

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

**Band:** - (1989)

**Heft:** 22

**Artikel:** Urs Peter Schneider : eine Einführung und ein Gespräch = Urs Peter Schneider : une introduction et un entretien

**Autor:** Schädeli, Klaus

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-927276>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 08.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

ger eingebunden in einen kontinuierlich vorwärtstreibenden Fluss der Musik. Innerlichkeit, ohnehin ein spezifisches Element der Gattungstradition des Streichquartetts, kommt in Nonos Werk indessen noch in einer weiteren Massnahme zur Geltung, die im Titel durch den Hinweis «An Diotima» angezeigt ist: Nono hat jedem dieser 52 Fragment-Strukturen in der Partitur kurze Ausschnitte aus Gedichten Friedrich Hölderlins zugeordnet, die weder während der Aufführung vorgetragen, noch als «naturalistischer, programmatischer Hinweis» für das Publikum verstanden werden dürfen. Vielmehr, so Nono im Vorwort, mögen die Ausführenden «sie <singen> ganz nach ihrem Selbstverständnis von Klängen, die auf <die zarten Töne des innersten Lebens> hinstreben» – letzteres wiederum eine für das Werk zentrale Formulierung, die Nono einem Brief Hölderlins an Susette Gontard vom September 1799 entnahm<sup>26</sup>. Um einen Eindruck zu vermitteln, seien einige der Zitatworte, mit dem Anfang beginnend, wiedergegeben:

...*Geheimere Welt* ... (aus «Götter wandelten einst...», Vers 12)  
 ...*Allein...* (aus «An Diotima», Vers 2)  
 ...*Seliges Angesicht...* (aus «Wohl geht täglich», Vers 8)  
 ...*Die seligen Augen...* (aus «Hyperions Schicksalslied», Vers 13)  
 ...*Ins tiefste Herz...* (aus «An Diotima», Vers 81)

In der Welt dieser Poesie artikuliert sich der wesentliche Hintergrund von Nonos Wendung nach innen, die er mit seinem Streichquartett, einem der grossen Werke unserer Zeit, vollzogen hat. Eine authentische «Neue Innerlichkeit» ist darin angelegt, insofern sich hier ein ästhetischer Doppelcharakter dieser musikalischen Gattung äussert: Durch die fragmentierte Struktur des tönenden Schweigens wird einem Publikum das Werk als eine Manifestation von Innerlichkeit im Hören vermittelt, durch den Mitvollzug der Hölderlin-Zitate aber wird den Quartettisten selber eine zusätzliche Welt von Innerlichkeit offenbar, so dass unsere Kategorie exoterisch wie esoterisch, im Sinne einer Gattung sowohl für ein Publikum als auch für die Ausführenden, in diesem Werk fundamental erscheint.

Hermann Danuser

- 1) Marcel Reich-Ranicki, Anmerkungen zur deutschen Literatur der siebziger Jahre, in: Merkur 33 (1979), S. 169ff.
- 2) Vgl. vom Verf., Kulturen der Musik – Strukturen der Zeit. Synchrone und diachrone Paradigmen der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, in: Musikpädagogik und Musikwissenschaft, hg. von Arnfried Edler u.a. (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hg. von Richard Schaal, Bd. 111), Wilhelmshaven 1987, S. 189ff.
- 3) Vgl. hierzu u.a. Christian L. Hart Nibbrig, Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede, Frankfurt am Main 1981, S. 143ff.
- 4) Hans Heinrich Eggebrecht, Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955), S. 323ff.
- 5) Adolf Nowak, Hegels Musikästhetik (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 25), Regensburg 1971, S. 145.
- 6) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik, hg. von Friedrich Bassenge, Bd. 2, Frankfurt am Main o. J., S. 272.
- 7) Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt am Main 1958, S. 127ff.

- 8) Theodor W. Adorno, Das Altern der Neuen Musik (1954), in: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen, 3. Ausgabe 1963, S. 136ff.
- 9) Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.
- 10) Diesen Rückbezug auf Tradition gab Cage übrigens später auf. 1966 äusserte er in einem Interview: «Ich schrieb das Stück 1952. (...) Heute brauche ich es nicht mehr. (...) Jetzt besteht es nicht mehr aus drei Teilen wie ursprünglich. Sie erinnern sich, es hat drei Sätze, die durch Zufallsoperationen bestimmt waren. Jetzt brauche ich diese Zufallsoperationen nicht mehr anzuwenden, da wir ja nicht mehr in Kategorien von Sätzen denken.» Zit. nach Wolfgang Max Faust. Das Wort, die Musik, das Schweigen. Notizen zu John Cage, in: Sprache im technischen Zeitalter H. 73-76, Berlin 1980, S. 162f.
- 11) John Cage, Indeterminacy (Übersetzung von Hans G Helms), zit. nach der Beilage zu Dieter Schnebels MO-NO, Köln 1969.
- 12) John Cage, Empty Words. Writings '73-'78, Middletown Ct. o. J., S. 11ff.
- 13) Daniel Charles, John Cage oder Die Musik ist los (Übersetzung aus dem Französischen von Eberhard Kienle), Berlin 1979, S. 89.
- 14) Dieter Schnebel, Klappentext zu MO-NO. Musik zum Lesen, Köln 1969, abgedruckt auch in: Ders., Denkbare Musik. Schriften 1952-1972, hg. von Hans Rudolf Zeller, Köln 1972, S. 354.
- 15) Ulrich Pothast, Philosophisches Buch. Schrift unter der aus der Entfernung leitenden Frage, was es heisst, auf menschliche Weise lebendig zu sein, Frankfurt am Main 1988.
- 16) Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, a.a.O., S. 31ff.
- 17) Pauline Oliveros, Software for People. collected writings 1963-80, Baltimore, Maryland, 1984.
- 18) Oliveros, On Sonic Meditation (1973), Ebd., S. 38ff., das Zitat S. 139 (Übersetzung der Red.)
- 19) Vgl. vom Verf., Zur Kritik der musikalischen Postmoderne, in: Neue Zeitschrift für Musik 149 (1988), Heft 12, S. 4ff.
- 20) Immerhin ist dieser Titel der Schallplatteneinspielung des Werkes durch das Polnische Nationale Radiosymphonieorchester unter der Leitung von Jacek Kasprzyk (Pavane Records, ADW 7100) beigefügt; er wird ausserdem in dem von Rafael Augustyn verfassten Kommentar näher erläutert.
- 21) Wolfgang Rihm, Der geschockte Komponist, in: Ferienkurse '78 (=Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, hg. von Ernst Thomas, Bd. 17), Mainz u.a. 1978, S. 47f.
- 22) Vgl. dazu Reinhold Brinkmann, Schönberg und das expressionistische Ausdrucks-konzept, in: Bericht über den 1. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Wien, 4. bis 9. Juni 1974, hg. von Rudolf Stephan (=Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd. 1), Wien 1978, S. 131f.
- 23) Der Begriff der Satzzone wurde geprägt von Reinhold Brinkmann in seiner Freiburger Dissertation, Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11, Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg (=Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. 7), Wiesbaden 1967.
- 24) Die bereits umfangreiche Literatur zu diesem Werk ist aufgeführt in der Frankfurter Dissertation von Werner Linden, Luigi Nonos Weg zum Streichquartett, Vergleichende Analysen zu seinen Kompositionen «Liebeslied», «...sofferte onde serene...», «Fragmente-Stille, an Diotima», Kassel u.a. 1989. Vgl. überdies die 1984 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover entstandene Staatsexamensarbeit von Christine Ebeling, Funktionen der Stille in der Musik ab 1950, darin ausser Nonos Quartett (S. 55ff.) vor allem John Cage (S. 7ff.) thematisiert ist.
- 25) Luigi Nono, Fragmente-Stille, An Diotima, per Quartetto d'archi, Partiturdruk des Ricordi-Verlages Mailand 1981, Vorwort (unpaginiert).
- 26) Ebenda.

**Urs Peter Schneider:**  
**U**eine Einführung und ein Gespräch  
 Den Wurzeln der Musik, nicht ihrer Repräsentation, gilt das Interesse des Komponisten und Pianisten Urs Peter Schneider. Seine Musik ist undramatisch, zeigt ihre Objekte in ruhiger Gelassenheit von verschiedenen Seiten; Strophisches und Zeremonielles spielen in ihr eine wichtige Rolle. Schneider forscht nach dem Kern der Musik, reduziert sie aufs Allernotwendigste und hat, nach seinem 50. Geburtstag in diesem Jahr, das Komponieren von Werken ganz aufgegeben und beschränkt sich auf die Arbeit an seinem Projekt «Studien». Weiterhin ist er als Improvisator, Interpret, Pädagoge, Gärtner usw. tätig.

**Urs Peter Schneider:**  
**U**ne introduction et un entretien  
 Pianiste et compositeur, Urs Peter Schneider s'intéresse davantage aux racines de la musique qu'à son éclat. Sa musique n'est pas dramatique, elle examine tranquillement ses objets de divers côtés. Le cérémonial et la construction strophique jouent un rôle important. Schneider recherche le cœur de la musique, la réduit au minimum essentiel. A cinquante ans, il vient de renoncer à composer des œuvres finies et se borne à travailler à son projet «Etudes». Il est en outre improvisateur, interprète, pédagogue, jardinier, etc.

Von Klaus Schädeli

### Biographische Notiz

Urs Peter Schneider, Komponist und Improvisator, Interpret und Pädagoge, wird am 14. Februar 1939 in Bern geboren. Schon seit 1955 komponiert er; einige Zeit lang mit zwölftönigen Strukturen, angeregt durch seinen damaligen Klavierlehrer Walter Locher. 1958 Matura in Bern. Er studiert in seiner Heimatstadt Klavier bei Walter Lang und theoretische Fächer bei Max Zulauf und Sandor Veress; Klavier dann in Köln und Wien bei Bruno Seidlhofer, Komposition kurz bei Karlheinz Stockhausen.

Seit 1967 widmet er sich der Theaterarbeit, nach 1970 vor allem zusammen mit Norbert Klassen. Seit Mitte der sechziger Jahre Beschäftigung mit den von ihm entwickelten «komponierten Programmen» (z.B. 1975 im Duo mit seiner Frau, Erika Radermacher, das Doppelalbum «Duette»). Mitbegründer und Leiter des «Ensemble Neue Horizonte Bern», welches Pionierleistungen für die Neue Musik erbrachte und immer noch erbringt (z.B. 1973 das Doppelalbum «Intime Musik» mit lauter Schweizer Kompositionen).

Urs Peter Schneider erhält zahlreiche Preise, u.a. 1966 den Solistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins, 1970 den Avropreis der Niederländischen Rundfunkanstalten, 1983 den Musikpreis des Kantons Bern (zusammen mit Erika Radermacher), 1987 den ersten Preis des Migros-Genossenschaftsbundes für «Musik in Grenzbe-reichen» zum Thema Improvisation/Komposition (zusammen mit Philippe Micol). Seit 1983 kooperiert Schneider im Verlag «Edition Zwachen» in Aarau zusammen mit Tzie Elgna, Jürg Frey, Peter Streiff und István Zelenka; es wird eine «selbstverwaltete, zukunftsorientierte Verlegertätigkeit» erprobt.

Schneider lebt seit 1966 in Biel und unterrichtet am Konservatorium Bern (Klavier, Ensemble, Theorie).

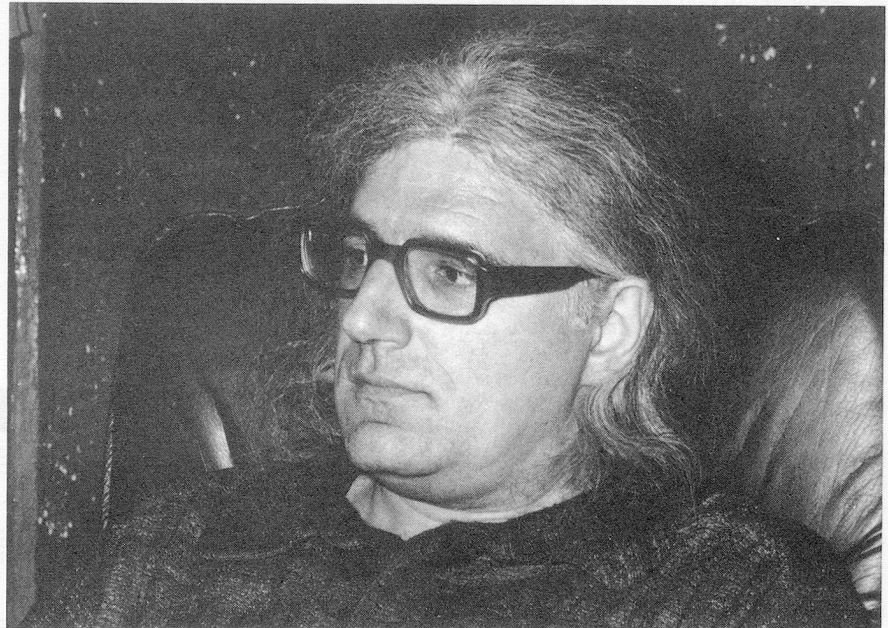


Photo Markus Baumann

Diese «Biographie» ist nur ein winziger Ausschnitt aus der vielfältigen Tätigkeit Urs Peter Schneiders. Offenheit in allen Richtungen, sein essentielles Markenzeichen, spiegelt sich auch in der Vielfalt der Tätigkeiten. Wohlverstanden, hier geht es nicht um ein Überall-Dabeisein, um ein Nivellieren; die ganze Schneidersche Welt ist vielmehr Ausdruck einer widerspruchsvollen, opulenten und zugleich asketischen Künstlerpersönlichkeit, für den Aussenstehenden unmittelbar anziehend, aber auch schwerverständlich, oft Stolpersteine in den Weg legend. Schneiders «Monologe» fordern heraus, reizen zum

Widerspruch, führen zum Dialog im weiteren Sinne. Der Eindruck, er überlade Begriff und Möglichkeit von Kunst, weicht der Einsicht, dass hier ein unbedingter Weg gegangen wird – und gibt das Gefühl, dass Glaube wirklich Berge versetzen könne! Schwer zu fassen, dieser christlich-anthroposophische, kunstreligiöse Glaube, diese eigenartige Mischung von moderner Rationalität, Mystizismus und einem dem 19. Jahrhundert entstammenden Sendungsbewusstsein.

Eines der frühen, wichtigen Stücke heisst *Babel* (1961-67): ein wahrhaft babylonisches Gewirr umfängt denjenigen, welcher sich auf Urs Peter Schneider einlässt, ein minotaurisches Labyrinth, welches gefangensetzt, erschreckt und zugleich fasziniert.

### Strophe und Zeremonie

Urs Peter Schneiders Werke begleiten eine beträchtliche Zeitspanne neuer Musikgeschichte. Sie zeigen wohl einen Entwicklungsprozess auf, der aber durch lange Entstehungszeiten, spätere Revisionen wieder «verwischt» wird. Schneider löst sich schwer, oder spät, von seinen Stücken; die Überzeugung, dass er Wesentliches zu sagen hat, führt ihn zu Genauigkeit, Reflexion und Selbstkritik. Er nimmt Anregungen auf, verfällt aber kaum je in modische Maschinen.

Da erscheint ein Widerspruch: einerseits scheint Schneiders Komponieren den Werkbegriff zu verlassen (die abgeschlossene Komposition bereitet ihm Mühe); andererseits lassen ihn die vergangenen Werke nicht los. Dieses «Dilemma» macht es dem Rezipienten schwer, an diese Musik heranzukommen. Sie fasziniert, besticht zwar, aber verwirrt auch durch das eigene In-Frage-Stellen, durch die Vielfalt der Techniken, durch das Verneinen. Komponierte Überlagerungen machen den Dialog mit Urs Peter Schneider zu einem labyrinthischen Forschen, lassen fragen, was hinter seinen Aussagen

wohl an tief Persönlichem verborgen sein könnte: was der Kern sei. Verbirgt sich dahinter die Mühe, sich und das Werk preiszugeben, der Zwang, es immer wieder anzuschauen, zu hinterfragen?

Schneiders Musik ist nicht dramatisch (wenngleich bisweilen «theatralisch»), vielmehr spielt das geduldige Ausleuchten eine wichtige Rolle; den Strophen kommt eine grosse Bedeutung zu, besonders augenfällig im *Liederbuch* (1955-79) auf zehn Texte deutscher Dichter. Ein einzelner Text wird, in Umkehrung der üblichen Strophenlied-Technik, mehrmals (immer anders) vertont, bis zu dreizehn Mal; immer andere Perspektiven des Hörens sind möglich. Strophenform aber auch in einem weiteren, radikaleren Sinne: in der Wiederholung, dem Immer-wieder-Sagen fast des Selben. Schneider liebt diese Strategie; sie stellt einen gewichtigen Beitrag zur Freisetzung des Zuhörers dar; dieser wird nicht in einen dramatischen Prozess, etwa in eine dick und wichtig instrumentierte Durch-Nacht-zum-Licht-Fahrt involviert, sondern mit einem Objekt vertraut gemacht, das sich von verschiedenen Seiten präsentiert, in «ruhiger Gelassenheit». (Die Notenbeispiele sind Ausschnitte aus Werken, welche diese Strategien verwenden.)

Aus der Strophenform geht auch die Ritualisierung des Formverlaufes hervor, die Zeremonie; Rituale, welche nicht der Selbstbestätigung des Bürgers dienen, sondern der Auflösung seiner Illusionen; karge, eindringliche, dem Seelischen Raum schaffende Zeremonien. In den *Geistlichen Übungen* (1968-71) sind vier Wochen des Ignatius von Loyola in 28 «Tagen» à 24 Sekunden (anstatt Stunden) pantomimisch reduziert dargebracht; im *Zeremonienbuch* (1960-82) auf sechs Texte deutscher Dichter ist es ein einziger, einsam in sein Spiel versunkener Holzbläser, der 25 immer wieder ver-

schieden erfahrbare, «archaische Urliedern» entfaltet.

Strophen lassen sich vermehren, anhängen; ein strophisches Werk impliziert die Möglichkeit, es weiter zu komponieren; Strophe und Zeremonie führen zudem weiter nach innen und zeigen an, dass die Zeit der Apotheosen, des Abfeierns vorbei ist.

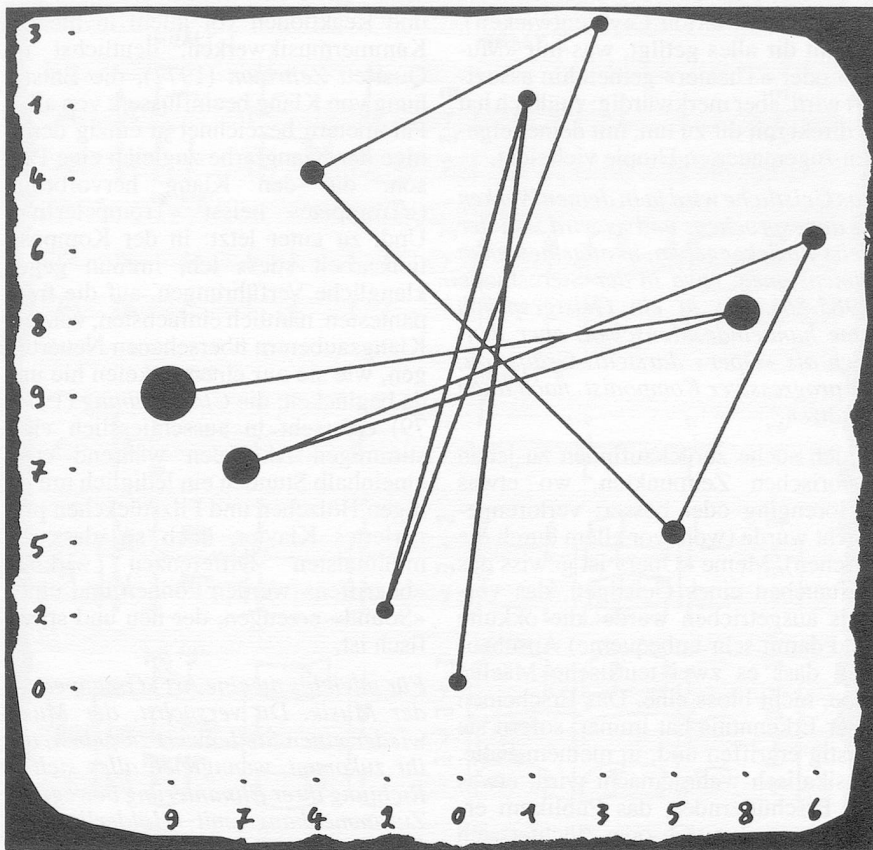
### Einübung und Rückführung

Urs Peter Schneiders Musik gibt Anstösse zur «Einübung» (dies scheint mir ein geeigneter, weil auch vom Komponisten öfters verwendeter Begriff zu sein). Gemeint ist das Einüben und Vertiefen der eigenen Persönlichkeit. Solches Einüben bestimmt auch die geistlichen Kompositionen. Vielleicht ist das meiste von Schneider religiöse Musik im weiteren Sinne: *Kirchweih* (1964-71, rev. 1972), *Ichts* (1974), *Geistliche Musik I* (1974-75), *Hohe Lieder* (1975), *Geistliche Musik II* (1977-78), *Hülle und Fülle* (1978), *Eine kleine Extra-Musik von sechs Engeln* (1981), *Friede auf Erden* (1984), *Häresie* (1983-84); auch *Sternstunde* (1985-86), wiewohl in dieser Funkoper die Teufel reden! Die Suggestivkraft dieser Stücke strengt an, sie wird gar zum Ärgernis, im Fall der *Sternstunde* fast totalitär, erschreckend. Da zwingt sich etwas in uns hinein, verstört, vermittelt vielleicht Urerfahrungen.

Der Versuch der «Rückführung», der Reduktion, zum Archaischen vorzustoßen, bedeutet auch die Suche nach Bindungen. So sehr sich Urs Peter Schneiders Musik absetzt, radikal eigene Wege sucht, ist sie doch nicht der Tradition abgewandt. Freilich, von überkommenen Ritualen, wie etwa dem Abonnementskonzertbetrieb, ist sie denkbar weit entfernt. Der Charakter dieser Musik ist eher ein kammermusikalischer, dialogfähiger; auch den Kompositionen mit grösserer Besetzung eignet zumeist ein solcher. Die



Das Mädchen mit den schönen Augen (1980) © Selbstverlag UPSch



Vierte Sammlung von Studien (1977) © Manuskript UPSch

grosse Musik der Vergangenheit wird allerdings befragt nach dem, was sie bei aller Zeitbedingtheit auszeichnet. Wer den *Interpreten* Schneider gehört hat, weiss, wie sehr er es versteht, die Musik zu durchleuchten, sie auf ihren Kern «zurückzuführen», sie wieder «verrückt» und abenteuerlich werden zu lassen.

Schneider ist ein literarischer Komponist; dies nicht im Sinne eines bildungsbürgerlichen Anspruchs, der darauf hinzielt, vermittelt Zitat auf Abruf Belesenheit zu dokumentieren. Vielmehr geht es um gegenseitige Durchdringung von Wort und Musik, um Gemeinsamkeiten, um vergleichbare gestalterische Strategien auch. Schneider «atomisiert» in ähnlicher Weise Sprache wie Musik im Nachgehen, Hineinhören, Forschen nach ihren Wurzeln. Friedrich Hölderlin, Robert Walser, die Künstler, welche «Todesdurchgänge» erlebt haben, stehen ihm nahe; der «leere», weil nicht mehr mit «Welt» angefüllte Gehalt ihres Spätwerks.

### Komponieren versus studieren

In diese Region führt vielleicht auch das Geheimnis Mozarts, des eigentlichen musikalischen Leitbildes: weil die Abgerundetheit, scheinbare Bruchlosigkeit bei aller «Einfachheit» für den genaueren Hinhörenden in ein Labyrinth des Verborgenen, «Unfasslichen» führt. Hier findet sich wohl ein Schlüssel zur «wuchernden», doch klar komponierten, «unfertigen» Musik Urs Peter Schneiders, die Verlorenem nachspürt, Trümmer dort aufsucht, wo bei Mozart mit heute schwer nachvollziehbarer Sicherheit noch Werke entstanden.

Ein «Zertrümmerungsstück» wie *Babel* (1961-67) steht ziemlich am Anfang der Komponistenlaufbahn Schneiders; am Ende stehen aber die *Studien* (1960-89): «Beim Schreiben des Werkverzeichnisses fiel mir auf, dass all die Forschungsarbeit, die ich seit meinen frühesten Gehversuchen im Komponieren verfolgt habe, sich nur zum kleinsten Teil in fertigen «Werken» in unverpackter Form präsentiert; denn das «Studieren» führt, da es immer auch Rückführung auf Kern ist, zu «unbrauchbaren» Werken, zu oft so extremen Basisphänomenen, dass sie – meiner früheren Meinung nach – nicht anhörenswert schienen. Allmählich habe ich dann angefangen, einige wenige von diesen Reduktionen («nahe dem Nullpunkt») in zyklische Werke ganz, ganz vorsichtig hineinzuschmuggeln.» (Zitiert nach «Komponieren 1955-1988», Dossier Musik 1, Pro Helvetia/Zytglogge 1989, S. 28).

Was mir Schneiders Œuvre besonders wichtig macht, ist das Wagnis des «Durchgangs», des radikalen Neubeginns im Nachforschen und Nachspüren, in der Suche nach dem «Kern» von Musik. Damit hat der Komponist eine nicht besonders dankbare Aufgabe übernommen, diejenige des «Aufräumens» vor neuem Beginnen. In Zeiten des wohlfeilen Konsums, der Kulturzerstörung durch inflationäres «Kulturangebot» ist das eine Hoffnung! Dass auf diesem Wege dennoch sinnlich so schöne Musik entstehen konnte wie etwa die *Vier Bücher* (1955-82) oder überhaupt die Walsermusiken als Ganzes, mag diejenigen ermuntern, welche den Mut besitzen, es auf ihre Weise Urs Peter Schneider nachzutun.

Klaus Schädeli

### Gespräch mit Urs Peter Schneider

Klaus Schädeli: Dein fünfzigster Geburtstag wurde mit einem Buch «Komponieren 1955-1988» (Zytglogge Verlag) und mit verschiedenen Konzerten gefeiert. Runde Zahlen besagen vielleicht wenig, aber in deiner Komponistenlaufbahn scheint 50 einen Einschnitt zu markieren: Du hast als «Werkkomponist» abgeschlossen und willst dich nur noch mit deinem Projekt *Studien* (1960-89) beschäftigen. Was willst du damit?

Urs Peter Schneider: Die Herstellung von ästhetischen Objekten, eben Sonaten, Symphonien, Opern, die den Komponisten wieder mal leichter von der Hand geht, ist mir nie ein Anliegen gewesen; schon früh, als in der Schweiz noch rundherum mit Blindheit komponiert wurde, habe ich den Werkbegriff kritisch betrachtet, aufgelöst, etwa in *Babel* (1961-67), in den *Raritäten* (1959-71), später in geistlichen Werken, beginnend mit der grossen *Kirchweih* (1964-71). An Projekten zu arbeiten, oft über Jahre, Jahrzehnte hinweg, die sich mit den Wurzeln der Musik, nicht mit ihrer Repräsentation befassen, schien mir danach interessanter, notwendiger. Mit fast jedem «Werk» gehe ich seelisch durch eine Nullsituation, eine Wüste, ein Sterben hindurch; die *Studien* (1960-89) sind solche Durchgänge. Sie gründen sicherlich in der Musik von Webern, eventuell Hauer; aber anders als die serielle Schule, wo ein strukturelles Ausschlachten und Bereichern, eben ein Trend zum Kapitalistischen stattfindet und Webern gewissermassen rechts überholt wird (und dann «überholt» erscheint), überhole ich ihn links: gehe ins Arme, ins Reduzierte, gehe noch näher ans Musikalische. Ich forsche, wie beispielsweise Pousseur oder Xenakis, die ich schätze, – nur eben «proletarischer».

*Eines deiner wichtigsten späteren Stücke ist Häresie (1984) für 200 Soloblockflöten; liegt aber das Problem des Häretikers nicht darin, dass er Kritik übt an seiner Verwurzelung, dass er als Insider einen Outsiderstandpunkt einnimmt? Bist du in deinem tiefen Traditionsbewusstsein überhaupt Häretiker?*

In jeder gelungenen älteren Musik ist utopisches Sprengzeug, das explodieren möchte; es kommt aber nicht dazu, weil ältere Musik zur Verklärung, zur Extase missbraucht wird, etwa: Mitterand lässt Beethoven spielen, bevor er eine Rede hält. Ich neige, bei aller Begeisterung für Töne, einer zynischeren, unversöhnlicheren Praxis zu, die seelisch dem «Risiko» sich stellt. Eine gewisse Fremdheit eignet meiner Musik, die das Heimatlose des heutigen Menschen ausspricht, seine Einsamkeit benennt. Ich meine immer, sie sei dadurch wahrer, den archaischen Problemen näher. Na klar, ich bin ein Häretiker: wenn du den *Hölderlin* (1983-87) oder die *Wüsten* (1987-88) hörst und siehst (es sind ja musiktheatralische Projekte geworden, mit Norbert Klas-

sen und mit Marion Leyh entwickelt), scheint dir alles getilgt, was mit «Musik» oder «Theater» gemeinhin assoziiert wird; aber merkwürdig: zugleich hat es direkt mit dir zu tun, mit deiner eigenen zugemauerten Utopie vielleicht.

*Das Geistliche wird ja in deinen Werken oft angesprochen; und es wird ihm der Geist zurückgegeben, in angemessenen Dimensionen, etwa in der Sternstunde (1985-86), die ja ein Geistgespräch ohne handelnde Menschen, aber dennoch als «Oper» darstellt. Gräbst du, als progressiver Komponist, nach alten Schätzen?*

Ja, ich suche zurückzufinden zu jenen historischen Zeitpunkten, wo etwas verlorenging oder besser: verlorengemacht wurde (wohl vor allem durch die Kirchen). Meine «Oper» ist gewiss das Auftauchen eines Geistigen, das vormals ausgetrieben wurde: die okkulte (und damit sehr unbequeme) Anschauung, dass es zwei teuflische Mächte gebe, nicht bloss eine. Das Erscheinen einer Erkenntnis hat immer, sofern sie geistig ergriffen und, in meinem Falle, musikalisch wahrgemacht wird, etwas tief Erschütterndes; das Publikum erschrickt, wehrt sich oder flüchtet sich zeitweise in die «Schönheit» des Klanges; aber der dauert eine Stunde lang an, ist nicht recht geheuer.

*In dieser Sternstunde (1985-86), aber eigentlich in fast allen deiner Werke, erlebe ich dich als «Klangfinder». Was bedeutet dir «Klang»?*

Mal etwas unbescheiden gesagt: ich suche ihn nicht, ich finde ihn. Wenn ich komponiere, was ich während etwa 20 Jahren fast täglich gemacht habe, gehe ich nie von einem erstrebenswerten, schmackhaften, quasi «zubereiteten» Klang aus; es ist mir entsetzlich, die «Neuen Möglichkeiten für Holzbläser» zu studieren und anzuwenden, und eine ähnliche Abneigung habe ich gegen die scheint's unbegrenzten Raffinements der Elektronik. Ich schlage alle Angebote aus, lasse mir nichts aufschwätzen; Neue Musik klingt ja zumeist so fürchterlich nach Neuer Musik, dass Unterscheidungen fast nicht möglich sind. Mein sehr spezieller, in jedem Werk anderer «Sound» verdankt sich erstens der Reduktion des gesamten klanglichen Geschehens aufs Allernotwendigste; ich schmücke nichts, aber auch gar nichts aus, was nicht durch die Substanz gegeben erscheint. Und zweitens suche ich die Instrumente funktionell einzusetzen, genauestens gemäss ihren latenten Möglichkeiten als Bedeutungsträger, auf der Grenze zwischen Materiellem und Immateriellem; in *Kreuze* (1964-67) haben die vier Klangquellen (Querflöte, Xylophon, Klavier, Orgel) konkrete Botschaften des Karfreitagsgeschehens drastisch darzustellen (das Seufzen, das Nageln, Frustration, Letzte Worte) und sind zudem akkurat parametrisch aufeinander bezogen. Und drittens schreibe ich für die an den Instrumenten arbeitenden, denkenden und fühlenden Menschen, deren Haltungen

und Reaktionen vor allem in meinen Kammermusikwerken, deutlichst im Quartett *Zeitraum* (1977), die Entstehung von Klang beeinflussen; von allen Parametern bezeichnet ja einzig derjenige der Klangfarbe zugleich eine Person, die den Klang hervorbringt («Trompete» heisst «TrompeterIn»). Und, zu guter letzt: in der Kompositionsarbeit stiess ich, immun gegen klangliche Verführungen, auf die frappantesten, nämlich einfachsten, von den Klangzauberern übersehenen Neuerungen, wie sie nur einen Asketen hie und da beglücken; die *Clavierübung* (1971-79) erforscht in ausschliesslich vierstimmigen Akkorden während etwa eineinhalb Stunden ein lediglich mit einigen Hölzchen und Filzstückchen präpariertes Klavier, doch so, dass die minimalsten Differenzen wirklich «begriffen» werden können und einen «Sound» erzeugen, der neu und spezifisch ist.

*Für mich bis du eine Art «Greenpeace» der Musik. Du versuchst, der Musik wieder einen Stellenwert zu geben, der ihr zukommt, wenngleich alles sich in Richtung ihrer Eliminierung bewegt; im Zusammenhang mit Hölderlin und Schumann, Walser und Schneider sprachst du von «Todesdurchgängen». Wie meinst du das? Gelten sie auch für das Kollektiv angesichts der Endzeit?*

Ich bin ein Praktiker, und ich bin ein gläubiger Christ. Ich gehe, in meinen Beziehungen namentlich zu Frauen, in meinen Anstrengungen fürs Musikalische, in meinem Alltag eben, durch Krisen hindurch. Früher fand ich das schlimm; ich hatte nicht begriffen, dass die Bedrohungen meiner limitierten Existenz nichts Negatives waren, ebensowenig wie die Höhenflüge allein schon etwas Positives. Der Karfreitag war mir immer ein machtvolles Bild, aber ich bezog ihn nicht auf mein gegenwärtiges Leben; Ostern, gar Pfingsten wollte ich sehr viel lieber erfahren. Jetzt, als Fünfzigjähriger, kann ich besser in die Tiefe hinuntersteigen, kann die Gottverlassenheit besser aushalten; danach, als wäre ich über die «Schwelle» getreten (anthroposophisch gesprochen), entsteht mir eine realere, eine gültigere Vitalität (nicht mehr so aufgesetzt wie früher). Ein Beispiel: die Fertigstellung meines 144teiligen «Werkverzeichnis» (Schweizerisches Musik-Archiv) war ein Abschied von einer 33jährigen, mir lieb gewordenen, mich total beanspruchenden Tätigkeit. Diese Zeit hatte sich erfüllt, ich musste mich von dieser Phase lossagen, offen werden für Neues, und dieser Schritt war viel radikaler als all die kleinen, etwas lächerlichen Umorientierungen, all die Finten und Volten, die innerhalb der Kompositionstätigkeit stattfanden und die Leute so sehr verblüfften. Ich spüre sehr stark, dass Wendezeit angesagt ist; und da setze ich mich halt auf meine eigene Art damit auseinander. Es ist mir wichtig, voller Stolz und voller Demut ICH sagen zu können; für das «Kollektiv» kann ich zurzeit nicht sprechen.

Orchesterbuch (1974 – 1981) © Edition Zwachen, Aarau

Mir scheint, von allen deinen Beziehungen zu deinen Vorgängern und Leitbildern sei diejenige zu Robert Walser die engste, so eng, dass der Zuhörer fast Beschämung empfindet, in diese Beziehung hineinzuhören. Das Chorbuch (1966-77) und das Orchesterbuch (1974-81), die beiden Kammermusiken Die Schöne Frau von Thun (1987) und Das Mädchen mit den schönen Augen (1988), deine allerletzte Komposition, gehören für mich zum Subtilsten, aber auch zum «Ästhetischsten», was ich von dir gehört habe. Vielschichtigkeit bekommt hier eine andere Qualität als anderswo; ist Walser für dich ein Urerlebnis?

Ja, ich fühle eine tiefe Liebe zu diesem Dichter; er hat mich, vor über zwanzig Jahren, den aufrechten Gang gelehrt. Ich spaziere immer wieder mit ihm durch die Bieler Umgebung; soeben fällt mir auf, dass die vielen typischen periodischen Rhythmen, die ich nie müde wurde zu erforschen und zu artikulieren, etwas mit den «Gängen» Walsers zu tun haben: mit seiner Aufmerksamkeit bei jedem einzelnen Schritt, mit seiner Losgelassenheit in den gleichzeitig dazu frei fliegenden Gedanken. Die Walser-Stücke, mehrheitlich ganz intime Musik, die dünken mich «schön» in einem neuen Sinn: insofern nämlich, als es solche nach dem Wahnsinn, nach der

Katastrophe sein könnten, und wohl solche, die «Schweizer Musik» heissen dürften. Rzewski, der das Orchesterbuch (1974-81) und anderes von mir kennt, nennt sie «optimistische Musik; keine Krisenmusik, aber eine, um sich daran zu erfreuen, wenn die Krisen vergangen sind». Merkwürdigerweise nennt er sie auch «reich, wie die Schweiz». Es ist mir klar geworden, dass auch Walsers Schreiben reich wie die Schweiz genannt werden könnte; inmitten eines zur Trostlosigkeit verkommenen Banken- und Betonlandes blüht unbemerkt ein geistiger Reichtum auf, den die Konsumfrohen gar nicht erst wahrzunehmen imstande sind. Mit Walser verbindet mich eine relative Erfolglosigkeit bei gleichzeitiger Tiefenwirksamkeit.

Siehst du dich als politischen Komponisten?

Dieses Gretchen ist auch schon ganz schön gealtert; ich will ihm aber antworten. Ich habe ein einziges «politisches» Stück geschrieben, die *Achtzehn Stationen* (1979-81) in memoriam Rudi Dutschke, eine wortlose Kammermusik für fünf Streicher und sechs Bläser; darin mache ich deutlich, dass es um eine Hommage an einen redlichen, politisch einnehmenden, gefühlsstarken (und übrigens völlig unmusikalischen)

Menschen geht. Während er auf die Strasse ging, sass ich am Schreibtisch und vor dem Flügel, in Probleme der Fasslichkeit und der Form verkrochen. Inhaltlich ging es mir, so hatte ich es gelernt und weiterentwickelt, um eine innere Revolution, die sich nicht auf eine breitere Öffentlichkeit ohne Betrug übertragen liess. Als Komponist habe ich schon früh erkannt, dass meine Musik keinerlei agitatorische oder irgend kämpferische Qualitäten aufweist; verstörende, Wachheit provozierende aber durchaus. In der Ein-Übung, in der Schaffung eines inneren Raumes aufmerksamster Betrachtung, in der Kenntlichmachung intimster Prozesse (für jede Person verschiedene); in all dem, was innerhalb der politischen Diskussion als Manko sich bemerkbar machte und macht, ist sie stark, ist sie eventuell notwendig. Glücklicherweise bin ich als körperliche Erscheinung, in der Eigenschaft als Lehrer, als (improvisierender und interpretierender) Musiker, nicht so leicht zu übersehen: ich mache deutlich, dass ich selbstverantwortlich arbeite (dass ich «selber atme»). Und ich ermutige, ich kräftige, ich stehe nicht abseits, ich lasse mich verwunden.

Welchen Einfluss übt denn der öffentliche Schneider (Interpret/Improvisator) auf den privaten Schneider (Komponisten) aus?

Ich trenne das Improvisieren strengstens vom Komponieren; die Anstrengungen, eine Synthese zu finden, scheinen mir lächerlich. Beim Improvisieren bin ich ganz wach, bin ich körperlich, lasse die Wildsau raus, provoziere meine Partner und lasse mich provozieren; beim Komponieren meissle ich an der Ewigkeit herum, bin streng mit mir, bin einsam und asozial, etwas körperfern. Ich schreibe zumeist für befreundete InterpretInnen, die ich vollständig ernst nehmen kann, und gehe, selber Interpret, in meinen Forderungen ziemlich weit; all mein Komponieren ist «strenger Stil» und erfordert vom Spielenden eine ebensolche, oft «todesmutige» Haltung. Es gefällt mir, dass Improvisation so unabgeschlossen, so brüchig und auch etwas kaputt sein darf.

Komponierst du, von den Studien abgesehen, tatsächlich nicht mehr?

Nun, ich revidiere eine ganze Anzahl von Stücken, an deren endgültiger Ausformulierung mir etwas liegt: *Tobold* (1987-88) für Chorstimmen und Orchestergruppen, nach fünf Fragmenten von Walser; *Duplizitäten* (1961-83) für Interpreten; *Achtsamkeit* (1978-79) für 22/10/4 Instrumente; *Werkraum* (1961-78) und einige andere. Aber es eilt nicht mehr; die «sozialen» Projekte (Konzerte, Workshops, theatralische Unternehmungen; Garten, FreundInnen, häusliche Arbeiten) sind mir jetzt wichtiger. Na ja, etwas merkwürdig ist diese Wendung schon.