

Strategien rund um das Persönliche

Eine Untersuchung der Manifestation
des (Auto-)Biografischen im
zeitgenössischen Komponieren

SVEN SCHLIJPER-KARSENBERG

Kann eine Komposition, das musikalische Material selbst, absolut persönlich oder autobiografisch sein? In diesem Artikel werden mittels Gesprächen und Interviews mit mehreren Komponist*innen solche idiomatischen oder inhärenten Qualitäten in Werken aufgesucht, um den Platz und die Form, die das (Auto-)Biografische in der zeitgenössischen komponierten Musik einnimmt, zu bestimmen.

»Oh please, can't I be you, your personality's so great«, sang Lou Reed in seinem Song »N.Y. Stars«, nicht ohne eine gesunde Portion Ironie. Die blinde Identifikation mit Popsängerinnen und -sängern hat seither nicht nachgelassen, oft einhergehend mit einem geradezu obsessiven Interesse an ihrem Privatleben. Gleichzeitig wird eben dieses Privatleben oft genug schamlos ausgenutzt.

Intimität ist ein heißes Thema. Und ein problematisches Konzept, siehe die hitzigen Debatten über die Privatsphäre. Die Einmischung in private Angelegenheiten wird zwar nicht gern gesehen, doch gleichzeitig wächst die Neugier, was sich in der Privatsphäre anderer Menschen abspielt. Die Schlüsseloch-Moral bleibt virulent. Diese Beobachtung wirft die Frage auf, ob diese Entwicklung auch für die neue zeitgenössische Musik von heute gilt.

Persönlichkeit im Klang selbst



Gagi Petrovic
Unfold Yourself

»*Unfold Yourself*, die jüngste CD des Komponistens Gagi Petrovics, ist eine Geschichte persönlichen Wachstums«. So stellt Gagi Petrovic sein Album vor, ein Werk in sieben Teilen mit einer Länge von über 50 Minuten. Eine Klangwelt aus elektronischem Material, die mit kompositorischer Sorgfalt und Singer-Songwriter-Verve aufgebaut wurde. Die einzelnen Teile könnten auch Lieder sein, »über die Pflege der mentalen Gesundheit« in einer »überwältigenden, scheinbar endlosen Dunkelheit«.

Im Klang (Singular!), den Petrovic verwendet, höre ich Aufmerksamkeit, Zuversicht und – vor allem (vergleichen Sie dies mit dem, was Tony Conrad über durational compositions sagt) – die Vorstellung, dass die Zeit und ihr Vergehen nichts erleichtern oder beschleunigen, sondern für eine »unvermeidliche Transformation der Veränderlichkeit« sorgen. In den Stücken hört man, wie sich die Volatilität selbst dreht und windet, wie Bruce Naumans Tasse und Untertasse als *Cup Merging with its Saucer*: Topologie im Autobiografischen als innovative Motivation und neuer Akteur.

Wie kann das sein? Dass im Klang selbst das Persönliche liegt? Nicht im Narrativ oder in der Emotion, wie man es kennt oder erwartet, sondern im Klang? Dieses Schwangersein, das überrascht und verblüfft, meine ich in den Werken zeitgenössischer Komponist*innen zu hören.

Die folgenden Gespräche und Interviews bilden den Ausgangspunkt für diese Erkundung anhand von mehr als zehn Beispielen, die sich zu einem atmenden Rhizom der zu Klang gewordenen Persönlichkeit oder des persönlichen Klangs formen, als musikalische Analogie zu Philip Beesleys Netzwerken.

Die Artikulation der kleinen Dinge

»Wo also findet man die Persönlichkeit im Klang? Bei meinen Überlegungen, wie sich die Dinge in einem Stück gegenüber stehen und aufeinander (ein)wirken, komme ich oft zu dem Schluss, dass die kompositorischen Parameter rational festgelegt sind, ebenso wie die Makrostruktur, aber das Timing auf der Mikro- und Mesoebene mache ich nach Gefühl und oft auf spielerische Weise«, sagt Petrovic.

»Es liegt in der Artikulation der kleinen Dinge, so wie eine Geiger*in, die ein Konzert spielt, ebenfalls auf dieser Ebene ihre Individualität einbringt, um zu einer vollständigen Ausdrucksweise zu gelangen.« Bei Petrovic sind die Rollen des Komponisten und des Interpreten miteinander verwoben. Das allein ist schon eine inhärent persönliche(re) Arbeitsweise.

Petrovic: »Früher wollte ich mich so weit wie möglich von der Bühne fernhalten, alles auskomponieren und ganz bewusst im Schatten bleiben. Möglicherweise auch aus Selbstschutz, denn auf diese Weise wurde es

bestimmt nicht zu persönlich. Das ist weder richtig noch falsch, aber es hat gewisse persönliche Aspekte unter sich begraben. Das ist jetzt anders. Vielleicht nicht unbedingt verletzlich, aber offener.«

Das Persönliche und das Politische



Fani Konstantinidou
Bacterial Dance

Dieses Offen(er)-Sein spielt natürlich eine wichtige Rolle bei der Veröffentlichung eines Werks. Fani Konstantinidou sagt: »Meiner Meinung nach gibt jede Künstler*in, die ihr Werk veröffentlicht, im Grunde ein politisches oder soziales Statement ab, auch wenn sie sich nicht direkt zu diesen Themen äußert. Ich persönlich interessiere mich seit meiner Jugend für politische und gesellschaftliche Angelegenheiten. Wenn ich Elemente meiner persönlichen Identität in meine Arbeit einfließen lasse, dann meist aufgrund eines sozialen Problems oder Themas.«

In Konstantinidous Werk hören wir die umgekehrte Bewegung, die wir bei Petrovic gesehen haben. Nicht den Weg hinein, sondern den Weg hinaus. Die Geräusche obskurer Mikroorganismen werden verstärkt, um eine unentdeckte Welt zu erkunden. Sie erklärt: »Jede Komponist*in lässt bewusst oder unbewusst Elemente einfließen, die aus ihrem persönlichen und sozialen Hintergrund kommen. Daher sind die persönlichen und (auto-)biografischen Elemente immer präsent – ich glaube sogar, dass es fast unmöglich, sie zu eliminieren.«

Die Technik des Subjektiven



Clara de Asis
Uno Todo Tres

So wie das Persönliche politisch und das Politische persönlich ist, so verweist Clara de Asis auch noch auf weitere wichtige Punkte: Identität, Subjektivität und die Rolle, die die Technologie in der zeitgenössischen Musik

»dass es heute ein tieferes Bewusstsein und eine stärkere Auseinandersetzung mit Fragen der Identität und Subjektivität gibt.« Clara de Asis

spielt: »Heute ist es keineswegs unüblich, dass unmittelbare autobiografische Bezüge oder Elemente aus dem persönlichen Leben Eingang in die Praxis des Komponierens finden, und oft spielen sie sogar eine aktive Rolle im Kompositionsprozess. Ich würde diese Tendenz einerseits mit der Tatsache in Verbindung bringen, dass es heute ein tieferes Bewusstsein und eine stärkere Auseinandersetzung mit Fragen der Identität und Subjektivität gibt. Andererseits ist es natürlich so, dass wir heute über Technologien verfügen, um sehr einfach und automatisch Schnapshots und Tonaufnahmen von unserem eigenen Leben zu machen.«

Das zeigt sich auch in ihrer Arbeitsweise: »Ich mache keinen Unterschied zwischen dem Komponieren eines Musikstücks, einem Spaziergang oder einem Gespräch mit einem Freund. All diese Dinge hängen miteinander zusammen, sie informieren und ermöglichen sich gegenseitig. In diesem Sinne ist das, was ich lebe, Teil meines kreativen Prozesses. Ich führe verschiedene Notizbücher und schreibe über Dinge, die ich beobachte, Gedanken oder Erfahrungen in meinem täglichen Leben. Wenn ich mit einem neuen Werk beginne, nehme ich in der Regel alte Notizbücher zur Hand und suche nach Dingen, die meinen Arbeitsprozess anregen könnten. Auf diese Weise sind mein persönliches Leben und meine Autobiografie mit meiner Arbeit verbunden.«

Die Freiheit wählen



Gagi Petrovic
Choosing Freedom

Mit dieser Äußerung thematisiert de Asis etwas, das auch im Interview mit Gagi Petrovic schon angesprochen wurde: die Arbeitsweise an sich. Nicht: der Komponist an einem großen Schreibtisch im Elfenbeinturm. Zum Beispiel sein Titel *Choosing Freedom*: »Das ist eine relativ abstrakte Aufforderung, denn was genau bedeutet Freiheit? Wie kann dieser Titel ein Ausgangspunkt für Formen sein, die man loslassen musste, um die Freiheit zu wählen? Sind das Bedingungen, die über das hinausgehen, was ›Musik‹ erfüllen sollte (muss?!), und worin liegen diese unausgesprochenen Erwartungen, zum Beispiel in der Kultur: Beats oder keine Beats, tonal oder atonal, Rhythmik, kein Metrum, aber manchmal doch; Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Subkulturen und musikalischen Paradigmen.« Petrovic setzt in seinen Erkundungen die Konventionen bewusst unter Druck; es ist seine Art, die musikalische Freiheit zu feiern.

INTERMEZZO

Sieben Beispiele für unterschiedliche Methoden, mit persönlichen oder (auto)biografischen Daten oder Materialien zu arbeiten.



Oscar Bettinson
Presence Of Absence

Singer-Songwriter*innen drücken sich durch Musik und Text aus. So auch Oscar Bettinson: »Ich arbeite gerade an einem Stück, das wahrscheinlich das persönlichste ist, das ich je geschrieben habe. Vor ein paar Jahren habe ich angefangen, meine eigenen Texte zu schreiben und zu singen, und das macht die Sache natürlich noch persönlicher. Für dieses neue Stück habe ich ganz gezielt einen sehr persönlichen Text geschrieben, etwas, wovor ich in der Vergangenheit zurückgeschreckt bin. Vor kurzem habe ich ein Streichquartett geschrieben, das dem Andenken zweier meiner Lehrer gewidmet ist, die kurz nacheinander gestorben sind, sowie den Mitgliedern meiner Familie, die während der Pandemie gestorben sind. Auch das ist ein persönliches Stück, und vielleicht hat es für mich etwas mit der Pandemie zu tun. Wir hatten während der Pandemie viel Zeit, um über uns selbst nachzudenken.«



Kate Moore
Ridgeway

Die Gesellschaft, das Staatswesen, die Technologie und eine Pandemie: Sie alle wirken auf die eine oder andere Weise zusammen. Eine meiner Lieblingsantworten, die ich für diesen Beitrag erhalten habe, stammt von Kate Moore.

Ihr Werk kenne ich als etwas, das von Orten und Geschichte durchdrungen ist. Geschichte im Plural: Geschichten, Erzählungen also. Aber auch gelebte Erinnerung, persönliche Erfahrung und das Eintauchen in Landschaften, die wir in den Niederlanden kaum kennen.

Auf ihrem Album *Ridgeway* zum Beispiel ist ein intensives Interesse an den natürlichen Kräften zu hören, die unsere Welt ausmachen, eine bachelard'sche Poetik des Raums. Ingeheim vielleicht sogar eine Musik, die wie Guiseppe Penone oder Richard Long in und mit der Natur arbeitet. Eine aufschlussreiche Äußerung in diesem Zusammenhang: »Ich schreibe Musik nur als Antwort auf die Umwelt.« Eine Aussage, die in ihrer Schlichtheit eng mit Moores Werk verwandt ist und in und durch diese Verwandtschaft äußerst persönlich ist.



Anne La Berge
Raw

Anne La Berge erzählt ebenfalls Geschichten: »Mein Werk ist autobiografisch oder zumindest sehr persönlich. Ich setze Narrative ein, die manchmal mehr, manchmal weniger abstrakt sind. Das ist ein typisches Merkmal meiner Arbeit; es ist ebenso ein künstlerisches Mittel wie eine künstlerische Entscheidung und eine künstlerische Notwendigkeit. Es gibt Fallen, wenn man sich selbst als künstlerisches Subjekt benutzt, und

»Ich arbeite immer noch daran, die Grenzen des
Narzissmus, der Universalität und der Abstraktion als
formale Disziplinen sorgfältig zu untersuchen«
Anne La Berge

ich arbeite immer noch daran, die Grenzen des Narzissmus, der Universalität und der Abstraktion als formale Disziplinen sorgfältig zu untersuchen, indem ich mich z.B. von Cindy Sherman, Nan Goldin und verschiedenen Schriftstellern leiten lasse.«

La Berge führt weiter aus: »In den letzten 20 Jahren sind immer mehr Kompositionen entstanden, in denen reale Situationen behandelt werden, wie zum Beispiel 9/11. Ich glaube, dass die verschiedenen Nationalitäten unterschiedlich mit dem Gleichgewicht zwischen Abstraktion und Konkretheit arbeiten. Die USA und Großbritannien neigen weniger dazu, die Gegenwart in einen abstrakteren Ausdruck einzubetten, während es ein wichtiger Aspekt der italienischen oder griechischen Ästhetik ist, eine Komposition zu öffnen, um historische und philosophische Elemente einzubeziehen und eine Erzählung in einem komplexeren Referenzparadigma aufgehen zu lassen.«



Jürg Frey
Lieues d'Ombres

Wenn Jürg Frey auftritt, vor allem zusammen mit seiner Frau Elisabeth Frey-Bächli, hat man das Gefühl, in ein Universum eingelassen zu werden, das so klingt, als würde eine Person ein Gemälde von Agnes Martin und eine andere eine Leinwand von Robert Ryman spielen – aber perfekt aufeinander abgestimmt, in einem Moment und einem Klang.

Vielleicht ist es einfach so, dass er selbst der bestmögliche Interpret seiner Stücke ist; aber das kann natürlich auch bloß eine Projektion meinerseits sein. Frey schwankt zwischen zwei möglichen Sichtweisen hin und her: »Wenn ich auf meine Arbeit zurückblicke, haben viele Stücke mit

»Mit der Vorstellung, dass alle Musik immer eine politische Konnotation hat, bin ich ein typisches Kind der 1970er Jahre.« Jürg Frey

biografischen/persönlichen Situationen zu tun. Und mit der Vorstellung, dass alle Musik immer eine politische Konnotation hat, bin ich ein typisches Kind der 1970er Jahre. Aber die Verbindung meiner Musik mit meiner persönlichen biografischen Situation war nie meine Absicht oder mein Ziel. Sie ergab sich einfach aus meiner allgemeinen Denk- und Arbeitsweise. Es ist die Art und Weise, wie ich mit Instrumenten, Musikern, Tonhöhen und so weiter umgehe, die meine Musik zu dem macht, was sie ist. Aber ich kann mich nicht an ein persönliches biografisches Ereignis erinnern, das direkt als Vorlage für eines meiner Stücke gedient hätte.«



Seamus Cater
The Three Things You Can Hear

Seamus Caters Texte und sein ›unprofessioneller‹ Gesangsstil zeichnen sich durch eine intensive Intimität aus, die für mich etwas von John Cale oder Egon Schieles Zeichnungen hat, aber eigentlich ohne Vergleich da steht. Für ihn ist das Persönliche die Fundgrube schlechthin: »Ich arbeite seit mehr als zehn Jahren mit biographischem Material. Ursprünglich schrieb ich Lieder, die Porträts von Künstlern waren, aber in den letzten Jahren habe ich mich durch die verstreuten Archive von Alexander J. Ellis gegraben, und anstatt Lieder zu schreiben, die irgendwie seine Geschichte erzählen, habe ich die tatsächliche Geschichte genommen und sie in Musik umgesetzt. Ich habe mit den Daten über Stimmsysteme gearbeitet, die er gesammelt hatte, und ein großes Werk für Stimmgabeln geschaffen, die Ellis häufig benutzte. Für die andere Hälfte des Projekts stimmte ich eine Konzertina aus dem Jahr 1926 in einer Stimmung, die Ellis 1880 vorge schlagen hatte. In dieser Musik singe ich Fragmente aus seinem Archiv, Briefe, Erklärungen, Fußnoten usw. Da Ellis wie ich auch Konzertina spielte, hatte ich das Gefühl, dass sich die Grenzen zwischen ihm und mir verwischten, was ich mir als ›Vermischung unserer Sensibilitäten‹ vorstellte. Ich denke gerne, dass ich ihn so in gewisser Weise ›persönlich‹ kennengelernt habe. Persönlich war aber auch die Art und Weise, wie ich das Projekt verwirklicht habe.«



Cecilia Ardito
The Dearest Dream

Das Kleine groß machen. Oder: das Gewöhnliche in die Kunst bringen. Cecilia Ardito dreht meine Frage um, und das passt natürlich sehr gut zu ihrem faszinierenden Werk, das voller alltäglicher Geräusche ist, die auf unalltägliche Weise eingesetzt werden. Und dann auch wieder andersherum.

Ardito führt den Gedanken fort, den de Asis ins Spiel gebracht hat: »Ich glaube, es gibt eine Tendenz, das gewöhnliche Leben in der Kunst auszudrücken. Ich glaube, dass das alltägliche Leben in unserer Zeit ein wichtiges Thema geworden ist. So wie Vivaldi die Vögel, den Wind und die Stürme in seiner Musik hatte und Nono die Glocken von Venedig, so erforschen wir heute, was sich während der Zoom-Meetings in unseren Häusern abgespielt hat.«

Zu ihrer Arbeitsweise sagt sie: »Ich arbeite mit Alltagsgegenständen und Artefakten des täglichen Lebens, die selbstreferenziell erscheinen können. Die Verwendung von Materialien aus der häuslichen Sphäre

»So wie Vivaldi die Vögel, den Wind und die Stürme
in seiner Musik hatte und Nono die Glocken von
Venedig, so erforschen wir heute, was sich während der
Zoom-Meetings in unseren Häusern abgespielt hat.«

Cecilia Ardito

bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass ich mich einem Trend des Häuslichen anschließen würde, im Gegensatz zu universelleren Themen wie Natur oder Religion.«

Aber auch diese Antwort ist nicht so eindeutig, wie sie zu sein scheint: »Ich arbeite mit Alltagsgegenständen und weggeworfenen Materialien, aber gleichzeitig ist meine Musik, was den Diskurs betrifft, eng mit der klassischen Tradition verbunden. Für mich sind Alltagsgegenstände universell und nicht selbstreferenziell. Wenn ich Musik für einen Ventilator schreibe, betrachte ich ihn im Hinblick auf seine akustischen und kinetischen Möglichkeiten. Ich denke darüber nach, wie ich diese orchestrieren und notieren kann – praktisch genauso, wie ich es mit einer Stradivari machen würde. Die Denkweise ist also klassisch. Was die Ideologie betrifft, ein weiteres wichtiges selbstreferenzielles Thema, denke ich, dass meine Herangehensweise an Objekte mit der Dingtheorie zusammenhängt, die darauf abzielt, Objekte vor dem Obsolet- und Vergessenwerden zu bewahren. Dahinter steckt jedoch keine nostalgische Absicht, es ist eher ein politischer Akt. Aber das ist etwas, das nicht wirklich ›meins‹ ist, es ist etwas, das einfach in der Luft liegt.«

Gabriel Paiuk spricht einen weiteren interessanten Aspekt des Persönlichen an, nämlich das Individuelle, oder etwas, das ein wenig darüber hinausgeht: »Wenn ich über meinen Werdegang nachdenken soll, muss ich sagen, dass ich mich immer (auf einer sehr intuitiven, grundlegenden



Gabriel Paiuk
Adjacent Sound

Ebene) mit einem Bereich des reinen Klangs beschäftigt habe, der zutiefst affektiv ist. Ich konnte mir Klang nie als etwas Abstraktes vorstellen, denn der Wendepunkt, an dem Musik für mich relevant wurde, war eine grundlegende Klangerfahrung, die den bloßen Akt des Zuhörens verwandelte. Es waren Coltrane, Dophy, Cecil Taylor, die mich dazu brachten, meine Art des Hörens zu verändern, und das bleibt der Kern. Das neue Hören hat sich dann rückwirkend auf die Musik von z.B. Charlie Parker oder

»Ich kann das Autobiografische, im Sinne des
Festschreibens einer Geschichte über sich
selbst im Schaffensakt, nicht von einer Geschichte
der transindividuellen Transformationen
trennen.« Gabriel Paiuk

Billie Holiday ausgeweitet und sich in viele andere Richtungen weiterentwickelt – um nur einige wenige von wahrscheinlich etwa hundert zu nennen, Leute wie Henry Threadgill, Derek Bailey, My Bloody Valentine, Morton Feldman, Luigi Nono etc. Aber der ›Kontaktpunkt‹ ist grundlegend affektiv. Man kann kaum über Einflüsse sprechen, ohne Klischees zu bedienen, und eigentlich will ich das auch gar nicht. Der Grund, warum ich es dennoch tue, ist nicht, dass ich eine individuelle Geschichte (oder die Pflege einer bestimmten individuellen musikalischen Fähigkeit oder Disziplin) hervorheben möchte, sondern eher, dass ich zu einem Konzept einer transindividuellen Textur gelangen möchte – das ist es, was ich erreichen will.«

Hier kommt unvermeidlich eine gewisse Komplexität ins Spiel, auch auf persönlicher Ebene, denn, so Paiuk: »Erstens: Ich kann das Autobiografische, im Sinne des Festschreibens einer Geschichte über sich selbst im Schaffensakt, nicht von einer Geschichte der transindividuellen Transformationen trennen. Zweitens: Daher kann ich mich in meiner Arbeit nicht auf etwas beziehen, das ich als ›persönlich‹ bezeichnen würde, im Sinne eines Appells an die Autonomie oder Stabilität des individuellen Subjekts.« Wenn ich über diese Dinge nachdenke, gehen mir die Worte des französischen Philosophen Jean-Luc Nancy im Kopf herum: Es gehe nicht darum, »zum Sinn des Menschen oder des Subjekts zurückzukehren [...], als ob das Experimentieren etwas Schädliches wäre«. Ich zitiere Nancy auch nicht, weil ich irgendeine Art von universellem Anspruch aufrechterhalten will. Im Gegenteil, ich schließe mich Nancys Forderung an, dass ein zukünftiger Sinn konstruiert werden muss und nicht in der Vergangenheit gefunden werden kann.

Autobiografische Entscheidungen

Doch zurück zu *Unfold Yourself*. Petrovic lässt mich tiefer in seinen Arbeitsprozess eintauchen und erklärt: Noch bevor eine einzige Note komponiert wird, gibt es bereits eine Idee für das musikalische Narrativ, das mit den Titeln verbunden ist. »Mittlerweile gehe ich weniger rational an die Arbeit. Zum Beispiel ein Titel wie *Disrupt*. Ich fange an zu untersuchen, welche Klänge dazu gehören. Was ich darin höre. Dann schlage ich bestimmte Wege ein und andere eben nicht. Diese Entscheidungen sind natürlich autobiografisch. Und auch die Art und Weise, wie ich diese Forschungselemente zueinander in Beziehung setze, sowohl musikalisch als auch narrativ: Die Logik innerhalb des Kontextes, den man sich selbst gegeben hat, hängt auch vom ›Ich‹ ab – der Plan mag im Voraus erdacht worden sein, der Inhalt ist es nicht. Wenn man dann weniger vollständig komponiert und mehr der eigenen Intuition überlässt, wird dieser fließende Prozess zu einer Summe persönlicher Entscheidungen in einer bereits persönlichen Erzählung.«

Keine Musik außerhalb von uns



Ivan Vukosavljević
The Burning

Das erinnert mich sofort an etwas, das Ivan Vukosavljević mir erzählt hat. Bei seinem gewaltigen, 45-minütigen majestätischen Drone *The Burning* zitterten mir die Beine. Als ob ein Streifengemälde von Gerhard Richter, so wie Anselm Kiefer mit Pierre Soulages' prächtiger schwarzbrauner

»Wenn wir unser ganzes Wesen durchdringen und eine tiefe Verbindung mit anderen schaffen wollen, die emotional, intellektuell und spirituell ehrlich vor der Welt bestehen kann, dann müssen wir Musik komponieren, die kompromisslos persönlich ist.«

Ivan Vukosavljević

Schattierung, die Schwere der Geschichte tragen müsste. Ein Inferno, das Entfremdung, aber auch ein Gefühl des Eingesaugtwerdens auslöst. Und sein neues Album mit Stücken für Orgeln in kleinen Kirchen setzt diesen Weg fort.

Vukosavljević: »Es gibt keine Musik außerhalb von uns. Außerhalb von uns ist nur das, was ist, und deshalb ist Musik als eine künstliche Erfahrung eine zutiefst menschliche Erfahrung. Wenn sie also nicht persönlich ist, wenn sie nicht aus dem Ursprung kommt, der die unendliche

Tiefe des menschlichen Unterbewusstseins ist, dann steht sie nicht in einer resonierenden Verbindung mit dem Rest der Menschheit, dann imitiert sie das Leben bloß und ist nicht lebendig. Wenn wir unser ganzes Wesen durchdringen und eine tiefe Verbindung mit anderen schaffen wollen, die emotional, intellektuell und spirituell ehrlich vor der Welt bestehen kann, dann müssen wir Musik komponieren, die kompromisslos persönlich ist.«

Wurzelmusik



Yannis Kyriakides
Subvoice

In unserem Gespräch rückte Yannis Kyriakides das Biografische zunächst ein wenig in den Hintergrund und konzentrierte sich mehr auf den Begriff der Identität. Ein subtiler Unterschied, aber sicherlich eine faszinierende Nuance.

Kyriakides: »Für mich bestand das Problem bei der Entwicklung des Mainstreams der zeitgenössischen Musik im 21. Jahrhundert darin, dass sie zwar neue Techniken und Gesten hervorbrachte, aber die Formen nicht in Frage stellte. Und mit Formen meine ich auch die institutionellen und kommerziellen Strukturen. Andererseits scheinen die Konzepte der Authentizität, die in weiten Teilen der Kultur, in der die Identitätspolitik eine wichtige Rolle spielt, die modernistische Originalität ersetzt haben, heutzutage mehr Gewicht zu haben. Und ich finde das auch gar nicht so schlecht, denn es ermöglicht einen vielfältigeren, weniger männlich-eurozentrischen Blick auf Musik.«

Kyriakides' Arbeit ist untrennbar mit dem verbunden, was man in den Vereinigten Staaten als roots bezeichnen würde. Eine Verwurzelung, die jedoch dort schon seit langem nicht mehr ausschließlich mit Countrymusik assoziiert wird. Kyriakides: »Für mich haben und hatten die biografischen Aspekte – oder sagen wir Identitätsfragen – damit zu tun, dass ich versuchte, einen Klang oder Klangprioritäten zu finden, die sich von den westeuropäischen unterscheiden. Für mich waren die biografischen Aspekte also nicht nur oberflächliche Themen, sondern die Suche nach einer anderen Art, über Material, Form und musikalische Parameter nachzudenken.«

Introspektions-Overload



Pandelis
Diamantides
A Vibration

Entweder-Oder, die eine oder die andere Seite, ist zunehmend zum Leitmotiv dieser Suche geworden. Pandelis Diamantides Einschätzung der Lage ist nahezu identisch mit der von Petrovic: »Das gegenwärtige kulturelle Klima schätzt individuelle Stimmen und Perspektiven, was die Künstler*innen ermutigt, in ihrer Arbeit offen und verletzlich zu sein.« Aber steckt in seinen sensorisch überladenen Werken auch viel von Pandelis selbst?

Ich habe das Gefühl, dass in und unter der Abstraktion und den technischen Experimenten viel inhärent Eigenes steckt; eine Auswirkung von Ereignissen, die von außen auf die Person und die persönliche Lebenswelt einwirken: »Meine audiovisuelle Werkreihe mit dem Titel Παλμός

(übersetzt Puls oder Herzschlag) kontextualisiert das Herz als Metapher für Emotionen und erforscht das Konzept der Vibration als verbindendes Element, das physische, biologische und soziale Aktivitäten überbrückt, indem es Daten nutzt, die von einem einzelnen Herzschlag und den kollektiven Bewegungen von Menschenmengen an sozialen Treffpunkten abgeleitet werden. Als Strategie zur Bewältigung der Herausforderungen der sozialen Isolation während der Covid-19-Pandemie habe ich meinen eigenen Herzschlag und Atemrhythmus in regelmäßigen Abständen beobachtet und gemessen. Dieser introspektive Prozess ermöglichte es mir, mir der Verbindung zwischen meinem Puls und dem Rhythmus der Welt bewusst zu werden, was mir während der langen Lockdowns ein Gefühl der Zusammengehörigkeit vermittelte.«



Germaine
Sijstermans
Betula

Gegen einen möglichen Overload steht die ruhige Zerbrechlichkeit des Werks von Germaine Sijstermans. Indem, wie bei Frey, die Abstraktion in der kleinen Geste nie weit weg zu sein scheint, in dem der Klang aber auch zutiefst persönlich erscheint, zumindest in ihrem Stil. Sie sagt: »Auf der einen Seite gibt es Komponist*innen und Interpret*innen zeitgenössischer Musik, die sich von einer Musik abwenden, die Systeme ›messbarer Qualität‹ unterstützt, die dem Denken in Hierarchien und der Negation, der Vernachlässigung des Persönlichen Vorschub leisten. Ich glaube aber auch, dass es in der Gesellschaft generell mehr Raum, Wertschätzung und Anwendung von Selbstreflexion gibt. Immer mehr Menschen haben und nutzen Werkzeuge, mit denen sie über ihr Innenleben (so wie sie es wahrnehmen), die äußere Welt und ihre Erfahrungen in beiden Welten reflektieren können.«

Fazit

Um dem vielstimmigen Charakter der Untersuchung gerecht zu werden, möchte ich mit einem Trio von Stimmen abschließen, die alle auf ihre eigene Weise eine Schlussfolgerung ziehen.

Cecilia Ardito: »Autobiografische Elemente sind in der Kunst immer präsent. Vielleicht fördert die Alltäglichkeit unserer Zeit eine autobiografischere Kultur im Allgemeinen, in der jeder seine Nachrichten, sein Essen, seine Erlebnisse und Aktivitäten veröffentlichen und für andere sichtbar machen kann. Die Kunst spiegelt diesen kulturellen Wandel wider, und die Künstler*innen dienen, wie sie es schon immer getan haben, als Katalysatoren für das, was geschieht. Paradoxe Weise werden Künstler*innen unsichtbar, wenn sie die Quotidianität, die Alltäglichkeit, zum Gegenstand oder Thema ihrer Arbeit machen. Im Allgemeinen ist es schwierig, den Menschen hinter der Künstler*in wirklich kennen zu lernen, und oft ist es sehr enttäuschend! Dies deutet darauf hin, dass Person und Werk stärker voneinander getrennt sind, als wir glauben, was uns zu der Definition des Autobiografischen in der Kunst zurückbringt.«

Yannis Kyriakides: »Ich kann definitiv eine Tendenz in der Musik erkennen, die die Verbindung zwischen Menschen höher bewertet. Ich sehe, dass heute die Prioritäten in einem musikalischen Prozess, besonders in einem Konzert oder bei einer Zusammenarbeit, eher auf den Prozess und die Erfahrung gerichtet sind und weniger auf das dabei entstehende Objekt. Wie Musik und Hörpraktiken ein Miteinander konstruieren können und wie dieses Miteinander das Leben von Menschen vervollständigen kann, als Alternative zu Faktoren, die Menschen voneinander isolieren.«

Jürg Frey: »Ich glaube nicht, dass es heute mehr Raum dafür gibt, oder anders gesagt, es gab schon immer unendlich viel Raum für persönliche und biografische Elemente. Es hängt davon ab, wie viel Bedeutung ein Komponist diesem Raum beimisst, es ist eine Entscheidung des Komponisten. Vielleicht gibt es heute einen Trend zu glauben, dass persönliche und biografische Elemente ein Stück auch persönlicher und individueller machen. Aber die Annahme, dass es hier einen direkten Zusammenhang gibt, ist wahrscheinlich ein Fehler. ■

Aus dem Niederländischen übersetzt von Michael Steffens



ignm basel

INTEGRAL
THE GREAT
LEARNING

CORNELIUS
CARDEW

SONNTAG,
26.5.24
10-21 UHR
PAULUSKIRCHE
BASEL

BRING DEIN KISSEN MIT,
BLEIB SO LANG DU WILLST -
SPEIS UND TRANK GIBTS
VOR ORT.

KOLLEKTE

IGNM-BASEL.CH