

# Einen Zustand der Ambivalenz schaffen

Neil Luck im Gespräch mit Marat Ingeldeev

Wie kann man eine Identität als Musiker\*in bewahren und gleichzeitig mit verschiedenen Medien wie Film und in der bildenden Kunst arbeiten? Ist diese Vielfalt ein Indiz für Dilettantismus – als etwas Positives! – oder eine Art und Weise sich zu dem schwerdefinierbaren Konzept des Experimentellen zu verhalten? Der Theoretiker Marat Ingeldeev im Gespräch mit dem britischen Komponisten Neil Luck zu seiner Arbeit mit Amateurgruppen, britischem Volksliedgut, Humor und der eigenen Position darin.

**MARAT INGELDEEV** Neil, wie stellst Du dich normalerweise dem uneingeweihten Publikum vor?

**NEIL LUCK** Normalerweise bezeichne ich mich als Musiker, aber ich finde es ziemlich schwierig zu beschreiben, was ich eigentlich mache, deshalb verwende ich eher einfache Begriffe. Manchmal verwende ich »experimentelles Musiktheater« als Beschreibung meiner

Arbeit, was ich nützlich finde, um die Leute auf den richtigen Weg zu bringen, aber es ist auch ein Begriff, den ich nicht so gern mag!

**MI** Glaubst Du nicht, dass der Begriff »experimentell« heutzutage so oft verwendet wird, um sich von der Mainstream-Musik zu distanzieren? Kann er den Reichtum dessen erfassen, was Künstler\*innen wie Du machen?

**NL** Ich glaube nicht, dass es sich um einen klaren Begriff handelt. Die meisten Leute haben keine gute Erklärung dafür, was experimentell ist, aber dennoch ist es einer dieser Begriffe, der die Arbeit schnell in einem Universum zu positionieren scheint, das mit dem Alternativen, dem Underground, dem Unkommerziellen und dem Weiriden verbunden ist. Er ist also manchmal nützlich, im Guten wie im Schlechten. Ich glaube nicht, dass die meisten Leute noch etwas mit den Ursprüngen des Wortes zu tun haben.

**MI** Auf deiner Website heißt es: »Neil Luck ist ein Musiker«. Heutzutage wäre es nicht unüblich, sich als »Künstler« zu bezeichnen, wenn die kreative Praxis eher interdisziplinär ist, wie bei Dir. Wo ziehst Du die Grenze zwischen einer Musiker\*in und einer Künstler\*in?

**NL** Ich arbeite mit vielen Medien; ich verwende Musik, Video, Radio, Text. Ich trete auch auf und organisiere Projekte. Aber im Moment klammere ich mich vor allem an die Definition als Musiker, weil ich so viele großartige Künstler\*innen kenne, die eine Ausbildung als bildende Künstler gemacht haben oder ihr Leben dem Filmemachen, Zeichnen oder Malen gewidmet haben. Das ist ein Handwerk, das ich wirklich respektiere, und ich weiß, dass ich nicht so viel Zeit wie sie damit verbracht habe. Wenn ich mich mit anderen Medien als der Musik beschäftige, fühle ich mich wie ein Dilettant – ich mag dieses Gefühl – und deshalb bin ich unsicher, ob ich mich einfach als »Künstler« bezeichnen soll.

**MI** Apropos Dilettantismus: In deinem Artikel, in dem Du deine Erfahrungen bei den Oberammergauer Passionsspielen 2022 beschreibst, hast Du erwähnt, dass dich das Konzept des Amateurismus interessiert. Was reizt Dich an solchen Ideen?



Neil Luck zu den  
Oberammergauer  
Passionsspielen

**NL** Es gibt zwei Dinge, die bis zu einem gewissen Grad voneinander getrennt werden können: die Arbeit mit Amateuren und eine Art Ästhetik des Amateurismus, die zwar miteinander verbunden sein können, aber nicht unbedingt sind. Ich finde die Arbeit mit so genannten »Amateur«-Gruppen sehr aufregend: Die Idee des potenziellen Elements des Unbekannten oder der »Unpoliertheit« einer

Amateuraufführung und eine besondere Art von Energie, die man in einer solchen Aufführung finden kann, ist für mich wertvoll. Eine Art von Verspieltheit ist erlaubt. Die Leute sind da, um sich zu amüsieren, und nicht aus Pflichtgefühl, so dass es in einer Amateursituation oft möglich ist, offener, spielerischer, kooperativer, mutiger und riskanter zu sein. In einem gewissen institutionellen Sinne steht weniger auf dem Spiel. Ich denke aber auch, dass es möglich ist, auf diese Weise auch mit »professionellen« Künstler\*innen zu arbeiten. Dies schlägt sich oft in meiner Arbeit nieder, die nicht den gewissen Schliff einer professionellen Aufführung oder Dinge aufweist, die das Publikum traditionell bei neuer Musik sucht. Der Musarc-Chor zum Beispiel, mit dem ich viel zusammenarbeite, hat es geschafft, ein gemischtes Niveau des Gesangs mit einem strengen und radikalen ästhetischen Sinn zu verbinden. Es fühlt sich falsch an, ihn als Amateurchor zu bezeichnen, aber es sind überwiegend nicht-professionelle Sängerinnen und Sänger. Ich versuche, diesen Arbeitsprozess auch mit meiner eigenen Gruppe Arco umzusetzen: Wir proben auf sehr spielerische Weise. Wenn Leute zu unseren Proben kommen, sind sie oft überrascht, wie unprofessionell wir wirken, aber es geht darum, eine bestimmte Energie und einen bestimmten kollaborativen Ansatz zu erzeugen. Auf diese Weise bauen wir ab, was in einem eher institutionalisierten Rahmen auf dem Spiel steht.

**MI** Das erinnert mich an einen anderen britischen Komponisten, Alex Paxton, dem das Konzept der Verspieltheit ebenfalls am Herzen liegt. Er hat als Musiklehrer viel mit Schulkindern gearbeitet, aber auch bei einer Reihe von professionellen Aufführungen mit ihnen zusammengearbeitet. Er findet das Komponieren mit Kindern, ihre Verspieltheit, Spontaneität und Unbekümmertheit sehr lustig, flexibel und reichhaltig.

Ich weiß, dass Du auch einige Projekte mit Schulkindern durchgeführt hast. Welche



Erfahrungen hast Du bei der Arbeit mit ihnen in einem experimentellen Musikumfeld gemacht?

NL Ich habe viele Schulprojekte geleitet und eine Menge interaktiver Familienprojekte mit Kunstinstitutionen wie der Tate Modern und der Tate Britain entwickelt. Trotz des Reichtums der kindlichen Vorstellungskraft finde ich das Verhalten von Kindern manchmal vorhersehbarer oder verschlossener als das von Erwachsenen, vor allem, wenn ihre Freund\*innen dabei sind. Dagegen habe ich festgestellt, dass man bei der Arbeit mit Erwachsenen, vor allem abends nach der Arbeit, wenn sie entspannt sind und vielleicht ein paar Drinks getrunken haben, wirklich die Verrückten zum Vorschein bringen kann und verrückte Sachen passieren können. Es wird zu einer Art Urschrei-Therapie. Das ist die Art von Energie, an der ich interessiert bin – die implizite Gefahr.

MI Zu Beginn dieses Jahres hast Du erwähnt, dass Du das Gefühl hast, an einem Scheideweg in deiner kreativen Praxis zu stehen, fast so, als ob Du immer wieder dieselbe Arbeit produzieren würdest. Was hat zu diesem Gefühl geführt?

NL Ein Moment der Selbsterkenntnis und des Wandels wurde teilweise durch den Ausbruch des Coronavirus ausgelöst. Als ich nach der Pandemie wieder zu Konzerten ging, stellte ich fest, dass die Strukturen wieder so waren, wie sie vorher funktioniert hatten. Ich bin mir bewusst, dass es zynisch klingen könnte, aber abgesehen von inspirierenden und eher Underground-Unternehmungen fühlte sich die Rückkehr zu Live-Auftritten im Mainstream oft wie ein Rückschritt in Bezug auf Arbeitsprozesse, Programmierungsansätze und Ressourcenverteilung an. Die Reaktion auf die Pandemie war diese bestimmte Art von kulturellem Konservatismus: der Drang, das Publikum zurückzuerobert, statt des breiteren Umdenkens

und der Umverteilung, die sich viele Gleichgesinnte erhofft hatten. Dieses Gefühl hat sich jetzt vielleicht ein wenig gelegt. Damals war ich mir jedoch nicht sicher, ob ich meine Arbeit auf dieselbe Weise gestalten wollte. Es schien mir nicht angemessen. Gleichzeitig begann für mich ein neues Lebensjahrzehnt, und ich bereitete mich darauf vor, den größten Teil des Jahres in Deutschland zu verbringen, um an der Akademie Schloss Solitude teilzunehmen. All diese Faktoren wirkten zusammen und lösten einen gewissen Wandel in meinem Denken über das Musizieren und meine Rolle als Musiker aus.

MI Ich weiß, dass die Erfahrungen während der Residenz neue Perspektiven eröffneten und deinen kreativen Prozess beeinflussten. Kannst Du erzählen, was in dieser Zeit passiert ist?

NL Es war eine großartige Gelegenheit für mich, mich von dem unerbittlichen Fließband der Londoner Projektproduktion zu lösen. Ich ging dorthin, nachdem ich anderthalb Jahre lang an großen, langen, gewichtigen Stücken gearbeitet hatte, und meine Absicht war, fast das Gegenteil zu tun: eine eher studio-basierte Praxis zu entwickeln, ähnlich wie eine bildende Künstler\*in kontinuierlich ein Werk entwickelt, das an bestimmten Punkten zu einer Performance oder einem Stück zusammenwächst – etwas, das weniger spezifisch projektbasiert ist. Fast zehn Monate lang verfolgte ich eine bestimmte Linie der künstlerischen Forschung und kam zu zahlreichen kleinen Ergebnissen, die zusammen etwas Größeres ergaben. Dadurch konnte ich einen anderen Rhythmus finden und mich von der Struktur der Produktion von ›Meisterwerken‹, endgültigen Aussagen oder konkreten Partituren entfernen. Es veranlasste mich dazu, die Produktion von Material nicht als eine Neuerfindung des Universums zu betrachten, sondern als einen kontinuierlichen Strom oder einen akkumulierten Ansatz für künstlerische Arbeit. Der Aufenthalt hat diesen



Beispiel eines Mummers-Volksspiel aus *The Book of Christmas* von Thomas Kibble Hervey in 1836

Ansatz noch verstärkt, da er viel Potenzial für die Zusammenarbeit mit Künstler\*innen aus verschiedenen Disziplinen wie Dichter\*innen und Filmemacher\*innen aus verschiedenen Teilen der Welt bot. Es war sehr augenöffnend, ohrenöffnend und lohnend. Es hat meine Perspektive auf das, was mich wirklich interessiert, verändert.

**MI** Welche deiner Produktionsmethoden haben sich durch dieses Experimentieren verändert?

**NL** Während meines Aufenthalts arbeitete ich intuitiver und entfernte mich von schwergewichtigen multimedialen Kontexten und konzentrierte mich stattdessen auf die Arbeit im Freien. Ich trat mehr als Sänger auf und spielte ›organische‹ Instrumente wie Blätter, Zweige und Äste.

Eine Sache, die mir immer mehr Spaß macht, ist das Konzept, einen Kompositions- und Aufführungsprozess in einer Art ›Hin und Her‹ zu entwickeln. Ich muss mich nicht darum kümmern, sofort eine fertige Form zu erreichen – etwas, das komponiert, in der Aufführung getestet, überarbeitet oder sogar

neu positioniert und rekontextualisiert werden kann. Um deinen Fragen vorzugreifen, Marat, die letzte EP *Five English Folk Songs*, die ich zusammen mit Mimi Doultton entwickelt habe, ist sicherlich durch diesen Prozess entstanden.

Eine weitere Sache, die mir in diesen Tagen Spaß macht, ist die Wiederaneignung meines eigenen Materials. Für das Stück, an dem ich gerade für das Colourscape Festival in Großbritannien arbeite, gibt es viel neues Material, aber es ist auch mit einigen Dingen verbunden, an denen ich in Deutschland gearbeitet habe, darunter ein Filmprojekt mit der bildenden Künstlerin Monika Czyzyk. Die kommende Performance könnte sogar in den Film einfließen, aus dem ich viel Klangmaterial entlehne. Es gibt eine Menge Selbstkannibalisierung, und ich akzeptiere die Idee, dass alles, was ich mache, miteinander verbunden ist. Viele Leute tun das, sicherlich viele bildende Künstler\*innen. Ich denke, dass Komponist\*innen oft von Stück zu Stück, von Projekt zu Projekt gehen, aber wenn ich auf diese Weise zusammenhängend arbeite, kann ich sowohl die Tiefe als auch die Breite besser erkunden.



The Lion's Part führt ein Mummings Volksspiel zum Beginn des neuen Jahres 2020 an der Bankside in London auf

**MI** Glaubst Du, dass die Art und Weise, wie Institutionen für neue Musik Stücke in Auftrag geben, und ihre Betonung der Originalität Musiker davon abhalten, in diesem stärker vernetzten, studioorientierten Ansatz zu arbeiten?

**NL** Nach meiner Erfahrung würde ich sagen, dass das oft der Fall ist. Ich bin keineswegs verwöhnt mit Aufträgen, aber ich versuche, ein Gleichgewicht zwischen Projekten, die in Auftrag gegeben werden, und Projekten, die ich in Eigenregie oder von Grund auf aufbaue, zu halten. Auftragsarbeiten sind großartig, aber in vielerlei Hinsicht können sie auch sehr erdrückend sein. Die Auftragsstruktur verlangt oft nach etwas Neuem, ganz Besonderem und Maßgeschneidertem. Sie scheint der zeitgenössischen klassischen Musik sehr eigen zu sein.

**MI** Du hast mir auch gesagt, dass eines Ihrer jüngsten Interessen in der Erforschung des Konzepts der ›Britishness‹ und der britischen Volkstraditionen liegt. Was reizt Dich an diesem Thema?

**NL** Seit meiner Teenagerzeit habe ich ein echtes Interesse an Folk-Musik, insbesondere an dem Folk-Revival der 1960er Jahre in England. Dies steht in engem Zusammenhang mit dem Konzept des Dilettantismus und des scheinbar Unkommerziellen. Das englische Volkstheater und andere performative Traditionen – wie das Verkleiden in wilden, selbstgemachten Kostümen, Mummings-Stücke, die in Pubs und auf Straßen aufgeführt werden, Cooper's Hill Cheese-Rolling and Wake-Shows, Punch and Judy-Shows, Mysterienspiele – sind von Natur aus amateurhafte und gemeinschaftsorientierte Spektakel. Sie besitzen eine unmittelbare Ausdruckskraft und ein Element der Gefahr. Sie umfassen zwar oft konkrete Geschichten und Handlungen, sind aber auch mit Symbolen und geheimnisvollen Bedeutungen aufgeladen. Diese reichhaltige Materialsuppe, die sich oft in einer rohen, derben und unterhaltsamen Art und Weise manifestiert, spricht mich sehr an. Aus eben diesen Gründen habe ich mich entschieden, im Rahmen meiner Doktorarbeit über das japanische Kabuki-Theater zu schreiben.

**MI** Hat der Brexit Dich dazu gebracht, diese Ideen neu zu überdenken?

**NL** Einer der Gründe, warum ich in den letzten Jahren mit etwas mehr Energie an dieses Thema herangegangen bin, ist, dass die Begriffe ›Britishness‹ und ›Englishness‹ durch den Brexit-Prozess relevant und problematisiert wurden. Man hat das Gefühl, dass es einen Konflikt zwischen altem Stolz und neuer Scham gibt. Bei der Aufarbeitung unserer kolonialen und rassistischen Vergangenheit liegen wir 60 Jahre hinter den USA zurück. Das wird im britischen Bewusstsein immer mehr aufgewühlt. Auch die Beziehungen zu unseren europäischen Nachbarn wurden durch den Brexit beeinträchtigt. Wenn man verkündet, dass man Brite ist, ist

die Reaktion der Leute oft »Es tut mir wirklich leid« oder »Oh Gott!«.

Aber mein Interesse und das, was ich erforschen möchte, entspringt wirklich einer tiefen Ambivalenz in mir: Ein Teil empfindet diese Scham akut, aber ein anderer Teil hat das Gefühl, dass er auch ohne sie funktionieren kann. Ich bin kein Monarchist oder Royalist, und ich bin mir der Übertretungen der Monarchie sehr bewusst, aber als die Königin starb, fühlte ich zum Beispiel eine gewisse Erregung, weil sie ein Symbol war, das so untrennbar im nationalen Bewusstsein verankert ist, ob man es will oder nicht. Das Gleiche gilt für die Idee des Britentums. Es gibt viele Dinge an der Nation, die man nur schwer ablehnen kann: Es ist ein wunderschöner Ort, es gibt viele großartige



ARCO führt Neil Lucks *Live Guy Dead Guy* im Rahmen der Reihe Kammer Klang im Cafe Oto in London auf, 2018

Menschen hier, und es gibt natürlich wunderschöne Volkstraditionen, die ich liebe. Diese kränkliche, unbehagliche und meiner Meinung nach nicht ungewöhnliche Ambivalenz ist es, die mich interessiert.

MI In letzter Zeit verschmelzen immer mehr Musiker\*innen ihre lokale oder ethnische Musikkultur mit ihrer künstlerischen Praxis, wobei sie sich vor allem auf Traditionen

interessiert, Musik zu komponieren, die sich bewusst von digitaler Technologie, Video und Verstärkung fernhält. Diese Dinge waren ein großer Teil meiner Sprache, und ich wollte mich selbst herausfordern, indem ich Musik schrieb, die widerstandsfähiger und antitechnologischer war. Ich setzte mich mit Mimi Doulton in Verbindung, einer britischen Sopranistin, die in Stuttgart lebt, und fragte sie, ob sie mit mir zusammenarbeiten wolle.

Das Vorhandensein von Humor und Leichtigkeit  
in der Konzertmusik wird von vielen Leuten immer noch  
als unpassend oder nicht ernsthaft angesehen:  
Wenn es da ist, muss es ironisch oder parodistisch sein.

konzentrieren, die zuvor von der westlichen Dominanz überschattet und vernachlässigt wurden. Glaubst Du, dass diese Faszination für das Konzept der ›Britishness‹ von einigen, vor allem von denen, die Sie nicht kennen, als ein Flirt mit der rechten Gesinnung angesehen werden kann?

NL Mein Ansatz ist nicht unkritisch. Viele dieser Traditionen, für die ich mich interessiere und die ich bewundere, sind im Wesentlichen Teil einer weißen angelsächsischen Erfahrung – und ich bin ein weißer Engländer. Ich bin mir dessen bewusst und weiß, dass das Potenzial besteht, falsch interpretiert zu werden, vor allem, wenn es wortwörtlich dargestellt wird. Ich versuche, offen zu sein für die Ambivalenzen und Probleme, die sich aus der Arbeit mit solchen Materialien ergeben.

MI Wie haben diese Ideen deine aktuelle EP *Five English Folk Songs* beeinflusst, die Du, wie Du bereits erwähntest, zusammen mit Mimi Doulton erstellt hast?

NL Während meiner Residenz, in diesem Moment der Krise, war ich besonders daran

Ich schlug vor, einige Gesangsduette für ihre virtuose und hochtrainierte Stimme und für meine rohe und völlig untrainierte Stimme zu entwickeln. Also wieder eine Spannung zwischen dem Profi und dem Amateur.

Eine Idee, die ich hatte, war, die Form von Volksliedern und traditionellen Gesangstechniken zu verwenden. Wir begannen, traditionelle britische Gesangstechniken auf eine Weise zu erfinden, die nicht nur ein Arrangement von Volksliedern oder ein Versuch waren, eine von mir aus der Ferne beobachtete Volkstradition zu übernehmen. Vielmehr ging es darum, eigene Traditionen zu erfinden. Es ist auch eine Anerkennung dessen, dass das, was wir normalerweise als traditionell und ›alt‹ in der englischen Folk-Praxis betrachten, oft ein Konstrukt der Praktiken der Erweckungsprediger im späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sind. Es war die Zeit der industriellen Revolution, als so viele Traditionen ›zurückgebracht‹, neu überdacht und in dieser anti-industriellen Rückbesinnung auf die Vergangenheit gesammelt wurden – das ist irgendwie interessant und krass. Cecil Sharp und Ralph Vaughan Williams taten dies mit dem Sammeln und Vertonen von Volksliedern: Leute aus der Mittelschicht



gingen in Arbeiterviertel und schrieben Volkslieder in westlicher Notation auf. Das wurde für eine lange Zeit zum Text für viele Leute. Die Art und Weise, wie dies vermittelt wird und wie sich Traditionen herausbilden, hat etwas sehr Aneignendes und Problematisches. Auf der einen Seite ist das abstoßend, aber auf der anderen Seite ist es aufregend und attraktiv für mich, weil es mich dazu bringt, zu hinterfragen, was eine Volkstradition ist, was ein Volkslied ist.

Es ist etwas, das sich entwickeln und verändern kann, mit unterschiedlichen Zielen und Bedeutungen in verschiedenen Zeiten. Die Idee, unsere eigenen Gesangstraditionen zu erfinden, entstand aus diesen Impulsen.

**MI** Während Du deine eigene Interpretation englischer Volkslieder schufst, hast Du sicher auch auf Originalmaterial zurückgegriffen. Welche Quellen haben Du und Mimi für diese Lieder verwendet?

**NL** Ursprünglich schrieb ich vier Stücke, fügte dann aber ein fünftes hinzu, als ich spürte, dass die Sammlung nach etwas Zusätzlichem verlangte. Man könnte sie als technische Übungen oder klangliche Ideen betrachten, die erforscht werden, aber die Stücke verweisen auch auf andere Praktiken auf recht schräge Weise. Ein Stück basiert auf einer antiphonalen Klageliederpraxis. Ein anderes klingt schräg nach Tierrufen oder, weiter entfernt, nach der Rekuh-kara-Praxis des Ainu, bei dem zwei Sängerinnen sich gegenseitig in den Mund singen. Ein anderes Stück basiert auf einem freimaurerischen Ritual mit Stimmgabeln und Metall. In einem Stück geht es um eine von mir in Stuttgart entwickelte Praxis des Blätterblasens. Mimi hat eine wunderbare Art gefunden, auch damit zu singen. Das letzte Stück soll absichtlich so klingen, als würde es auf einem britischen Volkslied im Stil von Benjamin Britten basieren, aber es ist ein komplett erfundenes Lied über einen echten Poltergeist-Spuk in den 1970er Jahren.

Wir haben diese fünf Stücke kreiert und sie dann mehrmals aufgeführt und dabei das Set weiterentwickelt. Die EP enthält neben Studioaufnahmen auch einige Live-Aufnahmen von einer Aufführung im Cafe Oto in London. Die letzte Entwicklung dieser fünf Stücke fand in Zusammenarbeit mit dem Ensemble Ascolta in Stuttgart statt. Für diese Fassung habe ich zusätzliche Teile für Klavier und Schlagzeug komponiert und so ein 20-minütiges Konzertstück daraus gemacht, das inzwischen zu meiner Lieblingsfassung geworden ist. Jetzt gibt es also eine EP, ein zweistimmiges Set und eine Ensembleversion, die komplett ausnotiert und fixiert ist. Es ist eine gute Artikulation des organischen, studiobasierten Ansatzes, den ich zuvor erwähnt habe.



ARCO führt Neil Lucks *Everything is Churning and Opening* beim Colourscape Festival in London auf, September 2023

**MI** Wie stehst Du dazu, Pastiche-Musik zu schreiben und auf verschiedene Stile und Genres Bezug zu nehmen? In deiner EP *Unmeasured Preludes* aus dem Jahr 2020 schienst Du zum Beispiel von den Präludien ohne Taktangabe der französischen Cembalotradition beeinflusst zu sein.

**NL** Ich versuche, meinen eigenen Schreibprozess nicht zu intellektualisieren, aber wann immer ich etwas als Referenz verwende, wie etwa eine Jazzharmonie, romantische Musik oder einen barocken Keyboardstil, ist das völlig aufrichtig und ehrlich. Ich weiß, dass diese Dinge eine bestimmte emotionale Reaktion auslösen oder in bestimmten Kontexten sogar als humorvoll gelesen werden können. Für mich sind sie oft ein Mittel, um die Zuhörer\*in in den Bann zu ziehen. In meinen Stücken gibt es dann etwas, das sie wieder wegstößt: Es gibt eine ständige Anziehung und Entfremdung. Ich bin nicht daran interessiert, die Leute durch die Verwendung von Pastiche zu verführen oder zu versuchen, einen einfach nostalgischen Effekt zu erzielen. In der Vergangenheit habe ich Dinge eher ironisch verwendet, aber daran oder an einem satirischen Ansatz bin ich jetzt sicher weniger interessiert. *Unmeasured Preludes* entstand aus einer echten Bewunderung für die französische Cembalomusik und dem Wunsch, die Idee des Pastiche unironisch zu schreiben. Das hat mich sogar dazu gebracht, eine Barriere zu überwinden, weil ich bei Musik, die alt klingt, sehr vorsichtig bin. Ich habe schon früh darunter gelitten, dass die Leute meine Musik als eine Art Parodie verstanden haben.

**MI** Deine Arbeit schafft für mich immer eine elegante Balance zwischen Ironie und Aufrichtigkeit. Wie schaffst Du das?

**NL** Ich mag es, humorvoll zu sein. Ich bin mir sehr wohl bewusst, dass meine Musik Humor enthält, und das scheint mir ganz natürlich zu sein. Das Vorhandensein von Humor und Leichtigkeit in der Konzertmusik wird von

vielen Leuten immer noch als unpassend oder nicht ernsthaft angesehen: Wenn es da ist, muss es ironisch oder parodistisch sein. Für mich ist es einfach ein Teil des Kommunikationsgefüges. Die Literatur hat kein Problem damit, der Film hat kein Problem damit, aber die Musik irgendwie schon. Ich will ehrlich sein, es kann mich frustrieren. Es gibt zwar Subtexte und Kontexte, aber ich versuche, meine Musik ganz intuitiv zu schreiben. Das kommt einfach so heraus. Die Idee, eine bestimmte Botschaft oder ein bestimmtes Thema zu haben, ist etwas, was ich nicht leisten kann, weil ich mich die ganze Zeit so verwirrt und neugierig auf alles fühle. Ich versuche, in meiner Arbeit einen Zustand der Ambivalenz zu schaffen, in dem sie auf verschiedene Weise gelesen werden kann, oder in dem es widersprüchliche Ideen gibt, oder in dem sie einen Raum für andere Menschen eröffnet, in den sie hineinprojizieren können. Im Oktober 2022 habe ich im Cafe Oto eine Arbeit präsentiert, in der ich ein Gedicht lese und Helium aus einem Ballon einatme. Es ist interessant, sich die Aufnahme anzuhören, denn es wird die ganze Zeit über gelacht. Für mich war es eine supertragische Performance, aber dass die Leute gelacht haben, war völlig in Ordnung, weil es die ganze Energie unangenehm machte, was irgendwie aufregend ist. ■

Marat Ingeldeev ist Autor, Forscher und Performer und lebt in London. Er ist der Co-Moderator des Podcasts violet snow.

Aus dem Englischen übersetzt von Bastian Zimmermann