

Dieter Schnebels Vokalkomposition Dt 31,6 : eine Interpretationsanalyse

Autor(en): **Schacher, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **15 (1995)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835323>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Dieter Schnebels Vokalkomposition *Dt 31,6* Eine Interpretationsanalyse

THOMAS SCHACHER

Dass im Rahmen dieses Gedenkbandes der Versuch unternommen wird, Dieter Schnebels Vokalkomposition *Dt 31,6* aus den fünfziger Jahren zu analysieren, stellt eine Ausnahme dar. Sie ist unter den besprochenen Werken das einzige, das aus dem 20. Jahrhundert stammt. Eine der Begrenzungen der musikalischen Analyse scheint demnach darin zu liegen, dass zur Erprobung der jeweiligen Ansätze vorwiegend Kompositionen aus weiter zurückliegenden Zeiten, hauptsächlich aus dem 18. und 19. Jahrhundert ausgewählt werden. Doch die scheinbare Ausnahme bildet bei näherer Betrachtung die Regel, wie ein Blick auf einige aktuelle Lehrbücher der musikalischen Analyse bald zeigt. Der Amerikaner John D. White beispielsweise entwickelt in seiner Untersuchung *The Analysis of Music*¹ Methoden, mit denen Fragen des musikalischen Stils (Personalstil, Epochenstil usw.) angegangen werden können. Zur Bestätigung seiner theoretischen Modelle wählt er fast ausnahmslos Kompositionen zwischen Bach und Webern aus. Im deutschen Sprachraum sieht der Befund kaum anders aus. Als charakteristisches Beispiel sei hier das Lehrbuch *Musikalische Analyse* von Diether de la Motte² erwähnt. Von den elf Stücken bzw. Sätzen, an denen der Autor je eine analytische Methode demonstriert, stammen zwei aus dem frühen 20. Jahrhundert (Mahler, *7. Symphonie*; Berg, *Vier Stücke für Klarinette und Klavier*, op. 5), ein Stück aus der Renaissance, der Rest aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Etwas anders stellt sich die Sachlage dar, wenn ausschliesslich Werke des 20. Jahrhunderts den Gegenstand der Betrachtung bilden; der Schwerpunkt der Untersuchungen liegt dann meistens auf der ersten Jahrhunderthälfte, wie z.B. Joel Lesters *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*³ zeigen. In diesem gut 300 Seiten umfassenden Lehrwerk nimmt das Kapitel über die Musik seit dem 2. Weltkrieg nur 24 Seiten ein, und innerhalb dieses Kapitels füllt z.B. die aleatorische Musik gerade noch zwei Seiten. Die Probleme bei der Analyse aleatorischer Werke bestehen laut Lester darin, dass diese bei jeder Aufführung anders klingen. «Natürlich kann eine einzelne Wiedergabe untersucht werden. Aber diese Wiedergabe kann nicht mehr sein als *eine* Möglichkeit. Eine andere, ebenso korrekte Wiedergabe könnte von ihr in vielen oder im Grunde genommen in allen wahrnehmbaren Merkmalen abweichen⁴.»

1 John D. White, *The Analysis of Music*, 2. Aufl., New York und London 1984.

2 Diether de la Motte, *Musikalische Analyse*, 2 Bde., Kassel 1968.

3 Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, New York 1989.

4 «A single rendition can, of course, be studied. But that rendition may be no more than a single possibility. Another equally correct rendition might differ in many or virtually all perceptible features.» Ebda., S. 296.

Diese Probleme stellen sich auch bei der Analyse von Schnebels *Dt 31,6*. Das Werk gehört mit den Vokalkompositionen *Amn* und *Madrasha II* zusammen zum Zyklus *Für Stimmen (...missa est)*. Dazu gesellen sich als Ergänzung noch zwei *Choralvorspiele für Orgel, Nebeninstrumente und Tonband*⁵. Das aleatorische Moment der drei Vokalkompositionen besteht unter anderem darin, dass sie in verschiedenen Versionen aufgeführt werden können. *Dt 31,6* ist laut Schnebel «zyklisch komponiert: es kann mit jedem Teil beginnen und endet mit dem diesem vorangehenden Teil»⁶. *Amn* ist eine «variable Komposition», bei der «ungerichtete lineare Prozesse lose miteinander verhakt»⁷ sind; verschiedene Versionen ergeben sich hier etwa durch eine unterschiedliche Realisation der Zeitstruktur oder durch die Hinzufügung weiterer Stimmen bei grosser Chorbesetzung. *Madrasha II* schliesslich präsentiert sich als «Materialpartitur» auf losen Blättern. «Als solche bietet sie nicht nur eine auskomponierte Fassung, sondern zugleich Material zur Herstellung anderer Versionen»⁸.

Der theoretisch unbegrenzten Anzahl möglicher Versionen steht allerdings die geringe Zahl der bisher tatsächlich erfolgten Aufführungen gegenüber. *Dt 31,6* entstand in den Jahren 1956–58, wurde 1962 revidiert und wurde am 5. November 1965 in Stuttgart von der Schola Cantorum Stuttgart unter der Leitung von Clytus Gottwald uraufgeführt. Mit der Komposition *Amn* begann Schnebel 1958 und führte sie in den Jahren 1966 und 1967 aus; ihre Uraufführung fand am 31. März 1967 in Kassel mit denselben Interpreten statt. Auch bei *Madrasha II* finden sich ähnliche Daten: komponiert zwischen 1958 und 1968, uraufgeführt am 5. Mai 1968 in Bremen, wiederum mit Gottwald und der Schola Cantorum Stuttgart. In diesem Konzert wurde erstmals der ganze Zyklus *Für Stimmen (...missa est)* dargeboten. Beschränkten sich in den sechziger Jahren die Aufführungen der Komposition *Dt 31,6* sowie des gesamten Vokaltriptychons auf ein einziges Ensemble, so traten seit den siebziger Jahren neue Gruppierungen dazu: *Dt 31,6* wurde 1970 auch vom Norddeutschen Rundfunkchor unter Helmut Franz einstudiert und in Deutschland und im Ausland mehrmals aufgeführt. In der Gegenwart sind es die Neuen Vokalsolisten Stuttgart unter Manfred Schreier, die das Werk in ihrem Repertoire führen. – Was die Speicherung von *Dt 31,6* auf Tonträger betrifft, stehen Clytus Gottwald und die Schola Cantorum Stuttgart allerdings konkurrenzlos da. Die erste Schallplattenaufnahme des Werks mit diesem Ensemble stammt aus dem Jahr 1966 und kam bei der Firma «Wergo»⁹ heraus. 1969 folgte dann eine Aufnahme des ganzen Zyklus *Für Stimmen (...missa est)* bei der «Deutschen Grammophon-Gesellschaft»¹⁰. Man kann davon ausgehen, dass die erste Einspielung in etwa die Interpretation der Uraufführung von 1965 wiedergibt, und

5 Bei einer Aufführung des ganzen Zyklus können die beiden *Choralvorspiele* am Anfang und am Ende oder als Intermezzi zwischen den drei Vokalstücken gespielt werden.

6 Dieter Schnebel, *Für Stimmen (...missa est). Dt 31,6 für 12 Vokalgruppen*, Partitur, Schott, Mainz [1973], Aufführungshinweise des Komponisten.

7 Ders., *Für Stimmen (...missa est). Amn für 7 Vokalgruppen (Sprechchor)*, Partitur, Schott, Mainz 1977, S. XII.

8 Ders., *Für Stimmen (...missa est). :! (Madrasha II) für 3 Chorgruppen*, Partitur, Schott, Mainz 1973, S. 10.

9 *Neue Chormusik I: Webern, Pousseur, Schnebel, Nono, Bussotti, Otte, Ligeti*, Schola Cantorum Stuttgart, Leitung: Clytus Gottwald; Schallplatte, Wergo 60026.

10 D. Schnebel, *Für Stimmen (...missa est)* und Mauricio Kagel, *Hallelujah für 16 Solostimmen a cappella*, Schola Cantorum Stuttgart, Leitung: Clytus Gottwald; Schallplatte, Deutsche Grammophon-Gesellschaft 643544.

dass die zweite Einspielung der Gesamtauführung von 1968 entspricht. Die beiden Aufnahmen von *Dt 31,6* weichen zwar in Einzelheiten der Gestaltung durchaus voneinander ab, aber im Grossen und Ganzen zeigen sie doch eine bemerkenswerte Übereinstimmung der musikalischen Interpretation. Zudem dürfen beide Schallplattenaufnahmen einen hohen Grad an Authentizität beanspruchen, da Schnebel den Interpreten bei beiden Produktionen beratend zur Seite stand¹¹. Die früheste schriftliche Fixierung des Werks stammt aus dem Jahr 1958 und besteht aus zwei Aufzeichnungsarten, einer «Konstruktion» und einer «Spielanweisung». Bei der Revision von 1962 stellte Schnebel eine Partitur in graphischer Notation her. Die im Schott-Verlag veröffentlichte Partitur von 1973 gibt im wesentlichen die Fassung von 1962 wieder.

Aus der dargestellten Rezeptions- und Kompositionsgeschichte ergibt sich nun mein analytischer Ansatz. Obwohl die Partitur von 1962 bzw. 1973 theoretisch unendlich viele Aufführungsvarianten zulässt, ist *Dt 31,6* bisher nur von einem Ensemble auf Tonträger aufgenommen worden. Wer also die Komposition als Klanggebilde kennenlernen will, hat keine andere Möglichkeit, als sich eine der beiden Einspielungen der Schola Cantorum Stuttgart anzuhören (falls nicht gerade zufälligerweise eine konzertante Aufführung angeboten wird). Diesen Widerspruch möchte ich im Verfahren der Interpretationsanalyse fruchtbar machen. Sowohl der Begriff wie die Methode der Interpretationsanalyse sind nicht neu und werden beispielsweise von Hermann Danuser im Band *Musikalische Interpretation des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* in ihrer Bedeutung beschrieben: «Als Übersetzung von Erkenntnissen der Struktur- und Forminterpretation eines Werkes in Begriffe seiner aufführungspraktischen Verwirklichung geht sie [= die Interpretationsanalyse] von der begrifflichen Dimension aus und zielt auf die Praxis, genauer: auf eine theoretische Darlegung von Erfordernissen der Aufführungspraxis¹².» Danusers Umschreibung von Interpretationsanalyse haftet demnach ein deutlich normativer Zug an: Die richtige Aufführungsweise einer Komposition wird von ihrer Struktur abgeleitet und den Interpreten vorgeschrieben. Eine so verstandene Interpretationsanalyse geht, wie Danuser zeigt, weit ins 19. Jahrhundert zurück und wurde auch im 20. Jahrhundert von namhaften Musikforschern¹³ angewendet. Im Unterschied zu solch normativen Ansätzen möchte ich Interpretationsanalyse in einem mehr deskriptiven Sinn verstehen. Ausgangspunkt bildet die Schallplatte von *Dt 31,6* aus dem Jahr 1969, die im Rahmen der Gesamteinspielung des Zyklus *Für Stimmen (... missa est)* produziert wurde. Die Aufnahme soll, möglichst beschreibend, mit der vom Komponisten gefertigten Partitur verglichen werden, ohne dass dabei Normen für eine «ideale» Aufführung erstellt würden. Damit wird der Tatsache Rechnung getragen, dass jedes musikalische Kunstwerk prinzipiell in zwei Seinsweisen existiert, nämlich als in der Zeit sich ereignendes Klanggebilde und als schriftlich fixiertes Vorbild dafür bzw. Abbild davon. Gerade bei einer Kom-

11 Gespräch des Verfassers mit Dieter Schnebel in Berlin vom 24. April 1993.

12 Hermann Danuser, *Vortragslehre und Interpretationstheorie*; in: Ders. (Hrsgg.) *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 11), S. 301.

13 Siehe etwa Heinrich Schenker, *Beethovens Neunte Sinfonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*, Wien und Leipzig 1921; oder Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Frankfurt a.M. 1963.

position wie Schnebels *Dt 31,6* mit ihren zahlreichen aleatorischen Elementen scheint eine Beleuchtung dieser «Doppelgängergestalt» einen fruchtbaren Ansatz anzubieten.

Der rätselhaft anmutende Werktitel *Dt 31,6* verweist auf eine Bibelstelle des Alten Testaments, nämlich auf den 6. Vers im 31. Kapitel des Buches Deuteronomium. Der Text lautet in der Übersetzung Luthers, die Schnebel auch in den Aufführungshinweisen abdruckt, wie folgt: «Seid getrost und unverzagt, fürchtet euch nicht und lasst euch nicht vor ihnen grauen. Denn der Herr, dein Gott, wird selber mit dir wandeln und wird die Hand nicht abtun noch dich verlassen¹⁴.» Auf die Frage nach dem Zusammenhang dieses Bibelzitats mit der Komposition werde ich am Schluss eingehen. Offensichtlich wird der Text nicht in traditioneller Art vertont, ja er scheint auf den ersten Blick für die Komposition gar keine Rolle zu spielen. Überhaupt erscheint Sprache in *Dt 31,6* nicht primär als Text, den es zu vertonen gilt, sondern viel elementarer als ein Korpus von Lauten und Silben, welche die menschliche Stimme hervorbringen kann.

Dt 31,6 ist für 12 Vokalgruppen komponiert. Die Grösse dieser Gruppen ist laut Partitur variabel und wirkt sich zudem direkt auf die Struktur der Komposition aus: «Eine volle Besetzung umfasst 4 bis 6 Ausführende pro Gruppe, also insgesamt circa 60 Vokalisten. Die Mindestanzahl besteht aus 12 Solisten, die jedoch über einen ausserordentlich grossen Stimmumfang verfügen müssten – das Stück wurde ursprünglich für Wolfsohn'sche Stimmen¹⁵ konzipiert. Im Fall der Reduktion muss das Notierte bearbeitend komprimiert werden (mehrstimmige Stellen zu einem einstimmigen Verlauf zusammenfassen!)¹⁶.» In der oben erwähnten Schallplattenaufnahme von 1969 (im folgenden «Aufnahme» genannt) singt die Schola Cantorum Stuttgart mit 15 Mitgliedern, aufgeteilt in 8 Frauen- und 7 Männerstimmen. Die Stimmenzahl liegt also nur knapp über dem vom Komponisten geforderten Minimum. Die Partitur andererseits geht von der geforderten Vollbesetzung aus, wie etwa an der stimmlichen Aufteilung der einzelnen Vokalgruppen und den Hinweisen «à 3» oder «à 4» abzulesen ist. Daraus ergibt sich zwingend, dass die Schola das Partiturbild gar nicht in seinem vollen Umfang realisieren konnte, sondern dass sie «das Notierte bearbeitend komprimieren» musste. Zudem verfügte das Ensemble nicht über Wolfsohn'sche Stimmen, sondern über normale, allerdings gut geschulte Frauen- und Männerstimmen.

Die Gegenüberstellung von Partiturbild und klingendem Resultat will ich nun an einem einzelnen Abschnitt der Komposition konkretisieren. *Dt 31,6* setzt sich aus 9 mehr oder weniger voneinander getrennten Abschnitten zusammen, die in der Partitur mit den Buchstaben H bis Q gekennzeichnet sind. Die Abschnitte H, K, L und O sind zudem in je 4 Segmente aufgegliedert (z. B. K₁, K₂, K₃ und K₄). Wie schon erwähnt, ist die Komposition zyklisch angelegt, d. h. sie kann bei einem beliebigen Abschnitt beginnen und schliesst mit dem diesem vorangehenden Abschnitt. In unserer Aufnahme beginnt das Werk beim Buchstaben K und endet beim Buchstaben I. Es liegt somit

14 *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgarter Taschenbibel, Stuttgart 1963, S. 220. Schnebel lässt in den Aufführungshinweisen der Partitur die beiden Wörter «vor ihnen» weg.

15 Wolfsohn'sche Stimmen, benannt nach dem Freiburger Gesangspädagogen Wolfsohn, sind Stimmen mit einem Tonumfang von 5 bis 6 Oktaven, der durch eine spezielle Stimmtechnik erreicht wird.

16 Schnebel, *Dt 31,6*, Partitur, Aufführungshinweise des Komponisten.

nahe, das von den Interpreten an den Anfang gestellte Segment K_1 einem näheren Vergleich zu unterziehen.

Um dem deskriptiven Charakter der Analyse gerecht zu werden, beginne ich bei der Aufnahme. Nach mehrmaligem Anhören des Segments K_1 habe ich davon eine Hörpartitur angefertigt; sie gibt nicht sämtliche Klangereignisse wieder, sondern nur diejenigen, die ich deutlich hören und identifizieren konnte. Meine Hörpartitur für das Segment K_1 sieht folgendermassen aus:

The image shows a handwritten musical score for a 11-second segment. It is divided into three sections: "Töne" (Tones) and "Geräusche" (Noises). Above the staves is a timeline labeled "Sekunden" (Seconds) from 0 to 11. The "Töne" section has two staves: "S, A" (Soprano/Alto) and "T, B" (Tenor/Bass). The "Geräusche" section has a single staff. The "Töne" section shows notes with dynamic markings (mf, sf) and phonetic labels (eo:, u:, i:, u:, e:). The "Geräusche" section shows notes with dynamic markings (sf) and phonetic labels (θ, tə) and a "cresc." marking.

Bsp. 1: *Dt 31,6*, Segment K_1 , Hörpartitur

Die verschiedenen Klangereignisse lassen sich in Töne und Geräusche unterteilen. Töne sind durch bestimmbare Tonhöhe, Geräusche durch unbestimmbare Tonhöhe bzw. Stimmlosigkeit gekennzeichnet. Sowohl Töne wie Geräusche sind, soweit möglich, nach Frauen- und Männerstimmen aufgeschlüsselt. Das Segment dauert 11 Sekunden. Es beginnt mit einem heftigen, aber abrupten Ruf aller (oder der meisten) Beteiligten, der aus einer Mischung von Tönen und Geräuschen besteht. Etwas länger vernimmt man noch ein Glissando einer leisen Männerstimme, das vom Ton *d* ausgeht und in die Tiefe versinkt. Eine der Frauenstimmen bleibt auf dem *h'* hängen und hält diesen Ton bis zum Schluss des Segments aus. Es ist eine Vokalise, die, nach einem kurzen E-Laut, von einem O-Laut über einen U-Laut in einen I-Laut übergeht (*/e/, /o:/, /u:/, /i:/*)¹⁷. Die weiteren Ereignisse bestehen aus kurzen Interpunktionen wei-

17 Die Laute werden im folgenden in der Internationalen Phonetischen Schrift und zwischen Schrägstrichen geschrieben. Schnebel verwendet in der Partitur ebenfalls die phonetische Schrift. Ihre Zeichen finden sich im *Fischer-Lexikon, Sprachen* (1961), S.231–233.

terer Vokalstimmen: Ungefähr eine Sekunde nach dem Eröffnungsruf ist ein /u/ einer Sopranstimme auf dem *f* gleich darauf ein gesprochenes /ə/ einer Frauenstimme zu hören. Nach 3 Sekunden singt eine kräftige Männerstimme die Laute /u:/ und /e:/ auf den Tönen *d* und *e*, danach spricht eine Frauenstimme die Silbe /tə/. Nach 7 Sekunden singt eine weitere Frauenstimme ein /y/ auf dem *d*. Das Segment schliesst mit einem /s/, das 2 Sekunden ausgehalten wird und dabei in der Intensität zunimmt. Danach folgt eine Pause von 4 Sekunden. – Die formale Idee des Segments K_1 scheint nach dem Höreindruck in der explosiven «Initialzündung» und ihren Folgen zu liegen. Der eröffnende Staccato-Ruf zieht einen ausgehaltenen Ton und eine Reihe kurzer Einwürfe nach sich. Dabei nimmt die Ereignisdichte gegen das Ende hin offensichtlich ab.

In der Partitur ist das Segment K_1 wie folgt notiert:

The image shows a musical score for segment K_1 . It consists of several staves for voices and piano accompaniment. The score is annotated with various musical notations and time markers.

- Staff 1 (Soprano):** Starts with a dynamic marking of *f* and a time marker of $\sim 3''$. The lyrics are "u (gespr.)".
- Staff 2 (Alto):** Starts with a dynamic marking of *pp* and a time marker of $\sim 4''$. The lyrics are "s".
- Staff 3 (Tenor):** Starts with a dynamic marking of *pp* and a time marker of $\sim 9''$. The lyrics are "a (gespr.)" and "tə".
- Staff 4 (Bass):** Starts with a dynamic marking of *pp* and a time marker of $\sim 6''$. The lyrics are "la (gespr.)" and "e".
- Staff 5 (Piano):** Starts with a dynamic marking of *pp* and a time marker of $\sim 4''$. The lyrics are "ta (gespr.)".
- Staff 6 (Piano):** Starts with a dynamic marking of *pp* and a time marker of $\sim 2''$. The lyrics are "u (gespr.)".
- Staff 7 (Piano):** Starts with a dynamic marking of *pp* and a time marker of $\sim 1''$. The lyrics are "a (gespr.)".
- Staff 8 (Piano):** Starts with a dynamic marking of *pp* and a time marker of $\sim 1''$. The lyrics are "al (gespr.)".

Additional annotations include time markers in boxes: $3,3''$, $4''$, and $6,5''$. The score also includes dynamic markings like *sf* and *f*, and various musical symbols such as accents and slurs. The piano part features a section labeled "sf-Akkord" and another labeled "sf-Folge".

Bsp. 2: Dt 31,6, Segment K_1 , Partitur

Zunächst mögen einige Erläuterungen zur Notation hilfreich sein. Die 12 langgezogenen waagrechten Linien verweisen auf die 12 geforderten Vokalgruppen. Die Gruppe 6 z. B. besteht idealerweise aus mindestens vier Vokalisten. Drei von ihnen flüstern zu Beginn des Segments die Silbe /tɛ/, einer spricht die Silbe /tɑ/. Die Tonhöhen notiert Schnebel im Violin- und im Bassschlüssel. Dabei unterscheidet er zwischen bestimmten Tonhöhen (horizontale Notenlinien) und sich verändernden Tonhöhen (schiefstehende Notenlinien). Die aufwärtsgerichteten Notenlinien bei der Gruppe 1 bedeuten demnach, dass der Anfangston *h'* als Glissando nach oben auszuführen wäre. Hier zeigt sich bereits ein erster Unterschied zur Aufnahme. Die geräuschhaften Ereignisse notiert der Komponist mit verschiedenen x-Zeichen. Bei den Tondauern entsprechen die Zeichen ● (für Töne) und x (für Geräusche) einer traditionellen Viertelnote, die Zeichenkombination □□□□ vier Achtelnoten. Ansteigen oder Fallen der Balken bedeutet Beschleunigung bzw. Verlangsamung des Tempos. Die Ereignisse im Segment K_1 setzen also zu Beginn in rascher Folge ein, danach werden die zeitlichen Abstände immer grösser; diese Tatsache deckt sich mit dem gehörmässigen Befund. Im übrigen gibt Schnebel das Tempo in Metronomzahlen (z. B. $\boxed{121}$ bei L_2) oder in Sekundenzahlen an. K_1 sollte demnach nur 4 Sekunden, die Pause danach 6,5 Sekunden dauern. Dem steht bei der Aufnahme eine Aktionsdauer von 11 Sekunden und eine Pause von 4 Sekunden entgegen. Für die Koordinierung des gesamten Zeitablaufs ist ein Dirigent vorgesehen, der mit Handbewegungen den Puls markiert. Dabei soll er sich an die waagrechten (bzw. auf- oder absteigenden) dicken Balken halten, die zur Visualisierung der Zeitstruktur dienen. Schliesslich sei auf die beiden Vierecke im untersten Teil des Notenbildes hingewiesen. Sie stellen Raumpläne dar, welche die szenische Dimension der Komposition betreffen. Die Punkte geben die Standorte der 12 Vokalgruppen wieder, die Linien zeigen die Schallrichtung der einzelnen Klangereignisse an.

Der Vergleich zwischen Aufnahme und Partitur zeigt nun folgende Resultate: Allgemein ist zu beobachten, dass in der Partitur mehr Ereignisse notiert sind, als bei der Aufnahme zu hören sind. Zudem kann die Entsprechung zwischen den gehörmässig wahrgenommenen Ereignissen und den Zeichen in der Partitur nicht immer eindeutig festgestellt werden. Wo findet sich z. B. der auf dem *f''* gesungene U-Laut in der Partitur? In der Tonhöhenstruktur weichen der Notentext und das Klangresultat beträchtlich voneinander ab. Die Partitur zeigt, dass dem Anfangsruf des Segments K_1 vier gehaltene Töne entspringen, nämlich ein *B* (Gruppe 4, oben), ein *e* (Gruppe 11, oben), ein *dis* (Gruppe 8, oben) und ein *h'* (Gruppe 1, oben). Dies ergibt einen dissonanten Klang, der durch zwei kleine Sekunden (*B-H* und *Dis-E*) charakterisiert ist. Alle Töne sollen zwischen 0,8 und 3 Sekunden ausgehalten werden und bewegen sich dabei als Glissando auf- oder abwärts, so dass sich das Klangresultat in der Folge ständig verändert und nicht genau vorhersehbar ist. In der Aufnahme hört man nur einen lange ausgehaltenen Ton (das *h'*) und nur ein kurzes Glissando vom Ton *d* aus. Zu diesem *h'* treten dann als punktuelle Ereignisse die Töne *d*, *e* und *d''*, so dass der verminderte Dreiklang *H-D-F* sich dem Hörer als dominierender Klang einprägt. – Unterschiede gibt es auch in der Zeitstruktur, wenngleich zu bemerken ist, dass hier wenigstens die Proportionen einigermaßen gewahrt bleiben. Der Angabe von 4 Sekunden im Notenbild stehen 11 Sekunden Aufführungsdauer entgegen; dies ergibt einen Verlängerungsfaktor von 2,75. Das von der Gruppe 1 (unten) gesungene /y/ beispielsweise soll laut Partitur nach ca. 2,3 Sekunden erscheinen, in der Aufnahme

1 S +19

2 B 3,3ⁿ +20 **K**

3 A 4ⁿ rit. 3,25ⁿ 6,5ⁿ +22

4 T

5 S

6 B

7 T

8 A

9 S

10 T

11 A

12 B

V S (10) zu ① bei ④

V A (10) zu ③ bei ⑥ zu ⑨

V B (10) zu ① bei ④ zu ②

(5) 1 33 3 3 2
 (4) 1 (64)(32) (16) (8) 2

↑ Falls die Zeit nicht ausreicht, um zu den neuen Plätzen zu gelangen, mögen sich die 3 Sänger schon im vorigen Takt auf den Weg machen.

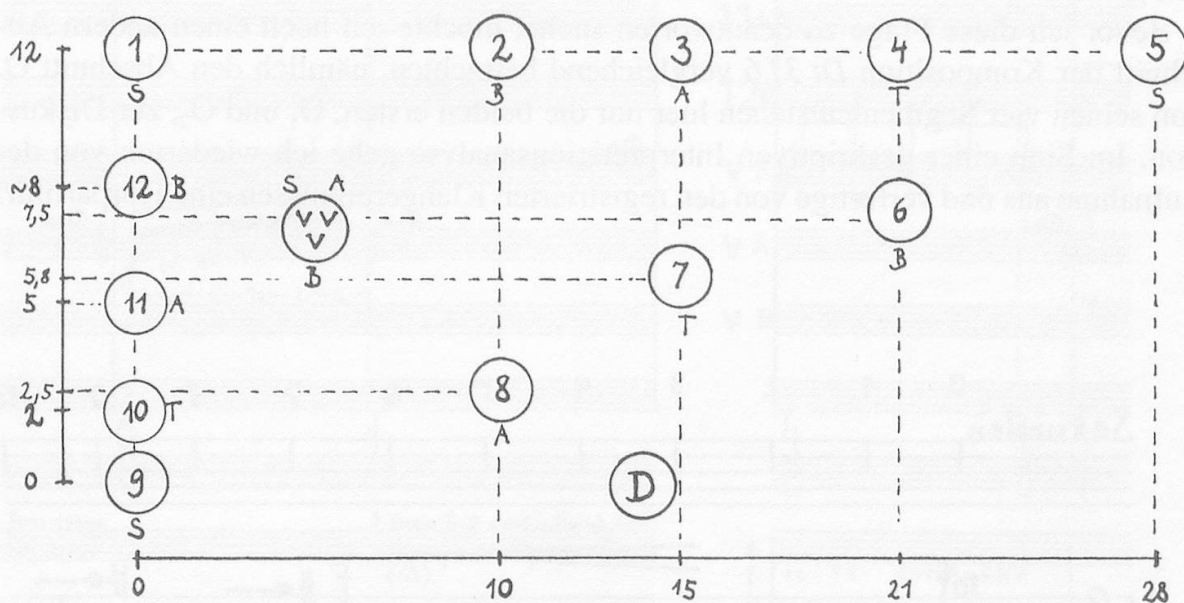
d. UND LADT
 f. BUCH NICHT
 e.
 r.
 l.
 g.
 h. ME
 AL
 TAARZU

Bsp. 3: Dt 31,6, Segment K₁, Umschrift

erklingt es nach ca. 6,9 Sekunden (= Faktor 3). Das durchgehaltene *h'* der Gruppe 1 dauert dann aber in der Aufnahme mit 11 Sekunden verhältnismässig zu lange (Faktor 3,6). – Die Einzelbeobachtungen sollen hier nicht weitergeführt werden. Aber schon diese erste Gegenüberstellung hat deutlich gezeigt, dass der Notentext und die klingende Interpretation insgesamt doch stark voneinander abweichen. Welche Gründe gibt es dafür?

Die Hauptursache liegt darin, dass die Interpreten der Aufnahme von 1969 nicht nach der Partitur von 1962 bzw. 1973 sangen, sondern nach einer *Version für 15*¹⁸, die Schnebel im Jahr 1965 angefertigt hatte. Anlass dazu boten Probleme der Schola Cantorum bei der Einstudierung des Werks im Hinblick auf die Stuttgarter Uraufführung. Diese Umschrift der Partitur kam dem Ensemble insofern entgegen, als sie in konventioneller Notation gehalten ist und eine kammermusikalische Fassung darstellt, die auf die damalige Besetzung der Schola Cantorum abgestimmt ist. Aus dieser Tatsache ergeben sich für unsere Interpretationsanalyse zwei neue Fragestellungen: Wie verhalten sich die Partitur und diese Umschrift zueinander? Und: Wieweit realisiert die Aufnahme von 1969 das Notenbild der Umschrift?

Zur ersten Frage lässt sich sagen, dass die Umschrift für Kammerchor keineswegs eine simple Transkription in konventionelle Notenschrift, sondern eine eigentliche Bearbeitung des Komponisten darstellt. Die variablen Elemente der Partitur sind in der Umschrift weitgehend fixiert, die Dichte der Ereignisse wird im allgemeinen reduziert. (Für das Segment K_1 ¹⁹ trifft dies allerdings kaum zu.) Dafür verdeutlicht und verstärkt die Umschrift das räumliche Element:



Die 15 Ausführenden sollen, wie gemäss Partitur, an den drei Seiten eines rechtwinkligen Dreiecks verteilt werden; dabei nehmen jedoch nur 12 Ausführende feste Plätze ein, während 3 Interpreten (Sopran, Alt, Bass) ihren Standort häufig wechseln. Dies ist z.B. gerade zu Beginn des Segments K_1 der Fall, wo die drei «variablen» Sänger zu den Ausführenden auf den Plätzen 1, 8 und 11 hintreten. Die festplazierten Sänger ihrerseits richten ihre Klangereignisse meistens zum Standort eines ihrer Mitausführenden (durch gestrichelte Linien mit Pfeil angezeigt), und gelegentlich begeben sie sich gar kurz zu ihrem Nachbarn rechts oder links, um mit ihm eine gemeinsame Aktion durchzuführen.

Vergleicht man nun die Aufnahme von 1969 mit Schnebels Umschrift von 1965, so zeigt sich eine viel grössere Übereinstimmung als vorher. Wiederum sei das Segment K_1 betrachtet. Hier finden sämtliche Ereignisse der Aufnahme eine Entsprechung in der Umschrift. So wird jetzt z.B. klar, dass das nach einer Sekunde zu hörende f'' der Sängerin auf Platz 8, einer Altistin, zugeordnet ist. Dennoch gibt es einige Unstimmigkeiten: Partitur wie Umschrift geben für K_1 die Dauer von 4 Sekunden an; in der Aufnahme dauert das Segment 11 Sekunden. Der U-Laut einer Frauenstimme (auf dem f'') in der Aufnahme entpuppt sich in der Umschrift als ein /ø/ (von der Altistin auf Platz 8 zu singen). Das anschliessend von einer Frau gesprochene /ə/ der Aufnahme ist wohl der Altistin auf Platz 11 zuzuordnen; die Umschrift verzeichnet dort aber ein /l/ auf einem zu singenden Ton. In der Umschrift folgt sodann ein O-Laut der Sopranistin auf Platz 1 (ungefähr auf dem Ton h'), der in der Aufnahme jedoch nicht zu hören ist. – Als Gründe für solche Abweichungen könnten Schwierigkeiten bei der klanglichen Realisierung oder aber absichtliche Eingriffe der Interpreten verantwortlich gemacht werden.

Bevor ich diese Frage zu beantworten suche, möchte ich noch einen andern Abschnitt der Komposition *Dt 31,6* vergleichend betrachten, nämlich den Abschnitt O. Von seinen vier Segmenten stehen hier nur die beiden ersten, O_1 und O_2 , zur Diskussion. Im Sinn einer deskriptiven Interpretationsanalyse gehe ich wiederum von der Aufnahme aus und verfertige von den registrierten Klangereignissen eine Hörpartitur:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Sekunden

S,A *mf* *f* *in te ko pa ni*

T,B *v a n t e l n* *v a n d e l n* *in te ko pa ni*

Bsp. 5: *Dt 31,6*, Segmente O_1 und O_2 , Hörpartitur

91 ⁺⁴⁷ *ad lib.*

bei ③ *mp* zu ③

6 1

16

Fortsetzung
evtl. kürzer

↑ Dieser Takt dient lediglich dem
Anlaufen der Figur von ③
(○).

W A N D E L N

n+11

72 ⁺⁴⁸ *presto* ⁺⁴⁹ ⁺⁵⁰ 48

1 S *lip*

2 B

3 A

4 T

5 S

6 B *Ungefähre Nachahmung der Melodie des Sopran*
acc.

7 T *il - to - kō - pā - n*

8 A

9 S

10 T

11 A

12 B

V S *il - to - kō - pā - n* bei ③ *pp*

V A

V B *ha*

4 1 3

8 8 4

d.
f. IL TE COMPAGNE
e.
r.
l. I B
g. S
h. HA

Bsp. 6: Dt 31,6, Segmente O₁ und O₂, Umschrift

In den beiden Segmenten O₁ und O₂ erklingen ausschliesslich genau fixierte Töne (ohne Glissando). Im ersten Segment singen zwei Frauenstimmen im Kanon eine aufsteigende Tonfolge auf einer pentatonischen Skala. Die erste Stimme beginnt beim *e* und erreicht über die Töne *h*, *d'*, *g'* und *a'* nach ca. 3 Sekunden das *c''*. Die zweite Stimme setzt zeitgleich mit der ersten auf dem *h* ein (lässt also den ersten Ton *e* weg), singt dann anfangs nur halb so schnell und erreicht das *c''* nach ca. 4,5 Sekunden. Als Gesamtrhythmus der beiden Stimmen ergibt sich eine regelmässig pulsierende Bewegung (M. M. = ca. 100), die sich am Ende verlangsamt. In der lautlichen Dimension zeigen sich Unterschiede zu K₁. Waren dort vorwiegend Silben und Einzelvokale Träger der Töne und Geräusche, so werden hier die Töne auf Vokale und klingende Konsonanten gesungen. Dazu wird auch eine semantische Ebene hörbar. Die Lautfolge /*va-n-də-l-n*/ der zweiten Frauenstimme ist eindeutig als das deutsche Verb «wandeln» zu erkennen. – Im zweiten Segment des Abschnitts O singen eine Frauen- und eine Männerstimme synchron die Silbenfolge /*in-te-ko-pa-ni*/, die wahrscheinlich ebenfalls ein Wort oder eine Wortfolge, wenn auch nicht auf Deutsch, ergibt. Die beiden Melodien weisen einen grossen Ambitus auf (besonders die Männerstimme) und zeichnen sich durch «unsingbare» Intervalle wie Tritonus oder übermässige Oktave aus. Als Zusammenklänge ergeben sich grosse Sekunde, Quarte (zweimal), kleine Septime und – überraschenderweise – eine Oktave (auf der Silbe /*pa*/). Die Tonhöhenorganisation weist also sowohl in der Horizontalen wie in der Vertikalen eine atonale Struktur auf. Die Lautstärke von O₂ bewegt sich im Forte-Bereich.

Da unsere Aufnahme ja nicht auf der später veröffentlichten Partitur Schnebels, sondern auf der *Version für 15* beruht, soll sie zunächst mit dieser verglichen werden. In der Umschrift zeigen sich die beiden Segmente O₁ und O₂ (T. +47 u. +48) wie folgt:

Bei O₁ stimmen die Tonhöhen und die Dynamik genau überein. Bezüglich des Rhythmus zeigen sich aber Unterschiede: Gemäss Umschrift sollten die beiden Stimmen mehr «aneinander vorbei» singen, d.h. es sollten keine Töne gleichzeitig erklingen. Was die Semantik betrifft, ist, wie man sieht, tatsächlich das Wort «wandeln» gemeint, notiert in der leicht verfremdeten Form mit einem scharfen T-Laut. – Bei O₂ (T. +48) realisieren die Interpreten die Vorgabe der Umschrift etwas freier. Die gesungene Frauenstimme entspricht, mit zwei Tonhöhenabweichungen, der «variablen» Altstimme. Die Männerstimme singt den Part des Tenors auf Platz 5, allerdings etwas tiefer und intervallisch mehr gespreizt; diese Lizenz wird im Notenbild durch das Fehlen des Schlüssels²⁰ und die Bemerkung «Ungefähre Nachahmung der Melodie des Soprans» durchaus gerechtfertigt. Beim Rhythmus weicht einzig die letzte Silbe ab, die laut Umschrift zeitlich verschoben gesungen werden müsste. Dagegen ist die notierte Differenzierung der Dynamik in der Aufnahme kaum zu hören. Bezüglich der Semantik schafft das Schriftbild der Umschrift erwartungsgemäss mehr Klarheit: Die Silbenfolge sollte /*il-tə-kõ-pa-nj*/ heissen, die lautschriftliche Umsetzung des französischen Satzes «Il te compagne» («Er begleitet dich»).

Vergleicht man nun die beiden schriftlichen Fassungen, d.h. die Partitur und die nachträgliche *Version für 15* miteinander, so nehmen die Unterschiede eine ganz andere Dimension an. In Schnebels Partitur sehen die beiden Segmente O₁ und O₂ folgendermassen aus:

20 «Fehlen auch die Schlüssel, indizieren die 4 Zwischenräume der Notenlinien die Lagen «sehr hoch», «hoch», «mittel», «tief», «sehr tief». Noten ausserhalb der 5 Bereiche bezeichnen Extreme.» *Dt 31,6, Version für 15*, Aufführungshinweise.

O₁

7→1

pp pp

Gesamtverlauf von O
(Strahlzentren)

O₂

1→5

mf ff

72

72

Im Segment O_1 schreibt die Partitur statt zwei Solostimmen vier Sänger oder Sängerinnen der Vokalgruppe 5 vor. Die Tonfolgen beider Fassungen sind identisch²¹, mit Ausnahme des letzten Tons, der in der Partitur als *cis* notiert ist. Die Idee der rhythmischen Organisation scheint in der Partitur klarer auf: Alle 4 Stimmen beginnen gleichzeitig; die unterste Stimme singt die sechs Töne in regelmässigen Zeitabständen, während die drei oberen Stimmen die Noten vom dritten Ton an unterschiedlich lange dehnen, so dass sich als Gesamtrhythmus eine Aufsplitterung des anfänglichen Pulsschlages gegen das Ende hin ergibt. Bezüglich der Lautstärke ist die ursprüngliche Fassung der Partitur viel differenzierter. Die vier Stimmen sind dynamisch vom *Fortissimo* (oberste Stimme) bis zum *Piano* (unterste Stimme) abgestuft. Zudem unterscheidet Schnebel in der Partitur zwischen fixierten (z.B. \boxed{ff}) und verzerrten Lautstärken (z.B. \overline{p}), bei denen die angegebenen Grade noch verstärkt oder vermindert werden können. In der räumlichen Dimension zeigen die beiden Fassungen zwei verschiedene, wenngleich miteinander verwandte Ansätze: Gemäss Partitur sind bei O_1 die Gruppe 5, bei O_2 die Gruppe 7 und bei O_3 die Gruppen 1, 6, 9 und 12 beteiligt. Die Gruppe 1 soll während des Singens des Wortes «wandeln» den Blick zunächst auf die Gruppe 7 richten, dann sich der Gruppe 1 zuwenden. Die Gruppe 7 ihrerseits schaut beim Text «Il te compagne» zuerst zur Gruppe 1, die bei O_3 einsetzt, danach zur Gruppe 5, die bei O_4 zum Zuge kommt. Diesen kommunikativen Aspekt modifiziert Schnebel in der Umschrift, indem er hier die nicht festplazierten Interpreten einsetzt. Bei O_1 gesellt sich zur Sängerin auf Platz 5 die «variable» Altistin, bei O_2 wird der Tenor auf Platz 7 von der «variablen» Sopranistin verstärkt. Das einander Zusingen auf Distanz hat sich so in ein Miteinander-Singen am selben Ort gewandelt. – Im Segment O_2 lassen sich ähnliche Vergleiche anstellen wie in O_1 . Auch hier schreibt die Partitur eine grössere Besetzung vor als die Umschrift, nämlich drei Stimmen, die von ihrer Lage her als Frauenstimmen zu interpretieren sind. Die drei Phrasen sind auf den ersten Blick im Unisono notiert, aber Schnebel unterscheidet hier zwischen exakt notierten und verschobenen Tonhöhen. Während die unterste Stimme in der Originaltonhöhe zu singen ist, müssen die Töne der mittleren Stimme ungefähr eine Quarte, jene der obersten Stimme ca. eine Quinte höher gesungen werden. (Dies ist an den unterschiedlich stark verschobenen Violinschlüsseln abzulesen.) Zusätzlich ist die Tonhöhe der beiden oberen Stimmen noch durch Glissandoeffekte verzerrt, so dass bei diesen eine Kumulation von verschobenen und sich verändernden Tönen eintritt. So soll etwa die oberste Stimme bei der Silbe /k̄ɔ/ ungefähr mit dem Ton *e* einsetzen und diesen dann vor Erreichen der folgenden Silbe extrem nach oben ziehen. In der Umschrift entsprechen die Tonhöhen der «variablen» Sopranstimme der untersten (unverzerrten) Stimme der Partitur, und die Tenorstimme auf Platz 7 stellt den Versuch des Komponisten dar, die beiden verzerrt notierten Stimmen in einer einzigen, konventionell notierten Stimme zu vereinigen. Im rhythmischen Bereich stellt die Umschrift offensichtlich eine Nivellierung dar; beide Stimmen sollen synchron und in regelmässigem Rhythmus (M. M. = 72) erklingen. In der Partitur ist jedoch jeder der drei Stimmen ein eigener Rhythmus zugeordnet. Während die mittlere Stimme die Töne in regelmässigem Puls zu singen hat, ist für die untere Stimme ein mässiges, für die obere

21 Das Fehlen des Tons *e* in der 5. Stimme der Umschrift erklärt sich aus der Besetzung mit einer Sopranistin.

ein rasches Accelerando vorgesehen. Die rhythmische Struktur von O₂ stellt somit in der Partitur die Umkehrung derjenigen von O₁ dar: War dort zeitliche Dehnung der Stimmen beabsichtigt, so ist hier Komprimierung gefordert.

Fassen wir die bisherigen Betrachtungen zusammen. Den Ausgangspunkt bildete die Absicht, die Partitur der Komposition *Dt 31,6* in der Fassung von 1962 mit der Aufnahme der Schola Cantorum Stuttgart von 1969 zu vergleichen. Unter Berücksichtigung einer von Schnebel verfassten Umschrift der Komposition, der *Version für 15*, musste die anfänglich geplante Gegenüberstellung einem Dreiervergleich weichen: Partitur – Umschrift – Aufnahme. Die Fragestellung lautete somit nicht mehr, wieweit die Aufnahme von 1969 die Partitur des Werks realisiere, sondern es galt zu fragen, wie sich Aufnahme und Umschrift einerseits, Umschrift und Partitur andererseits zueinander verhalten. Das Resultat liess sich schon bei der Betrachtung der Abschnitte K und O erahnen, und es bestätigt sich, wenn wir den Blick auf die ganze Komposition richten: Während die Aufnahme mehr oder weniger die Vorgaben der Umschrift realisiert, weichen Umschrift und Partitur stark voneinander ab. Die *Version für 15* verkleinert nicht nur die Stimmenzahl, sie baut auch zahlreiche aleatorische Elemente ab, sie vereinfacht und nivelliert. Mit andern Worten: Die Umschrift erweist sich als eine ausgeprägte Bearbeitung der Komposition. Wenn wir nun auch eine Bearbeitung als eine Form der Interpretation betrachten wollen, gewinnt Interpretationsanalyse in unserem Fall eine neue Dimension: Neben die Untersuchung einer klingenden Aufführung eines Vokalensembles (die auf Tonträgern festgehalten ist) tritt die Analyse einer schriftlich fixierten Version des Komponisten selbst.

In der Terminologie Dieter Schnebels stellt die Komposition *Dt 31,6* eine «elastic music» dar. Diesen Begriff hat Schnebel vom amerikanischen Komponisten Henry Cowell (1887–1965) übernommen. Im Englischen bedeutet das Adjektiv «elastic» unter anderem «dehnbar», «federnd», «biegsam» und «geschmeidig». Cowell charakterisierte damit einige seiner eigenen Werke und meinte eine offene Form²², bei der die Ausführenden die Reihenfolge der verschiedenen musikalischen Abschnitte, die der Komponist zur Verfügung stellt, selber auswählen. In Schnebels *Dt 31,6* bezieht sich das aleatorische Moment des Elastischen auf diverse Möglichkeiten der Interpretieren, gewisse Elemente der Komposition verändern zu können. In den Aufführungshinweisen der Partitur schreibt Schnebel: «Ausserdem handelt es sich um eine «elastic music» (Cowell). Es gibt fixe und zu verzerrende Werte – bestimmte Tonhöhen und nach «oben» oder «unten» gezogene, bestimmte Tempi und durch ritardandi oder accelerandi gedehnte oder gestauchte, bestimmte Zeitwerte und verlängerte oder verkürzte, bestimmte Lautstärken und intensivierete oder verdünnte²³.» Die Partitur legt im Prinzip fest, welche Teile der Komposition unverändert (fix) und welche verzerrt wiederzugeben sind. Bei den verzerrt wiederzugebenden Stellen suggeriert das Notenbild zudem mehr oder weniger deutlich den Grad der gewünschten Verzerrung. In den verbalen Aufführungshinweisen der Partitur hingegen relativiert Schnebel die Verbindlichkeit des Notentextes sehr einschneidend und erlaubt den Interpretieren ein viel höheres Mass

22 Siehe Bruce Saylor, Artikel «Cowell, Henry»; in: *The New Grove Dictionary of American Music*, hrsg. von H. Wiley Hitchcock und Stanley Sadie, London und New York 1986, Bd. I, S. 520–529.

23 Schnebel, *Dt 31,6*, Partitur, Aufführungshinweise des Komponisten.

an Freiheiten. In bezug auf die Verzerrungsgrade regt er drei Möglichkeiten an: Erstens können die im Notentext suggerierten Verzerrungsgrade, die an und für sich schon hoch sind, nochmals gesteigert werden. Als zweite Möglichkeit – dies erstaunt schon mehr – können die Interpreten die Verzerrungsgrade aber auch verringern, ja sogar ganz weglassen. Die dritte Art stellt sozusagen die Inversion der zweiten dar; die genau fixierten Werte können nämlich selbst wie verzerrte behandelt und durch blosser Schätzung realisiert werden. Aufgrund dieser Hinweise ist also der Spielraum der Interpreten in Wirklichkeit viel grösser, als dies der Notentext der Partitur allein nahelegt.

In seiner *Version für 15* liess sich Schnebel als Interpret seiner selbst offenbar von der zweiten der genannten Möglichkeiten leiten: Die Umschrift beschränkt die elastischen Elemente der Komposition oder tilgt sie bisweilen ganz. Bei den Tonhöhen bieten sich noch die meisten Möglichkeiten der Verzerrung. Hier unterscheidet Schnebel zwischen fixierten Tonhöhen (konventionell notiert), ungefähren Tonhöhen (ohne Vorzeichen notiert) und sehr freien Tonhöhen (ohne Schlüssel notiert). So finden sich z. B. gerade im Segment K_1 zahlreiche in der Höhe nicht genau festgelegte Töne. Die Zeitwerte dagegen, d. h. die Dauern der Töne, Geräusche und Pausen, sind durch konventionelle Noten- und Pausenzeichen (Ganze, Halbe, Viertel usw.) genau bestimmt. Desgleichen besteht bei den Tempi, die durch Metronomzahlen und Zeitangaben in Sekunden genau fixiert sind, wenig Spielraum; zudem zwingt Schnebel seine Musik in ein starres Korsett stets wechselnder Taktarten. Im Abschnitt H etwa folgen einander zu Beginn die Taktarten 4/4 (Pause), 5/4, 6/16, 1/4, 3/2, 2/2 usw. Im 2. Takt ist das Tempo mit der Metronomzahl $\text{♩} = 48$ festgelegt, im 3. Takt mit $\text{♩} = 171$, und im 5. Takt dauert die Halbe 2,35". Gewisse Lockerungen ergeben sich allerdings an den zahlreichen Stellen, wo *Accelerando* oder *Ritardando* vorgeschrieben ist. So soll der Dirigent in der Pause des 1. Takts des Abschnitts H ein *Ritardando* vorausschlagen, das sich dann auch auf die erste Hälfte des 2. Takts auswirkt, während für dessen zweite Hälfte bereits wieder «*poco accelerando*» vorgeschrieben ist. Am wenigsten «elastisch» geben sich schliesslich die dynamischen Angaben der Umschrift. Bei jeder einzelnen Aktion gibt Schnebel minutiös den Lautstärkegrad und die allenfalls durch *Crescendo* oder *Diminuendo* geforderte Veränderung desselben an.

An dieser Stelle sei nochmals die Frage gestellt, weshalb die Schallplattenaufnahme von 1969 den Notentext von Schnebels Umschrift zwar relativ genau, aber doch mit deutlich erkennbaren Abweichungen umsetzt. Mir scheint, dass dies etwas mit dem unterschiedlichen Stellenwert der aleatorischen (in Schnebels Sprache: der elastischen) Elemente in der Partitur und in der Umschrift zu tun hat. Wie wir gesehen haben, schränkt die *Version für 15* als Folge der Übertragung der Musik in konventionelle Notenschrift den Spielraum der Interpreten wesentlich ein. Diesen Verlust macht die Schola Cantorum in ihrer Aufnahme wieder wett, indem sie die Vorgaben der Umschrift mit einer gewissen Freiheit interpretiert und damit der Komposition *Dt 31,6* jenen aleatorischen Charakter wieder zurückgibt, der ihr in der Fassung von 1962 anhaftet.

Nachdem bisher einzelne Abschnitte von *Dt 31,6* im Brennpunkt der Betrachtung gestanden haben, soll der Blick nun auf die Grossform der Komposition gerichtet werden. Gemäss meinem interpretationsanalytischen Ansatz will ich wiederum vom Höreindruck ausgehen. Verfolgt man die Aufnahme ohne Partitur, so entsteht der Ein-

druck, dass die Interpreten eine locker gefügte Reihe von Aktionsbündeln darbieten, die mehr oder weniger voneinander abgetrennt sind. Die einzelnen Bündel wirken teilweise sehr kompakt, teilweise aber auch ziemlich diffus. Die Aktionen klingen manchmal laut, manchmal leise, dicht oder schwach besetzt, geräuschhaft oder melodios, verständlich oder unverständlich. Neben den Extremen gibt es selbstverständlich auch graduelle Abstufungen. So sind z. B. in bezug auf die Verständlichkeit meistens isolierte Laute und Silben, gelegentlich aber auch Wörter oder gar zusammenhängende Satzteile zu vernehmen. Die Reihenfolge der einzelnen Aktionsbündel scheint einem allgemeinen Gesetz von «varietas» zu gehorchen: Abwechslung im Spannungsfeld zwischen Gleichheit und Kontrast. Darüber hinaus verspürt man jedoch keine spezifische Zielgerichtetheit der Komposition, also etwa eine Verdichtung auf das Ende hin; vielmehr stellt sich beim Hörer der Eindruck einer gewissen Zufälligkeit des grossformalen Ablaufs ein. Die Aufnahme dauert 4 Minuten und 50 Sekunden und ist durch eine sehr lange Pause in der Mitte (14 Sek.) in zwei ungefähr gleich lange Hälften geteilt. Diese Symmetrie ist jedoch nicht zwingend, da das Werk bekanntlich bei einem beliebigen Abschnitt beginnen kann.

In der Partitur ist *Dt 31,6* in neun Abschnitte (H bis Q) gegliedert. Vier dieser Abschnitte (H, K, L, O) bestehen aus je vier Segmenten. Während die Aufnahme bei K_1 beginnt, legen sowohl Partitur wie Umschrift durch den Platz des Titels und die alphabetische Reihenfolge der Buchstaben den Start bei H_1 nahe. Daraus folgt allerdings weder, dass dem Abschnitt H eine besondere Eröffnungsfunktion zukommt, noch dass mit Q irgendeine Schlusswirkung erzielt wird. Denn der Höreindruck der nicht zielgerichteten Form bestätigt sich auch aus der Analyse der Partitur. Das angesprochene Variationsprinzip lässt sich jetzt aufgrund des Schriftbildes noch etwas genauer beschreiben. Jeder Abschnitt bzw. jedes Segment bildet eine musikalische Einheit, die sich mehr oder weniger von den übrigen Einheiten unterscheidet. Die Unterschiede betreffen Dauern, Abstand zur nächsten Einheit, Binnengliederung, Besetzung, Lautstärke, Geräusch- bzw. Klangcharakter, Verständlichkeit usw. Einige Beispiele möchte ich im folgenden herausgreifen und dabei auf die Bandbreite der Unterschiede hinweisen: Bezüglich der Pausen erstreckt sich der Spielraum von quasi direktem Anschluss der Abschnitte (zwischen P und Q) bis zu einem Abstand von 15 Sekunden (zwischen O_4 und P). Die Dauern der Einheiten weisen ebenfalls grosse Unterschiede auf; so dauert das oben besprochene Segment K_1 nur 4 Sekunden, während etwa der Abschnitt N ca. 32 Sekunden dauern soll. In der Besetzung nutzt Schnebel mannigfaltige Kombinationsmöglichkeiten. Das Maximum aller 12 Vokalgruppen kommt beispielsweise im Abschnitt I vor. Andere Einheiten baut er regressiv oder progressiv auf, so etwa den Abschnitt O; die beiden oben beschriebenen Segmente O_1 und O_2 sind mit je einer Gruppe, O_3 mit vier, O_4 mit sechs Vokalgruppen besetzt. Die Koordination der Ereignisse innerhalb der Abschnitte folgt gegensätzlichen Mustern: Das eine Extrem bilden kompakte Einheiten mit mehr oder weniger synchron verlaufenden Ereignissen wie der Abschnitt L. In L_2 singen fünf Vokalgruppen 8 Viertophonrasen, die alle gleichzeitig beginnen und fast gleichzeitig enden; L_3 besteht aus einem einzigen Akkord, an dem sich wiederum fünf Gruppen mit insgesamt 17 Tönen beteiligen. Das andere Extrem stellen diffuse Einheiten dar, in denen die Ereignisse scheinbar wenig koordiniert bis zufällig ablaufen. Zur Illustration sei hier der Abschnitt N erwähnt, wo nacheinander und durcheinander verschiedene kürzere und längere Laute geflüstert, gesprochen und gesungen werden sollen.

Die Analyse der Komposition *Dt 31,6* wäre unvollständig, wenn sie nicht auch die Frage nach der semantischen Dimension zu beantworten suchte. Diese Frage kann so gestellt werden: Lässt sich die lautliche Gestalt des Werks in irgendeiner Art auf einen zusammenhängenden und sinnvollen Text zurückführen? Obwohl die meisten Abschnitte aus mehr oder minder isolierten Lauten und Silben bestehen, sind in der Partitur doch unschwer vereinzelt Stellen auszumachen, die Wörter, ja sogar zusammenhängende Satzteile erkennen lassen. Die erste als Wort erkennbare Silbenfolge der Komposition – setzt man den Beginn bei H_1 – erscheint im Segment L_1 , wo die Gruppe 10 das deutsche Wort «Dein» zu singen hat. Gleich anschliessend, in L_2 , tauchen in der Gruppe 4 das hebräische Wort «Jahwe» und die französische Wortfolge «Ton dieu» auf. Das deutsche Wort «Gott», das man nun auch sucht, erscheint dann im Segment L_4 , allerdings aufgeteilt auf drei Vokalgruppen und aufgelöst in seine lautlichen Bestandteile. In O_1 haben wir bereits das Wort «wandeln», in O_2 den Satz «Il te compagne» angetroffen; in O_3 verzeichnet die Partitur zudem das hebräische Wort «Haholecha» und in O_4 den englischen Satz «He thine god will walk with thou». Diese und weitere Beispiele führen zur Erkenntnis, dass der im Titel *Dt 31,6* angesprochene Text aus dem Buch Deuteronomium, entgegen unseren ersten Vermutungen, in der Komposition eben doch allgegenwärtig ist. Als Sprachen verwendet Schnebel, «entsprechend dem verkündigenden Charakter des Textes», auch «Übersetzungen in die Sprachen [...], wohin hauptsächlich die biblischen Inhalte weitergelaufen waren»²⁴, nämlich ins Griechische, Lateinische, Deutsche, Französische und Russische. Die deutsche Übersetzung spielt in der Komposition die wichtigste Rolle. Der deutsche Text ist vollständig «vertont» und setzt beim Abschnitt H ein. (Dies ist der Grund, weshalb Partitur und Umschrift den Beginn an dieser Stelle suggerieren.) Dem Abschnitt H liegen die Worte «Seid getrost und unverzagt» zugrunde, dem Abschnitt I der Satz «Fürchtet euch nicht», dem Abschnitt K die Fortsetzung «Und lasst euch nicht grauen». Dies geht so weiter bis zum Abschnitt Q, der mit den Worten «... noch dich verlassen» schliesst. In den andern sechs Sprachen verwendet Schnebel das besagte Bibelzitat nur fragmentarisch; auf Griechisch erscheinen gar einzig die drei Wörter «Kyrios su symporeuetai» («Der Herr wird dich begleiten»). Einen vollständigen Überblick über das Verfahren gewinnt man aus Schnebels Umschrift, wo auf den untersten Zeilen jeder Seite die jeweils benutzten Wörter und Sprachen vermerkt sind²⁵. Wie der Blick auf Partitur und Umschrift zeigt, setzt Schnebel den Text auf eine sehr experimentelle Weise um, die dem avantgardistischen Geist der fünfziger Jahre entsprach²⁶. Die konventionelle Vertonung zusammenhängender Textteile, wie etwa der Phrase «He thine god will walk with thou» im Abschnitt O_4 , bildet die Ausnahme. Primär behandelt Schnebel den Text als Material, von dem er die lautliche Struktur der Komposition ableitet: Die Sätze werden in Wörter, Silben und Phoneme aufgespalten,

24 D. Schnebel, *Neue Chormusik*, Textbeilage zur Schallplatte: *Neue Chormusik I: Webern, Pousseur, Schnebel, Nono, Bussotti, Otte, Ligeti* (vgl. Anm. 9).

25 Eine Übersicht über die verwendeten Texte und ihre Verteilung auf die einzelnen Abschnitte der Komposition bietet auch das Textheft zur Schallplatte *Neue Chormusik I* (siehe Anm. 24).

26 Als Vorbilder nennt Schnebel *Il canto sospeso* (1955–56) von Luigi Nono und *Gesang der Jünglinge* (1956) von Karlheinz Stockhausen.

so dass die semantische Dimension im Regelfall weitgehend zugedeckt bleibt. Dazu kommt, dass der Hörer die isolierten Laute und Silben auf mehrere Arten miteinander kombinieren kann; infolgedessen bieten sich oft verschiedene Verständnisebenen an. Diese Kompositionstechnik sei an den beiden Segmenten H₁ und H₂ kurz demonstriert: Bei einem ersten Blick auf die Partitur ist hier kein Text ausfindig zu machen. In H₁ erscheinen, auf verschiedene Vokalgruppen verteilt und sich überlagernd, die Verschlusslaute /kx/, /p/ und /t/, die Reibelaute /s/ und /ʃ/ und die Diphthonge /αə/, /αɛ/ und /αɪ/. Die Phoneme /s/, /αɪ/ und /t/ können sich jedoch zum deutschen Wort «seid» verbinden, die Phoneme /ɛ/ und /t/ zum französischen «êtes», die Phoneme /p/ und /I/ zum englischen «be». Im Segment H₂ herrschen Vokale und Silben vor. Für die Gruppe 10 sind simultan /ɛ/, /hi:/, /ɣi/ und /kĩ:/ verlangt, für die Gruppe 8 /o/, /dã/, /ɣø/ und /tRɔ/, für die Gruppe 11 /v/, /ɣ/, /gy/ und /xi/, und für die Gruppe 4 /œ/, /θ/, /ɛz/ und /ost/. Daraus lassen sich unter anderem die Wörter «getrost», «tranquille» und «quiet» ableiten. Hängt man die beiden Segmente zusammen, so fügen sich aus den erwähnten Lauten die Wortkombinationen «Seid getrost», «Etes tranquilles» und «Be quiet». Auf solche Weise macht sich Schnebel die doppelte Seinsweise von Sprache zunutze, indem er ihre Lautgestalt musikalisiert und ihre Bedeutungsfunktion aus den derart gewonnenen musikalischen Elementen wieder neu zusammensetzt.

Wieweit kann die semantische Dimension auch in der klingenden Interpretation wahrgenommen werden? Es steht ausser Zweifel, dass der lesende Analytiker mehr sieht als der (noch so aufmerksame) Hörer hört. Ohne Kenntnis des zugrunde liegenden Textes und der verwendeten Sprachen ist man als Hörer einigermaßen ratlos. Aber auch mit diesen Informationen bereitet es nicht geringe Schwierigkeiten, bei unserer Aufnahme auch nur die hervorgekehrtesten Textstellen zu erkennen. Natürlich hört jedermann den Ruf «Ne jamais seul» im Abschnitt Q (Umschrift: T. +64). Aber schon das gleich anschliessende «Du nie allein» (Umschrift: T. +66) beachtet man nur, nachdem man es in der Partitur bzw. der Umschrift gesehen hat, da der Ruf von einem flimmernden vokalischen Klangband fast zugedeckt wird. Zudem erklingt das Wort «allein» in der leicht entstellten Lautgestalt /a:le:n/. Auch das im selben Abschnitt (Umschrift: T. +69) von einer Frauenstimme herausgeschriene /nɔx-dIç-fɛR-las-sun/ («noch dich verlassen») ist wegen des schnellen Tempos und der hohen Lage wenig verständlich. Sind solche Verfremdungen vom Komponisten offensichtlich gewollt, so ergeben sich andere aus der etwas deutschen Aussprache der Schola Cantorum bei französischen Texten. So klingt z. B. im Segment O₂ (Umschrift: T. +48) die Silbe /tə/ des Satzes «Il te compagne» als /te/, desgleichen bei «Ne pas quitter» im Abschnitt Q die Silbe /nə/ als /ne/. Andererseits ergibt sich durch die kammermusikalische Aufführung mit nur 15 Solisten eine schlankere und verständlichere Fassung, als dies bei den in der Partitur geforderten 60 Ausführenden möglich wäre. Im oben beschriebenen Segment H₂ vereinfachen Schnebels *Version für 15* und die Aufnahme der Schola Cantorum die Partitur dergestalt, dass sie aus den vier Silben, die jeweils gleichzeitig erklingen sollen, nur zwei oder gar nur eine herauspflücken. So hört man beim ersten Akkord die Silben /gə/ und /kwa/, beim zweiten die Silbe /tRo/, beim dritten die Silben /u/ und /ki/, beim vierten die Silbe /ɔst/. Dass bei dieser Ausdünnung das Wort «getrost» eher verstanden werden kann, liegt nahe. Solche Beispiele ändern aber prinzipiell nichts an der Tatsache, dass sich die semantische Dimension dem Hörer der Aufnahme, der keinen Notentext vor sich hat, noch weit rätselhafter darbietet als dem Leser, der sich in die Details der Partitur vertieft.

Damit tritt ein scheinbarer Widerspruch auf: Wie lässt sich diese Verfremdung der semantischen Dimension mit dem von Schnebel postulierten verkündigenden Charakter der Komposition *Dt 31,6* verbinden? Oder anders gefragt: wie soll die Botschaft das Publikum erreichen, wenn es die Worte nicht verstehen kann? Die Botschaft ist mit dem Text aus dem Buch Deuteronomium gegeben: «Seid getrost und unverzagt, fürchtet euch nicht und lasst euch nicht grauen, denn der Herr, dein Gott, wird selber mit dir wandeln und wird die Hand nicht abtun noch dich verlassen.» Aus dem Kontext erfahren wir, dass die Schrift diese Worte dem hundertzwanzigjährigen Moses, der sich zu sterben anschickt, in den Mund legt. Moses spricht sie zu den Israeliten und setzt danach Josua zu seinem Nachfolger ein, der mit dem Volk aus der Wüste Moab ins verheissene Land Israel zurückkehren wird. Löst man den Text aus dem alttestamentlichen Zusammenhang heraus und überträgt ihn ins neutestamentliche Denken, so kann man ihn auf Christus beziehen, dessen Botschaft lautet: «Euer Herz erschrecke nicht. Glaubet an Gott und glaubet an mich. Im Hause meines Vaters sind viele Wohnungen. [...] Ich gehe, um euch einen Platz zu bereiten» (Joh. 14, 1–2), und aus dem verheissenen Land Israel wird sodann das den Christen versprochene Reich Gottes am Ende der Tage. Schnebels Komposition *Dt 31,6* reiht sich somit von ihrem Gehalt her in die grosse Tradition christlicher Sakralmusik. Auf das geistliche Element verweist ja auch der Titel des ganzen Zyklus: *Für Stimmen (... missa est)*. Das lateinische Wort «missa» ist mit dem Wort «missio» («Sendung») verwandt, bei dem man an den Sendungsauftrag denken mag, den Jesus seinen Jüngern erteilte (vgl. Matth. 10, 1–42). «Missa» ist aber auch das Wort für die katholische Messe, und «Ite, missa est» («Gehet, ihr seid entlassen») lautete früher in der gesungenen Messe der Schlussruf des Diakons, dem die Gemeinde mit «Deo gratias» («Dank sei Gott») antwortete. Beim Zyklus *Für Stimmen* handelt es sich jedoch mitnichten um eine traditionelle Messekomposition – im Unterschied zur 1985–87 komponierten *Missa (Dahlemer Messe)* –, sondern um die Vergegenwärtigung dreier christlicher Grundwerte durch Musik: So wie *Dt 31,6* als Verkündigung gemeint ist, so ist *Amn* als Gebet und *Madrashà II* als Lobpreis zu deuten²⁷. Weshalb Schnebel zur Realisierung dieser Idee in seiner Vokaltrilogie nicht auf dem ausgefahrenen Geleise der konventionellen Textvertonung fahren mochte, erklärte er in einem Vortrag, den er am 31. März 1967 anlässlich der Uraufführung von *Amn* gehalten und im gleichen Jahr unter dem Titel *Geistliche Musik heute*²⁸ publiziert hat. Darin fordert Schnebel, zeitgenössische geistliche Musik müsse zum heutigen modernen Menschen sprechen und solle von messianischem Geist erfüllt sein. Wörtlich schreibt er: «Der messianische Geist [...] widersetzt sich [...] Fixiertem insgesamt; verlässt auch das Wort, das zur Formel ward und erst recht das fetischisierte.» Und einige Abschnitte weiter unten präzisiert er: «Der Geist als Vorgang der Vergegenwärtigung verlangt nach je neuer Ausdrucksform. Also ist geistliche Musik als neue Musik zu gestalten²⁹.» Geistliche Musik müsse sich folglich den aktuellen kompositorischen Fragen stellen. Das heisse z.B. bezüglich des vokalen Elements, dass «Sprache nicht mehr einfach vertont, sondern elementar komponiert»

27 Vgl. Heinz-Klaus Metzger, Hüllentext zur Schallplatte: D. Schnebel, *Für Stimmen (... missa est)* und M. Kagel, *Hallelujah für 16 Solostimmen a cappella* (vgl. Anm. 10).

28 D. Schnebel, *Geistliche Musik heute*; in: *Musik und Kirche* 3, Kassel 1967; veröffentlicht auch in: Ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, hrsg. von Hans Rudolf Zeller, Köln 1972, S. 420–430.

29 Schnebel, *Geistliche Musik heute*; in: *Denkbare Musik*, S. 426 und S. 428.

werde. Die Textinhalte dürfen demnach nicht – wie in der traditionellen Vertonung – einfach verdoppelt werden, sondern die Musik soll das ausführen, was die Sprache aus sich heraus nicht leisten kann. «Das wäre bei Verkündigung, die ja zusprechen will, etwa dynamisierte Sprechgestikulation, welche zu Musik wird³⁰.»

In diesem Lichte besehen liegt der verkündigende Charakter der Komposition *Dt 31,6* nicht in erster Linie darin, dass Bibeltext vertont wird, sondern in ihrem quasi szenischen Charakter. Die einzelnen Sänger bzw. Vokalgruppen, die ja idealerweise weit auseinanderstehen und im ganzen Aufführungsraum inmitten des Publikums verteilt sind, flüstern, sprechen und singen einander zu. Sie werden damit zu Trägern einer Botschaft, die sie sowohl den übrigen Mitwirkenden wie auch der Hörerschaft überbringen wollen. Der verkündigende und somit geistliche Charakter von *Dt 31,6* kann letztlich also nur in der realen Aufführung wirksam werden; davon kann eine Schallplatteneinspielung nur ein sehr unvollkommenes Abbild vermitteln.

Zum Schluss sei nochmals ein Blick auf die Methode der Interpretationsanalyse geworfen. Ihr Anliegen ist der Miteinbezug der klingenden Aufführung bzw. der phonographischen Aufzeichnung einer Komposition in die verbale Analyse. Interpretationsanalyse lässt sich prinzipiell auf jede Komposition anwenden, da ja das musikalische Kunstwerk in seiner doppelten Seinsweise sowohl als Partiturbild wie als dessen klingendes Abbild besteht. Aleatorische Kompositionen eignen sich indessen besonders gut für die Interpretationsanalyse, da sie in der Regel auf mehreren Ebenen offene Stellen aufweisen, die durch die musikalische Interpretation konkretisiert werden müssen. Für Schnebels *Dt 31,6* ist diese Methode zudem angezeigt, da sich die Schallplattenaufnahme mit der Schola Cantorum Stuttgart als eine besonders authentische Realisierung des Werks erwiesen hat. Der direkte Vergleich zwischen Schnebels Partitur von 1962 bzw. 1973 und der vorliegenden Aufnahme wird allerdings erschwert durch die Tatsache, dass der Komponist im Hinblick auf die Uraufführung (und die spätere Schallplattenaufnahme) eine Umschrift in konventionelle Notation hergestellt hat, die merklich weniger aleatorische Elemente enthält als die Fassung der Partitur aus dem Jahr 1962. Infolgedessen boten sich für die Analyse drei Möglichkeiten, nämlich der Vergleich zwischen Partitur und Umschrift, zwischen Umschrift und Aufnahme und zwischen Partitur und Aufnahme. Der Begriff der Interpretationsanalyse musste dabei erweitert werden, da nicht nur die klingende Aufführung, sondern bereits Schnebels *Version für 15* eine Interpretation des Werks darstellt. Die festgestellten Differenzen bzw. Übereinstimmungen zwischen diesen drei Seinsweisen von *Dt 31,6* bildeten immer wieder Ausgangspunkte für analytische Fragestellungen. Insbesondere liess sich der geistliche Gehalt der Komposition aus dem scheinbaren Widerspruch zwischen dem postulierten Verkündigungscharakter und der «Unverständlichkeit» der klingenden Interpretation herauschälen. Die Diskussion über eine Aufnahme, welche die semantische Dimension des Werks eher verwischt als dass sie sie herausstellt, hat aber auch gezeigt, dass Interpretationsanalyse nicht rein beschreibend bleiben darf. Hinter dem scheinbar deskriptiven Ansatz verbirgt sich im Grunde genommen ein normativer, nämlich die Frage, ob die besprochene Aufnahme der Idee der Komposi-

30 Ebda., S. 429.

tion entspreche oder nicht. All diesen Möglichkeiten der Interpretationsanalyse steht aber auch ihre Begrenzung entgegen. Sie zeigt sich insbesondere darin, dass die Analyse nicht direkt auf einer konzertanten Aufführung des Werks, sondern auf der phonographischen Reproduktion einer Studioaufführung beruht. Das szenische Element von *Dt 31,6* musste somit weitgehend ausgeklammert werden, bzw. es konnte nur indirekt über die Anweisungen in Partitur und Umschrift rekonstruiert werden. Völlig ungreifbar blieb schliesslich der kommunikative Aspekt, der sich bei einer konzertanten Aufführung aus der Wirkung der dargebotenen Musik auf den Zuhörerkreis ergibt.