

Ein Topfkratzer ist ein Topfkratzer ist ein Topfkratzer...

Es gibt keine Lösung, weil es kein Problem gibt.

Marcel Duchamp

2 Vgl. Marina Gallastegui Mugica, *Klang-Performance* Denküben, in: *Positionen* 38/1999, S. 57 f.

1 Vgl. Jochen Schimmang, *Zur Spurenarbeit von Rilo Chmielorz* in: *Positionen* 21/1994, S. 34 ff.; Rilo Chmielorz, Marina Gallastegui, A. Harrold Barreiro, *Ein Körper sind zwei Körper. Überlegungen der Rolle des Körpers in den Klangkünsten* in: *Positionen* 40/1999, S. 9 ff.

3 Calvin Tompkins, *Marcel Duchamp/eine Biographie*, München Wien 1999.

Ein Topfkratzer ist ein banaler Gegenstand: gemeinhin dient er dazu, Angebranntes auf dem Boden eines Topfes zu entfernen – nämlich abzukratzen. Ein lästiger Vorgang – oft muß dieser nach Einweichen des Angebranntes wiederholt werden. Eine geistlose Tätigkeit – ausgeführt mit einem banalen Alltagsobjekt.

Exkurs: Erst vor drei Jahren entdeckte ich den Topfkratzer – zunächst tatsächlich in meiner Küche. Ich hatte ihn benutzt, jahrelang, aber – ich muß es mir eingestehen – nie hatte ich ihn so richtig wahrgenommen. Damals experimentierte ich mit Klaviersaiten, die ich mit Blattgold ummantelte. Ich hatte mit meinen audio/visuellen Forschungen über das Phänomen des Kratzens¹ die Fläche verlassen. Im Spiel an den Saiten taugte der Stichel zwar auch, aber ich brauchte dringend ein Instrument, mit dem sich auch Klangflächen anlegen ließen. Es war also die Gunst der Stunde, die mir den Topfkratzer brachte. Nicht länger war er Gemeingut in meiner Küche, sondern reiste mit mir zu den internationalen Festivals und emanzipierte sich zum angewandten Musikinstrument für meine elektroakustischen Klanginstallationen.

Der gemeine Topfkratzer hat eine runde Ausdehnung von ca. 8 cm im Durchmesser; seine Struktur erinnert an »links Gestricktes«. Sie besteht aus einem feinen Aluminiumdraht, der in der Mitte gebündelt ist. Dieser feine Draht kann brechen.

Die Handhabung des Topfkratzers beim Musizieren ist denkbar einfach: Man umfaßt ihn mit allen fünf Fingern; so kann man einhändig, aber auch zweihändig damit spielen. Zwischen den Fingern läßt er sich zusammenknüllen und wieder öffnen. Dabei erfährt man schnell, daß der bereits erwähnte Aluminiumdraht ein Eigenleben hat: Das Zusammenknüllen und Wiederöffnen läßt sich nicht exakt steuern, gebrochene Drähte bleiben an den Saiten hängen, verheddern sich und führen zu völlig unvorhergesehenen Tönen, die selbst in der graphischen Partitur nicht angelegt waren. Man muß ihm, dem Topfkratzer, zuhören und seinen Tönen nachgehen und stets darauf gefaßt sein, neu zu reagieren und ihn immer wieder neu zu fassen, zu erfassen, in den Griff zu bekommen. Die spielenden Hände erfahren

eine merkwürdige Verlängerung: Fünf feinmotorisch funktionierende Finger befummeln ein Gewirr von Aluminiumdrähten, von denen je nach Gebrauch immer mehr brechen. Die Oberfläche des Topfkratzers hat einen speziellen haptischen Reiz. Einerseits läßt er sich drücken, ist weich, aber gleichzeitig ist er hart und widerspenstig. Im Gegensatz zum Geigenbogen, der bisweilen neu bespannt werden muß, weil auch die Pferdehaare beim Gebrauch reißen, müssen keine neuen Drähte gespannt werden, sondern im Supermarkt erstanden werden. Alle beschriebenen Eigenschaften zeigen, daß der gemeine Topfkratzer indifferent ist.

Die Topfkratzer spielen eine tragende Rolle in meinen Stücken *Denküben*², *A la escucha de un archivo* (Klanginstallation/Performance; Auftragskomposition des CDMC für das 16. Internationale Festival für zeitgenössische Musik, Alicante/Spanien 2000) sowie *Bass-Kratzer*.

Diese Kompositionen sind keine »Küchenstücke« und auch kein »Küchen-Theater«. Der gemeine Topfkratzer verläßt den Bereich des Banalen und erfährt eine hochspezielle Kontextualisierung. Ähnlich wie beim *ready made* fallen in dieser banalen Umsetzung Zeichen und Bedeutungen zusammen und evozieren in einer brutalen Unmittelbarkeit paradoxerweise komplexe kreative Interpretationen. Interpretationen, die das Spiel/die Performance an sich ebenso betreffen wie die Interpretationen des Zuschauers/hörers.

Marcel Duchamp charakterisierte das *ready made* durch den Aspekt der Indifferenz, der Vorgang versteht sich als Auto-Selektion: »Man kann sagen, das *ready made* wählt dich.« Dieser Vorgang ist an einen bestimmten Moment gekoppelt und eine bestimmte Unmittelbarkeit und ist insofern von Indifferenz bestimmt. Was die haptischen/akustischen Eigenschaften des Topfkratzers betrifft, wurden Indifferenzen bereits dargestellt. Auch sein ästhetischer Reiz ist nicht besonders ausgeprägt, und die Wahl hätte – im Duchamp'schen Sinne – auch von einer Kratzbürste, einem Schneebesen oder einem Haushaltschwamm ausgehen können.

Exkurs: Duchamp war an der Idee der »Schönheit der Indifferenz« interessiert. Er hatte sich mit Pyrrhon von Elis (365-275 v.Chr.) beschäftigt, der in seiner Auseinandersetzung mit Platos Theorie der idealen Formen die Existenz des Absoluten in Frage stellt, »denn nichts ist an und für sich mehr dieses als jenes« oder wie Duchamp fragte: »Ihr Zufall ist nicht derselbe wie der meine, oder ?«³

Anders als beim *ready made* bleibt der Topfkratzer nicht Objekt an sich, sondern gerät zum Instrument außerhalb seines banalen Alltags-Daseins und seine Anwendung wird zur musikalischen Aktion. Diese Anwendung bedarf der musikalischen Geste des Performers. Der Topfkratzer wird so etwas wie ein angewandtes *ready made* für musikalische Vorgänge.

Exkurs: Das Stück *Bass-Kratzer* entstand für das Projekt *Sieben Stücke nach graphischer Partitur* in Zusammenarbeit mit Dietmar Bonnen und Andreas Schilling, das im Oktober 2001 im Loft in Köln Premiere hatte. Es wurden jeweils die Stücke des anderen gespielt, nach graphischer Vorlage, daraus ergaben sich drei Solos, drei Duos und ein Simultan-Terzett für Klavier(geräusche), Baßgeräusche), Schiefer tafeln, Stahlplatten, Eis und diverse Kratzinstrumente u.a. Topfkratzer sowie live-Elektronik.⁴

Bass-Kratzer ist ein Stück für angelehnten Kontrabaß, Topfkratzer und Elektroakustik, das heißt, der Kontrabaß wird von vorne gespielt. Die Hand des Performers (hier gespielt von Andreas Schilling) ist verlängert durch ein Knäuel von Aluminiumdrähten. Der Kontrabaß ist mit einem Tonabnehmer präpariert, die Höhenbereiche heruntergepegelt, ein simpler Hall, so daß jede Bewegung, jede noch so kleine Geste einen akustischen Rausch-Raum öffnet. Der Performer tastet die Saiten ab, er nähert sich. Er nähert sich dem Kontrabaß von vorne mit zwei Topfkrazern, eine Annäherungsweise, die durchaus indifferent anmutet. Nämlich in dem Sinne, daß der Kontrabaß hier »in Differenz« zum traditionellen Kontrabaß-Spiel gespielt wird. Was wir hören, bringen wir nicht gleich mit dem, was wir sehen in Verbindung. Es braucht einen Augenblick, bis wir in den Händen des Spielers einen Topfkratzer (wieder)erkennen. Dann begreifen wir das Paradox und sind erstaunt über die klangliche Rausch-Poetik, die sich im Spiel mit diesem angewandten *ready made* entfaltet.

Damit der Topfkratzer zu einem angewandten *ready made* wird, bedarf es also der musikalischen Geste des Performers. Vilém Flusser, der große Gestenforscher, schlägt eine Definition vor voller Indifferenzen: »Die Geste ist eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt ... um sie (die Gesten) zu verstehen, muß man ihre Bedeutung kennen ... wir ›lesen‹ die Gesten...«⁵ Es ist kein semantisches Lesen, denn was beim Musikhören entziffert wird unterliegt ja keiner kodifizierten Bedeutung. Und die Geste des einen Spielers ist nicht dieselbe wie die des anderen. Auch beim »Rauschen hören«, verursacht durch das Spiel mit zwei

Topfkrazern auf dem Kontrabaß, gibt es keine kodifizierte Bedeutung. Auch hier scheinen wir uns »in Differenz« zu etwas zu befinden. Beim Spielen selbst verhält sich der Topfkratzer bisweilen indifferent. In Reaktion auf diesen indifferenten Materialcharakter kann es zu unvorhergesehenen Handlungen des Spielers kommen, und gerade hierin liegt der Reiz dieses kleinen runden etwas, mit dem man rauschen kann.

Marcel Duchamp vertrat in seinem Aufsatz *The Creative Act* die Auffassung, daß der Künstler nur einen Teil des schöpferischen Aktes vollbringe, er sprach ihm eine mediumistische Rolle zu und beschrieb, daß er dies darüber hinaus auf der bewußten Ebene tue, ohne ein wirkliches Verständnis für das, was er da tue. Mit anderen Worten verbleibt immer eine Kluft zwischen der Intention und der Verwirklichung. Duchamp sprach von »dem Unausgedrückten – aber – Beabsichtigten und dem Unabsichtlich – Ausgedrückten.« Der Zuschauer muß diese Lücke – in Differenz zu anderen Lücken – finden, um den Prozeß, den der Künstler in Gang gesetzt hat, weiter zu führen. Duchamp spricht von einem »ästhetischen Echo«, einem »Transfer« des Künstlers auf den Zuschauer in Form einer »ästhetischen Osmose«. Flusser spricht im Zusammenhang der Geste des Musikhörens von einer akustischen Massage, in der der eigene Geist und derjenige des Senders der Botschaft übereinkommen. Visuelles und Akustisches rücken dem Zuschauer/Zuhörer auf die Pelle. Die Körperhaut gerät in Schwingung. Schlußendlich geht es darum, die Haut des Zuschauers/Zuhörers zu überwinden, um psychischen und physischen Erfahrungen Raum zu geben. Flusser beschreibt die Haut als Niemandsland zwischen Mensch und Welt. Der Topfkratzer als angewandtes *ready made* »kratzt« symbolisch diese Haut und hinterläßt Spuren. Er kratzt über die Saiten, verheddert sich, wird panisch, hysterisch, beruhigt sich wieder, wird gefügig, geschmeidig und bringt die Saiten zum Schwingen, daß es nur so rauscht. Das rauschhafte Klanggeschehen bringt im günstigsten Falle die Grenze zwischen Mensch und Welt zu Fall. Grenze wird zur Verbindung. Das ästhetische Echo verursacht eine nahezu ekstatische Stimmung. Der Mensch kommt aus seiner Haut raus. Das gilt für den Performer ebenso wie für den Zuschauer/Zuhörer.

Lauter kleine Gesten der Ekstase vollziehen sich... es sind durchaus profane Gesten. Sie finden in aller Öffentlichkeit statt... hier ausgelöst durch den banalen Umstand, daß bei aller Indifferenz ein Topfkratzer ein Topfkratzer ist...

4 *Sieben Stücke nach graphischer Partitur* wird in diesem Jahr beim Obst-Verlag, Köln, als Erdbeer-Edition (CD + Partituren) erscheinen.

5 Vilém Flusser, *Gesten/Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt 1994.