

Magdalena Zorn

Die MISSA (1984–87)
von Dieter Schnebel

Das Experiment
einer Versöhnung

Dieser Band erscheint als Band 17
in der Reihe *sinfonia*
© Magdalena Zorn
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2012
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
unter Verwendung eines Ausschnitts aus der Partitur der *MISSA*,
koloriert von Dieter Schnebel

ISBN 978-3-936000-77-1

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Vorbemerkung	7
Einleitung	9
1 Momente der Vermittlung in Leben und Werk	13
1.1 Heimat und Neuland	13
1.2 Musik und Theologie	15
1.2.1 Das Experiment – Heiligungen des Alltags	17
1.3 Kunst und Gesellschaft	18
1.3.1 Gesellschaftskritische Impulse	18
1.3.2 Von der Notwendigkeit des Neuen	20
2 Theologische Bezugspunkte – Dialektische Theologie bei Barth, Bultmann und Bonhoeffer	23
2.1 Wissendes Nichtwissen bei Barth	23
2.2 Entmythologisierung des Neuen Testaments bei Bultmann	24
2.3 Bonhoeffers „tiefe Diesseitigkeit“	25
3 Schnebels Konzept einer „geistlichen“ Musik	27
3.1 Das Geistliche an der Musik	27
3.1.1 Verweltlichung und Entweltlichung	27
3.1.2 Das <i>pneuma</i> : Geist und Atem zugleich	28
3.2 Zum Sprachcharakter von Schnebels Musik	29
3.2.1 Verständlichkeit und Unverständlichkeit	29
3.2.2 Musik als Sprache – unsagbar und ursprünglich	30
3.3 Beispiel: <i>Für Stimmen (...missa est)</i> (1956/69)	32
3.3.1 Verweltlichung des Heiligen und Heiligung des Profanen	32
3.3.2 Grade der Verständlichkeit zwischen Sprache und Musik	32
4 Zum Kontext der <i>MISSA</i> : Der Werkzyklus <i>Tradition</i>	35
4.1 Tradition als Empfangen und Weitergeben	35
4.2 Das serielle Prinzip der Vermittlung	36
4.3 Avantgarde, Postmoderne, Posthistoire	37
5 <i>MISSA</i> (I) – Zur Einführung	41
5.1 Entstehung, Uraufführung, Kritik	41
5.1.1 Zur Entstehungsgeschichte	41
5.1.2 Die <i>MISSA</i> in der Kritik	42
5.2 Zur Textgrundlage – Der lateinische Messtext und seine Projektionen	43

5.3 Die <i>MISSA</i> als „Formelkomposition“	45
5.3.1 Zum Begriff der Formel	45
5.3.2 Tradition als „Formel“	46
5.4 Zur Funktion der „jüdischen Rezitative“	48
5.5 Die Geräusche-Schicht der <i>MISSA</i> – Weltliches als <i>Musique concrète</i>	50
5.6 Zum Klangraum der <i>MISSA</i>	52
6 <i>MISSA</i> (II) – Zu den einzelnen Messsätzen	55
6.1 Kyrie	55
6.1.1 Musikalische Parameter und das Prinzip der seriellen Skalierung.	55
6.1.2 Christliche Symbolsprache.	56
6.1.3 Instrumentalmusik als Sprache.	60
6.1.4 Der <i>cantus firmus</i> im Christe	61
6.2 Gloria – Ekstase und Entrückung im Lobpreis	62
6.3 Credo.	65
6.3.1 Schnebels theologisches Bekenntnis.	65
6.3.2 Zu den Hymnen im Credo.	66
6.4 Sanctus – Mystik und Ekstase	70
6.5 Agnus Dei – Das reale Drama	73
7 <i>Coincidentia oppositorum</i> in der <i>MISSA</i>	75
Literatur	77
Abbildungsverzeichnis	87
Anhang 1: Zur Textstruktur der <i>MISSA</i>	89
Anhang 2: Orchesterbesetzung.	93
Anhang 3: Tempi der <i>MISSA</i>	94
Anhang 4: Notenbeispiele.	95

Vorbemerkung

Die vorliegende Publikation widmet sich mit der *MISSA* einem der geistlichen Hauptwerke des Komponisten und Theologen Dieter Schnebel und dient der Einführung in zentrale Aspekte seines musikalischen und theologischen Gehalts. Mit dieser Veröffentlichung erscheint zugleich die erste Monographie über das Werk. Sie entstand auf der Grundlage einer im Jahr 2008 am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München verfassten Magisterarbeit.

Die Autorin dankt insbesondere Prof. Dr. Wolfgang Rathert, der die musikwissenschaftliche Abschlussarbeit in wertvollen Gesprächen anregte und den entscheidenden Anstoß zur Veröffentlichung gab. Dem Direktor der Paul-Sacher-Stiftung Basel, Dr. Felix Meyer, gilt mein außerordentlicher Dank für die großzügige finanzielle Unterstützung durch die Gewährung eines Druckkostenzuschusses. Der Leiterin der Evangelischen Stadtakademie München, Jutta Höcht-Stöhr, danke ich für ihre unentbehrlichen Antworten auf meine theologischen Fragen. Carmen Schöpf bin ich für die graphische Umsetzung der Abbildungen und Johanna Zorn für ihre Lektoratstätigkeit zu besonderem Dank verpflichtet.

Magdalena Zorn (München/Innsbruck)

Einleitung

Als der Komponist und Theologe Dieter Schnebel im Jahr 2007 über sein Verhältnis zur europäischen Musiktradition sprach, fiel seine Rede bald auf den amerikanischen Komponisten John Cage, mit dem er seit den 1960er Jahren befreundet war:

Ich habe Cage sehr geschätzt, aber mir war stets auch bewusst, wie unterschiedlich wir waren. Ich habe mich seit meinem zehnten Lebensjahr mit der Musik Bachs, Haydns, Mozarts und Beethovens beschäftigt. Die klassisch-romantische Musiktradition steckte mir sozusagen in den Knochen. Bei Cage war das ganz anders! Ich besuchte ihn in Los Angeles und trat dort an die pazifische Küste. Da lag dieser riesige Ozean vor mir und ganz weit hinten Japan, China und Indonesien. Dann habe ich mich umgedreht und an den Kontinent gedacht, der sich vor mir nun über 3000 Kilometer hinweg erstreckt, sodann an das Meer, das ihn vom europäischen Festland trennt – Europa war aus dieser Perspektive so unendlich weit weg! (Zorn 2007)

Cage war in der Weite des amerikanischen Raums groß geworden und zeichnete sich durch einen anderen Umgang mit Zeit aus. Er fühlte sich weder einem kulturellen Traditionsbegriff verpflichtet (vgl. dazu Heilgendorff 2002: 105ff.) noch interessierte er sich besonders für die abendländische Musikgeschichte. Im Gegenteil, als Schnebel Cage Ende der 1950er Jahre kennenlernte, waren ihm „weder Schubert noch Bruckner ein Begriff [...], geschweige denn die Musik des Mittelalters“ (1992b: 62).

Trotz ihrer Unterschiedlichkeit gab es kaum einen anderen Komponisten, mit dem Schnebel so häufig in Verbindung gebracht wurde, sodass er im Laufe der Jahre sogar den Ruf erlangte, ein „deutscher Cage“ (Schroeder 1990: 65) zu sein. Seine experimentellen Werke aus den 1960er Jahren zeugten ebenso wie seine musikpädagogischen Projekte aus den 1970er Jahren von der umfassenden Auseinandersetzung mit der Ästhetik Cages (vgl. Schnebel 1978 und 1992b). Zugleich stimmte er in wesentlichen musikalischen Belangen nicht mit seinem amerikanischen Kollegen überein. Als „Menschendarsteller“ (Hirsch 1990: 347) konnte vor allen Dingen „Cages Aversion gegen die Kategorie des musikalischen Ausdrucks nie teilen“ (Zorn 2012).

Dabei gehörte Schnebel Anfang der 1950er Jahre selbst einem Kreis europäischer Komponisten an, die Subjektivität aus ihrer Musik ausschließen wollten. Aus der Sicht der Nachkriegsavantgardisten war nach der großen politischen Zäsur durch den Zweiten Weltkrieg auch eine Abkehr vom musikalischen Erbe des 19. Jahrhunderts und seiner romantischen Ausdrucksästhetik notwendig geworden. Kompositionstechnische Regeln sollten für ihre entschieden ausdruckslose und traditionsferne Musik bürgen, und manche von Schnebels Kollegen befolgten diese Maxime offenbar ein Leben lang. So erinnerte er sich im Jahr 2007, dass es „in gewissen fundamentalistisch eingestellten Avantgardekreisen selbst in den 1980er Jahren noch verpönt war, tonal zu komponieren“ (Zorn 2007).

Schnebel, dem auch als Theologe orthodoxe Einstellungen stets unlieb waren, setzte sich jedoch schon relativ bald über diesen Fundamentalismus hinweg und gab seiner Liebe zur europäischen Musiktradition zunehmend nach. Unter dem Überbegriff der Tradition und im gleichnamigen Werkzyklus komponierte er seit den 1980er Jahren sogar wieder für die „alten, ehrwürdigen Gattungen“ (Zorn 2007) Messe, Symphonie und Oper. Seine *Traditions*-Stücke riefen „Verwunderung aber auch Ärgernis“ (Zorn 2007) bei seinen Kollegen hervor und führten in der Fachliteratur sogar zur Metapher vom „Bruch“ (Kalisch 2005: 37), die auf eine Kehrtwende des Avantgardisten hindeuten sollte. Daneben gab es aber auch Stimmen, die in den Werken des *Traditions*-Zyklus einen Akt der „Versöhnung“ (Nauck 1995: 28) verwirklicht sahen. In Schnebels *MISSA* (1984–87), seiner ökumenisch ausgerichteten, lateinischen Messe für Soli, Chor und Orchester, schien das versöhnliche Moment in der Tat zentral zu sein. Seiner mittleren von insgesamt drei Messen fehlte nämlich der ausgeprägt provozierende Gestus des frühen, experimentellen Werks *Für Stimmen (...missa est)* (1956–69).¹ Stattdessen wurden in ihr zeitgenössische Musik in die Form des Ordinarium Missae eingelassen und Avantgarde und Tradition auf diese Weise vermittelt.

Das Moment des Brückenschlagens prägte nicht nur die *MISSA*, sondern Schnebels Leben insgesamt. Es führte bald zu seiner beruflichen Doppelexistenz als Komponist und Theologe sowie zum entschlossenen Versuch, mit neuer Musik zwischen Kunst und Gesellschaft zu vermitteln. Der Verdeutlichung von Schnebels grundlegendem Vermittlungsanspruch dient das erste Kapitel des Buches, das ausgewählte biographische Aspekte und musikhistorische Zusammenhänge beleuchtet. Das Zweite führt anschließend in jene theologischen Konzepte ein, die sein Denken nachhaltig prägten und bis in die *MISSA* hinein ihre Spuren hinterließen. Wie Schnebel musikalische und theologische Theoriebildung ineinander verzahnte, um daraus seine „geistliche“ Musik abzuleiten, soll das dritte Kapitel veranschaulichen. Das Vierte ist der historisch-ästhetischen Kontextualisierung des *Traditions*-Zyklus gewidmet und verortet die *MISSA* im Spannungsdreieck von Avantgarde, Postmoderne und Posthistoire. Ziel dieser in Biographie, Gesamtwerk und Ästhetik Schnebels einführenden und die Werkanalyse vorbereitenden Kapitel ist es, neben den „Brüchen“ auch Kontinuitäten im Œuvre Schnebels aufzuzeigen. Der musikwissenschaftlichen Darstellung der *MISSA* in Kapitel fünf und sechs folgen sodann abschließende Gedanken zur *coincidentia oppositorum*, dem philosophischen Programm des Werks.

Für die nachstehenden Ausführungen stellten vor allem die zahlreichen Essays und Kommentare Schnebels, die in zwei Bänden vorliegen, eine wesentliche Quelle dar. Unter dem Titel *Denkbare Musik* (vgl. Schnebel 1972a) sind sämtliche seiner wichtigen Aufsätze aus den Jahren 1952 bis 1972 zusammengestellt. Der Sammelband *Anschläge – Ausschläge* (Schnebel 1993a) umfasst demgegenüber neuere Texte zur Ästhetik und zur Musik ande-

1 Schnebels dritte Messe trägt den Titel *missa brevis* (2000–02) und ist ebenfalls Bestandteil des Werkzyklus *Tradition*.

rer Komponisten. Zudem dienten Schnebels Gespräche, darunter die beiden Interviews, die er der Autorin in den Jahren 2007 und 2012 gegeben hat, als wichtige Dokumente.

Musikwissenschaftler und Theologen setzten sich in der Vergangenheit im Rahmen umfassender biographischer, musikästhetischer und theologischer Betrachtungen bereits eingehend mit dem Hauptwerk Schnebels auseinander: Von der Musikwissenschaftlerin Gisela Nauck stammt die bislang einzige Gesamtdarstellung zu Leben und Werk (vgl. Nauck 2001), die wertvolle Ausführungen zur *MISSA* beinhaltet. In seiner Schrift *Neue Musik als spekulative Theologie* (vgl. Gottwald 2003: 85ff.) erörterte der Komponist, Chorleiter und Musikwissenschaftler Clytus Gottwald vor allem die musikphilosophische Substanz der Messe. Heinz-Klaus Metzger verfasste zentrale Aufsätze zu den geistlichen Werken Schnebels, aus denen ihr grundlegend politischer Gehalt hervorgeht (vgl. Metzger 1967, 1990). Constantin Gröhn befasste sich in seiner Dissertation, erschienen unter dem Titel *Dieter Schnebel und Arvo Pärt. Komponisten als „Theologen“* (vgl. Gröhn 2006a), schließlich aus der Perspektive eines Theologen mit dem vorliegenden Gegenstand. Neben musikwissenschaftlicher und theologischer Sekundärliteratur erwiesen sich insbesondere philosophische, psychologische und kulturtheoretische Abhandlungen als besonders hilfreich, um Schnebels die Disziplinen verschränkendem Denken Rechnung zu tragen und die ästhetische „Vielgestaltigkeit“ (Freyer 1990: 361) seiner *MISSA* hinreichend zu erfassen.