Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 112

Artikel: Sonderwege : Urs Peter Schneider im Portrait
Autor: Möller, Torsten
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927651

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

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

Sonderwege

Urs Peter Schneider im Portrait

Torsten Möller

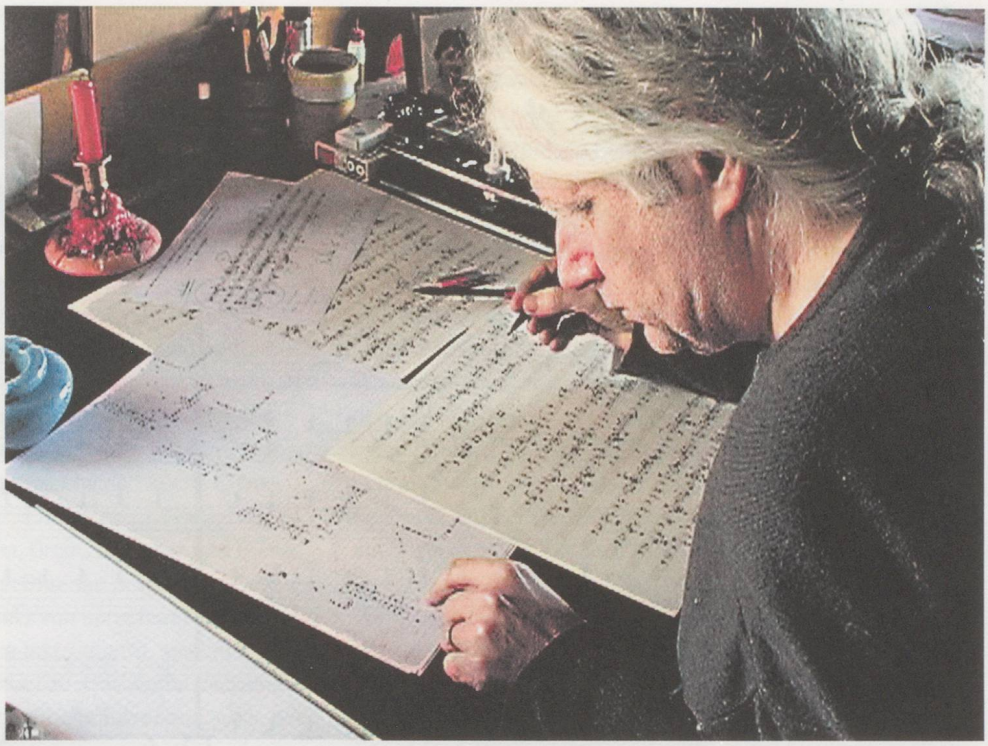
Bern, in den sechziger Jahren: Die zeitgenössische Kunst floriert. Harald Szeeman leitet seit 1961 die Kunsthalle Bern, präsentiert unter anderem Werke von Geisteskranken und initiiert so den Diskurs um eine Art Brut. 1968 lässt der Kurator Szeemann die Kunsthalle verpacken, von Christo und Jeanne-Claude. Über die Landesgrenzen hinweg macht er Furore, zeigt Werke von Joseph Beuys, Richard Serra oder Bruce Nauman und betont nicht nur das vollendete Werk, sondern – wie es im Untertitel der Ausstellung *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* heisst – auch *Konzepte – Prozesse – Situationen – Information*. Um die wie stets verspätete Musik ist es in Bern nicht annähernd so progressiv bestellt. Es gibt Privatinitiativen wie die Konzerte im Haus Irène Gattikers,[1] der Witwe des Musikkritikers und Künstlers Hermann Gattiker, will aber ein Berner in den sechziger Jahren Werke der Avantgarde hören, so muss er sich aufmachen nach Donaueschingen, Darmstadt oder Köln.

Urs Peter Schneider, 1939 in Bern geboren, begibt sich nach seinen Studien in Bern bei Walter Lang (Klavier) und Sándor Veress (Komposition) schon in den sechziger Jahren des öfteren nach Deutschland.[2] Eine Zeit lang studiert er bei Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur und Frederic Rzewski in Köln. Dort lernt er auch John Cages Konzepte kennen, die ihm, dem stets konzeptuell Denkenden[3], sogleich und schlagartig neue Territorien eröffnen. Mauricio Kagels humoreskes «Instrumentales Theater» und dessen unorthodoxe Notationsweisen stossen ebenfalls auf Gegenliebe, wie die *Raritäten* für Interpreten (1959-71/rev. 1983) offensichtlich machen. Aus 91 Seiten bestehen sie, versammelt sind da graphische Partituren, Textpartituren, blosse Zeichnungen, Listen von Namen, Daten und Sachen. «Missachte jegliche Anweisung» steht auf einem Blatt geschrieben, ein anderes stellt eine Violine dar, von elf Händen in jeder nur erdenklichen Weise traktiert. Dann wiederum posieren, schön und fein gezeichnet, 32 Blonde und Schwarzhaarige auf Notenlinien, die mit darüber stehenden Adjektiven wie «lieblich» oder «grimmlich» näher charakterisiert werden und deren Scham den Notenköpfen eines Chorals entspricht. All die enigmatischen Zeichnungen, Zeichen, Kommentare und Noten bedürfen einer weniger texttreuen als phantasievollen Lesart, und es ist klar, dass sie dem 1968 von Schneider ins Leben gerufenen und für die Schweizer Musikgeschichte enorm verdienten Ensemble Neue Horizonte Bern auf den Leib geschrieben sind[4]: «Sogleich nach der Fertigstellung einzelner Entwürfe [zu den *Raritäten*] machte sich das Ensemble Neue Horizonte Bern in seinem nimmersatten Drang nach Entfaltung daran, so etwas wie aufgrund der gar nicht partiturseinwollenden Seiten schief laufende Konzerte zu realisieren. Aber erst durch die inspirierenden, den Ausbruch aus biederbernischem Theaterspiel vollends signalisierenden Interventionen des Norbert Klassen, dem das Ganze gewidmet wurde, gelang bisweilen ein von Regie und Ästhetik freies musikalisches und theatralisches Tun.» Zwischen scheinbar absichtslos gespielten Flöten- oder Klaviertönen, einer hektisch Zahlen deklamierenden Frauenstimme oder platzenden Papiertüten erzählt Klassen an der Uraufführung – sich sukzessive den Mund mit einer riesigen Karotte füllend – die Geschichte von Trude. Trude kommt nach der Schule nach Hause, muss die Treppe rauf, Schuhe putzen. Später wird es mitunter asemantischer und aktionsreicher. Der Witz des tatsächlich «freien» Tuns transportiert sich theatral: optisch *und* akustisch.

DER GANZE SCHNEIDER

Unorthodoxe Notationsformen gehören zu Schneiders vielfältigem, ja verwirrendem Reservoir. In *Babel* für beliebige Klangquellen (1961-67), uraufgeführt bei Harald Szeemann in der Berner Kunsthalle 1967, kombiniert er seine – im Fall der *Raritäten* noch auf den jeweiligen Seiten separierten – Zahlen, Texte, Striche, Noten und Bilder auf einzelnen Blättern. Auch hier findet der Interpret Enigmatisches: «Helle Seufzer über Barockaltären» steht da geschrieben, dann eine traditionell notierte Dreiklangsbrechung in F-Dur, Aufführungsvorschriften wie «crescendo e ritardando» oder blosse schwarze Balken. Diese Suggestionen nimmt das Ensemble Neue Horizonte zum Ausgangspunkt einer Einspielung beim Kölner WDR, auf der sie, an Radiogeräten agierend – die Sendersuchläufe erinnern unter anderem an Cages *Imaginary Landscape No. 4* für 12 Radios (1951) oder an Stockhausens Werkkomplex *Kurzwellen* (1968) –, die welthaltigen Sprach- und Musikfetzen mit Klängen von Perkussion und Blasinstrumenten anreichern.

Dem Titel die Treue erweisend liegt *Babel* die Idee einer babylonischen Sprachverwirrung zu Grunde. Eine babylonische

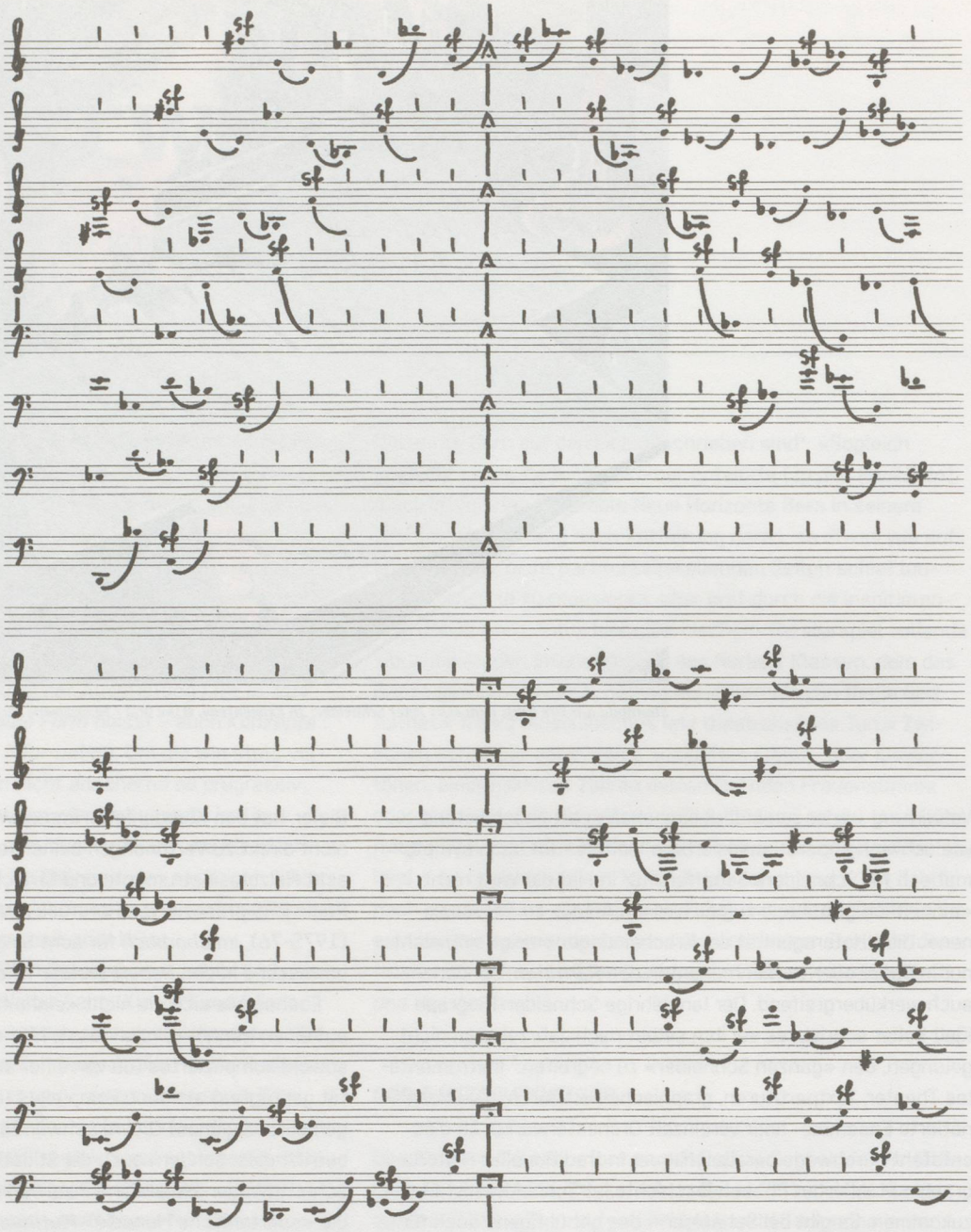


Standbild aus Urs Grafs Film «Urs Peter Schneider: 36 Existenzen». © Urs Graf / Filmkollektiv Zürich

Verwirrung – oder zumindest eine ebenso oft beschworene wie schwierig operationalisierbare Vielfalt – ist auch symptomatisch für Schneiders Schaffen. Für ihn ist die Welt nicht «einheitlich grau» und zugleich «kein Anlass zu Depressionen». Die «Heterogenität der Erscheinungen» zeigt sich nicht nur in *Babel* oder werkimmanent in den *Raritäten*, sondern auch werkübergreifend. Der langjährige Schneider-Biograph Kjell Keller schrieb, es sei ihm selbst nach Jahrzehnten nicht gelungen, den «ganzen Schneider» zu begreifen.[5] Instrumentales Theater, Textpartituren, graphische Partituren, traditionell notierte Ensemble- oder vereinzelt Orchesterwerke: All dies entsteht durchwegs parallel. Mit der in traditioneller Historiographie etablierten Phasengeschichte ist Schneider nicht beizukommen. Es gibt bei Schneider – das gilt übrigens auch für seine Werke, die selten abgeschlossene, abgerundete Formteile aufweisen – fast keine thematisch oder stilistisch abgeschlossenen Schaffensphasen und mit Ausnahme der Komponierpause von circa 1988 bis 1995 auch keine auffallenden Zäsuren. Wie ein Wal verschwindet etwas und taucht dann in neuer Umgebung wieder auf. Schon in den ersten Einträgen seines auf den ersten Blick wild wuchernden, mittlerweile mehr als 200 Einzelwerke umfassenden Werkkorpus ist das fadenartige Fortspinnen diverser Stränge vorgezeichnet. Es betrifft nicht nur Gattungen, sondern auch Sujets. Geistliche Musik spielt zum Beispiel immer wieder eine Rolle, unter anderem im umfassenden Werkkomplex *Kirchweih* (1964-71), in *Sternstunde*, Mobile Oper in sechs Bildern (1985-86), in *Hülle und Fülle I-III* für grossen, mittleren oder kleinen Chor und Trompete, Horn oder Posaune (1978) oder in *Dies III* für Orchester (2008). Auch Robert Walser, wie Schneider ein Bieler, hat den Komponisten immer wieder inspiriert, allerdings nicht direkt zu Vertonungen seiner Texte: Im *Orchesterbuch* für acht Holzblasinstrumente und Streicher (1974-81), im für Radio DRS produzierten Hörstück *Spazieren mit Robert Walser* (1975-76), im *Chorbuch* für acht Singstimmen (1966-77) und umfassend in den *Robert Walser Trilogien I-III* (1987-2004).[6]

Ebenso wie sich die nicht «einheitlich graue» Welt kaum auf einen Nenner bringen lässt, fällt dies auch für Schneiders sowohl kompliziertes (da von einer ausgeprägten Inhomogenität geprägtes) als auch komplexes (da von vielen Verbindungen durchzogenes) Œuvre schwer. Nicht nur die Gattungen betrifft dies, sondern auch die Stilistik, die Gestik der mitunter Schnittmengen bildenden Einzelwerke.[7] Da wäre zum Beispiel die «spartanische Monodie» *Mutmassung über Agis* für Klavier (1995). Durchweg ernst, ja rabiat klingt das Werk, erinnert an die kräftigen Klaviersonaten von Galina Ustvolskaja. Zwei Basstöne (A-Gis) kehren ostinat wieder, geradezu gehämmert, oft im Staccato (über das ganze Werk entspricht die Zahl der Staccati genau derjenigen der Legato-Töne). Darüber, meist düster in tiefen bis mittleren Registern, in polar abgestufter Dynamik zu spielende Tonrepetitionen und Anläufe zur Bildung von Themen, die abbrechen. Stets herrscht karge Einstimmigkeit vor, stets komponiert mit straffen Zügeln.

Kaum ein grösserer Gegensatz ist denkbar als der zur Textpartitur *15 Zwiezieler* für Sprecher und improvisierenden Schlagzeuger aus den *240 Zwiezielern* (2008). Spielerisch und mit teils urkomischen Resultaten geht Schneider hier mit Sprache um: «Ist Anatol ein Atonaler, ist Atanol ein Anotaler. Ist Anotal ein Atanoler, ist Atonal ein Anatoler.» Oder: «Im Iran nix Uran mach. Und Uran im Urin find.» Selbst wenn er



«Talentproben» (1960): Diskrepanz (S. 7) für 7 Instrumente. www.aart-verlag.ch

augenzwinkernd auf Bildungsgut anspielt, wirkt das entspannt, hat es nichts mit verkrampfter Attackenreiterei zu tun: «Edi heiratet Hedi, und dies ist Poesie. Und das ist Prosa, Trudi heiratet Rudi.» Wie schon in Schneiders *Raritäten* entstehen solche heiteren Aphorismen aus dem Geist der Gruppe Oulipo. Aber Schneider achtet dabei – ein Wort, das er häufig braucht – auf Distanz.

Immer wieder tauchen Textpartituren auf. Teils entstehen sie – wie die 2005 entstandenen *3 mal 17 Sentenzen* oder *4 mal 19 Sentenzen* (beide für Sprecher oder Sprecherin) – kombinatorisch im Sinne der hochgeistigen Spiele des Raimundus Lullus oder des Josef Knecht. Wortumstellungen, Wortversetzungen, das lustvolle Komponieren mit Fugentechniken, mit Krebsen oder Spiegelungen spielen dabei eine grosse Rolle. Die Sujets sind schwerlich zu beschreiben oder auch nur zu umreissen. Um Sentenzen, also kurze, einprägsame Sinnsprüche wie zum Beispiel «Ohne Fleiss kein Preis» handelt es sich jedenfalls nicht. Eher sind es so etwas wie phantasievolle Aphorismen. Aus den *3 mal 17 Sentenzen*: «Und sichtbare Vielheiten vervielfältigen allgemeine Komiken, endliche Phantasien bilden ideale Wesen, künstlerische Genien lösen erste Objecte; subjective Ideale setzen schöne Thätigkeiten, physiognomische Schönheitsbegriffe machen platonische Freundschaften.»

WEBERN ALS AUSGANGSPUNKT

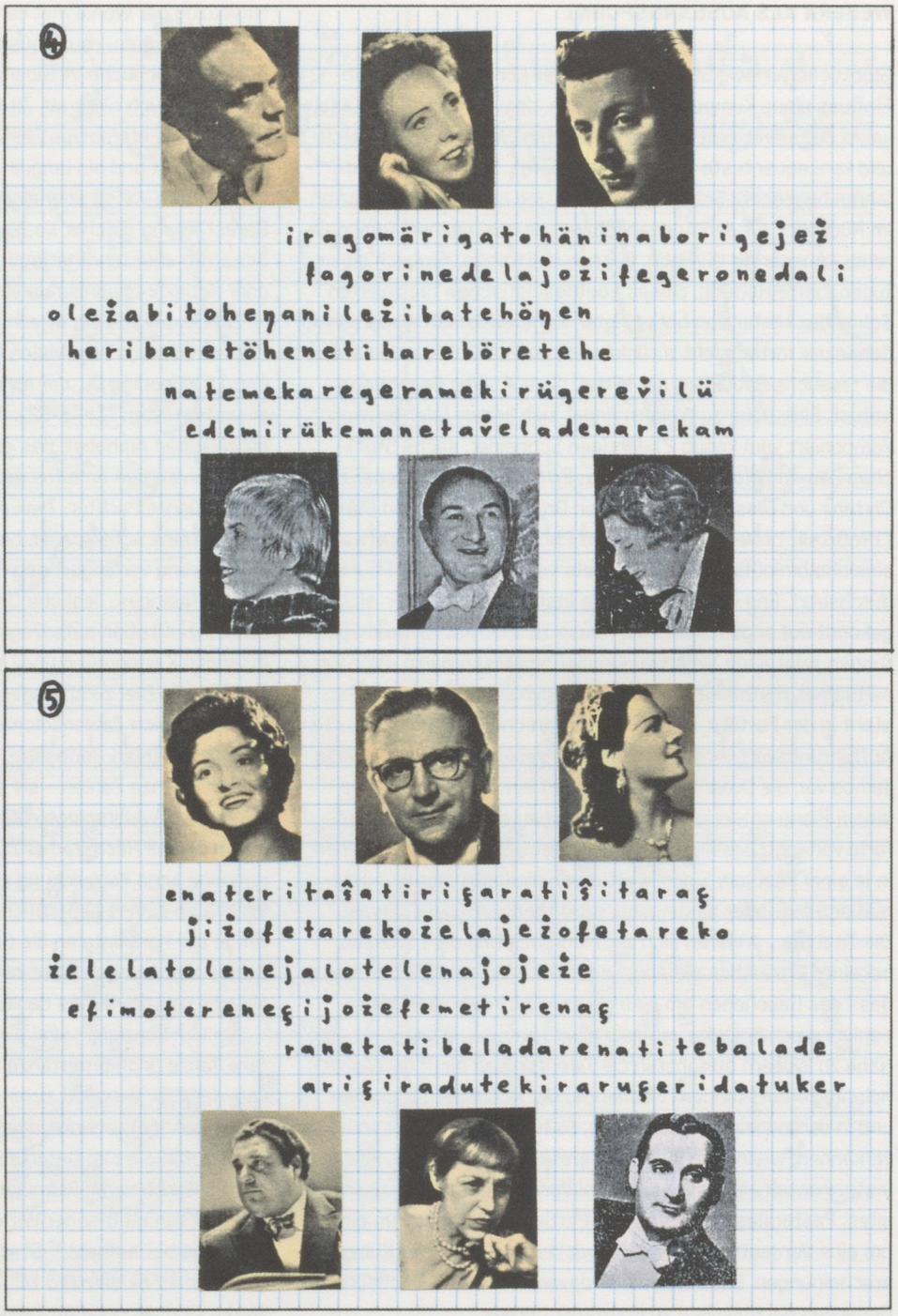
Glücklicherweise gibt es bei Schneider Konstanten, die den Einfluss eines Komponisten verraten, der von Cage oder Kagel kaum weiter entfernt sein könnte: Anton Webern, der radikalste und konsequenteste Schüler Schönbergs. Schon in Jugendjahren begegnete Schneider Webern und hält dessen Schaffen im Rückblick für den Ausgangspunkt seines eigenen Komponierens: «Äusserste Disziplin, äusserste Strenge, zugleich diese tugendhafte Haltung, dieses Goetheanistische» faszinierten Schneider. Hinter den unbedingten Kunstanspruch Weberns will Schneider fortan nicht zurückfallen, und natürlich ist es auch die fassliche Reduktion der Mittel, die auf seine Gegenliebe stösst. Eine Nähe zu Webern findet sich in den *Talentproben*, komponiert vom knapp 21-jährigen Schneider: sechs Stückchen namens *Eloquenz*, *Eminenz*, *Effloreszenz*, *Diskrepanz*, *Distanz* und *Dissonanz* für Klavier, Orgel, Streicher und Bläser (1960/rev. 1974–79). Kurzatmige Phrasen prägen die etwa eineinhalbminütige *Eloquenz*, stets von sprechenden Pausen durchsetzt. Eng verzahnt sind die Instrumente, spielen sich gekonnt auf engem Raum die Pässe zu. Motivische Verknüpfungen zeigt auch die etwa dreiminütige *Diskrepanz*: «Wie ein seltsamer, rhythmisch periodischer, dynamisch starrer Tanz» steht in der Partitur. Der Starre entsprechen die grob gestuften Aufführungsvorschriften: «Eilig, Ruhiger» geben das jeweilige Tempo vor, die Dynamik unterscheidet ein «Leis», das etwa einem Piano entspricht, von einem «Lauter», das ein Mezzoforte verlangt. Das in periodischem Metrum notierte Geschehen, in je einer knappen Sinneinheit durch die Instrumente diastematisch auf- oder absteigend, wirkt motivisch geschlossen. Die Titel *Dis...* erklären sich auch durch Schneiders Wunsch, bei einer Produktion die Abspielgeschwindigkeit so zu erhöhen, dass das Geschehen um eine grosse Terz nach oben transponiert erscheint: das zentrale h wird zu dis ... *Dis*krepanz. Ihre Nähe zu Webern offenbaren die *Talentproben* nicht im Wiederholungsverbot, sondern vielmehr in der Kürze der Stückchen und in deren luzider Transparenz. Es hiesse, Schneider völlig zu verkennen, wenn man ihn «mahleresk» deuten würde. Einzelne Instrumentalfarben verweisen bei ihm nicht auf Natur, Spirituelles, Pastorales. Setzt er seine Partien, so geht es ihm einzig um eine Verdeutlichung von Entwicklungszügen oder Klangerscheinungen. Ganz fern sei er davon, «einen musikalischen Gedanken nachträglich zu instrumentieren».

KONTRAPUNKTIKER DER DRITTEN ART

Die Haltung, der Tonfall und der weltanschauliche Hintergrund der *Talentproben* wirken in Schneiders Schaffen bis heute nach. Bei all der Offenheit des hoch Gebildeten und vielfältig Interessierten gibt es Schranken, die den Zugang zu viel befahrenen Strassen verwehren. Zu den absoluten «no goes» zählt eine Expressivität im Tonfall des 19. Jahrhunderts. Verschlissene Subjektivismen scheut Schneider wie der Teufel das Weihwasser. Er möchte seinen Hörern nicht auf den Leib rücken, sondern Angebote zum aktiven, individuell-persönlichen Mitvollzug der Werke machen.[8] Erwartungshaltungen erfüllende Strategien – aufbrausende Orchestercrescendi etwa oder oberflächliche Virtuosität – sind bei Schneider nirgends zu finden, auch nicht als Zitate. Das übliche Espressivo hält er genauso wie stereotype Gestik für ein «Herrschaftsinstrument». Als Interpret und als langjähriger Professor an der Musikhochschule Bern weiss Schneider natürlich um die historische Berechtigung solcher Kompositionsmittel, für sein eigenes Schaffen aber lehnt er jeglichen Anflug von Sentimentalität oder Neoexpressionismus ab.

Zahlen sind da ein «Heilmittel». Eine besondere Spielart des Postserialismus liegt vielen seiner Werke zu Grunde, so auch den 16 Monodien *Du, der im Versteck des Höchsten sitzt* für einen Hornisten (1975-82). Auf 16 Seiten folgt Schneider dem hebräischen Alphabet, das er musikalisch ausfaltet in chromatische, in engem Ambitus geführte Linien. Sehr klar wirkt die ausgedünnte Partitur: Zwei rhythmische Grundwerte, eine Viertel- und eine Achteldauer, bestimmen das Geschehen, eine Punktierung verlängert den Grundwert «um eine spürbare, irrationale Nuance». Jegliche Ornamentik ist Mangelware – Struktur, Konzentration aufs tragende Skelett steht im Vordergrund. In langen Kartonrollen und Umschlägen, die sein verwunschenes Heim in Biel zu sprengen drohen, stecken riesige Blätter, auf denen sich Zahlenkolonnen befinden, die relevant sind für Taktanzahlen, Tonhöhen, Rhythmen. Die fast zärtliche Vorliebe für ganze Zahlen – sie sind für Schneider so etwas wie «Wesen» – widerspiegeln sich in den Skizzen zu *Du, der im Versteck des Höchsten sitzt*. Sie dokumentieren unter anderem eine enge Verquickung von Raum und Zeit: Steht in der Vertikalen seines gedanklichen Koordinatensystems die Qualität, in der Horizontalen die Quantität, zieht er Diagonalen, die in den Zuordnungen Sinneinheiten bilden.[9] In Kategorien von Melodie und Rhythmus denkt Schneider nicht.

Ähnlich konzipiert sind die *19 Existenzen*, vierstimmige profane Tänze und Kontertänze für sieben Instrumente in tiefer Lage (2003). Verspielt scheinen sich Gruppen von jeweils vier der sieben Instrumente in jeder *Existenz* die Bälle zuzuwerfen. Nicht zufällig ist im Untertitel die Rede von «profanen Tänzen und Kontertänzen». Schneider ist ein Rhythmiker, der weit entfernt ist von metrischer Wirrnis, die sich in Neuer Musik nicht selten selbst aufhebt.[10] Staccato- und synkopenlastig geht es in den *19 Existenzen* zu, durchaus typisch für Schneiders Werke sind die geraden Takte, subtil ist der untergründige Humor, und ähnlich subtil ist der vierstimmige Satz. Stets wechselt Vorder- und Hintergrund, die wenigen Motive bilden, immer wieder neu arrangiert, ein hochartifizielles und dichtes Vexierspiel, das durch die vielen kleinteiligen rhythmischen Motive zustande kommt. «Parameter» (da erweist sich Schneider einmal mehr als Postserialist) – das ist ein Wort, das oft auftaucht im Wortschatz des Komponisten. Im Fall der *19 Existenzen* umfassen sie Überlegungen zur Instrumentation, zu Klangfarben, zu Tonhöhen, zu Dauern, zu Artikulationen, zur Dynamik und zu Abfolgen, die kohärent aufeinander bezogen sind. Jede *Existenz* bewegt sich von unten nach oben. Die einzelnen Stimmen steigen keineswegs kontinuierlich aufwärts, doch enden sie mindestens um eine Quinte



«Muspilli» (1974): Bilder (S. 3) für 3 GesangsperformerInnen.
www.aart-verlag.ch

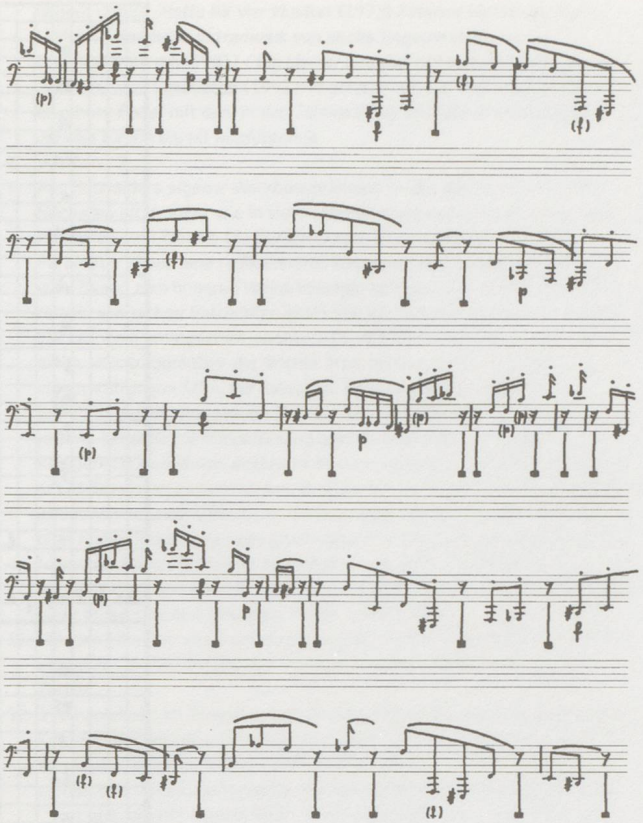
höher als sie beginnen. Harmonisch ergeben sich oft Sekundreibungen, die jedoch aufgrund des zügigen Tempos und der kurzen Dauern nicht als solche wahrgenommen werden. Seltsam distanzierte, verschlossene Objekte sind die je etwa halbminütigen *Existenzen*; sie wirken zunächst wie flüchtige Bekanntschaften, gären jedoch tiefdringend weiter. Kaum (mit dem Zaunpfahl) winkend, verabschieden sich diese skurrilen Stückchen mit dem häufig zitierten Schneider-Schluss: Sie brechen einfach ab. Die Versuchung zu Schlussritardandi mag gegeben sein, sie wären aber der Wirkung mehr als abträglich.[11]

SCHWANKENDE UTOPIEN

Die Ablehnung «auftrumpfender Gesten» begründet die Konzentration auf kleine Besetzungen; Kammermusik sei sein Spezialgebiet, sagt Schneider. Individuelle Kommunikationsstrukturen findet er hier. Die für ihn wichtige und angesichts der besonderen Anforderungen seiner heikel-komplexen Strukturen essentielle Arbeit mit einzelnen Interpreten würde im Fall grösserer Orchesterwerke im Zwang zu einem rentabel gestrafften Probenplan untergehen. Mit solchen Zwängen will

Schneider möglichst wenig zu tun haben.[12] Überzeugt ist er davon, dass sich etwas Neues nur in kleinen Nischen, in liebevoller Kleinarbeit und in grösstmöglicher Disziplin vor Ort entwickeln könne: «Ich kann keine Opern schreiben, ich kann diesen Betrieb nicht gutwillig unterstützen, ich kann keine Symphonien schreiben. Ich bin kein Komponist, der Leute einfach so bedient. Ich kann das nicht – und ich will es wahrscheinlich auch nicht.»

Ausnahmen bestätigen nicht die Regel. Eine Oper hat Schneider doch geschrieben, die *Sternstunde* – allerdings entsteht sie in den Jahren 1985-86 in Nachbarschaft zu den Produktionen Klaus Schönings im Studio Akustische Kunst des WDR. Nach der Erstsendung der *Sternstunde* (nach einem Text aus dem Nachlass von Friedrich Hebbel) hat Schneider noch eine Fassung in Form einer «mobilen Oper» erarbeitet (mit Janet Haufler und Norbert Klassen), die im Dezember 1986 am Stadttheater Bern karg ausgestattet inszeniert wurde. Als «Geistliche Musik» ist *Sternstunde* bezeichnet, der hebbelsche Text wird umgedeutet zu einer Art «Weltgespräch» zwischen den beiden Wesenheiten Ahriman und Luzifer. Die Stimmen deklamieren den Text rezitativisch, beginnen nach Beendigung ihrer Strophen mit erneuten Durchläufen, insistierend langsam jede einzelne Silbe betonend. Zu den Stimmen von Haufler und Klassen treten der Sopran von Erika Radermacher und der Bariton von Niklaus Tüller. Genau eine Stunde dauert *Sternstunde*, das durch seine irrationalen Zeitspiralen einen ähnlichen Repetitionssog wie Morton Feldmans *Neither* entwickelt.

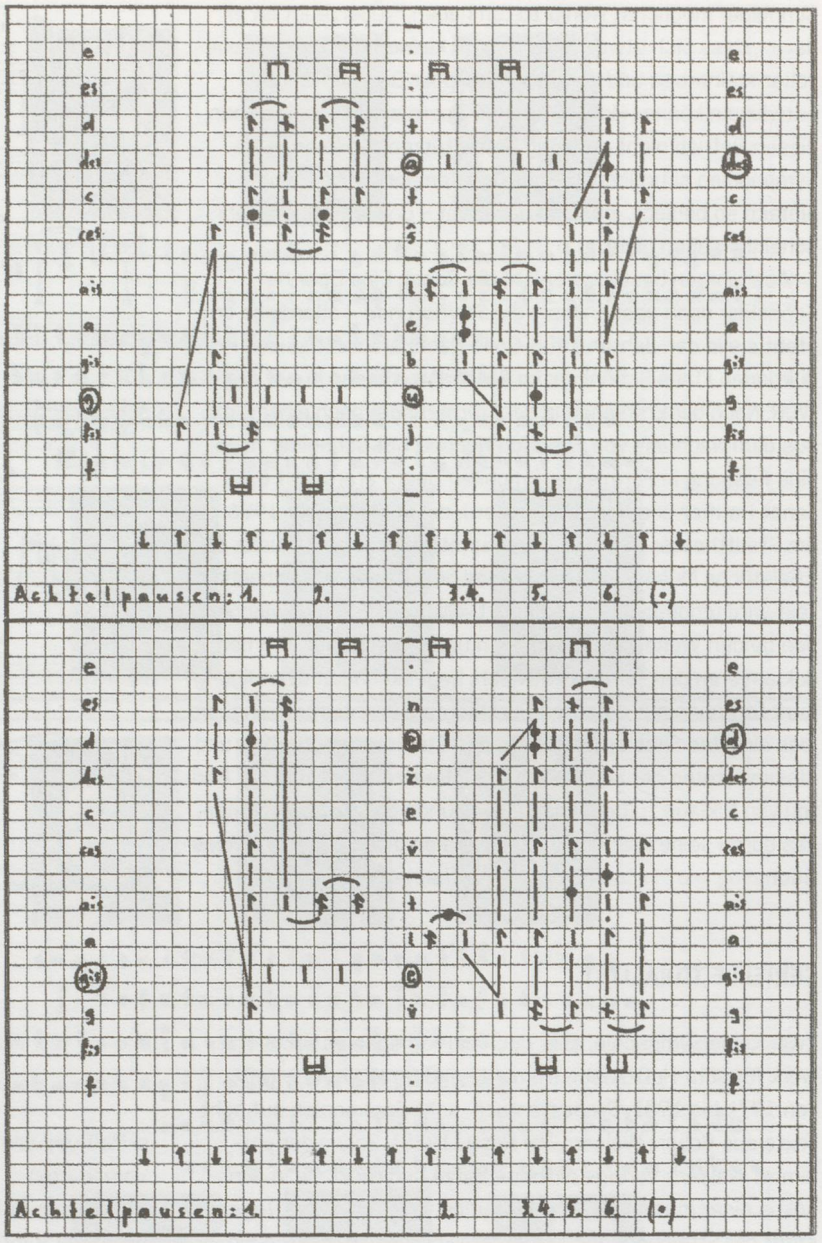


«Mutmassung über Agis» (1995) für 1 tiefes Instrument (S. 2). www.aart-verlag.ch

SERIELLE TONALITÄT

Zwar keine Symphonie, aber doch ein formidables Orchesterwerk für acht Holzblasinstrumente und Streicher entsteht von 1974 bis 1981: *Orchesterbuch*, acht Zeremonien auf acht Texte aus Robert Walsers *Die Rose* (1925). Schneider entnimmt Walsers Vorlage einzelne Sätze und rückt sie in den Fokus einer musikalischen Meditation. Im ersten Satz *Tugend* steht der Streicherklang im Vordergrund, ergänzt durch ein sieben Mal erscheinendes «Symbol» der Holzbläser. Unaufgeregt deklamieren die Streicher ihre Achtel, auffallend diatonische Wirkungen stellen sich ein. Jede Strophe beginnt im Piano, bis zur Mitte folgt ein Crescendo, dann wiederum ein Decrescendo, um wieder im Piano zu enden. *Krieg*, der zweite Satz, ist als «stehengebliebener Trauermarsch» und als «Parteinahme für die Leisen und Machtlosen» konzipiert. Klangflächen sind das Resultat, gerastert durch abgestufte Vibrati und Vierteltönigkeit. Zweifelsohne haben die kleinen Stückchen in «je eigenen, unabhängigen Stilen, expressiven und experimentellen», einen sehr eigenen Ton. Nüchtern ist er, durch die teils tonale Verankerung erinnert er an die serielle Tonalität im Spätwerk Kagels. Seltsam quer zu Tonverfremdung oder Spektralismus steht Schneiders puristische Konstruktion, steht sein Bekenntnis zur Kraft des natürlichen Tons.[13] Ganz ohne Scheuklappen schreibt er – allerdings doppelbödige – Reminiszenzen an Gustav Mahlers langsame Sätze. *Inhalt* heisst der letzte Satz, geschrieben in sattem c-Moll und dem parallelen Es-Dur mit Vorhalten und wenig Vor*be*halten.

Neueren Datums ist *Dies III*, eine neunstimmige Musik für 6 mal 9 Individuen, 2008 für die basel sinfonietta entstanden. Unterstützt durch eine ungewöhnliche Orchesteraufstellung durchschreiten die Musiker in 24 Teilen sechs Klangfarben-Räume. Kammermusikalisch ist das Werk konzipiert, in jedem Formteil spielen nur neun Musiker des grossen Orchesters. Sechzehntel-Klangbänder prägen ein kontinuierlich durchlaufendes Geschehen, Taktschwerpunkte sind vermieden durch eine besondere Art der Rhythmusnotation: Der 3/4-Takt ist jeweils zusammengefasst durch drei Vierergruppen vertikaler Striche, in die sich die Zeitpunkte sämtlicher Wechsel einschreiben. Die Harmonik hat schwebend-vagierenden Charakter, polytonale Wirkungen entstehen an einigen Stellen, sind jedoch stets befragt durch die Dominanz der sich in den Stimmen dreifach überlagernden übermässigen Akkorde. Wenngleich der «unaufhaltsame Prozess» einem Ende («mit oder ohne Erlösung») entgegensteuert, ist von teleologischen Wirkungen einmal mehr ebenso wenig zu spüren wie von typisch dramatischen Entwicklungsmodellen der Musiktradition.



«Natursprache» (2007-09) für 1 bis 5 hohe Instrumente (S. 8). www.aart-verlag.ch

KUNST STATT KULTUR

Urs Peter Schneider ist ein radikaler Künstler, Zurückhaltung ist seine Sache nicht. Zwar ist er einerseits ein sozial Denkender, der hilfreich zur Seite steht, ideell und finanziell Projekte unterstützt. Andererseits gehört ein merkwürdiger und unverhohlen geäusserter Narzissmus zu seinem Wesen. Vergleiche mit den Meistern gehen ihm gut über die Lippen, er komponiert sich seine Geburtstagsstücke selbst, manche Werktitel geben Einblicke in ein extrovertiertes Selbstbewusstsein: Eine Textpartitur mit witzigen Eintragungen aus seinem Tagebuch nennt Schneider *Ich I-IIII* (1960-99), im Jahr 2005 entstehen die *Solipsistischen Zeremonielle*: reine Ironie?

In der Schweiz sind solche ebenso durchdringende wie erfrischend untaktisch artikulierte Töne selten, werden teils mit Unverständnis quittiert, teils mit harscher Ablehnung.[14] Der Schweizerische Tonkünstlerverein riet Schneider 1968, das Komponieren zu Gunsten des Klavierspielens aufzugeben.[15] Glücklicherweise trotzte der Komponist der Aufforderung, komponiert und artikuliert sich jedoch nach unermüdlichem 50-jährigem Schaffen weiterhin in einer Art und Weise, die schlecht in den Konzert- und Festivalbetrieb mit seinen «unerträglichen Events» passt; in letzter Zeit neigt Schneider dazu, nur noch von «Kunst» anstatt von «Kultur» zu sprechen.

Schneider hat Generationen von Komponisten und Interpreten ausgebildet; gerne wird behauptet, es gäbe in der Schweiz

so etwas wie eine «Schneider-Schule». Dem widerspricht Schneider; er hält dies zu Recht für die Meinung von «Inkompetenten»: Zwar hat er vielen den Blick geöffnet für konzeptuelle Musik und radikale Ansätze, doch hat er keine Modelle weitergegeben und die eigenständige Persönlichkeit seiner Schüler immer geachtet. In Jürg Freys Œuvre ist einiges von dem zu finden, das auch Schneiders Werk kennzeichnet: eine distanzierte, anti-expressive Ästhetik und vor allem ein unbedingter, radikaler Kunstanspruch ohne Rücksicht auf eventuelle Hörgewohnheiten. Ähnlich eigenständig arbeitet der Pianist Dominik Blum, der in den frühen neunziger Jahren in Bern studierte. Blum spielt heute im international bekannten Improvisations-Trio Steamboat Switzerland und tritt unter anderem als hochrangiger Interpret der radikalen Werke Hermann Meiers oder Morton Feldmans in Erscheinung. Schneider initiierte Sonderwege – Sonderwege, die der Schweizer Musiklandschaft ebenso gut tun wie dem Musiker Urs Peter Schneider selber.

Biographische Angaben und Werkverzeichnis unter www.musinfo.ch.
Angaben zu Werkeditionen unter www.aart-verlag.ch.

---

1 Vgl. Doris Lanz, *Neue Musik in alten Mauern. Die «Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik». Eine Berner Konzertgeschichte 1940-1967*, Bern: Peter Lang 2006.

2 Vgl. zur musikalischen Sozialisation des jungen Komponisten und Pianisten: *Für das Neue auf der Welt*. Interview mit Kjell Keller, in: *dissonanz/dissonance* 100, 2007, S. 48-53.

3 2005 legt Schneider eine 400-teilige Anthologie der Konzeptuellen Musik vor, die aus einem Forschungsprojekt der Hochschule der Künste Bern hervorging. Vgl. den komprimierten Bericht: Urs Peter Schneider, *Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie*, in: *dissonanz/dissonance* 90, 2005, S. 22-27.

4 Neben dem Ensemble Negativa war das Ensemble Neue Horizonte Ende der 1960er Jahre in der Schweiz allein auf weiter Flur. In seinen Programmen fanden sich Konzeptuelle Musik amerikanischer und britischer Provenienz (John Cage, Earl Brown, Frederic Rzewski, Cornelius Cardew, Christian Wolff, Morton Feldman), aber auch deutsche und vor allem Schweizer Komponisten, unter ihnen Hans Joachim Hespos, Rolf Riehm, Jürg Frey, Peter Streiff oder Roland Moser. Zwischen 1969 und 1978 realisierte das Ensemble nach einer Aufstellung Schneiders 345 Werke von Schweizer Komponistinnen und Komponisten. Vgl. u. a. die CD: Ensemble Neue Horizonte Bern, *Historische Aufnahmen 1968-1998*, Musiques suisses/Grammont Portrait, MGB CTS-M 76.

5 «In all diesen Jahren lernte ich viele Stücke und Werke von ihm kennen, hatte aber nie auch nur annäherungsweise das Gefühl, den ‹ganzen› Schneider zu begreifen. Nur Stück-Werk.» Kjell Keller, *Annäherungen an Urs Peter Schneiders Arbeit*, in: *Urs Peter Schneider – Komponieren 1955 bis 1988*, Bern: Zytglogge 1989, S. 10.

6 «Walser war mir eine Art Vorbildfigur in meinem Leben: Einer, der auf eine ähnliche Art sein Schaffen im Werk selber reflektierte; er schrieb über das Schreiben, ein hintergründiger, humorvoller Nischen-Mensch [...], der sich immer wieder ins Kleine verkrochen hat und dann ins Offene hinausging. Es gibt vieles, das mich auf einer ganz einfachen, sympathischen Ebene mit ihm verbindet.» Vgl. *Urs Peter Schneider – Komponieren 1955 bis 1988*, S. 51 (vgl. Anm. 5).

7 Schneider selbst betont in diesem Zusammenhang, dass viele Titel seiner Werke das «Nochmals-Komponieren» des einmal Gefundenen widerspiegeln. Künftigen Forschungen bleibt eine systematische Erfassung des Œuvres vorbehalten, in der auch direkte Korrespondenzen zwischen Einzelwerken herauszuarbeiten wären. Zum Beispiel zwischen den vom Aart-Verlag gemeinsam herausgegebenen Werkpaaren *Demokratische Modelle* für fünf Solostreicher und zehn Solosprecher (1968) / *Solipsistische Zeremonielle* für Sprecher und Tuba mit Ensemble ad libitum (2005); *Motto* für vier Musiker (1973) / *Manna* für vier Musiker (1995); *Eine kleine Extramusik von sechs Engelchen* für sechs Instrumentalisten (1981) / *Ein kleiner Extrabericht vom gekreuzigten Jesus* für vier Vokalisten (1991). In polarem Bezug steht zudem das erwähnte *Babel* mit dem in den Jahren 2000 bis 2004 entstandenen *Jericho* für ein bis elf Ausführende.

8 Vgl. Anm. 9.

9 Aus Schneiders eigener Werkbeschreibung zu *Du, der im Versteck des Höchsten sitzt*: «Hier wie in vielen meiner Kompositionen kommen zwei Prinzipien zum Tragen: Die Gleichsetzung räumlicher und zeitlicher Parameter sowie eine radikalisierte Strophenform, die den Hörvorgang vom Zwang zum linearen Weiterkommen befreien und stattdessen ein reines, statisches Betrachten eines einzigen Gegenstandes aus vielerlei Blickwinkeln ermöglichen möchte.» (5. Juli 1997) Schneider hält sich für einen «Kontrapunktiker der dritten Art», oft benutzt er das Wort von einem «Strengen Stil», der selbst bei Einstimmigkeit herrsche.

10 Erwähnte Ausdünnungen der Partitur, eine in Schneiders Œuvre durchaus latente Tendenz zur Wiederholung oder (letztendlich zur scheinbaren) Komplexitätsreduktion, sollten nicht dazu verleiten, Schneider pauschal als Minimalisten zu bezeichnen. Erstens ist der Begriff unklar (er umfasst stilistisch so unterschiedliche Komponisten wie Luc Ferrari, Terry Riley oder Philip Glass), zweitens ist ein Grossteil des schneiderschen Œuvres kaum reduktiven Techniken zuzuordnen. Vgl. dazu die differenzierten Ausführungen von Peter Niklas Wilson in: ders., *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*, Mainz: Schott 2003.

11 Vgl. den Film über die Entstehung der *19* und der *17 Existenzen*: *Urs Peter Schneider. 36 Existenzen*, ein Film von Urs Graf, 2005, Filmkollektiv Zürich.

12 1985 erscheint im Programmheft *Beispiele aktueller Kammermusik* (Acht Konzerte mit dem Ensemble Horizonte Bern zum Europäischen Jahr der Musik) der folgende Text von Urs Peter Schneider:

I. Die form der orchesterkultur, als eine mühsam zusammengehaltene, ist uns, obwohl noch in blüte, eine herbstliche geworden; ihrer brüchigkeit noch unbewusst spielt sie uns eine funktionierende gesellschaft der überspezialisierten vor, die sich, in falschem jubel, via musik zu verlebendigen suchen; doch steht ihr repertoire längst als totgemachtes diskret kompakt und staubfrei im schrein, bedeutungslos.

II. Bleibt uns, die wir uns mit schaudern auch an den singhäusern und übrigen erbauungstempeln vorbeidrücken, wohl nur die kultur der vogelfreien, der ungrossen assoziationen, die kammermusik; zu ihr, wiewohl auch sie gefährdet durch nonplusultra und nolimetangere, bekennen wir uns, zu ihren selbstgewählten auseinandersetzungen, zu ihren ruhmlosen gefechten; in der kammermusik leuchtet uns manchmal das schwankende licht der utopie.

III. Denn auch der solist, wenn er uns nur gastweise bespielt, wird kühlere zeiten erleben; noch zischt er kometengleich an uns geblendeten vorüber, ein gehetzter kulturbriefträger, gross verdienend und doch im herzen so gepresst wie der düstere mann am letzten geigenpult; in dessen nähe stellt er sich bisweilen hin, nur weiter vorne, in trauter symbiose mit dem pultstar, doppelsternhafte zweisamkeit mimend.

13 Eine Aussage, die für das instrumentale Schaffen gilt. In schroffem Gegensatz dazu stehen die Schlagzeugwerke und beispielsweise das 1975 realisierte elektronische Stück *Senfkorn*.

14 Thomas Meyer hat kürzlich Charakterzüge des «Schweizers» beschrieben, die sich schlecht vertragen mit Schneiders offensivem Temperament: «Vielmehr hat es den Anschein, dass sich in Morton Feldman ein besonderer helvetischer Charakterzug zu spiegeln vermag, den man mit Begriffen wie Eigenbrötlerei, Handwerk und Innerlichkeit nur allzu vage umschreiben würde. Plakativer gesagt: In schwierigeren Zeiten, in denen andere Menschen vielleicht lauthals protestieren [...] würden, zieht sich der Schweizer zurück.» Vgl. *Auf der Suche nach dem unverbrauchten Klang*, in: Konzertprogramm 48 zum Festival (z)eidgenössisCH (dem 110. Tonkünstlerfest) im September 2010 in Luzern.

15 Vgl. Anm. 2, S. 49.