

# Die Würde einer Tupper-Dose

»WERKZEUGSET MIT PUTZ-LAPPEN DM 5.95«

(Rainald Goetz, *Abfall für Alle*, 2003, S. 820)

**D**er Baumarkt, die Spielzeug und Bastelabteilungen der Kaufhäuser werden als Musikalienhandlung entdeckt, elektrische Geräte und Haushaltswaren aller Art werden umfunktioniert zu akustischen Objekten, entweder als Anreger für die traditionellen Instrumente oder selbst als Resonanzkörper. In den vergangenen zwanzig bis dreißig Jahren scheint es verstärkt eine Hinwendung der Musiker, Komponisten und vor allem Improvisatoren zur Alltagswelt zu geben. Es ging und geht darum, den Materialbereich nochmals prinzipiell zu erweitern. Legendär geworden ist inzwischen zum Beispiel der kleine Handventilator aus dem 99-Cent-Geschäft für die Gitarristen, der auch sonst vielfach eingesetzt wird, um Saiten und Resonanzkörper in Schwingung zu versetzen.

## Improvisation und Materialentwicklung

»Weil man von der Kunst Informationen über die Gegenwart erwartet, zu Recht«<sup>1</sup>

Alltagsgegenstände halten Einzug in die Produktion von Klängen, gerade bei solchen Musikern, die mit dem tradierten und bereits als abgenutzt empfundenen Materialkanon der neuen Musik unzufrieden waren und sind. Interessant ist, dass das verstärkt bei den Improvisatoren passiert, in der so genannten freien Impro-Szene, die sich vom Freejazz löste und neue Wege suchte, ange-regt auch durch die reduktiven Strategien und deren Formlösungen in der neuen Musik (zum Beispiel Nono, Feldman, Selsci, Lucier). Neue und sehr individuelle Spieltechniken werden dann natürlich von Musikern entwickelt, die den ganzen Tag mit ihrem Instrument experimentieren, und eigentlich ist es kein Wunder, dass die Alltagsgegenstände dann in diesem Experimentradius auftauchen. Mir scheint es deshalb nicht verwunderlich, dass die Material-Innovation der vergangenen Jahre vor allem in der freien Impro-Szene zu finden ist und im Vergleich dazu nur vereinzelt in der komponierten Musik. Beispielhaft für Innovationen wären zu nennen:

**Stimme:** Phil Minton, Ute Wassermann, Ami Yoshida

**28 Trompete:** Mazen Kerbaj, Axel Dörner, Nate

Wooley, Leonel Kaplan, Ruth Barberán, Birgit Ulher

**Saxophon:** John Butcher, Heddy Boubaker  
Tuba: Robin Hayward

**Gitarre:** Keith Rowe, Annette Krebs  
Harfe: Rhodri Davies

**Perkussion:** Lê Quan Ninh, Olivier Toulemonde, Michael Vorfeld, Sven Åke Johansson

**Klavier/Spinett:** Andrea Neumann, Magda Mayas, Christoph Schiller

**Electronics:** Sachiko M

Es ist eine ernst zu nehmende musikgeschichtliche Leistung, die von den Impro-Musikern in den vergangenen Jahrzehnten ausging und weitergeführt wird, kaum registriert von den meisten Komponisten (die jüngere Generation scheint da viel offener zu sein), geschweige denn von Musiktheorie und -geschichte der aktuellen Musik. Trotzdem muss das Feld der Materialentwicklung nicht nur den Improvisatoren überlassen werden und das der Formprozesse den Komponisten. Auch deren Aufgabe ist es, das Material weiterzuentwickeln, neue Materialstrukturen zu entwickeln, die dann ganz neue Materialästhetiken und Formprobleme nach sich ziehen. Ohnehin gibt es eine neue Generation von Komponisten, die sich auch als Improvisatoren verstehen.

## Material und Reproduzierbarkeit

»HIER WIRD DEMNÄCHST

EINE BÄCKEREI MIT CAFE ERÖFFNET«<sup>2</sup>

Allerdings gibt es einen prinzipiellen Unterschied bei Materialkonzeptionen in der Impro-Szene und für Komposition. Während die Impro-Musiker sehr individuelle Spieltechniken entwickeln können, kann der Komponist nur die Materialien wählen, die notierbar und von anderen Spielern reproduzierbar sind.

Das schränkt natürlich einerseits ein, aber für die Materialforschung ist es ergiebig, eine Klangtechnik von unterschiedlichen Personen zu hören; oft werden mir im Vergleich der individuellen Umsetzungen zum Beispiel vom Kreisen auf Glasuntergründen (*Untergrund 2*) oder auf Luftballons (*shopping 4*) die Möglichkeiten und die entscheidenden, zu notierenden Parameter deutlich. Eine weitere Schwierigkeit taucht auf, wenn die verwendeten Materialien stark mit der aktuellen Lebenswelt, das heißt der Warenwelt verbunden sind. Da ergeben sich möglicherweise konservatorische Probleme. In meinen *ZONEN-Kompositionen* spielen die Schlagzeuger auf Acrylglasplatten mit bestimmten Strukturen. Jetzt wurde gerade eine der tonhöhenintensivsten aus dem Produktsortiment genommen, ihre Produktion eingestellt. Abgesehen von den unglaublichen Möglichkeiten der musikalischen Klangproduktion

1 Rainald Goetz, *Abfall für Alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, Taschenbuchausgabe, S. 198.

2 Ders., a.a.O., S. 445

wusste ich nie, wozu sie gebraucht werden: Eigentlich für Duschkabinen, aber dafür relativ spitz und eher verletzungsgefährdend. Dann gibt es nur zwei Möglichkeiten: Entweder kann das Stück nicht mehr gespielt werden, die Stücke leben dann nur so lange, wie die Waren produziert werden, die darin verwendet werden, oder man muss versuchen, das Stück an die neuen Bedingungen anzupassen, also eine andere Acryl-Struktur finden, die ähnlich ist oder auch ganz anders. Dann aber verändert sich die Klanglichkeit des Stücks entscheidend. Was ist aber, wenn überhaupt kein Plastik mehr produziert wird? Müssen dann antike Plastikscheiben gefunden werden, damit man das Stück noch spielen kann, oder müssen die dann produzierten Materialien integriert werden? Existiert das Stück dann nur noch als Partitur und als Tonaufnahme? Die Probleme der Identität werden da noch mal auf neue Gebiete ausgeweitet.

Dagegen kann man natürlich die Verlässlichkeit der tradierten musikalischen Materialien schätzen, weil weniger Schwierigkeiten bei der Besorgung auftauchen, man kann sicher sein, dass diese weiterhin über längere Zeiträume produziert werden, denn gerade in der Musikwarenwelt (Instrumente, Resonanzkörper, Saiten, Anreger etc.) ist Stetigkeit angesagt, über große Zeiträume verändert sich relativ wenig, die Musikwarenwelt ist darin das Gegenbild der Warenwelt.

## Funktionsverschiebung von Alltagsobjekten

»EINEN NEUEN DIESEL  
IN DIE WELT ZU SETZEN KANN  
ETWAS WUNDERBARES SEIN«<sup>3</sup>

In meinem Klaviertrio *SUGAR 1* wird der Flügel vor allem mit zwei genau ausgesuchten Tupper-Dosen bespielt, die bestimmte Objekteigenschaften besitzen müssen: Eine muss quadratisch, zumindest rechteckig sein, damit man mehrere Saiten gleichzeitig anreiben kann, einen speziell geformten Randwulst (eigentlich zum Befestigen des Deckels) besitzen, damit homogene Bewegungen möglich sind und der Rand nicht in der Saitenumspannung steckenbleibt. Das Plastik muss eine bestimmte Qualität haben, weil die Massivität der Klänge nur dadurch zustande kommt, dass die Tupper-Dose selbst ein Resonanzraum ist, der »rückkoppelnd« durch die Reibung auf den Saiten in Schwingung versetzt wird. Natürlich sind die Produktpaletten der Firma Tupperware viel kurzlebiger, als man möchte, und dann findet man diese Dosen nur noch auf dem Flohmarkt (wo es vor allem

um die Hinwendung zu ausrangierten Alltagsobjekten geht). So geht es natürlich mit vielen anderen Alltagsgegenständen, die, aus ihrem Funktionsrahmen genommen, im neuen Kontext als sehr individuelle, nahezu einmalige musikalische Instrumente wieder auftauchen und dann so viel spezieller als ein Steinway D sind.

Trotzdem ist es schwer, sie im Konzertsaal mit der gleichen selbstverständlichen Würde wie einen Flügel oder einen Schlagzeugaufbau zu positionieren. Der Konzertsaal als Dispositiv generiert bestimmte Voreinstellungen: Er ist ein gereinigter Ort, vor allem von Alltäglichem gereinigt, letztlich wird die Bühne im klassischen Konzertsaal doch mehr als Altarraum inszeniert. Wenn dann die beiden Tupper-Dosen auf dem schwarz polierten Flügel stehen oder an Verlängerungssaiten die üblich bunten Schwammtücher der Drogeriemarktkette Rossmann hängen oder auf den teuren



Streichinstrumenten hölzerne Wäscheklammern aufgesteckt werden, ist das schon ein ziemlich starker Einbruch des Alltäglichen,



3 Ders., a.a.O., S. 423

Fotos: Michael Maierhof

der für viele vielleicht wenig ernsthaft wirkt, den ich aber sehr schätze. Auch, weil dadurch das Dispositiv Konzertsaal in bestimmten Facetten offengelegt wird. Die Wahl der Gegenstände war zwar ganz an ihre musikalische oder zumindest technische Funktion bei der Klangerzeugung gebunden, dass sie Fremdkörper im Kammermusiksaal sind und diesen auch optisch aufbrechen, war mir zunächst nicht klar. Ihre Würde erhalten sie aber eindeutig durch ihren musikalischen Einsatz.

## Künstler und Alltag

»2030 Das ist mir einfach ein bißchen ZU VIEL Realität für Samstag Abend«<sup>4</sup>

Hinter dem Erwachen des Interesses für Alltagsgegenstände bei der Erzeugung von Klängen scheint auch ein anderes Verhältnis zur Realität zu stecken, des Verhältnisses des Künstlers zu seinem Alltag. Es gab einige Jahre früher eine vergleichbare Tendenz in der visuellen Kunst: »In der bildenden Kunst der sechziger bis achtziger Jahre sind vor allem Versuche von Künstlern zu beobachten, Motive und Objekte der ›realen‹ Alltagswelt, das heißt Gegenstände aus der industriellen Produktion und der häuslichen Lebenswelt des Menschen sowie den faktischen Umraum, das Environment, in das Kunstwerk mit einzubeziehen«<sup>5</sup>

Rainald Goetz hat mit *Abfall für Alle*, entstanden aus seinem blog 1998, seinen (Arbeits-)Alltag dokumentiert, es ist dabei eines der beeindruckendsten Bücher zum Thema *Ästhetik des Alltags*, literarisch und theoretisch, entstanden. Und es ist ein Buch über die ästhetische Praxis geworden (wobei auch die ästhetische Theorie nicht fehlt), in dem er die Bedingungen und Konflikte des künstlerischen Arbeitens heute einkreist, in einer Weise, wie es meines Wissens niemandem in jüngster Zeit gelungen ist.

## Update der Instrumente

»Dass ein großes Kunstwerk wirklich bei Adam und Eva anfängt und alle Fragen von A bis Z aufwirft, neu, für jetzt. Das erschütternde der Kunst, das Umwerfende. Dass ihr Leben von diesem Atmen in der Gegenwart abhängt, wie das eines menschlichen Körpers, der auf das gegenwärtige Neufunktionieren JEDER grundlegenden Funktion immer neu angewiesen ist, andernfalls sehr schnell abstirbt.«<sup>6</sup>

Um die immer neuen akustischen Gegebenheiten zu transformieren, müssen die Komponisten und Improvisatoren die Instrumente immer wieder neu erfinden, neu definieren oder überhaupt neues Instrumentarium entwickeln. Eine Geige muss von den Komponisten (oder Improvisatoren) immer wieder neu definiert werden, damit sie den Bedürfnissen heutiger Musiker /Komponisten gerecht und nicht zum bloßen Museumsstück degradiert wird. In gewisser Weise ist der Komponist für das Überleben der Instrumente verantwortlich, wobei es durchaus sein kann, dass einige

30 Instrumente so altern, dass sie nur noch zum

musealen Musizieren verwendet werden, weil sie den Klangvorstellungen der Komponisten heute nicht mehr gerecht werden, bis dann irgendwann ein Musiker kommt und durch neue Spielweisen sie zu neuem Leben erweckt.

## Musik und Sprödigkeit

»Kunst muss den umwegreicheren Weg zum Verstandenwerden gehen, über die Abstoßung, die der Schreck auslöst, den Kunst speichert, in ihrer Weltsicht, ihrer Transformation des Realen als Ganzen, mit allem Horror, in etwas letztlich doch unweigerlich Schönes.«<sup>7</sup>

Das von Goetz beschriebene »Atmen in der Gegenwart« ist das, was uns mit einer künstlerischen Arbeit so direkt verbindet, an dieser Stelle ist keine Theorie und auch keine Vermittlung nötig, um Faszination, eine Mischung aus Anziehung und Abstoßung, auszulösen.

Meiner Ansicht nach ist eine Erneuerung in der neuen Musik heute nur durch Einspeisung von Realität möglich, was auch den Abstand zum Publikum verringern würde. Dies wäre die gegenteilige Konzeption einer Musik als Fluchtpunkt, Fluchtmittel, in der bildenden Kunst Kunsthandwerk genannt. In der Kunst selbst werden Sperrigkeit, Sprödigkeit, Anstrengung bei der Rezeption nicht als Problem empfunden, sondern sogar erwartet. Bei den meisten Hörern ist die Erwartung an Musik, Flucht aus der Realität zu bieten und Gegenwart-Bedürfnisse zu befriedigen. Für die meisten soll Musik doch in diesem Sinne, und nicht wie in dem Goetz-Zitat oben, schön sein. Aber in der Kunst-Musik geht es auch um Verfeinerungen des Hörens, das Stellen anderer Anforderungen an die Wahrnehmung, Tiefenhören, Sprödigkeiten und Widerständigkeit sind Kategorien, reflektierte Wahl der Mittel etc.

Aktuelle Kunst-Musik ist Musik mit experimentellem Anspruch. Ohne damit das Pubertäre darin zu meinen, »die Rotzigkeit der wilden Geste des experimentellen, alles wegfehenden Zugriffs«<sup>8</sup>. Jenseits davon verstehe ich unter experimenteller Musik eine, die sich in jedem ihrer Parameter immer wieder infrage stellt, das heißt, alle ihre Dispositive nicht als gegeben betrachtet: Immer wieder fragt, was ist Musik heute, wie kommt Musik zustande, welches sind gerade die interessanten Baustellen. »Das Neue kann so alt sein, wie es will, als Idee, es bleibt EINE zentrale Kategorie für Qualität.«<sup>9</sup> ■

4 Ders., a.a.O., S. 171

5 Ders., a.a.O., S. 356

6 Rolf Lauter, *Lebenskunst als Real Life*, in: *Kunstforum* 1999, S.169.

6 Rainald Goetz, a.a.O., S. 197

8 Ders., a.a.O., S. 338

9 Ders., a.a.O., S. 706