



**Schriften I bis V. 1955–2015.**  
**Texte für als mit zur Musik**

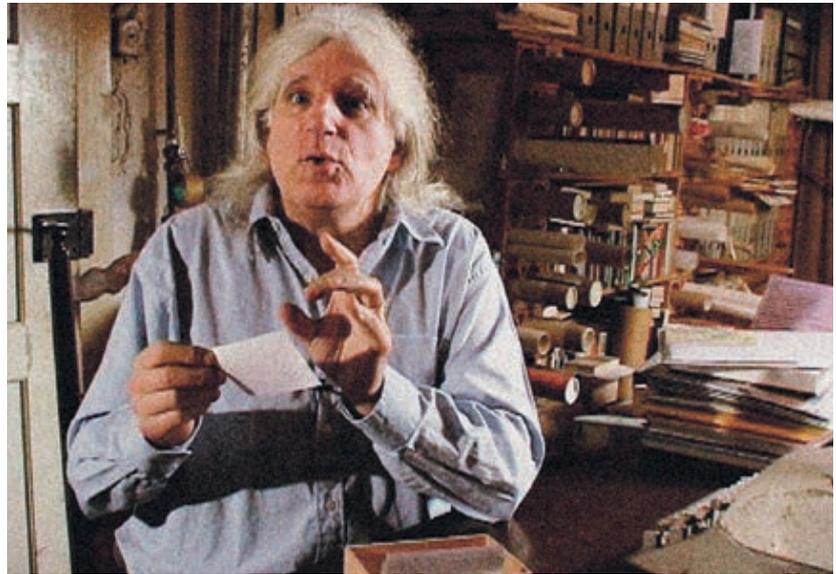
*Urs Peter Schneider*  
 Biel: Verlag Die Brotsuppe 2016, 528 Seiten  
 (unpaginiert)

**Konzeptuelle Musik.**  
**Eine kommentierte Anthologie**

*Urs Peter Schneider*  
 Bern: Aart Verlag 2016, LI + 318 Seiten

Urs Peter Schneiders *Schriften I–V* sind, wie deutlich ausgewiesen, «Texte für als mit zur Musik», und auch ihr Lesen ist gewissermassen ein musikalischer Akt – ein Kopf-Akt, denn die Lese-Musik klingt zunächst nur in der eigenen Vorstellung. Dies fordert Interpretation, das heisst: Als Leser sehe ich mich in der Lage, bestimmte Methoden oder Strategien finden zu dürfen, um mir diesen schweren leichten (schwer, da 2,927 kg von Gewicht; leicht, da seine selten humorlosen Sprachteile nicht auf gewichtige Aussage drängen, sondern durch Ordnungs- und Spiegelsinn in Schwebezuständen erhalten werden) Brocken einzuverleiben. Ich versuche Verschiedenes.

Erster Versuch: Applikation der offensichtlichen Symmetrieverhältnisse aufs Lesen. Ich suche nach Strukturen und finde sehr viele. Was für eine Erleichterung. Das gesamte Riesenwerk ist in strengster Spiegelform überformt: V Teile, um eine Achse zwischen den Teilen III,1 und III,2 (den sogenannten «IChbüchern» B und C) geordnet in 2, 158, 2, 6, 2, 46, 2, 46 →← 46, 2, 46, 2, 6, 2, 158 und 2 Seiten, unter weitgehender Berücksichtigung der Entstehungsdaten des Geschriebenen. Dies sind keine versteckten Symmetrien, sie sind durch Zwischenblätter und Graphiken deutlich markiert. Ich steche genau in die Mitte hinein: finde «Zettelkästen entnommenes», «Auswahl der Notate nach undurchschaubarem Algorithmus / Pein-



Standbild aus Urs Grafs Film «Urs Peter Schneider: 36 Existenzen» (2005). © Urs Graf / Filmkollektiv Zürich

lichkeiten nicht zurechtredigert», wie etwa «für den konzentriert und produktiv arbeitenden vergehen die tage im schleichgang, nicht im fluge» →← «dass es Mozart gab, ein gottesbeweis». Fürwahr. Weiter aussen in der Zwiebel: «iik fiil iik fikken, an geweer ab, klopfertoot du» →← «irre einzige bauen droben fremdartige zuversichtigen». Noch weiter: «ich rang in verkennung meiner schwächen jahrelang mit den schwierigsten und längsten klavierkonzerten» →← «wir liegen engumschlungen und in schöner bewegungslosigkeit unter dem seltsamen nichtmehrbenutzten traktor». Ganz aussen: «Agogik und Harmonisches Moll und Seitenbewegung / Dominante und Musette und Terzsextakkord» →← «Heinrich Heine (\*1797) wird von seiner Traumfrau geküsst, nicht probeweise, sondern saftig und definitiv fordernd; die Ueberlänge dieser Szene führt dazu, dass HH fortan nie mehr Finger und Augen von ihr lassen wird.» Solche und andere Gegebenheiten äugen sich an, ohne das Spiegelverhältnis streng zu bestätigen. Doch jeder noch so aberwit-

zige Textteil hat Wiederhall im Ordnungsgebäude. Beruhigend. Was sich bereits zeigt: Selbstbezügliches, Erotisches. Und Musik natürlich.

Zweiter Versuch: Die Chaos-Methode. Wie unschneiderisch! Aber doch möglich, da alles so wohl vorgeformt und -geordnet ist. Wo bleibe ich hängen? Bei einer seligen Meditation («Wir sind glücklich; wir denken, ins Offene geschlüpft, an unsere Kinder, inmitten von Blumen.»); bei Textklumpen, die ziemlich lautstark ausgerechnet Jürg Frey (Sprachstücke ohne Widmung oder Adressaten sind in diesem Werk so gut wie abwesend, der Autor spricht zu einer Art Schattengesellschaft) entgegengeschleudert werden («Bringe zur gleichen Zeit in der ganzen Bundesrepublik alle Empfangsgeräte zur Explosion!», «Erschiesse den Fehlermacher!», «Blende!»); bei einer ritualisierten Betrachtung über «Vermittlung von Neuer Musik» (ausgerechnet «für Hermann Meier»); bei zeitgemäss Politischem von 1980 für Serena Wey («Bald: tanzen wir alle auf dem Gasmaskenball.»); immer wieder bei

Zahlen («zweineun-einszwei-fünfeins--einssechsvier-drei-zweiviernull--») und Minimalpermutationen natürlich («do jö wä dä dö bö jo bä wa bo da ba wö jä wo ja / dä bä jä bo bö da wa wo do jö ja ba wö dö jo wä»); und sogar bei Moral («Die einzig mögliche Haltung, die Grundhaltung, ist Tugend»). Diese Methode ist auf wundertüthenhafte Weise kurzweilig, unterhaltsam, scheint unerschöpflich.

Dritter Versuch: Die Langstreckenmethode, «immer den ganzen Stoss durch», der imposanten Quantität des Werkes endlich Rechnung tragend. Die sehr grosse Lautmenge in diesen Schriften schreit nach äusserst ausdauerndem Leseverhalten (naturgemäss kann dies aus Platzgründen hier leider nicht protokolliert werden), und eigentlich ist das die Methode, die mir am besten gefällt. Zum einen brauche ich immer ein Weilchen, um richtig hineinzukommen. Zum anderen zeigt sich erst auf die lange Distanz die ganze Vielfalt der Schreibarbeit Schneiders, ja, sogar einige diskursive Inselchen in relativ normalem Sprachduktus finden sich, zum Beispiel für Informationshungrige. Freilich dominieren die verbalen Konzeptpartituren, Lautpoetereien, und es ist nicht zuletzt die unverdrossene, fast buchstäblich lebenslange Ausdauer einer Spracharbeit, die aufs Buchformat verdichtet als fast unendlicher, enorm modulations- und erfindungsreicher Lautstrom perzipierbar wird. Da mag der Autor nachträglich noch so sehr ordnen und einhegen.

Wichtiges Detail: Der Eigenklang der Texte kann sich ohne besondere typographische Ablenkung entfalten, da alle Texte ganz einheitlich in Schreibmaschinenschrift wiedergegeben sind. Gleichzeitig birgt dies auch einen Hinweis auf die performative Genese der Schriften, auf den am Schreibinstrument agierenden Autor (wobei der irgendwann in historischer Zeit wohl vollzogene Wechsel von mechanischem zu elektrischem

Schreibgerät nicht abgebildet wird, weil nicht die Originale, sondern eine Computertranskription als Schreibmaschinensimulation im Sinne ordenbarer Einheitlichkeit wiedergegeben wird).

A propos Performance (vierter Versuch?): Etliche Texte dieser *Schriften* werden vom Autor immer wieder öffentlich aufgeführt. Es liesse sich aber denken, dass auch mal eine andere Aufführende oder ein anderer Aufführender eine Metainterpretation anstellt, also aus dem Vollen dieses Werkes schöpfend darüber ein neues Werk kreiert und zur realen Vorführung bringt. Aufgrund von Mangel an entsprechender Befähigung verzichte ich selber darauf, möchte diese Möglichkeit aber doch kurz erwähnt haben, vielleicht im Sinne einer Ermutigung.

Viele weitere Lektüretechniken sind freilich denkbar. Als Inspiration mag ein anderes umfängliches Werk Urs Peter Schneiders dienen, zu den *Schriften* fast zeitgleich erschienen: *Konzeptuelle Musik. Eine Anthologie* (einen Vorgesmack darauf publizierte diese Zeitschrift im Jahre 2005 in der Ausgabe 90). Die Methode ist ähnlich: Einem bestehenden Textkorpus, in diesem Fall 400 überwiegend verbalen Konzeptpartituren aus dem Zeitraum 1895 bis 2013 (das frühe Datum resultiert aus der konzeptuellen Umarmung von Vorläufern wie Daniil Charms oder Erik Satie), wird mit Ordnungssinn zu Leibe gerückt. Im Zentrum dieser «Forschungsarbeit an der Hochschule der Künste Bern» steht die nach Autorennamen (oder Kollektivbezeichnungen wie «Fluxus») alphabetisch geordnete Wiedergabe «typischer» Konzepte, die im Sinne einer gewissen Repräsentationskraft ausgewählt worden sind. Weitere werden in einem Anhang aufgelistet, wie auch verwendete Literatur und eine lose Reihe von Zitaten, die Schneider mit seinem Thema assoziiert (auch von Wagner und Verdi).

Allein die Tatsache, dass eine relativ grosse Zahl von Konzepten dem Aufführungs- wie dem Forschungswesen durch diese Publikation zugänglich gemacht wird, ist bereits ein sehr grosses Verdienst. Umso mehr, als Konzeptuelle Musik nach wie vor ein musikhistoriographisches Randdasein fristet – die Datenerlage scheint nun mit einem Schlag bedeutend verbessert. (Wobei eine allzu durchgreifende Verbesserung vielleicht gar nicht unbedingt im Sinne Schneiders ist, da dieser im Vorwort bekennt, dass es seit jeher «Randerscheinungen» gewesen seien, die ihn besonders interessierten.) Die Ausstattung der Anthologie ist sparsam, aber substantziell: Auf vier Seiten gibt Urs Peter Schneider durchaus persönlich gehaltene Hinweise zu seiner Motivation, «Definitionen zur Konzeptuellen Musik», einen «Historischen Abriss» und erklärt seine «Formen der Erschliessung». Hinzu kommen Kommentare zu einem Teil der Konzepte, die über die jeweils relevanten Kontexte aufklären oder für Aufführende wertvolle Hinweise geben, wodurch Schneiders jahrzehntelange Erfahrung im kompositorischen wie performativen Umgang mit Konzeptueller Musik Niederschlag findet – dass er das eigene Tun als historisches Faktum in die Publikation integriert, entspricht nicht unbedingt den wissenschaftlichen Gepflogenheiten, wohl aber dem schöpferisch-subjektiven Zugriff auf die Thematik (wobei diesem Schöpfer-Subjekt ja, wie in den *Schriften* demonstriert, die objektiv-ordnende Arbeitsweise gerade sehr teuer ist).

Besonders wertvoll ist ein System von «Signaturen», wodurch den einzelnen Konzepten bestimmte Qualitäten zugeordnet werden. Beispiel: Dick Higgins' *Danger Music #XVII* («Schreie! Schreie! Schreie! Schreie! / Schreie! Schreie!») erhält die Signaturen A2 («Alltagshandlungen»), G2 («Gefährlich»), K4 («Körperlich»), L2 («Lautstärke»), M1



(«Makaber / Obszön, sadistisch, abstoßend / Skandal»), M5 («Minimalistisch»), M6 («Multimedial»), T3 («Theater») und V2 («Vokal»). Einerseits liefern die stets wertfrei zugeschriebenen Kategorien interessante Hinweise für die weitere analytische Auseinandersetzung (gerade auch bei auf den ersten Blick zweifelhaften Zuschreibungen wie in diesem Fall M6); zudem sind sie von praktischem Nutzen, da die Erfassung aller Konzepte nach Signaturen im «Signaturenverzeichnis 2» auch einen qualitativen Einfallswinkel in die Sammlung ermöglicht und reizvolle Lektüre-Pfade (auch in diesem Werk steht die Potenzialität physisch-performativer Realisierung im Zentrum) provoziert. Nicht umsonst figuriert im Vorwort das Zusammenspiel von «praktischer Verwendung bei theoretischer Schlüssigkeit» als «höchstes Kriterium».

Nun ist es also passiert: Da die Wissenschaft überwiegend träge war, musste ein Protagonist der Konzeptuellen Musik selber ran, auch im Forschungsbereich eine Pioniertat zu vollbringen – wobei das Feld so völlig unbeackert nicht ist, wie es in diesem Werk suggeriert wird. Im Gegenteil liegt Schneider heute sogar ein bisschen im Trend. Allerdings werden Arbeiten (künstlerische wie theoretische) etwa aus dem Umfeld des sogenannten «New Conceptualism», der den Neue Musik-Betrieb in den letzten Jahren etwas aufgemischt hat, von ihm nicht berücksichtigt, was vielleicht dem Umstand geschuldet ist, dass diese Forschungsarbeit hauptsächlich im Zeitraum 2002 bis 2004 entstand (wohingegen aber gewisse Nachträge bis auf 2013 datieren). Trotzdem wäre interessant zu wissen, wie ein durchaus aufgeschlossener Akteur aus der Gründergeneration auch auf die Folgen seines Tuns reagiert. Vielleicht werden wir es noch erfahren?

Michael Kunkel

### Webern-Studien 1–3

*Diverse Herausgeber  
 Basel/Wien: Musikzeit Edition 2012,  
 2015 und 2016*

Die noch junge historisch-kritische *Anton Webern Gesamtausgabe* (AWG)<sup>1</sup> ist am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel angesiedelt und entsteht in enger Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung Basel, die seit 1984 den Grossteil der Manuskripte und weiterer Zeugnisse von Anton Webern bewahrt und erschliesst. Eine Aussenstelle befindet sich in Wien, dem einstigen Wirkungsort des Komponisten. Nun also widerfährt Webern die Ehre einer Gesamtausgabe seiner Werke, Jahrzehnte später als Arnold Schönberg, dem Begründer der «Wiener Schule», und Alban Berg, dem ehemaligen Mitstudenten und Mitstreiter. Viel Wohlwollen und Fördergelder begleiten gegenwärtig das Unternehmen. Doch welches Umfeld findet es vor? Lassen wir vorerst Bernhard R. Appel, den massgebenden Editor der

*Robert Schumann Gesamtausgabe*, zu Worte kommen: «Der Werktext ist in den letzten Jahrzehnten ... immer instabiler geworden ... die Editorik hat darauf angemessen reagiert, doch ... das Zeitalter der Gesamtausgaben ist im Niedergang. Auf Papier gedruckte Gesamtausgaben, wie sie im 19. Jahrhundert begründet worden sind, wird es auf lange Sicht nicht mehr weiter geben.»<sup>2</sup> Eine Konsequenz haben die Herausgeber der AWG bereits gezogen: Texte und Paratexte werden hybrid veröffentlicht, das heisst nur zum Teil auf Papier und ergänzend im Internet, im «open access». Auch weiss das Editorenteam, dass die Zeit der «Denkmäler-Editionen» vorüber ist und ein Text unbedingt eines Kontextes bedarf, um verstanden und gewürdigt zu werden. Das ist im Falle des Komponisten Webern besonders sinnvoll: Wir erinnern uns der wechselvollen Rezeptionsgeschichte seines Werkes, dessen Opera 1 bis 31 in ihrer Dichte und Kürze in den 1950er und 1960er Jahren Komponisten, Wissenschaftlern und praktischen Inter-



Anton Webern 1930 in seinem Arbeitszimmer in Mödling (Fotograf unbekannt). Foto: Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung Basel