

Jan Kopp

"Neue Musik kommentiert" – die *deutschen tänze* von Cornelius Schwehr

[Cornelius Schwehr, *deutsche tänze*, 1. Tanz, Beginn bis 1' 48"]

Daß Vokalmusik mit Gesang identisch sei, war in der europäischen Kunstmusik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts selbstverständlich. Denn der qualitative Unterschied zum bloßen Sprechen wurde gerade darin gesehen, daß im Gesang die Sprache in ein Gewand aus Tonhöhen und Rhythmen gekleidet erscheint, welches nach eigenen, nämlich musikalischen Gesetzen gestrickt ist. So gesehen, wäre eine Vokalmusik ohne gesungene Tonhöhen gleichsam ein Widerspruch in sich.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts indes entdeckt man den Sprachklang als eigenen musikalischen Ausdruckswert. Vor allem im Werk Arnold Schönbergs finden sich unterschiedliche Verfahrensweisen, den Klang des Sprechens in den musikalischen Satz zu integrieren. Dies reicht vom solistischen "Sprechgesang" im *Pierrot Lunaire*, der in Rhythmus und Tonhöhe genau fixiert bleibt, bis zur Verbindung von rhythmischem Sprechen und herkömmlichem Singen in den späten Chorwerken Schönbergs.

Die Einbeziehung des Sprechens in den musikalischen Klang führt zu einer charakteristischen Veränderung des Klangbildes: Hebt das Singen die Vokale der Sprache überproportional hervor – weil fast ausschließlich auf Vokale gesungen werden kann –, so gewinnen im Sprechen die Konsonanten an Gewicht. Dadurch nimmt der Anteil von unbestimmten Tonhöhen und Geräuschlauten am Gesamtklang zu.

Hören Sie einen Ausschnitt aus Arnold Schönbergs *Psalm 130* für gemischten Chor.

[Arnold Schönberg, *Psalm 130* für gemischten Chor a cappella – Beginn bis 1' 11"]

Arnold Schönberg hat in seiner atonalen Vokalmusik nicht nur – wie in seinen atonalen Werken insgesamt – eine "Emanzipation der Dissonanz" vollzogen. Vielmehr zeichnet sich mit der Durchdringung von Singen und Sprechen auch bereits eine Emanzipation jener Geräuschlaute ab, die zwar keine bestimmte Tonhöhe, wohl aber einen charakteristischen Farbwert besitzen.

Bei Schönberg sind dieser Emanzipation enge Grenzen gesetzt: die nämlich des gesprochenen Textes. Nichts jedoch spricht prinzipiell dagegen, einzelne Laute aus dem sprachlichen Sinnzusammenhang zu lösen und nach musikalischen Gesetzmäßigkeiten zu gestalten. Genau dies geschieht in der Vokalmusik seit Ende der 1950er Jahre.

[Dieter Schnebel, *dt 31,6* für 12 Vokalgruppen – Beginn bis ca. 1' 25"]

Sie hörten einen Ausschnitt aus Dieter Schnebels *dt 31,6* für 12 Vokalgruppen.

Vergleicht man Schnebels 1956-58 entstandene Komposition mit dem, was einige Jahre zuvor noch als Vokalmusik gilt, so wird deutlich, daß sich in der Zwischenzeit nicht bloß einzelne Kompositionstechniken, sondern das Verständnis von Vokalmusik insgesamt verändert hat. Das läßt sich bereits an den unterschiedlichen Besetzungsangaben ablesen. Während Schönberg noch den Begriff "gemischter Chor" verwendet, spricht Schnebel von "Vokalgruppen". Häufiger indes begegnet man in neuerer Vokalmusik der Bezeichnung "für Vokalisten" oder schlicht "für Stimmen". Ganz gleich jedoch, ob "Vokalgruppe", "Vokalist" oder "Stimme" – all diese Begriffe implizieren, anders als der "gemischte Chor", nicht vornehmlich "Gesang", sondern die gesamte Bandbreite an Klängen, die das menschliche Sprachorgan erzeugen kann. So gesehen, erscheint Singen nur noch als eine mögliche Artikulationsform unter vielen.

Dieses veränderte Verständnis von Vokalmusik eröffnet einerseits einen bislang unbekanntem Raum an klanglichen Möglichkeiten und stimmlichen Ausdrucksformen. Andererseits geht mit der ausschließlichen Bindung an Gesang und Tonhöhen ein wichtiges Strukturmoment verloren, das das von menschlichen Stimmen artikulierte Klanggebilde verbindlich und umstandslos als "Musik" identifizierbar macht. Anders und als Frage formuliert: Über welche Formen der Gestaltung und Organisation von Klängen verfügt eine Vokalmusik jenseits des Singens?

Kehren wir zurück zu Cornelius Schwehrs Komposition *deutsche tänze* für fünf Frauenstimmen, deren ersten Tanz Sie zu Beginn der Sendung gehört haben. Alle Klänge dieser 1989 komponierten Musik sind mit der Stimme oder dem Mund erzeugt. Gleichwohl finden wir Klangereignisse von sehr unterschiedlichem Charakter. Hier sind einmal Laute, die wir so oder ähnlich aus der gesprochenen Sprache oder aus der alltäglichen Kommunikation kennen, die aber bei Schwehr anders verwendet werden als gewohnt. Daneben erklingen, in unregelmäßigen Abständen und stets geflüstert, einzelne Silben, die – durch das ganze Stück fortlaufend – einen Text von Bertold Brecht erzählen. Schließlich hören wir einen geschnalzten Rhythmus, der unschwer als Marsch zu erkennen ist.

Mit dieser kleinen Klangtypologie sind bereits jene drei Strukturebenen benannt, aus denen sich die gesamte Komposition zusammensetzt. Dies sind: eine sprachähnliche Klanggestik, ein silbenweise geflüsterter Text und klar erkennbare, zitartige Rhythmen, die dem Titel der Komposition entsprechend Tänze bzw. musikalische Schrittfolgen evozieren.

Hören Sie nochmals den ersten der sieben *deutschen tänze* von Cornelius Schwehr.

[Schwehr, *deutsche tänze*, 1. Tanz, Beginn bis 1' 48"]

Wie verhält es sich nun mit dem Singen? Am Ende des ersten Tanzes ist ein langer, laut und offen gesungener Ton zu hören. Es ist jedoch in dieser Form der einzige im ganzen Stück; und indem er derart isoliert erscheint, fällt er aus dem Rahmen und wird zur Ausnahme. Alle anderen Tonhöhen, die im Verlauf des Stückes erklingen, sollen – so die Anweisung in der Partitur – "etwas" oder "stark verhaucht", "fast nur als Luftgeräusch", mit geschlossenem

Mund oder aber "gepreßt" hervorgebracht werden. Das freie Singen wird also auf unterschiedliche Weise unterdrückt und verhindert.

Mit diesem unterdrückten Singen übersetzt der Komponist ein zentrales Motiv des Textes in Musik. Bei Brecht heißt es: "Daraus [...] hat er den Schluß gezogen, daß Reden gefährlich ist". Entsprechend wird in Schwehrs Komposition gesummt, geschnalzt, gehaucht, gepfiffen, gegluckst – aber nicht "geredet". Weder entwickelt sich eine 'Klangrede', ein Gesang, noch ein zusammenhängendes Sprechen, denn auch die einzelnen Silben des Textes erklingen ja voneinander isoliert und geflüstert.

Brechts Text, der 1941 im Exil entstand, berichtet von der Gefahr, aufgrund einer unbedachten Äußerung exekutiert zu werden. Und diese Gefahr übersetzt Cornelius Schwehr in eine Musik, die konkrete Situationen und Zustände mehr andeutet als ausformuliert. Musikalische Sinnzusammenhänge finden sich daher oft in unscheinbaren, vermeintlich nebensächlichen Details und erschließen sich teilweise erst beim wiederholten aufmerksamen Hören. Hierfür ein Beispiel:

Hören Sie zunächst Takt 6. Der Takt hat eine Dauer von 5 Sekunden.

[Schwehr, *deutsche tänze*, T. 6, 0' 19" bis 0' 26"]

Obwohl wir hier keine gesungenen Tonhöhen finden, lassen sich doch eine Auf- und eine Abwärtsbewegung deutlich unterscheiden: Die Aufwärtsbewegung besteht aus drei ansteigenden Pfiffen. Die Abwärtsbewegung hingegen ist gebildet aus der Vokalfolge "i-e-a-o-u"; die Vokale werden gehaucht und diminuieren vom *forte* zum *pianissimo*.

[Wiederholung Klangbeispiel T. 6]

Das Motiv der drei Pfiffe kehrt wieder in Takt 14. Diesmal ist die Bewegung allerdings abwärts gerichtet. Die gehauchten Vokale sind auf einen, ein "o", reduziert. Dafür erscheinen zusätzlich geflüsterte Textsilben. Hören Sie Takt 14.

[Schwehr, *deutsche tänze*, T. 14/15, 0' 49" bis 0' 54"]

In Takt 22 schließlich erklingt abermals das Pfeifmotiv, nun wieder aufwärts gerichtet. Zu den gehauchten Vokalen und den geflüsterten Textsilben treten jetzt Zungenschnalzer hinzu. Diese skandieren einen deutlich erkennbaren Marschrhythmus. Hören Sie Takt 22.

[Schwehr, *deutsche tänze*, T. 22, 1' 20" bis 1' 24"]

Vergleichen wir die soeben gehörten Takte, so stellen wir fest, daß bei jeder Wiederkehr des Pfeifmotives eine neue Klangebene hinzutritt – in Takt 14 der geflüsterte Text, in Takt 22 der geschmalzte Marsch. Das Pfeifmotiv dient dem Hörer als Signal, die Stellen aufeinander zu beziehen. Daß das Motiv dabei in regelmäßigen Abständen von 8 Takten wiederkehrt, läßt erkennen, daß dem gesamten Abschnitt eine achttaktige Periodik zugrunde liegt – eine Regelmäßigkeit allerdings, die sich vollständig erst durch den Blick in die Partitur erschließt.

In den nacheinander einsetzenden Klangebenen finden wir jedoch – deutlich hörbar – jene drei Strukturschichten wieder, aus denen sich Cornelius Schwehrs Komposition zusammensetzt: sprachähnliche Klanggestik, geflüsterter Text und Rhythmuszeit.

Hören Sie nochmals die Takte 6, 14 und 22 in direkter Abfolge.

[Schwehr, *deutsche tänze*, T. 6; T. 14/15; T. 22; dazwischen kurze Pausen]

Im ersten Abschnitt der *deutschen tänze*, dem die eben gehörten Takte entstammen, werden die verschiedenen Klangcharaktere der Komposition nacheinander exponiert. Im sechsten und vorletzten Tanz kehren sie in ähnlicher Konstellation wieder. Über geschmalztem Marsch und geflüstertem Text erklingt wiederum das Pfeifmotiv, jetzt auf fünf Töne erweitert.

Diese kurze Reprise eröffnet den Schluß der Komposition. Schwehr gestaltet ihn mithilfe einer Möglichkeit, die bisher ungenutzt blieb: Die Abstände zwischen den einzelnen, geflüsterten Silben werden immer weiter verkürzt – so lange, bis schließlich eine fortlaufende Rede entsteht und der Text verständlich wird.

[Schwehr, *deutsche tänze*, T. 138-155, 6' 08" bis 6' 46", dann fade out]

Bewegen sich die *deutschen tänze* bis zu dieser Stelle auf dem schmalen Grat zwischen Sprache und Musik, so gewinnt nun das Sprechen die Oberhand. Hierbei folgt Schwehr der Erzählung Brechts so genau, daß die *komponierte* Erscheinung der Sprache das darstellt, wovon der Text gleichzeitig *erzählt*. Denn der Einsicht zum Trotz, "daß Reden gefährlich ist", beginnt der Protagonist bei Brecht schließlich zu reden. Folglich endet die Erzählung mit dem lapidaren Satz "... und so haben's ihn erschießen müssen". Das Reden setzt also sowohl dem Leben des Protagonisten wie auch der Musik ein Ende – zweifellos eine ungewöhnliche musikalische Schlußbildung.

* * *

Wie verhält es sich nun mit der Frage nach einer Vokalmusik jenseits des Gesanges? Bei Schwehr, bei Schnebel, aber auch bereits bei Schönberg ist kompositorisch ein Schwebezustand gestaltet, der sich *zwischen* Singen und Sprechen bewegt – will sagen: diese Vokalmusik fordert ein Hören, das auf die unterschiedlichen Aggregatzustände von vokalem Klang flexibel reagiert. Die Gewißheit, es mit Gesang und nur mit Gesang zu tun zu haben, ist dem Hörer genommen. Vielmehr muß er jederzeit damit rechnen, daß Musik in einen anderen Zustand, den der Sprache umschlagen kann.

Für Schönberg und Schnebel ist dieses Oszillieren zwischen Sprache und Musik ein Mittel, etwas Unausprechliches, nicht Faßbares darzustellen. Beide zuvor gehörten Werke verwenden Texte aus der Bibel, und in beiden Fällen wird ein Gott beschworen, dessen Existenz durch die Katastrophen des 20. Jahrhunderts ungewiß geworden ist. Vokalmusik wird hier zur Anrufung, zum emphatisch gesteigerten Sprechen, das vom Zweifel an seiner eigenen Wirksamkeit durchsetzt ist. Ähnliches gilt für viele Vokalkompositionen der Avantgarde – für Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* ebenso wie für Heinz Holligers *Psalm* oder Helmut Lachenmanns *Consolation II*.

Obwohl auch Schwehrs Komposition dieser Tradition zuzurechnen ist, unterscheidet sie sich von den eben genannten Werken durch ihren radikal säkularisierten Blick auf die menschliche Katastrophe. Der Text Bertold Brechts, den Schwehr für seine Komposition wählt, versucht nicht, dem Unfaßbaren einen höheren Sinn abzugewinnen. Vielmehr beläßt Brecht, was sinnlos ist, in seiner Sinnlosigkeit. Die ironische Distanz, die er hierbei dem Geschilderten gegenüber einnimmt, findet sich auch in Schwehrs *deutschen tänzen* wieder.

Diese Distanz kommt zum Ausdruck, wenn Schwehr die kaum greifbaren Klanggestalten in ein ordentliches Korsett aus vier- und achttaktigen Perioden gießt. Sie kommt auch zum Ausdruck, indem der geflüsterte Text vom übrigen Klangbild isoliert bleibt: Vokalmusik ist hier gerade nicht das *Verschmelzen* von Sprache und Musik, nicht das 'Vertonen' eines Textes, sondern dessen Einbettung in einen beziehungsreichen klanglichen *Kontext*.

Ironisch schließlich ist auch der Titel der Komposition zu lesen. Denn Schwehrs *deutsche tänze* sind keine "deutschen Tänze" im musikalischen Sinne; ansonsten hätten sie im 3/4-Takt zu stehen und walzerselige Heiterkeit zu verbreiten. Doch spätestens, wenn im sechsten Tanz der Marsch wiederkehrt, wird deutlich, daß es mit der schnalzerseligen Heiterkeit nicht weit her ist.

[Schwehr, *deutsche tänze*, Dauer 7' 29" (Klang bis 7' 10")]

diskographische Angaben:

Cornelius Schwehr, *deutsche tänze* für 5 Frauenstimmen (1989/90):

"Nuits - weiß wie Lilien". SCHOLA HEIDELBERG. *ensemble aisthesis*. Walter Nußbaum. BIS-CD 1090. Track 14.

Arnold Schönberg, *De profundis* (Psalm 130) op. 50 b für gemischten Chor (1950):

"Nuits - weiß wie Lilien". SCHOLA HEIDELBERG. *ensemble aisthesis*. Walter Nußbaum. BIS-CD 1090. Track 5.

Dieter Schnebel, *dt 31,6* für 12 Vokalgruppen (1956-58):

"Neue Vocalsolisten Stuttgart" (2 CDs). Neue Vocalsolisten. Manfred Schreier. col legno (WWE 2CD 20030). CD 1, Track 1.