

## **FRAGMENTE AUS DEM EXPOSE ZUM FILMPROJEKT „INS UNBEKANNTE DER MUSIK“ ZU URS PETER SCHNEIDER:**

### **URS PETER SCHNEIDER**

1939 in Bern geboren, Komponist und Improvisator, Interpret und Pädagoge. Seit 1955 komponierend, Autor von hundertzweiundvierzig Kompositionen (ca. 800 Aufführungen). 1958 Abitur in Bern. Von 1959 bis 1963 Studium bei Walter Lang (Klavier) und Kurzstudium bei Sandor Veress (Komposition) in Bern. 1962 und 1963 Besuch der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Seit 1963 ausgedehnte Tätigkeit als Pianist in ganz Europa, dazu Vorträge, Publikationen, radiophonische Arbeiten. 1964 Zweiter Preis im Grossen Pembaur-Klavierwettbewerb. Von 1963 bis 1966 Studium bei Bruno Seidlhofer (Klavier) und Kurzstudium bei Karlheinz Stockhausen (Komposition) in Köln und Wien. 1966 Solistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Seit 1966 in Biel wohnhaft, Lehrer an der Hochschule für Musik in Bern (Klavier, später Theorie, Komposition, Ensemble fächerübergreifend), Leiter zahlreicher Gruppenprojekte (Improvisation und Neue Musik vor allem). 1968 Gründung des „Ensemble Neue Horizonte Bern“ vor allem für Schweizerische und Amerikanische Avantgarde (ca. 600 Aufführungen). Seit 1973 auch frei improvisierender Musiker, etwa mit Favre, Francioli, Schweizer, Nichols, Cooper, Zorn, Micol, mit seinen Trios und als Solist. Von 1970 bis 1978 drei Kompositionspreise. Von 1971 bis 1979 künstlerischer Leiter der „Konzertgesellschaft Neue Horizonte“ in Bern. 1983 Grosser Musikpreis des Kantons Bern, zusammen mit seiner ersten Frau, der Pianistin, Sopranistin und Komponistin Erika Radermacher. 1979 und 1987 vier Aufführungen an den Weltmusikfesten in Athen und Köln. Von 1981 bis 1987 drei Preise als Interpret. 1988 und 1989 erste intensive Theaterarbeit mit der Performerin, Schauspielerin und Raumgestalterin Marion Leyh, seiner zweiten Frau. 1989 Publikation des Buches „Komponieren“ beim Bernischen Zytglogge-Verlag und Unterbruch seines Tonsetzens zugunsten eines einzigen Projektes „Studien“ und der Niederschrift seines „Ich-Buches“. Von 1967 bis 1996 insgesamt zehn Schallplatten.

## THOMAS MEYER: „DIE LANGEN HAARE IM WIND“

# KURZE LOBREDE AUF URS PETER SCHNEIDER

In MusikTexte 60 (zwei Ausschnitte).

Den Avantgardisten, einen, der ungeschützt voprescht, auskundschaftet, sucht, sich verirrt und vielleicht gar nicht mehr zur Truppe zurückkehrt: ihn gibt's fast nicht mehr unter den älteren Schweizer Komponisten.

Jacques Wildberger, Klaus Huber, Hans Ulrich Lehmann oder Heinz Holliger, so verdienstvoll ihre Arbeiten und so radikal auch ihre Aussagen sein mögen, bewegen sich längst auf sicherem Fundament und berufen sich aufs Handwerk. Fürs Ungesicherte stehen allenfalls die Musikerinnen und Musiker im Umkreis der Berner Musikszene, zumal der Neuen Horizonte Bern, die nun schon bald siebenundzwanzig Jahre existiert. Erika Radermacher, Roland Moser, Peter Streiff gehören seit der Gründung, Mathias Bruppacher, Elisabeth Grimm, Philippe Micol, Susanne Huber, Hansjürgen Wäldele seit mehreren Jahren zu diesem festen Ensemble sowie allen voran, gleichsam als Galionsfigur – grosse Nase, dunkelrandige Brille und lange Jahre erhoben im Fahrt- beziehungsweise Gegenwind – der Gründer Urs Peter Schneider. Sie verlassen immer wieder das gesicherte Terrain, wagen sich noch aufs Experimentierfeld, das so viele seit den sechziger Jahren vergessen haben. Es gibt dort anscheinend immer noch genug zu erforschen.

Als Beispiel diene hier Urs Peter Schneider, der sich und seine Arbeit in vierfacher Weise definiert: als Komponist, Improvisator, Interpret und Pädagoge. Auf allen diesen Gebieten sucht er nach eigenen Lösungen. Das Gängige, Herkömmliche will immer neu durch- und überdacht sein. Er ist ein Ketzer und Häretiker (). Und er lässt sich nicht fixieren: ob er nun aus seinen eigenen Skizzenbüchern kleine, in sich geschlossene und jedesmal neuartige Gestalten schafft oder lange Entwicklungen entwirft, in denen nur kleine Variationen spürbar werden, ob er nun jedes Detail genaustens vorgibt oder den Interpreten nur sehr freie Angaben mitgibt, stets wirken seine Stücke erfrischend und befreiend, fernab von verkrampter Zwanghaftigkeit. ()

Urs Peter Schneider hat zumindest die Zahl seiner Werke mit einhundertvierundvierzig klar umrissen. Zur Zeit arbeitet er nur noch an den „Studien 1955-1994“, die er nun auf elfhundert Teile plant. Anderes ist noch zu revidieren. Aber damit dürfte kaum Schluss sein: Urs Peter Schneider ist weiterhin auf der Suche.

Die hier angesprochenen „Studien“ sind inzwischen abgeschlossen. Und Urs Peter Schneider hat auch wieder Musikstücke komponiert, doch die Vorbehalte gegenüber von „Werken“ prägt weiterhin sein Schaffen. So entstehen heute oft auch musikalisch-literarisch-szenische Formen.



# URS PETER SCHNEIDER IM GESPRÄCH MIT THOMAS MEYER. PRÖBELN, BOTANISIEREN, SUCHEN.

In MusikTexte 60 (Ausschnitte).

**TM:** Wie viele andere Komponisten in den fünfziger und sechziger Jahren bist du zu Beginn stark vom Werk Anton Weberns ausgegangen. Nun gibt es ja verschiedene Arten, damit umzugehen. Du sprachst vorhin von zwei Möglichkeiten, Webern zu überholen, links oder rechts. Was meinst du damit?

**UPSCh:** Webern rechts zu überholen, hiesse, die Spätphase Weberns als Sprungbrett zu benützen, um in eine reichgestaltete, reichhaltige, unschön gesagt: verfilzte, kapitalistische Musik hineinzugeraten, wie wir konstatieren, wenn wir das Frühwerk Stockhausens in seiner immer weiteren Ausgestaltung verfolgen bis hin zu diesen monströsen Gebilden, die er schliesslich hervorgebracht hat.

Und Webern links überholen, hiesse, die Verpflichtung, vor die er uns gestellt hat, erst einmal wahrzunehmen: nämlich zu den Wurzeln der Musik, zum einzelnen Ton, zur einzelnen Gestalt vorzustossen, dort reiche, vielgestaltige Forschungsarbeit zu leisten und Webern eben zu vereinfachen, im Sinn einer Suche nach der Urpflanze, die bei ihm ja immer im Hintergrund vorhanden ist. Das ist auch der Weg, den ich eingeschlagen habe. Für mich ist diese Verpflichtung, von Webern aus in die Tiefe zu gehen, immer sehr hörbar gewesen: nicht in den Reichtum, sondern ins Arme hinein.

**TM:** Wenn man das von den verschiedenen Parametern aus anschauen würde, hiesse das: nicht Auffächerung, Aufsplitterung in die Einzelkomponenten, sondern Konzentration in eine Gestalt, in zwei Töne vielleicht schon, die eine ganz grosse Beziehungsvielfalt aufweisen.

**UPSCh:** Ich denke überhaupt, dass arme Musik nicht im Sinn der Minimal Art zu verstehen wäre, dass da wenig passiert, dass da wenig ist, sondern dass dieses Wenige besonders beziehungsreich, besonders doppel- oder tripelbödig artikuliert wird: also nicht ins Blöde hinein, ins geschauspielert Idiotische oder geschauspielert Minimale, was in der Minimal Music passiert und absolut verabscheuungswürdig ist, sondern in eine bewusste Konzentrationsfähigkeit hineinzugehen, dem einzelnen Ton mehr Verpflichtung aufzugeben und mit weniger Materie mehr Geist zu erzeugen. () Es sind eben diese ganz präzisen, akkuraten Formulierungen, die die Musik meiner Meinung nach auf den Punkt bringen.

**TM:** Das „Zeremonienbuch“ scheint mir dafür ein besonders geglücktes Beispiel, weil da oft nur ganz kurze Gestalten nebeneinanderstehen, von denen jede in einer geradezu eigenen Sprache formuliert und ganz in sich geschlossen ist. Das klingt ganz simpel, und dennoch hat man das Gefühl, man kenne es noch nicht und habe es so noch nicht gehört; es wird nicht banal.

**UPSCh:** Das ist sie, die Überwindung der Blödheit: dass wir fähig werden, als Komponisten zu merken, ob eine Struktur einfach ist im Sinn von „schrecklich einfach“ oder als Findung eines Urphänomens, was sofort viel mehr zählt und viel mehr Aufmerksamkeit beim Interpretieren und beim Hörer beansprucht. Wir sehen uns einigen Tönen gegenüber und merken plötzlich: die Verpflichtung ist grösser, es ist viel mehr da, als materiell offeriert wird. An diesem Unterschied zu arbeiten, ist eigentlich in vielem die kompositorische Aufgabe gewesen, die ich unternommen habe.

**TM:** Was bedeutet das für die Konfrontation mit deinen Werken, was passiert dort? Oder was erwartest du, das der Hörer oder die Hörerin leisten sollen?

**UPSCh:** Der Hörer oder die Hörerin werden in einer gewissen Weise überfordert. Ich erwarte sehr viel und stehe der Rezeption meiner Stücke oft selber entgegen, meine Ansprüche sind ziemlich hoch. Für die Zuhörenden heisst das einfach: produktiv werden. Es ist unmöglich, die Stücke zu geniessen. () Es sind eher Kakteen als Pflaumen. Die Stücke sind auch nicht so angelegt, dass sie dich in einem Prozess leiten, dass sie dich anleiten, dich in ihren eigenen Prozess hineinnehmen. Sie sind im Gegenteil so angelegt, dass sie unvermutet da sind, sie dauern an, und sie hören dann wieder auf, wobei ich ja sehr oft Strophen oder mehrere Sequenzen oder Abwandlungen einer einzigen Sache gebe, so dass du eigentlich die Möglichkeit kriegen müsstest, dich als eine Art Beobachter dieser Musik zu sehen. Du müsstest dich mit diesem Objekt, das ich komponiert habe und das da gezeigt, mehr gezeigt als schmackhaft vorgeführt wird; auf seinen verschiedenen Ebenen befassen, indem du selber deine eigenen Erfahrungen, deine eigene Wachsamkeit wahrnimmst.

**UPSCh:** Es sind eigentlich Findungen: die Kompositionsstrategie, auf die ich in den Jahren gekommen bin und die mir eigentlich die interessanteste erschien, ist das immerwährende Skizzieren, das immerwährende Pröbeln, Botanisieren, Suchen, etwas Entstehen-lassen, ohne eigentlich schon eine grosse Absichtlichkeit walten zu lassen. Aus diesem Pröbeln heraus ergibt sich sehr viel Skizzenmaterial, sehr viele vorläufige Formulierungen und Varianten, Probelaufe kann man sagen, Trial-and-Error-Vorgänge, die ich dann in einem Erkenntnisakt untersuche, um zu sehen: Wo sind die Findungen? Wo ist mir etwas in den Schoss gefallen, so neben der Arbeit her? () Das zu erfassen, es als Gegenstand ernst zu nehmen und daran zu arbeiten, ist eigentlich die Strategie, die für mich verbindlich ist: ein ständiges Arbeiten und in der konzentrierten Beobachtung dieses Arbeitens dann zu erkennen, welches die relevanten Gegenstände sind.

**UPSCh:** Ich bin ein grosser Sammler, und ich bin ein grosser Organisator. Was mich interessiert, ist nicht nur, etwas auf den Punkt zu bringen, sondern auch, Beziehungen zwischen diesen einzelnen Punkten herzustellen. Dieses Organisieren hat sehr stark mit meiner Lebenshaltung überhaupt zu tun. Ich erfahre mich als einen Menschen, der immer wieder ins tiefste Chaos hineinfällt. Ich habe am eigenen Leib eine Dialektik auszutragen. Da ist eine chaotische Grundstimmung, wo nichts mehr klar und alles in Bewegung geraten ist, eine Situation, wo jeder Strohalm schon eine grosse Rettung sein kann, ein Chaos, wo Haltlosigkeit, Problematik, Schwierigkeiten in mein Leben einbrechen. () Diese Chaotisierung ruft je nach Klärungen. Und die heben gewissermassen die ganze Sache auf ein anderes Niveau, ich würde nicht mal sagen: auf ein höheres, aber oft schon: sie transformieren diese Schwierigkeiten in Erkenntnisse, bringen eine neue Klarheit, eine neue Gewissheit vielleicht auch, eine Art von Kraft, innerer Kraft, Überzeugung, Glaubensstärke vielleicht, die sich sofort wieder chaotisieren kann. () Ich bin ausgespannt in diesen beiden Seinsweisen, und das spiegelt sich, glaube ich, sehr stark in der Art, wie ich mit meinem Komponieren umgehe.

**UPSCh:** Die „Studien“ werden nicht eigentlich aufgeführt. Es ist eher so, als würde der Komponist etwas davon zeigen, was er am Schreibtisch gemacht hat, als würde er ein Produkt seiner Forschung oder seiner verzweifelten Arbeit zeigen (). Die „Studien“ können auch nur studiert werden, sie können angeschaut werden, sie können aber auch symphonisch aufgeführt werden, oder als Performance. () Der Charakter der „Studien“ muss so zur Geltung kommen, dass klar wird, dass es sich eben nicht um eine Aufführung handelt. Ich versuche also, dem Zwang zum Stück, dem Zwang zur endgültigen Formulierung, dem Zwang zum

Letztgültigen zu entkommen. Es ist Prozess, es ist Erkenntnisarbeit, und so möchte ich es zeigen. Und nicht: es ist ein Stück, oder es ist ein ästhetisches Objekt. Ich bin, obwohl ich welche hergestellt habe, eigentlich eher dem ästhetischen Objekt abgeneigt. Ich habe einen grossen Argwohn, wenn ein Objekt mit seiner eigenen Ästhetik auftrumpft, ich möchte das weghaben. Ich kämpfe darum, dieses Schöne auf der ersten Ebene wegzubekommen, um es auf einer höheren, oder auf mehreren höheren Ebenen dann vielleicht durch eine Hintertür wieder hereinzulassen.

**UPSch:** Mich hat immer fasziniert, neben den abgeschlossenen Werken, die einen klaren Rahmen haben, auch an offenen Projekten zu arbeiten, die eigentlich unmöglich abzuschliessen sind. Also nicht nur Work-in-Progress, bei dem man irgendwann auch sagt, so jetzt hab ichs geschafft, sondern Werke, oder eben nicht mehr Werke: eher Gebilde, die allseitig offen bleiben und während der Arbeit immer weitere mögliche Kategorien ihrer Existenz selber entwickeln. ()

Die „Studien“ sind Werke, die eigentlich eigenständig immer wieder wuchern. Und wenn ich im Jahr 1988 in einem etwas arroganten, auch etwas überstürzten Entschluss beschlossen habe, das Komponieren zu beenden, hiess das, die Kompositionen, die Arbeit, die ich bisher gemacht habe, sozusagen auf einen endgültigen Stand zu heben, so zu tun, als wäre die Sache abgeschlossen, und ein Werkverzeichnis zu entwerfe, welches nun nicht nur fertige Werke, sondern auch geplante Werke, unabgeschlossene, in verschiedenen Realisationsformen steckende Werke mitbeinhaltet. Das ergab eine Pseudoliste von zwölf mal zwölf Seiten, also von einhundertvierundvierzig Kompositionen, die in zweiundsiebzig Zyklen und Einzelstücke eingeteilt sind. Das sieht aussergewöhnlich abgeschlossen aus. Wenn die Sache analysiert oder auch nur betrachtet wird, wird sofort klar, dass von Abgeschlossenheit, von Rundung, von idealer Form überhaupt nicht die Rede sein kann. Es ist ein sehr vielschichtig vernetztes Ganzes, das aber ausserordentlich viele blinde Flecken aufweist.

**UPSch:** Ich weiss, das Komponieren, das Improvisieren, das Interpretieren und das Pädagoge-Sein hat etwas mit meinem Leben zu tun, aber ich weiss nicht, welche von diesen Tätigkeiten nun als die höchste angesehen werden kann. Sie interessieren mich in wechselndem Masse, und ich habe das Gefühl, dass ich am Leben bin, wenn ich diese Tätigkeiten ausübe, aber mehr kann ich dazu nicht sagen.

# URS PETER SCHNEIDER IM GESPRÄCH MIT KJELL KELLER

## KEINE WERKE MEHR

Adorno hatte bereits in seiner „Philosophie der neuen Musik“ über die Erschütterung des Werks geschrieben: **Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, die keine Werke mehr sind.**

*Auszüge aus: Kjell Keller „Annäherungen an Urs Peter Schneiders Arbeit“*

*Dossier Musik, Pro Helvetia/Zytglogge Verlag 1989:*

Ein Zitat, stellvertretend für viele, aus der Feder eines engagierten Komponisten, **Dieter Schnebel 1969:** *Das als Grossform konzipierte und bis ins Detail ausgeführte Werk hat abgedankt. Vielmehr sind diese Stücke Vorgänge, die entstehen; wie sorgfältig auch immer geplant, so doch stets voll unberechenbarer Momente. Musik wird zu einem Unbekannten, das erst herauskommt. – Sind also die Stücke keine fest umgrenzten Gegenstände mehr, wird der Begriff des Werks zersetzt. Die neuen Kompositionen beginnen ihre zeitlichen und räumlichen Grenzen zu verlieren. Indem sie nicht mehr auf sich selbst bestehen, öffnen sie sich für andere Musik, ja für Akustik insgesamt. Die Kompositionen aber werden zu Stückwerk, zu Aus- und Abschnitten des kompositorischen Prozesses selbst.*

Einige Sätze aus **Schneiders** Kommentar zu seinem HANDWERK (1970) für einen Klavierspieler: *Ironische Vorführung eines Nicht-Stückes. Unsinnige Sammlung von Skizzelein aus den letzten zehn Jahren, auf absurde Weise ineinander verschachtelt. Infragestellung des Mythos vom Meisterwerk. All die Legendchen ums Komponieren und Interpretieren. Verunsicherung. Bis heute mehrere Uraufführungen.*

*Aus Gesprächen von Kjell Keller mit Urs Peter Schneider:*

1988 **UPSch:** Die ersten meiner Arbeiten sind lange Zeit gar nicht fertig geworden, sie wurden mir einfach nicht zu „Werken“, obwohl ich das damals gewünscht hätte. Das erste abgeschlossene „Stück“ war BABEL; das sagt schon Einiges, dass just ein Zertrümmerungs-Thema mein erstes vorgelegtes Opus bestimmt. Aber ich habe durchaus immer die gute Form, das Präzise, das Einleuchtende (auch möglichst Heimleuchtende) angestrebt, nur sind dabei mehrheitlich „schwierige“, schwer konsumierbare Güter herausgekommen. Später habe ich liegengebliebene „Werke“ revidiert, weil mir klar wurde, aus welchen Gründen sie einer Niederschrift denjenigen Widerstand verschafft hatten, der sie nicht abschliessbar machte. Und da öffneten sie sich der Revision (der erneuten Vision). – Vieles ist noch heute, wie das Werkverzeichnis (das ich als Ganzes betrachte) zeigt, im Umstand des Unfertigen: Manuskripte, die nur ich lesen und realisieren kann. Aber allmählich habe ich die Idiosynkrasie gegen den Werkbegriff aufgegeben. Das heisst nicht, dass mir heute „grosse Gattungen“ erstrebbar erscheinen; es heisst bloss, dass ein „Stück“ zur Niederschrift bringen oft die beste Lösung für ein hängiges Problem darstellt (nicht immer: für Probleme, wie ich sie in STUDIEN

als musikalische Forschungsarbeit betreibe, kaum je: das sind wahrlich keine „Stücke“). Dass DIE VIER BÜCHER einen so expliziten Werkcharakter angenommen haben, verdankt sich vielleicht dem Umstand, dass sämtliche ihrer 80 Teile aus Skizzenbüchern herausdestilliert worden sind! – Ich glaube nicht mehr, dass das heutige Interesse für Symphonien und derlei Musik, welches zahlenmässig zugenommen hat, auf tiefen Einsichten aufruhet; es wird uns da etwas durch Werbung angedreht, um Wichtigeres zu überdecken und zu verhindern. Obwohl ich Symphonien lieb habe, bin ich innerhalb einer solchen Interessen-Landschaft ein Anti-Musik-Macher; aber ich fühle mich nicht so! Ich fühle, dass ich mit meiner Arbeit an die Wurzeln der Musik gelange, ganz allmählich.

**KK:** () Wie beurteilt Schneider, auch hier im Rückblick von 1988 aus, die Rolle des Hörenden?

**UPSCh:** Der wird jetzt methodisch entsensibilisiert für Musik, indem man ihn damit überschwemmt. Ich spüre da bei Vielen ein grundlegendes seelisches Bedürfnis, aus diesem Zustand wieder herauszukommen; aber die finden dann nicht die richtigen „Orte“ oder „Inseln“, welche ein solches, eigenverantwortliches Hören ermöglichen (und es geht ja heute um viel intimere Erfahrungen als etwa noch bei BABEL, wo der Freiheitsbegriff viel oberflächlicher, wenn auch attraktiver“ ins Spiel kam). Vor zwanzig, dreissig Jahren war die Neugierde grösser, das Angebot jedoch geringer. Das hat man gründlich geändert! Ich glaube immer noch, dass Auseinandersetzungen mit (je neuer) Musik für ein Gesellschaftssystem wie bei uns gefährlich sind: also bietet man genügend von dieser grässlichen heutigen, anbietenden „neuen“ Musik an, und damit ist dann die Gefahr gebannt. An der Verbreitung solch „neuer“ Musik nehme ich nicht teil; lieber gehe ich mit meiner Arbeit ins Getto.

**KK:** Schneider trägt das Weltliche ins Geistliche, das Geistliche in das Weltliche. Kein Absondern des einen vom andern. Es ist gewiss kein Zufall, dass sich dieser Komponist immer wieder mit Mystikern und Ketzern befasste, die gleichzeitig „innerhalb“ und „ausserhalb“ der Kirche standen. Sein Werk für zweihundert Soloblockflöten trägt denn auch den Titel HÄRESIE (1983-84). Aus einem Kommentar:

**UPSCh:** Mich hat eigentlich immer nur das Ketzerische interessiert. Immer waren es Häretiker, die, oft inmitten der Institutionen, das Neue vorlebten und dafür verlacht, bewundert und verbrannt wurden; wobei dann ihre ihre Impulse merkwürdigerweise stets in die Geschichte eben dieser Institutionen als Wahrheit eingingen.

**KK:** Schneider liebt () absurde Verbindungen, Verklausulierungen, geheime Bedeutungen, die für ihn zur Realität der Musikstücke gehören, ohne dass der Hörer sie direkt wahrnehmen könnte. „Komponiert“ wird nicht einzig das Klangliche, sondern auch das Drum-Herum.

**UPSCh:** Viele Ebenen, viele Entstehungsdaten, Titel, Widmungen oder strukturierte Einführungstexte, werden in die Kompositionen hinein- oder an sie herangebracht; und natürlich stimmt es nicht, dass sie nicht wahrgenommen würden, denn die geistige Anstrengung, so etwas recht zu tun (während des Komponierens), prägt sich dieser Musik ein als eine Art geheimer Kraft. Daran glaube ich einfach. (Radio DRS 1987)



**KK:** Schneider beschreibt eine kompositorische Erfahrung, die er im Zusammenhang mit dem ZEREMONIENBUCH machte:

**UPSCh:** Ich arbeite sehr viel an meinen Skizzenbüchern; hier finden sich Musiken, die beispielsweise nur aus einer Tonleiter bestehen, das heisst: im Kompositionsvorgang, der zuerst vielleicht Reichtum anvisierte, wurde durch die Arbeit, durch die Reflexion, durch die Suche nach der besten und klarsten Lösung (die gleichzeitig einfach und komplex sein soll) etwas so Triviales hervorgebracht, dass ich lange meinte, es gar nicht als Musik verwenden zu können. In den Skizzenbüchern von Webern habe ich das auch gefunden; es ist oft erschütternd zu sehen. Im ZEREMONIENBUCH fand ich (erstmal?) den Mut, solche „Trivialitäten“ wie eine Tonleiter neben reicher figurierten Stücken „günstig plaziert“ einzubringen. (Radio DRS 1987)

**KK:** Das Werkverzeichnis enthält „Sammlungen verschiedenster Materialien“, die alle fünf Jahre unter dem Titel STUDIEN festgehalten sind. Dazu eine „Bemerkung“ Schneiders im August 1988:

**UPSCh:** 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 den 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 anhörens-wert schienen. Allmählich habe ich angefangen, einige wenige von diesen Reduktionen („nahe dem Nullpunkt“) in zyklische Werke ganz, ganz vorsichtig hineinzuschmuggeln.

**UPSCh:** Komponieren bedeutet Büroarbeit: stundenlang kleine Noten schreiben, ausradieren, neu versuchen, am Schreiben verzweifeln. Dann blickst Du zum Fenster raus und siehst, wie das Leben vorbeizieht, Zweifel kommen auf: wieviel hat mein Komponieren mit diesem Leben, das ich liebe, zu tun? Kindheit erscheint wieder, die Albernheit, das Verspielte melden sich, ja, und die Wildsau in mir. – Das alles hat wohl Einfluss auf meine Tätigkeiten, die ich vor mir habe, die vielleicht vom Komponieren ganz abkommen. Wie es weiter geht? Ich stehe dieser Frage eigentlich ganz hilflos gegenüber. (1987)

URS PETER SCHNEIDER

## VERMITTLUNG VON NEUER MUSIK.

### ZWANZIG INDIVIDUELLE BETRACHTUNGEN.

(Hier sieben der zwanzig Betrachtungen.)

**00:** Mit dem grossgeschriebenen Ausdruck „Neue Musik“ ist das Produkt desjenigen Komponisten bezeichnet, der sich noch als ein Wesen erleben kann, welches in subtilster musikalischer Arbeit hohe Ansprüche zu stellen und ebenso hohe Bedürfnisse zu erfüllen vermag; meist sind es, in der heutigen trüben Situation, vorrangig oder gar ausschliesslich seine eigenen.

**01:** Diese Neue Musik, wo sie von so ernsthaften, moralisch sich definierenden Komponisten geschaffen wird, kann einen Einstieg ins Neue Sein ermöglichen, welcher, je nach Veranlagung des Suchenden, auch durch Blütentropfen oder Drogen, Anthroposophie oder I Ging, körperliches Üben oder zahllose weitere, die Normalität durchbrechende Verrücktheiten freigemacht wird; der an Neue Musik sich Heranarbeitende darf, wie seine verrückten Gefährten, immer wieder an den Gefahren und Erschütterungen der Verliebtheit und der Liebe teilhaben.

**04:** Der normale, arglose und ahnungslose Hörer ist durch den künstlichen, simulierten Konsens der Macher, durch ungezählte Jahre der Ausweisung oder doch Verunglimpfung subtilen musikalischen Arbeitens, davon überzeugt worden, dass Neue Musik eigentlich gar keinen Anspruch auf Umwandlung, Neubelebung, Bereicherung des Individuums beinhalte; wurde diese Überzeugung früher durch den blossen, augenzwinkernden Hinweis auf die Lästigkeit ihrer Klänge aufgeschwatzt, so erprobt sich neuerdings ein Verfahren, welches „positiv“ entgegenkommende, quasi hurende Musik ins goutierbare Angebot aufnimmt wie eine andere musikalische Amüsier-Sparte auch, als nunmehr geeignet, ins „Geschäft“ zu kommen, als eine, die es nun endlich „marktwirtschaftlich auch geschafft“ hat.

**06:** Zu benennen gilt es heute die „Orte“, wo die wirklich Neue Musik den Menschen in seiner Sehnsucht nach Öffnung und Änderung, nach Sinnerfüllung erreichen kann, ihn gleichzeitig bereichernd und beängstigend; diese Musik artikuliert, sofern sie etwas taugt, genauestens diesen Zwiespalt zwischen Befreiung und Bedrohung, und ihr Zweck wäre im Glanz des Symphoniekonzertes, im Plüsches des Opernhauses nicht mehr auszumachen.

**11:** Soll diese Neue Musik, als eine wagnisreiche, ungesicherte, dem Dialog sich öffnende, eine Lebensgrundlage erhalten, ist dafür zu sorgen, dass sie nicht mehr zur Beurteilung sich eignet, sich der Jurierung verschliesst; das kann sie erreichen, wenn sie schamlos wird im Anspruch des sie verantwortenden Individuums, welches ein Ende der Bescheidenheit ausruft und „sich selbst“ zum Zeichen setzt, verwundbar und also nicht mehr zu verwunden.

**16:** Meine jetzigen Tätigkeiten verstehen sich nicht mehr so planvoll, als hätte ich bloss im Sinn, das Neue, welches gut aber schrecklich ist, mit Hilfe des Alten, welches die nötigen Sicherheiten gewährt, zu ergreifen und weiterzutreiben; dringlich erscheint mir nun auch ein aus irritierenden menschlichen Beziehungen stammendes, an welchem Ort auch immer der Verrücktheit sich stärker auslieferndes Tätigsein aus dem Augenblick heraus, welches in einer wahrer, unkontrollierter aus mir herauswollenden Kraft besteht, die wiederum ihre eigene Irritation, die so not-wendige, in die Zusammenhänge einbringt.

**19:** Der über Vermittlung nachdenkende Komponist oder Improvisator, Interpret oder Pädagoge hätte als erstes zu leisten seine eigene, individuelle Konfrontation mit dem „Stirb und Werde“, dem Tod der ihm umgebenden Kultur und dem eventuell möglichen Wiederaufleben ihrer heute fast erstickten heilenden Energien; ohne ein Erlebnis dieser Urkraft des Künstlerischen, das ein erschreckendes und erschütterndes sein wird, ist das Treiben des Vermittelnden nur ein wahnhaftes Spiel, das sich widerstandslos in den allgemeinen Wahnsinn einfügt.

# URS PETER SCHNEIDER

## WERKVERZEICHNIS

**Sonate** (1955-56) Zwei Fragmente für Solovioline

**Zwei Aphorismen** (1958-59) für Violine und Klavier

**Sonatinensatz** (1959) für Violine und Klavier

**Talentproben, Tänze und Kontertänze** (1960) bestehend aus: **Eloquenz** für Orgel mit zwei Holzbläsern und vier Streichern, **Eminenz** für Orgel mit zwei Streichern, **Efflorenz** für Orgel mit Resonatoren, **Distanz** für Klavier mit Präparationen, **Dissonanz** für Klavier mit zwei Streichern, **Diskreptanz** für Klavier mit zwei Blechbläsern und vier Streichern; revidiert 1974-79

**Käfig** (1961-62) bestehend aus: **Septett**, achtzehn Sequenzen für sieben Instrumente in hoher Lage mit Klavier ad libitum; **Quintett**, vierzehn Sequenzen für fünf Instrumente in mittlerer Lage mit Klavier ad libitum; **Terzett**, zehn Sequenzen für drei Instrumente in tiefer Lage mit Klavier ad libitum; revidiert 1970 und 1992

**Studien** (um 1962) Erste Sammlung verschiedenster Materialien

**Erste Hahnebuch** (1958-63) Material für Theaterstücke mit mindestens vier Ausführenden, revidiert 1982-84

**Frühe Stücke** (1961-63) bestehend aus: **Aktionen**, Septett für drei Holzbläser, Klavier und drei Streicher; Holzbläser, einen Streicher und Vibraphon; revidiert 1971-72 und 1978-79 und 1994

**Babel** (1961-67) für beliebige Klangquellen

**Studien** (um 1967) Zweite Sammlung verschiedenster Materialien

**Demokratische Modelle** (1968) bestehend aus: **Auf Antrieb**, Übung für fünf Solostreicher; **Unter Umständen**, Übung für zehn Solosprecher

**Zwanzig Situationen** (1960-69) Pseudokomposition für zehn Spielerinnen und Spieler an verschiedenartigen Klangerzeugern, bestehend aus: **Dokument**, **Telekinese**, **Option**, **Jubel**, **Utensil**, **Bilanz**, **Nokturno**, **Salon**, **Gravüre**, **Interferenz**, **Chronik**, **Megalomanie**, **Pressur**, **Extremität**, **Firmung**, **Attitüde**, **Visier**, **Watte**, **Halleluja** und **Kosmetik**; revidiert 1970

**Zweites Hahnebuch** (1964-69) Material für Theaterstücke mit mindestens vier Ausführenden, revidiert 1982-84

**Abendfüllendes** (1966-69) Beispiele für optische und akustische Realisationen

**Karo** (1968-70) Vier Tonbandstücke, bestehend aus: **Kommentar** für eine Frauenstimme und einen Assistenten; **Attrappe** (1968) für zwei Trommelstöcke und einen Assistenten (auch live); **Rentisse** für ein Grammophon und zwei Assistenten; **Opposit** für zwei Kontrabässe und zwei Assistenten (auch live)

**Familie I** (1970) Drei Collagen, bestehend aus: **Windwerk** für einen Tonbandbastler; **Handwerk** für einen Klavierspieler; **Mundwerk** für einen Vortragsredner

**Raritäten** (1959-71) für Interpreten, revidiert 1983

**Kirchweih** (1964-71) Fünf Rückführungen, bestehend aus: **Kreuze** nach Heinrich Seuse für vier Instrumentaristen; **Englische Zubehör** nach Emanuel von Swedenborg für Requisiten kirchlicher Herkunft; **Zähler** nach Bernhard von Clairvaux für eine Figurine; **Geistliche Übungen** nach Ignatius von Loyola für Personen beiderlei Geschlechts; **Umkehr** nach Friedrich Weinreb für Orchester mit Apparatur; revidiert 1972

**Blumen** (1971) für vier Klaviere

**Sechs Partien** (1962-72) für Solisten, bestehend aus: **Kugel** für einmal Klavier; **Winkel** für zweimal Harmonium; **Nabel** für viermal Klavizimbel; **Vogel** für dreimal Sopran; **Mantel** für sechsmal Klarinette; **Henkel** für fünfmal Harfe; revidiert 1972

**Findlinge jeglichen Ausmasses** (1972) für Beschauer, womöglich Verwerfer

**Studien** (um 1972) Dritte Sammlung verschiedenster Materialien

**Sendung** (1972) Radioprogramm für und gegen den Südwestfunk

**Motto** (1973) auf einen Text von Robert Walser für vier Musiker

**Heiligenbilder** (1967-74) für ein bis elf Musiker, bestehend aus: **Ignatius**, **Katharina**, **Norbertus**, **Quirinius**,

## Brigitta und Franziskus

**Drittes Hahnebuch** (1970-75) Material für Theaterstücke mit mindestens vier Ausführenden; revidiert 1982-84

**Vier Duelle** (1973 und 1975), bestehend aus **In diesem Teil wird auch Chriemhilde von der Untreue ergriffen!** nach Uhland für vier Ausführende; **Warum hat Deutschland noch kein grosses öffentliches Seebad?** nach Georg Christoph Lichtenberg für zwei Ausführende; **Die Vögel sind ganz späte Erzeugnisse der Natur!** nach Johann Wolfgang Goethe für fünf Ausführende; **Sollte man nicht jedem Städtgen seine besondere politische Verfassung geben?** nach J.Möser für drei Ausführende

**Geistliche Musik** (1974-75), bestehend aus: **Fischnetz** für Spielzeug und elektronische Verarbeitungen; **Senfkorn** auf einen Text von Meister Eckhart für Singstimme (Sopran) und elektronische Verarbeitungen; **Feigenbaum** für Schlagzeug und elektronische Verarbeitungen; **Sauerteig** auf einen Text von Schwester von Schwester Mechthild für Sprechstimme (Bariton) und elektronische Verarbeitungen

**Meridian** (1973-76) Sechs Dauern nach Paul Celan, bestehend aus: **Atemwende** für neun Streicher; **Sprachgitter** für zwei Pauker; **Fadensonnen** für vier Sänger; **Schneepart** für einen Hornisten; **Niemandsrose** für sechs Gitarristen; **Lichtzwang** für acht Pianisten; revidiert 1986

**Spazieren mit Robert Walser** (1975-76) Ein radiophones Porträt

**Familie II** (1975-77) Drei Arrangements, bestehend aus: **Mei Schatz is a Schneider**, Wienerlied für Singstimme (Sopran) und Instrumentarium; **De Finke sin dut**, Kölerlied für Singstimmen (Sopran, Bariton) und Instrumentarium; **Mi Frau heisst Annegreth**, Bernerlied für Singstimme (Bariton) und Instrumentarium

**Vier kleine Mysterien** (1976-77) nach Rudolf Steiner, bestehend aus: **Ewiger Schnee** für Bassklarinette und Klavier; **Wolkenloser Himmel** für Violine, Violoncello und Klavier; **Dürres Gras** für Violine, Viola, Violoncello und Klavier; **Ätzendes Brennen** (1976-77) für Es-Klarinette, zwei Klarinetten, Bassklarinette und Klavier

**Zeitraum** (1977) Quartett für Violine, Altflöte, Violoncello, Bassklarinette

**Studien** (um 1977) Vierte Sammlung verschiedenster Materialien

**Werkraum** (1961-78) Sieben Zwiesprachen, bestehend aus: **Immer / Nimmer**, Noten für vier Vokalistinnen / vier Cembalisten; **Rohrertisch / Striegeltisch**, Texte für vier Sprecher / vier Schlagzeuger (oder andere Besetzung); **Ockerln / Nockerln**, sechs Grafiken für drei Partner (zum Beispiel Violine, Orgel, Fagott / Flöte, Klavier, Violoncello); **Entwickeltes / Verschleiertes**, Noten für drei Posaunisten / zwei Pianisten; **Ichts / Nichts**, Texte für zwei Partner (zum Beispiel Flöte, Cembalo / Violine, Klavier); **Lichtlein / Pflöcklein**, Grafiken für einen Bratscher / einen Blockflöter (oder andere Besetzung); **Och / Noch**, Noten für einen Sopranisten / einen Organisten; revidiert 1979

**Geistliche Musik II** (1977-78), bestehend aus: **Silberlinge**, Nachdenken über Judas für Orchester (einunddreissig Ausführende); **Kohlenfeuer**, Nachdenken über Petrus für kleines Orchester (fünfzehn Ausführende); **Erdbeben**, Nachdenken über Jesus für Ensemble (sieben Ausführende); **Wundmale**, Nachdenken über Thomas für kleines Ensemble (drei Ausführende)

**Hülle und Fülle** (1978) für grossen/mittleren/kleinen Chor und Trompete/Horn/Posaune

**La Valse** (1978) Synchronisations-Studie für acht walzerspielende Gruppen und Publikum

**La Marche** (1978) Synchronisations-Studie für sechs marschspielende Gruppen und Publikum

**Clavierübung** (1971-79) Einundachtzig Tasteninstrumentstücke, revidiert 1988

**Hölzerner Himmel** (1976-79) Drei Märchenstücke für Kinder, bestehend aus: **Ohrwurm**, Konzept für Streicher; **Uhrwerk**, Konzept für Schlagzeuger; **Ehrwort**, Konzept für Sprecher; revidiert 1993

**Achtsamkeit** (1978-79) bestehend aus: **Konzentration**, fünf Dreiecke für zweiundzwanzig Instrumente; **Meditation**, elf Vierecke für zehn Instrumente; **Kontemplation**, dreiundzwanzig Fünfecke für vier Instrumente; revidiert 1989 und 94

**Vom Himmel durch die Welt zur Hölle** (1979) für grosse/mittlere/kleine Ensembles

**Ein Jahreslauf** (1976-80) Zyklus von Reigen durch alle Tonarten, vierundzwanzig Klavierstücke

**Viertes Hahnebuch** (1976-81) Material für Theaterstücke mit mind. vier Ausführenden; revidiert 1982-84

**Urbilder** (1978-81) Sechs experimentelle Kammermusiken, bestehend aus: **Gral I/II/III** für Ensemble (circa acht Ausführende); **Zwerg I/II** für sechs Ausführende; **Tor I/II/III/IV** für Ensemble (sieben Ausführende); **Orplid I/II** für Ensemble (circa fünf Ausführende); **Delphin I/II/III/IV** für drei Ausführende; **Tamil I/II/III** für

Ensemble (vier Ausführende)

**Achtzehn Stationen** (1979-81) für fünf Streicher und sechs Bläser, bestehend aus: Kurzer Walzer, Kurzer Marsch, Langer Walzer, Langer Marsch

**Eine kleine Extramusik von sechs Engelchen** (1981) nach dem Tanzlegendchen von Gottfried Keller für sechs Instrumentalisten

**Mit Dank an Mendelssohn** (1981) nach William Shakespeare, bestehend aus: **Schauspielmusik** zu einer szenischen Aufführung des „Sommernachtstraums“; **Hörspielmusik** zu einer radiophonen Zusammenfassung des „Sommernachtstraums“

**Die vier Bücher** (1955-1982), bestehend aus: **Liederbuch** auf zehn Texte deutscher Dichter, fünfunddreissig Lieder für eine Singstimme und Klavier (Eingang, Beiseit, Ursach, Walzer, Heimweh, Abruf, Knospe, Liedlein, Morgen, Sterben); **Chorbuch** auf zwölf Texte von Robert Walser, zwölf Lieder für acht Singstimmen (Traube, Sinken, Angst, Netz, Westen, Suppe, Urzeit, Liedgut, Zitat, Finger, Geist, Engel); **Zeremonienbuch** auf sechs Texte deutscher Dichter, fünfundzwanzig Zeremonien für ein Holzblasinstrument (Zuvor, Strecke, Reigen, Inbrunst, Kummer, Ostwind); **Orchesterbuch** auf acht Texte von Robert Walser, acht Zeremonien für acht Holzblasinstrumente und Streicher (Tugend, Krieg, Osten, Fabrik, Kehraus, Hecke, Rast, Inhalt)

**Regenbogen** (1973-82) für ein bis fünf Bläser (mit Klavier ad libitum), revidiert 1987-89 und 1995

**Chormann** (1982) Filmmusik für präpariertes Klavier

**Studien** (um 1982) Fünfte Sammlung verschiedenster Materialien

**Faust** (1982) nach Johann Wolfgang Goethe, Schauspielmusik mit vierundzwanzig Instrumentalfarben durch alle Tonarten

**Duplizitäten** (1961-83) für Interpreten; revidiert 1995

**Schriftwerke** (1975-77 und 1981-83) nach Martin Buber, bestehend aus: **Hohe Lieder**, Projekt für acht bis zwölf Improvisationen für Gesang (Sopran) und fünf bis sieben (Blas-/Streich-)Instrumente; **Du, der im Versteck des Höchsten sitzt**, sechzehn Monodien für Horn (Stimmung beliebig); **Gleiche Sprüche**, Projekt für elf bis fünfzehn Extrapolationen für zwei Sprecher (Bariton) und zweiundzwanzig bis sechsundzwanzig (Zupf-/Schlag-)Instrumente; **O Glück ihrer, die schlichten Wegs sind**, zweiundzwanzig Psalmmodien für zwei Pianisten (Klavier vierhändig)

**Häresie** (1983-84) Einübung für zweihundert Soloblockflöten

**Friede auf Erden** (1984) Ein Orchesterstück (fünfundfünfzig Ausführende)

**Fünfundfünfzig Variationen** (1982-85) nach Adalbert Stifter für Oboe und Cembalo

**Einundneunzig Variationen** (1982-85) nach Adalbert Stifter für Geige und Klavier

**Sternstunde** (1985-86) Oper in sechs Bildern nach einem Szenenfragment von Friedrich Hebbel

**Zweiundsiebzig Varianten** (1986) für Sprechstimmen

**Vom Turm her** (1983-85) nach Friedrich Hölderlin, bestehend aus: **Die Linien des Lebens** (23.XII.1983)

**Erfahrung** für zwei bis elf Musiker; **Mit Unterthänigkeit** (11.X.1984) **Lebenslinien** für Stimme und Begleitung; **Die Linien des Lebens** (17.XI.1985) **Entlastung** für zwei bis elf Spieler

**Mit Pindar** (1984-86) nach Friedrich Hölderlin, bestehend aus **Todeslinien** (4.I.1984) für Violoncello oder ein anderes geeignetes Instrument (Bordun ad libitum); **Mit Liebenswürdigkeit** (17./18.VI./VII.1985) für fünf bis sieben Sprecher; **Lebenstänze** (31.XII.1986) für Viola oder ein anderes geeignetes Instrument (Bordun ad libitum)

**Zur Wand hin** (1985-87) nach Friedrich Hölderlin, bestehend aus: **Die Tänze des Todes** (18.II.1985)

Entgrenzung für drei bis vier Spieler; **Mit Unterthänigkeit** (12.I.1986) **Todestänze** für Gruppen von Schlagzeugern; **Die Tänze des Todes** (24.III.1987) Erqueckung für drei bis vier Musiker

**Fünf Phantasien** (1986-87) für Saiteninstrumente (Chuldal, Choldel, Chaldel, Schaeldel, Schoelbel)

**Die Schöne Frau von Thun** (1987) Sechs Lebensbilder für drei Paare von Bläsern oder Streichern nach einem Gedicht von Robert Walser

**Studien** (um 1987) Sechste Sammlung verschiedenster Materialien

**Wüsten** (1987-88) Dokumentation eines musiktheatralischen Projekts

**Tobold** (1987-88) Szenen der Demut für Chorstimmen und Orchestergruppen nach fünf Fragmenten von

Robert Walser

**Das Mädchen mit den schönen Augen** (1988) Zwei Albumblätter für Oboe und Trompete nach einem Gedicht von Robert Walser

# MARION LEYH

Urs Peter Schneider hat seit 1987 mit Marion Leyh zusammengearbeitet. 1998 Heirat.

Marion Leyh ist 1962 in Seligenstadt geboren.

**Seit 1977** Theaterarbeit. 1977 bis 82 Ausbildung zur Theaterpädagogin und zur Erzieherin (Frankfurt, Dieburg). Zur Schauspielerin ausgebildet durch Zygmunt Molik, Reinhard Flatischler, Johannes Vardar, Teatro Nucleo; im indischen Gesang und Tanz durch Gilles Petit (Paris), zur Bühnenbildnerin in Freiburg und an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach.

**Seit 1982** Regiearbeiten in Gruppen und Institutionen. Erforschung, Konzipierung und Umsetzung von neuartigen Darstellungsweisen; Weiterentwicklung der Medien ausserhalb ihrer klassischen Funktionalität; Arbeit in Theatergruppen, Soloperformances, Zusammenarbeit mit Künstlerinnen verschiedenster Sparten und Nationalitäten, z.B.: 1982 bis 90 im OMT (Kassel): „Die Jagd nach dem Schnark“, „Adalgisa, das Leben einer Irren“. „Das Auge“.

**1986 bis 88** „Theaterarbeit mit expsychiatrisierten Menschen; **1987 und 88** mit STOP.P.T. (Bern): „Achse Kassel-Bern, 2mal Provinz“, „Die Winterreise I und II“. Ab 1987 intensive Zusammenarbeit mit dem Musiker Urs Peter Schneider: „Wüsten“, „Zweiundsiebzig Varianten“, „Clavierübung“, „Explosionen“, „Von Cage ausgehend“, „Improvisationen“.

**1988** mit Bianca Döring, Autorin und Sängerin (Berlin): „Das ungeschlossene Zerreißen der Erdoberfläche“. Im selben Jahr Gründung von „Netzwerk Theater e.V.“ (Kassel) und am „Expandet Theater“ (Poznan).

**1990 und 91** mit LEZARD (Frankreich): „Machines Follies“. **1991** Erhalt eines Vollzeitstipendiums zum Bühnenbildstudium und Beginn der Zusammenarbeit mit Ruth Bamberg, Videokünstlerin (Frankfurt): „KünstlerInnenfachtagungen in Villigst“, „Variations on Silence nach John Cage“.

**1992** Soloperformance „Drang“.

**Seit 1993** vermehrt Konzipierung und Gestaltung von Bühnenräumen für andere Künstlerinnen, für TRANSIT (Darmstadt): „Bodenlos“, für das Duo Bühler-Schneider (Bern): „Einundneunzig Variationen“.

**1994** Gründung der Gruppe ANDROGYN und Realisation (als Tänzerin) des gleichnamigen Videofilms.

**Seit 1996** Performances mit „Black Market International“, „Neue Horizonte Bern“, Arbeiten für das „Ensemble fächerübergreifend der Musikhochschule Bern“ und Konzept zur Duoperformance mit Urs Peter Schneider „Zweieiige Zwillinge“. 1996 Einrichtung eines multimedial benutzbaren Labyrinthes an der Bild-Bau-Stelle Dresden.

**1998** Diplom-Design (Fachrichtung Visuelle Kommunikation“ und Heirat mit dem Musiker Urs Peter Schneider. Lebt jetzt in Biel.