

Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Musikkulturen im 20. Jahrhundert **Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Kulturphilosophie“** **an der Carl von Ossietzky-Universität, 6. 1. 2003**

Durch die Entwicklung der Medien ist es heute möglich geworden, daß alle Musik aus Geschichte, Musik aller Völker und allen gesellschaftlichen Gruppen zur Verfügung stehen. Jeder kann sich, ob Musiker, Komponist oder Hörer, jeder Musik bedienen. Es entstehen Überschneidungen der früher abgesteckten Grenzen, nicht nur in der Musik selbst, sondern ebenso in den Arbeitsweisen, Aufführungsformen sowie in den ökonomischen Bedingungen der Musikausübenden.

Die übliche Einteilung der Musikkulturen wie E- und U-Musik (ursprünglich in Rundfunkanstalten), hohe und niedrige Musikkulturen, Konzert- oder populäre Musik weist auf einen dualistischen Ansatz, der in die Gefahr einer falschen Wertung geraten könnte. Angesichts des gleitenden Wechsels der heutigen Musikszene und ihrer pluralistischen Ausformung wäre es angemessener, von der Gleichzeitigkeit verschiedener Musikkulturen zu sprechen, was umso eher zutrifft angesichts der gegenwärtigen Medienexplosion mit ihrer alle Sparten der Musik vereinnahmenden Reproduktionsmaschinerie. Daß diese Entwicklung wie auch ihre Ursachen bereits in den 30er Jahren vorausgesehen wurde, möchte ich an einigen Ausführungen von Theodor W. Adorno und Walter Benjamin aufzeigen, die in den kulturkritischen Schriften von Adorno und in dem bekannten Aufsatz von Benjamin: „Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit“ formuliert wurden.

Wie die konträren Fronten eines Generationswechsels sich in der Musikkultur artikulieren, wird einerseits an der kulturideologischen Ausprägung eines „oberen“ Musikbetriebs deutlich, von dem sich andererseits eine jüngere Generation mit einer komplexen Medientechnologie und entsprechend veränderten Produktions- und Repräsentationsformen von Musik vehement distanziert.

Letztendlich möchte ich auf eine der jüngsten Musikszenen hinweisen, die als eine sogenannte „Club Culture“ sich weder in den üblichen Kulturetagen noch in den gängigen Rock-Pop-Formationen ansiedeln läßt. Dieses „Dazwischen“ einer Generation der heute etwa 20- oder 30jährigen ist für ein kulturphilosophisches Thema deswegen von Interesse, da diese „Cool-Club-Culture-Leute“ sich nicht nur von dem Medienphilosophen Vilém Flusser angesprochen fühlen, sondern ebenso von der „rhizomatischen“ Lebensphilosophie eines Gilles Deleuze oder von der kulturkritischen Einstellung des Jacques Derrida.

Im Zentrum des ästhetisch-philosophischen Denkens von Adorno steht die Idee einer autonomen Kunst, die sich mittels der objektiven geschichtlichen Tendenz des künstlerischen Materials in einem geschlossenen Kunstwerk manifestiert. Zwar orientiert sich für Adorno die Kunst an Kriterien, die der Erkenntnis „des Stimmigen und des Unstimmigen, des Richtigen und Falschen“ nahekommen, aber für Adorno bleibt die Musikkultur bestimmt durch Sphären einer ernsten und leichten Musik, oder einer hohen und niedrigen Kunst, die, wie er meint, „auseinanderklaffen, seit es so etwas wie städtisches Bürgertum überhaupt gibt, also seit der Antike“. ¹

Der Widerspruch zwischen den beiden Sphären der Musikkultur, verbunden mit einer sich steigernden Regression des Hörens als Unfähigkeit, Kompliziertes zu verstehen, wird von Adorno den Verbreitungsmechanismen der Kulturindustrie in die Schuhe geschoben. Die Warenförmigkeit und die Vermarktungsstrategien ihrer profitorientierten Produkte gelten der Anpassung an das Publikum, das wiederum durch diese Strategien in seiner Kunst- und Musikrezeption geprägt wird. Eine Möglichkeit, dieser Manipulationsschere zu entgehen, sieht Adorno allein im Anspruch einer hohen, autonomen Musik, die sich von jeglicher Funktionalisierung distanziert.

Adornos Theorie einer autonomen Kunst und seine Theorie der Kulturindustrie erfahren eine wichtige Gegenposition in Walter Benjamins Essay: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ ². Beide Arbeiten, in den 30er Jahren geschrieben, markieren idealtypische Standpunkte, die einerseits für die Aufschlüsselung jüngerer kulturtheoretischer Positionen bedeutsam sein können und sich andererseits für das Thema einer Grenzüberschreitung verschiedener Musikkulturen heute als äußerst fruchtbar erweisen.

Während es Adorno wesentlich um Argumente seiner Kulturindustrie ging, eröffnen sich für Benjamin im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit, d. h. in der Massenkultur des Films, „neue Spielräume der Wahrnehmung, der Erkenntnis und damit zugleich des souveränen Verhaltens“ ³. Benjamin ist überzeugt: „Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates“ ⁴. Er sprengt Benjamin zufolge mit Hilfe seiner schnell wechselnden Kameraführung, den abrupten Bildschnitten und Montagetechniken die konventionelle, kontemplative Wahrnehmungswelt.

¹ Th. W. Adorno: *Dissonanzen*, Göttingen 1963, S. 9, 86

² Walter Benjamin in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1961

³ Andreas Kuhlmann (Hrsg.): *Philosophische Ansichten der Moderne*, 1994, S. 11

⁴ Benjamin, a. a. O., S. 183

„In der Tat“ – so Benjamin – „wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chokwirkung des Films, die, wie jede Chokwirkung, durch Geistesgegenwart aufgefangen sein will.“⁵ Fast scheint es, Benjamin habe das Wechselbad der Fernsehbilder, besonders aber die zeit-räumliche Simultaneität von Videoclips vorausgeahnt, mit ihrem – wie er schreibt – „Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern“⁶. Ob aber dieses optisch-akustische Wechselbad von Filmen oder Videoclips bei den Fans heute noch „Chokwirkungen“ auslöst, ist zu bezweifeln. Auch Benjamin war klar, daß „das Filmkapital den Ton angibt“⁷. Dennoch sieht er in der neuen Film- und Reproduktionstechnik nicht nur eine Veränderung unserer Wahrnehmung voraus, sondern er weist ihr das Verdienst zu, eine „revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern“⁸.

In der Tat, die neuen Produktions- und Reproduktionstechniken der Medienkultur revolutionieren nicht nur unsere Vorstellung von Kunst und Musik, sondern ebenso unsere Einstellung zur Kultur und Gesellschaft insgesamt.

Während Walter Benjamin nicht einmal die Anfänge seiner Voraussicht einer auf Reproduzierbarkeit beruhenden Medienkultur erleben konnte, erfuhr Th. W. Adorno, selbst Leitfigur der Frankfurter Schule, in den späten 60er Jahren noch eine Vatermordphase. Die damalige 68er Revolte wandte sich einerseits gegen gewisse gesellschaftspolitische Tendenzen der „Negativen Dialektik“ von Horkheimer und Adorno, andererseits witterte eine jüngere Generation Adornos Abneigung gegen Jazz, der, als ein Zweig der populären Musik, für Adorno im krassen Gegensatz zum Autonomiegedanken von Kunst und Musik stand wie zur Askese einer Avantgarde. Diese zur fortschrittlichsten Richtung einer neuen Musik sich zählende Elite hatte bereits 1958 während der Darmstädter Kompositionskurse einen Einbruch erfahren. Damals wischte John Cage mit einem breiten Lachen das serielle Formelsystem vom Tisch. Die 1962 ebenfalls aus den USA einreisenden Fluxuskünstler weigerten sich generell, Kunst und Musik als etabliertes Kulturgut anzuerkennen.

Einige Jahre später trat mit der Studentenbewegung eine junge Generation auf den Plan, die mit Rock'n'Roll die Radiostationen eroberte und deren Beatlemania eine Popkultur einleitete. Diese von Jugendlichkeit bestimmte Musikkultur rückt dann ins Zentrum einer gesamten Kulturepoche.

Das Attribut „jung“ erhält in nahezu allen Lebenslagen ein ungeheures Prestige, ob im sozialen Verhalten, in der Mode oder eben in den Musikvorlieben. Die bei vielen Jugendlichen bevorzugte hedonistische Lebenshaltung und ein nicht festgelegter Lebensentwurf kommt der Kommerzialisierung einer Wohlstandsgesellschaft entgegen. „Die Jugend zu verstehen, mit ihr Schritt zu halten, sich ihr anzupassen wird normales Bewußtsein,“ stellt der Soziologe Tenbruck fest. Die Dominanz einer Jugendkultur scheint sich ebenso auf den etablierten Kulturbetrieb auszuwirken. Das repräsentative Konzert- oder Operntheater wird immer mehr zur Kulturstätte einer Seniorenwelt, von der die Jugendlichen sich weitgehend abgrenzen: sie weigern sich, daß Kulturinstitutionen darüber entscheiden, was für sie gut und richtig ist.

Dennoch: gleichzeitig finden verschiedene Versuche statt, das Musiktheater neu zu beleben.

In der ehemals rührigen Happeningbewegung – dann in der Performance-Ära und heute in einer neuen Klangkunst mit ihren Klanginstallationen und Raumklangformen wurde versucht, Kontakte mit dem Publikum zu knüpfen. Während hier die Bemühungen um Interaktionen mit dem Publikum eher mühselig anliefen, hatte eine Popkultur längst begriffen, daß die Einbeziehung des gesamten gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses Bedingung ist für das Hören, Wahrnehmen und Erleben von Musik. Für eine Jugendkultur ist Musik auch Szene, dazu gehören die sich produzierenden Rockstars, das reagierende Publikum und der gesamte vibrierende Konzertraum – alles wird zum sozialen und kommunikativen Ereignis. Damit dies gelingt, wird von der Massenkultur ein PR-System in Gang gesetzt, organisiert von einem cleveren Management. Dessen kommerzielle Umtriebe läßt Musik zum Massenphänomen und zur Massenware werden, dessen Ausmaße an Adornos Theorie einer Kulturindustrie nur noch von ferne erinnern läßt.

Entscheidend für die gesamte Musikkultur wird aber die Entwicklung einer elektronischen Technologie, die sowohl die Produktions- wie Reproduktionssphäre von Musik verändert. Damit wird die Ära einer neuen Medienkultur eingeleitet, deren Möglichkeit einer totalen Reproduzierbarkeit Walter Benjamin voraussah.

Diese Ausweitung einer Massenkultur beruht auf die Entwicklung verschiedener elektronischer Technologien, insbesondere auditiver und visueller Übertragungsmedien. Ihre Geräte, wie Fernsehapparate, Film, Video, Computer, Internet u. a. zählen zum Multi-Media-Equipment. Diese Medien, die der

⁵ a. a. O., S. 172

⁶ a. a. O., S. 170

⁷ a. a. O., S. 163

⁸ a. a. O., S. 163

Vermittlung, Übertragung und Speicherung verschiedener Informationen dienen, lassen sich verkoppeln, ineinandermünden, auseinander entwickeln usw. – wobei der vernetzte Computer im Zentrum der heutigen Medientechnologie steht.

Während in den 50er Jahren der Beginn einer elektronischen Technologie und somit der Beginn einer elektronischen Musik in der Avantgarde sich eher mühsam und unter konträren Bedingungen entwickelte – in Paris bastelten Pierre Schaeffer und Pierre Henri mit konkreten akustischen objets trouvés, gewonnen aus Material- und Musikabfällen; in Köln wähten hingegen Stockhausen, Eimert u. a. durch Verschmelzen von Sinustonwellen dem Urgrund des Klangs auf die Spur zu kommen – dieser eher zögernde und gegensätzliche Anfang elektronischer Musik wurde von der Popkultur mit Verve übergangen und mit eigenen Innovationen überrollt. Dennoch, durch die letztlich ähnlichen Grundbedingungen einer elektronischen Technologie entwickeln sich etwa seit den 80er und 90er Jahren kulturelle und künstlerische Phänomene, die die Eingrenzungen zeitgenössischer Musikkulturen in Richtung experimenteller Erkundung öffnet und ausweitet.

Eines der ersten Bindeglieder in der Überschneidung verschiedener Felder in der jüngeren Musikszene scheint mir das relativ früh zu beobachtende *Collage – Verfahren* zu sein. Dieses Verfahren, verschiedene akustische und/oder visuelle Realien zu sammeln, zu collagieren, um sie auf Bild, Film oder auf Tonträger zu einem neuen Ganzen zu montieren, beobachtete schon Adorno in den 60er Jahren. Er sah darin ein gemeinsames Merkmal der verschiedenen Künste, denn „ihre Demarkationslinien verfransen sich.“ Dieses Verfahren der Montage – in der bildenden Kunst etwa seit Picasso bekannt – wurde in der Literatur in vergleichbarer Weise bei James Joyce bereits in seinem „Ulysses“, später im „Finnegans Wake“ angewandt (vgl. Rüdiger Hillgärtner: *Die Odyssee in der „Dialektik der Aufklärung“ und in „Ulisses“. J. Joyce: ein Vergleich*, Manuskript). John Cage, ein großer Verehrer von James Joyce, übernahm dieses Verfahren in seinem umfangreichen Hörstück „Roratorio – ein irischer Circus über Finnegans Wake“⁹. Während bei James Joyce der Begriff der Montage sich auf die Ausarbeitung des Textes bezieht, operiert John Cage mit aleatorischen Verfahren innerhalb einer Riesencollage, die konstruiert ist aus Textfragmenten aus „Finnegans Wake“ – gelesen von John Cage –, Musikausschnitten, z. T. gespielt von irischen Musikern, und Geräuschen, aufgenommen in verschiedenen zeitlichen und örtlichen Situationen, die aber im Zusammenhang mit James Joyce stehen. Vergleichbar zwischen dem „Finnegans Wake“ und dem „Roratorium“ wäre eine kompositorische Struktur, die sowohl bei Joyce wie bei Cage weder Teile oder Situationen sachlich, handlungsmäßig oder gedanklich verbindet. Die kontinuierliche, lineare zeitliche Struktur wird aufgebrochen, das Nach- und Nebeneinander wird zur Simultaneität, zur Gleichzeitigkeit verschiedener Fragmente. Diese bilden keine neue Einheit – keine Geschlossenheit mehr. Potentiell kann alles mit allem in wechselnder Kombination miteinander verbunden werden – was John Cage in und mit vielen seiner auch schon früheren Kompositionen und auch im „Roratorium“ durchführte.

Dieses Verfahren der Collage wird ebenso bestimmend zur Öffnung der Grenzen zwischen den verschiedenen Musikkulturen.

Eine der frühesten Musikcollagen sind wohl die schon erwähnten ersten Versuche einer Musique Concrète in Paris. Pierre Schaeffer experimentierte ab 1948 mit Schallplattenaufnahmen von akustischen objets trouvés und stellte für die damaligen technischen Verhältnisse erstaunliche Musikcollagen her.

Ein anderes Beispiel des Ineinanderblendens und somit Collagierens verschiedener Musikausschnitte von Schallplatten wird durch das sogenannte Scratchen erreicht. Während einer Rock- oder Technosession jongliert ein DJ mit verschiedenen Schallplatten an mehreren Wiedergabe- u. a. Geräten, wobei das Kratzen mit dem Tonabnehmer in den Rillen der Platten sowie die schnelle rhythmische Bewegung der Plattenteller das Ineinanderblenden der verschiedenen Musiksequenzen bewirkt. Die dadurch entstehende bunte Musikcollage gleicht etwa einer Filmmontage bzw. den Videoclips mit ihren Cuts der schnellen Bild- bzw. Musikfolgen.

Während bei diesem Scratchen der DJ noch live durch seine körperliche Choreographie seine Musikcollagen kreiert, und dies zumeist in entsprechenden Jugendkulturstätten, werden ähnliche collageartige Produktionen durch die Technik eines oft computergesteuerten Samplers ersetzt, eine Technik, die heute in den Produktionen verschiedener Musikkulturen angewandt wird.

Charakteristisch für einen *Sampler* ist, daß er keine Klänge erzeugen kann, er kann nur eingespeiste Signale aufnehmen, speichern, reproduzieren oder verändern. Ein Sampler speichert, sammelt, montiert, bearbeitet jegliches vorgefundene akustische Material – ob Geräusche, Sprache, Stimmen oder Musik und diese aus allen Zeiten, Stilen und Genres. Es ist dies ein Verfahren ähnlich den Bild- und Musikmontagen im Film, das Walter Benjamin als Möglichkeit totaler Reproduzierbarkeit vorausgesehen hatte. Diese neuen Technologien bilden neue musikalische Verhaltensformen aus, „die die ästhetischen und sozialen Normen unserer Musikkultur radikal in Frage stellen“¹⁰.

⁹ Athenäum Verlag 1982

¹⁰ Peter Niclas Wilson: „Remix der Realität“, in: NMZ 1996, Heft 5, S. 15

Im Zentrum dieser neuen elektronischen Technologie steht neben dem Sampler letztlich der **C o m p u t e r**. Er wird zum zentralen Instrument der heutigen gesamten Medienkultur. Der Umgang mit ihm läßt seine Benutzer zu einem neuen Künstlertyp werden, gekennzeichnet durch eine Personalunion von Komponist, Performer und Producer. Ein Komponist muß nicht notwendigerweise Noten für einen Interpreten schreiben. Mittels besonderer Computerprogramme produziert und speichert er seine Kompositionen selber – wie und wo sie aufgeführt werden, ist eine andere Sache. Ein noch relativ frisches Phänomen sind hierbei Musikformen, die im und mit den Spezifika des **I n t e r n e t** entstehen. Während im Internet in erster Linie die Piraterie, d. h. das Herunterladen von dort angebotener Musik eine Rolle spielt (wobei die Rolle des Urheberrechts auf einem anderen Blatt steht), ermöglicht der vernetzte Computer jedoch neue kreative und kommunikative Prozesse, die eine Trennung in Produzent und Konsument in den Massenmedien virtuell aufhebbar machen. Die Kommunikation mit und über Musik im Netz besteht im Kopieren und Einsetzen von Code-Passagen aus anderen Internetseiten und ihrer weiteren Verarbeitung. Zusammengenommen bedeutet dies ein Sampling auf allen Ebenen, d. h. der Arbeit mit Fundstücken und dies hinsichtlich des „Prinzips des Bastelns“¹¹.

Im experimentellen Umgang mit gefundenen akustischen oder visuellen Materialien und ihrer (eventuellen aleatorischen) Verknüpfung, Modifikation und Montage kann jeder – vorausgesetzt, er besitzt einen Computer und ein entsprechendes Softwareprogramm – sein eigener Producer und Performer sein.

Das Experimentieren mit akustischen Fundstücken, verbunden mit dem aleatorischen Spiel elektronischer Module, war bereits seit den 50er Jahren Merkmal der Arbeit von John Cage und David Tudor. Nun wird durch Kommunikation mit und über Musik im Netz eine „dialogische Verarbeitung reiner Informationen“ möglich, deren Spielstrategien von Vilém Flusser als Utopie einer neuen „telematischen Gesellschaft von Spielern“ vorausgeworfen wird. Flusser argumentiert: „Der wesentliche Unterschied zwischen Kammermusik und Telematik ist indes dieser: Die Kammermusik verläuft in einer linearen Zeit, sie entwickelt Themen, und eine Improvisation folgt auf die andere. Die Telematik hingegen findet in der zeitlichen und örtlichen Simultaneität statt, und alle Entscheidungen hinsichtlich der Themen und ihrer Variationen werden überall zugleich von allen Spielern getroffen“¹².

In einer relativ neuen Musikszene sind derart offene Spielstrategien in verschiedener Ausprägung anzutreffen. Musik als kollektive Praxis mit ihren Netzwerk-Producern bündelt eine Vielfalt kleiner Gruppen zu einer sogenannten **C l u b C u l t u r e**-Szene. Jenseits vom Glamour einer Popkultur und ihrem Starkult und fern eines bürgerlichen Konzertbetriebs basiert die Arbeit dieser „Mehrfach-Aktivisten“ auf einer unbekümmerten Überschneidung verschiedener kultureller Felder, die jeweils zu unterschiedlichen Produktionen führen. Sowohl das easy listening eines Ambient Sounds wie improvisierte Momente, z. T. vergleichbar dem Free Jazz, als auch der flexible Umgang mit dem Klangreservoir des zuende gehenden Industrialters sind Zeichen eines Sound-Remix dieser Club Culture-Musiker. Gemeinsam ist dieser Sampler-Generation lediglich das Verfahren des Collagierens, Samplings, der Klangsynthese und -bearbeitung mit dem Computer.

Das Verfahren des Collagierens war – wie bereits erwähnt – ebenfalls Merkmal der zeitgenössischen neuen Musik. Im Zusammenhang mit ihr stand ferner ein Strukturmodell, das charakterisiert war durch die Auflösung hierarchischer, linear und finalistisch bestimmter Formen. Z. B. bewegt sich die Musik von Morton Feldman „between the categories“, zwischen Differenz und Wiederholung – John Cage hatte bereits in den 30er Jahren für die Gleichwertigkeit von Ton und Geräusch plädiert und eine aleatorische Verknüpfung musikalischer Strukturen zugelassen, um jegliche Hierarchisierung zu vermeiden. Cage läßt die Ordnung der Zeit akausal, variabel werden in einer Musik, in der jedes Jetzt Mittelpunkt sein kann. Und so erstaunt es nicht, daß gewisse Rock- und Clubmusiker sich von dieser Musik angesprochen fühlen und sich mit der neu-alten Avantgarde zusammentun oder zumindest ihnen ihre Produktionen widmen. So traf sich z. B. der Rockmusiker Fat Boy Slim mit Pierre Henri, Altvorderer der Pariser Musique Concrète – und ein Team um John Cale (ehemaliger Vertreter einer Psychedelic Music) produzierte eine CD namens „Cage-Uncaged“ als Hommage an John Cage „and his eternal optimism for the future.“

Während der Avantgarde-Komponist Helmut Lachenmann seine „musique concrète instrumentale“ als „ein Beispiel ästhetischer Verweigerung gegen eingeschlifene Orchesterkulinarik“ verstanden wissen möchte, bewegen sich die Club Culture-Leute unbekümmert um pro oder contra in einem „Kunst-Musik-Lifestyle-Crossover“¹³. Diese Szene wird zum Sammelbecken verschiedener ästhetischer, künstlerischer und kultureller Richtungen. Unter ihnen sind sowohl Filmer, bildende Künstler, Autodidakten als auch ausgebildete Interpreten und Komponisten anzutreffen.

¹¹ vgl. Golo Föllmer: *Towards a new gesamtkunstwerk? Total Sampling, Re-Bricollage und Media Hopping im Netz*, in: *Konzert – Klangkunst – Computer*, Mainz 2002

¹² Vilém Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen 1996, S. 178

¹³ vgl. *Visuals/sounds/clubs*, in: *Positionen. Beiträge zur neuen Musik* Heft 43 (Mai 2000)

Der vagabundierende, nicht selten identitätswechselnde Lifestyle der sogenannten „Lebensästheten“ findet in etwa sein Pendant im Denkmodell des französischen Philosophen Gilles Deleuze. Das erste erfolgreiche Werk, das Deleuze zusammen mit Felix Guattari schrieb, war der „Anti-Ödipus“, ein Werk, das aus der Nach-Ära der 68er Jahre hervorging. Später stufte Deleuze dieses Werk, wie er sagt „noch recht akademisch, recht vernünftig“ ein. Es war für ihn noch nicht, so Deleuze, „die erträumte Pop-Philosophie und Pop-Analyse“¹⁴. Diese reichen Deleuze und Guattari mit dem Werk „Milles Plateaux“ nach¹⁵. Anlässlich des 1995 erfolgten Freitods von Deleuze werden mehrere CDs „In Memoriam Deleuze“ von verschiedenen Musikgruppen publiziert. In einem Begleittext einer CD beziehen sich die Produzenten auf das Werk von Deleuze: „Tausend Plateaus, eine Abfolge von 15 Kapiteln, die alle ausdrücklich autonom genannt werden und sich in jeder Richtung lesen lassen. Jedes Plateau hat seine eigene Intensität, seine eigene Sprache, hat weder Anfang noch Ende, sondern ist immer in der Mitte. Statt einer Rhetorik vom Anfang, von der logischen Folge, der Verkettung, von der Kausalität: jetzt eine gebrochene aleatorische Logik, die mögliche Offenheiten enthält“¹⁶ (Coverttext der CD).

Diese aleatorische Logik, die mögliche Offenheit, ohne Bestimmung der Folge des Textes wird als ein Gegenbild eines linearen, kausalen philosophischen Denkens verstanden. Deleuze unterstützt dieses mit dem Bild eines „Rhizoms“, dessen verzweigtes Wurzelwerk auf ein Denkmodell weist, das eine vielfältige Vernetzung, die Möglichkeit der Entgrenzung sowie ein vagabundierendes, auch paradoxes Denken zulässt. Auch wenn Deleuze in „Milles Plateaux“ von einem „Zeitalter der Maschinen“ spricht (S. 468 ff.), kommt dies der neuen elektronischen Gegenkultur durchaus entgegen. Zum 1992 von Deleuze geschriebenen Werk „Differenz und Wiederholung“ erklärt Michel Foucault: „Die Differenz, die sich verschiebt und ausdehnt, die sich in der Zuspitzung des Ereignisses und in endlosen Wiederholungen ausspannt und lockert“¹⁷. Diese Beschreibung könnte auch als Strukturmodell einiger neuerer Kompositionen dienen, z. B. der Kompositionsreihe von Bernhard Lang: „Differenz und Wiederholung“.

Nach diesem Weg durch die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Musikkulturen heute möchte ich eine Zusammenfassung und wenn möglich, einen Ausblick versuchen.

Während die Sinfoniekonzerte weiterhin ihr Abonnementpublikum mit Musik des 19. Jahrhunderts befriedigen, hat die neue Musik, ehemals Avantgarde genannt, nicht nur die Kulturstätten der Musica Nova- oder der Musica Viva-Konzerte erobert – darüber hinaus sind zahlreiche professionelle junge Ensembles dabei, die Musikszene aufzulockern. Einige inzwischen ergraute Rock-Ikonen versuchen ein Comeback und lösen nostalgisches Wiedersehen bei ihrem in die Jahre gekommenen Publikum aus. Der swingende Beat des ehemals schwarzen Jazz hat sich z. T. dem improvisierenden Free Jazz angenähert. Statt einer Trennung in stage and crowd ist bei einem Techno-Rave oder bei der Love Parade jeder sich selbst ein Star, jeder für sich ein Zentrum.

Diese Verschiedenheit der Musikkulturen erfährt mit Beginn einer telematischen Netzwerkgesellschaft nach V. Flusser einen Paradigmenwechsel. Die dialogisch offenen Spielformen mit Computer und Internet lassen keine geschlossenen Werke, keine Objekte mehr zu. Sie gleichen Herausforderungen, immer neue Informationen herzustellen. Der Begriff des geistigen Urhebers bzw. des Originals verliert angesichts totaler Reproduktionsmöglichkeiten immer mehr an Bedeutung.

Für V. Flusser bedeuten diese technischen Produktionen eher Modelle, Projektionen, die noch bisher „eben dieses unser blindes Befolgen bedeuten . . . es sei denn, sie können zu dialogisch ausgearbeiteten Wegweisern werden, in einer absurd gewordenen Welt für sich des Absurden bewußt Gewordene“¹⁸.

Um sich diesem Absurden in einer Welt der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen bewußt zu werden und um konstruktiv auf die Allgegenwärtigkeit einer multimedialen Technologie zu reagieren, bedarf es hinsichtlich unseres Themas einer Erweiterung bzw. eines neuen Verständnisses der üblichen Begriffe von Musik-Kultur und auch von Ästhetik.

In der Musik genügt es nicht mehr, „Werke“ allein nach formal strukturellen Kriterien zu analysieren. Wie wir erfahren haben, sind ebenso die Bedingungen wichtig, unter denen Musik produziert, repräsentiert und veröffentlicht wird. Hierdurch wird jeweils die unterschiedliche Funktion von Musik deutlich, unter der sich auch das Wertproblem einer sonst als hoch oder niedrig eingestuften Musik neu stellt. Es wäre z. B. widersinnig, etwa die Musik eines Beethoven mit derjenigen der „Rolling Stones“ zu vergleichen, oder einen Rap-Song mit einem Schubertlied, um die eine Musik als vulgär und die andere als edel einzustufen. Vereinfacht gesagt: die eine oder andere Musik ist nicht besser oder schlechter, sondern entstand unter verschiedenen historischen und gesellschaftlichen Bedingungen – sie hat unterschiedliche Funktionen und verschiedene Ausdrucks- und Wirkungsabsichten.

¹⁴ Marvin Chlada (Hrsg.): *Das Universum des Gilles Deleuze*, Aschaffenburg 2000, S. 40

¹⁵ Merve Verlag, Berlin 1992.

¹⁶ Coverttext der CD „In Memoriam Gilles Deleuze“ (1996), MP-CD-22

¹⁷ Chlada, a. a. O., S. 40

¹⁸ Flusser, a. a. O., S. 56

Wenn allerdings bestimmte Musikkonzerte durch ihre ökonomischen Machtpotentiale kleine Randgruppen ausgrenzen bzw. sich einverleiben, sind andere politisch-ökonomische Wertungen angesagt.

Ein anderes Werturteil, das sich angesichts der Gegenüberstellung „moderner“ elektronischer Produktionen und des „konventionellen“ instrumentalen Musizierens einstellen könnte, begegnet etwa seit den 90er Jahren der Einsicht, daß beide Prozesse dann sich ergänzen, wenn die Unmittelbarkeit von Wahrnehmung und Handlung zusammentrifft. V. Flussers Utopie einer telematischen Gesellschaft von Spielern bleibt dann in leeren Strategien mit Digitalcomputern stecken, wenn nicht eine Ergänzung um konkrete, sensorische Prozesse stattfindet, Prozesse, in denen manuelle und gestische Momente im gelebten Erkennen „verkörpert“ werden. „Was als relevante Welt zählt, ist unlöslich mit der Struktur des Wahrnehmenden verbunden“ und seiner Erfahrungen¹⁹.

Das Verständnis des Begriffs Kultur beruht nur zu oft lediglich auf der Bündelung ästhetischer Normen und Werte. Heute wissen wir, daß sie umfassender Bestandteil eines gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses ist. Die Kenntnis ihrer sozialen, ökonomischen und politischen Bedingungen läßt uns auch eher die Andersartigkeit fremder Kulturen verstehen.

Dem arbeiten gerade die Medien durch eine Nivellierung der Andersartigkeit der verschiedenen Kulturen entgegen. Eingängiger Multikulti-Glamour überschwemmt entsprechende TV-Sender und verfälscht die Wahrnehmung des ehemals Einzigartigen.

Adornos Begriff einer Kulturindustrie hat sich zum Moloch von Medienkonzernen gemausert – diesem ist der Tausch von zwei Fernsehkanälen (Pro 7 und Sat 1) zwei Milliarden Euro wert. (FAZ, 21. 12. 2002).

Ob gegen die Übermacht von Einschaltquoten ein „Bilderverbot“ hilft – wie es sich ein Grazer Musikfestival, wenn auch virtuell, vorstellte –, muß bezweifelt werden. Eher leuchtet der Wechsel zu einem anderen Medium ein, nämlich zu den altbewährten Rundfunkanstalten. Hier erfahren Hörspiele, Hörstücke und sogar Hörbücher in Sendern wie SFB Radio Kultur oder Ars Acustica im WDR ein erstaunliches Comeback.

Während die wachsende Globalisierung sich um eine Einheitsideologie bemüht und eine Gen- und Klontechnologie an ihrer Identitätsutopie arbeitet, ging oder geht eine Postmoderne von einem Pluralismus aus, dem man fälschlicherweise ein „anything goes“ unterschiebt. Ausschlaggebend bleiben jedoch jene Tendenzen, die gegen eine massentaugliche Musik des schönen Scheins sich wenden, gegen eine versöhnliche Mitte, die entweder einem neoromantischen Eskapismus erliegt oder sich dem verschmelzenden Kontinuum einer Eso-Welle hingibt bzw. lediglich ihr easy listening genießt.

„Worauf es ankommt, ist“ – nach Derrida – „vielmehr das Paradox auszuhalten, auf immer neuen Wegen die Randzonen zu erkunden, in die man gelangt . . . Die Positionen sind und bleiben different, stets anders, stets im Fluß“.²⁰

Wenn aber das Andere schlechthin als Machtposition auftritt, ist es bei sonstigem Ressentiment gegen alles Autoritäre geradezu unverstänlich, den Interessen der Macht lediglich cool zu begegnen.

¹⁹ Francesco J. Varala: *Ethisches Können*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1994, S. 21

²⁰ Heinz Kimmerle: *Jacques Derrida*, Hamburg 2000, S. 50