenge, Herrschaft, Kontrolle, eine negative Form von Zielgerichtetetheit. Weitere Empfindlichkeiten richteten sich gegen die Begriffe Bildung und Erziehung, von deren konventionellen Ansprüchen sich das Ensemble distanziert, und das nicht nur im Interview, sondern auch im Stück, wenn sie sich z. B. die symbolisch stark belastete Laokoon-Statue spielerisch-szenisch aneignen. Der Schlussteil des Interviews vom 29.8.1997 soll nun auch meine Ausführungen zur *Glossolalie 94* beschließen.

Die *Glossolalie 94* ist nicht nur aufgrund ihres Materials und ihrer Aufführungsorte ein Stück für das Neue-Musik-Publikum und nicht etwa ein Aufklärungsstück für Nicht-Kenner (wie dies Schnebels *Glossolalie 61* teilweise suggeriert). Es soll allen Spaß machen, befreien, die drückende akademische Atmosphäre vertreiben, die auch in diesen sich »avanciert« gebenden Breiten durchaus anzutreffen ist, und dem Leistungsanspruch vieler akrobatischer neuer musikalischer »Kunstwerke« kontern.

Barbara Maurer: Wir wollen so weit wie möglich vermeiden, daß wir komponieren. Wir wollen das als Musiker ausführen, ausarbeiten, und deshalb die Notenschrift nur in soweit bemühen, als es uns hilft, uns wieder zu erinnern.

Lucas Fels: Das war von Anfang an ein ganz wichtiger Punkt: keiner von uns ist Komponist und will es auch nicht sein. Wir gingen von einer ganz anderen Seite da dran. Wir wollten keine neue musikalische Ausarbeitung von der Glossolalie machen.

Simone Heiligendorff: Sondern?

B. M.: Eine Ausarbeitung als Musiker.

L. F.: D. h. unserer Erfahrungen als Musiker. Das kann man ja ganz offen sagen, diese ganzen Spieltechniken im ersten Blatt sind doch alles Nono-Spieltechniken und Lachenmann-Spieltechniken.

[...]

B. M.: Schnebel sagt ausdrücklich, daß die *glossolalie* von einer Gruppe ausgearbeitet werden soll und nicht von einem Komponisten für eine Gruppe. Seine eigene Version hat in der Hinsicht etwas Steriles, auch weil's ganz modellhaft reali-

siert ist, so daß Du in jedem Moment weißt, auf welchem Blatt Du bist. Die Elemente sind angesammelt und angehäuft, und nicht wirklich szenisch verarbeitet.

L. F.: Eigentlich ein Konzept für ein Philosophie- oder Soziologie-Seminar in Frankfurt 1960, etwa (M. M.: vielleicht ohne die Bewegungsabläufe) unter der Leitung von, sei's Adorno, sei's Habermas, um was draus zu machen. D. h. jeder versucht einerseits, seine ganze Bildung einzubringen, jeder hat ja seinen ganzen Hintergrund. Andererseits wird verlangt, daß Du Deine Kreativität sozusagen auf ganz bestimmte Punkte lenkst, eben die Assoziation, daß Du jetzt nicht anfängst, zu komponieren, und nicht anfängst, Dich als Schriftsteller zu betätigen, sondern daß Du beginnst, Dinge zu suchen und dadurch einen bestimmten Zusammenhang herstellst, der sich sonst nie herstellt. Ich meine die Kombination von Sprache und Musik, die in unserer Ausarbeitung drin ist, die gibt es sonst nicht, die gibt's halt nur in der Kombination in der Art, dadurch daß wir's gemacht haben. Das ist natürlich eine Art von Kreativität, die sich sozusagen verselbstständigt, aber nicht in dem Sinn kreativ ist, daß ich was neues mache. Deswegen fragen die Leute immer, braucht Ihr überhaupt dieses Konzept [glossolalie], hättest Ihr nicht auch selber was machen können.

S. H.: Da kommt wieder die »Beliebigkeitsthese« auf.

B. M.: Hätten wir aber auf gar keinen Fall gekonnt. Diese Vorlage hat ja auch was vom Gesellschaftsspiel für Intellektuelle: Wie entsteht ein Kunstwerk? nach der »Lehre« der 60er Jahre. Und die Disziplin, die da vonnöten ist, die nützt natürlich viel mehr als sie schadet.

L. F.: Auf jeden Fall, auf jeden Fall. Also, Schnebel hat den Cage als Deutscher, also als Europäer verstanden, aber ich finde sehr richtig und sehr gut verstanden und daraus was gemacht, was einzigartig ist.

B. M.: Was auch bei Cage gar nicht da ist.

S. H.: Was, würdest Du sagen, ist nicht da?

B. M.: Diese eindeutige Zielgerichtetetheit.

L. F.: Und der pädagogische Aspekt, der spielt so eine große Rolle bei ihm.

MM.: Das will Cage ja auch nicht.

L. F.: Schnebel will den Musiker formen, will den, der's macht, bilden und erziehen und stellt einen unglaublich hohen Anspruch an ihn, an seine Bildung, an seine Kreativität, an seine Präsenz auf der Bühne, als Musiker etc. Das tut ja Cage überhaupt nicht. – Das ist was, was ich nie erwartet hätte: Wenn Du das wirklich ernst nimmst, wenn Du das wirklich machst, also auf irgend eine Art und Weise veränderst Du dann Dich, Deine Sichtweise, Deine Art und Weise, wie Du Dich als Musiker verhältst.

M. M.: Aber diese Disziplinierung ist auch bei Cage sehr wichtig.

B. M.: Ja, aber bei Cage ist es eher *Sei wie Du bist*. Und hier: *Lern erst mal was*.

L. F.: Werde.

S. H.: Bei Cage abstrakter.

L. F.: Bei Cardew, in *Great Learning*, da hast Du immer den Konfuzius da oben sitzen, der Dich lenkt. Das ist bei hier überhaupt nicht so.

B. M.: Dazu ist das, was Cardew schreibt, schon viel näher an einer möglichen Realisierung.

L. F.: Nicht alle Blätter...

B. M.: Aber Du kannst Dich mit einer Gruppe von Laien hinsetzen, das besprechen und was draus machen.

L. F.: Und das ist hier völlig undenkbar.

S. H.: Obwohl Schnebel die Sprecherpositionen eigentlich aus dem 60er Jahre-Dunstkreis heraus für Leute vorgesehen hat, die dafür nicht ausgebildet sind.

L. F.: Vielleicht, ja.

B. M.: Ja, aber dann ist's halt zu kompliziert geworden...

L. F.: Eigentlich ein urhumanistisches Modell...

B. M.: Es ist ein Demokratiemodell und hat auch alle Schwächen, die Demokratie hat.

Alle lachen.

L. F.: Und, sagen wir mal, nur ein Mitteleuropäer kann so was schreiben, so was machen.

S. H.: Warum?

L. F.: Dieser Bildungsanspruch steckt in jeder Zeile drin.

S. H.: Wie steht es dann um das Bedürfnis, daß die Leute die es sehen, es dann auch verstehen?

L. F.: Die lachen sich kaputt. Also in Huddersfield... Wir dachten an den [englischen] Humor... Und die haben sich kaputt gelacht...

B. M.: Und geklatscht mittendrin.

L. F.: Das ist schon ein Forderung, die bei uns dahinter steht, daß man dieses ganze Gebildete, dieses ganze Material auf der Bühne nicht sehen, nicht spüren darf. Es muß mit lockerer Selbstverständlichkeit daher kommen. Sonst ist es Unsinn. Und bei Schnebel hört man den Goethe-Text, etc.

B. M.: Schnebel will die Musiker und das Publikum erziehen, und wir wollen das Publikum nicht erziehen, überhaupt nicht.²⁸

²⁸ Interview vom 29.8.1997 mit drei Mitgliedern des Ensemble Recherche, die an der Ausarbeitung der *Glassolalie 94* beteiligt waren: Lucas Fels, Barbara Maurer und Melise Mellinger.