

Michael Hirsch

## Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens

Dieter Schnebels theatrale Kompositionen

Schon die äußere Form des Werkverzeichnisses von Dieter Schnebel wirft ein bezeichnendes Licht auf wesentliche Grundzüge seines bisherigen Gesamtschaffens und seines Musikdenkens. Statt einer Gliederung nach Besetzungen, Gattungen oder Entstehungszeit wählte Schnebel ein Ordnungsprinzip, das sein Werk in inhaltliche Komplexe einteilt. Die so zusammengefaßten Werkgruppen sind freilich keine Zyklen im üblichen Sinne, sondern Komplexe mit jeweils spezifischen Aufgabenstellungen, Forschungsprojekte gewissermaßen. Bezeichnend dabei ist, daß Schnebel, wie wohl kein anderer Komponist seiner Generation, sein Komponieren immer stark inhaltlich versteht, wobei er aber die Inhalte nur selten in Form von Texten oder Programmen, sondern meist im musikalischen Material selbst gestaltet. Die Dialektik von Material und Inhalt ist in nahezu jedem Werk Schnebels präsent. Vor diesem Hintergrund versteht es sich von selbst, daß eine Betrachtung des theatralen Schaffens weit über die eindeutig gestisch-optischen Stücke Schnebels hinausgehen muß, da bei ihm eine strikte Einteilung in »Bühnenwerke« und »konzertante« Musik schlicht unmöglich ist. Die Dialektik von Material und Inhalt ist der eigentliche Schlüssel zum Verständnis des Musiktheaters Dieter Schnebels, letztlich zur Betrachtung grenzüberschreitender Projekte zwischen Musik und Theater ganz allgemein.

Material und Inhalt (bzw. Ausdruck von Inhalt) sind zwei zunächst voneinander unabhängige Ansatzpunkte zur Definition von Musik einerseits und Theater andererseits. Vom Materialaspekt her gesehen definiert sich das Theatrale in Opposition zur Musik durch die Präsenz von optisch-gestischen Mitteln und durch die Präsenz des Raumes über die akustische Funktion des Klangraumes hinaus. Der Ausdrucksaspekt (d.h. die Versinnlichung von Inhalten) läßt als Musik das erscheinen, was in erster Linie als strukturierte Zeitverläufe, als Komposition von Proportionen in der Zeit gestaltet ist, im Gegensatz zu den Ausarbeitungen des Ausdrucks von Vorgängen menschlichen Lebens psychologischer oder gesellschaftlicher Provenienz, die dem Theater zuzuordnen sind. Ein Werk, in dem die optisch-gestischen Mittel dominieren und somit das Material als theatral definieren, andererseits auch Vorgänge des menschlichen Lebens vorherrschende Ausdrucksziele sind, wäre nun also ein reines Theaterstück. Umgekehrt ist eine reine Komposition von Zeitverläufen ohne darüber hinausgehende inhaltliche Ausdrucksziele als »absolute« Musik zu bezeichnen.

Das Schaffen Dieter Schnebels bewegt sich nun in vielfältigster Weise auf der quasi seriellen Skala zwischen diesen beiden Extremen, die freilich als reine Formen »Theaterstück« oder »absolute« Musik bei ihm nicht vorkommen. Das Reine, Ungebrochene und Undialektische scheint Schnebel nie interessiert zu haben. Selbst dort, wo Schnebel der absoluten Musik am nächsten ist, etwa in den *Bagatellen* für Klavier oder in den *Sinfonie-Stücken*, nistet sich das Theater gleichsam als »Objet trouvé« ein. Wasser und Windgeräusche durchsetzen die streng musikalische Textur der *Sinfonie-Stücke* mit Assoziationsfeldern, die über die Musik hinaus ins Repertoire der Geräuschemacher im Film, Hörspiel oder Theater verweisen. Der singende, stampfende, hustende und kleine Requisiten werfende Pianist der *Bagatellen* wird zur szenischen Figur, ob er will oder nicht. Als ich die ebenfalls rein musikalisch konzipierten *Fünf Inventionen* für Violoncello solo zum ersten Mal sah, kam es mir vor, als sähe ich eine szenische Aufführung eines Monodramas über einen Cellisten, obwohl der Mann nichts anderes tat, als die Musik von Schnebel zu spielen. Im *Mahler-Moment* schließlich steht zwar die Stelle aus Mahlers Neunter im Mittelpunkt, die Anlaß zur Komposition war, doch ist das Ausdrucksziel des Stückes vielmehr, den Moment einer Begegnung festzuhalten. So wird auch diese Komposition zu einem Stilleben aus dem Bereich menschlicher

Beziehungen. Die Begegnung, die sich da vollzieht, ist zwar die zweier musikalischer Prozesse, das Ausdrucksfeld aber, in welchem das Zitat wie eine schemenhafte und wehmütige Erinnerung kurz aufblüht, ist in Tönen materialisiert aus dem Leben gegriffen. Der musikalische Prozeß wird zum Empfindungsprotokoll.

Zwei in zeitlicher Nachbarschaft entstandene Werke Schnebels, nämlich *Pan* und *Körper-Sprache* zeigen deutlich, zu wie unterschiedlichen, ja, divergierenden ästhetischen Produkten man kommen kann, wenn man den Grad an Theaterhaftem und Musikhaftem in Material- und Ausdrucksaspekt vertauscht: *Pan* ist als Komposition für Flöte mit Begleitung ohne äußere szenische Beigaben vom Material her gesehen eindeutig Musik im traditionellen Sinne. *Körper-Sprache* hingegen kommt ohne jegliches akustisches Material aus, hat vom Materialaspekt her gar nichts von Musik. Beim Ausdrucksaspekt beider Stücke ist es genau umgekehrt. Die gestischen Vorgänge der *Körper-Sprache* sind Kompositionen strukturierter Zeitabläufe, Rhythmen und Tempi, genuin musikalischer Natur also. Wiederum dazu ganz im Gegensatz liegt dem Flötenstück *Pan* im Ausdrucksbereich ein Programm zugrunde, das konkret erzählerischer und dramatischer Natur ist. Die Flöte zeichnet einen Prozeß nach, der über die Stationen Erwachen, Sehnsucht und Lockung, Drängen-Jagen-Schrecken, Erfüllung (Extase), Erschlaffung, Träume und Einschlafen erlebnishaft psychologische Dispositionen und Handlungen erfahrbar macht. Dabei ist der Notentext auf Tonreihen und rhythmisch dynamische Modelle beschränkt, die vom Interpretieren durch das Nachvollziehen verbaler Erläuterungen der psychischen Grundhaltungen angefüllt werden. Der Interpret wird somit zum dramatisch handelnden Subjekt, die Kammermusik zum hörbaren Musikdrama. Die ganze Ausdruckshaltung ist theatral, da die zeitliche Struktur des Improvisationsprozesses vornehmlich geprägt ist von der individuellen Zeit des Nacherlebens jener psychischen Vorgänge. Das Instrument wird zur handelnden Person eines Monodramas menschlichen Lebens. Die mythische Figur des Pan materialisiert sich in Tönen, bleibt aber ganz menschlicher Organismus, der frei ist von den architektonischen Klammern musikalischer Strukturen.

Nun führt aber gerade die Spannung von Material und Ausdruck zu einem weiteren dialektischen Sprung. Denn so sehr die Spiel- und Ausdruckshaltung etwa der *Körper-Sprache*-Interpreten rein musikalischer Natur sind, ist doch die Gesamtwirkung für den Betrachter wiederum auch eine psychologisch-dramatische, und dies liegt ganz in Schnebels Absicht. Das ergibt sich zunächst einmal aus der Tatsache, daß es menschliche Körper sind, die da auf der Bühne agieren. Ihre bloße Präsenz und ihr Zusammenwirken im Geschehen bildet von Natur aus eine psychologische, soziale und damit auch theatrale Zelle. Jede Körperhaltung, jede Bewegung und ihre Simultaneität erweckt im Zuschauer automatisch eine Fülle von Assoziationen und Geschichten, oder besser ein Arsenal für Geschichten, so streng musikalisch diese von den Akteuren auch ausgeführt sein mögen. Denn Haltungen, Gesten und Bewegungsabläufe haben durch ihre bloße materielle Nähe zu unseren alltäglichen Haltungen, Gesten und Bewegungsabläufen eine Zeichenhaftigkeit, deren ausdrucksstarken Assoziationsfeldern wir uns niemals entziehen können. Der wesentliche Unterschied zu rein theatralen, nicht als Musik realisierten Bühnenvorgängen ist nun aber, daß sich hier in Schnebels *Körper-Sprache* jene Fülle an Assoziationen und Geschichten nicht auf der Bühne abspielt, sondern einzig in den Köpfen der Betrachter, in denen die Musik der Körper zum Drama wird, umgekehrt also als in *Pan*, wo der Flötist selbst die dramatische Rolle spielt, deren Geschichte in unserer Wahrnehmung wiederum ganz zu Musik werden kann.

Musiktheater ist bei Schnebel also, wie die vorangegangenen Ausführungen zeigen sollten, nicht bloße Addition der spezifischen Mittel von Musik und Theater (wie in der Oper), sondern es ist ein Prozeß, in dem Musik und Theater durch die ihnen innewohnenden dialektischen Potentiale eins werden. Dadurch entsteht für den Zuhörer/Zuschauer die Möglichkeit, mit einem Wechsel in der Justierung seiner Wahrnehmungsorgane dasselbe Geschehen einmal musikalisch, einmal dramatisch zu erleben. So zeigt sich auch, wie falsch es ist, was von einigen Schnebel-Rezipienten unternommen wurde: Kompositionen wie *Pan* und *Körper-Sprache* in zwei divergierende »Lager« von Schnebels Schaffen zu stecken, in ein »avantgardistisches« und ein »post-modernes«. Beide Stücke stehen hingegen gewissermaßen für zwei verschiedene »Aggregatzustände« eines identischen künstlerischen Potentials.

Selbst dort, wo äußerlich betrachtet eine Addition der Mittel von Musik und Theater im traditionellen Sinne vollzogen zu sein scheint, in der *Glossolalie* für Sprecher und Instrumentalisten, sorgt die für Schnebel typische Dialektik der Materialbehandlung dafür, daß die Zuordnung der Materialien zu ihren angestammten Ausdrucksbereichen unmöglich wird. Obwohl gerade die Besetzung mit Sprechern und Instrumentalisten eine noch striktere Trennung der additiven Elemente von Musik und Theater bzw. Sprache suggeriert, als sie in der Oper der Fall ist, wo doch wenigstens der Sänger zwischen Sprache und Musik vermitteln soll, lebt Schnebels *Glossolalie* insbesondere aus

der Identifikation beider Materialbereiche durch den Austausch ihrer Ausdrucksbereiche: »Hören Sie die Sprechverläufe wie sonst Musik, die instrumentalen Ereignisse wie Gesprochenes« heißt es in der als Modell gedachten Ausarbeitung Schnebels der *Glossolalie* von 1961.



*Poem für 7 Arme* aus: *Zeichen-Sprache*, HdK Berlin 1988: Anna Clementi, dahinter Gisburg Smialek, Michaela Steiger, Christian Kesten, Foto: J. Clauss

## Sprachkompositionen

Die Sprache ist ohnehin das Medium, in dem sich das Zusammenfallen der theatralen mit den musikalischen Kräften von Natur aus am bruchlosesten vollzieht, da ihre phonetische Komponente zum Materialbereich der Musik und ihre semantische Komponente zum Ausdrucksbereich des Theaters drängt. In diesem Zusammenhang muß der in Schnebels Werk besonders bedeutende Komplex der Sprachkomposition beleuchtet werden. Den entscheidenden Schlüssel für die auch hier obwaltende Dialektik von theatralen und musikalischen Kräften ist in der Tatsache zu finden, daß Sprachkomposition bei Schnebel mehr als bei allen anderen seiner Generationskollegen nicht in erster Linie Komposition von oder mit Sprache bedeutet, sondern vielmehr Komposition von Sprechen. Wenn der Sprechakt vorherrschender Inhalt der Komposition wird, so dringt die Musik automatisch sowohl materiell, wie auch ausdrucksmäßig zum Theater vor, auch wenn es keinerlei optische oder räumliche Komponente gibt. Bereits im Jahr 1956, als theatrale Elemente bei den Protagonisten der seriellen Musik auf Grund der Schwierigkeit, sie in ein serielles Kontinuum zu integrieren, völlig ausgeschlossen waren, unternimmt Schnebel einen ersten Schritt in diese Richtung. Er begann das Chorstück *dt 31/6 für 12 Vokalgruppen*. Es wird hier die zugrundeliegende Textstelle (5. Buch Moses, 31, Vers 6) der direkten semantischen Verständlichkeit völlig beraubt, indem der Text einerseits in sieben verschiedenen Sprachen simultan existiert und andererseits das sprachliche Material in seine Bestandteile, die Phoneme, aufgelöst, atomisiert wurde. Gottes Wort erscheint nur noch kryptisch, wie eine kaum entschlüsselbare geheime Botschaft. Diese Materialbehandlung entführt nun aber auch das sprachliche Material der Domäne der Literatur, ohne »Vertonung« im traditionellen Sinn zu sein: Sprache wird gleichsam wie durch den Prozeß einer chemischen Analyse zur Musik. Gleichzeitig gewinnt Schnebel hier aber auch bereits eine ganz neue

übermusikalische Ausdrucksebene hinzu. Und zwar dadurch, daß er nicht nur das sprachliche Material, den Text, sondern auch das klangliche Material, die Stimme, in derart extreme Regionen treibt, daß Ausdruck sich in Form von körperlichen Spannungszuständen einstellt: Der Gesang wird Aufschrei, Stammeln, Flehen oder Winseln. Zustände wie Angst, Schmerz, Verzückung oder Extase werden evoziert. Sprache wird Musik, und Musik wird zum Theater des Sprechens. Diese theatralen Kräfte in Schnebels erstem Chorstück aus dem Zyklus *Für Stimmen (...missa est)* wären vermutlich nicht so deutlich, könnte man sie nicht retrospektiv im Kontext der beiden folgenden Stücke des Zyklus erfahren. Dort werden die körpersprachlichen Elemente nämlich zunehmend radikaler wirksam. Während der körperliche Ausdruck in *dt 31/6* durch die hohe artifizielle Virtuosität in der Stimmbehandlung noch gezügelt oder musikalisch überhöht erscheint, ist *amn*, das zweite Stück des *Für Stimmen*-Zyklus, geprägt durch den Gebrauch elementarer und existentieller Äußerungen. Das Material ist zwar auch hier eine in viele Sprachen übersetzte Bibelstelle, das Vater Unser, deren Umsetzung allerdings sozusagen viel weiter unten ansetzt. Nicht bei hochartifizeller Gesangstechnik, sondern beim Atmen in seiner Vielfalt von Erscheinungsformen, aus denen das sprachliche Material des Gebets herauswächst. Hier wird also nicht das *Vater Unser* vertont, nicht ein Gebet »in Musik gesetzt«, sondern das Beten selbst in seinen vielfältigen kulturellen, emotionalen und sozialen Ausprägungen, vom stummen Gebet über kaum wahrnehmbares Gemurmel, lautes rituelles Vorbeten und Singen bis zum Aufschrei komponiert. Das hat, obschon nicht szenisch realisiert, einen ungemein theatralischen Ausdrucksgehalt, da die Vokalistinnen weit über normale Musikausübung hinaus zu Darstellern von psychischen, gesellschaftlichen und geschichtlich-kulturellen Phänomenen werden. Da entstehen je nach Lebenserfahrung Bilder und Geschichten im Kopf des Hörers, betende alte Frauen in der Kirche, Menschen in Not, erschrockene, naive, glückliche und verbitterte, Bilder vom Leben und vom Sterben. Im dritten Stück aus *Für Stimmen* schließlich gibt es keine Bibelstelle, keinen Gebetstext mehr, sondern hier wuchern aus dem kaum mehr wahrnehmbaren Ausgangsmaterial aus Gottesnamen und Preisungsformeln (wie Jahwe und Halleluja) Schwärme vorsprachlicher oder besser übersprachlicher Lautvorgänge. Die Laute entwickeln ein ekstatisch exzessives Eigenleben des buchstäblich Außersich-Geratens, in dem sich der Lobpreis Gottes entlädt. Die in solche Prozesse durch Tonbandzuspielung integrierten Tierstimmen fügen sich da bruchlos ein, sind von den human-vokalen Äußerungen kaum zu unterscheiden, da sich diese so direkt an der biologischen Basis der Artikulation befinden.

Die konsequente Weiterentwicklung der Ausdruckspotentiale von *:/ (madrasha 2)* führt schließlich zu den *Maulwerken*, wo überhaupt keine akustischen Resultate mehr vorgeformt werden, sondern die Organbewegungen, die dazu führen, gleichzeitig Inhalt und Material der Komposition sind. Hier ist die Ineinssetzung von Musik und Theater perfekt. Die Ausführenden sind mit dem Tätigkeitsfeld von Sängern oder Vokalistinnen nicht mehr zu identifizieren, sondern sie sind Darsteller von Vorgängen, die eine (Mikro-)Kosmogonie des Sprechens entwickeln. Dadurch, daß der Grundverlauf der *Maulwerke* bei Zwerchfell und Lunge ansetzt, also der Atmung, ist diese Kosmogonie des Sprechens auch die Kosmogonie des Lebens überhaupt. Der einzelne Ausführende entwickelt im Verlauf des Stückes den Mikrokosmos seiner physischen Existenz, der die Geschichte der menschlichen Existenz modellhaft in sich birgt. Noch nie ist ein Komponist so nah an und so tief in den menschlichen Körper gedrungen.

Das hat zur Folge, daß jene im Grunde bloß physischen, biologisch-technischen Vorgänge der Organtätigkeiten ein schier unerschöpfliches Arsenal psychischer Ausdruckspotentiale freisetzt. Dabei ist Schnebel freilich vom traditionellen Ausdrucksbegriff des Theaters genauso weit entfernt, wie von dem der Musik. Denn so wenig Schnebel akustische Resultate komponiert hat, so wenig gibt er auch psychologische Stimmungen vor, die bei der Aufführung erzielt werden müßten. Der Darsteller muß also nicht »schauspielernd« Gefühlszustände nacherleben, sondern er erzeugt diese automatisch durch die Disposition des Materials. Allein die technische Ausführung eines Atemvorganges hat auch ohne die Absicht des Ausführenden eine unmittelbare Ausdruckskraft, die von Glücksgefühlen bis zu Erstickungsängsten, von Entspannung bis zu äußerster Gehetztheit, von der Meditation bis zum Orgasmus reichen kann, je nachdem, welche Amplituden und welche Frequenzen der Interpret für seinen Atemvorgang wählt. Betrachtet man nun die Entwicklung der Sprachkompositionen Schnebels von 1956-1974 im Ganzen, so ist diese gekennzeichnet durch einen zunehmenden Verzicht auf von außen aufgesetzte Inhalte zugunsten der Inhalte, die im Material selbst stecken. Dieselbe Tendenz läßt sich feststellen bei der Entwicklung gestischer Kompositionen, die immerhin auch bis 1960 zurückreicht.

Der Titel der ersten gestischen Kompositionen Schnebels ist dabei schon symptomatisch: *visible music*. Analog dazu könnte man Schnebels Vokalkompositionen auch mit *audible theatre* überschreiben. Obwohl das Stück *nostalgje (visible music II)* im Grunde mit demselben Material arbeitet wie *Körper-Sprache* nämlich dem

gestischen Apparat des menschlichen Körpers, ist die frühe Komposition noch näher sowohl am traditionellen Musikbegriff, als auch am traditionellen Theaterbegriff. Denn der Interpret spielt eine Rolle, die des Dirigenten, und diese Rolle ist geprägt von der Ausführung von Musik, die zwar nicht mehr erklingt, die aber in der Funktion und Konvention der Bewegungsabläufe kryptisch präsent ist. Doch sind bereits hier Musik und Theater eins geworden, nicht mehr additiv nebeneinander existierend wie im traditionellen Musiktheater, wie auch im instrumentalen Theater Kagels, und wie schließlich auch im ersten Stück *visible music* Schnebels, wo mit einem Dirigenten und einem Instrumentalisten noch eine akustische und eine gestische Ebene getrennt existieren. Bei der Körper-Sprache sind nun die gestischen Materialien der *visible music* zwar noch virtuell mit enthalten, aber vollkommen befreit von Inhalten oder Rollenfunktionen, die außerhalb des Materials selbst liegen.

## Zeichensprache

Körper-Sprache ist damit ein genaues Pendant zu den *Maulwerken*, ähnlich konsequent und ähnlich allgemeingültig. Es liegt daher auf der Hand, daß sowohl *Maulwerke* wie *Körper-Sprache* den Endpunkt von Entwicklungen markieren, über den hinaus auf der gleichen Schiene eine Weiterführung kaum noch möglich erscheint. Dennoch hat Schnebel auf diesem Feld weitergearbeitet und ist damit sogar zu Resultaten gekommen, die wiederum den Beginn neuer Entwicklungen des Musiktheaters erahnen lassen. Und zwar zunächst dadurch, daß er die beiden großen Stränge der Vokalkomposition und der gestischen Komposition, die bei ihm bis dahin ein Eigenleben führten, miteinander kombinierte: Es entstanden so die Zyklen *Laute-Gesten-Laute* und *Zeichen-Sprache*. Was dabei herauskam, war nun freilich keineswegs ein Konglomerat aus *Maulwerke* und *Körper-Sprache*, sondern in gewisser Weise sogar das Gegenteil davon. Diese Stücke leben aus der äußersten Konzentration und Reduktion minimaler Ausschnitte aus diesen Materialreservoirs.

Das Prinzip der Reduktion sorgt dabei auch für eine grundsätzlich verschiedene Haltung und Gesamtwirkung, die nicht von der emotionalen Exzessivität der *Maulwerke* geprägt ist, sondern die das Verhältnis von Stille und Ereignis auf ein Maß verschiebt, das die Grundhaltung des Lauschens als dominierende Wahrnehmungshaltung erfordert. Auf der Grundlage der Stille wächst eine karge und spröde akustische und optische Zeichenlandschaft. Die Räume für Bilder und Assoziationen in den Köpfen der Zuschauer erweitern sich entsprechend und wirken auf den passiven Rezipienten zunehmend irritierend. In *Zeichen-Sprache* wird zudem auf vorgefertigte psychische Aufladung der Vorgänge gänzlich verzichtet. Während diese in *Körper-Sprache* noch teilweise vordisponiert sind, ist die Besetzung mit psychischen Ausdruckselementen in *Zeichen-Sprache* gänzlich ausgespart. *Zeichen-Sprache* ist komponiert wie absolute Musik, ja sogar in traditionell musikalischer Notation fixiert. Diese Musik will nicht mehr sein als Musik, und ist doch Musiktheater. Eine Kopfbewegung nach der Seite wird immer auch Blick sein, eine Armbewegung nach oben immer noch Gruß. Es ist Komposition aus Spurenelementen des Theaters, die sich in ihrer Synthese zu neuem Theater verdichten. Schnebel nennt diese Stücke *Poeme* und hat mit ihnen gewissermaßen ein Pendant zur Form des Gedichtes in der Literatur fürs Musiktheater entwickelt: Die Ausführung dieser Stücke erfordert eine geradezu puritanische Strenge in den eigenen Mitteln, da jede ungewollte Aufladung mit zusätzlichen Assoziationselementen die Balance zerstören würde. Das zeitigt enorme Schwierigkeiten und aufführungsästhetische Probleme. Insbesondere in *Zeichen-Sprache*, wo in jedem Stück jeweils nur ein Körperteil mitspielt, stellt sich die Frage: Wie geht man dabei mit den verbleibenden Körperteilen um? Die Art und Weise, wie der Akteur etwa im *Poem für 4 Köpfe* auf der Bühne steht, wie die Akteure zueinander stehen und wie sie ihre Hände halten, haben für sich schon theatralen Ausdruck, obwohl doch nur die Köpfe »spielen«. Entwickelt man Kostüme, in denen die Arme ganz kaschiert sind könnten Assoziationen wie Zwangsjacke oder Verstümmelung entstehen. Und selbst wenn man mit Bühnentechnik und Licht es erreicht, daß tatsächlich nur die Köpfe im schwarzen Raum zu sehen sind, wird man nicht vermeiden können, daß sich bewegende, vom Rumpf abgetrennte Köpfe makaber-groteske Assoziationen erzeugen.

Fragen zum Bühnenraum sind von ähnlicher Empfindlichkeit wie die zur Kostümierung, so daß man insgesamt feststellen muß, daß *Zeichen-Sprache* für die verantwortlichen Interpreten eine Herausforderung darstellt, die die Dimensionen eines Forschungsprojektes im Bereich des Musiktheaters annehmen kann. Gerade die Sensibilität der Balance von Ausdruck und Material, von Struktur und Inhalt bei diesen Stücken weisen *Zeichen-Sprache* als absolutes Neuland im Feld des Musiktheaters aus, dessen Erforschung und Entwicklung zu noch ungeahnten Ergebnissen führen kann. Die von den Ausführenden simultan zu den Körpervorgängen ausgeführte Vokalmusik löst



durch ihre strukturelle Independenz in der Wahrnehmung sich gänzlich von der Person des Akteurs, verbindet sich aber gleichzeitig wiederum in seiner Gesamtheit mit der Gesamtheit der Körperbewegungen. Auch hier zeigt sich die für Schnebel charakteristische Meisterschaft im subtilen Umgang mit den dialektischen Kräften des Musiktheaters. Der Dualismus von Klang und Bewegung ist bei Schnebel aufgehoben. Klang ist immer Ergebnis von und Zeichen für Bewegung, und seien es die Mikrobewegungen einer schwingenden Saite. Es liegt in der Konsequenz nahe, von der Konzeption des Klanges als Ergebnis von Bewegung ausgehend, auch Bewegungen zu komponieren, die nicht zu hörbaren klanglichen Resultaten führen: Die gestischen Kompositionen Schnebels stehen im seriellen Kontinuum also gleichsam für den Bereich von Makrobewegungen jenseits der Hörschwelle.

Gerade in seiner Fähigkeit zur Auflösung scheinbar unauflösbarer und unvereinbarer Widersprüche scheint mir der wesentliche Aspekt von Schnebels Bedeutung als Komponist unserer Zeit zu liegen. So mag die Aufhebung der Grenzen zwischen Musik und Sprache sowie zwischen Musik und Theater eine allgemeine Tendenz der Avantgarde der 60er Jahre gewesen sein, doch geht sie bei Schnebel weit über die Realisierung eines ästhetischen Konzepts oder Postulats hinaus. Die traditionellen Grenzen zwischen Musik und Theater werden bei Schnebel nicht zerstört, sondern gar nicht erst aufgebaut. Es ist ein Musiktheater in statu nascendi, in dem die beiden Bereiche, die Musik wie das Theater, von ihrer gemeinsamen Wurzel aus entwickelt werden. Diese gemeinsame Wurzel ist das Leben.