

Die eigentlichen Fragen sind: Warum sollen Menschen zeitgenössische Musik hören? Was hat sie ihnen zu bieten? Und wie kann sie ihren Status des Zeitgenössischen durch entsprechende Gestaltung legitimieren? Wenn wir uns Gedanken darüber machen, ob und wie sich ein bestimmtes Menschenbild – oder Facetten eines Menschenbildes –, im zeitgenössischen Komponieren sedimentiert haben, genügt es nicht, Musik in ihrer Werkgestalt für sich zu betrachten, sondern muss die Frage von Motivationen des Zuhörens mitgedacht werden, weniger hinsichtlich persönlicher Motivationen der Hörer, sondern vor allem hinsichtlich dessen, was eine Komposition an zeitgenössischem Zündstoff den Ohren, Herzen und Hirnen »zu bieten« hat, damit sie Menschen anspricht, interessiert, berührt. Was vermittelt Musik – die erst durch Kommunikation: komponieren – aufführen – zuhören zur Kunst wird – an Informationen, die unser Menschsein heute betreffen, dass sie den Hörsinn zu fesseln vermag?

Die Geschichte der neuen Musik vor einhundert Jahren begann damit, dass sie jenes *communicare* mit dem Zuhörer bewusst zerbrach, fortgeschrieben in der seriellen Phase neuer Musik und aus anderen Gründen durch die amerikanische Avantgarde in den 50er/60er Jahren bis heute. Das hatte auch Gründe des Schutzes von Musik vor menschlichem Missbrauch: Negation eines Menschenbildes zum Schutz einer menschenwürdigen Musik? Das reduzierte allerdings den musikalischen Fortschritt auf die Materialfrage. Die sich vielfach verzweigende Entwicklung der musikalischen Moderne in der Folgezeit bis heute könnte auch so gelesen werden, sich dieses verschenkte musikalische Potential als immer wieder neu zu befragende Relation von Musik – Leben – Menschsein zurückzugewinnen, ohne die Vorteile der Abstraktion, die eine bedingungslose, neue künstlerische Wahrhaftigkeit ermöglicht, aufzugeben. Anstöße dazu gab es vor allem von politischer Seite. Folgenreich für Musikentwicklung wurden etwa die aus der 1968/69er Studentenbewegung hervorgegangenen Fragen nach dem Nutzen der musikalischen Avantgarde für die Menschen und die Gesellschaft, wodurch erstmals das Problem der Vermittlung neuer Musik aufgeworfen wurde.¹ Eine zweite politisch initialisierte Konstellation entstand in den 50er/60er Jahren durch die Konfrontation des materialorientierten Fortschrittsbegriffs der westlichen Avantgarde mit dem Gegenmodell eines Fortschrittsbegriffs in den sozialistischen Ländern Osteuropas, der die gesellschaftliche Nützlichkeit von Musik und damit wieder den Menschen ins Zentrum von Komponieren rück-

Gisela Nauck

Fremdsein Liebe Scheitern Utopie

Menschenbilder in der Musik von Dieter Schnebel und Helmut Oehring

te. Seitdem finden sich zahlreiche und stilistisch sehr verschiedene Beispiele, die zeigen, wie aus dem Zusammendenken von Materialfortschritt und Menschlichkeit neuer Musik wieder Facetten eines »Menschenbildes« eingepägt wurden, von Cornelius Cardew über Gerhard Stäbler bis zu Peter Köszeghy, von Hanns Eisler über Rolf Riehm bis zu Heiner Goebbels, von Christian Wolff über Luigi Nono und Klaus Huber bis zu Iris ter Schiphorst.

Inwiefern sich dabei konkrete Züge eines Menschenbildes sedimentiert haben, soll am Beispiel von zwei Komponisten gezeigt werden: Dieter Schnebel, geboren 1930 in Lahr/Baden-Württemberg und Helmut Oehring, geboren 1961 in Berlin/DDR. Der Vergleich gerade dieser beiden Komponisten ist naheliegend, denn der Bezug auf den Menschen und das menschliche Dasein ist bei aller unterschiedlichen Sozialisation in etlichen ihrer Werke evident, angefangen von Dieter Schnebels *Für Stimmen (... missa est)* (1956-59) und *glossolalie* (1959), über die *Maulwerke* (1968-74), die *Gehörgänge* (1972) und *Körper-Sprache* (1979) bis zur großen *Dahlemer Messe* (1984) oder der *Sinfonie X* (1987-92, 2004-05). Dasselbe gilt für Helmut Oehring, angefangen von *COMA I* für Orchester (1992) und *Locked -in-* (1992), über *Wrong* (1993/95), die *Dokumentaroper* (1994-95) den Zyklus *kurz im Müll gestochert* (1996-97), *Das d'Amato System* (1996), *Blau-WaldDorf* (2001) und *Wozzeck kehrt zurück* (2003-03) bis hin zum *Goya-Zyklus Yo lo vi* (2006-08). Beide reagieren auf die sozialen und politischen Bedingungen ihrer Zeit, doch beide waren ungläubig überrascht, als sie hörten, dass es hinter ihrer Musik so etwas wie ein Menschenbild geben könnte. Interessant ist der Vergleich gerade dieser beiden Komponisten vor allem deshalb, weil er eine bemerkenswerte Tatsache erhellt, versteht man Musik als Ausdruck ihrer Zeit: Im Abstand nur eines guten Vierteljahrhunderts, was die Generationenzugehörigkeit betrifft, verwandelte sich ein in humanistischem Sinne helles (positives) in ein dunkles (negatives) Menschenbild.

»Das Problem ist vielmehr: Was Musik in der Gesellschaft vermag und wer ihr zuhört.«

(Christian Wolff 1972)

1 Dieses Problem ist nach vierzig Jahren keineswegs gelöst, aber gesellschaftlich so relevant geworden, dass ein Staat elf Millionen Euro Steuergelder in ein »Netzwerk Neue Musik« investiert, um dieses Vermittlungsproblem mit größerer Nachhaltigkeit als bisher zu lösen.

Leben – Tod – Kommunikation

Zwei ähnliche Themenkomplexe begegnen in dieser so unterschiedlichen Musik immer wieder, die in ihrer konkreten inhaltlichen wie auch musikalischen Ausformung gegensätzlicher nicht sein könnten: Leben – Tod – Liebe – Utopie sowie Sprache – Kommunikation – selbstbestimmte Individualität. Die Musik von Dieter Schnebel artikuliert eine Vorstellung vom Menschen als mündiges, selbstbestimmtes und selbstverantwortlich tätiges Wesen (z. B. *Das Urteil, Gehörgänge, St. Jago*) Mensch-Sein und Sinnsuche erfüllt sich durch Kommunikation, die zum Leben unverzichtbar dazugehört (z.B. *glossolalie, Maulwerke*). Liebe ist Herausforderung und zugleich Utopie (*Sinfonie X*). Und sie ist ein Scharnier zur Religion. »Freundlichkeit und das Zugetanein, offen sein gegenüber anderen war mir persönlich immer wichtig, als Theologe sowieso. Als Theologe komme ich ganz von Johannes her, dessen Grundsatz lautet: Gott ist Liebe. Was ist Liebe? Liebe ist ein Geschehen. Und Gott ist das Geschehen der Liebe. Diese Theologie des Johannes ist letztlich atheistisch: Gott ist ein kommunikatives Geschehen. Das war für mich immer wichtig. Und das ist auch die Botschaft des letzten Teils der Sinfonie.«²

Die Musik von Helmut Oehring »dokumentiert« – auf diesen eigentümlichen Begriff für Komponieren wird noch zurückzukommen sein – Stadien des Todes (*Coma, Locked in, ...*), von Menschen verantwortete Abläufe des Tötens (*Leuchter, Zündel, Dienel, Foxfire Eins*), auch durch Kriege (*Goya*), die Unmöglichkeit von Liebe (*BlauWaldDorf, Unsichtbar Land*) oder die Unmöglichkeit von Kommunikation (*Wrong, Dokumentaroper, Das d' Amato-System*). Zu den Kernpunkten seines Komponierens gehört die Überzeugung: »Leben hängt mit Kommunikation zusammen, mit Sprechen, Sehen, Wahrnehmen oder Geben. Wie dünn und rissig ist aber der Boden der Sprache, der Boden der Verständigung, und wie scheu sind Wörter, die man sagt. Aber wie scharfkantig kann Sprache auch sein, wie sehr kann sie verletzen – all das sind für mich Dinge, die die wesentlichste Rolle überhaupt spielen.«³

Während Dieter Schnebels Musik im Wesentlichen von den Stärken des Menschseins in einer demokratischen Gesellschaft gespeist wird, verdichtet sich die Oehring'sche Musik zu Ausdrucksfeldern und emotionalen Zuständen, die im alltäglichen Leben derselben Gesellschaft als Schwäche verdrängt werden, weil sie nicht gesellschaftsfähig sind: Entfremdung, Einsamkeit, Ausweglosigkeit, Ohnmacht, Ausgeliefertsein, Angst ... Unabgelenkt

durch ein artifizielles, ästhetisches Kalkül werden solche menschlichen Zustände in Klangstrukturen gegossen. Die Rückverwandlung in das reale Leben durch die Hörer ist möglich durch eine abstrakte Expressivität der musikalischen Texturen. Ein vor mehr als zehn Jahren geäußertes Satz hat nach wie vor Gültigkeit: »Komponieren interessiert mich nicht so sehr. Meine Musik das sind Tränen, Gewalt, Hass, der Tod und die Liebe.«⁴ Oehring's Musik artikuliert existentielle Zustände, mit denen sich viele heute identifizieren können. »Seit ich meine allerersten Stücke für ein größeres Publikum komponiert habe, treffe ich nach jeder Uraufführung auf Menschen, die unglaublich aufgeschlossen, wissbegierig und neugierig sind. Und auch bedürftig nach neuen Klängen und einer Auseinandersetzung, die auf Bach, Mozart und Beethoven folgt. Denn diese Zuhörer erleben die Welt ähnlich wie Sie und ich, nämlich als eine komplexe Welt, voll von Konflikten. [...] Ich spüre bei diesen Zuhörern das unbedingte Bedürfnis, dass sie solchen Themen in einer abstrakten, ästhetisierten Form auch in ihren Konzertabenden begegnen wollen.«⁵

Im Schnebelschen Menschenbild artikuliert sich musikalisch noch die Hoffnung von Utopie – durch Liebe, etwa in *Ekstasis* oder in der *Sinfonie X*. Einer Liebe, die im Tätigsein ebenso errungen werden muss wie alles andere Lebenswerte durch Kommunikation. »Liebe ist eine unendliche Arbeit, wo man nie an ein Ende kommt und das ist, wenns glückt, die eigentliche Utopie. Liebe enthält auch das Scheitern, ist, ganz banal: zusammen – auseinander, und zwischen dem zusammen und dem auseinander auch das Alltägliche, Uninteressante – und das Unterwegssein.«⁶ Das Oehring'sche Menschenbild bietet durch jenen schonungslosen musikalischen Realismus keinen Platz mehr für Hoffnung und Utopie, es sei denn als Reaktion und Resultat des »aktiven Prozesses« des Zuhörens. »Ich möchte berühren, anrühren, dass sich meine Musik auf die Haut legt, darunter kriecht und dort bleibt. Dass die Menschen nach Hause gehen und etwas von sich selbst erfahren haben und von der Welt, die sie umgibt.«⁷ Jenes Schnebelsche Unterwegssein aber ist vielleicht ein Bindeglied zwischen beiden: »Unterwegs sein ist ja immer auch ein Zwischenzustand. Ich reise gern. Und dieser Zustand der Reise ist so ein Dazwischen. Da bin ich nicht mehr da und bin noch nicht da. Ich glaube, dass so etwas auch mit Utopie zu tun hat, mit der Sehnsucht, nach etwas Fernem, was es noch nicht gibt. Der Begriff Utopie ist ja merkwürdig, er heißt ja Nichtort. Und vielleicht gehört zur Utopie überhaupt, dass, wenn man angekommen ist,

4 Ebd.

5 »Ich möchte, dass sich meine Musik auf die Haut legt, darunter kriecht und dort bleibt«, Gespräch mit Sascha Krüger (24. Mai 2009), in: *GALORE*, Volumen 49, 2009

2 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 16. April 2009.

6 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin, a.a.O..

7 Helmut Oehring, »Ich möchte, dass sich meine Musik unter die Haut legt ...«, a.a.O.

3 in: Gisela Nauck, *Verborgene Geschichten. Zu den Grundlagen der Musik von Helmut Oehring*, in: *Positionen* 32/1997, S. 12

schon wieder weiter will.«⁸ Der Untertitel, quasi Gattungsbezeichnung von Oehring's *BlauWaldDorf* lautet *eine musiktheatralische Ortssuche*, eine andere Arbeit trägt den Untertitel *Sehnsucht nach Zukunft*.

Musik – Realität

In der so gegensätzlichen Zeichnung von Menschenbildern mit ähnlichen Fixpunkten spiegelt sich nicht nur die unterschiedliche Biografie und Sozialisation der beiden Komponisten. Ebenso verdankt sie sich ganz unmittelbar dem jeweils anderen musikhistorischen Topos ihres kompositorischen Tätigseins. Die musikalische Thematisierung von Kommunikation als selbstbestimmtes, sinnvolles Handeln (z.B. *glossolalie*, *Das Urteil*, *Orchestra*) bei Dieter Schnebel ist letztlich ein *Resultat* von Überlegungen, die *ursächlich* im Materialdenken und dem damit verbundenen Fortschrittsbegriff wurzeln. Ein spezielle Schnebelsche Prägung erfuhren sie durch das Zusammenfallen solcher avantgardistischen Ambitionen mit Theologie und Psychoanalyse. Das Thema von *glossolalie* 1959 etwa, notiert auf dreißig Materialtafeln, die von Ausführenden als Sprach- und instrumentale Klangverläufe erst zu erarbeiten sind und damit den selbstbewusst tätigen Menschen voraussetzen, war biblisches Zungenreden, das Schnebel bei der konzeptuellen Notation in serieller Weise systematisierte. Damit die dafür zusammenkommenden Musiker – Ende der 50er Jahre allesamt Solisten, Ensembles für neue Musik gab es noch nicht – ein Klangkörper werden konnten, mussten sie miteinander kommunizieren, was in der Komposition verankert wurde. Die *Maulwerke* wiederum, die den Schritt von einem artifiziellen zu einem menschlichen musikalischen Material vollziehen, liegt die – wie Schnebel heute meint utopische – Vorstellung zugrunde, dass jeder, auch musikalische Laien, mit den existentiellen Lauten des »Mauls« avantgardistische Musik machen könne. »Bei der Erarbeitung der *Maulwerke* bin ich aber noch auf etwas anderes gestoßen: Dass nämlich in dieser Organtätigkeit auch die Psyche eine Riesenrolle spielt, was ich dann mit einbezogen habe. Und dann sind die *Maulwerke* ja auch ein Lehrstück in Kommunikation, der kommunikative Aspekt war enorm wichtig. Und das hat mich zu einem neuen Verständnis von Musik selbst geführt: Nämlich dass schon das Musikmachen Kommunikation ist.«⁹ In *Körper-Sprache* wurden diese Erkenntnisse auf gestisches, lautloses Material übertragen. Auf dieser Materialebene setzte Schnebel die Kunstwelt zur realen Welt in unmittelbare Beziehung, was schon vor

1968 auch die Einbeziehung alltäglicher Klang-Materialien wie Holz, Steine, Wasser, Tierstimmen usw. einschloss. Über solche Materialerweiterungen erhielt die Schnebelsche Musik im konkreten Kontext der einzelnen Werke auch ethische Dimensionen. Realität verstand er dabei als Störung von Kunst, als Verschmutzung einer artifiziellen Reinheit, weil: »Reinheit ist kein Ideal. Leben ist nicht rein, es ist auch Schmutz und es gibt das eine nicht ohne das andere.«⁹

Vielleicht könnte man sagen, dass der »Schmutz«, für Schnebel ästhetisches Mittel, im Werk Helmut Oehring's als Thema und Konsequenz konkreter sozialer Bedingungen eine musikalisch-abstrakte Sprachform gefunden hat: die Ängste, Verletzungen und Vergeblichkeiten, die Leere, Einsamkeit und Fremdheit. Identifikationspunkte zwischen Musik und Hörern entstehen in seiner Musik auf der Ebene des Menschseins in seinen Gefährdungszuständen. Mitteilungsfähig werden sie durch jene besondere Oehring'sche Kompositionstechnik des Dokumentierens, indem er für solcherart existentielle Seinszustände wahrhaftige musikalische Texturen findet, eingebunden in Geschichten, die aus der Gebärdensprache, die seine Muttersprache ist, in Klang übersetzt werden. Geschichten, die um das Phänomen von Sprache kreisen und um die Vergeblichkeit von Kommunikation zwischen den Menschen. »Ich möchte nicht zeigen, dass Hörende und Gehörlose zusammen gehören und dass es geht, sondern ich will schon zeigen, dass es nicht geht und dass es weh tut und dass man das zu respektieren hat und beachten muss.«¹¹ Musiktheaterarbeiten wie *Wozzeck kehrt zurück*, *BlauWaldDorf*, *Unsichtbar Land* oder *Die Porzellanlanze* führen vor, dass Scheitern – und nicht Gewinnen – auch lebenswert ist, weil Verletzungen einen besonderen Lebensraum schaffen können: Wirklichkeit als erlebtes Leben, gegossen in Sprache als Klang. ■

8 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin, a.a.O.

10 Ebd.

11 Helmut Oehring im Einführungsgespräch zur Uraufführung *Das D'Amato System* 1996 in München, zit. nach Gisela Nauck, *Gebärden und Bewegung als Sprache im Raum. Zum Musiktheater von Helmut Oehring*, in: *Positionen* 72/2007, S. 40.

9 Ebd.