

Ein hyperproduktives, schwindelerregendes Sammelsurium an Musik

Zum Verhältnis von künstlerischer Produktion und Wahrgenommenwerden

EDWARD HENDERSON

Um eine professionelle Künstler*in zu sein, muss man zwei – nicht unbedingt miteinander harmonisierende – Impulse unter einen Hut bringen: das Bedürfnis, etwas zu schaffen, und das Bedürfnis, wahrgenommen zu werden. Ohne den authentischen Drang, etwas zu schaffen, geht selbst der zynischsten und aufmerksamkeitsbedürftigsten Künstler*in irgendwann die Puste aus, und sie ist nicht mehr in der Lage, sich zu produktiver Leistung anzuspornen. Wobei es in der Neuen Musik sowohl Fluch als auch Segen ist, dass die schlechte Bezahlung und die spärlichen Arbeitsmöglichkeiten – selbst für bekannte und etablierte Künstler*innen – ein Bollwerk gegen diese Art von Eindringlingen bilden. Wenn man andererseits zwar den Drang hat, künstlerisch aktiv zu sein, sich aber nicht sonderlich darum kümmert, dass die Resultate dieser Arbeit gesehen oder gehört werden, hört man irgendwann einfach auf, ein professioneller Künstler zu sein (oder als solcher gesehen zu werden). Der künstlerische Status wird der einer Amateur*in oder Außenseiterkünstler*in; die Anhäufung von ungesehenen/ungehörten Werken wird eher als ein Horten pathologisiert; und wenn die Künstler*in stirbt, landet ihr Lebenswerk wahrscheinlich auf irgendeiner Müllkippe.

In der Neuen Musik belohnt der ›Markt‹ (so wie er ist) Komponist*innen, die ein konsistentes Werk schaffen. Konsistent in Bezug auf Qualität, verwendetes Material, ästhetische Parameter, Besetzung und Produktionsgeschwindigkeit. Wenn meine Kompositionsstudierenden mich fragen würden, wie man in der Neuen Musik am besten zu Ruhm und Reichtum

kommt (aber so etwas fragen sie mich nicht), würde ich vorschlagen, nicht mehr als eine Handvoll Stücke pro Jahr für Spitzeninterpret*innen zu produzieren. Und ich würde ihnen raten, mehr oder weniger immer wieder dasselbe Stück zu schreiben. Das scheint mir der sicherste Weg zu sein, um Werke von gleichbleibend hoher Qualität zu schaffen und gleichzeitig sich selbst zu einem ›Markenartikel‹ mit hohem Wiedererkennungswert zu machen. Wenn das Ensemble XYZ dann ein extrem mikrotonales/ruhiges/schwierig zu spielendes/technologisches/langes/politisches usw. Stück braucht, weiß es, an wen es sich wenden muss.

In diesem Kontext mutet es wie eine absichtliche berufliche Selbstzerstörung an, wenn jemand jahrelang jeden Monat ein Album produziert und die einzelnen Alben zudem extrem unterschiedliche Arten von Musik enthalten. Genau das jedoch hat der US-amerikanische Komponist und Pianist Gavin Gamboa zwischen 2014 und 2020 gemacht. Gamboas Bandcamp-Seite ist ein schwindelerregendes Sammelsurium an Musik: Miniaturen für präpariertes Klavier, digital bearbeitete Beethoven-Aufnahmen, brutal fragmentierte Remixe, elektronische Musik für Science-Fiction-Musicals, Live-Aufnahmen von Konzerten und und und. Ich will nicht behaupten, dass ich alle seiner 128 Alben auf Bandcamp gehört habe, aber ein paar sind mir besonders aufgefallen. *A minor Schubert for Tony Conrad* ist eine langsame, abstrahierte Adaption einer Schubert-Sonate für ein Klavier in reiner Stimmung, die auf verquere Weise etwas von beiden im Titel genannten Komponisten einfängt. Ganz im Gegensatz dazu ist *Rewonk* eine Sammlung von remixten Songs des Duos KNOWER. Es handelt sich um kurze, gebitcrushte Hyperpop-Fragmente, die ebenso fröhlich und schwungvoll wie schräg sind. Was ich wirklich sehr mag, sind die House Music-Plunderphonics von *Prince 2016*, bei denen Prince-Licks unregelmäßig geloopt und gesplicet werden. Und dann erwischt Gamboa einen wieder auf dem falschen Fuß, indem er ein ganzes Album mit perfekt gespielten Chopin-Präludien oder Stücke von Emahoy Tsegué-Maryam Guèbrou oder Skrijabin veröffentlicht. In Gamboas Werk wird dem Kanon der komponierten und aufgenommenen Musik (inklusive seiner eigenen) in einem Moment gehuldigt, um sie im nächsten Moment einem Belastungstest auszusetzen, der sie zu zerstören droht.

Per E-Mail habe ich Gamboa über seine Arbeit befragt. Er betont, wie wichtig es sei, seine Arbeit frei verfügbar zu machen, um »alles selbst zu veröffentlichen, völlig unvermarktet zu bleiben und sich den algorithmischen Ketten der Dominanz von Streaming-Plattformen zu widersetzen (daher meine Weigerung, mich auf Spotify einzulassen, selbst als Nutzer ihrer kostenlosen App) ... Mir wurde bewusst, dass ich so etwas wie eine esoterische Musikbibliothek werden könnte, wenn ich so weitermachen würde ... was ich dann die nächsten sechs Jahre auch tat.« Gamboa ist sich darüber im Klaren, dass sein extremer Output unorthodox ist und potenziell selbstzerstörerisch sein könnte, verweist aber auch darauf, dass andererseits »dieser unkonventionelle Ansatz, meine Musik öffentlich zu machen, dazu führte, dass ich regionale und internationale Beziehungen knüpfte, die ich nie hätte vorhersagen können. Ich habe viele



Gavin Gamboas
Œuvre

Filmemacher*innen und andere Künstler*innen getroffen, die mir sagten, dass sie meine Musik verwendet haben.«

Gewissermaßen den umgekehrten Weg zu Gamboas anti-algorithmischer Massenproduktion geht der Songwriter Matt Farley. Farley hat rund 24.000 Songs geschrieben, und bei vielen davon war es zumindest teilweise sein Ziel, den Spotify-Algorithmus auszutricksen. Er war schon immer extrem produktiv und hat mit seinem gelegentlichen Songwriting-Partner Tom Scalzo einen Schreibstil entwickelt, bei dem man »niemals eine Idee in Frage stellt, die einem in den Sinn kommt ... Egal, ob es eine gute oder schlechte Idee war, wir haben den Song geschrieben und aufgenommen.« 2008, als es Spotify seit zwei Jahren gab, bemerkte Farley, dass ihm Songs mit lächerlichen, kindischen oder superspezifischen Titeln mehr Einnahmen bescherten als Songs mit allgemeinen Titeln. Er begann ein Projekt, das darin bestand, Songs zu schreiben, die auf dem basierten, was die Leute seiner Meinung nach auf Spotify suchen oder was ihre Kinder vielleicht von Alexa spielen lassen würden – eine Strategie, die sich auszahlte, als Jimmy Fallon »Pizza Hut« eingab, Farleys Song *Used To Be a Pizza Hut* fand und ihn für die Tonight Show buchte. Farley hat Alben mit Liedern über Prominente geschrieben, Lieder über Nahrungsmittel, über 500 »Willst Du mit mir zum Abschlussball gehen«-Songs, die jeweils einem anderen Namen gewidmet sind, und Lieder über Kleinstädte in Nordamerika. Sein erfolgreichster Song ist *The Poop Song* (5.958.946 Aufrufe auf Spotify, als dieser Artikel geschrieben wurde), von einem seiner vielen Alter Egos, The Toilet Bowl Cleaners, dessen Text einfach nur »poop« ist, immer und immer wieder – angeblich verdient er damit 500 Dollar pro Monat.



The Poop Song
von The Toilet Bowl
Cleaners aka
Matt Farley

Farley verdient einen Großteil seines Geldes mit privaten Auftragsarbeiten, und in dieser Hinsicht arbeitet er wie Gamboa – er umgeht die Strukturen von Plattenfirmen, Vertreiber*innen, Verleger*innen und Medien, um eine direkte Verbindung zu den Hörer*innen herzustellen. In Gegensatz zu Gamboas Aufnahmen, die sich durch eine kristalline digitale Perfektion auszeichnen, sind die von Farley ziemlich rau. Die Lieder sind hauptsächlich in einem naiven Folk-Idiom gehalten, und sie sind meistens nicht besonders gut – Daniel Johnston ohne Charme, Bob Dylan für Arme, Randy Newman ohne Humor. Aber um ein Zitat zu zitieren, das oft fälschlicherweise Stalin zugeschrieben wird: »Manchmal hat Quantität eine ganz eigene Qualität«. Die schiere Menge des Materials wird zu einer einnehmenden, ja sogar inspirierenden künstlerischen Geste – die Songs häufen sich zu einem Fest der spontanen und zwanghaften Kunstfertigkeit. Es ist aber auch wirklich schwer, sich dem Charme von Songs zu entziehen, die *Seinfeld* (*a look back at the wonderful TV show*) oder *Windsor, Ontario, Canada Song* heißen – oder auch Farleys konsequenter Verwendung von überbelichteten Fotos und scheußlichen Schriftarten für seine Albumcover. Für Farley geht es beim Schreiben von Songs nicht darum, perfekte Weihnachtsbaumkugeln zu schaffen, die Jahrhunderte überdauern sollen. Es ist eher wie Atmen (oder Kacken): Seine Kreativität ist ein ständiger Fluss, der mit seiner Lebenskraft verbunden ist.



Matthew Lee
Knowles 

Matthew Lee Knowles ist ein sehr produktiver britischer Komponist, der ebenfalls hauptsächlich Auftragstücke schreibt und seine Werke Interpret*innen, Komponist*innen und Künstler*innen widmet. Für Knowles ist das Bedürfnis zu produzieren ein starker Zwang: »Wenn ich mir einen 90-minütigen Film ansehe, dauert er nie nur 90 Minuten. Dauernd halte ich den Film an, um mir Notizen zu machen und Ideen zu skizzieren. Einmal habe ich drei Stücke während eines Films geschrieben (*The Favourite* von Giorgos Lanthimos) – ich glaube, es hat etwa vier Stunden gedauert, diesen Film zu sehen.« Allein im Jahr 2021 schrieb er fast 100 ausnotierte Kompositionen. Er sagt über seine eigene Arbeit: »Wenn ich auf die jüngsten Kompositionen zurückblicke, scheint es mir, als könnten sie von mehreren Personen geschrieben worden sein, denn sie decken ein weites Feld ab: von hochgradig konzeptioneller Musik zu Unterrichtszwecken, humorvoll und direkt, bis hin zu komplexen und virtuosen Werken, sehr spezifisch oder eher diffus, mit gelegentlicher grafischer Notation, Stücke von einigen Minuten Dauer bis hin zu mehrstündigen Werken, für Soloinstrumente und große Ensembles.« Knowles' Werk ist nicht nur umfangreich und äußerst vielfältig, sondern umfasst auch extrem lange Stücke (*For Clive Barker* ist ein 26-stündiges Klavierstück) und Werke, die auf äußerst zeitaufwändige Art und Weise entstehen (er arbeitet an einem Roman mit mehr als 400.000 Wörtern, wobei er jeden neuen Entwurf per Hand aufschreibt). Sein Werk reicht von langsam fortschreitenden Post-Feldman-Klaviertexturen bis hin zu Textstücken, die monströse, alphabetisch geordnete Kataloge menschlicher Verderbtheit sind. Kate Ledgers Aufführung von Knowles' Soloklavierstück *For Alan Turing*, die während der Pandemie als Livestream zu sehen und hören war, dauerte fast sieben Stunden. Diese langen Stücke entziehen sich jeder Kritik; ab einem bestimmten Punkt ist es unmöglich zu sagen, ob sie gut oder schlecht, interessant oder langweilig sind: Sie sind einfach. Für Knowles ist das Schaffen von Kunst ein natürlicher physischer Prozess, ein Teil des Lebendigseins:

»Ich kann 12 Stunden an einer grafischen Partitur arbeiten, und selbst dann fällt es mir schwer aufzuhören (Ich habe gerade aufgehört, dies zu schreiben, um mir in die Hände zu schneiden und das Blut zu benutzen, um Handabdrücke auf Manuskriptpapier zu machen, und habe dann schlappernd eine Apfelsine darüber gegessen, damit sie auf das Ding tropft – ich gebe Dir das, wenn ich Dich das nächste Mal sehe!) Vor Jahren hatte ich eine Phase, in der ich Plastikflaschen mit allem Möglichen füllte, um zu sehen, wie die Mixturen reagieren würden (es war chaotisch, ich benutzte meine eigenen Körperflüssigkeiten, es gab Explosionen). Ich habe einmal ein Happening gemacht, bei dem eine Dichterin neben einem Papierschredder saß, sie schrieb etwas und zerstörte es gleich wieder. Der Punkt ist, dass unsere Kreativität unendlich ist und wir niemals an ein Ende kommen, sie ist ein Virus.« ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Edward Henderson ist ein im Süden Londons lebender Komponist. Er ist einer der Leiter der Composer-Performer-Gruppe *Bastard Assignments*. Außerdem schreibt er für das Magazin *The Wire*.