Trotzdem der Blitz : da ist man und nirgendwo sonst

Autor(en): **Vetsch, Florian / Uzor, Charles**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Saiten : Ostschweizer Kulturmagazin**

Band (Jahr): **4 (1997)**

Heft 44

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-885806

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

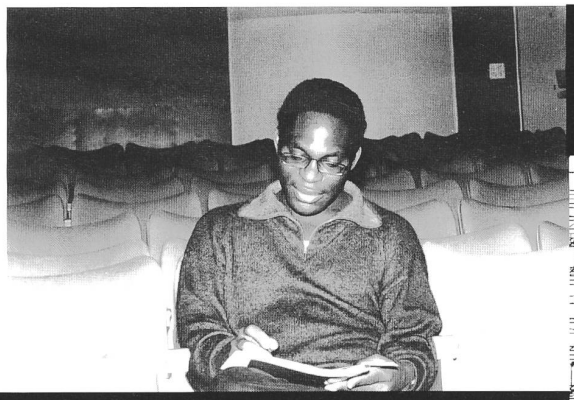
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

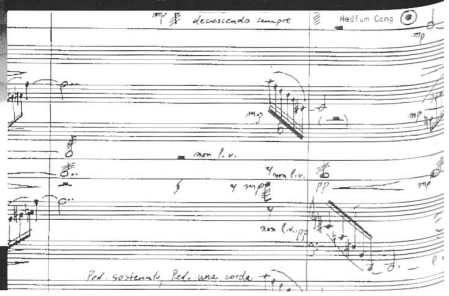
Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Trotzdem der Blitz. Da ist man und nirgendwo sonst.

Charles Uzor, 1961 im Südosten Nigerias geboren und seit 1968 in der Schweiz lebend, kann schon heute auf eine umfangreiche Werkbiografie zurückblicken. Dieses Jahr hat der ausgebildete Oboist und Absolvent des Kompositionsstudiums an der Royal Academy of Music London eine CD mit verschiedenen Werken veröffentlicht, für deren Booklet der St.Galler Kulturpublizist Florian Vetsch ein Gespräch mit dem Komponisten geführt hat, das hier in gekürzter Fassung abgedruckt wurde: Ein Gespräch, das den philosophischen und kunsttheoretischen Hintergrund Uzors eindrücklich miteinbezieht.





Ausschnitt: Vers I, Interludio I und Revitativo? aus "Echnaton's Hymnos to Aton"

Florian Vetsch im Gespräch mit dem Komponisten Charles Uzor

Fotos: Regina Kühne

Florian Vetsch: Charles, du hast mir einmal gesagt, dass du dieses Gespräch gerne im Samarkand geführt hättest.

Charles Uzor: Ja, Samarkand ist für mich ein idealer Hintergrund – wenn man von Hintergrund sprechen kann. Unser Gespräch findet in unseren Köpfen statt. Der Ort aber, an dem wir es halten, ist von atmosphärischer Bedeutung. Das berührt auch meine Musik, die ja aus Atmosphären besteht. Samarkand ist eine Atmosphäre, die einem wie geschichtet vorkommt, ein Schnittpunkt zwischen verschiedenen Kulturen und Zeiten. Vielleicht, weil dort die Seidenstrasse hindurchführte und damit Handel und Austausch stattfanden. Hören ist vielleicht ein Austauschen, Vergehen und Wiedererschaffen von Atmosphären.

Vetsch: Ein ähnlicher Ort könnte Ägypten sein.

Uzor: Ja, aber vielleicht verschüttet. Obwohl es doch Samarkand ist, das zugeschüttet ist, begraben unter der Zeit. Samarkand, den „fruchtbaren Garten" gibt es nicht mehr. Trotzdem bleibt die Idee von etwas sehr Altem.

Vetsch: Es gibt auch in dem Text, den du für das längste Stück deiner CD ausgewählt hast, eine Anspielung auf das Völkerverbindende des Nils. Der Nil macht die Wüste an einer schmalen, aber dennoch bedeutenden Stelle fruchtbar und zieht von daher die Völker an. Da könnte man doch vielleicht auch sagen, dass, wenn man Ägypten als metaphorischen Ort betrachtet, aus dem deine Musik ensteht, diese Musik im Grunde genommen eine Art Weltmusik darstellt, in die verschiedene Einflüsse, Prägungen, Zeiten und Kulturen eintauchen können und in der verschiedene Geschichten eine Rolle spielen.

Uzor: So, wie du es sagst, stimmt's. Vom Kleinen zum Grossen, nicht umgekehrt. Aus dem Persönlichen, Subjektiven heraus, nicht als Etikettte eines unverbindlichen New-Age-Stils, der heute in Mode ist, der irgendwelche Einflüsse aufnimmt in einen Ort, wo kein Subjekt mehr

vorhanden ist. – Nehmen wir das Rhythmische: Im Sonnenhymnos ist das Rhythmische nicht spontan. Tatsache ist, dass das Rhythmische der afrikanischen Musik weitaus komplexer ist, als man aus einem ersten Eindruck schliessen würde. Die Bewegungsabläufe der afrikanischen Rhythmiker heben, weil sie nicht vorab durchkomponiert worden sind, das Gefühl für Zeit auf.

Vetsch: Hast du denn in der Sonnenfinsternis alles auskomponiert oder gibt es darin auch freie Stellen?

Uzor: Die Freiheit des Ausdrucks ist für den Musiker etwas Selbstverständliches. Man ist nicht nur frei, weil jeder anders empfindet, sondern aus dem Wesen der Musik selbst. Wenn du aber Freiheit meinst im Sinne der Freiheit, Noten neu zu erfinden, auszuwählen oder anhand von Impulsen und mehr oder weniger nach dem Zufallsprinzip neu zusammenzustellen, wie es in der Aleatorik der 50er und 60er Jahre üblich ist, dann findest du das in Echnatons Hymnos nicht. Das Thema hier ist nicht Freiheit, sondern Ketten, Gitter. Und das sollten die Musiker auch spüren. Das kommt direkt aus der Notation. Im Verlauf des Hymnos spürt man, wie Echnaton in sich selbst gefangen ist, trotz der ausladenden Epik. Obwohl er etwas Wunderbares schöpft, ist er nicht frei. Er schöpft aus einem nur scheinbar freien Wahn, aus einem Wahnsinn, der seine Veranlagung ist, krankhaft, manisch. Der Riss im Bewusstsein ist das Resultat einer Inkongruenz von Wirklichkeiten. Durch Musik lässt sich das sehr gut ausdrücken. Ich glaube nicht, dass konsequent atonal komponierte Musik unschön ist. Sie ist ein System, das wie alle Systeme, wenn man sich ihnen unterwirft, berauschend schön sein kann. Vieles an meiner Musik aber evoziert Erinnerung an eine andere Schönheit, vielleicht auch nur die Sehnsucht nach ihr. Sie lappt herüber, vielleicht als Grundtonlage oder als vage Erinnerung an eine Melodie. Melodie ist Erinnerung, Atonalität vielleicht das Auslöschen von Erinnerung.

Vetsch: Könnte man deine Musik als romantisch bezeichnen?

Uzor: Vielleicht ist sie nüchtern romantisch. Weisst du, ich glaube nicht an eine heile Welt, weder an die der Griechen noch an die der Ägypter. Im Grunde glaube ich nur an die ewige Wiederkehr der Unheiligkeit und der mit Spannungen beladenen, zerbrechen wollenden Welt.

Vetsch: Wie bist du überhaupt auf das Thema von «White Paperflowers Descending On Tienanmen Square» gekommen?

Uzor: Das Stück entstand aus einer doppelten Not, aus einer persönlichen und einer unpersönlichen. Im Sommer 89 schloss ich mein Kompositionsstudium ab. Das war in London. Eine Aufgabe war, innert vier Tagen ein Stück abzuliefern. Weil ich generell sehr langsam schreibe, war diese Aufgabe für mich eine furchtbare Not. Ich tat nichts, liess die Zeit verstreichen, las bloss Zeitungen und bewegte mich also auf den kleinen Abgrund meines Versagens zu, bis ich in der «Independent» auf einen Artikel stiess. Ich sah eine fast poetisch schöne Fotografie, auf der weisse Papierblumen auf einen Platz herabsegeln. Unzählige. Es war der „Platz des Himmlischen Friedens", der Tienanmen-Platz. Dieses Bild hat sich mir eingeprägt. Als ich weiterlas, erfuhr ich, dass da gar nichts Idyllisches vorlag, dass da kurz vorher Studenten von Panzern niedergewalzt worden waren. Ich versuchte mir vorzustellen, wie das ist: stehenzubleiben und niedergewalzt zu werden. Und da spürte ich eine Scham, die wohl in der Unvergleichlichkeit dieser vorgestellten und meiner eigenen Angst begründet war. Ich fragte mich, wie ein solches Massaker von einer so reichen Kultur wie der chinesischen geduldet wird. Ich habe dann das Stück sehr schnell geschrieben.

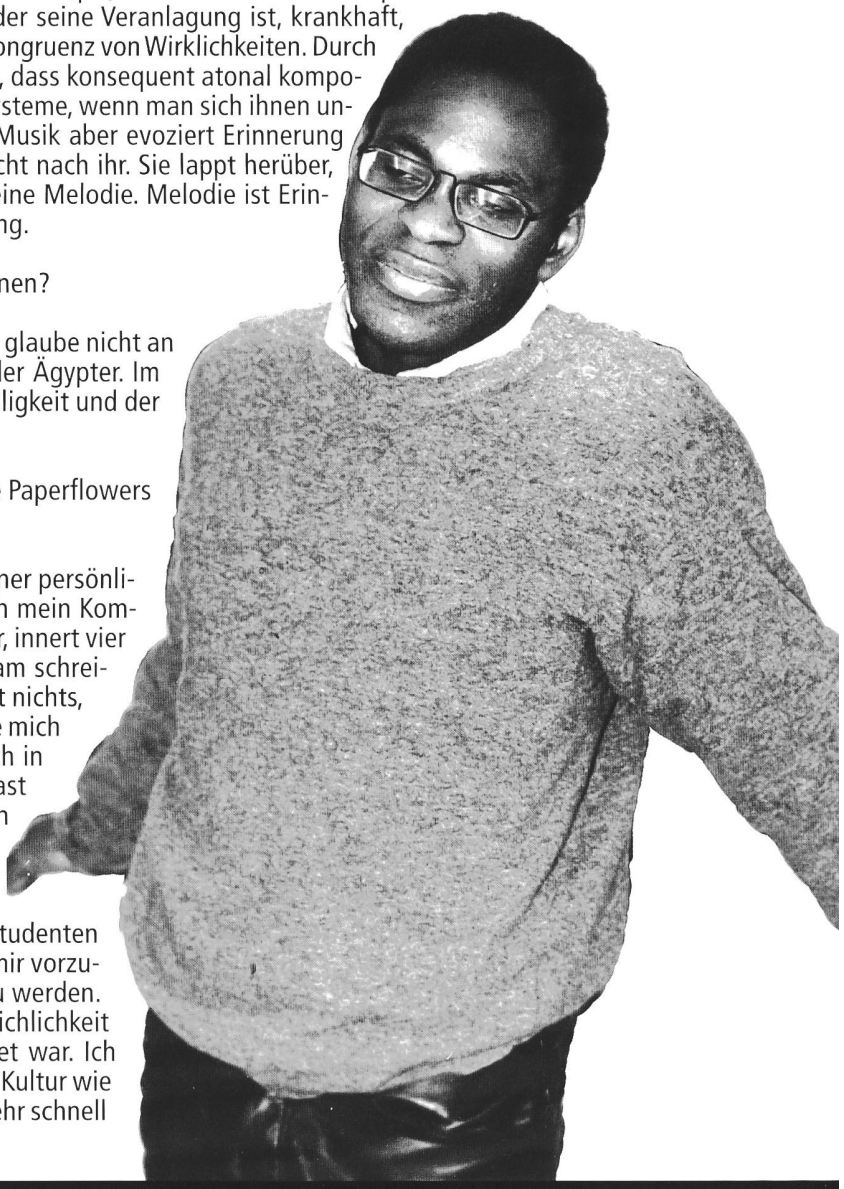


Foto: Regina Kühne

Vetsch: Dieses Werk hat, als Suite betrachtet, eine Zyklik vom Aufbau her, eine eigentümliche Algebra: 1 2 3 1. Welche Rolle spielt diese Algebra?

Uzor: Hier, und dies im Gegensatz zu anderen Stücken von mir, ist es eine durchaus gefühlsmässige Algebra. Ich weiss, das ist ein Widerspruch. Algebra hat nichts mit Gefühlen zu tun. Musik vielleicht nichts mit Bildern. Ein Kompositionsprofessor hat die Frage gestellt: „Warum wiederholen sie den ersten Satz? Es widerspricht dem kompositorischen Grundsatz der Entwicklung. Da nichts entwickelt wird, ist eine Reprise sinnlos." – Wenn man in plausiblen Formkategorien denkt, trifft dies bestimmt zu. Trotzdem ist die Wiederholung für mich zwingend. Ich weiss nicht, wie du diesen ersten Satz empfunden hast. Ich höre darin ein Moment der Ankunft, wenn dieser einzelne und mikrotonal aufgefächerte Ton sich im Akkord, im Tonspektrum auflöst. Dieses Moment der Ankunft empfinde ich beim zweiten Hören ganz anders. Mit dem Bewusstsein der Katastrophe erscheint die Reprise vielleicht als Bestätigung, vielleicht als Verklärung, auf jeden Fall wohnt ihr ein elysisches Element inne, was auch immer dies auslösen mag.

Vetsch: Man kann die Wiederholung des ersten Satzes vielleicht so lesen, dass man sagt, dass darin eine Vergeblichkeit aufscheint – ähnlich derjenigen, die du vorhin angesprochen hast, als du sagtest, Geschichte sie die ewige Wiederkehr unauflösbarer Spannungen. Damit setzt du dich dich ja gegen den Glauben an einen reinen Ursprung, z.B. bei den Griechen oder den Ägyptern, ab, aber auch gegen den humanistischen oder den aufklärerischen Fortschrittsoptimismus. Das Wiederauftauchen des ersten Satzes realisiert die Vergeblichkeit einer Erlösung hier auf Erden. Und wenn du ein elysisches Element in dieser Realisierung ansprichst, dann könnte man vielleicht – es klingt paradox – auch sagen, dass gerade in dieser äussersten Sinnlosigkeit etwas aufscheint, das über das Menschliche hinausweist. Doch dürfte man dem nichts Tröstliches anheften. Papierblumen sind ein schlechter Trost.

Uzor: Ja. Ein Postulat gegen eine Ästhetik, die Kapital schlägt gerade aus dieser Vergeblichkeit und die ihren Ursprung im Voyeuristischen hat. Ein Postulat der Distanz gegenüber einer Ästhetik der Brutalität zeigt sich in meiner Musik in den Klavierstücken. «Melody I» und «Melody II» sind Wiegenlieder. Als ich «Melody I» schrieb, dachte ich an Daniel Beriger und seine Tochter Michelle, die noch ganz klein war. Daniel sollte etwas spielen, das dem Kind wie eine Leiter in den Schlaf dienen sollte. Ich kam dann auf diese Viertonfigur und liess sie sich wie von selbst permutieren. Das Motiv verändert sich immerzu, hat aber irgendwie keine richtige Entwicklung. Die Figurationen klingen immer wieder anders, halten in den komplementären Akkorden des zweiten Teils immer wieder inne und gehen so in der Fantasie des Kindes auf. Das Stück scheint immer weiter zu gehen und vermittelt ein tiefes Raumgefühl. Du hörst diese Melodie, die ja keine richtige Melodie ist, und beginnst, selber ein bisschen dazuzudichten, die Melodie etwas zu verändern. Die vier Töne sind ja beliebig austauschbar. Das hat etwas Spielerisches. Und es ist eine Musik, die einen nicht gefangennimmt und bei der man gleichzeitig etwas anderes tun kann, zum Beispiel schlafen.

Vetsch: Die schwebende Leichtigkeit des Wiegenliedes steht in einer Spannung zu der Härte, dem Kompromisslosen deiner anderen Musik, zu deinem Pathos.

CD Charles Uzor

Echnaton's Hymnos to Aton
White paperflowers descending on Tienanmen Square
Melody I und II
Le dur désir de durer Mouvement

Es spielt das Ensemble la notte.
Die CD ist erhältlich bei Uzor Music; Oberer Graben 3; 9000 St.Gallen

Uzor: Da triffst du mich. Pathos klingt für mich nach Dekadenz. Pathos ist unvereinbar mit einem natürlichen und ursprünglichen Empfinden, einem Empfinden der wilden Begeisterung. Davon ist das Abendland meilenweit entfernt.

Vetsch: Man muss den Begriff „Pathos" reiner verstehen, wenn man ihn auf deine Musik anwenden will. Man muss ihm von dem Ruch der Verstellung, der Entstellung befreien, von dem Blendenden und Täuschenden, das ihm anhaftet. Ich verstehe Pathos im Hinblick auf deine Musik einfach als einen hohen Grad an Intensität oder aber als Engagement und Leidenschaft.

Uzor: Als Hingabe. Für mich führt der Weg durch eine Reduktion und Ökonomie der Mittel vom grob Rhythmischen über Melodie und Harmonie zur Klangfarbe, die ich als feinstofflichen Parameter empfinde. Vielleicht fände dieser Weg eine Entsprechung in der Malerei, die hin zur Monochromie geführt hat, eine Monochromie, die in der Musik erst als klangfarbliches Rauschen angedeutet wäre, als Intensität in der reinsten Form.

Vetsch: Auch «Mouvement» schwingt sich zu so einer Intensität hinauf, die rein musikalisch erwirkt wird. Dass die Musik das mit einem machen kann, ist immer wieder erstaunlich. Fern von allem Inhaltlichen kann sie eine solche atmosphärische Dichte schaffen, dass wir hörenderweise wirklich in einen anderen Zustand versetzt werden. Vielleicht kann sie dies, weil

sie an die Zeit gebunden ist und sich nicht anders als transitorisch ereignen kann. Ihr Bezug zur Zeit, zum Tod, macht die Transzendenz der Musik aus. Du hast sicher schon davon gehört, dass Menschen, die man kurz vor dem Ertrinken gerettet und reanimiert hat, berichten, sie hätten eine Musik gehört. Das ist vermutlich physiologisch erklärbar. Aber man könnte diesen Umstand auch so verstehen, dass es die Musik ist, die uns am nächsten an etwas ganz Anderes heranführt.

Uzor: Der Titel «Mouvement» impliziert zwei Dinge: Bewegung und Satz, Stasis, das was gesetzt ist. Und da ist auch wieder der Tod. Der Kontext des Todes war beim Schreiben dieses Stückes zentral. Dabei habe ich es ohne grosse Emotionen geschrieben. «Mouvement» war ein Auftragswerk. Die Klangschichten des Klaviers auf der einen und der zwei Streicher auf der anderen Seite entstanden völlig asynchron. Erst in der zweiten Phase kittete ich diese Schichten zusammen. Die Homogenität, aber auch die Gefühlsgeladenheit des Stücks verblüffte mich dann. Dieses Kompositionsprinzip war für mich damals neu und bestimmend; dass ich Abstand nahm von mir selbst, Abstand vom Bedürfnis, etwas ausdrücken zu wollen, und zu einer Nüchternheit überging. Ich begann mich immer weniger dafür zu interessieren, eine Melodie zu entwickeln, sondern arbeitete mit Mustern, die nicht vorhersehbar waren, mit Konstellationen, die oft rein mechanistisch waren. Das eigentliche Komponieren setzt erst ein, wenn man beginnen kann, Gegebenes zu ordnen und anhand dessen eine Auswahl zu treffen, Entscheidungen zu fällen.

Vetsch: Ich habe unlängst bei Duchamp gelesen, dass er das Werk durch den Betrachter definiert. Das Werk ist heute ganz und gar vom Betrachter abhängig, was fatal sein kann, von seiner Geschichte aber unabdingbar.

Uzor: Das ist ein Unglück. Weil man als Schöpfer nicht mehr mit dem Geschaffenen zu Hause ist, sondern fremdgeht. Man braucht den Dritten, den Betrachter. Vielleicht ist dieser Umstand ein Abenteuer, eine Chance. Der Dritte kann einem natürlich alles zunichte machen oder neue Perspektiven einbringen, die man nie gesehen hätte. Er kann bereichern. Mitunter führt mich der Dritte auch zur Negierung des Werkes überhaupt. Bei jeder Vorbereitung einer Aufführung kommt der Moment der Unlust und Abneigung. Es kann zur Frage der Macht und der Machbarkeit werden. Dann will der Spieler streiken, weil sich das Ganze vom Spiel entfernt hat. Für mich aber wird es dann bitterer Ernst, und die Noten bekommen eine unheimliche Gewalt. Aber nach einer Komposition hat man die Entscheidungen getroffen, und es gibt kein Zurück. Was so geschrieben steht, muss so gespielt werden. Die Gewalt der Noten ist etwas Unpersönliches: Es ist, wie wenn die Noten ein Eigenleben hätten und keine nachträglichen Eingriffe mehr dulden würden, seien sie auch spieltechnisch zu begründen oder vom Komponisten sanktioniert. Ich empfinde solche Eingriffe als immense Störung des Werks, die alle Seiten unglaubwürdig macht. Es gibt bei der Musik kein Übermalen. Um auf Duchamp zurückzukommen: Gegenüber der Rezeption eines Werkes gibt es das Machen desselben, ein totales Abstandnehmen, ein völliges Sichzurückziehen des Subjekts, und zwar in einem solchen Ausmass, dass der Künstler kein Gegenüber hat als die Leere, die Langeweile. Man könnte dies seinen Monolog nennen. Ich bin fest davon überzeugt, dass das Herstellen von Kunst im Grunde monologisch ist und zutiefst geprägt von Einsamkeit. In dieser Schicht ist also das Werk nur abhängig von mir selbst. Die Gefahr der Veräusserung, die sich im Bestreben zeigt, den Betrachter mit in den Schaffensprozess einzubeziehen, ist so gross, dass sie die Empfindung für das Werk hemmen oder gar auslöschen kann. Man glaubt dann, aus der Einsamkeit hinaustreten zu können, und versucht, Konzepte für den anderen zu schaffen, das eigene Denken zu verlassen, sich in den anderen hineinzuversetzen. Ein solcher Dialog aber ist hypothetisch. Er verzerrt alles, weil der andere Erklärungen braucht, die ein direktes Kunstempfinden verhindern.

Vetsch: Weil das Hören nicht das Denken favorisiert, kann ich es vielleicht dem Schaffen oder Lesen einer Dichtung als einer intuitiven inneren Bilderfolge vergleichen oder dem Sehen auf einer Reise, auf der immer neue Bilder an das Auge herangetragen werden, an denen es hängenbleibt und die es passiert.

Uzor: So würde ich die Seidenstrasse gern von Ost nach West, von West nach Ost immer wieder abschreiten.

Vetsch: Gäbe es auf dieser Route ein Zentrum, hätte sie ein Ziel?

Uzor: ich sehe nirgends ein Zentrum, nirgends ein Ziel. Peking oder der Westen? Die Steppe ist ein Unort. Der Pamir so hoch, dass man sich nicht zurechtfinden kann. Seine Gipfel sind für mich unerreichbar. Es gibt nur das Schauen auf diese Höhen. Aber diese Berge erscheinen so langweilig, so langweilig auch die flache Ebene, man fährt tagelang durch diese Einöde, Jurten, die auftauchen, eine Kamelherde, die verschwindet. Einöde. Und der Blitz. Trotzdem der Blitz. Da ist man und nirgendwo sonst. >

Ausschnitt: Vers I, Interludio I und Rezitativo? aus "Echnaton's Hymnos to Aton"

Demnächst: Erstaufführung von

„Zimzum"

Ein Stück von Charles Uzor

für 3 Gitarren

Sergio Quinzo in memoriam. Geschrieben

für Karin Rüdt und Christian Bissig.

Freitag, 28. Nov.

Tonhalle St.Gallen