

Schweizer KomponistInnen

Pour du neuf sur la terre — Entretien dans la cuisine d'Urs Peter Schneider

Urs Peter Schneider, né en 1939 à Berne, compte parmi les personnalités les plus marquantes et originales de la vie musicale suisse. Un musicien multicolore, parfois aussi contradictoire, qui se jette de temps à autres avec délectation dans les orties. Kjell Keller l'a rencontré pour un long entretien au mois de février 2007.

FÜR DAS NEUE AUF DER WELT VON KJELL KELLER

Ein Gespräch in Urs Peter Schneiders Küche

Kjell Keller: Werfen wir zunächst einen Blick auf deine Kindheit. Du bist ja nicht in einem kulturell-musikalisch aktiven Milieu aufgewachsen. Immerhin haben dir deine Eltern den Klavierunterricht ermöglicht?

Urs Peter Schneider: Ich war ein sehr lebhaftes und rhythmisch betontes Kind. Ich wollte schon sehr früh viel erreichen, habe viel Stunk gemacht, Lehrer und Lehrerinnen verärgert und zum Teil gleichzeitig begeistert. Auch wenn mein Vater ein «sentimentaler» Musikliebhaber war, bildete das Musizieren doch meine eigene Domäne. Das war von Anfang an eine Nische, in der ich mich dann auch in der Pubertät von Wünschen und Vorstellungen meiner Eltern, vom «Mittelstand», abgrenzen konnte; sie haben später akzeptiert, dass ich mir eine eigene Welt gebaut hatte. Dazu kam die ständige Neugier des Wassermanns für Geistiges, Neues, für Aktuelles oder utopisch Zukünftiges, eine Neugier, die mich hoffentlich bis heute nicht verlassen hat. Schon im Progymnasium, noch in Kniehosen, habe ich ein Bewusstsein entwickelt, dass ich für das Neue auf der Welt bin.

Du hast dann später gleichsam als Rebell ins gepflegte Musikleben eingegriffen. Ich habe mich gefragt, ob das nicht damit zusammenhängt, dass du nicht in die offizielle Kultur- und Musikwelt hineingeboren worden bist. Du bist als Aussenseiter in diese Welt getreten. Da gab es vielleicht immer so etwas wie eine Hassliebe?

Ja, ich spüre heute noch eine Ambivalenz gegenüber den grossen Institutionen, gegenüber den Events und allem, was sich so aufgebläht gibt. Ich habe immer – früher unbewusster, heute sehr viel bewusster – Gegenpositionen eingenommen. Ursprünglich wollte ich Konzertpianist werden, aber ich bin dann in Kammermusik, Liedbegleitung und eine Neue Musik-Szene hineingewachsen. Aus der Überzeugung heraus, dass das Kleine, das am Rand lebt, das in Nischen

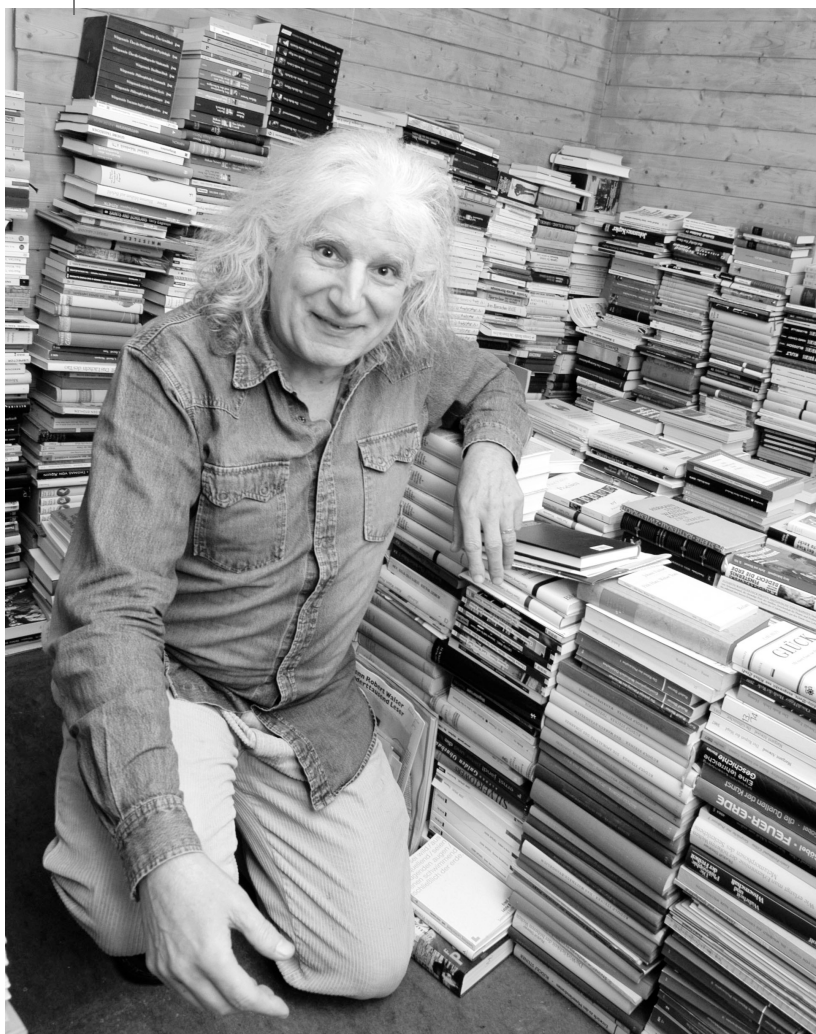
passiert und sich widerspenstig gegenüber dem sogenannten «Grossen» gibt, kostbar ist, habe ich mit zunehmendem Vergnügen arbeiten können. Zuerst wurde ich oft zurückgeschmettert von Leuten, von denen ich gedacht hatte, die müssten sich eigentlich für mich interessieren, denen ich aber ein Dorn im Ohr war, weil ich eine seltsame Position einnahm: eine von unten her mächtige, auch bisweilen listige, und nicht eine von oben her zugeschanzte. Später konnte ich mich dann in dieser Rolle immer wohler fühlen und auch sehr viel bewirken, was ich wahrscheinlich nicht hätte tun könnten, wenn ich mich den Institutionen ausgeliefert hätte.

Wie waren die Anfänge als Komponist? Gab es da Gehversuche während des frühen Klavierunterrichts bei Walter Locher, den ich nicht kenne?

Ich habe im Schnellgang während vier, fünf Jahren, wie das wahrscheinlich viele Pubertierende machen, die europäische Musikgeschichte durchheilt, habe ein Vivaldi-Konzert geschrieben, eine Mozart-Sonate, eine Liszt-Hymne; diese Stücke sind glücklicherweise verloren gegangen. Dann, mit *Präludien* (1955-58), war ich auf dem Sprung zu etwas mir Neuem, ohne genau zu wissen, was es war; ab 1956 kannte ich die Zwölftontechnik, ohne ihr zu verfallen, und dann ging es sehr schnell in die Avantgarde hinein. Ich weiss nicht, warum ein Mensch komponiert, es ist eigentlich ein undankbares und lästiges «Bürogeschäft»; ich sehe mich über irgendwelche Papiere gebeugt, mit dem Leben nicht durchwegs verbunden. Ich weiss nicht, wie ich da eine solche Leidenschaft entwickeln konnte.

Lernst du etwas von der Webern-Musik im Klavierstudium bei Walter Lang oder im Kompositionsunterricht bei Sándor Veress kennen?

*Urs Peter
Schneider in
seiner
Bibliothek.
Foto: Peter
Samuel Jaggi*



Nein, bei diesen beiden nicht; als ich mich für Stockhausens umfassende Vermittlung alles Klingenden begeisterte, hatten sie – beide wunderbare Komponisten – noch mit Schönberg ihre Mühe; aber bei Theo Hirsbrunner habe ich etwa gleichzeitig Webern-Vorlesungen gehört. Von Webern wusste ich schon Einiges vor meinem Musikstudium, das waren ganz entscheidende Erlebnisse. Ich habe sogar ein- oder zweimal versucht, Webern zu imitieren, weil er mir so unglaublich wichtig vorkam, entgegen der damals bornierten Meinung. Mir schien seine Musik ohne Materialverschleiss strahlkräftig, sie war für mich ein intellektuelles, aber primär ein geistiges Ereignis. Das hat mich dann nicht mehr verlassen, aber nicht so, als stünde ich in einer Webern-Nachfolge, was Stil oder Technik anbelangt. Ich habe gemerkt, dass ich – es klingt etwas vollmundig – nicht hinter den geistigen Stand von Webern zurückfallen wollte, das heisst, dass ich hohe Ansprüche geltend machte, um überhaupt schreiben zu können, um einem «Ideal» zu genügen, das ich mir erwählte, ohne es ganz zu begreifen.

Ich möchte auf die Phase von 1963 bis 1967 zu sprechen kommen. Da passierte bei dir unglaublich viel, mit einer grossen Spannweite: auf der einen Seite die Auszeichnung als Pianist am Grossen Pombaur-Wettbewerb und der STV-Solistenpreis, auf der andern die erste Aufführung des experimentellen Stücks «Babel» (1961-67) bei Harald Szeemann in der Berner Kunsthalle. Man könnte fast sagen: Dein ganzes Leben ist in seinem Entwurf sicht- und hörbar. Das stimmt. Es waren die Jahre, als ich bei Bruno Seidlhofer zuerst in Köln und später in Wien Klavier studierte, wo ich meine erste Frau, Erika Radermacher, kennen gelernt hatte. Ich erinnere mich, dass es schon damals eine Dialektik gab zwischen meiner pianistischen und kompositorischen Arbeit: Die kompositorische war ja zum Teil praktische Theater-

arbeit, die interpretatorische gleichzeitig Analyse. Die Spaltung hat sich quasi bestätigt, als mir der Tonkünstlerverein deutlich in einem Brief zu verstehen gab, man sähe es lieber, wenn ich vermehrt Klavier spielen würde und das Komponieren aufgäbe. Das hat mich natürlich bekräftigt, eben gerade das Komponieren nicht aufzugeben.

Du hast dich immer wieder als Komponist und Improvisator, Interpret und Pädagoge bezeichnet. Ich möchte etwas näher auf den Pianisten/Interpreten Urs Peter Schneider eingehen. Du hast diverse Preise als Pianist gewonnen, und 1966 bist du zum Beispiel mit der 1. Klaviersonate von Pierre Boulez an den Wiener Festwochen aufgetreten. Gab es mal den Traum des grossen Pianisten, der mit den Partituren der fünf berühmtesten Klavierkonzerte rund um die Welt reist?

Ja, dieser Traum existierte, aber ich habe ihn wohlweislich ausgeträumt; eine gewisse Sehnsucht nach Startum ist natürlich geblieben, es hätte mir vieles erleichtert: Türen wären aufgegangen, die mir dann fast verschlossen blieben. Am Anfang meiner Pianisten-Karriere habe ich den pubertären Ansatz mitgeschleppt, das Brahms d-Moll-Konzert zu spielen, das Mozart c-Moll-Konzert, Beethovens Fünftes, Rachmaninows Zweites; die habe ich auch tatsächlich gespielt, aber zudem etwa Messiaens *Oiseaux exotiques* 1969 mit Charles Dutoit, was wichtiger war. Meine Leistungen wurden immer als besondere hervorgehoben bei gleichzeitigem Vorwurf, ich passe nicht in den Betrieb; die wollten mich da nicht haben, viele Leute waren entrüstet gerade über meine Interpretationen dieser grossen Meisterwerke. Das hat sich für mich dann ins Fruchtbare gewendet, weil bei der klassischen Musik, die ich auch gespielt habe – zum Beispiel Werke von Janáček, Hauer, aber auch Lübeck, Buxtehude – keine Interpretationsstandards existierten; das Feld war noch gar nicht bestellt, es wurde mein Wirkungsfeld. Ich habe viel Musik entdeckt und

Aus: Urs Peter
Schneider,
«19 Existenzen».
Profane Tänze
und Kontertänze
vierstimmig für
7 Instrumente
in tiefer Lage
(2003).

relevante Aufführungen gemacht von Werken, welche die sogenannte Kritik noch gar nicht gekannt hat; dazu gehörten damals die gesamten Klavierwerke von G. Frescobaldi, C. Ph. E. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, A. Webern, M. Feldman und gänzlich apokryphe. Ich besass eben einen grossen analytischen und spieltechnischen Vorsprung.

Du warst auch als Kammermusiker sehr aktiv im Bereich des klassischen Repertoires. Die Zusammenarbeit mit Erika Radermacher steht da an erster Stelle, und während vielen Jahren warst du im Berner Klaviertrio engagiert.

Einen Schwerpunkt bildeten die vierhändige Klaviermusik und die Musik für zwei Klaviere; mit Erika habe ich praktisch das ganze Repertoire gespielt. Das Berner Klaviertrio, mit Christine Ragaz und Johannes Bühler, interpretierte die grossen Standard-Werke von Haydn, Mozart und Beethoven, auch relativ viel Romantik, dann aber erstaunlich viel Neue Musik, auch zahllose Uraufführungen; fast 20 Jahre bin ich mit diesem Trio herumgetingelt. Dann trat ich ab etwa 1973 des Öfteren mit improvisierenden MusikerInnen auf wie zuerst mit Alexander von Schlippenbach, Evan Parker, Pierre Favre, Léon Francioli, Irène Schweizer; ich spielte im Trio mit Hager und Wildberger und im Duo mit Philippe Micol, das alles lief auch nebenher. Ich wollte eigentlich immer «alles» machen, nicht einseitig abgestempelt und eingegrenzt werden.

Und dazu kam bereits ab 1968 das Ensemble Neue Horizonte Bern. Das hat während langer Zeit einen grossen Raum eingenommen?

Wahrscheinlich mein umfassendstes Interpreten-Projekt; das Ensemble existiert immer noch und spielt Musik, die andere nicht spielen können oder wollen: Konzepte, Performances, Unbenennbares. Während meiner Arbeit an der Musikhochschule habe ich auch das Ensemble fächerübergreifend gegründet, das nur aus freiwilligen StudentInnen bestand, meist 20 bis 30 Personen. Mit ihnen habe ich Grossprojekte realisiert, oft etwas pädagogisch ausgerichtet, mit vielen Uraufführungen, auch theatralischen und performerischen, zudem mit Werken aus dem üblichen Repertoire, die in ganz neuen Zusammenhängen gezeigt wurden.

Gerade die neue Schweizer Musik verdankt dem Ensemble Neue Horizonte Bern viel. Für die Zeitspanne 1969-1978 hast du mal eine Zusammenstellung gemacht: Insgesamt sind 345 Werke von Schweizer KomponistInnen aufgeführt worden. Was mich besonders gefreut hat: du hast dich immer wieder für junge MusikerInnen eingesetzt.

Ja, ich bin ein sozialer Künstler. Ich möchte die Musik, die mich interessiert, die Menschen, die mich interessieren, fördern. Und in meiner Hochschulzeit habe ich sogar darauf geachtet, dass Leute, die mit neueren Projekten an die Öffentlichkeit traten, auch bezahlt wurden, an dieser Schule eine nicht gepflegte Praxis.

Wir sind hier nun im Umfeld des Pädagogen Urs Peter Schneider. 1966 bist du nach dem Erwerb eines zweiten Konzertdiploms in die Schweiz zurückgekommen und bist sehr bald als Klavierlehrer am Konservatorium Bern engagiert worden. Anfänglich warst du da ein «normaler» Klavierlehrer?

Meine pädagogische Arbeit als Klavierlehrer schätze ich heute als nicht sehr brilliant ein. Ich hatte viele erwachsene Studierende, auch Nebenfachleute, und viele Persönlichkeiten, die nicht des Klavierspiels wegen zu mir wollten. Wegen einer Satie-Aufführung flog ich noch in den siebziger Jahren beinahe aus der Schule. Was ich später gemacht habe, Projektleitungen, improvisatorische und performerische Projekte und dann natürlich meine «professorale» Tätigkeit mit immerhin fünf verschiedenen Fächern an der Hochschule – da habe ich mich entfalten können.

Wie kam es zu deiner breiten fächerübergreifenden Arbeit am Konservatorium und der späteren Hochschule?

Da ist einiges Urs Frauchiger zu verdanken, damals Direktor des Konservatoriums; er hat mich zuerst als Dozent für Musikgeschichte, dann für Werkanalyse berufen. Dann hat er bemerkt, dass in meiner Klavierklasse, die eigentlich aus Amateuren hätte bestehen sollen, zusehends Leute aus der ganzen Schweiz anzutreffen waren, die bei mir studieren wollten, etwas «über die Musik hinaus». Frauchiger hat diese Art von Unterricht als ein Fach installiert und fast gleich-

zeitig den «Basiskurs Komposition», der auch aus meiner Pseudo-Klavierklasse herausgewachsen ist: eine wirkliche Arbeit an der Basis.

Nun zum Improvisator Urs Peter Schneider. Du hast eine wechselhafte Beziehung zur Improvisation. Früher hast du mal gesagt, beim Improvisieren liessst du die Wildsau raus? Ich habe vor zwei, drei Jahren auf eine Frage, welche eigentlich die bessere Musik sei, die improvisierte oder die komponierte, harsch und schnell und ohne Reue geantwortet: Die komponierte Musik ist die wirklich relevante Musik; das habe ich auch öffentlich argumentativ vertreten, mit der Folge, dass ich nun von Leuten aus der rückständigen, nicht-reflektierenden Impro-Szene geschnitten werde. In den letzten Jahren interessiert mich Improvisation nicht mehr so stark; während langer Zeit bildete sie einen wichtigen, körperlichen Ausgleich zu meiner «Büroarbeit» als Komponist. Meine Lust an noch «freierlicheren» Auftritten ist durch meine intermediären Projekte und das «Musikalische Theater» – ich habe es mitbegründet – gewachsen; dazu kommt das Schriftstellerische, das mich eigentlich zu einem Sprach-Performer gemacht hat. Leider muss ich sagen: Meine Sprach-Performances kommen oft besser an als die konzeptuelle Musik, die ich mit dem Ensemble Neue Horizonte Bern mache. Das gefällt den Leuten, obgleich es ganz strenge Produkte sind, ebenso strukturbesessen wie die Kompositionen.

In deiner Sprach-Performance ist halt etwas sehr Lustvolles. Sie irritiert, regt aber gleichzeitig die Fantasie an. Sie hat etwas Kindliches. Kinder spielen auch mit der Sprache.

Ja, sicher. Die Musik, die ich komponiere, ist oft dem Vorwurf ausgesetzt, sie sei allzu hermetisch; es gehe halt nicht so hysterisch, expressionistisch oder dramatisch zu; in meiner Sprache dagegen scheinete etwas Konkretes anzuklingen, auch Witz und Humor.

Und auch Sex und Erotik?

Ja, auch Sex und Erotik sind lautlich thematisiert. Ich will zwar musikalisch keine Orgasmus-Events nachäffen, die müssten ins Gefühls-Drama führen, das ich in meinen Kompositionen aus tiefstem Herzen vermeide. Aber in der Sprache kann ich mit sexuell unterfütterten Texten umgehen und so einen Teil dieser kreativen Sexualität, über die ich verfüge, artikulieren.

Wir sind schon mitten im Kapitel des Komponisten. Wir haben von Anton Webern gesprochen, der für dich in der frühen Phase sehr wichtig war. Wann und wie bist du in Kontakt zur Musik von John Cage gekommen?

Das muss Anfang der sechziger Jahre gewesen sein, bereits 1963 habe ich jedenfalls Cages *Solo for Piano* gespielt. Durch Frederic Rzewski habe ich in Köln viel von der amerikanischen Avantgarde mitbekommen, und die Entstehung von *Babel* verrät die Beschäftigung mit Cage: ein direkter Abkömmling seiner grafisch notierten Musik, obwohl ein völlig anderes Stück. Cage, mit dem ich 1970 in Paris arbeitete, hat mich unmittelbar fasziniert; ich habe Werke aus allen Epochen analysiert und gespielt. Neben Webern war Cage ein ganz wichtiger Auslöser. Er hat mich gelehrt, alles selbst anzupacken; ich habe als Komponist über 2000 Aufführungen «gemacht». 1983 habe ich dann Hermann Meier kennengelernt, ihn, den völlig Übergangenen, mehrfach aufgeführt und kommentiert, auch ein wenig aus seiner Reserve gelockt; er wurde mir zum Vorbild und wunderbaren Freund, bis er

96-jährig starb. Wie schön, dass ich ihn für die Geschichte der relevanten Schweizer Musik entdecken durfte!

Ich möchte mal einen groben Blick auf dein ganzes Œuvre werfen. Mein Eindruck ist seit Jahren der gleiche: Ich erblicke eine verwirrende, chaotische Vielfalt an Stücken, trotz all deiner Ordnungsprinzipien.

Die einzelnen Stücke sind manchmal asymmetrisch, formal irritierend oder chaotisch im Sinne der – mir seit langem familiären – Chaos-Theorie. Mein ganzes Œuvre zeichnet sich dadurch aus, dass ich immer wieder versuche, neu anzusetzen, was natürlich nie total gelingt, weil eine gelebte Zeit, auch eine «Routine» besteht, ein Kennen von Techniken und kompositorischen Strategien, die sich nicht einfach verleugnen lassen. Aber die Ansätze für jedes einzelne Stück nähren sich aus immer wieder andern Quellen, vor allem aus literarischen, und vielerlei Umstände in meinem Leben spielen eine grosse Rolle; wichtig ist für mich auch, für wen ich komponiere. So kamen immer neue Ansätze, auch theoretische, etwa aus der Mathematik, aus der bildenden Kunst. Jahr für Jahr gibt es für mich solche Schlüssel-Erlebnisse; die haben wohl dazu geführt, dass ich in der Lage war, immer wieder etwas mehr oder weniger Radikales zu tun.

Du bist ja auch ständig mit Revisionen früherer Stücke beschäftigt?

Die Revisionen verdanken sich einer Notlage: Als ausübender Musiker, Ensemble-Leiter, Pädagoge, Ehe- und Hausmann, als Vater zweier Kinder hatte ich früher nicht immer die Zeit, ein Werk perfekt zu notieren, für die Nachwelt vermutlich. All diese Stücke, neben vielen vollendeten, sind mir aber lieb, sie bilden eine Biografie. Ich hänge daran, diese Stücke, die zwar gespielt wurden, aber noch nicht fertig definiert sind, auf ein gültiges Niveau zu heben, und da bin ich immer noch dran.

Du hast sehr bewusst von Stücken gesprochen, im Unterschied zu Werken. Während langer Zeit, gerade in den sechziger Jahren, war der Werk-Begriff grundsätzlich in Frage gestellt. Es bestand ein Misstrauen gegenüber dem abgeschlossenen Werk. Du hast schon früh dieses Misstrauen durchschaut und Stücke durchaus mit Werkcharakter vorgelegt. Ich denke primär an die «Vier Bücher» (1955-82), für mich etwas vom Kostbarsten, was du geschrieben hast.

Den Werkbegriff kann man äusserlich auflösen, indem man Kaputtes, unabgeschlossen Klingendes, in jeder Interpretation neu Klingendes, in der Zeitdauer äusserst Variables, in der Besetzung Freies komponiert. Es gibt aber innere Möglichkeiten, den Werkbegriff nicht so zu belassen, wie er von der Romantik und der Frühmoderne her überliefert wird. Mich hat das «Werk», das sich einem dramatischen Spannungsbogen verdankt, nie besonders interessiert, als eines, das den Zuhörer mitreisst und in einer gewissen Weise manipuliert oder präformiert für bestimmte Abläufe; diese Musik war mir, was mein eigenes Komponieren betrifft, immer suspekt. Ich neige einem Werkbegriff zu, der die Werke oder Stücke eher als Objekte sieht, der also zum Beispiel nicht den «Prozess» der Meditation nachvollzieht, der ein sehr dramatischer sein kann, sondern einfach «Objekte» für eine Meditation zur Verfügung stellt. Sie sind sehr viel reiner, profunder, vielleicht auch vorerst unsinnlicher. Bei mir gibt es schon ganz früh solche Werke, die eher Objektcharakter haben, aber etwa mit den *Hölderlin Trilogien* (1983-87) oder den *Studien* (1955-94) ist das voll ausgereift. Stücke beginnen, unvermutet, mit einem Sachverhalt, halten ihn fest, versetzen

Das Ensemble
 Neue Horizonte
 Bern (v.l.n.r.: Urs
 Peter Schneider,
 Suzanne Huber,
 Hansjürgen
 Wäldele,
 Elisabeth Grimm,
 Peter Streiff,
 Matthias
 Bruppacher,
 Roland Moser,
 Niklaus Sitter).
 Foto: Matthias
 Bruppacher



ihn in Perspektiven, drehen und wenden ihn, und unvermutet endet die Musik, ohne Abschlusswirkung. Solche Bruchstücke können zwar durchaus Prozesse durchführen, aber Zuhörende sollten die Möglichkeit haben, diese zu begleiten, ohne in sie hineingezogen zu werden.

Wir haben schon beim Pianisten/Interpreten gesehen: Du bist primär Kammermusiker. Das trifft auch auf dich als Komponisten zu. Es gibt einzelne Stücke für grössere Besetzung wie das Orchesterstück «Friede auf Erden» (1984); es gibt auch Monsterstücke wie «Häresie für 200 Soloblockflöten» (1983-84) oder «Torte für 100 Singstimmen» (2006-07). Verunmöglicht dein Misstrauen gegenüber den grossen Institutionen die Komposition von weiteren Orchesterwerken?

Es ist ein Zirkel: Einerseits schreibe ich keine Eventmusik, weil mir ihre Schauplätze fast verschlossen sind, andererseits sind sie für mich verschlossen, weil ich ihnen nix zur Verfügung stelle. Nicht, dass ich es mir nicht zutrauen würde; das *Orchesterbuch* (1974-81) ist ein gutes Beispiel, es ist fast ein Renner geworden: In relativ kurzer Zeit habe ich rund zehn Aufführungen gehabt, es kommt gut an – so sagt man dazu – und wird gerne gespielt. Aber, provokativ ausgedrückt: Orchestermusik zu schreiben ist einfacher als einstimmige Stücke oder kontrapunktisch avancierte Kammermusik; wenn jeder Ton nachprüfbar sein soll, ist es sehr viel schwieriger und für mich motivierender, dünne Musik zu schreiben.

In deinem Schaffen kann man zwei extreme Formen beobachten: Sehr offene und extrem strenge Formen. Ich komme nochmals zu Anton Webern, mit seinem Begriff der «Fasslichkeit». Ist die für einen Teil deiner Werke wichtig? Ja, wiederum in Referenz zum Objektcharakter: Ein Musikwerk soll dem Hörenden persönlich nützlich sein, soll ihm Erkenntnisse liefern, falls er sie sucht, soll ihn aber nicht bedrängen; dazu brauche ich luzide Strukturen. Eigentlich steht mein ganzes Oeuvre im «Strengen Stil». Auch wenn ich offene Stücke schreibe, sind sie im Untergrund – manchmal auf eine sehr skurrile Weise – streng strukturiert, auf Ebenen, die im Realisationsprozess nicht direkt zum Tragen kommen, wie zum Beispiel Widmungen, Jahrzahlen, Verweise, Papierformate, Art der Notation. Und in den rein konzeptuellen Werken ist bis in die Wortwahl hinein eine köstliche Rigidität

festzustellen, die erst beim Spielen in eine oft fast grenzenlose Willkür umschlägt. Ziemlich merkwürdig, das.

*Du zeigst häufig eine besondere Liebe zur Strophenform. Die Strophenform ist eine Möglichkeit für die Zuhörenden, ein abenteuerliches Hören gewissermassen «mit Netz» zu bekommen. Wenn ein Stück 12 oder 55 oder gar 91 Strophen hat, dann bist du bei mir sicher, dass sich nach etwa vier Durchgängen nicht mehr sonderlich viel ändert, und du kannst dich den «Nuancen und Details» zuwenden. Das ist eine Form, die mir auch gestattet, ein Objekt so zu statuieren, dass ich es von allen Seiten betrachten kann; ich kann eindringlicher auf rein musikalische Sachverhalte eingehen, die dann eben einen gewissen Lustgewinn im Hörvorgang fördern. Und eine zweite Art kehrt die Verhältnisse des «Strophenliedes» flugs um: mehrere ganz verschiedene Vertonungen, die immer nur eine Schicht desselben Textes ausloten, so dass wir eine Hörperspektive erhalten, die den Text immer wieder anders betrachtet, etwa im *Liederbuch* (1955-79), wo es zu bis zu 13 Vertonungen eines einzigen Textes kommt.*

Das führt gleich zur Frage nach den Dichtern, mit denen du dich während Jahrzehnten immer wieder beschäftigt hast. Einen Namen will ich herausgreifen: Robert Walser. Er wird heute breit abgefeiert. Bist du nicht ein Adept, der jetzt auch noch auf den Walser-Zug aufspringt?

Den ersten Walser-Text habe ich 1958 gelesen und auch gleich provisorisch vertont, und bald kannte ich das gesamte damals erschlossene Werk. Walser war mir eine Art Vorbildfigur zu meinem Leben: Einer, der auf eine ähnliche Art sein Schaffen beständig im Werk selber reflektierte; er schrieb über das Schreiben, ein hintergründiger, humorvoller, unangepasster Nischen-Mensch, ein Bieler auch er, 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. Ich habe seit damals 16 zum Teil umfängliche Kompositionen über diesen Dichter vorgelegt und muss für einmal ganz stolz feststellen, dass es mir nicht unterlaufen ist, Walser-Texte einfach zu packen, um sie zu «vertönen»; ich bin mit Walser auf eine völlig andere Art umgegangen. Das gilt auch für meine Celan-Vertonung *Meridian* (1973-76), die ohne Textvertonung auskommt, eine Todesstunde, über die sechs

letzten Gedichtbände; und auch in den drei *Hölderlin Triologien* wird nur einmal ein Text als «Lied» vertont: Die übrigen acht Musiken befassen sich auf eine mittelbare, aber auch profundere Weise mit dieser Dichtergestalt. Mir ist aufgefallen, dass mein Kollege Holliger dieselben drei Autoren bedacht hat, zwei früher als ich, einen, Walser, viel später. Holligers Umgang mit diesen Gestalten ist hoch-expressiv, darin auch etwas humorlos; wohl mag er auch Verstörung. Meine Stücke kommen ganz anders daher, ich bin kein Spätexpressionist.

In verschiedenen deiner Stücke finden sich ausgeprägt repetitive Elemente. Du siehst dich aber keinesfalls in der Linie der «minimal music»

Die «minimal music» vor allem von Glass begnügt sich meiner Meinung nach mit dem Schaffen simpler Oberflächen, das ist mir zu wenig. Repetitiv ist nicht minimalistisch; auf der andern Seite des Spektrums wäre dann die überkomplizierte, überkandidelte Musik etwa eines Ferneyhough, die mir nicht intelligibel erscheint und mit der ich als «Durchschnittshörer» wenig anfangen kann, die mir zu viel ist, weil sie mich in eine akustische Verfilzung hineinbringt, die ich nicht entwirren mag. Hier begehe ich für einmal den goldenen Mittelweg: Meine Musik ist einfach und komplex zugleich, Marion nannte das Phänomen meiner pulsierenden Stücke treffend «Aufmerksamkeits-Rhythmus».

1989 hast du dein Komponieren unterbrochen. Seinerzeit hast du sogar verlauten lassen, dein musikalisches Œuvre sei mit 144 Stücken definitiv abgeschlossen, und du würdest dich ganz der schriftstellerischen Tätigkeit und der Forschungsarbeit widmen. Später hast du die Aussage zurückgenommen, sie war – in deinen eigenen Worten – etwas überstürzt. Kannst du diese Zeit aus heutiger Sicht kommentieren?

1987 begann für mich eine neue Lebensphase, wohl durch die Beziehung zu meiner zweiten Frau, Marion Leyh, die mich ziemlich durcheinander gebracht hat; ich wollte subito und verliebt alle möglichen Positionen revidieren, und da boten sich zwei Möglichkeiten an: einmal die Beschäftigung mit meiner Vergangenheit; ich arbeitete an meinen frühen Texten, las die umfangreichen Tagebücher und widmete mich meiner kompositorischen Biografie, den Werken; ich schaute zurück: Was habe ich da eigentlich alles gemacht? Zum andern blickte ich voraus mit der Frage: Könnte ich meine früheren Ansätze radikalisieren, wenn ich noch mehr verstehe? Eine kompositorische Utopie konnte ich leider nicht subito realisieren; ich wollte mir eine lange Zeit geben. Ich denke, meine Kompositionspause ist vergleichbar mit jener von Schönberg: Er hat damals ja nicht nichts getan, er hat «Forschungen» angestellt. Ich also nahm mir vor, zu forschen, Studienobjekte zu machen, die immer nur einen einzigen Sachverhalt unter die Lupe nehmen, ihn ausloten, und so sind *1100 Studien* entstanden. Bei der Durchsicht meiner zahllosen Skizzenbücher habe ich mich gefragt: Was ist die Essenz dieser Materialien? Wo komme ich an die Wurzeln? Und daraufhin, ab 1995 oder 1998, nahm ich eine Art «Spätwerk» in Angriff, das anders aussehen sollte als alles, was vor der Kompositionspause passiert war.

«Jericho» (2000-04) für beliebige Klangquellen bezeichnest du als Schwesterwerk von «Babel». Deine Auseinandersetzung mit einem frühen Stück führte zu etwas ganz Anderem. Dahinter steckt einmal der bizarre Wunsch, das Lebenswerk zu «ründen». Das verdanke ich einem Komponisten, dem ich immer noch mit partiellem Misstrauen begegne, nämlich

Beethoven: Analytisch nachweisbar reflektiert er sein Frühwerk in seinem Spätwerk; so erscheinen einzelne Klavier-sonaten später noch einmal, in den gleichen Tonarten, jedoch bis in motivische Zusammenhänge hinein metamorphosiert. Dieser Wunsch, das «Lebenswerk» möglichst ideal zu hinterlassen, ist wohl etwas banal. Zum andern: Die Analyse eines eigenen frühen Stückes kann Schichten blosslegen, die vormals unbewusst sich gestalteten, durchs Hintertürchen kamen. Analysieren mochte dazu führen, dass ich das Stück quasi noch einmal schrieb. Einige Beispiele: Der Text *Worte wie Omsk* (1967) führte zum Text *Farne für Amsp* (1989), die zwei Stücke *Demokratische Modelle* (1968) zu zwei Stücken *Solipsistische Zeremonielle* (2005), das *Motto* (1973) auf einen Text von Robert Walser zu *Manna* (1995) auf einen Text von Martin Buber, *Eine kleine Extramusik von sechs Engelchen* (1981) zu einem *Kleinen Extrabericht vom gekreuzigten Jesus* (1991): allesamt Beispiele für den spielerischen Umgang mit etwas scheinbar längst Abgelegtem.

Urs Graf hat einen Film über dich gedreht: «Urs Peter Schneider: 36 Existenzen». Der lange, langsame und mühsame Weg der Entstehung einer Komposition wird hier dokumentiert. Es gibt aber sicher auch Werke, die gleichsam in einem Wurf entstanden sind – was nicht heissen will, dass die Reflexion fehlt?

Ich arbeite diszipliniert und kontinuierlich, aber die Resultate kommen oft verschieden rasch. Wenn ich an einem Stück 6 oder 7 Wochen bossle, was bei grösseren Vorhaben ungefähr der Durchschnitt ist, mit zum Teil jahrelangen Vorarbeiten, dann ist das Gefühl in mir: Je zäher es geht, desto mehr lerne ich dabei. Hier und da aber kriege ich ein Stück ohne Präliminarien sehr schnell hin; das ist für mich ein Gnadenakt, ein Andocken an den Kosmos, der mir die Einsicht in ein neues Stück zuträgt: Das geht durch mich hindurch. Ich will das nicht religiös begründen, weil es ja verdeckte Willensanstrengung sein mag, aber es gibt schon Stücke, die mir von einem «Engel» gebracht werden. Reiner Genuss, indes lernen tu ich dabei nix, ausser der Einsicht, dass es ein Kosmisches um mich herum gibt, das mich imprägniert.

Das Stichwort «Engel» bringt mich zur letzten Frage. Die Thematik geistliche/weltliche Musik hat dein Schaffen längere Zeit mitprägt. Bei dir spürt man häufig einen Bezug zu einer andern als der rein materiellen Welt?

Früher stand mir die Metaphorik der – europäischen – Mystik sehr nahe. Heute sind durch die neuere Gehirnforschung, Chaos- und Emergenztheorie, Physik und Philosophie andere Metaphern – und solche sind es – entstanden, die mir geeigneter erscheinen, das zu kapiern, was ich früher geistlich genannt habe; geheimnishaft ist es zum Glück auch immer noch. Jetzt kann ich wie Bach keinen Unterschied mehr ausmachen zwischen geistlich und weltlich. Wenn ich mich früher mit Themen befasste, die in eine Jenseits-Metaphorik hineinreichten, hatte ich das Gefühl, näher den kosmischen Energiequellen zu sein; weltlich war dann eher das humorvoll Verspielte, das Konkrete, Materialhafte, das für mich damals eine Polarität zum Spirituellen bildete. Aber man wird ja versöhnlich – und erlebt dann die Versöhnung am eigenen Leib.

Für ein ausführliches Verzeichnis (mit Verlagsangaben) der Werke Urs Peter Schneiders mit Biografie, Bibliografie und Diskografie siehe www.musinfo.ch