

"Ich bin meine Musik" : die Komponistin Madeleine Ruggli im Gespräch

Autor(en): **Ruggli, Madeleine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 58

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928024>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



«ICH BIN MEINE MUSIK»

Die Komponistin Madeleine Ruggli im Gespräch

Im April dieses Jahres sind gleich zwei grössere Werke von Madeleine Ruggli uraufgeführt worden: «zwischen Zeiten II» für Solo-Violine und elf Streicher durch Mirjam Tschopp (Violine) und die «Camerata Zürich» unter der Leitung von Rätö Tschupp sowie «Zugrundegetrauert» für tiefe Frauenstimme und Orchester durch Christina Ascher (Alt) und das Sinfonieorchester Basel unter der Leitung von Bernhard Wulff. Madeleine Rugglis Werkverzeichnis umfasst nur gerade sechs Einträge, neben den beiden erwähnten ein weiteres Werk für Kammerorchester, ein Solostück für Alt-Querflöte, ein Streichquartett sowie ein Trio für Sopran, Klarinette und Violoncello. In der schweizerischen Szene Neuer Musik ist die junge Komponistin noch grösstenteils unbekannt, die Uraufführung der beiden Werke hat nun auf sie aufmerksam gemacht.

Wer also ist Madeleine Ruggli? Ein Blick auf ihren Lebenslauf: Geboren 1964 in Thalwil wuchs sie in der Zürichsee-Gemeinde Horgen auf, begann Gesang zu studieren, arbeitete, um das Studium zu finanzieren, als Redaktorin und Moderatorin beim Radio, wurde Journalistin in den Printmedien, jobbte auch als Sekretärin, Dokumentarfilm- und Werbeprecherin, «alles mit dem Ziel vor Augen, eines Tages nur noch Musik zu machen». Schliesslich hat sie an der Musikhochschule Zürich bei Hans Ulrich Lehmann Theorie und Komposition studiert und abgeschlossen; sie studiert zudem Gesang bei Dorothea Bamert-Galli und unterrichtet an ihrer eigenen Schule «musik + theorie» in Zürich. Madeleine Ruggli lebt in Basel und in einem 800-Seelen-Dorf in den Vogesen, pendelt zwischen Stadt und Land. Christina Omlin hat mit der Komponistin Madeleine Ruggli das folgende Gespräch geführt.

Gab es einen konkreten Auslöser, mit dem Komponieren zu beginnen?

Ja. Das war während des Theoriestudiums, als ich Weberns *Bagatellen* für Streichquartett analysierte. Da habe ich mich zum ersten Mal hingesetzt und selbst etwas geschrieben.

Haben Sie einen durchstrukturierten Kompositionsalltag?

Nein, überhaupt nicht. In diesem Beruf kann man nicht auf Kommando fleissig sein und von neun bis zwölf komponieren. Zumindest ich kann das nicht. Ich habe einfach meine Nicht-Unterrichtszeit, die dem Komponieren gehört, was aber nicht heisst, dass ich dann immer am Schreiben bin. Manchmal läuft tagelang gar nichts, dann wieder schreibt's ohne Rücksicht auf Tages- und Nachtzeit. Häufig stehe ich aber sehr früh auf, schon um fünf Uhr morgens, nur um zuzusehen, wie die Welt erwacht. Es ist eine seltsam geheimnisvolle Stimmung um diese Zeit – nicht mehr wirklich Nacht, aber auch noch nicht Tag. Ich mag sie sehr, diese unsichere Zeit dazwischen, diese ganz spezielle Stille.

Suchen Sie das auch in Ihren Kompositionen, das Unsichere, Unvorhersehbare? Beispielsweise die Unsicherheit, ob ein Stück schon begonnen hat oder nicht, so wie zu Beginn von «zwischen Zeiten II» (Notenbsp. 1)?

Wahrscheinlich schon, weil es das ist, was mich überhaupt fasziniert. Und das drückt sich dann so aus.

Sind Ihre Werke also sehr persönlicher Ausdruck Ihrer selbst?

Ja, immer. Ich pur. Ich habe das Gefühl, wenn sich jemand ein Werk von mir anhört, dann weiss er, wer ich bin. Oder er kennt zumindest eine Seite von mir. Meine Musik ist Ausdruck meiner Gefühls- und Gedankenwelt – was sonst könnte ich schreiben?

Deshalb werde ich auch an alten Werken nichts ändern. Das Violinstück, das bin *ich* in den Jahren 1995/96. Gewisse Stellen würde ich heute nicht mehr genau so schreiben. Und sicher ist das noch nicht mein Meisterwerk – sollte es das überhaupt je geben. Wenn ich das Stück aber jetzt ändern würde, wäre das ein falscher Eingriff, denn zum Entstehungszeitpunkt hat es in sich gestimmt.

Wie entsteht denn eine Komposition: in Ihrem Kopf? Gibt es motivische Vorgaben?

Nein, es ist keine Architektur, was ich da mache. Mein Komponieren ist vielmehr assoziativ. Zu Beginn kann es ein einzelner Ton sein, der mich fesselt, eine ganz bestimmte Klangfarbe auf einem bestimmten Instrument oder auch eine kurze melodische Geste. Diesen Gedanken nehme ich dann auf, wie einen Faden, dem ich folge. Dabei bleibt grundsätzlich offen, wohin mich dieser Faden führt. Vielleicht reisst er auch. – Oder ich nehme etwas auf und später stellt sich heraus, dass das nicht der Anfang war, sondern dass ich schon mitten im Stück bin.

In der Zeit, in der ich schreiben kann, sitze ich oft nur da und warte, höre zu, und wenn ich mich genügend konzentriere, sind da plötzlich anstelle von Gedanken nur noch Töne. Ich denke dann direkt in Tönen. Und diese Ton-Gedanken definiere ich auch gar nicht in Worten. Wenn ich nur dann schreibe, wenn ich wirklich ganz bei mir, ganz ehrlich und sehr konzentriert auf die Arbeit bin, dann komme ich auch zu einem Resultat. Wenn ich aber zu basteln und zu handwerkeln anfangte oder nach Vorgaben arbeite, dann gelingt mir nichts mehr.

Dieser Weg ist ein Risiko: Das Stück könnte auseinanderfallen oder zum endlosen, tönerverschlingenden Bandwurm

Notenbeispiel 2:
Soloviolinstimme
aus «zwischen
Zeiten II»,
T. 7–18

Notenbeispiel 3:
Bratschenstimmen
aus «Zugrunde-
getrauert»,
T. 73–76

werden. Doch ich vertraue auf mein intuitives Formgefühl. Dieses Formgefühl wurde im Studium und wird noch immer beim Unterrichten durch die Analyse anderer Werke geformt. Manchmal ist dieser Weg, den ich gehe, auch schlicht unangenehm: Dann nämlich, wenn gar nichts passiert. Diesen Zustand gilt es dann ganz einfach auszuhalten.

Die Klangfarben in Ihren Stücken sind akribisch genau umschrieben (vgl. Notenbsp. 2). Woher kommt diese präzise Vorstellungskraft?

Bevor ich mit dem Komponieren von *zwischen Zeiten II* begann, habe ich mit der Solistin Mirjam Tschopp gearbeitet und mir alles mögliche, was ich an Klängen im Kopf hatte, vorspielen lassen und so meine Vorstellung überprüft. Das ist die eine Möglichkeit: die Arbeit mit einer Solistin, einem Solisten. Auch beim Stück für Alt-Querflöte war das so. Andererseits lernt man auch von anderen Stücken, und das müssen nicht einmal Stücke aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sein. Klangfarben entdeckte ich auch bei Mahler oder Debussy, und selbstverständlich bei Webern.

Denken Sie harmonisch?

In meinen Stücken gibt es keine Harmonik im traditionellen Sinn; um aber bei traditionellen Begriffen zu bleiben: meine Musik ist wohl eher polyphon gedacht. Es sind kurze Linien, melodische Gesten, Einzeltöne, scheinbar verstreut, die sich zu Linien zusammenfügen, Einzelaktionen also, die ihren einzigen Bezug in der Gleichzeitigkeit haben. Das Klangresultat ist nicht vertikal gedacht. Zwei Instrumente spielen nie gleichzeitig den gleichen Ton in der gleichen Klangfarbe oder Dynamik. Auch nicht im Orchesterstück *Zugrundegetrauert*, das ebenfalls sehr kammermusikalisch komponiert ist. Innerhalb der Register spielen die einzelnen Stimmen unterschiedliche Partien. Nehmen wir die vier Bratschen (Notenbsp. 3): Sie spielen zwar auf der gleichen Tonhöhe, aber die eine Bratsche beginnt früher, die zweite übernimmt die Tonhöhe mit einer anderen Klangfarbe, etc. Jedes einzelne Instrument bewahrt so sein Eigenleben.

Ihr «Instrument» ist die Stimme. Hat das einen Einfluss auf Sie als Komponistin?

Wahrscheinlich schon, vielleicht in der Gestaltung des zeitlichen Ablaufs einer Komposition. Meine Linien werden quasi vom Atem getragen, die Phrasenlängen sind wie vom Atem bestimmt. Und ich habe eine Vorliebe für Instrumente, die quasi singend gestalten können, die jeden Ton in allen Parametern selbst bestimmen können.

Gibt es aussermusikalische Anstösse für «zwischen Zeiten II»?

Nein, überhaupt nicht. Es ist absolute Musik.

Welche Bedeutung hat der Titel?

Niemand sollte sich Gedanken darüber machen, was ich mit dem Titel wohl sagen wollte. Ich habe es ja in der Musik gesagt. Ich möchte nichts Aussermusikalisches suggerieren. Die Musik ist den Leuten überlassen, und wenn sie dabei etwas Eigenes empfinden: um so besser.

Ist dies bei «Zugrundegetrauert» ähnlich?

Zugrundegetrauert hat für mich in diesem Sinn auch keine aussermusikalischen Beweggründe, obwohl die Komposition über ein Gedicht geschrieben ist. Ich weiss nicht, ob ich den Text wirklich im Sinn der Dichterin verstanden habe. Ich kann nur das beschreiben, was das Gedicht in mir auslöst. Ich habe das Stück in einer Zeit geschrieben, in der ich dieses Gedicht mit mir herumgetragen habe. Es ist also keine Vertonung aufgrund einer intellektuellen Analyse. Meine Arbeit hat damit begonnen, dass ich das Gedicht ein erstes Mal gelesen und dann aus dem Gedächtnis aufgeschrieben habe. Ich habe diesen Prozess wiederholt und dabei beobachtet, welche Wörter hängen bleiben, weil sie mir nahe sind, und welche ich mir kaum merken kann, weil sie mir vielleicht zu nahe sind. Aus dieser Verinnerlichung des Gedichtes haben sich dann erste Klangvorstellungen ergeben. Die Orchesterbesetzung hat sich herauskristallisiert. Das Sopranregister ist ausgedünnt, Violinen und Oboen fehlen

ganz. Dafür sind Alt- und Basslage ausgebaut. Die Stimme fügt sich – abgesehen von wenigen dramatischen Ausbrüchen – wie ein zusätzliches Instrument in das Orchester ein, ein vierteltöniger Klagegesang, manchmal nur ein Flüstern im Hintergrund.

«Zugrundegetrauert» ist keine Vertonung im interpretierenden Sinne. Heisst das, Sie wollen das Fremde auch nicht zu Ihrem Eigenen machen?

Nein, nie. Ich will dem Fremden begegnen in irgendeiner Art, aber aus meiner Perspektive. Ich kann mir auch gut vorstellen, später auf den genau gleichen Text wieder ein Stück zu schreiben, da es bei mir dann wahrscheinlich etwas ganz anderes auslösen wird als dieses Mal.

Haben Sie kompositorische Vorbilder?

Nein, nicht Vorbilder im eigentlichen Sinn. Ich schätze gewisse Komponisten sehr. Manchmal gefallen mir auch nur gewisse Stellen in bestimmten Werken. Das reicht dann aber, diesem Komponisten eine grosse Achtung, sogar bewundernde Ehrfurcht entgegenzubringen. Vor allem beeindruckt mich Künstler, die sehr fein und detailliert arbeiten. Ich habe das Bild einer Schweizer Kunstmalerin im Kopf: eine weisse Fläche, horizontal durchzogen von einem gelben Band – so wirkt es aus der Ferne. Doch wenn man an das Bild herantritt, entdeckt das Auge, dass das gelbe Band aus einem Geflecht feinsten gelber Striche besteht. Das ist es auch, was mich am Orchester interessiert: nicht das grossflächige Malen mit breitem Pinsel, sondern die feinen, zarten Details.

Zudem beeindruckt mich Komponisten, die sich Zeit lassen, um etwas zu sagen. Bei Mahler beispielsweise, im Schlusssatz der *Neunten Sinfonie*, kann man lernen, was es heisst, sich Zeit zu lassen. Was mich fasziniert, finde ich bei verschiedenen Komponisten. Im 20. Jahrhundert natürlich bei Webern, Helmut Lachenmann, Hans Ulrich Lehmann und, so anders er auch sein mag, bei Wolfgang Rihm.

Weshalb gebrauchen Sie Mikrointervalle?

Meine Musik entsteht nicht im Gedanken, mich um jeden Preis der Zeit anpassen und deshalb die chromatische Tonleiter verlassen zu müssen – abgesehen davon sind Mikrointervalle und Geräusche ohnehin nicht mehr neu. Ich schreibe, was in mir anklingt. Ich will meinen eigenen Ausdruck finden, diesen aber nicht zum eigenen Klischee werden lassen.

Was heisst «zum eigenen Klischee werden lassen»?

Egal ob man bewusst konstruiert und musikalische Architektur macht oder intuitiv schreibt: Es besteht die Gefahr, dass man in gewissen Abläufen, Gefühlen oder Gedanken gefangen ist, weil man seine eigenen Grenzen nicht auslotet, sich an einem Punkt nicht weiterentwickelt oder sich im Kreis dreht. Dann schleicht sich vielleicht etwas ein, das abgenutzt ist.

Wäre es also schlecht, wenn jemand sagen würde, «das ist jetzt wieder typisch Ruggli»?

Ich hoffe, dass man erkennen kann, dass meine Musik eine ganz individuell empfundene Sprache ist. Schlecht ist, wenn das Typische darin besteht, dass ich, ohne es zu merken, zur schöpferischen Nachahmerin meiner eigenen Stücke werde. Beispielsweise haben meine Stücke zwar alle einen anderen Anfang, aber sie beginnen immer sehr leise. Das muss ich beobachten und mich wirklich fragen, weshalb das so ist.

Nach *zwischen Zeiten II* und *Zugrundegetrauert* glaubte ich, mein nächstes Stück müsse unbedingt heftiger beginnen, und ich habe mich bemüht, einen fulminanten Anfang zu

schreiben. Aber es stimmte einfach nicht, und schliesslich wurde es wieder ein ruhiger Einstieg. Aber: er ist kein Klischee. Hätte ich mich trotz aller Überlegungen dem entschiedenen Anfang zugewandt, wäre dieser aufgesetzt und unnatürlich geworden. Was aufgesetzt ist, kann keine Wirkung gegen aussen entfalten. Da bin ich ziemlich streng mit mir: wenn sich nichts ergibt, kann ich warten, mir Zeit lassen, mich konzentrieren. Ich mag nicht an irgendwelchem Material «herumwerkeln». Dann sitze ich eben da und denke, auch habe ich nicht tausend Skizzenblätter vollgekritzelt. Wenn sich schliesslich in mir etwas festigt, aus einer inneren Notwendigkeit heraus, dann schreibe ich das auf. Im Detail.

Diesen Sommer ist «Ins Dämmersegel» für Sopran, Klarinette und Violoncello erschienen, ein Auftragswerk für das Ensemble «Accroche Note». Woran schreiben Sie nun?

Ich arbeite an einem Cellokonzert, das sich Christian Poltéra von mir wünscht. Und demnächst werde ich für Walter Grimmer ein Stück für Violoncello und Klavier schreiben. Das wird eine Herausforderung ganz besonderer Art sein, da mir das Klavier eher fremd ist. Das Violoncello hingegen ist mir, wie alle Streichinstrumente, sehr nahe, es kann eben singen.

Sie werden, nachdem Sie so spät begonnen haben, also noch eine Weile beim Komponieren bleiben?

Ja, das denke ich schon. Die Musik ist meine Ausdrucksform. Und ich werde weiterhin unterrichten. Leidenschaftlich gerne. In welchem anderen Beruf hat man schon das Glück, anderen Leuten von dem erzählen zu können, was einem am nächsten ist?

Meine früheren Betätigungen habe ich immer dann an den Nagel gehängt, wenn ich von allen Seiten gelobt wurde. Nichts gegen Lob, natürlich freue ich mich darüber; aber ich hatte dann das Gefühl, nicht mehr wirklich gefordert zu sein. Die Musik wird mich immer fordern, immer herausfordern. Die Anforderungen sind grenzenlos. Und solange ich mich weiterentwickle und verändere, wird sich auch meine Musik mit mir entwickeln.

Werkverzeichnis

Streichquartett (1993), Manuskript

Stück für Kammerorchester (1993), Manuskript

zwischen Zeiten für Altflöte in G (1995/96), 10'
Tre Media Edition Karlsruhe 297

zwischen Zeiten II für Solo-Violine und 11 Streicher (1995/96), ca. 16'
Tre Media Edition Karlsruhe 298

Zugrundegetrauert für tiefe Frauenstimme und kleines Orchester (1996/97), 12'
Text: Andrea Gadiant
Tre Media Edition Karlsruhe 299

Ins Dämmersegel für Sopran, Klarinette und Violoncello (1998), ca. 8'
Text: Andrea Gadiant
Tre Media Edition Karlsruhe 330