

Die Frage, warum Komponisten in ihrer Arbeit heute Alltagsobjekte verwenden, wird im Allgemeinen auf zweierlei Weise beantwortet: Zum einen mit einer historischen Perspektive, die auf Materialerweiterung und eine postmoderne Beliebigkeit von alles ist Musik hinweist. Zum anderen wird ein Alltagsbezug deklariert was heißt, die akustische und visuelle Nutzung von profaner Wirklichkeit im Rahmen von Kunst ist ein Ausweis für Aktualität und Relevanz. Ersteres geht von einer Selbstverständlichkeit der Verwendung von Alltagsobjekten in musikalischen Kontexten aus, von einem gegebenen Materialvorrat also, den frühere Avantgarden bereits erkämpft haben und dem sich heute ohne besondere Rechtfertigung bedient werden darf. Quelle dieses unendlichen Reichtums an neuem Material war die Alltagswelt, in deren banalen Objekten politisches, kritisches, ästhetisches oder per se musikalisches Potenzial erkannt wurde. Auch heute betonen etliche Komponisten wieder den künstlerischen Bezug zum Alltäglichen als einen zentralen Antrieb ihrer Arbeit und ihrer Musik, um zeitgemäß, innovativ und keinesfalls akademisch zu sein.

Den haptischen, musikalischen Gebrauch von Objekten könnte man als eine Möglichkeit verstehen, Musik durch ein Andocken an Alltägliches im Sinne einer Popularisierung für das Publikum zu öffnen. In zweierlei Hinsicht handelt es sich also um eine Musik zum Anfassen: Sie wird für ein breiteres Publikum möglicherweise relevanter, lebensnah und kann sogar eine kulturelle Aktivität von Nicht-Musikern befördern, wie sie sich Luc Ferrari in den 1970er Jahren wünschte. Gleichzeitig können solcherart Umfunktionierung und Umwertung profaner Objekte zu Musikinstrumenten aber auch befremdlich wirken und den gegenteiligen Effekt erzielen.

Objekt als Instrument

Glücklicherweise bedarf es – anders als bei der Gretchenfrage in der bildenden Kunst – nicht eines Werturteils, ob das musikalisch verwendete Alltagsobjekt, das sich durch seine zunächst außermusikalische Funktionalität definiert, per se Kunststatus erlangt. In der Musik heißt das vereinfacht: Sobald mit den Klängen eines Objekts gearbeitet wird, wird das Objekt als Instrument behandelt. Diese Klänge können roh belassen werden oder aber die Objekte werden akribisch präpariert, um das Klangspektrum auszuzerren.¹ Grenzfälle sind Objektmaschinen und Klangskulpturen erfindungsreicher Klangkünstler wie Godfried-Willem Raes – sein *Dudafoon* aus dem Jahr 1972 trägt den musikhistorischen Bezug zu

Julian Kämper

Musik zum Anfassen

Über die Musikalität der Dinge

Marcel Duchamp bereits im Titel – oder Mauricio Kagel und Erwin Stache. Einerseits verliert bei ihnen das einzelne Objekt an Bedeutung, andererseits sind diese Klangskulpturen vielmehr im improvisatorischen oder mechanischen Bereich angesiedelt als dass man von komponierter Musik sprechen kann.

Die Begriffe Ding und Objekt – letzterer ist in Korrespondenz zum Terminus Objektkunst, dessen Pendant in der Musik fehlt, zu bevorzugen – können sich sowohl auf organische als auch natürliche Stoffe beziehen wie beispielsweise Kakteen, Gemüse oder Wasser, Abfallprodukte oder industriell gefertigte Produkte. Es ist dabei gleichgültig, welchen materiellen Eigenwert sie besitzen.

Vermerzen bis Vermessen

Für den einen ist die Symbolkraft des Objekts bestimmend für die Wirkung oder Bedeutung der Komposition, für den nächsten liegt gerade in der musikalischen Geschichtslosigkeit der Dinge der Reiz für ein nicht durch das Material vorbestimmtes und referenzielles Komponieren. Der dritte wiederum ästhetisiert das Alltägliche, indem Objekte über ihre bloße Funktionalität hinaus ästhetisch und künstlerisch überhöht werden. Wieder andere benötigen die Objekte lediglich als Werkzeuge, um neue Klangwelten zu erkunden. Um die künstlerischen Beweggründe zu systematisieren, könnten folgende Fragestellungen helfen: Erscheint das Objekt mit oder ohne Korrelat, das heißt sind die Objekte semantisch aufgeladen oder werden sie von ihrer Zeichenhaftigkeit losgelöst – wenn das überhaupt möglich ist? Wird das Objekt als bloße Geste gebraucht oder leitet sich das Organisationsprinzip der Komposition von dem Objekt ab? Generieren sich Form und Struktur gar aus den Materialeigenschaften eines Objekts? Sind es die rein klanglichen Qualitäten, die akustisch interessieren? Oder wird das Objekt aus Apathie, als Widerstand und Fremdkörper eingesetzt?

Chronologisch ordnen lassen sich diese unterschiedlichen Möglichkeiten des Umgangs mit Objekten nicht, vielmehr sind die Grenzen fließend. Allenfalls ist eine Tendenz zu beschreiben: Die rund einhundertjährige Geschichte einer Objekt-Musik entwickelt sich

1 Fälle, in denen die Objekte selbst nur als Präparationen an traditionellen Instrumenten funktionalisiert werden, bleiben im Weiteren unberücksichtigt.

vom konzeptionellen und rebellischen Zugriff auf das Objekt hin zu einem rein klanglichen Interesse an der Musikalität der Dinge. Erkennbar wird ein Bogen vom Dadaismus, der die Auf- und Umwertung dessen, was bislang für die Kunst als unwürdig galt, zur Norm machte, hin zu einer Musik, die Binnenstrukturen von Klangkomplexen gleichsam unter dem akustischen Mikroskop herausarbeitet (auch mit Rückgriff auf fortgeschrittene Technologien der Spektralanalyse). Wurden insbesondere in den kämpferisch-avantgardistischen Werken Objekte als Antikörper stilisiert, waren sie andernfalls technische Hilfsmittel für akustische Experimente. Die Loslösung von Hierarchien, gehört dabei zu jenen Theoremen, die damals wie heute gültig sind.

Luc's Kinder

Luc Ferrari hatte die Vision, mit seiner *Anekdotischen Musik* die kulturelle Aktivität eines Jeden befördern zu können und das Privileg der künstlerischen Arbeit und Ausführung nicht mehr nur den professionellen Musikern zu überlassen. Der Komponist bezog sich dabei auf die damals fortschrittliche Mobilität der technischen Apparaturen, die Montage und Collage von vorgefundenen Alltagsklängen erleichterte. Er hegte die Hoffnung, den Adressatenkreis dadurch erweitern zu können. Was hinsichtlich der technischen Apparaturen in digitalen Zeiten leichter denn je ist, lässt sich auch auf Musik mit Objekten übertragen: das Potenzial liegt in der Barrierefreiheit, dieses Material zu nutzen. Es bedarf nicht mehr notwendigerweise einer teuren Posaune, stattdessen reichen auch Plastikbecher, Luftballons oder Glasflaschen für die praktische Umsetzung musikalischer Prinzipien. Welch andere Dimensionen bekommen da solch kostspielige und ideelle Kampagnen wie »Jedem Kind ein Instrument«!

Treffend ist in diesem Zusammenhang auch Ferraris Formulierung vom Komponisten als »Spielleiter«, die nicht mehr selbst ästhetische Objekte anbieten, sondern »Regeln aufstellen, innerhalb derer die Amateure sich sinnvoll betätigen können«². Ferrari wollte »künstlerische Arbeiten popularisieren«³ und befürchtete dabei keineswegs Dilettantismus – Spezialisten für Korrekturen gäbe es ohnehin genug! Ein reflexiver Umgang mit Alltagsobjekten innerhalb geregelter Organisationsstrukturen ist durchaus als ein Angebot zu künstlerischen Selbstversuchen nicht-professioneller Künstler zu verstehen und ist sehr viel konkreter als die Parolen, die jeden Menschen zum Künstler und jegliches Handeln zur Kunst erklären.

Dieser Ansatz führt zu musikpädagogischen Methoden, die das spielerische Erkunden der akustischen Gegebenheiten der Alltagswelt fördern. In Vermittlungsprojekten für neue Musik wird in Kompositionsworkshops mit Objekten experimentiert, um kompositorische Denkweisen des 20. und 21. Jahrhunderts zu erklären, die sich nicht über tonhöhenabhängige Rezeptionsmuster vermitteln lassen. Auch hier werden Kinder bereits zur kulturellen Aktivität angeregt, zumindest zu einer aktiven Hörhaltung: »Wie klingt der Planet SIRIUS? Welche Musik kann der Besucher dort hören? Komponiere deine eigene SIRIUS-Musik, in dem du Gegenstände, Klangobjekte und traditionelle sowie selbst erfundene Instrumente benutzt, die du in deinem Zimmer, eurer Wohnung, in der Küche, im Badezimmer oder im Garten findest!«⁴ Auch Plattformen wie *geräusch[mu>si:k]* bieten »durch den unmittelbaren Umgang mit Alltagsgeräuschen und die Erkundung unserer klanglichen Umwelt einen unbefangenen Zugang zu experimenteller Musik«⁵.

Spiel, Springen und Kurbeln

Einen in allen Belangen spielerischen Umgang mit Objekten hegte die Komponistin Annesley Black in *Smooche de la rooche II* für drei athletisch begabte Schlagzeuger. Dieses Werk soll als ein Beispiel dafür dienen, wie genuin musikalisch die Auseinandersetzung mit einem Objekt – dem Springseil – auf unterschiedlichen Ebenen sein kann.

Das Seilspringen symbolisiert die Prinzipien von Sport und Spiel: es hat als Trainingsmethode im Leistungssport und auf dem Schulhof gleichermaßen seinen Platz. Wettkampf – wie schnell und wie lange hält man ohne Fehler durch? – und kindlicher Freizeitspaß liegen eng zusammen. Davon ausgehend entwickelte Annesley Black entsprechende Formprozesse. In den einzelnen Sektionen, so genannten »games«, treten die Musiker gegeneinander an. Das Spielerische äußert sich durch Spielregeln und den Rollenwechsel zwischen (Gegen-) Spieler und Schiedsrichter. Zwar sind durch die Spielregeln und vordefinierten Abhängigkeiten der Spieler untereinander konkrete Rahmenbedingungen gesetzt, doch der Verlauf der Sektionen, damit auch die klangliche Organisation, ist nicht vorhersehbar. Aber genau hierin liegt das Prinzip des Spielens, das durch das Springseil symbolisiert wird. Die Wenn-dann-Abhängigkeitsverhältnisse der Spieler untereinander werden immer wieder neu definiert.

Innerhalb dieser Konstellation wird Punkten, Übertreffen und Gewinnen zum eigent-

4 Bayerische Staatsoper Campus, Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*, Programmplakat, München 28. März 2014.

5 <http://geraueschmusik.com/>

2 Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Fischer-Verlag, Frankfurt a. M. 1971. S. 50.

3 Vgl. ebd., S. 55.

