

Grenzübergänge zwischen Musik, den Künsten und einigen Aspekten der Wissenschaften

Das Thema „Grenzübergänge zwischen Musik, den Künsten und einigen Aspekten der Wissenschaften“ impliziert Ansätze einer Interdisziplinarität und somit Versuche, vergleichbare Phänomene zwischen unterschiedlichen Disziplinen aufzudecken. Die sonst historisch festgeschriebene akademische Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft wie zwischen Natur- und Geisteswissenschaften hat ein Denken und Handeln eingeleitet, das auf der Suche nach objektiver und exakter Erkenntnis und absoluter Wahrheit letztlich eine Spaltung zwischen Forschung und ihren Grundlagen bewirkte.

Zwar bezieht sich in den Wissenschaften begriffliche Abstraktion über autonome Denkkakte, deren jeder eine besondere Art der Deutung des Inhalts eine eigene Richtung der Gegenstandsbeziehung in sich schließt, doch durch Absonderung der Einzelwissenschaften – und erst recht durch die Trennung zwischen sinnlicher Kunstwahrnehmung und wissenschaftlich analytischem Denken – vollzieht sich eine Diskrepanz zwischen phänomenaler Welterfahrung und den systematischen Wissenschaften.

Vilém Flusser, der als Grundlage des bisherigen wissenschaftlichen Forschens „die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt, Mensch und Welt, ich und es“ nannte¹, weist auf einen beginnenden Paradigmenwechsel, der diese, auf einem dualistischen Denken beruhende Grundlage des Forschens aufgibt. Die Veränderung des Suchens betrifft nach Flusser eine Forschung, die „nicht von einer Hypothese auf der einen Seite und von einer Beobachtung auf der anderen ihren Ausgang nimmt, sondern von der konkreten, vollen, lebendigen Erfahrung des In-der-Weltseins“².

In unserer heutigen Situation einer globalen Vernetzung sind Grenzübergänge zwischen allem und jedem en vogue. Über die Medien erleben wir tagtäglich das flotte cross over zwischen Video, Musik, Text, Werbung, Kommentaren und anderem mehr, wobei nicht selten Realität und Fiktion ineinander verschwimmen. Statt den Tendenzen der Medien nachzugehen, in denen jedes Medium, ob Sprache, Musik oder Bild, lediglich Begleitung oder Untermalung des einen vom anderen ist: Musik als Begleitung von Filmen, Bilder als Untermalung von Texten usw. Im Versuch, Grenzübergänge zwischen den Künsten herzustellen, geht es mir um die Autonomie einer jeden Disziplin, d. h. statt einfache Parallelen oder gar Synästhesien zwischen den Künsten aufzuzeigen, möchte ich versuchen, Strukturvergleiche herauszuarbeiten, verstanden als vergleichbare Denk- und Kompositionsansätze, die Ähnlichkeit im Verschiedenen und Verschiedenes im Ähnlichen aufzudecken vermögen.

Anhand von speziellen Kompositionsbeispielen und Beispielen aus dem Kunstbereich möchte ich jene Strukturprinzipien veranschaulichen, deren Phänomene Entsprechungen zwischen den Künsten oder auch Wechselbeziehungen zwischen einigen wissenschaftlichen Ansätzen zulassen.

Zu Beginn möchte ich den Diskurs zweier Wissenschaftler ins Zentrum meiner Überlegungen stellen, und zwar Th. W. Adorno und seinen Freund Walter Benjamin. Adorno war eine der seltenen Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts, die in ihren Arbeiten den Komponisten, Philosophen und Soziologen vereinte. Walter Benjamin, der sich 1942 auf der Flucht vor der Nazi-Invasion in Frankreich das Leben nahm, ist als Philosoph und Kulturwissenschaftler heute erstaunlich aktuell, speziell hinsichtlich seiner Prognose einer Veränderung der Kunst und der Wahrnehmung durch neue Technologien. Wenn ich im letzten Abschnitt meiner Ausführungen vorwiegend Musik mit Mathematik und Musik mit Philosophie in Verbindung bringe, so geschieht dies mit allem Vorbehalt meiner Nichtkompetenz in diesen Wissenschaften. Auch hier versuche ich lediglich anhand von Strukturvergleichen bzw. anhand von verwandten Denkbildern einige Wechselbeziehungen deutlich zu machen.

In einer Zeit, in der die Kunstwerke kaum noch eine verbindliche Theorie zulassen, unternimmt Adorno noch einmal den Versuch, die verwirrende Vielfalt der Phänomene zusammenzudenken. In dem hierzu zentralen Vortrag mit dem Titel „Die Kunst und die Künste“, den Adorno 1966 in der Akademie der Künste in Berlin hielt, stellte er fest:

„In der jüngsten Entwicklung fließen die Grenzen zwischen den Kunstgattungen ineinander, oder genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich . . . Zur Graphik neigt viele Musik in ihrer Notation. Diese wird dabei nicht nur autonomen graphischen Gestalten ähnlich, sondern ihr graphisches Wesen nimmt gegenüber dem Komponierten einige Selbständigkeit an . . . Malerei dafür möchte nicht länger auf der Fläche sich bescheiden. Während sie der Illusion der Raumperspektive sich entschlagt hat, treibt es sie selber in den Raum... Durch Vertauschbarkeit oder wechselnde Anordnung wiederum verlieren musikalische Abschnitte etwas von der Verbindlichkeit ihrer Zeitfolge: sie verzichten auf Ähnlichkeit mit Kausalverhältnissen“³.

Beispiel: Silvano Bussotti: *Pianopiece for David Tudor*, 1959

¹ V. Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf 1993, S. 210

² ebd., S. 211

³ Th. W. Adorno: „Die Kunst und die Künste“, in: *Ohne Leitbild*. Frankfurt 1967, S. 158

Im Zusammenhang der Vorstellung eines „offenen Kunstwerks“⁴, das nicht mehr alle musikalischen Eigenschaften festlegt, öffnet sich auch die Notation einer Komposition. Ihr graphisches Wesen läßt die eigen-persönliche Interpretation eines Musikers zu.

Beispiel: Paul Klee: *Beride* (Wasserstadt), 1929

Die Grenzauflösung zwischen den Künsten wird hier zwischen den beiden Graphiken aufgrund ihres ähnlichen Konstruktionsprinzips deutlich: Komposition einzelner graphischer Elemente, die sich nicht auf einen Gegenstand bzw. notierter Themen festlegen, sondern in einem offenen Bild- bzw. Klangraum sich bewegen. Wesentlich ist die Überzeugung von Paul Klee: „was für die Musik schon bis zum Ablauf des 18. Jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen Gebiet wenigstens Beginn“. Klee, der anfangs zögerte, Musik oder Malerei zu studieren, ging es in seinem bildnerischen Denken stets um eine mehrdimensionale Gleichzeitigkeit des Verschiedenen. Darin war ihm die mehrstimmige Simultanität der Polyphonie in der Musik Vorbild. 1917 notiert Paul Klee in seinem wichtigen Werk „Das bildnerische Denken“: „Denn die Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger Themen ist eine Sache, die nicht nur in der Musik sein kann, wie alle typischen Dinge nicht nur an einem Ort gelten, sondern irgendwo und überall verwurzelt sind, organisch verankert“⁵.

Paul Klee hatte ebenfalls eine graphische Transformation einer Bachkomposition für Violine und Cembalo angefertigt, mit einer genauen Übertragung der Tonhöhen- und rhythmischen Verhältnisse⁶. In der Polyphonie der Kompositionen von J. S. Bach erkannte Klee „die Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger Themen.“

Beispiel: Paul Klee: Transformation einer Bach-Komposition

Erstaunlich ist die Ähnlichkeit dieser Transformation von Paul Klee mit einer MIDI-Computergraphik: Beide geben exakt die Tonhöhen und ihre Dauern wieder.

Beispiel: graphische Wiedergabe derselben Bach-Komposition im MIDI-Programm CuBase, aus: *Intermedialität*, hg. von Jürg Helbig, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998

Die Konsequenz eines „offenen Kunstwerks“ zeigt die Graphik von Earl Brown. Er sagt zu dieser Komposition „December '52“: „Es sind Elemente, die sich in einem Raum befinden – Raum als eine Unendlichkeit von Punkten – die Partitur ist nur das Abbild eines Moments in diesem Raum – ein Interpret muß dies alles in Bewegung setzen“⁷.

Beispiel: Earl Brown: *December '52*

Eine andere Berührung zwischen Kunst und Musik wird zwischen der Graphik von Earl Brown und einigen frühen Arbeiten von Piet Mondrian deutlich.

Beispiel: Piet Mondrian: *Pier and Ocean*, 1914

Mondrian hat sich ausführlich über die Idee einer neuen Musik geäußert, und zwar in den Heften des holländischen „De Stijl“ ab 1921. Ihm ging es hier wie in der bildenden Kunst um das „Geistig-Abstrakte und Universelle“⁸.

Mondrian schreibt: „Wie in der Malerei die in sich geschlossene Formbildung, so muß in der Musik die Melodie als geschlossenes Motiv vernichtet werden, um den Rhythmus und die Komposition um so reiner zur Wirkung zu bringen.“ Nach Mondrian und den anderen Künstlern des „Stijl“ beschäftigt sich die neue Gestaltung nicht mehr mit Formen und Körpern, sondern mit Kräften, Energien und Relationen, gemäß den Erkenntnissen einer zeitgenössischen Naturwissenschaft. „Mondrians musikalische Vision gipfelte letztlich in einem audiovisuellen Environment, das eine pausenlose Interaktion von Bild und Musik produziert“⁹. Daß das rhythmische Prinzip einen fundamentalen Stellenwert für Mondrian hatte, zeigt die Serie seiner „Boogie-Woogie“-Bilder.

Beispiel: Piet Mondrian: *Boogie-Woogie*, 1942

Tendenzen ähnlicher Beziehungen und Anknüpfungen zwischen den Künsten sind uns inzwischen in vielerlei Formen vertraut geworden. Bei Adornos Grenzgängertum ist es auffällig, immer wieder eine Neigung zur latenten Musikhaftigkeit der Künste vorzufinden.

⁴ Umberto Eco, 1962

⁵ *Das Bildnerische Denken*, Basel/Stuttgart 1956, S. 296

⁶ vgl. ebda., S. 286

⁷ Partitur: Folio & 4 Systems, 1952/53, Associated Music Publishers, Inc., New York

⁸ vgl. *Vom Klang der Bilder. Musik in der Kunst des 20. Jhdts.*, Staatsgalerie Stuttgart 1985, S. 401

⁹ vgl. ebd., S. 401

Grenzübergänge zwischen Musik und den bildenden Künsten finden wir heute in zahlreichen Formen und Beiträgen; etwa unter dem Motto: „Der hörbare Raum“ – „Vom Klang der Bilder“ – „Für Augen und Ohren“ – „Sichtbare Musik“ und anderes mehr. Realisationen unterstützen dies in einer Vielfalt von Klanginstallationen – experimentellen Klangobjekten – beweglichen Raumklangformen, so daß die Frage auftaucht, ob man es hier mit einer neuen Gattung, z. B. einer „Klangkunst“ zu tun hat.

Angesichts einer allgemeinen Musikalisierung der Künste ging es Adorno jedoch weder um eine synästhetische Verschmelzung künstlerischer Phänomene, wie es z. B. A. Skrjabin mit seinem sogenannten Farbklavier vorschwebte, angewandt in seinem Orchesterwerk „Prometheus“ – noch ging es Adorno um synästhetische Vergleiche, wie es bei Wassily Kandinsky im Titel seines Bühnenstücks „Der gelbe Klang“ deutlich wird.

Während die eben genannten Maler Paul Klee und Piet Mondrian aufgrund gemeinsamer Konstruktionsprinzipien für eine Grenzüberschreitung zwischen Musik und Malerei plädierten, gründet diese bei Kandinsky auf einer „inneren Notwendigkeit“, wie er einmal sagte. Die Wirkung synästhetischer Verschmelzungen zwischen Farben und Klängen werden einer subjektiven Empfindung des „Gemüts“ zugeschrieben – das mag stimmen, nur objektivieren und verallgemeinern läßt sich die Wirkung eines Farb-Klangs nicht.

Kandinsky und seinen Freunden schwebte letztlich ein Gesamtkunstwerk vor, das Farbe, Bewegung, Musik, Licht als Synthese anstrebte.

Bekannt ist Kandinskys Freundschaft mit dem Komponisten Arnold Schönberg, der auch als Maler in die Gruppe des „Blauen Reiters“ aufgenommen wurde. Kandinsky sah eine Verwandtschaft zwischen ihren Arbeiten darin, daß Schönberg die Musik von der Tonalität befreit hatte und Kandinskys Malerei die Befreiung vom Gegenstand anstrebte.

Beispiel: Bild von W. Kandinsky: *Träumerische Impression*, 1913

Beispiel: Bild von A. Schönberg: *Der rote Blick*, 1910

Adorno hatte allerdings noch andere Bedenken. Er betonte: „Aber in der Verfransungstendenz handelt es sich um mehr als um Anbiederung oder jene verdächtige Synthese, deren Spuren im Namen des Gesamtkunstwerks schrecken... Es ist, als knabberten die Kunstgattungen indem sie ihre festumrissene Gestalt negieren, am Begriff der Kunst selbst“¹⁰. Adorno machte also angesichts der Grenzübergänge der Künste das veränderte ästhetische Verhältnis zur Kunst im allgemeinen zu schaffen.

Im Zentrum seines ästhetisch-philosophischen Denkens steht die Idee einer autonomen Kunst, eine Autonomie, die weder Kunst oder Musik als Dienerin literarischer Programme, noch als Vehikel subjektiver Ideen und Gefühle versteht. Außerdem soll – laut Adorno – der Komponist sich der geschichtlichen Gebundenheit seines musikalischen Materials bewußt sein, d. h. was im 19. Jahrhundert seine Berechtigung hatte, muß sich heute anderen, neuen Prämissen stellen. Doch die Verfransungstendenzen der Künste wie ihre erweiterten Konstruktions- und Formprinzipien nahmen ungeachtet Adornos Bedenken ihren Lauf.

Adornos Theorie einer Autonomie der Kunst steht im Zusammenhang mit seiner Theorie über Einflüsse der Musik durch die Kulturindustrie. Hier geht es Adorno um das Problem der Manipulationsschere zwischen den Vermarktungsstrategien von Musik und deren Einfluß auf die Musikrezeption des Publikums, deren Folgen wir heute durch die Medienexplosion deutlich erleben.

Fast zur gleichen Zeit, also in den 30er Jahren, formulierte Walter Benjamin in seinem Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ seine Erkenntnis einer Veränderung nicht nur der üblichen Vorstellung von Kunst im Allgemeinen, sondern ihres Verhältnisses zu den technischen Medien im besonderen, eine Erkenntnis, die in ihrer Weitsicht uns heute erst bewußt wird.

Walter Benjamin sieht besonders in der Massenkunst des Films neue Spielräume der Wahrnehmung, der Erkenntnis und damit zugleich eines neuen souveränen Verhaltens. Während Benjamin zufolge die „Aura“ und der Kultwert von Kunstwerken zur kontemplativen Wahrnehmung und zur Versenkung einlädt, sprengt der Film hingegen mithilfe seiner schnell wechselnden Kameraführung, den abrupten Bildschnitten und Montagetechniken die kontemplative, konventionelle Wahrnehmungswelt.

Benjamin war zwar auch die kulturindustrielle Abhängigkeit des Films bewußt, darüber hinaus sieht er jedoch in den neuen Film- und Reproduktionstechniken nicht nur eine Veränderung unserer Wahrnehmung voraus, sondern er weist ihnen das Verdienst zu, „eine revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern“¹¹.

¹⁰ a. a. O., S. 179

¹¹ ebda., „Das Kunstwerk . . .“, in: *Illuminationen*, Frankfurt/Main 1961, S. 163

In der Tat betrifft die von Benjamin vorausgeahnte Veränderung nicht nur die überkommene Vorstellung von Kunst im Allgemeinen, sondern ebenso ihr Verhältnis zu den einzelnen Künsten, ihren technischen Medien, und dies speziell unter dem Aspekt ihrer Grenzüberschreitungen.

Als gravierende Veränderung unseres Wahrnehmungs- und Rezeptionsverhaltens kann – nach Walter Benjamin – die im Film angewandte Cut-Technik, verbunden mit dem Montage- und Collage-Verfahren, angesehen werden. Dieses Prinzip des Schnitts, der Unterbrechung eines zeitlichen Kontinuums und des erneuten Zusammensetzens der Teile, führt zumeist zu einem Vertauschen der Abschnitte und ihrer Ereignisse. Dieses Prinzip der Montage und Collage ist nicht nur Merkmal der Filmtechnik, sie wird ebenfalls – wenn auch im übertragenen Sinne – von den Künsten übernommen. Adorno hat die Montage- und Collage-Technik als „Urphänomen der Verfransung“ genannt. In der Literatur ist es gekennzeichnet durch Aufhebung der zeitlich kontinuierlichen Struktur der Erzählung durch Vertauschen, Umbauen gegenwärtiger und vergangener Ereignisse, um sie im Bewußtsein des Rezipienten neu zu transzendieren. Wie bei James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound und anderen Schriftstellern der klassischen Moderne eröffnet sich diese veränderte Wahrnehmung nur jenen, die mit dem alltäglichen, konventionellen Blick brechen und sich durch Ungewohntes oder auch durch Schockerlebnisse in ihren Gewohnheiten aufstören lassen.

In der Bildenden Kunst sind uns diese Collagen und Montagen längst bekannt.

Beispiele von Picasso – Kurt Schwitters – Hannah Höch – R. Rauschenberg

In diesen Montagen und Collagen wird die traditionelle, lineare Bildperspektive und die auf einen Fluchtpunkt fokussierte Wahrnehmung aufgebrochen und der Betrachter zu einem flexiblen Assoziationsfluß aktiviert. Das Bild sprengt in den Materialmontagen von Schwitters und Rauschenberg seinen Rahmen und öffnet sich einem mehrdimensionalen Zeit-Raum. Dieser wird heute vom Publikum in Klang-Raum-Installationen begangen, nicht selten verbunden mit akustischen und filmischen Ereignissen – z. B. bei R. Rauschenberg, Bruce Nauman oder Bill Viola.

In der Musik erfordern jene Kompositionen heute eine ähnlich ungebundene, aktive Wahrnehmungshaltung, die sich von der traditionellen Leittonspannung der Harmonik und den klassischen Entwicklungsformen lösen, die – wie in der Sinfonie, Sonate oder Oper – durch ihre Dynamik den Hörer zum Höhepunkt und Finale mitziehen möchte. Kompositionen hingegen, die vergleichbare Organisationsprinzipien verfolgen, wie es Benjamin beim Film beobachtete, sind ebenfalls seit Anfang des 20. Jahrhunderts häufig.

Zu erinnern wären manche Kompositionen von Charles Ives oder auch Kompositionen von Bernd Alois Zimmermann. Beide montierten – jeder in unterschiedlicher Weise – Kompositionen aus verschiedenen Zeiten von verschiedenen Gattungen und Stilen zu einem neuen Ganzen, das allerdings durch die Gleichzeitigkeit des Verschiedenen sei es aufstörende oder auch amüsante Wirkungen auslösen kann.

Beispiel: Bernd Alois Zimmermann: *Musique pour les soupées du Roi Ubu*, 1966

Zitat Bernd Alois Zimmermann: „Ein reines Collage-Stück, grundiert von Tänzen des 16. und 17. Jahrhunderts, durchsetzt mit Zitaten älterer und zeitgenössischer Komponisten. Eine Farce, die bieder und scheinbar fröhlich, dick und gefräßig wie Ubu selbst daherkommt; scheinbar ein gewaltiger Ulk, für den jedoch, der dahinter zu hören vermag, ein warnendes Sinngedicht, makaber und komisch zugleich; Symbol für den Weg einer freiheitlichen Akademie unter der Regierung eines Usurpators.“¹²
(Roi Ubu: nach Alfred Jarry)

Am konsequentesten hat wohl der 1992 verstorbene amerikanische Komponist John Cage die Idee einer Montage im Sinne einer Gleichwertigkeit verschiedener Ereignisse und Künste verfolgt. Bereits 1952 realisierte Cage diese Idee in einer Tonband-Collage in seiner Komposition „Williams Mix“. Im Sinne von akustischen objets trouvés schachtelte er sechs verschiedene Kategorien von Klängen über- und ineinander. Das Abbild dieser Tonband-Collage zeigt den technischen Aufwand dieser Arbeit:

Beispiel: John Cage: *Williams Mix*

In dem großen Hörstück von John Cage „Roratorio“ von 1979 werden Texte von James Joyce, gelesen von Cage, mit irischer Musik und Umweltklängen im Sinne eines Soundscapes miteinander montiert. In den 80er Jahren verband Cage in seinem „Europa-Projekt“ Bild, Szene, Musik und Aktionen aus der gesamten Operngeschichte. Fern eines Verschmelzungsprozesses eines Gesamtkunstwerks wurden die einzelnen Bestandteile der verschiedenen Opern unabhängig voneinander aleatorisch montiert und szenisch und musikalisch in Frankfurt aufgeführt.

In einem neuen Musiktheater heute geht es, ebenso entgegen verschmelzenden Tendenzen eines Gesamtkunstwerks und entgegen konventionellen Literaturoper, um Momente des qualitativ Vielfältigen, ja Disparaten und Widersprüchlichen – wobei Grenzgänge zwischen unterschiedlichen Stilen und Gattungen der Musik nicht selten sind.

¹² Bernd Alois Zimmermann: *Intervall und Zeit*, Mainz 1974, S. 110

Wenn Walter Benjamin den Film- und Reproduktionstechniken das Verdienst zuwies, „eine revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern“¹³, so konnte er nicht ahnen, in welcher Weise dies – und nicht nur positiv! – durch eine Fusion von Kunst und Technik in unserem Zeitalter der totalen technischen Reproduzierbarkeit aller Künste und Medien zutrifft. Die Grenzüberschreitungen der verschiedenen Künste werden durch eine digitale Intermedialität zu einer globalen Verschmelzung transformiert.

Die weltweite Vernetzung durch Telekommunikation, Internet, den allgemeinen Warentausch und die damit verbundene mediale Allgegenwart lassen Zeit und Raum verschwimmen, was eine Veränderung der Weltwahrnehmung bedingt.

Die substantielle Erweiterung der Künste reagiert nicht nur mit der Auseinandersetzung einer neuen Technologie, sondern auch mit der Auseinandersetzung eines neuen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Denkens.

Der Physiker Werner Heisenberg hatte 1959 bereits darauf hingewiesen, „der charakteristische Zug der kommenden Entwicklung wird die Überwindung der historisch gewordenen Grenzen zwischen den verschiedenen Einzeldisziplinen sein“. Er sieht eine Ähnlichkeit zwischen Physik und moderner Kunst in der Entfaltung abstrakter Strukturen, die die Möglichkeit eröffnen, umfassendere Zusammenhänge darzustellen. „Wissenschaft und Kunst bilden im Laufe der Jahrhunderte eine menschliche Sprache, in der wir über die entfernteren Teile der Wirklichkeit sprechen können; und die zusammenhängenden Begriffssysteme sind ebenso wie die verschiedenen Kunststile gewissermaßen nur verschiedene Worte oder Wortgruppen dieser Sprache“¹⁴.

Ein Künstler, der Mathematik, Physik und Philosophie mit seiner kompositorischen Tätigkeit aufs engste verband, war der vor einigen Jahren verstorbene griechisch-französische Komponist Iannis Xenakis. Er schrieb 1985: „Mir scheint die Zeit gekommen, nach Möglichkeit noch gründlicher und gleichzeitig noch globaler in das Wesen der Musik einzudringen, um die vermittelnden Kräfte zwischen Technologie, naturwissenschaftlichem Denken und der Musik zu finden“¹⁵.

Diese vermittelnden Kräfte fand Xenakis zwischen Mathematik und Musik durch die Anwendung statistischer Gesetze der Wahrscheinlichkeitstheorie in einigen seiner Kompositionen. In seinem Werk „Metastasis“ von 1955 arbeitete Xenakis im Orchester mit riesigen Klangmassen und Klangflächen, die ein Umdenken von einem linear melodischen Zusammenhang nötig machte.

Györgi Ligeti beschreibt die Korrespondenz zwischen der Chaostheorie und seiner Musik als eine Ähnlichkeit der Struktur „des immer anderen und doch gleichen.“ Darüberhinaus interessieren Ligeti die wechselseitigen Übergänge zwischen Chaos und Ordnung, ein Prinzip, das er in der Klavieretüde „Désordre“ und in anderen Kompositionen anwandte.

Die französischen Philosophen Gilles Deleuze und Felix Guattari widmeten sich besonders in ihrem umfangreichen Werk „Milles Plateaux“¹⁶ der Verknüpfung von Philosophie und Kunst. Für sie ist das Markenzeichen der poststrukturellen Philosophie, die Kunst wieder in ihr Recht zu stellen, auf eine Stelle, wo Kunst neben Philosophie und Wissenschaft unser Denken beeinflusst. Erstaunlich ist die Resonanz, die das Werk „Milles Plateaux“ von Deleuze und Guattari speziell bei einer jungen Generation auslöst, die sich wesentlich aus der Rockszene und der neuen Club-Elektronik zusammensetzt. Anlässlich des 1995 erfolgten Freitods von Gilles Deleuze werden mehrere CDs „In Memoriam Deleuze“ von verschiedenen Musikgruppen publiziert. In dem Begleittext einer CD beziehen sich die Produzenten auf das genannte 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. Das Gegenteil von einer traditionellen philosophischen Darlegung . . . Statt einer Rhetorik vom Anfang, von der logischen Folge, der Verkettung, von der Kausalität: jetzt eine gebrochene aleatorische Logik, die mögliche Offenheiten enthält“¹⁷.

Diese „aleatorische“ Logik, die mögliche Offenheit ohne Bestimmung von Anfang und Ende bzw. der vorbestimmten Folge des Inhalts wird als Gegenbild eines linear kausalen Denkens verstanden. Deleuze unterstützt dies mit dem Bild eines „Rhizoms“, dessen multidimensionales Wurzelgeflecht auf ein Denkmodell weist, das eine vielfältige Vernetzung, die Möglichkeit der Entgrenzung sowie eines vagabundierenden, auch paradoxen Denkens zulässt. Dieses Denkmodell mag der Lebensästhetik einer Club Culture-Generation entgegenkommen, die angesichts ihres flexiblen know-hows innerhalb des

¹³ ebda., S. 163

¹⁴ W. Heisenberg: „Die Beziehungen der Quantentheorie zu anderen Gebieten der modernen Naturwissenschaften“, in: *Physik und Philosophie*, Frankfurt a. M.: Ullstein 1959, S. 87

¹⁵ I. Xenakis in *MusikTexte* 13, Köln 1986, S. 43

¹⁶ deutsch 1992

¹⁷ Covertext der CD „In Memoriam Gilles Deleuze“, 1996, MP-CD-22

kulturindustriellen Managements und der Medien als autonom gewordenen System irgendwie zurechtzukommen meint, und zwar in einer „Technologie als Schnittstelle scheinbar so disparater Szenen wie experimentelle Clubelektronik, neue Musik, Klangkunst und freie Improvisation“. ¹⁸

Entgrenzung eines monokausalen, einseitig determinierten Denkens heißt in unserem Zusammenhang weder multimediale Beliebigkeit noch ein Ineinsdenken oder das Anstreben einer Einheitlichkeit, sei es zwischen den verschiedenen Disziplinen oder zwischen verschiedenen Denkrichtungen. Auch hier wäre an den Autonomiegedanken von Adorno anzuknüpfen. Das Ziel ist nicht eine Verschmelzung der Horizonte, sondern das Herausarbeiten der Unterschiede, die nicht in einer neuen Einheit zusammengekommen werden. Auch geht es nicht um einfache Antagonismen, sondern nach dem französischen Philosophen Jacques Derrida um ein Dazwischen, um eine „différance“. 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“ ¹⁹.

¹⁸ Peter Niclas Wilson in: *MusikTexte* 2002, Heft 93, S. 91

¹⁹ H. Kimmerle: *Jacques Derrida*, Hamburg 2000, S. 164