2022/46 dschungel

https://jungle.world/artikel/2022/46/immer-tapfer-bleiben

Der Musikerin Kimya Dawson zum 50. Geburtstag

Immer tapfer bleiben

Von **Magnus Klaue**

Auch wenn man es nicht glauben mag: Die Musikerin Kimya Dawson wird 50 Jahre alt. Ein Glückwunsch.

Als Kimya Dawson kürzlich aus Anlass der Veröffentlichung bislang unbekannter Aufnahmen der Moldy Peaches, die sie 1994 mit Adam Green gründete und die sich bis heute nicht aufgelöst haben, im Interview mit der Jungle World gefragt wurde, welche Musikstile sie beeinflusst hätten, antwortete sie im Unterschied zu Green, der Beck, Nirvana, Noise Addict und andere Bands nannte, naiv und scheinbar banal: **»Ich habe nie wirklich über Stile nachgedacht. Es kam mir immer so vor, als wären wir einfach nur wir selbst gewesen.«**

Diese Antwort sagt mehr aus über Dawson, die Moldy Peaches und über die Nichtbewegung des Antifolk, der Dawson in den späten neunziger Jahren zugerechnet wurde, als popmusikalische Abhandlungen. Sie enthält kein pathetisches Bekenntnis zu Originalität und Authentizität, sondern ist Ausdruck der lebendigen Selbstvergessenheit, die jedem bedeutenden Werk zugrunde liegt. Sie ist zugleich die Negation einer inzwischen als avanciert geltenden leeren Selbstreflexion, die bei jedem Satz, jedem Strich oder Takt die künstlerischen, historischen und politischen Bedeutungsgehalte meint parat haben zu müssen, die darin womöglich mitklingen. Während eine solche Kunst, die sich für zeitgenössisch hält, in Wahrheit auf schale Weise selbstbezüglich ist, ähneln Dawson und die übrigen Moldy Peaches, die stets eher eine lose Assoziation als eine Gruppe waren – neben Green auch Jeffrey Lewis und Toby Goodshank –, anderen Protagonisten des Antifolk wie Diane Cluck, Turner Cody und den Babyskins in der ebenso freundlichen wie ernsten Weigerung, sich die der eigenen Arbeit zugrundeliegende Spontaneität austreiben zu lassen.

> Der Satz »I’m sorry that sometimes I’m mean« fasst einen Grundimpuls von Dawson Werk zusammen: Widerständigkeit nicht aus ostentativem Dagegensein zu gewinnen, sondern, fast im Gegenteil, aus Freundlichkeit gegenüber anderen.

Deshalb drückte sich auch nie eine unbedarfte Naivität in Dawsons Vorliebe für Schul- und Kinderinstrumente wie akustische Gitarre, Xylophon, Triangeln und Tröten aus, die in den Lo-Fi-Aufnahmen ihrer frühen, meist im Wohn- oder Schlafzimmer aufgenommenen Alben dilettantisch übereinandergeschichtet wurden, was in Verbindung mit den nach Art von Wiegenliedern monoton repetierten Texten – viele Stücke sind sechs Minuten lang oder länger –

den beunruhigenden Eindruck einer improvisatorischen Lässigkeit und zugleich einer bohrenden Traurigkeit erzeugt. Eher gehören ihre Stücke einer »armen Kunst« an. So nannte in den sechziger Jahren der polnische Avantgarde-Autor Jerzy Grotowski mit Blick auf das Theater ästhetische Verfahrensweisen, die den Rückgang auf Primitives, Atavistisches, als regressiv Verworfenes mit beharrlicher Arbeit am Material und einem strengen Formbegriff verbinden. Ähnliches charakterisierte auch schon Dawsons erstes, 2002 erschienenes Album, »I'm Sorry That Sometimes I'm Mean«: simplizistische, dennoch bis ins Detail sprachlich und musikalisch durchgearbeitete Balladen über jugendliche Außenseiter, Kindesmisshandlung, Drogenmissbrauch und familiäre Hoffnungslosigkeit, die niemals Erzählung werden und kein Programm verfolgen, sondern sich zurücknehmen in den ästhetischen Ausdruck und dadurch trotz aller Deprimation in der Abgeschlossenheit der Stücke, in ihrer Selbstverkapselung, so etwas wie die Erfahrung von Glück und Gelingen vermitteln.

Der Satz »I'm sorry that sometimes I'm mean« fasst einen Grundimpuls von Dawsons Werk zusammen: Widerständigkeit, Stärke und die Kraft der Negation nicht aus präpotenten Gebärden und ostentativem Dagegensein zu gewinnen, sondern, fast im Gegenteil, aus Freundlichkeit gegenüber anderen, Treue zum Gegenstand, zu sich selbst und zu dem, was man liebt, und auch aus einer spezifischen Form von Bravheit, die sie in dem 2006 auf dem Album »Remember That I Love You« erschienenen Song »The Competition« mit der Zeile »I got good at feeling bad /And that's why I'm still here« auf den Punkt bringt. Darin erzählt sie, wie sie im Wettstreit mit den Stimmen im eigenen Kopf, die wiederholen, wie dumm, unfähig, fett und hässlich sie sei – im beharrlichen Bemühen also, sich selbst zu beweisen, dass sie besser ist, als sie sich einreden will –, tatsächlich besser, freier, liebenswerter für sich und andere wurde: durch das, was sie oft »being brave« nennt und was mit »tapfer bleiben« fast zu heroisch übersetzt wäre.

In diesem Sinne war der Titel ihres ersten Albums keine Witzelei, sondern eine ernst gemeinte Entschuldigung dafür, dass sie manchmal gemein ist, vorgebracht nicht im Tonfall erwachsener Ironie, sondern mit der Zerknirschtheit des Kindes, das gelernt hat, dass es sich oft falsch verhält, und verspricht, sich zu bessern, weil es brav sein will. Der Albumtitel »Remember That I Love You« wiederum enthält in der Verbindlichkeit der Liebeserklärung eine leise Drohung: Wen man liebt, den vergisst man nicht und dem wird man auch im Fall des Treuebruchs die Treue halten.

Eine solche Treue im Bruch, in der Nichtidentität und Abweichung, bestimmt auch die Erfahrung von Kindheit, die alle Lieder von Kimya Dawson obsessiv umkreisen. Auch hier geht es nicht um eine Regression in vorerwachsene symbiotische Erfahrungen. Vielmehr figuriert die Kindheit als das ebenso quälende wie zur Erinnerung mahnende Gespenst, das aus den Erwachsenen allererst fühlende und denkende Menschen macht. Beginnend mit »I'm Sorry That Sometimes I'm Mean« hat Dawson die Titelbilder ihrer frühen Alben sämtlich aus Schwarzweiß-Fotografien von sich selbst im Erwachsenen- und im Kinderalter zusammengesetzt. Auf dem Debütalbum schiebt sich wie eine Pappfigur sie selbst als dem Betrachter die Zunge herausstreckendes Mädchen über Kimya Dawson als Frau; auf dem 2004 erschienenen Folgealbum »Knock-Knock Who?« ist sie im Moldy-Peaches-Hasenkostüm mit einer Comic-Denkblase abgebildet, in der sie als Kleinkind steckt. Auf dem später im selben Jahr publizierten Album »Hidden Vagenda« ist eine Großaufnahme ihres Gesichts mit der Großaufnahme eines Puppengesichts, dem ein Auge fehlt, zusammenmontiert. Immer wieder durchkreuzen und überlagern in ihren Songs

Kinderstimmen – ebenso wie ihre als fremde hinzutretende eigene Stimme – ihren Gesang; manchmal, wie in dem Song »Talking Earnest«, sind es auch Stimmen von Zeichentrickfiguren: Entweder singt sie mit sich selbst in einem imaginären Duett, oder die fremden Stimmen umschwirren sie wie Geister einer nie in Vergessenheit geratenen Vergangenheit.

Seine äußerste Verdichtung hat dies in dem 2008, nach der Geburt ihrer Tochter Panda, herausgebrachten Album »Alphabutt« gefunden (Jungle World 38/2008), das mit Kindern und Babys von Freunden und Bekannten aufgenommen wurde und dessen Stücke im Gegensatz zu Dawsons sonstigen Songs selten länger als zwei Minuten sind: Wiegen-, Spiel- und Tagelieder, in denen das Gequietsche der Babys, die Wortbildungsversuche der Kinder, Imitationen von Tierstimmen und Furzgeräusche wie Instrumente eingesetzt werden; eine Form von »musikalischer Kollaboration«, die alle Erwartungen an ästhetische Avanciertheit derart krass unterbietet, dass sie sie in Wahrheit übertrifft. Auf dieses grandiose Gegenteil eines Meisterwerks folgte 2011 noch das Album »Thunder Thighs«, danach hat Dawson sich zum bisher letzten Mal 2013 mit »Hokey Fright« zu Wort gemeldet, einem Album, das sie unter dem Gruppennamen »The Uncluded« mit Aesop Rock, dem vermutlich niedlichsten Rapper der Welt, eingespielt hat und das die eigentlich inkompatiblen musikalischen Formen von Antifolk und HipHop in einer Weise zusammenführt, die die Grenze des Begriffs musikalischen Stils vor Augen führt.

Vielleicht wird es noch Jahre dauern, bis Kimya Dawson, die am 17. November ihren 50. Geburtstag feiert, aus den offenbar zahlreich vorhandenen Aufnahmen eigener Lieder – der eigenen Aussage nach nimmt sie oft fast täglich welche auf – ein neues Album zusammenstellt. Die langen Pausen zwischen den Veröffentlichungen, das Beharren auf Privatheit und Rückzug und die sympathische Spleenigkeit bei der Auswahl von Themen und ästhetischen Formen erinnern an Maureen Tucker, deren zuerst 1969 mit Velvet Underground aufgenommener Song »After Hours« wie in einer Momentaufnahme vieles von dem vorwegnimmt, was sich in Dawsons Musik entfaltet. Aber bei Kimya Dawson besteht das Werk sowieso weniger als bei anderen in dem, was sich in Form von Titeln katalogisieren lässt, sondern weit eher darin, dass niemand, der einmal von ihr beeindruckt war, sie je vergessen wird.

© Jungle World Verlags GmbH