

Thomas Fechner-Smarsly

Die Verführung durch Barockmusik

Gespräch mit Jan Kjærstad

Fechner-Smarsly: In Ihrem Essay über Literatur und Musik sprechen Sie nahezu ausschließlich über klassische Musik, nicht über Pop und Jazz oder andere improvisierte Musik.

Kjærstad: Das ist merkwürdig. Zumal ich selbst in einer Band gespielt habe. In einigen Büchern, zum Beispiel in *Homo Falsus*, geht es auch um Rockmusik, weil eine Hauptperson Rockmusikerin ist. Ein richtiger Star, der auf der Bühne steht und die jungen Menschen verführt. Sie erzählt davon als Erfahrung einer Desillusionierung: der „animalische Mensch“, von dem ein Schwung aus der Hüfte genügt, um zwölf Jungs auf die Knie fallen zu lassen.

Ich arbeite da ein wenig mit der Populärmusik der 50er bis 70er Jahre und leierte auch die Namen einer ganzen Anzahl von Künstlern und Bands herunter. Sie spielt Gitarre, und es gab damals nicht so viele Mädchen, die Gitarre lernten. Ich verwende da natürlich meine eigenen Erfahrungen, greife aber auch auf die der besten Rockmusikerin in Norwegen, Anne Grete Preus, zurück, die ebenfalls Gitarre spielt. Es ist ja so ein Mythos unter uns Jungen gewesen, daß Mädchen keine E-Gitarre spielen können.

Anfang der achtziger Jahre, also ganz am Anfang meiner Laufbahn als Schriftsteller, schrieb ich einen Essay über David Bowie. Darin vertrat ich unter anderem die These, daß die Rockmusik etwas ist, was einem einmal, ein für allemal im Leben passiert, zwischen 15 und 20. Wobei es im Grunde gleichgültig ist, was man hört, denn diese Musik hat keine Sprache, sie dringt direkt in den Körper ein. Sie ist Aufruhr. Für den Rest des Lebens definiert diese Zeit den Appell der populären Musik.

40 In meinem letzten Buch *Der Entdecker*, dem Abschluß der Jonas-Wergeland-Tri-

logie, steht Jonas, der ja fürs Fernsehen produziert, beinahe wie ein Pilger vor dem Gebäude der BBC in London und reflektiert über Dennis Potter, den britischen Dramatiker, der ausschließlich fürs Fernsehen schreibt. Für mich ist Potter eine Art Leonardo da Vinci des Fernsehens, der etwas völlig Neues gemacht hat, das außerdem noch Kunst ist. Und der darüber hinaus geradezu vorbildlich die Fähigkeit der Musik, Sentimentalität hervorzurufen, vorgeführt hat. In seiner Serie *The Singing Detective* verwendet er unter anderem all die Schlager der vierziger Jahre – darunter einige, die auch Duke Ellington eingespielt hat. Und obwohl ich eigentlich kein Verhältnis zu diesen Schlagern habe, bekam ich eine Gänsehaut, wenn sie im Film in den Pubs standen und diese Musik spielten.

Für mich selbst ist die sentimentalste Musik *Rubber Soul* von den Beatles. Als Jonas' große Jugendliebe, Margrete, mit ihm bricht und ins Ausland geht, schenkt sie ihm zum Abschied *Rubber Soul*. Und Jonas kennt nicht nur die Musik in- und auswendig, er weiß auch alles darüber. Ja, einmal behauptet er sogar, daß das einzige im Leben, über das er alles wisse, *Rubber Soul* sei, das wichtigste Album, das, mit dem die Dinge ins Rollen kommen.

Mit ihm begannen die Beatles tatsächlich zu experimentieren, George Harrison benutzte zum ersten Mal die Sitar, bei „Norwegian Wood“, Ringo Starr trommelte nur mit den Fingern, und ein Stück Musik wurde mit höherer Geschwindigkeit abgespielt. Ich habe dazu Leserbriefe bekommen, richtige Dankesbriefe von Leuten aus meiner Generation, für die das die größte Musik auf der Welt ist.

Aber genau an diesem Punkt muß man als Schriftsteller sehr vorsichtig sein. Denn wenn du das Glück hast, daß ein Zwanzig-

jähriger dein Buch liest, dann ist die Frage, wie dieser Zwanzigjährige auf diese Art von Musik reagiert. Und das ist möglicherweise der Grund dafür, warum ich mich in meinen Büchern eher auf klassische Musik beziehe: sie ist zeitloser, oder zumindest scheint sie es zu sein. Wenn du sie formal oder inhaltlich in die Fiktion einbeziehst, bekommst du die Chance, mehr Leser mitzunehmen. Alle haben ein mehr oder weniger enges Verhältnis zu Bach, oder sie haben doch zumindest von ihm gehört. Nicht alle haben ein Verhältnis zu *Rubber Soul* oder zu Duke Ellington. Duke Ellington in einem Roman zu verwenden, so wie ich das mit seiner Musik und insbesondere mit dem Stück „Isfahan“ gemacht habe, ist nicht ungefährlich.

Fechner-Smarsly: Warum?

Kjærstad: Ellington ist schon ein wenig ausgefallen, nicht gerade opportun. Heute hören nicht mehr viele Leute seine Musik. Trotz des Jubiläums zu seinem hundertsten Geburtstag. Da druckte eine dänische Jazz-Zeitschrift übrigens ein Kapitel aus dem *Verführer*. Ich fand es sehr gut, denn es war ein wenig exotisch, gerade im Nefertiti-Jonas-Kapitel, weil Nefertiti, Jonas' Jugendfreundin, so aufrührerisch, so anders ist, daß es gut zu ihr paßt, ausgerechnet Duke Ellington zu mögen. Außerdem sind es schöne Melodien, gut spielbar auf der chromatischen Mundharmonika, Nefertitis Instrument. Viele haben das gemocht, und jedesmal, wenn ich im Radio oder Fernsehen auftrat, spielten sie Duke Ellington als Erkennungsmelodie.

Es gibt aber noch einen inhaltlichen Grund für Duke Ellingtons Musik. Als Jonas beim Fernsehen beginnt, stellt er fest, daß es viele gute Melodien gibt, die man aufgreifen könnte. Aber von Duke Ellington hat er gelernt, daß man sie auch auf neue Weise arrangieren muß. Duke Ellington war ja weniger ein origineller Kopf auf dem Gebiet der für den Jazz so wichtigen Improvisation. Er war vor allem ein Arrangeur und Komponist, der dem Jazz einen ganz neuen Klang gab. Und Klang ist ausgesprochen wichtig.

Es gibt moderne Komponisten, die ausschließlich mit Klang arbeiten. Arne Nordheim in Norwegen etwa ist ein typischer

moderner Komponist, dessen Qualität in erster Linie ein gewisser neuer Klang ist. Und das ist es, was Ellington gemacht hat. Wenn du diese Arrangements hörst, merkst du, daß sie ihrer Zeit um zwanzig Jahre voraus sind. Count Basie kommt schon später, macht aber genau das gleiche. Und wenn du die Arrangements von Gil Evans, zusammen mit Miles Davis, hörst, ist das nicht sehr viel radikaler als die Musik von Duke Ellington, vielleicht einige dissonante Klänge mehr, aber sonst ... Vor allem die Band der vierziger Jahre mit Ben Webster und dem Bassisten Jimmy Blanton, die war wirklich sophisticated.

Fechner-Smarsly: Olivier Messiaen gilt ja nicht gerade als Komponist, dessen Musik unmittelbar in den Körper dringt wie Rock oder Pop. Doch etwas derartiges geschieht bei Ihnen: Jonas steht nach dem Tod Nefertitis und seines Großvaters unter Schock. In gewisser Weise setzt ihn jedoch die Orgelmusik seines Vaters wieder zusammen. Könnte man das so sagen?

Kjærstad: Ja, Jonas ist eine Art Osiris. Das Isis-Osiris-Motiv zieht sich durch das gesamte Buch. Beim ersten Mal übernimmt der Großvater den Part Isis', als der sechsjährige Jonas ins Wasser fällt und von einer Schiffschraube zerrissen zu werden glaubt. Nach der Rettung sitzt er mit seinem Großvater auf einem Fels im Wasser, und der Großvater erzählt lauter Geschichten. Und Jonas fühlt, wie er sich allmählich wieder sammelt, wie sich die Teile wieder zusammensetzen. Der Großvater heilt ihn. Und dasselbe geschieht nach dem Tod von Nefertiti, als Jonas unter der großen Kirchenorgel liegt. Da muß ihn sein Vater regelrecht wieder 'zusammenspielen'. Es ist die eigentlich inhaltslose Musik, die ihn auf einer grundlegenden, emotionalen Ebene wieder zusammennäht.

Fechner-Smarsly: Manche Leser mögen das als zu stark empfinden: der Vater, der Bach spielt und auf diese Weise den Sohn wieder zusammenfügt. Andererseits existieren vielleicht sogar zwei Ebenen: Der Vater, der vom „Messias“, also vom Sohn, spielt, dessen Name wiederum im Namen des Komponisten anklingt, Messiaen. Und der

Vater (vielmehr der Erzähler) wählt ausgerechnet den Satz aus Messiaens Orgelsuite *La Nativité du Seigneur*, der „Le Verbe“ heißt. Ist es ein Zufall, daß es ausgerechnet dieser Satz ist?

Kjærstad: Nein. Ich kenne das Werk von Messiaen ganz gut. Hier berührt es mehrere Ebenen. Jonas ist eigentlich noch zu jung, um die Musik zu verstehen. Viel später wird er den Vater fragen, was für eine Musik das war, doch das ist bereits Reflexion, ein Nach-Denken. So etwas schreibt man für den Leser. Man verwendet Musik auf die gleiche Weise, wie man Bilder mit ihren Titeln wiedergibt und so eine Art Intertextualität schafft. Eine Intermusikalität sozusagen – wie man ja auch alle möglichen Werke der Weltliteratur einbezieht. Oder der Malerei. Oder der Architektur. Malraux sagte ja nicht umsonst, daß alle Literatur aus Literatur geschaffen wird, oder auf Literatur aufbaut.

Ich bin zwar nicht ganz einverstanden damit, aber zur Hälfte, das ist vielleicht nicht falsch. Literatur wird zur einen Hälfte aus Leben und zur anderen Hälfte aus Literatur beziehungsweise Kunst geschaffen. Trotzdem treibt es Malraux' Formulierung, alle Kunst werde aus Kunst geschaffen, auf die Spitze. Es ist ja schon unglaublich, wie sehr wir Kunst als Material benutzen, um neue Kunst herzustellen. In *Der Eroberer*, dem Buch, das unmittelbar auf *Der Verführer* folgt, gibt es eine Passage, in der Jonas Wergeland selbst klassische Musik spielt und ein rhythmisches Stück komponiert, von dem er glaubt, daß es revolutionär sei. Doch dann zeigt sich, daß es sich eigentlich um ein Plagiat der Rhythmen aus Strawinskys *Sacre du Printemps* handelt.

Fechner-Smarsly: Gerade Strawinsky gilt ja als ein Musterbeispiel für die Vielschichtigkeit der Einflüsse, aber auch der Rhythmen und der Stimmen, und dafür, wie alles miteinander verwoben ist. Welche Rolle spielt das für Ihr Schreiben?

Kjærstad: Ich denke immer sehr lange darüber nach, wer erzählt und was für Stimmen das sein könnten. Im *Verführer* ist die Erzählerin eine indische Frau. Das ganze Buch ist eine gewisse Übertreibung und Jonas eine

Art Zauberer, eine sehr helle Person. Alles wird auf die Spitze getrieben. Ganz anders im *Eroberer*, dem folgenden Band, wo in viel dunklerer Weise über Jonas erzählt wird. Und der letzte Erzähler in *Der Entdecker*, vielmehr die Erzählerin, hat wiederum eine völlig andere Perspektive, die sich aus etwa 200 einzelnen Erzählungen zusammensetzt. Doch die einzige Geschichte, die in allen drei Büchern wiederkehrt, ist die, in der Jonas im Jahr 1968 wie tot auf dem Teppich vor dem Altar der Kirche im Osloer Stadtteil Grorud liegt. Es ist die einzige Geschichte, die in allen drei Büchern erzählt wird, und alle drei Erzähler erzählen sie anders.

Als ich die drei Bücher komponierte, habe ich darüber nachgedacht, wie ich diese Episode bewußt akzentuieren könnte. In der ersten Version wird erzählt, wie Jonas auf beinahe magische Weise von seinem Vater und dessen Orgelspiel wieder zum Leben erweckt wird. Er sieht einen Engel, der ihn aufrichtet, und dann zerbricht er auf diese Weise, durch die Vision, das Kirchenfenster. Daß die Glasmalerei zertrümmert wird, macht den Kern der Episode aus. In der zweiten Geschichte ist er selbst es, der die Orgel spielt. Und er zerstört das Fenster, indem er einen Gegenstand, einen Eishockey-Puck, dagegen wirft. Als der Gemeindevorsteher und der Organist kommen, kann er sich allerdings durch einen Trick retten und wundert sich darüber, wie leicht die Menschen doch zu täuschen sind. Gerade weil er fürs Fernsehen arbeitet, ist das ein wichtiger Punkt. Auch daß er an der Orgel nur ein paar Register ziehen muß, um ungeheure Klänge zu erzeugen, so daß alle glauben, er sei ein großartiger Musiker, während er doch völlig simple Sachen spielt.

In der dritten Version befindet er sich zusammen mit einem innerlich sehr verletzten Mädchen in der Kirche und macht sich in der Kammer hinter dem Altar an sie heran, während der Vater Orgel spielt. Auch das eine sehr düstere Geschichte. Hinterher sinkt er vor dem Altar zusammen und bittet um Vergebung. Etwas muß also in der Kirche passiert sein. Doch der Leser muß selbst herausfinden, was es ist.

Fechner-Smarsly: Man gewinnt in dieser Passage – vor allem im *Verführer* – den Ein-

druck, daß die Musik sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene sehr präzise in den Roman hinein verwoben ist. Sie benutzen an dieser Stelle, in bezug auf Messiaens Musik, den Begriff der „Unvorraussagbarkeit“. Gilt das auch für den Roman selbst, für seine Komposition: daß er unvorraussagbar ist?

Kjærstad: Ja. Ich habe mich mit einigen neueren Komponisten beschäftigt, um zu sehen, ob sich daraus neue Erzählweisen, in jedem Falle neue Kompositionsweisen des Erzählens gewinnen lassen. Es macht schließlich einen Unterschied, ob man einen Roman in einer Form schreibt, die Messiaen näher liegt oder zum Beispiel in Form einer klassischen Sonate, wo man weiß, jetzt wird das Hauptthema wiederholt, jetzt kommt eine Variation usw. Es gibt strenge Regeln, und man weiß oder ahnt doch stets, was kommen wird. Insofern ist es ein Signal, wenn Jonas, der auf dem Kirchenteppich liegt, während sein Vater Bach spielt, plötzlich sagt: „Hier hilft nicht einmal Bach.“ Und der Vater beginnt Messiaen zu spielen, und indem ich es so auflöse, daß ich es zu Jonas musikalischer Ästhetik werden lasse, wird es natürlich auch zur Ästhetik des Erzählers. Zu einer Erzählform, die inspiriert ist von dieser Art Musik, bei der man die einzelnen Erzählstücke oder -fragmente hintereinander setzt, bei der man sie in größeren Einheiten hintereinander komponiert.

Fechner-Smarsly: In Ihrem Essay schreiben Sie, daß Sie kaum etwas mehr inspiriert habe als der Impuls der neueren Musik, „die Tonalität zu erschüttern“. Wie läßt sich das auf den Roman übertragen? Betrifft es die Chronologie? Die Kausalität?

Kjærstad: Woran man rüttelt, ist ja eine Art Gravitationspunkt. Plötzlich ist das Physische nicht mehr so vielversprechend wie bisher. Das gleiche gilt im Roman: man bringt Ursachenzusammenhänge ins Wanken – das ist das Wichtigste. Daß die Dinge zusammenhängen, und zwar so, wie man zu denken gewohnt ist. Darunter liegt die Frage, wie man Chronologie in einer anderen Weise darstellen kann, indem man zum Beispiel mit dem Raum auf etwas andere Weise operiert,

zum Beispiel durch Räume in Räumen, oder durch die Verbindung von Orten, die weit auseinander liegen.

In der Isfahan-Sequenz gibt es eine Erzählung, in der Jonas zuerst in Timbuktu ist, wohin er vor der norwegischen EU-Abstimmung geflüchtet ist. (Im zweiten Roman reist er dorthin, weil ein Freund von ihm im Koma liegt.) Während er im unmittelbar folgenden Kapitel von seiner Cousine vom Kai gestoßen wird und beinahe in die Schiffschraube gerät. Und da sagt die Erzählerin ganz ausdrücklich: Warum fiel Jonas als Sechsjähriger ins Wasser? Weil er als Neunzehnjähriger nach Timbuktu reiste. Es wäre zu einfach zu sagen, die Chronologie werde hier einfach auf den Kopf gestellt. Man sieht nur, daß es noch andere logische Verbindungen gibt. Das kann man gerne im Sinne einer Provokation des Lesers verstehen – im besten Falle als einen Appell, sein eigenes Leben zu durchdenken. Man hat ja immer seine Erklärungen, die man ständig wiederholt, und je öfter man sie wiederholt, desto wahrer werden sie, während es vielleicht einen ganz anderen Grund gibt, warum man damals dies oder jenes getan hat.

Im letzten Band, *Der Entdecker*, benutze ich den Sognefjord, Norwegens größten Fjord, als formales Prinzip. Seine Karte ist auf der Klappeninnenseite abgedruckt. Es ist sowohl eine Art *Heart of Darkness*, wo man umgekehrt reist, also von innen nach außen, als auch ein Bild dafür, wie Norweger denken. Das ist vielleicht das Beste an uns Norwegern. Wenn wir am kreativsten sind, denken wir Sognefjord-artig, also mit diesen ständigen Verzweigungen. Und das trifft ja auch auf gute Musik zu, sie verzweigt sich ständig, während sie sich zugleich vorwärts bewegt. So etwas schafft man in einem Text kaum, eine Melodie und Harmonien zugleich hinzubekommen, also sowohl eine horizontale als auch eine vertikale Bewegung. Es ist zwar leicht, ziemlich gute Melodien hinzukriegen, denn eine gute Melodie ist wie eine gute Story. Doch sie bleibt die ganze Zeit linear. Aber Harmonien, also Klänge darunterzulegen – das ist viel schwieriger.

Fechner-Smarsly: Wäre es eine Möglichkeit, zyklisch, gewissermaßen in Spiralen, zu schreiben?

Kjærstad: Das habe ich in *Homo Falsus* versucht und drei loops geschrieben, die gleiche Geschichte, die sich wiederholt. Da variere ich im Grunde das gleiche Tonmaterial, das heißt die gleichen Fakten wiederholen sich und werden in den drei Schleifen nur auf verschiedene Weise zusammengesetzt. Da ist die Hauptperson in einer Schleife Akademiker, in einer zweiten Musiker und in der dritten Aktivistin der Frauenbewegung.

Fechner-Smarsly: In Ihrem Essay sprechen Sie nicht nur von Variationen, sondern auch von Modulationen.

Kjærstad: Variationen sind leicht, Modulationen dagegen schwer. Es ist ungeheuer schwierig, das Prinzip der Modulation auf einen Text zu übertragen, also die Ebene zu wechseln. Plötzlich befindet man sich nicht mehr in E-Dur, sondern in d-Moll. Ich glaube, Bachtins Begriff der Polyphonie bei Dostojewski und anderen Autoren wird in dieser Hinsicht mißverstanden. Mir scheint es etwas ganz anderes zu sein, viele Stimmen in einem Roman zu haben oder von Modulationen zu sprechen, mit denen man die Tonart wechselt.

Es ähnelt eher einem Kaleidoskop, wo durch eine leichte Drehung ein völlig anderes Bild entsteht, und das Ganze sich verändert, ohne daß man sieht, wo genau. Es geschieht fast unmerklich. Es ist nicht so, daß erst Günter erzählt und dann, plötzlich, Schnitt, erzählt Peter, und man versteht, aha, hier ist eine neue Stimmlage. In der Musik merkt man nicht, daß es geschieht. Als ob zwanzig Töne sich in einer Zehntelsekunde veränderten und man es nicht schafft, zu hören, wo und wie das geschah, und ist plötzlich in einer anderen Welt. Das finde ich ungeheuer faszinierend. Kürzlich habe ich Richard Strauss' *Metamorphosen* gehört – diese Musik wäre ein gutes Beispiel dafür.

Fechner-Smarsly: Vielleicht auch Bach, etwa die *Goldberg-Variationen*?

Kjærstad: Im letzten Teil der Trilogie, *Der Entdecker*, schreibe ich über die Goldbergvariation Nr. 7, daß dies für Jonas Wergerland das Musikstück überhaupt ist. Als Jonas

klein war, weckte sein Vater ihn jeden Sonntagmorgen mit dieser Goldberg-Variation. Als ich die *Goldberg-Variationen* hörte, war die einzige von den 32 Variationen, an die ich mich zunächst erinnern konnte, die kurze Variation Nr. 7.

Fechner-Smarsly: Spielen Sie Musik?

Kjærstad: Ich spiele Klavier, einiges von Bach, leichtere Stücke, zwei- und dreistimmige Inventionen zum Beispiel. Aber was heißt bei Bach schon leicht?

Fechner-Smarsly: Macht es für Sie einen Unterschied, ob man selbst ein Instrument spielen, musizieren kann oder nicht, wenn man musikalische Kompositionsprinzipien in der Literatur verwenden will?

Kjærstad: Nein, das glaube ich nicht. Jedenfalls nicht im Sinne von musikalischer Notation. Ich selber kann zwar ein wenig Noten schreiben, aber auf sehr bescheidenem Niveau. Ich bin weitaus mehr an neuen Notationsweisen interessiert, also an denen der experimentellen Musik, für die man die herkömmliche Notation nicht gebrauchen kann. Spannend ist das, wenn man darüber nachzudenken beginnt, wieso uns eigentlich diese 26 Buchstaben ausreichen. Wenn wir mit neuen Inhalten experimentieren, wieso probieren wir dann eigentlich nicht, dafür auch neue Zeichen und (Auf-)Schreibweisen zu finden. Wenn man mit elektronischen Medien arbeitet und neue Zeichensätze benutzt, dann gibt es größere Chancen, auch neue Zeichen mit einzubeziehen.

1987 schrieb ich am Roman *Das große Märchen*, und da benutzte ich einige Comic-Effekte, denn im Roman gab es eine Person, die sehr grob sprach, und da ließ ich sie plötzlich zu solchen Spiralen und Sternen und Granaten übergehen. Aber dazu mußte ich mir in Druckereien Spezial-Zeichensätze ansehen, um ein paar Zeichen herauszusuchen, die ich einsetzen könnte. Ich glaube allerdings, daß das kommt. Daß man in Bücher mehr und andere Dinge einfügt als bloß Buchstaben.

Fechner-Smarsly: Kommen wir noch einmal auf Messiaen zurück. Sie haben ge-

schrieben, daß Sie von Messiaen gelernt hätten, 'unrein' zu schreiben – ein Ausdruck, den man eigentlich eher mit dem Literaturwissenschaftler Bachtin verbindet.

Kjærstad: Das hört sich möglicherweise pfiffiger an, als es ist. Das bezieht sich auf eine Polemik, die im Grunde sehr norwegisch und in anderen Zusammenhängen wahrscheinlich ziemlich irrelevant ist. In anderen Ländern ist das evident, eine Selbstverständlichkeit. Norwegen ist ein so schmales Land, daß man oft nur Platz für eine Richtung hat. Andernorts ist es klar, daß man auf viele verschiedene Weisen schreiben kann, hier dagegen muß man für die verschiedenen Weisen regelrecht kämpfen.

Mir ging es um die Möglichkeit, verschiedene Genres miteinander vermischen zu können, also zum Beispiel einen Reisebericht mit essayistischen Passagen über Norwegen mit Referaten von Fernseh-Programmen mit erotischen Schilderungen mit Kindheitserinnerungen. Und daß das eine

Einheit ergeben kann, die völlig organisch ist, genau wie in der Musik. Und da dachte ich zuerst an Messiaens *Turangalila*-Symphonie, mit ihrer Mischung aus Gamelan-Instrumenten, Glockenspiel und Perkussion und den selbst erfundenen „Ondes Martenots“.

Aber das Grundsätzliche daran ist wohl, daß alles erlaubt ist. Daß man in der Musik eben genauso Vogelgesang benutzen kann. Ich habe mich während meines ganzen Berufslebens mit dem Problem herumgeschlagen, wie man gelesen wird und gleichzeitig die Dinge anders macht. Und ich habe eine absolute Schwäche für Barockmusik, sie trifft mich im Innersten, nicht nur Bach, die gesamte Barockmusik. Ich mag das Wort Barock, also die „schiefe Perle“, eine Perle, die anders ist. Das ist immer eine Art Ideal gewesen: etwas zu schreiben, das genauso leicht zu verstehen, zu erfassen ist wie Barockmusik, und das trotzdem anders ist. Und das habe ich mit meiner Trilogie versucht.

(2001)