

Matthias Keller

Cross-Culture-Komponieren I

Vertikal – Im Dialog mit der Musikgeschichte

»Neues ereignet sich nur, wenn sich Kulturkreise überlagern«, dozierte Enjott Schneider bereits 1979 an der Münchner Hochschule für Musik und Theater in seinem Theorieunterricht, zu dessen Teilnehmern auch ich gehörte.

Lange bevor Schneider als Komponist in mein Bewusstsein trat, waren es vor allem seine Vorträge und sein Unterricht, die mich – und viele meiner damaligen Kommilitoninnen und Kommilitonen – in den Bann zogen. Sein breit gefächertes Wissen und seine weit ausgreifende Wahrnehmung der Welt und globaler sozio-kultureller Zusammenhänge verliehen ihm von Anfang an eine Art Sonderstellung unter den Dozenten und Professoren.

»Aus der Spannung zwischen Gegensätzlichem kreatives Kapital schlagen« scheint von jeher Schneiders künstlerisches Credo zu sein, gemäß der Erkenntnis – im Sinne der Hegelianischen Dialektik – »dass aus These und Antithese die Entwicklung und Synthese resultieren.« Für Schneider stellt diese Triade die Essenz des Abendlands schlechthin dar. Ausgehend von der Zahl »drei« als Essenz griechischen Denkens, ob in der Mathematik und den pythagoräischen Dreiecksberechnungen oder im griechischen Drama, dessen Handlung aus dem dramatischen Konflikt zweier Antipoden entsteht. Ein Grundsatz, der in der klassischen Sonatenform (mit ihrem kontrastierenden Themenpaar) ebenso Niederschlag findet wie in den Dramaturgien von Literatur und Film.

In diesem Sinne ist Schneiders Schaffen aus der Überlagerung von Kulturkreisen inspiriert: horizontal-geografisch durch Schnittmengen mit Ethnien aller Erdteile, vertikal-historisch durch die Auseinandersetzung mit der eigenen musikgeschichtlichen Tradition. Im Jargon zeitgenössischer Verkürzung: Schneider, der Kultur-Hopper oder Kultur-Zapper!

Grundlage und geistiger Überbau für diese Haltung gegenüber europäischer Musikgeschichte und Inspiration ist Schneiders immenses Wissen um die personellen wie gattungsspezifischen Stile. Seit 1993 (damals noch als Lehrbeauftragter an der Musikhochschule und an der Universität Freiburg i. Br.) hielt Enjott Schneider Analyse-Seminare zu allen Musikstilen vom Mittelalter über die Epoche früher Mehrstimmigkeit, Renaissance, Barock, Wiener Klassik bis hin zu Zwölftonmusik, Serieller Schule und Postmoderne. Mit seinem enormen Fundus verstand er es stets, in sinnlich nachvollziehbarer Art der Vermittlung den emotionalen Kern des jeweiligen Themas freizulegen und seine Zuhörerschaft zu beeindrucken.

Und auch, dass er seit den 1980er-Jahren im Filmgeschäft als Komponist erfolgreich war, dürfte mit seinem polystilistischen Timbre zu tun haben: Während viele Filmkomponisten mit der kreativen Einengung durch vorgegebene »role models« oder »temporary tracks« ein Problem haben, schöpft Schneider mit seinem kognitiven und musikhistorisch fundierten Hintergrund hieraus eher zusätzliche Inspiration. Hiervon zeugen Musiken wie seine Orgeltocatta *Schlafes Bruder* oder die Musik zu Joseph Vilsmaiers Film *Stalingrad* – um nur zwei Beispiele zu nennen. Vorgaben und Eingrenzungen waren Schneider nie hinderlich, sondern schienen im Gegenteil seine Kreativität zu beflügeln, durchaus im Sinne bewusster Kulturaneignung und Fortspinnung fremder Idiomatiken: Wie selbstverständlich adaptierte er stets Material aus allen erdenklichen Stilen und Gattungen der Musikgeschichte und amalgamierte dieses nicht selten mit Pop, Jazz, Folklore oder Salonmusik.

Was zunächst spielerisch anmutet und wie ein Widerspruch gegen das seit der Romantik überkommene Gebot kreativer Einmaligkeit, hat in Wahrheit einen tiefsinnigen Hintergrund: Schneider geht es um die Suche nach dem Ursprung, den Archetypen und den anthropologischen Konstanten der Weltsprache Musik. So faszinierten ihn in den für ihn prägenden 1970er-Jahren bezeichnenderweise die (damals noch recht im Dunkeln liegende) mittelalterliche Musik, die Renaissance, die randeuropäische Volksmusik – seien es die signifikanten Klänge bulgarischer Frauenchöre oder bretonische Instrumente. Und später auch in zunehmendem Maße die Entwicklungen in der außereuropäischen Klangwelt. Mit dem Musikbegriff verband Schneider niemals bloß ein ornamentales Spiel, sondern stets den Ausdruck innerer Befindlichkeit in Gestalt eigenständiger Sprachformen, die sich aus dem jeweiligen Vokabular und inhaltsgeladenen Zeichen entwickeln. Sein Studium der Linguistik mit den Lieblingssparten Paläo- und Psycholinguistik (beides ließ er immer wieder auf begeisternde Weise in seine Vorlesungen einfließen) waren ihm dabei eine große Hilfe.

1979 wurde von ihm im *Archiv für Musikwissenschaft* eine für sein Komponieren richtungsweisende Studie veröffentlicht mit dem Titel *Zeichenprozesse im Quintzirkelsystem. Ein programmatischer Entwurf zur Semiotik der harmonisch-tonalen Musik*. Danach ist jeder musikalische Parameter (ob Klangfarbe, Rhythmus, Intervall, Akkord) im Sinne einer Vokabel ein »Zeichen«, das semiotischen Gesetzen dreifach gehorcht. Die Syntax (Grammatik, Satzlehre, Harmonielehre) regelt die Verknüpfungsmodalitäten der Zeichen untereinander. Die Semantik (Gehalt, Bedeutung) verweist auf das Bezeichnete, den »Inhalt« des Zeichens, das im Falle der Musik durchaus konkret (sozio-kulturell vereinbart) oder aber diffus-generell sein kann (auf Stimmungen, Gefühle, Körpergesten verweisend). Und die Pragmatik schließlich verweist auf die Art, wie die Zeichenbenutzer inkulturiert sind. Die Zeichen – sei es die Schriftspra-

che oder die zeichenhaft verkürzten Verkehrsschilder – müssen kulturell vereinbart sein, um als Sprache wirksam zu werden. Gerade in der Musik ist der »kommunikative Gebrauch« (so der Linguist Ludwig Wittgenstein) die oberste Instanz. Eindeutigkeit muss dabei nicht zwingend sein. Oft sind nur zwei Spannungspole gegeben, zwischen denen dann eine Ortung und somit eine Inhaltlichkeit stattfinden: etwa in Polaritäten wie hoch-tief, hell-dunkel, laut-leise, angespannt-entspannt, hart-weich.

Enjott Schneiders Semiotik der Musik und die Entwicklung des Terminus »musikalische Vokabel« entstanden in enger Zusammenarbeit mit seinem Doktorvater Hans-Heinrich Eggebrecht, der damals die Isolierbarkeit des »Zeichens« propagierte: »Jede Substanz ist nach Sinn und Gehalt etwas für sich und kann in der Geschichte ihrer normativen Abstraktion verfolgt werden.«¹ In der Tat verfügt Schneider über einen reichen Fundus musikalischer »Vokabeln«, die nur zum Teil selbstdefiniert sind – zum größten Teil sich in Art eines Lexikons in der gesamten Musikgeschichte in recht einheitlicher Bedeutung finden lassen. Das konnte er auch in seinem Tonsatzbuch *Der musikalische Satz*² einleuchtend vermitteln: Vom dunklen neapolitanischen Akkord des Phrygischen, den rhetorischen Figuren des Barock bis zu den in Musik abgebildeten Körpergesten (Tremolo als nervöses Erzittern, starke Intervallfolgen und aufwärtsgerichtete Bewegung als Indikator von Freude etc.) katalogisierte er in der »autonomen« Instrumentalmusik Vokabeln, die gerade in dem textierten Umfeld von Opern-, Kantaten-, Chormusik und Liedtexten ihre einheitliche Bedeutung – und damit die Sprachfähigkeit der Musik als »Klangrede« dokumentieren.

Über die harmonisch-tonale Epoche (etwa 1400 bis 1920) hinaus lassen sich demgemäß alle musikalischen Parameter in ihrem vokabelhaften Zeichencharakter beschreiben. Dies kann hier aus Platzgründen nicht im Detail gezeigt, sondern allenfalls skizzenhaft angedeutet werden: etwa die Intervalle, die neben der absoluten Richtung auch Bewegungen der Tonfarben darstellen und überraschend zeichenhaft von den Komponisten eingesetzt wurden. In Einzelstudien wie etwa *Die verminderte Quarte als Melodieintervall*³ wurde beispielsweise eine solche Intervall-Vokabel von Schneider – mit erstaunlichem Ergebnis – durchdekliniert. Oder die Ausdrucks-Logik von Harmonieverbindungen: die sprachliche Wirkung von (mediantischen) Rückungen, die Modulation von Klangspannungen (Dissonanzgrade), die Einzelintervallanalyse der Tonfarbenkontraste innerhalb des Akkords, die gezielten Verschleierungen durch

¹ Lars Ulrich Abraham (Hg.): *Festschrift Erich Doflein*, Mainz 1972, S. 70.

² Walter Salmen und Norbert J. Schneider (Herausgeber): *Der musikalische Satz*. Ein Handbuch zum Lehren und Lernen, Innsbruck 1987, S. 291.

³ Enjott Schneider: *Die verminderte Quarte als Melodieintervall*. Eine musikalische Konstante von Dufay bis Schönberg, in: *Schweizerische Musikzeitung CXX* 1980, S. 205–212.

Spannungstöne – alles das dient nach Schneiders Erkenntnissen der »Sprache Musik« in einer recht einheitlichen Weise. Diese ist jedoch niemals auf ein totes Stereotyp fixiert, sondern lässt im Personalstil jedes Komponisten eine individuelle Anpassung und Möglichkeiten der neudefinierten Weiterentwicklung zu. Analog zur Lyrik in der Literatur: Jedes Gedicht baut sprachlich auf traditionell-lexikalischen Bedeutungen auf, setzt aber die Vokabeln in immer neue Kontexte und entwickelt somit die lyrische Sprache lebendig weiter.

Oder die rhythmischen Modelle, die zunächst gattungsspezifisch auftraten und mit konkreten Bedeutungsfeldern verknüpft waren (Saltarello, Gigue, Pastorale, Marsch oder Berceuse, Scherzo, Bolero), dann aber von exemplarischen Individualwerken gesteigert und im Ausdruck zugespitzt wurden (sei es der »Wanderer-Rhythmus« bei Schubert oder die dämonisch-trotzenden Synkopen in Mozarts *Dies Irae* aus dem *Requiem* KV 626, in Don Giovannis Höllenfahrt oder im Klavierkonzert d-Moll KV 466). Andere musikalische Vokabeln wie etwa die Tonartensymbolik erschließen sich in ihrem Gehalt aus einer Gesamtschau etwa aller Opern und Kantaten seit dem Barock aus dem Kanon aller Klavierlieder.

Die Verankerung der Zeichen ist laut Schneider bisweilen nahezu biologisch oder tief im archaischen Bewusstsein verankert. So kennt etwa die Psycholinguistik im Zeichenrepertoire der Sprechstimme die Polarität von »faukaler Enge – faukaler Weite«: enger Schlund/Nahrungsverweigerung ist negativ besetzt; weiter Schlund/Nahrungsaufnahme ist positiv besetzt. Mit dieser und ähnlichen Kategorisierungen lassen sich – wie Enjott Schneider immer wieder spannend zu vermitteln wusste – die (meist nur unterbewusst wahrgenommenen) Tiefenbedeutungen von Klangfarben erklären. Dem entspricht die assoziative Fortschreibung bestimmter Instrumente und Klangfarben über Jahrhunderte hinweg, wie etwa der signalhafte Obertonreichtum der Trompete oder der eigentümlich näselnde Charakter des Englischhorns, das entsprechend als Register pastoraler Beschaulichkeit aber auch als Chiffre von Todesnähe Verwendung findet (etwa in Jean Sibelius' *Schwan von Tuonela* oder Tristans Tod bei Richard Wagner).

Um die den musikalischen Parametern innewohnenden Ausdrucksgesten zu verstärken und in den eigenen Personalstil zu überführen, benutzt Enjott Schneider in seinen Werken alle Formen von Zitaten älterer Musik. Sie sind für ihn Garant für Sprachlichkeit, Kommunikation und das Verstandenwerden vom Rezipienten (der in aller Regel kulturell vorgeprägt ist). Diese auf Tradition fußende Rückwärtsgewandtheit ist keine Fortschritts-Verweigerung, sondern wurzelt in einer rigorosen Suche nach den Archetypen als den Wurzeln des menschlichen Seins und dem Fragen nach dem »Woher kommst du, wohin gehst du?«

Aus diesem Ansatz heraus fühlte sich Enjott Schneider von jeher angezogen

von Kulturpsychologen wie Carl Gustav Jung oder Jean Gebser, deren Klassifikationen von Ursprung, Archaik und den mythisch-magischen wie mentalen Weiterentwicklungen er auf die Musik und das Komponieren übertrug. Sein Vorrat an Zitaten, die vom frühesten Mittelalter bis hin zu Schönberg oder Philip Glass reichen können, wird in die eigenen Kompositionen vielfältig integriert. In einem Interview vom 27. Dezember 2019 nannte Enjott Schneider drei Kategorien von Zitatverwendung:

1. Zitate können in eine Stilistik »eingebettet« sein, die von ihnen selbst definiert wird: In dem Epitaph *Ein ewig Rätsel* von 2011, das anlässlich des 125. Todestags von Ludwig II. in Schloss Neuschwanstein uraufgeführt wurde, erklingen Motive Richard Wagners original, werden aber von wagnerianisch anmutenden Klangwelten ein- und weitergeführt, die für den Nicht-Experten ein unterhaltsames Vexierspiel ergeben und zu der Frage führen, ob er jetzt gerade Wagner oder Schneider hört.
2. Zur tonalen Ebene von Zitaten können gewollt Kontraste etabliert werden. Bisweilen wird eine moderne (meist auf einer freitonalen Mehrtonreihe basierende) Textur erstellt, um die beinhalteten Zitate in eine Art Schwebezustand zu bringen. Gelegentlich werden die historischen Zitate auch regelrecht in einer zeitgenössischen Idiomatik kommentiert, erweitert oder paraphrasiert – nicht unähnlich der Technik Pablo Picassos, wenn er Gemäldekompositionen historischer Vorgänger modulierte und in zeitgenössischen Kontext verfremdend umformte. Die tonalen Zitate, die meist der (nach Jean Gebser) mentalen Epoche mit ihrer rationalen Ordnung entstammen (geregelter Rhythmik, Kontrapunktik, logische Harmonik), können gezielt kontrastiert werden durch archaische Klangmassen: Einem Bach- oder Mozart-Zitat (Musik der rational ausgerichteten Aufklärung) wird eine quasi »vor-musikalische« Welt aus Geräuschen, Klängen, Bordunen und unregelmäßigen Atmosphären entgegengestellt und damit die frappierende Anmutung von Neuartigkeit erzeugt.
3. Die meisten klassischen Zitate stehen in geraden Taktarten und sind rhythmisch extrem »geregelt«, meist auf achttaktiger Periodik basierend. Wenn solchen Zitaten Polymetrik, Polyrhythmik und rhythmische Komplexität begegnet (sei es konsekutiv oder zeitgleich als Unterbau), tritt ein faszinierendes Ur-Gegensatzpaar zutage, analog der Antinomie von »gerade – krumm«, die bekanntlich in Ästhetik und Geistesgeschichte von ungeheurer Tragweite ist. Immanuel Kants Aussage »daß alles Leben krummlinicht«⁴

⁴ Zitiert nach Enjott Schneider im gleichnamigen Kapitel von *Zeit – Rhythmus – Zahl. Ein Grundlagenbuch zu Musik und Kultur*, München 2003 (Reprint der vergriffenen Originalausgabe *Die Kunst des Teilens. Zeit – Rhythmus – Zahl*, München 1991).

sei, war immer eine der Lieblingsmetaphern von Enjott Schneider, der die Kunst immer als ein Symbol des wildwuchernden Lebens und als ein Streitwerkzeug gegen die »Begradigungskulturen« der industrialisierten Technikgesellschaft verstand.

4. Zitate müssen nicht in der originalen Setzweise erklingen. Sie sollen erkennbar bleiben, können aber – hierin wieder in Parallelität zur Motivverfremdung in der Bildenden Kunst – vielfach »übermalt« werden: Da gibt es die Verschleierungstechnik (Motive werden mit Clustern und Geräuschflächen überdeckt), bi- und polytonale Schichtungen, rhythmische Multiplikationen, Phasing- und Mikrokanon-Techniken oder freies, collageartiges Zitieren außerhalb jeglichen rhythmischen Kontextes und dergleichen mehr.

Im Folgenden sind in alphabetischer Folge einige Komponisten und ihre Werke aufgeführt, die mehrfach Gegenstand des vertikalen – also historischen – Cross-Culture-Komponierens waren und von Schneider rezipiert wurden:

JOHANN SEBASTIAN BACH stand quasi institutionalisiert im Fokus von Enjott Schneiders Kompositionstechnik: Seit 1973 unterrichtete Schneider als Tonsatzlehrer an der Freiburger, später dann an der Münchner Hochschule für Musik und Theater Bach-Kontrapunkt und Bach'schen Choralatz. Als Organist spielte er das Bach'sche Orgelwerk und war daher mit praktisch allen Facetten dieser monumentalen Komponistenpersönlichkeit vertraut. Neben dem beinahe impertinenten »Husarenstück« von 1981 mit dem Titel *Attacot* – was nichts weiter ist als die retrograde Version der berühmten Toccata in d-Moll von Bach, die noch mit 14 symbolischen Paukenschlägen versehen wurde –, fielen andere Bach-Paraphrasen weit seriöser aus.

Exemplarisch hierfür steht das für das Bach-Jahr 2000 entstandene Trio für Alt-, Tenor- und Baritonsaxofon *As times go by. Suite in memoriam J. S. Bach* mit seinen realisierten »Zeit«-Spielen – »Zeit« als für Schneider stets primärem Parameter des Komponierens, der in allen vier Sätzen unterschiedlich ausgeformt wird. Das Preludio zitiert eine Sechzehntelfigur aus dem c-Moll-Präludium des *Wohltemperierten Klavier* (Band I), das gemäß der minimalistischen Phasing-Technik sukzessive um ein Sechzehntel verschoben wird und somit zu einer Art »funky groove« wird. Die Courante demonstriert die rückläufige Zeit, indem mit den Zitaten der Fugenthemen als Mittelachse auch deren retrograde Version erklingt und somit das unmittelbare Erleben von Krebsform und Originalgestalt stattfindet. Die Sarabande ist eine freie Collage: In jeweils eigenen, unterschiedlichen Tempi erklingen in einer Dreierschichtung Bach'sche Fugenthemen, was eine schwebend-oszillierende Zeitgestalt ergibt, in der die Fugenthemen wie mehrdimensional sich drehende Objekte eines frei hängenden Mobiles erscheinen.

2010 entstand die Orgelsonfonia Nr. 10 *B-A-C-H* (Schott ED 21099), die vom Widmungsträger Hansjörg Albrecht in der Kathedrale von Porto (Portugal) uraufgeführt wurde. Die vier Sätze stehen symbolisch in den Tonarten B, A, C und H. Wobei dieses allseits bekannte Motiv auch die Essenz der virtuoson Eingangstoccatu bildet. Der zweite Satz ist ein Adagio sopra, *Herr unser Herrscher*, in dem sich über den Harmonien des Eingangschores der *Johannespassion* (BWV 245) eine epische Melodie entfaltet, die dann in ein ausgedehntes Originalzitat mündet. Nach einem freien Scherzo im dritten Satz gibt es dann als Finale eine Crucifixus-Toccatu, in der das Ostinato der *h-Moll-Messe* als Grundlage dient und die schließlich wieder in das Motiv B-A-C-H zu mündet.

Als Kompositionsauftrag der Stiftung Frauenkirche Dresden entstand 2013 für den Oboisten Albrecht Mayer das Concerto *Bach-Metamorphosen*, das in zwei Versionen vorliegt. Als Trio für Oboe, Violoncello und Cembalo und als Oboenkonzert. Als Anspielung auf den Dresdener Auftraggeber wurde hier in den Ecksätzen der Ostinatobass der *Goldberg-Variationen* zugrunde gelegt, da Bach diese für den Grafen von Keyserlingk in Dresden bzw. dessen »Kammermusicus« Johann Gottlieb Goldberg geschrieben hatte.

Ein weiteres Bach-affines Werk entstand 2015 mit *O meiner Seelen Zier! Transmutatio zu J.S.Bachs Weihnachtsoratorium* (Strube Edition 6909) für Bariton, Frauenchor und Ensemble. Dem Bach'schen Jubel der ersten Kantate (*Jauchzet, frohlocket*) aus dem *Weihnachtsoratorium* wird eine eher besinnlich-reflektierende und gleichermaßen fragmentarische Version gegenübergestellt: Deren Akzent liegt nun auf »Armut«, »Krippe« und »Herberge« – was nach Schneiders Ausführung durchaus politisch motiviert war durch die Flüchtlingsströme des Jahres 2015; dass dabei gerade Syrien im Fokus stand, ergab für Schneider eine geradezu zwingende Parallele zur Zeit des Kaisers Augustus. Alles kulminiert am Ende in einer nachdenklichen Version des Chorals *Wie soll ich dich empfangen?*

LUDWIG VAN BEETHOVEN war eine Art Leitbild in der Entwicklung Enjott Schneiders. Bereits mit 22 Jahren hatte Letzterer laut eigener Erinnerung das Gesamtwerk Beethovens von den frühesten Sinfonien bis zu den späten Quartetten analysiert und seine Ergebnisse in einer umfassenden Studie niedergelegt, die 1978⁵ veröffentlicht wurde. In mehreren eigenen Werken fand eine Auseinandersetzung mit Beethoven statt. So entstand Schneiders Sinfonie Nr. 4 *Salaam*, eine Friedenssinfonie für Soli, Chor und Orchester als Schwesterwerk zu Beethovens 9. *Symphonie*. Beide wurden dann zusammen beim Augsburger Friedensfest 2011 von sieben Chören und dem Philharmonischen Orchester Augsburg (Augsburger Philharmoniker) unter Leitung von

⁵ Enjott Schneider: *Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven*, in: Archiv für Musikwissenschaft XXXV (1978), S. 210–230.

Dirk Kaftan aufgeführt. Eine Verbindung durch Zitate spielte hier eine untergeordnete Rolle. Vielmehr ging es (bei streng symmetrischer Besetzung) um eine eher konzeptionelle Parallelität: Dem auf Quintklang beruhenden archaischen Ur-Beginn Beethovens entspricht der erste Satz *Alif* (erster Buchstabe des arabischen Alphabets) mit der biblischen Schöpfungsgeschichte und dem berühmten »Lichtvers« des Koran. Der dritte Satz ist ebenfalls ein überdimensionales Adagio, in dem, auf der Grundlage eines Gedichtes des persischen Mystikers Dschalāl ad-Dīn Muhammad (Rūmī), die Liebe – als Sehnsucht der Seele nach ihrem himmlischen Ursprung – besungen wird. Der vierte Satz ist kraftvoll und hymnisch gestaltet. So wie Beethoven im Finale seiner 9. *Symphonie* einen Militärmarsch als musikalische Vokabel intoniert, wird hier ein Begleitmotiv aus John Williams Musik zu *Star Wars (Duel of the fates)* leicht abgewandelt zitiert: als Chiffre von Kampf und Krieg, was den Ruf nach Frieden förmlich evoziert. Alles Weitere mündet dann in den Leitsatz »Wir sehnen uns so sehr nach der Freiheit der Bäume!« von Hermann Fürst von Pückler-Muskau (1785–1871), dem großen deutschen Humanisten, faustischen Sucher, Kosmopoliten und Landschaftsarchitekten. Dem werden dann Verse des türkischen Nationaldichters Nazim Hikmet (1902–1963) gegenübergestellt. Seine Chiffre des »Baums« als Bild menschlichen Miteinanders hat Hikmet in seinem berühmtesten Gedicht *Davet (Einladung)* etabliert. Die dramaturgischen Steigerungswellen in Beethovens Orchestrierung des Finales wurden von Schneider unverändert in die *Friedenssinfonie* übernommen, wodurch die Idee einer Beethoven-Hommage nochmals unterstrichen wird. Die Verbindung von deutscher mit arabischer und türkischer Sprache wiederum will Schneider als Völker verbindende Geste ganz im Sinne von Schillers »Seid umschlungen, Millionen!« verstanden wissen.

In der Komposition *Cri muet – In memoriam 13. November 2015* für Saxofon, Chor und Orchester wurde Beethovens 9. *Symphonie* ein zweites Mal von Enjott Schneider paraphrasiert. Das Werk entstand als Kompositionsauftrag für das Orchestre de Chambre Nouvelle Europe (Leitung Nicolas Krauze) und wurde dreimal im Großraum Paris zum Gedenken an die Opfer der Pariser Terroranschläge vom 13. November 2015 zusammen mit Beethovens 9. *Symphonie* aufgeführt. Vor allem das Beethoven'sche Adagio molto des dritten Satzes etabliert ein Leitthema, dem Schneider als Gegenpol mit einer zwölfstimmigen Folge von Seufzern in entsprechend markantem, chromatischen Gestus antwortet. Der Chor singt, flüstert oder skandiert Textfragmente Friedrich Schillers wie »Alle Menschen werden Brüder«, »diesen Kuss der ganzen Welt«, »Seid umschlungen Millionen!« oder »Brüder, über'm Sternenzelt«.

2017 entstand als Kompositionsauftrag des Deutschen Musikrats für den Orchesterwettbewerb zum Beethoven-Jahr 2020 das Werk *Raptus. Die Freiheit des Beethoven*. »Raptus« nannte man Beethovens schon früh zutage tretenden Anfälle von Zorn, Wut und Enttäuschung. Das Werk greift solche kategorische

Bruchhaftigkeit auf und stellt dem herben »heroischen Stil« der Anfangsphase den lyrisch rätselhaften Spätstil entgegen. In beidem geht es um den zentralen Begriff der Freiheit.

Statt kämpferisch dem Schicksal in den Rachen zu greifen, geht es im Spätstil bei zunehmender Taubheit nun um Hingabe und eine von jedem Objekt losgelöste, nahezu kosmische Liebe: Der Typus »Dankgesang« wird hier zum schlichten Urlaut Beethoven'schen Schaffens. Zu finden im *Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle* der 6. Symphonie (*Pastorale*) F-Dur, op. 68, und im Streichquartett a-Moll, op. 132, *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit*, in lydischer Tonart. Schneider verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass sich dieser Gestus wortloser Hingabe im gesamten Spätwerk Beethovens, insbesondere in den Klaviersonaten und Streichquartetten findet. Seine »biografische Sinfonik« ist voll von Zitaten aus dem gesamten Beethoven-Kosmos.

2018 entstand (wiederum als Kompositionsauftrag für das Beethoven-Jahr 2020) Beethovens »Schöpfung«. Naturbilder zum Septett op. 20 für Soli, Chor und Ensemble. Bei der Uraufführung seines Septetts op. 20 soll Beethoven kühn zu Joseph Haydn, dessen Oratorium *Die Schöpfung* gerade äußerst populär war, gesagt haben: »Das ist meine Schöpfung!« Und mit der »Natur«-Tonart Es-Dur scheint er diesen Zusammenhang bewusst zu unterstreichen. Schneiders Komposition greift deshalb Motive und Themen aus op. 20 auf und verbindet diese mit Beethovens Äußerungen zum Thema »Natur« sowie mit Johann Wolfgang von Goethes Naturlyrik – woraus sich eine stimmungsvolle Einführung sowohl in Beethovens Naturverständnis als auch speziell in sein Septett op. 20 ergibt.

Von Beethovens Vertonung des Goethe'schen Mignon-Liedes *Nur wer die Sehnsucht kennt* (Version in g-Moll) geht für Enjott Schneider eine bis in die Jugendjahre zurückreichende Faszination aus. Diesem Lied hat er deshalb zwei Paraphrasen entgegengestellt: das 2019 entstandene Klavierstück *Despair & Longing*, das von der Pianistin Susanne Kessel in ihrem Projekt *250 piano pieces for Beethoven* 2019 in Bonn uraufgeführt wurde, und das Trio *Sehnsucht – The Longing* für Sopran, Klarinette und Klavier, das Beethoven zu seinem 250. Geburtstag gewidmet ist und im Januar 2020 in Konzerten des Goethe-Instituts in Bombay und Pune (Indien) uraufgeführt wurde. Aus Respekt vor der »unendlichen Schönheit« (Schneider) der Beethoven'schen Melodik – schon ganz an Schubert gemahnend – wird in beiden Kompositionen Beethoven ohne jede Verfremdung original zitiert.

JOHANNES BRAHMS fand bei Enjott Schneider in zwei Kompositionen seinen Widerhall. *Aimez-Vous Brahms?* Ein fast-ungarischer Tanz für Orchester entstand 2008 für Peter Stangels Ensemble »die taschenphilharmonie« und wurde 2008 im Münchner Gasteig in einem Konzert *Gegenschnitt: Brahms –*

Schneider uraufgeführt. Das Werk hinterfragt unkonventionell die »Ungarismen« bei Brahms, der als Klavierbegleiter des Geigers Eduard Reményi mit unterhaltender »Zigeunermusik« durch die Lande zog. Ausgedehnte Zitate aus den *Ungarischen Tänzen* Nr. 1 und 6 werden durch percussion-dominierte wilde Passagen mit archaischen Bordunen, Polyrhythmen und asymmetrischen Taktarten aufgebrochen, um so die Distanz zur authentischen ungarischen Dorfmusik aufzuzeigen. Ein zweites Werk entstand 2008 zum selben Anlass: *Brahms occasionally relooped*. Das Stück präsentiert sich als lustvoller Umgang mit Brahms-Bausteinen, die alle dem Ostinato-Finale der 4. Sinfonie in e-Moll entnommen sind und bisweilen, perkussiv unterlegt, als Loop repetiert werden. Das klangliche Resultat sind schnell wechselnde, den Hörer irritierende Perspektiven oder Nebenmelodien, die plötzlich in den Rang von Hauptthemen erhoben werden. Ein amüsantes Vexierspiel, bei dem das Publikum ständig damit beschäftigt ist, die Schnittstellen zwischen Brahms-Zitaten und Schneider-Textur aufzuspüren.

CARLO GESUALDO ist auch für Enjott Schneider eine ebenso rätselhafte wie einzigartige Figur der Musikgeschichte. Seine Madrigale zeichnen sich durch eine für das 16. Jahrhundert kühne Harmonik aus und nehmen in der Chormusik die »Enharmonik« vorweg, wie sie eigentlich erst ein Jahrhundert später mit der gleichstufigen Temperierung darstellbar wurde. Weil zudem sein manieristischer Gestus einherging mit der befremdlichen Biografie als Mörder der eigenen Gattin, geriet Gesualdo schon bald zum Faszinosum und Mythos gleichermaßen. Diesem spürte Enjott Schneider in einer Werkfolge nach, die in drei Versionen vorliegt. Die erste Fassung stammt von 2015 und trägt den Titel *Fatal Harmonies of Black Sweetness. Variations on Gesualdos »Moro, lasso, al mio duolo«* für Violoncello und Streichorchester. Die Komposition greift die dunkle Süße und die »tödlichen« Harmonien auf, die in keinem seiner Madrigale derart drastisch auf den Punkt gebracht sind wie in *Moro, lasso, al mio duolo* aus Gesualdos Todesjahr 1613. Die plakativen Akkordfolgen Cis-Dur/a-Moll/H-Dur/G-Dur werden leitmotivisch aufgegriffen und in diversen Kontexten moduliert. In Schneiders Nr. 6 *Passacaglia della morte* werden sie zu einer achttaktigen Passacaglia-Folge ergänzt. Diese Schlussmusik nimmt in ihrem Wanken und Glissandieren auch Bezug auf die überlieferte grausame Ermordung von Gesualdos eigenem Kind: Auf einer Schaukel im Hof des Schlosses festgezurrt, soll es über Tage mit Chorharmonien beschallt worden sein, bis es starb.

Später entstand zum gleichen Kontext *Fatal Harmonies. Konzert für Viola und Streicher* und 2018 eine Version *Gesualdo. Variazioni su »Moro, lasso« per quintetto d'archi*, die am 20. Juni 2018 im Münchner Schloss Nymphenburg uraufgeführt wurde. Dieses Quintett mit zwei durchaus anspruchsvollen Partien für

Violoncello stellte Schneider – ganz im Sinne des Cross-Culture-Komponierens – in die Nähe von Schuberts *Streichquintett C-Dur*, D 956: Gesualdos Todessehnsucht und Schuberts kammermusikalischer Schwanengesang, der zwei Monate vor seinem Tod entstand – für Schneider eine Wahlverwandtschaft.

WOLFGANG AMADEUS MOZART prägte eine Fülle ikonisch gewordener Vokabeln, die hohen Wiedererkennungswert haben; vom Kopfmotiv der *Kleinen Nachtmusik* bis zu den majestätischen Posaunenakkorden oder dem Flötenglissando der *Zauberflöte*.

Zum Mozart-Jahr 2006 entstanden einige Kompositionen von Enjott Schneider. Für den Klaviersammelband *Inspiration Mozart* im Schott-Verlag schrieb Schneider eine kauzige, aber durch ihre Frechheit erfrischende Stilkopie: *Mozart in New Orleans. Variationen über »House of the rising sun«*. Als wäre Mozart in New Orleans gewesen, werden hier Elemente des als Poptitel bekannt gewordenen Gospels mit typischen Mozart-Figurationen kombiniert und äußerst geistreich durchgeführt, um nach einem Menuett in einem schwungvollen Finale zu enden.

Ebenfalls zum 250. Geburtstag Mozarts entstand das dreisätzig Klarinettent quintett *Mozart-Mantras* über die Arie des Idamantes *Non ho colpa*.

Mit dem Begriff »Mantras« bezieht sich Schneider auf die in buddhistischen Kulturen praktizierten gebetshaften Wiederholungen kurzer, prägnanter Formeln zur Erzeugung positiven Denkens. In diesem Sinne greift er Motive der Mozart-Arie auf, die er dann Wiederholungen unterwirft; das Ganze getragen von Bewegungspattern, die ihrerseits charakterisiert sind durch ständige Repetitionen. So entsteht ein Werk von gezielt positiver Ausstrahlung, das in seinem schwungvollen Drängen über die konkreten Zitate hinaus etwas vom Geist Mozarts vermitteln will. Neben diesen eher spielerischen Ansätzen entstand zum Mozart-Jahr ein gewichtiges Werk, das bei Schneider eine neue und tiefere Rezeption einleitete: *At the Edge of Time. Reflections on Mozarts »Requiem KV 626«* für Orchester (Uraufführung 2006).

In *At the Edge of Time* wird in exemplarischer Weise auch das Grundprinzip deutlich, das Schneiders Cross-Culture-Denken und das Verarbeiten von Vokabeln und Zitaten alter Meister durchdringt: mittels Instrumentalmusik eine »Geschichte erzählen«, durchaus im wortverwandten Sinne von historischer »Schichtung«. Die Solo-Oboe im Orchester ist hier gewissermaßen der Geschichtenerzähler, der in epischem Tonfall von einer Zitatebene zur anderen führt. Anhand von Motiven und Fragmenten (manchmal nur eines Begleitpatterns) aus dem *Requiem* in d-Moll wird Mozarts facettenreiches Leben in seinen Höhen und Tiefen emotionalisiert, bis schließlich in dem sich steigernden *Lacrimosa* (den letzten von Mozart geschriebenen Takten – ein Abbruch in Art einer Mahler'schen Katastrophe erfolgt: Es ist der Todesmoment, wir stehen

»am Rande der Zeit«. Es folgt nur noch auskomponierte Stille und aushauchendes Morendo (Absterben) der Orchestergeräusche.

Den Gestus des *Lacrimosa* mit seiner in einsamer Höhe seufzenden Violine finden wir auch im Mittelteil des oratorischen Triptychons *Sancta Trinitas*: Bei der Uraufführung am Karfreitag 2015 während der Bayreuther Osterfestspiele wurde auch Mozarts *Requiem* gespielt. Aus diesem Grunde wurde der abschließende Text *Versöhnung aus der Finsternis* von Dietrich Bonhoeffer zwar zeitgenössisch, aber in der instrumentatorischen Anmutung des *Lacrimosa* vertont.

Mozarts *Requiem* wird noch in weiteren Kompositionen von Enjott Schneider zitiert und als sprachlich plastische Chiffre wertgeschätzt. Schneider geht es dabei vor allem um den Geniestreich des *Dies Irae* mit seinen treibenden Synkopen und Sechzehnteln als musikalisches Ausdrucksmittel massiven Zorns. Dieselbe Idiomatik findet sich auch in der Komturszene bzw. Höllenfahrt des *Don Giovanni*, wo Giovanni (alias Mozart) dem strafenden Komtur (alias Mozarts Vater) endlich das trotzig und zornige »Nein!« entgegenschleudert, das der gehorsame Sohn ein Leben lang nie seinem Vater zu sagen gewagt hat. Schneider benutzt dieses Zitat in *Mozart-Fragmente. Und bin ewig, Ihr gehorsamster Sohn* für Knabenstimme und Ensemble, das von der Stadt Augsburg zum 300. Geburtstag Leopold Mozarts in Auftrag gegeben und dort am 27. November 2019 uraufgeführt wurde. Es findet sich ferner in dem Doppelkonzert *Leporello & Giovanni* für Kontrabass und Kontrabassbalalaika, das beim Trans-Siberian Art Festival 2019 in Krasnojarsk uraufgeführt und für WERGO-CD aufgenommen wurde. Ein durchaus kuriozes Werk, in welchem die Beziehung des derben Revoluzzers Leporello (verkörpert durch die monströse Kontrabassbalalaika) zum höfischen Don Giovanni (repräsentiert durch den Kontrabass) amüsant erzählt wird – selbstredend unter Einbezug aller wichtiger Themen der Oper.

Eine ganz besondere Hommage stellt das Werk *Mozart ascending. Musical thoughts about the unfinished oboe concerto KV 293* für Oboe und Orchester dar. Mozarts nur als kurzes Fragment vorliegendes Oboenkonzert in F-Dur wurde in der Exposition stilgetreu ergänzt, dann jedoch im Durchführungsteil um die Vater-Sohn-Beziehung dramatisch erweitert. Der strenge Vater als Schicksalsfaktor des »Mysteriums Mozart« durchzieht in Gestalt eines erzählerischen Motivs alle vier Sätze, mündend in die transzendente Himmelfahrt einer einsamen Seele.

HANS ROTT (1858–1884), Schüler in Anton Bruckners Kompositionsklasse und dort Freund von Gustav Mahler – der ihn als Genie wertschätzte – war eine tragische Figur: Johannes Brahms hatte Rotts monumentale 1. Sinfonie nicht als Prüfungs-Komposition anerkannt, woraufhin Rott in maßloser Enttäuschung psychisch krank und gewalttätig wurde, um schließlich mit nur 26 Jahren in einer psychiatrischen Klinik in Wien zu Tode zu kommen. In Schnei-

ders Komposition *Balde ruhest Du auch! – Liederreise nach Hans Rott* für Bariton und Orchester wurden fünf Klavierlieder (zum Teil nur in Fragment und Handschrift erhalten) ergänzt und orchestriert. Dem spätromantischen Gestus der Lieder wurden als instrumentale Kommentare Prolog, Epilog und vier Intermezzi in zeitgenössischer Tonsprache entgegengestellt.

Ein ähnliches kompositorisches Verfahren findet sich in dem Werk *Dunkelreise. Nach Fragmenten von Hans Rott* für Oboe und Streicher, das als Sextett und als Oboenkonzert vorliegt. Aus den wenigen kammermusikalischen Skizzen und Fragmenten Rotts zitierend, wurde eine imaginäre Erzählung entwickelt, die zwischen Wahn und Wirklichkeit changierend, den Hörer zu einer Reise in dunkle Nacht einlädt und dabei Elemente wie Trost, manisches Suchen und Hoffnungslosigkeit kompositorisch verbindet.

ROBERT SCHUMANN: Das bei Hans Rott ausgesprochen gut funktionierende Kommentieren eines romantischen Liederzyklus mit der Idiomatik moderner Instrumentalmusik findet sich auch in *Robert Schumanns Traumreise* (nach dem Kerner-Liederzyklus op. 35. Dort werden die Schumann-Lieder in extrem durchsichtigem Spaltklang instrumentiert, umrankt von einer Introduction und zwei Intermezzi in schwebender Tonalität.⁶

Eine Vielzahl von Zitaten findet sich in *Florestan & Eusebius. Robert-Schumann – Gedanken für Orchester* (2012). Dieses Werk erzählt nicht nur vom schizophrenen Leben im Spannungsfeld zweier psychischer Pole, sondern exponiert auch mit seinen rhythmischen Verschiebungen den für Schumann typischen »ver-rückten« Schreibstil. Zur utopischen Insel der Schönheit wird dabei eine originale Version des Liedes *Mondnacht* im Zentrum des Werkes. Dieses Lied – Chiffre für Ruhe und Transzendenz – findet sich auch als dritter Satz in Schneiders Orgelsinfonie Nr. 13 *Luna* (2011).

PJOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKI war für Enjott Schneider schon früh ein Inspirator für hochemotionales, farbenreiches und wirkungsorientiertes Instrumentieren. Insofern sind viele seiner Instrumentationsmuster in Schneiders Werken verborgen oder bewusst verschleierter Ausgangspunkt gewesen. So beispielsweise im Klavierkonzert *Evolution – Concierto Evolución*, komponiert für die Weltausstellung 1992 in Sevilla. Man spürt die Gestik Tschaikowskis – insbesondere aus seiner 6. Symphonie *Pathétique* – ohne diese jedoch konkret verorten zu können. In Schneiders 9. Orgelsymphonie *Pathétique* wird in Tradition des griechischen »Pathos« als Synonym für Gefühl, Leidenschaft und Leiden die Leidensgeschichte Jesu erzählt. In Form und Diktion ist das Stück gleichzeitig eine Hommage an Tschaikowskis letzte Symphonie: Von dort sind

⁶ Vgl. dazu Beitrag von Kay Westermann in diesem Band, S. 58–76.

nicht nur die Satzbezeichnungen entlehnt (bis hin zur Idee eines emotionalen Adagios als Finale), sondern auch die Anmutung mancher musikalischer Vokabel sowie die schicksalhaften Steigerungen, Abbrüche oder energiegeladenen – eben pathetischen – Kulminationsstellen.

Ein vielschichtiges Werk ist auch *Dedication. In Memoriam Dmitri Hvorostovsky* für Bariton, Chor und Orchester, das Schneider 2019 als »composer in residence« der Philharmonie Krasnojarsk komponierte und an den früh verstorbenen Bariton – ein Kind dieser Stadt – erinnern soll. Da zu Hvorostovskys Paraderollen Tschaikowskis *Evgenij Onegin* gehörte, verwendet Schneider hier eine Vielzahl von Leitmotiven aus dieser Oper. Die Textpassagen sowie das Puschkin-Gedicht *Unvollendetes Bild* wurden in russischer Sprache vertont und ergeben zusammen mit den musikalischen Zitaten Tschaikowskis eine sehr »russische« Diktion.⁷

ANTONIO VIVALDI hat mit seinem repetitiven Stil und einer rhythmusgesteuerten Plakativität auch Enjott Schneider beeinflusst. Davon zeugt etwa die Paraphrase seines Trompetendoppelkonzerts C-Dur, RV 537, *Vivaldissimo*. Konzert für zwei Trompeten, Cembalo und Streicher, das zu einem gern gespielten Paradestück aus Schneiders Werkkatalog geworden ist. Konkrete Vivaldi-Zitate gibt es hier keine. Jedoch werden die repetitiven Sechzehntelgesten – gerade der hohen Streicher – in Art der Minimal Music weitergedacht. Das Adagio evoziert die pastorale Stimmung im 6/8-Takt vieler Vivaldi-Concerti, allerdings auf der Basis einer Zwölftonreihe, die sich erst am Satzende in einem typischen Vivaldi-Unisono zu erkennen gibt.

Weit erzählerischer und ganz auf den Aspekt der skurrilen Privatperson Vivaldi fixiert ist das Werk *Omaggio a Vivaldi*. Konzert für Blockflöte, Streicher und Cembalo (Dezember 2011). Auch hier gibt es kaum konkrete Vivaldi-Zitate. Das Werk ist eher mit dem Nacherzählen von Vivaldis extravertiertem Lebensweg befasst. Der erste Satz schildert die verrückte Beziehung zu seiner Geliebten Anna Girò, einer vielbewunderten Primadonna, die mit dem »Roten Priester« Vivaldi umherreiste und immer wieder für Aufsehen sorgte. Der zweite Satz geht von der Textzeile »Die Schatten, die Lüfte und der Bach« aus Vivaldis Oper *Ottone in villa* aus und beschwört in introvertiertem Tonfall die Natur. Der dritte Satz mit Vivaldis originaler Tempobezeichnung »Allegro più ch'è possibile« versehen, ist ganz dem Stil »Aldiviva: Teatro alla moda« verpflichtet, einem Terminus seines Rivalen Benedetto Marcello, den Vivaldi zu Aldiviva umformte. Das atemberaubende Tempo nimmt Bezug auf Vivaldis Ruf als besessen komponierendem und verweist in der Ideenfülle des Satzes auf die Produktivität, Zeitgeistigkeit und Impulsivität Vivaldis.

In der Komposition *L'Angelica Farfalla Diamonds Lost in the darkness of Past*.

⁷ Vgl. dazu Beitrag Dorothea Hofmann in diesem Band, S. 122–141.

Concerto per tromba piccolo & orchestra werden melodische »Diamanten« aus Renaissance und Barock wie in einem Schmuckstück neu »gefasst«. In modernem satztechnischen Umfeld erklingen dazu, wie Inseln aus der Vergangenheit, Musiken wie Caccinis Madrigal *Amarilli*, Händels *Ombra mai fu* aus der Oper *Serse*, das Adagio aus dem Oboenkonzert von Alessandro Marcello und eben Vivaldi: Aus dessen Oper *L'Olimpiade* wurde hier die Arie *Siam navi all'onde argenti* für Trompete und Streicher instrumentiert. Das klangliche Resultat ist ein virtuoses Paradestück für Piccolotrompeter, das sich durchaus messen kann mit originalen Werken für Trompete aus jener Zeit.

RICHARD WAGNER war nicht nur für Enjott Schneider Kulminationspunkt der Romantik und Wegweiser zur musikalischen Moderne. Sein Multimediakonzept des Gesamtkunstwerks etwa nimmt die Filmdramaturgie des 20. Jahrhunderts vorweg. Dies hatte Enjott Schneider schon 1983 in seinem Essay *Der Film – Richard Wagners »Kunstwerk der Zukunft«*⁸ überzeugend dargelegt: Wagner als der heimliche Stammvater aller Filmkomponisten!

So erstaunt es nicht, dass sich diese Liebe zu Wagner auch in den Konzertwerken Schneiders niederschlug. Ein verborgenes Zitat gibt es im Klarinettenquintett *Obsession* (1993), das eine quasi autobiografische Skizze des »Getriebenseins« darstellt und versteckt in dissonanzreicher und rhythmisch komplexer Motorik das Hauptmotiv der *Senta*-Ballade verarbeitet.

Im Kammermusikwerk *Die Sehnsucht meines Geo-Dreiecks*. Eine Berichterstattung für zwei Flöten und Streichquartett (1984) geht es um die Spannung zwischen Emotion und Expressivität einerseits und Kalkül und Konstruktion andererseits. Zwischen aggressiv-gellenden Geißelhieben und dem »pianissimo geometrico/Qualität eines Uhrwerks« in konsequenter Krebsläufigkeit taucht – in den Stimmen von Violoncello und Klavierbass verborgen – das Tristan-Zitat »Sink hernieder, Nacht der Liebe« auf.

Der »Tristan-Akkord« wiederum rangiert bei Enjott Schneider als Prototyp einer musikalischen Vokabel, die oft (mitunter auch mit ironischem, anti-romantischem Unterton) heimlich eingesetzt wird, z.B. im *Scherzissimo der Variationen über die Liebe*. Nach Kontaktanzeigen für Vokalensemble und Klavier (1984) oder in der chinesisch-sprachigen Oper *Marco Polo* (2017).

Eine komplette Tristan-Paraphrase schrieb Schneider im Auftrag von August Everding zur Neueröffnung des Münchner Prinzregententheaters (1996) unter dem Titel *Minuten-Tristan* für zwölf Pianisten nach Richard Wagner: In nur sechs Minuten spielten zwölf Pianisten – spektakulär auf der Bühne aufgebaut – ein

⁸ Enjott Schneider: *Der Film – Richard Wagners »Kunstwerk der Zukunft«* in: *Richard Wagner und ...*, Regensburg 1983, Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, Band 4, herausgegeben von Gernot Gruber, Regensburg 1983, S. 123–150.

Medley aus *Introduktion* (*Walkürenritt* und *Fliegender Holländer*), *Tango* (Tristan-Vorspiel), *Ragtime* (vom Zorn-Motiv bis zum Todestrank-Motiv) und dem *Liebestod* im Walzertakt in schmunzelnd provokativer Form.

Eine exotische Tristan-Paraphrase entstand 2014 unter den Eindrücken einer Konzertreise zu der Erhu-Solistin Beiru Xu in Xiamen (Südchina) inspiriert durch Ideen des Chefdirigenten des China National Symphony Orchestra: *Isolde & Tristan*. Double Concerto for Erhu, Violoncello and Orchestra. Dieses Werk stellt laut Schneider eine Cross-Culture-Komposition im doppelten Sinne dar: zum einen als vertikaler Ausflug in die Musikgeschichte, zum anderen als horizontaler (ethno-geografischer) Ausflug in die chinesische Kulturwelt. Die Tristan-Fabel wird gewissermaßen neu erzählt, nämlich als chinesisches Märchen. Wobei die Erzählperspektive von der Figur der Isolde ausgeht, repräsentiert durch das Soloinstrument Erhu. Ihr gegenüber stellt Schneider das Violoncello als Helden und Kämpfer. Und entsprechend dieser Dramaturgie sind der Erhu eher klagende Melodien und Motive zugeordnet, dem Cello dagegen virtuose und auf Kraftentfaltung angelegte Passagen. Ein Konzept, bei dem selbstverständlich Richard Wagner mit seiner Opern-Vertonung musikalisch Pate stand: Akkorde, Motive und manchmal längere Orchesterpassagen (in originaler Instrumentation) sind von Wagner so übernommen. Sie vermengen sich mit zeitgenössischer Idiomatik und ergeben in insgesamt fünf Sätzen ein schillerndes Kaleidoskop des »Wagner-Schneider-Kosmos«.

Weitere Wagner-Reflexionen Enjott Schneiders sind die Komposition *Ein ewig Rätsel will ich bleiben* als ein »Ludwig II-Epithaph« für Englischhorn, Streicher und Fagott, das anhand vielfältiger Wagner-Zitate dessen Beziehung zum bayerischen Märchenkönig widerspiegelt; und schließlich die Adaption von Wagners vierteiligem Ring: *Wagners's Ring des Nibelungen*. Musik für Marionettentheater: Ein Geburtstagsgeschenk, das sich die legendäre Augsburger Puppenkiste gewissermaßen selbst machte zu ihrem 70-jährigen Jubiläum (2018) und das – seitdem praktisch permanent ausverkauft – große Resonanz in den Medien fand. Entsprechend medienwirksam der zugehörige Slogan: »Ein Ring, zwei Stunden, drei Generationen, das Beste aus vier Opern an einem Abend. Ein Spiel um Macht, Liebe und verworrene Familienverhältnisse als Sprechtheater mit Musik – das ist der Augsburger »Ring des Nibelungen.« Das Libretto von Florian Moch wie auch Schneiders Musikkonzept zeugen von großem Respekt gegenüber Wagners Original. Das Resultat ist eine von Puppen dargestellte Sprechversion, in der zwar nicht gesungen wird, aber mittels – quasi filmmusikalischem – »underscoring« und Zwischenspielmusiken die Wagner'sche Klangwelt dennoch jederzeit präsent ist und damit der Charakter eines Opernereignisses. Sorgfältig wurde die punktgenaue Leitmotivstruktur Wagners an den jeweiligen Orten übernommen – dabei jedoch der Musik Wagners bewusst mit freier Fantasie und Stimmungsmodulationen begegnet.