

Diesseitigkeit*

Der Begriff der Diesseitigkeit hat in den letzten Jahren als Schlagwort für die Arbeit einiger Komponisten immer wieder Verwendung gefunden.¹ Anhand einiger Aspekte soll erläutert werden, was Diesseitigkeit in einem musikalischen Zusammenhang bedeuten kann und was wesentliche Gestaltungsmerkmale diesseitigen Komponierens sind.

Der Duden definiert Diesseitigkeit als »dem Diesseits, der Welt zugewandte Haltung; Weltlichkeit«. In dieser Definition schwingt implizit der Begriff der Jenseitigkeit mit und in der Dualität von Diesseits und Jenseits eine transzendente oder metaphysische Grundordnung der Welt. Der Wikipedia-Eintrag zum Begriff Diesseits führt weiter aus: »Dem Diesseits fallen aus der Weltanschauung der Metaphysik und vieler Religionen Zuschreibungen zu wie ›endlich, sinnlich, vorläufig‹, dem Jenseits solche wie ›ewig, geistig, (end-)gültig‹. Dies wird bestritten von den nicht-religiösen Humanisten und Freidenkern, die darauf bestehen, dass das menschliche Leben ausschließlich im Diesseits stattfindet.«²

Der Begriff der Diesseitigkeit ist bezüglich der Arbeiten der hier vorgestellten Komponisten weniger eine philosophisch/religiöse Weltanschauung, als eine notwendige Bezeichnung für das Hier und Jetzt. Das Jenseitige, mag es existieren oder nicht, ist dabei nicht von Interesse. Die Musik konzentriert sich ausschließlich auf die sinnliche, die sinnlich erfahrbare Welt. Auf Dinglichkeit. Auf das, was da ist.

Was bedeutet das musikalisch? Konkret geht es um eine direkte Alltagsbezogenheit und das gleichrangige Verwenden von Nebenprodukten des täglichen Lebens. Klangmaterialien wie Aufnahmen aus einem Supermarkt, mediale Störgeräusche, You-Tube-Videos oder das Einbeziehen profaner Gegenstände, etwa einer Waschmaschine, können vom Komponisten ebenso selbstverständlich verwendet werden wie Instrumentalklänge und Verfahren, die aus der musikalischen Tradition abgeleitet sind. Michael Maierhof sagt diesbezüglich: »Da spielt es keine Rolle, ob Das Material aus dem von den Meisterkomponisten überlieferten Materialkanon stammt, ob er sich mit Pop-Musik, der urbanen Klangwelt, einer Baustelle, einem Schlagbohrer, den Geräuschen eines Konzertpublikums vor Konzertbeginn auseinandersetzt, [...] oder das akustische Ablauf-

erstellt.«³ Dieser Ansatz ist nicht nur auf die rein klangliche Ebene beschränkt. Auch strukturell oder formal kommen Alltagsbezüge zum Tragen, zum Beispiel das selbstreferenzielle Einbinden der Aufführungssituation in die Komposition oder das Transkribieren eines Field-Recordings als strukturelle Grundlage eines Stücks.

Die Verwendung des Begriffs Diesseitigkeit verweist zusätzlich auf einen rezeptiven Kontext. Diesseitiges Komponieren stellt sich gegen die Auffassung eines musikalischen Eskapismus, gegen das Benutzen von Musik, um sich aus der Realität zu flüchten. Eine auf das Jenseitige, das Außergewöhnliche gerichtete Vorstellung von Musik meint zum einen den romantischen Entwurf von Kunst als Ersatzreligion, der gegenwärtig in Bereichen wie der Filmmusik oder dem Pop ungebrochen weite Verbreitung findet. Andererseits kann aber auch auf dem Gebiet der Kunstmusik die Auffassung einer reinen Musik, einer *L'art pour l'art*, Züge der Weltabgewandtheit tragen. Wird Musik als ein Ereignis außerhalb des Alltäglichen und Trivialen begriffen, das vom Profanen der Welt ferngehalten werden muss, erscheint sie als etwas Heiliges. Hier spielt auch das traditionelle Konzert mit seinen sozialen Rahmenbedingungen eine wichtige Rolle. Wo der Konzertsaal mehr ist als ein geeigneter Ort, der ein konzentriertes Zuhören ermöglicht, wenn er also zu einem Refugium für Weltflüchtige wird, tritt ein eskapistischer Mechanismus ein. In gewisser Weise wirkt dann der religiöse Ursprung von Musik nach: Sie sei nicht von dieser Welt, etwas Höheres, Universelles, Ewiges usw. Und der Konzertsaal wird zu ihrer Kirche.

Demgegenüber ist die Idee einer diesseitigen Musik viel direkter auf das gerichtet, was uns tatsächlich umgibt. Andauernd. Hier und Jetzt. Dinge, Klänge, Vorgänge, Medien, politische und soziale Verhältnisse. Diesseits meint also zunächst einmal nur eine Ortsangabe und zwar eine sehr subjektive. Es meint alles, was in meiner persönlichen Reichweite liegt. Durch den Zugriff auf meine direkte Umgebung verhalte ich mich künstlerisch zur Wirklichkeit. Mein Verhältnis zur Welt wird nicht in und durch Musik zum Ausdruck gebracht, sondern genau umgekehrt. Musik ist Teil des Alltäglichen und davon nicht zu trennen!

Eine direkte Bezugnahme auf die Wirklichkeit der Welt hat historische Vorläufer. Ohne hier einen detaillierten musikgeschichtlichen Überblick geben zu wollen, sei doch auf verschiedene Beispiele für Weltzugewandtheit verwiesen: Tonmalerei, Futurismus, *musique concrète* oder *Soundscape*-Kompositionen haben unter jeweils verschiedenen Produk-

1 Der folgende Text wird auf Musik von Michael Maierhof, Maximilian Marcoll, Hannes Seidl und mir selbst eingehen.

3 Michael Maierhof, *Anker in der Realität, Aktuelle Musik und die Ästhetik des zeitgenössischen Alltags* in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* Nr. 71/2007, S. 15.

2 <http://de.wikipedia.org/wiki/Diesseits>, Stand: 14.11.2011

* Redaktionell gekürzte Fassung des am 21.7.2010 während der Darmstädter Ferienkurse gehaltenen, gleichnamigen Vortrags, veröff. in: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, hrsg. v. M. Rebhahn, Th. Schäfer, Band 21, Schott Music, Mainz 2010.

tionsbedingungen und mit verschiedenen ästhetischen Ansätzen Bezüge zur Klangwelt des Alltags hergestellt. Politische Komponisten wie Hanns Eisler, Luigi Nono oder Nicolaus A. Huber verweisen auf gesellschaftliche Vorgänge und nutzen Komposition zum Zweck ihrer Erkenntnis⁴. Und nicht zuletzt ist John Cage zu nennen, dessen Arbeit die Grenze zwischen Kunst und Leben weitestgehend aufgelöst hat. Seiner Musik liegt jedoch fast immer eine Intentionlosigkeit zugrunde. Ein diesseitiger Ansatz verfolgt dagegen eine absichtsvolle Verwendung aller Mittel.

Auf dieser historischen Folie operieren Komponisten heute unter gesellschaftlich, technisch und medial vollkommen veränderten Voraussetzungen mit den Erfahrungen des täglichen Lebens. Im Folgenden sollen einige wichtige Verfahren offengelegt werden. Die besprochenen Aspekte sind: Klangmaterial, Strukturbezug, mediale Heterogenität und Musik als Kommentar.

Über Klangmaterial

Im Zuge der Materialerweiterung, die im 20. Jahrhundert stattgefunden hat, sind viele Konventionen aufgebrochen oder verworfen worden, die noch vor hundert Jahren Gültigkeit hatten. Im Verlauf der letzten Jahrzehnte haben sich Geräusche und elektronische Klänge gleichberechtigt neben instrumentalen und vokalen Klängen als musikalisch verwendbar etabliert. Dies gilt für alle musikalischen Bereiche, für Kunstmusik genauso wie für populäre Musik. Durch das Hinzufügen einzelner, bislang noch nicht verwendeter Klänge ist heute eine derart grundlegende Veränderung nicht mehr zu erwarten.

Zusätzlich hat sich die Klanglichkeit der uns umgebenden Realität fundamental gewandelt. Im Alltag sind ästhetische Produktionen und zufällig zustande kommende Klangereignisse durch den permanenten Eingriff technischer und medialer Mittel in unsere Lebenswirklichkeit gleichermaßen präsent, sie durchdringen sich, beim Einkauf im Supermarkt genauso wie beim Surfen im Internet. Im Hinterhof mischt sich eine Schubert-Sinfonie mit dem Lärm von Bauarbeiten. Alles ist gleichzeitig gegenwärtig und im alltäglichen Erleben miteinander verbunden. Das Internet stellt gewissermaßen ein nahezu vollständiges Archiv dar, in dem jede Musik und jeder Klang permanent abrufbar sind. Unsere Vorstellung von Verfügbarkeit hat sich ins Totale gesteigert.

Die Position der Diesseitigkeit geht von dieser uns unmittelbar umgebenden akustischen Situation aus. Vor dem Hintergrund der absoluten Gleichzeitigkeit lässt sich keine

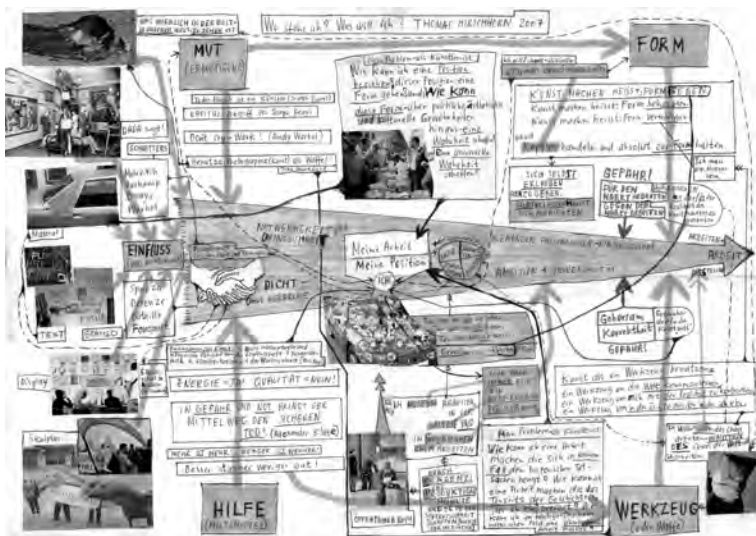
Unterscheidung zwischen per se wertvollen und wertlosen, also kunst-tauglichen und kunst-untauglichen Materialien treffen. In meiner Komposition *schöner leben 2 (Monument für T.H.)* für Klavier und Live-Elektronik treffen heterogene Komponenten aufeinander, ohne dass zwischen ihnen klanglich vermittelt wird. Am Schluss des Stückes stehen elektronisches Rauschen, Okavpermutationen, einzelne, zum Teil präparierte Klaviertöne, Dur-Akkorde, der leicht bearbeitete Soundtrack eines Hardcore-Pornos und die geglättete Melodie eines Popsongs nebeneinander. Der instrumentale Einzelton ist nur eine Möglichkeit unter vielen. Er ist nicht Normalfall, Ausgangspunkt oder kleinster Baustein für alle musikalischen Entwicklungen innerhalb eines Stückes. Statt dessen werden unterschiedlich stark vorstrukturierte Materialien wie gesetzte, unteilbare Klangobjekte aufeinander bezogen. Ein Verfahren, das ich Materialvergrößerung nenne. Alle Objekte werden gleichberechtigt behandelt, egal, woher sie stammen und ob es sich im Ursprung um gefundenes oder konstruiertes Klangmaterial handelt.

Um eine beliebige, sinnleere Collagearbeit von unterschiedlichen Klangpartikeln zu vermeiden, ist auf struktureller und/oder konzeptioneller Ebene ein Entgegenwirken unumgänglich. Dabei stellen kompositorische Verfahren der letzten sechzig Jahre durchaus einen wichtigen Bezugspunkt dar, beispielsweise das serielle Parameterdenken. Ich verwende solche Verfahren jedoch nur gelegentlich konstruktiv, das heißt vom Einzelton ausgehend. Oft dienen sie dagegen als Werkzeug, um Fremdmaterial zu analysieren und aufzubrechen. Ziel ist es, gefundene Klangobjekte soweit zu dekonstruieren, dass Reste einer ursprünglichen Aura noch erkennbar bleiben, sie jedoch nicht mehr als Zeichen funktionieren. Es soll keine semantische Beziehung zwischen ihnen entstehen.

Ein ähnliches Verfahren lässt sich auch an den Arbeiten des Schweizer Künstlers Thomas Hirschhorn feststellen, der für das Stück *schöner leben 2* Ideengeber war. Hirschhorn stellt in seinen Installationen, die er häufig *Monumente* nennt, eine wahre Flut von assoziativ lose miteinander verbundenen Artefakten des täglichen Lebens und der intellektuellen Hochkultur zusammen. So bezieht er sich auf Deleuze, Batailles, Duchamp oder Spinoza genauso wie auf Pornographie, Ramsch und billige Werkstoffe (zum Beispiel Klebeband, Aluminiumfolie oder Plastiktüten). Der Impuls ist dabei nicht die Nivellierung von Aussagen und Ideen, sondern eine direkte Anbindung an das Alltägliche und Profane. Kunst oder Philosophie werden nicht aus dem Leben

4 Vgl. Nicolaus A. Huber, *Kritisches Komponieren in: Durchleuchtungen. Schriften 1964-1999*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2000.

ausgeklammert, sondern beides ist gleichrangig dem Kunstwerk eingeschrieben. In der Konfrontation von Gewöhnlichem und Außergewöhnlichem gewinnt beides an Brisanz wie zum Beispiel in seiner Auto-Installation *Wo stehe ich, was will ich?*



Thomas Hirschhorn, *Wo stehe ich, was will ich?* Skulptur (2007) Foto: Doris Lind, © Universalmuseum Joanneum Graz; und Thomas Hirschhorn, *Wo stehe ich, was will ich?* - Projektentwurf für Concept Car, © Universalmuseum Joanneum Graz

Eine diesseitige Beschäftigung mit klanglichen Phänomenen ist auch in den Kompositionen von Michael Maierhof zu finden. In *splitting 15* für Viola und Zuspiegelung konzentriert er sich ausschließlich auf Untertonklänge, die durch gezielte Präparationen der Bratsche hervorgerufen werden. Dafür verwendet Maierhof profane Alltagsgegenstände, die äußerst präzise den Klang des Instrumentes manipulieren. Dem sehr reduzierten Material der Untertonklänge werden Aufnahmen einer Flaschenabfüllanlage entgegengestellt, die über Lautsprecher zugespielt werden. Maierhof vermeidet jede Annäherung der beiden Klangtypen und jede Form des Übergangs zwischen ihnen. Klänge erhalten bei ihm den Status von Objekten mit spezifischen, eng umgrenzten Eigenschaften. Sie dienen einander

5 Vgl. seinen Text *Compounds*. *Dezentrales Komponieren* in diesem Heft S. 40-42.

als Kontrastmittel, kommentieren sich gegenseitig. An die Stelle einer narrativen Struktur setzt Maierhof das Format der Ausstellung. Es geht jedoch nicht um ein bloßes Abbilden, um das Verpflanzen von Alltagsklängen in den Konzertsaal. Physikalisch-klangliche Phänomene werden einer genauen Analyse unterzogen und bilden den Ausgangspunkt für das musikalische Arbeiten. Parameter wie die Binnendifferenzierung der Klänge oder die rhythmisch/zeitliche Gestaltung des Stückes werden unmittelbar aus diesen Beobachtungen entwickelt.

Über Strukturbezug

Neben der Verwendung einer alltagsbezogenen Klanglichkeit, kann ein diesseitiges Denken auch strukturelle Zusammenhänge des täglichen Lebens aufgreifen. Exemplarisch dafür ist die Komposition *compound No. 1 – CAR SEX VOICE HONKER* für zwei Akkordeons und Elektronik von Maximilian Marcoll.⁵ Alle musikalischen Strukturen sind hier direkt aus Field Recordings gewonnen, keine Note ist frei, beziehungsweise ausdruckschaft hinzugefügt. Es gibt jedoch Übergänge von einem Material zum anderen. So nähert Marcoll beispielsweise hupende Autos, die er nach einem Fußballspiel auf den Straßen Berlins aufgenommen hat, und Geräusche beim Geschlechtsverkehr sukzessive einander an. Dies geschieht nicht auf einer semantischen Ebene. Die Verbindung ist oberflächlich. Die Materialien sind physikalisch-klanglich beziehungsweise rhythmisch miteinander verwandt. Das Hupen, das Stöhnen, das Atmen ermöglichen strukturelle Zwischenstadien. Der autobiografische Bezug, also Ort und Zeit jeder Aufnahme, ist minutiös in der Partitur festgehalten. In der Musik von Maximilian Marcoll bildet das subjektive *Erleben* und nicht das subjektive *Empfinden* des Komponisten die Grundlage aller musikalischen Strukturen.

Über mediale Heterogenität

Bereits anhand dieser Beispiele ist deutlich geworden, dass die Verwendung unterschiedlicher Medien eine wesentliche Rolle spielt. Neben instrumentaler und elektroakustischer Klangerzeugung können aber auch visuelle, szenische, performative, dokumentarische oder architektonische Komponenten als explizit musikalisch gedachte Baustoffe vorkommen. Sie werden nicht als Anreicherungen verstanden, die im Sinne einer multimedialen/intermedialen Performance einem musikalischen Verlauf lediglich aufgestülpt werden. Vielmehr werden solche Elemente dezidiert

musikalisch begriffen! Statt klanglich werden sie strukturell oder konzeptionell in die Stücke eingebunden.

In meiner Komposition *schöner leben 1* (*music for K.C.*) für Countertenor mit E-Piano, Verstärkungen, Megaphon, Zuspielung, Maske & Pistole treffen sehr unterschiedliche Medien aufeinander und verwandeln die Bühnensituation in eine mit wenigen Elementen skizzierte Szene. Die Spielsituation des Countertenors ist vielschichtig differenziert. Seine Stimme klingt abwechselnd unverstärkt, verstärkt, verzerrt oder durch ein Megaphon; er spielt E-Piano oder startet elektronische Klänge von einem CD-Player. Zusätzlich sind vereinzelt szenische Momente in die Komposition eingebettet. Das alles verleiht dem Sänger die Aura eines Alleinunterhalters, wie er auch auf einer Silberhochzeit auftreten könnte. Der verwendete Text ist ein Zusammenschnitt aus Interviews des Nirvana-Sängers Kurt Cobain. Musikalisch abgegriffenes Material aus Pop- und Unterhaltungsmusik, medial strapazierte Versatzstücke sind, im Sinne der bereits angesprochenen Materialvergrößerung, in das Stück integriert. Die Komposition greift so die täglich erfahrbare musikalische und mediale Heterogenität unserer Umwelt in ihrem Klangbild auf. Sie wendet sich gegen das, was Peter Ablinger einmal die »Intaktheit des äußeren Erscheinungsbildes« genannt hat. An die Stelle einer klanglich ausbalancierten Oberfläche tritt die Zerrissenheit unterschiedlicher Klangaggregate. Zusammenhang entsteht auf struktureller und konzeptioneller Ebene, aber nicht durch einen homogenen Gesamtklang des Stückes.

Musik als Kommentar

Die bisher besprochenen Verfahren sind dazu geeignet, bestimmte musikalische Bausteine aus dem alltäglichen Leben abzuleiten. Bei allen vier Komponisten lässt sich jedoch auch ein konzeptionelles Denken feststellen, das man als diesseitig begreifen kann. Das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Lesarten von Wirklichkeit führt in den Kompositionen zu einem Sich-Gegenseitig-Befragen der Klänge und Strukturen sowie zu einer Offenlegung der Medien. Es entstehen Kommentare, gleichermaßen zur subjektiven Lebenswirklichkeit des Komponisten wie zur Situation der (zeitgenössischen) Musik.

In *The Art Of Entertainment* für Violine, Tenor-Saxophon, Klavier & Schlagzeug macht Hannes Seidl Aufnahmen vom Publikum beim Einlass ins Konzert sowie beim Applaus und integriert diese Aufnahmen später in seine Komposition. »Die Zuspielung erzeugt eine

Differenz, die den Alltag vor oder außerhalb der Konzertsituation aufscheinen lässt.« Bei der Veröffentlichung des Stückes auf seiner CD *musik für übers sofa* passt er sich dem Medium an. Der Kontext einer CD ist nicht mehr der Konzertsaal samt Publikum, sondern die anderen Stücke, die sich mit auf der CD befinden. Entsprechend bindet Seidl Ausschnitte aus anderen Stücken auf der CD in die Komposition ein. Er schreibt dazu: »Das Stück wird den jeweiligen Aufführungs- bzw. Wiedergabesituationen immer wieder neu angepasst. Das heißt, es gibt kein in sich identisches Stück, sondern eine Struktur, in der das, was eigentlich klingt und notiert ist, eine Rahmung dessen ist, was von den anderen integriert, einverleibt wird. Das Stück thematisiert die Selbstreflexion, indem es diese strukturalisiert und die Reflexion zum Selbstzweck erhebt.«⁶

Zusammenfassung

Obwohl ich in diesem Text einzelne Aspekte einer Idee von Diesseitigkeit isoliert dargelegt habe, beschränken sich die Arbeiten der hier vorgestellten Komponisten nicht auf nur ein Verfahren. Bei allen Komponisten ließen sich auch Beispiele mit anderen Facetten diesseitigen Denkens finden.

Darüber hinaus begreifen alle vier Komponisten Musik nicht als Sprache, durch die ein empfindsamer Ausdruckswille des Komponistensubjekts zu den Herzen der Zuhörer sprechen will. Eine so aufgefasste Musik degradiert Klänge zu Trägern von Expressivität und gebraucht Musik zur inneren Bedürfnisbefriedigung.

Natürlich erzeugt jede Form von Musik immer einen musikalischen Ausdruck. Auch eine auf das Profane gerichtete Musik tut das. Und der Zugriff auf die Umwelt – die Auswahl von Alltagsbezügen – ist ebenfalls ein subjektiver und willkürlicher Akt. Doch geht diese Subjektivität nicht von einer innerlich gehörten Musik aus, die adäquat umgesetzt, notiert und ausgearbeitet werden muss. Sie richtet sich in erster Linie auf das Erfassen von Wirklichkeit; auf das Hören und Wahrnehmen dessen, was uns tatsächlich umgibt. Das ist das Material, das der Komponist im diesseitigen Sinn untersucht, enteignet, in Beziehung setzt oder kommentiert. ■

6 Hannes Seidl, *Neu. Über Ökonomie Neuer Musik*, <http://www.stock11.de/Texts/Neu-Oekonomie.pdf>.