

Ruedi Debrunner (Aarau)
Wegspuren zur Klangspur.

»...dass ich beide nicht bin.«
Der Writer-Composer Ruedi
Debrunner im Gespräch mit
Peter Jänisch.

Eben habe ich wieder einmal ein paar Tage zur Verfügung, um mich ins Komponieren zu vertiefen. Auf dem Tisch liegt eine Auslegeordnung von Skizzen, die während der letzten paar Jahre entstanden sind. Ich tigere um den Tisch, zum Flügel, zur Kaffeemaschine – nein, zuerst noch auf die Toilette, um nachher ungestört den Kaffee genießen zu können. Danach ein Griff in den Küchenkasten zur Schokolade – wie werde ich doch hungrig, wenn mich diese innere Unruhe packt, eine Mischung zwischen aufgekratzt und verzweifelt, das Abenteuer des Suchens und die Angst, nichts zu finden – oder nichts Gültiges, nichts Wesentliches. Also noch eine Banane zur Schokolade, um nachher voller Energie – und am besten mache ich den anstehenden Telefonanruf gleich jetzt, damit ich mich nachher unbelastet ins Komponieren stürzen kann. Der Kaffee ist mittlerweile lauwarm, im nächsten Moment schon getrunken, die Bananenschale liegt schlaff auf dem Tisch – irgendwie bin ich erledigt. Sofa. Häufig kommen mir inspirierende klangliche Phantasien, wenn ich dösend auf dem Sofa liege, doch mit dieser Komposition ist es so vertrackt – was hat mir dieser Alex Stern aus dem Roman *Klangspur* eingebrockt! Lassen Sie mich etwas weiter ausholen. Ich werde am Schluss auf dieses Kompositionsprojekt zurückkommen.

Ich komponiere, seit mir meine Eltern eine Bachbiographie für Kinder geschenkt hatten, worin ich las, dass der Knabe Johann Sebastian schon mit acht Jahren Musikstücke komponierte. Hoppla! Ich bin ja auch schon acht, dachte ich – ich schreibe auch eine Komposition. Mein Götti, dem ich das Klavierstück widmete, schrieb mir, dass er es nicht selber spielen könne, es sei zu schwer. Das erfüllte mich mit Stolz. Diese erste Komposition hatte auffallende Ähnlichkeiten mit den Volksliedern, die mir mein Vater auf dem Klavier beigebracht hatte. Mit den Umta-umta-Bässen war allerdings mein Vater schon am Ende seines Lateins, sodass ich mir das berühmte Menuett von Boccherini selber beibrachte, bevor ich schließlich von einer richtigen Klavierlehrerin, von Frau Basler, unterrichtet

Was ist die „vergessene Welt“, die im Titel Ihres zweiten Romans Klangspur erwähnt, aber dann im Laufe der Handlung nicht näher benannt wird? Und wer wandelt auf ihr: die Hauptfigur (der Musiklehrer Benno Spiess, der sich zum Musiko-Kriminologen entwickelt), Sie als Autor oder gar wir – die Leser:innen?

Das Vergessen kommt am Anfang des Buches vor und ist relativ wichtig: das laue Gefühl, etwas Wesentliches verpasst zu haben. Das ist das Grundgefühl, mit dem Benno Spiess in diesem Roman lebt. Es ist auch der Klang des Konzerts, der ihn beunruhigt und dazu bewegt, auf eine Suche zu gehen. Auch würde ich die „vergessene Welt“ als verdrängte Persönlichkeitsanteile sehen. Neben dem ganz Konkreten – aufstehen, frühstücken, in die Schule gehen, Arbeiten erledigen – ist da noch etwas im Hintergrund.

Es gibt ja noch weitere Räume: einen Vorstellungsraum, einen Phantasieraum, eine Welt außerhalb von uns. Als Komponist versuche ich dazu einen Zugang zu finden, ein Gefühl zu finden: „Wie ist das Größere, das über mich hinaus geht?“ Das mag jetzt vielleicht etwas unbestimmt klingen. Aber das ist es ja gerade, dass diese vergessene Welt nicht so konkret ist wie eben unsere alltägliche Welt. Im Roman ist es sicherlich die Hauptfigur des Benno Spiess, der sich auf die Suche danach macht: unbewusst zuerst ... weil ihm etwas fehlt ... und deshalb bleibt er da dran.

Und ich hoffe natürlich, dass Leute, die diesen Roman lesen sich auch auf so eine innere Reise begeben, vielleicht aus ihrem Alltag heraus, und sich fragen: „Wo geht es bei mir noch weiter? Wo liegen meine Sehnsüchte? Wo sind die Sachen, die ich eventuell nicht gelebt habe?“

Ich selbst bin als Autor immer wieder auf dieser Suche – und das ist auch ein Hauptmotivator zum Komponieren und Schreiben: eine vergessene oder auch verborgene Welt, die man aus dem Fokus verliert.

Können Musiker:innen nur Musikromane schreiben – im Sinne eines „Schuster, bleib bei deinen Leisten!“, also: Schreibe (nur) darüber, worin du dich auskennst?

Das ist gewiss nicht so. Es gibt auch Musiker:innen, die wunderbare andere Romane schreiben. Ich denke da an Melinda Nadj Abonji, die mit *Tauben fliegen auf* in 2010 sowohl den Deutschen als auch den Schweizer Buchpreis gewonnen hat. Letztens habe ich sie auf einer Lesung ihres zweiten Romans *Schildkrötensoldat* getroffen: da geht es nicht um Musik, aber da ist mir wohl die Musikalität der Sprache aufgefallen, als ich sie selber so vorlesen hörte.

Das Umgekehrte aber, ob über Komponisten nur Musiker schreiben können ... hm ... [lacht] also das kann ich wirklich so nicht sagen, aber es kann natürlich sein, dass es für Nicht-Musiker schwierig ist, bei so einem Thema derart in die Tiefe zu kommen.

Welcher der Komponisten in Ihrem Roman ist Ihnen – biographisch und/oder ästhetisch – näher: das poly-stilistische Musik-Chamäleon Alex Stern mit seinen zahlreichen Alter Egos (und wenn ja: welches von ihnen?) Oder doch eher der schon mit dem Thomas Mannschen klingenden Namen belegte spießbürgerliche Benno Spiess? Oder gar sein lederbejackter Schwager Michael, der eine knappe, prägnante musikästhetische Standortbestimmung von sich gibt?

Die Grundaufstellung des Romans mit diesen zwei Charakteren Alex Stern und Benno Spiess war so, dass ich sie links und rechts von mir vorstelle ... und dass ich beide nicht bin, aber von beiden sehr viel habe. Bei Benno Spiess ist es sicherlich so: ich lebe selbst ein solides bürgerliches Leben (wahrscheinlich auch der Frau und den Kindern zuliebe) und habe mich so ein

wurde. Im Klavierunterricht machte ich bald eine wichtige Entdeckung: Es war offensichtlich, dass alle Komponisten bei Carl Czerny abgeschrieben hatten! Denn überall traten die gleichen Harmonien auf, wie in den Etüden, die ich Heft für Heft übte. Etwas relativiert wurde dieses Forschungsergebnis allerdings später durch die Musikerlebnisse mit meinen Eltern, die mich zu den „Aula-Konzerten“ in die Kantonshauptstadt mitnahmen. Da wurden so verrückte Stücke gespielt, die eindeutig die Harmonien von Czerny sprengten: Etwa von Darius Milhaud, Charles Ives oder John Cage. Ich wollte auch so schräge Klänge spielen auf dem Klavier. Da ich aber zu scheu war, um das meiner Klavierlehrerin zu sagen, war die logische Folge: Selber machen! So begann meine nächste Kompositionsphase: Ich setzte mich an den Schreibtisch und kritzelte Noten auf's Papier, die möglichst wenig zusammenpassten. Auch auf diese Phase blicke ich nun über vierzig Jahre zurück, in denen ich viele andere Ansätze ausprobierte und Strategien entwickelte, wie ich zu Ideen kam, die auch einem zweiten Hinschauen und Hinhören standhalten konnten, und wie ich Entscheidungen treffen konnte, die nicht gleich wieder durch Selbstkritik zunichte gemacht wurden.

Was hat mich über die Jahrzehnte immer wieder zum Komponieren hingezogen? Wie komme ich in einen Zustand, dass mir Ideen zufliegen? Und was gibt mir die Stärke, zu Entscheidungen zu stehen? Gibt es den freien Willen? Und wird mein Leben durch Willensentscheidungen gelenkt? Oder eher durch Zufälle?

Solche Fragen drängten sich mir auf. Ich schaute auf Jahrzehnte zurück, in denen das Komponieren zu wichtigen existentiellen Erfahrungen führte. Ein Komponistenkollege hatte ein Stipendium bekommen, um eine Doktorarbeit zu schreiben – über seine eigenen Kompositionen. Ich fand das eigenartig, gleichzeitig benied ich ihn. Mir war allerdings klar, dass ich nicht über mich selber doktorieren wollte, geschweige denn konnte.

Aber das Thema, das mich ein Leben lang umgetrieben hatte, bot sich an für meinen zweiten Roman.

Doch wie kam ich denn überhaupt zum Schreiben? Obwohl ich in meinem Selbstverständnis eindeutig Musiker war, schlich sich das Schreiben fast unbemerkt in mein Schaffen ein. In den 1990er Jahren schrieb ich Musiktheater für Kinder. Dialoge und Liedtexte schrieb ich selber, als wäre es das Selbstverständlichste. Ich realisierte erst im Hintennach, wie mühelos diese Texte entstanden waren. Wenn ich an den Entstehungsprozess der Musiktheater zurückdenke, erinnere ich mich fast nur an die Kompositionsarbeit, als wären die Texte einfach schon da gewesen.

Als ich mit meiner Familie vom vierjährigen Aufenthalt in Kamerun zurückkam, hatte ich mit dem Schreiben ein Werkzeug zur Verfügung, um die Farbigkeit der erlebten Geschichten und die Fülle unverarbeiteter Eindrücke zu verarbeiten. Ich wagte mich an meinen ersten Roman:

Süssland – eine afrikanisch-europäische Komposition.

In diesem Roman drehte sich viel um's Hören, um den Klang der Sprache, den Tonfall der Dialoge, die Geräusche des Alltags, vor allem aber um Musik. Die Hauptperson ist Komponist – aufgewachsen in der Neue Musik-Tradition Europas. Aber als solcher in Kamerun völlig unnütz. Fehl am Platz.

Das war natürlich durchaus eine Erfahrung, die ich selber gemacht hatte. Und auch die Skrupel, Keyboardspieler auszubilden, die mit ihren unbedarften Klängen den Gesang in den Gottesdiensten verschandelten, war aus meinem eigenen kamerunischen Alltag gegriffen.

Die prägendste Erkenntnis aber, was die Musik betraf, war diese: Musik ist da für den sozialen Zusammenhalt. Der Gesang in der Kirche, die Lieder beim „Newborn-house“, wenn ein Kind geboren wird, die Xylophone und Trommeln bei den Trauerritualen – in der urbanen Variante nächtelange Schnulzen auf Keyboards. Oder das spontane Singen beim Warten auf was auch immer – gewartet wird viel!

Das aktive Musizieren ist alltäglich. Aber alles, was in der Neuen Musik so wichtig ist – die reflektierte Bearbeitung des musikalischen Materials, die differenzierte Wahrnehmung der kleinsten Regungen, der Fokus auf das Unerhörte, der Ausdruck von unbedingter Individualität – all das hatte keinerlei

gerichtet wie er; unterrichtete auch, um ein Einkommen zu haben.

Aber vom Komponieren her fühle ich mich schon diesem Alex Stern näher: dieses relativ unbeschwerte Herangehen an die Dinge ... Einfälle zu nehmen und aus denen etwas zu machen ... das entspricht mir ziemlich gut. Ich war aber nicht so vorsichtig wie er, dass ich mir Pseudonyme zugelegt hätte – beispielsweise habe ich die Kinderkantaten, die ich geschrieben habe, auch unter meinem Namen herausgegeben.

Für mich habe ich das also nicht so gewählt. Wenn man für Kinder oder sogar in einem Volksmusikton oder auch mit einer populären Musiksprache schreibt, sollte man das für voll nehmen! Das ist auch eine kreative Ader. Aber es ist wirklich sehr schräg in dieser Neue Musik-Szene. Und damit komm' ich jetzt zu diesem Michael, der zu einem Rundumschlag ausholt. Inspiriert war dies durch einen Artikel in einer Musikzeitschrift, wo jemand dies sehr prägnant auf den Punkt gebracht hat und die Situation gut beschreibt: weil diese Szene sich lange schon etwas hermetisch abriegelt hat und sich um sich selber dreht. Doch es tut sich mittlerweile einiges in der Szene.

Und der Michael trifft da für mich einen wunden Punkt: es hat mich natürlich gefreut, mal so frech etwas zu schreiben, weil ich selber ja nicht so frech bin. In einem Roman darf man das dann mal tun ...

... und sich hinter den Worten (s)einer Figur verstecken.

Haben Sie sich in irgendeiner Weise an einem anderen Komponistenroman orientiert? Lesen Sie denn überhaupt Romane, die Ihren Beruf zum Thema haben?

Ich lese auch Romane über Musiker – aber nicht, dass ich sie gezielt suche. Einen Komponistenroman, an dem ich mich hätte orientieren können, habe ich nicht gelesen. Gerne erinnere ich mich aber an Julian Barnes' *Der Lärm der Zeit* über Dmitri Schostakowitsch oder letztthin Robert Seethalers neues Buch *Der letzte Satz* über Gustav Mahlers Amerika-Seefahrt. Das sind

sehr gut geschriebene Portraits: das geht nicht so in die Werke rein ... aber einer, der mich fast am meisten inspiriert hat, war Gabriel Josipovici mit *Unendlichkeit: Die Geschichte eines Augenblicks*. Darin geht es – ohne ihn beim Namen zu nennen – um Giacinto Scelsi: alles ist erzählt nach dem Tod dieses Meisters ... von seinem Butler [lacht].

Und das ist so komisch, denn man erfährt so viel von der Welt dieses Komponisten ohne etwas über dessen Kompositionen zu hören; denn der Butler weiß davon natürlich nichts. Aber er hat mitbekommen, welche Gäste Tancredo Pavone – so der Name des Romankomponisten – er empfängt, welche Studenten kommen und die Kompositionen aufschreiben müssen, die der Maestro da am Flügel hinkleckert.

An der *Unendlichkeit* hat mich vor allem die indirekte Beschreibung interessiert: von einem ganzen Umfeld dieses schrägen und speziellen Komponisten. Das hat mich von der Herangehensweise interessiert. Aber in den Jahren, da ich meinen Roman schrieb, habe ich mich davor gehütet, so etwas zu lesen – denn ich wollte auf meiner Spur bleiben und nicht zu etwas anderem hingezogen werden; und hab' stattdessen Stephen Hawking's *A Brief History of Time* gelesen.

Man liest immer wieder von Romanen, die wie Musikstücke aufgebaut seien – etwa in Form einer mehrsätzigen Sinfonie oder nach anderen musikalischen Form- und Strukturprinzipien konstruiert sind. Inwiefern lässt sich ein Vergleich der Schaffensprozesse Ihrer beiden künstlerischen Tätigkeitsbereiche anstellen – schreiben Sie, wie Sie komponieren?

Das ist eine sehr spannende Frage. Es hat tatsächlich sehr viele Parallelen für mich: Buchlesen wie Musikhören bewegen sich auf einer Zeitachse vorwärts. Das Betrachten eines bildkünstlerischen Werks hat da ganz andere Gesetzmäßigkeiten. In Form, die sich in der Zeit bewegt, ist also das Entscheidende, was die Form macht ... das Erinnerungsvermögen. Eine klassische Musikform wie die Variations-

Bedeutung, fand in der kamerunischen Gesellschaft keine Entsprechung.

Das Schreiben, das Komponieren des Romans, war eine sehr erfüllende Erfahrung. Dadurch konnte – nach einem abrupten Ende unseres Afrikaaufenthaltes – der Afrikateil in mir noch einige Jahre weiterleben. Und in der Romanform entdeckte ich das Potenzial, mehrdeutige Erlebnisse und Konstellationen in ihrer Mehrdeutigkeit darzustellen, ambivalente Empfindungen und Erlebnisse in ihrer Ambivalenz sichtbar zu machen, ohne sie zu zerlegen. Zusammenfassend vielleicht: Gelebtes Leben in seinen vielen Facetten weiterleben zu lassen.

Niemand sah mir an, wenn ich auf der Langlaufloipe durch die Berge glitt, dass sich in meinem Inneren Che Jo und Maxella stritten, oder dass Lamee mit einer Stimme wie Blech den Trauergesang anstimmte.



Ruedi Debrunner. © erblicken.ch

Die äußere Bewegung, das Wandern, das Langlaufen, aber auch das Zugfahren, war für mich nicht nur beim Romanschreiben, sondern auch beim Komponieren ein bewährtes Mittel, um den inneren Dialog in Bewegung zu halten. Um unwichtige Ideen getrost an mir vorbeiziehen zu lassen, um die Gedanken, Klänge, Phantasien so lange kreisen zu lassen, bis sich etwas in mir festhakte.

So wurde die Bergwanderung in meinem zweiten Romanprojekt, das meinen Zugang zum Komponieren reflektieren sollte, zu einem wichtigen Motiv. Und sehr bald legte ich mich auf den Brennpunkt der Geschichte fest: Die

Entscheidungsfindung – im Komponieren wie in der Lebensgestaltung. Hatte ich mich zu schnell festgelegt? Warum geriet die Geschichte ins Stocken? Lag es daran, dass der wandernde Protagonist in der Einsamkeit der Berge immer nur sich selbst spiegelte? Er begegnete sich zwar in diversen Möglichkeitsvarianten B, C, D, aber im Endeffekt sprach er doch nur mit sich selbst. Das ergibt zwar eine brauchbare Karikatur eines Komponisten von Neuer Musik. Aber erreicht man durch das Bohren in der eigenen Nase wirkliche Tiefe? Hatten mich die Erfahrungen in Kamerun nicht dahingehend geprägt, dass ein Mensch sich niemals selbst genügen kann? Jedenfalls hatte ich keine Lust mehr, mich Monate mit dieser vertrackten Geschichte herumzuschlagen. Ein Holzweg.

Der Ausweg kam – natürlich beim Wandern. Ich sehe die Szenerie noch genau vor mir. Mit meiner Frau wanderte ich durch das grüne Tal von Gsteig nach Gstaad. »Geh du schon mal voraus«, sagte ich ihr, »ich bin auf Ideensuche«. Der Weg war nur ein schmaler Trampelpfad durch die Wiese. Am Ende der Weide bog die Wegspur um eine Baumgruppe und führte durch eine Öffnung im hölzernen Zaun. Dahinter wartete meine Frau auf mich und ich sagte:

»Ich hab's!«

Ich hatte eine Personenkonstellation gefunden, die eine solche Dynamik in sich trug, dass ich zwar noch nicht wusste, wohin sie mich führte. Aber ich spürte: Sie trug.

Anstelle eines einzigen Protagonisten, der fast identisch mit mir selber war, waren es nun zwei, die sich deutlich von mir unterschieden. Quasi einer links und einer rechts von mir. So weit weg, dass meine eigene Geschichte nicht immer in die Quere kam, aber so nah, dass ich beide aus eigenem Erleben recht gut kannte.

Der Eine war auf einer Bergwanderung verschollen. Der Andere erforschte dessen Leben und Werk. Durch die Ausstattung mit weiteren Personen ihres Umfelds potenzierten sich die Möglichkeiten an Geschichten und Themen auf einen Schlag. Und all die Materialien, die vielen Notizen und Themen, die ich gesammelt hatte, bekamen die Chance, sich auszubreiten in einem Geflecht von Lebensgeschichten und Beziehungen. Es war eine richtige Befreiung!

form funktioniert ja nur, wenn man sich an das Thema noch erinnert. Bei einer Sonatenhauptsatzform ist das Spannende, dass es zwei Themen gibt, die sich im Gedächtnis festschreiben sollen – und man spielt mit dieser Spannung dazwischen.

Ich habe nie daran gedacht, die klassischen Formen zu bedienen, aber sich der Formgebung durch die Erinnerung der Lesenden anzunehmen, ist mir wichtig. Also insofern ist das Thema Entwerfen einer Großform, eines großen (thematischen) Bogens für meine kompositorische wie schriftstellerische Arbeit von Bedeutung. Das Verankern mit den kleinen (motivischen) Details, die dann wiederum die Großform lebendig halten, damit das Ganze funktioniert ... aber auch in der Spannung modulierbar bleibt, ist mir da jeweils sehr wichtig.

Konstitutiv für einen Komponistenroman sind natürlich die zum Teil ausführlichen Beschreibungen der Werke – entweder als „Partituranalyse“ oder Bericht einer Aufführung. Bei Romanen über reale Komponist:innen fällt das weniger schwer: der klingende Nachvollzug der zumeist bekannten Kompositionen im geistigen Ohr der Leser:innenschaft. Im Hinblick auf Werke fiktiver Komponist:innen gelingt es da ungleich schwerer, sich das Partiturbild oder gar den Klang der Komposition vorzustellen. Wie gehen Sie als Komponist und Schriftsteller an diese Aufgabe heran: versuchen Sie, die Stücke so konkret wie möglich im Kopf vorzudenken – quasi wie Alex Stern zu komponieren – oder gehen Sie dem bewusst aus dem Weg?

Bei dieser Frage stoße ich auf etwas Interessantes, das mir vorher nicht so klar war: in der Tradition der Neuen Musik steht das „Material“ als besonders wichtig im Zentrum. Bei meinem Schreiben über einen Komponisten und dessen Stücke, habe ich gemerkt, dass mich eigentlich vielmehr der ganze Komplex, der da herum ist – und all die verschiedenen Aspekte, die auf diese(n) Komponisten einwirken – interessieren. Am Beispiel der ›Sternklänge‹ wecken der Ankündigungsflyer und das Konzert selbst Phanta-

sien, die Kritik Spiess' kommt dort hinein, wie auch die Interpretin der ›Sternklänge‹, die Vilma Pajula. Der Klang all dessen wie natürlich auch des Musikvortrags macht etwas mit den Zuhörer:innen; er wirkt nach.

Und erst im späteren Verlauf kommt die Partitur zu Benno Spiess ... so häppchenweise ... als kaum lesbare Kopie ... dann als Original ... anschließend mit ergänzenden Erklärungen ... und letztlich im Gespräch mit dem Auftraggeber – hinter dem noch eine Tourneepanlung steckt.

Es ist unglaublich, was da alles dranhängt. Und das hat mich interessiert. Von daher habe ich alles so genau beschrieben und versucht, ein Werk zu gestalten, das aufgrund all dieser verschiedenen Aspekte so interessant ist. Davon, die Komposition tatsächlich zu realisieren, bin ich aber anfangs nicht ausgegangen.

Dafür aber habe ich dem Alex Stern einige meiner eigenen Werke untergejubelt – wenn ich an einige Kinderkantaten oder Chorwerke denke. Und natürlich meine Arbeit als Improvisateur ihm und der Vilma Pajula anheimgestellt. Es ist schon meine Musik, die ich in alldies hineingedacht habe.

In Ihrem musikalischen Schaffen nimmt auch die Improvisation einen großen Raum ein: Sie veranstalten regelmäßig mit Instrumental-Kolleg:innen das Format hör+jetzt. In der Figur der finnischen Pianistin Vilma Pajula lassen Sie Ihr Faible dafür: das Nicht-Planbare und Unverfügbare durchscheinen – wenn man so will, steckt es geradezu in allen weiblichen Charakteren der Klangspur, aber auch Ihres ersten Romans Süßland (2009). Ist das etwas bewusst von Ihnen Hervorgebrachtes: das Weibliche in der Musik (und im Leben) ist – bitte nicht missverstehen! – spontan, chaotisch und wechselvoll? Lässt sich denn aus musikalisch-kompositorischer Perspektive (heute) überhaupt in Dichotomien wie männlich≠weiblich denken?

Solche Zuordnungen will ich wirklich nicht haben. Wenn die so gelesen werden können, wäre mir das fast ein we-

Eigentlich sind es solche Konstellationen, die ich sowohl beim Schreiben als auch beim Komponieren von Musik suche: Eine gut verankerte, aber dynamische Aufstellung, die mir erlaubt, frei zu phantasieren.

In meinem Wanderrucksack war viel Futter für die Phantasien: Neben eigenen Erfahrungen und Überlegungen zum Komponieren hatte ich in meiner Sammlung viele Beschreibungen von Stücken anderer Komponisten, wie sie diese etwa in CD-Booklets präsentierten. Eine Fundgrube war aber vor allem der damalige Diskurs in einigen deutschsprachigen Fachmagazinen wie *dissonance* oder *positionen*. In pointierten Artikeln und bissigen Kommentaren wurden dort grundsätzliche gesellschaftliche Fragen der Neuen Musik-Szene diskutiert, die viel Widersprüchliches zutage brachten und ein verbreitetes Unbehagen ausdrückten.

Wenn ich durch die Gegenden wanderte, befragte ich die Personen meines Romans nach ihren Meinungen. So wurden einerseits die Personen immer plastischer, andererseits die Diskussionen immer facettenreicher. Ich hörte die Stimmen in ihrem je eigenen Tonfall. Und es kamen Ideen und Bilder zum Vorschein, bei denen ich stutzte: Sind das tatsächlich meine Gedanken? Die Imagination der Romanfiguren begann, aus meinem Unterbewussten zu schöpfen und brachte einen Teil von mir zum Vorschein, zu dem ich – außer in Träumen – sonst schwer Zugang habe.

Und über die Figur des Alex Stern, diesen Musiker, der sich kaum um Konventionen scherte, entstand schließlich – anstelle des auswertenden Rückblicks, den ich ursprünglich für dieses Romanprojekt vorhatte – ein Blick nach vorn, ein Erhaschen neuer Möglichkeiten.

Die ominöse letzte Partitur, die nach seinem Verschwinden zum Vorschein kam, hinterfragt radikal die lineare Logik der meisten geschriebenen neuen Musik, die nach allen Regeln der Kunst von der akribischen Schrift über das detaillierte Lesen zur texttreuen Interpretation zu führen hat. Der Auftraggeber Jean-Pierre Burckhardt mag sich überhaupt nicht auf diese Partitur einlassen und sieht darin nichts anderes als eine Provokation. Benno Spiess, dem Musikkritiker, ginge es wohl

genauso, hätte er nicht, bevor er das Schriftbild sah, das Konzert gehört, das ihn zutiefst berührte. Allerdings ist eine solche Emotionalität für einen Neue Musik-Komponisten alter Schule (gibt es das tatsächlich?) per se höchst suspekt. Für die ausführende Pianistin Vilma Pajula jedoch ist der Umgang mit einer offenen Partitur etwas Natürliches und Inspirierendes. Sie beschreibt es als einen großen Gedankenraum, zu dem man eingeladen ist, und in dem die Musik entsteht – »Alex' Musik, oder deine Musik, egal.«

Mein inneres Bild der besagten Partitur entstand nach und nach im Laufe des Schreibens. Dass dieses Beispiel eines „open scores“ so prominent in den Mittelpunkt rückte, hätte ich am Anfang des Romanprojekts kaum erwartet. In Berlin, wo ich ein halbes Jahr konzentriert am Roman arbeitete, war neben dem Schreiben die freie Improvisation in der Gruppe meine Hauptbetätigung und prägte den weiteren Verlauf des Romans nicht unwesentlich.

Erst später, als ich den Roman in Lesungen vorstellte, versuchte ich, wenigstens eine Seite dieser Partitur zu zeichnen: Ein zusammengefaltetes Blatt, das in der Brusttasche des Wanderers Platz hat, vollgekritzelt mit »gedanklichem Sammelgut von den Wegrändern«. Später mit einem gröberen Stift – in den Marschpausen, in der Hütte? – das Kondensat dieser Gedanken: Gedichte und ganz wenige musikalisch definierte Anweisungen. Das Exakteste daran, und das Einzige, was im Voraus geplant schien: Die weißen Flecken, »Symbol für das Ungerplante, das Unerwartete. Das magische Element im Moment des Konzertes. Alles vergessen. Frei spielen. Jetztzeit. Die Lust des Vergessens.«

Natürlich ist eine solche Partitur eine Provokation für einen Musiker, der eine detaillierte Notation erwartet. Es stellt viele Selbstverständlichkeiten, die wir mit Partituren verbinden, infrage. Und es gibt keine Routine, wie ein solches Produkt behandelt werden soll.

»Wenn du von dieser Musik so begeistert bist, warum komponierst du sie nicht fertig? Das wäre doch eine Herausforderung für dich: Zeigen, dass du noch besser bist als der Stern!« Das

nig peinlich. Ich denke, das, was Sie sagen, vermischt sich in den Figuren eigentlich recht gut. Die Monika scheint mir das genaue Gegenteil. Und der Alex hat sozusagen in der Vilma musikalisch eine lebendige Schwester bekommen – sie spielt ja wie er!

Doch kann ich genau sagen, warum ich dort eine Frau gewählt habe, die dieses Konzert spielt. Sie tritt ja zu Beginn des Romans wie eine Art Heldin auf: die Einzige, die dieses Stück spielen kann.

Im Bereich der Komposition und der freien Improvisation ist (mir) die Dominanz von Männern noch viel zu groß. Daher war es für mich notwendig, hier eine Frau als Heldin zu zeigen. Wie wir auch in der Szene gegenwärtig „wie verrückt“ darauf aus sind, ebenso viele Frauen einzuladen! So ein älterer Mann und geschätzter Musiker/Kritiker wie der Benno Spiess nimmt die junge, schüchterne Vilma Pajula zunächst als Musikerin gar nicht ernst – wie skandalös!

Ihren beiden Romanen ist eine gehörige Portion Autobiographisches beigemischt – das ist nicht zu leugnen; und verleiht den Geschichten um Mark Zeller und Benno Spiess viel Authentizität. Im Eigentlichen sind es vielleicht nicht einmal Komponisten-, sondern Lehrerromane: beide sind zwar studierte Komponisten, haben aber – so drückt es Benno Spiess in seinem Falle aus – die Notwendigkeit zu komponieren nach und nach verloren. Steckt darin auch etwas aus Ihrer eigenen Biographie?

Dieser Satz ist so eine Behauptung, die er vorschiebt gegenüber seinen alten Kollegen, die ihn fragen, ob er noch komponiert. Es ist eine Art Besänftigung seiner inneren Unruhe. Denn es zeigt sich in dem Roman, dass er eigentlich dieses Unterwegssein braucht, diese Herausforderung, um, sagen wir mal, ein ganzer Mensch zu sein. Eine Leidenschaft, die er absterben ließ.

Ich hingegen fühle überhaupt nicht, dass diese Notwendigkeit verloren geht. Diesem Wesenskern von mir muss ich immer und immer wieder so weit wie möglich Platz machen.

sagt der Auftraggeber Jean-Pierre Burckhardt zu Benno Spiess, nach zwei Flaschen Wein und bevor er sich den Seidenschal wieder umbindet.

Vielleicht hat er ja recht, der Herr Professor Klavier?

Jedenfalls haben mich die unvollendeten Kompositionen des Romans bis heute nicht losgelassen. Lauras Live-Film, in dem das Filmen, das Schneiden, das Schauen, die Musik im gleichen Moment geschieht, habe ich vor zwei Jahren zum ersten Mal realisiert. Und als ich vor einem Monat für das Tanzprojekt *Terpsichore* in Berlin, das wegen Corona vorläufig im Internet stattfindet, ein Video hochlud, das ich mit Bildern und Klängen aus dem Inneren des Flügels zusammengeschnitten hatte, realisierte ich plötzlich: Jetzt mache ich ja genau das, was Alex im Roman vorgemacht hatte.

Am meisten allerdings beiße ich mir die Zähne aus an dieser widerborstigen Komposition. In aller Eile schreibt Alex an seinem letzten Abend in der Berghütte die ›Anleitung für Hanspi‹. – »Absolut unbrauchbar«, ist der Kommentar des Konzertpianisten. »Er wollte einfach mich als Deppen hinstellen, statt sein eigenes Scheitern zuzugeben«.

Da mag er nicht ganz unrecht haben. Für auf Noten eingefuchste Musiker wie ihn ist eine solche Partitur jedenfalls unverständlich. Es braucht eine bessere Anleitung. Und somit komme ich auf den Anfang meines Artikels zurück. Für diese Anleitung, für eine Hinführung Schritt für Schritt liegen die Skizzen bei mir auf dem Tisch. Skizzen zu Stücken, die erst beim Spielen richtig entstehen. Meine gewohnte Kompositionsmethode, bei der ich mir eine Klangwelt erträume und diese dann in zunehmender Detailliertheit auf's Papier bringe, funktioniert in diesem Falle nicht. Ich brauche eine Notation jenseits der Gewissheiten, eine Notation der Optionen. Eben: Einen großen Gedankenraum, in dem die Musik entsteht.

Das ist schwierig. Denn ich sitze ja zwischen dem flatterhaften Alex und dem pedantischen Benno. Ich habe durchaus meine Ansprüche. »Suchte er das innere Feuer? Den Flug in noch höhere Höhen? Oder beides zusammen, das heißt alles zusammen, das heißt alles, was die menschliche Existenz ausmacht, in einem einzigen supergenialen Kunstwerk einzufangen?«

Benno hat angesichts dieser Ansprüche kapituliert. Doch das Werk von Alex Stern hat ihn auf die *Klangspur* zurückgelockt. Auch ich pirsche auf dieser Spur weiter.

Ich gebe noch lange nicht auf.

Notiz:

Die nachfolgenden Abbildungen sind Ausschnitte aus der verloren gegangenen Partitur ›*Sternklänge*‹ von Alex Stern – rekonstruiert von Ruedi Debrunner –, wie sie Benno Spiess im Roman *Klangspur in die vergessene Welt* von Vilma Pajula zugespielt worden sind (vgl. S. 46–52).

Nach Belieben können sie ausgeschnitten und zu einer neuen Partitur angeordnet werden.



Alex Stern: Sternklänge

(zum Ausschneiden und Musizieren)

Die Sterne schlafen
Mein Herz
im Moos schlaf die St.
schläft
Wer weist uns den Weg
im Moos.
Da Weg ins Vergessen
wer weist
zu Freude des Erinnern
nur nun
zum Schmerz des Erinnern
den Weg
Der Lust
zur Lust
Kühnheit
des Erinnerns
Kühnheit
Kreiselbahnhaft
Exposition zum Preis
Sonnenmahl des Körpers
an Freie
intimale

Im vergessenen / rumme erwach
aus dem Herz der Blätter
Die Räume hinter den Wäldern
erschallt mit ein Tröpfchen Ton.
Das geheime Jünger der Stille
Nessicht nicht, ich
In vergessenen / rumme erwach
in diesen Bruch
Hinter der gestörten Welt
und hinter der gestörten Welt
Vergessene Räume. Verloren die Welt
In vergessenen Räume
erwach

verträumt
verunsichert
nur Klang!

- immer gedehnte
- immer tiefe
- Tiefsee fisch
- Ruhe
- verträumt

Wes
die ganze Tassatur
keine, leise Töne
ohne Puls
wir zufällig
immer mehr Töne
eingerufen Abgüsse
Zwickhölze
Ankünde
übermalt

für jede Hand
 Wie Plättchen Wasser
 → einige Tropfen
 → fließender
 → vom
 Bächlein
 zum
 Stroom

[illegible]