

# Rückführung der Kunst in Medienpraxis

## Verlangen die Neuen Medien einen neuen Avantgarde-Begriff?

Die medialen Dispositive musikalischer und klangkünstlerischer Gestaltung haben im Laufe der vergangenen einhundertfünfzig Jahre fundamentale Verschiebungen erfahren. Zunächst die analoge Phonographie – das Aufschreiben von konkreten Klangereignissen anstatt von Tönen –, und schließlich die Neuen – will sagen: digitalen – Medien machen ein kreatives Umgehen mit Klang möglich, wie es vor ihrer Zeit schlichtweg undenkbar bleiben musste. Musiker und Klangkünstler gestalten heute nicht mehr ausschließlich abstrakte Strukturverhältnisse aus Tonhöhen und Tondauern in der Zeit – den primären Parametern der klassischen Notenschrift –, sie arbeiten mit konkreten Klangfragmenten, wie sie sich im Tonband oder im Flashspeicher der digitalen Sampler materialisieren und sich in immer feinere Mikrostrukturen zergliedern lassen; sie gestalten in Softwareumgebungen wie Max/MSP oder Pure Data ihre individuellen Klangerzeuger als frei formbare Medienobjekte und machen damit die Arbeit am eigenen Instrument zum Teil des kompositorischen Prozesses: »The process of designing the instrument becomes a process of composing at the same time«<sup>1</sup>; sie entwerfen auditive Medien-Räume die schlichtweg keine Entsprechung mehr in einer unmittelbaren Realität referenzieren. Resümieren lässt sich: Die Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung von Klängen haben mit den technischen Medien eine ungeahnte Erweiterung erfahren. Künstlerische Ansätze haben immer wieder – etwa von Ernst Toch und Paul Hindemith, über Pierre Schaeffer und Karlheinz Stockhausen, zu John Cage und schließlich zeitgenössischen Künstlern wie Christian Marclay oder John Oswald – die ästhetischen Potentiale der neuen Medialität und Technizität von Klang auf je eigene Weise herausgearbeitet und nutzbar gemacht.

Wo aber die musikalisch-künstlerische Praxis die Auseinandersetzung mit den Konsequenzen der zeitgenössisch um sich greifenden Medialisierung vorantreibt, bleibt das Sprechen darüber noch allzu oft in alten, hergebrachten Begrifflichkeiten verhängen.

18 Sind diese Begriffe schal geworden, verlan-

gen Neue Medien in der Auseinandersetzung nach deren geeigneter Aktualisierung, nach deren Neukontextualisierung. Eine solche soll im Folgenden vorgenommen und diskutiert werden: Es gilt, den Begriff der »Avantgarde« vor dem Hintergrund der technischen Medien neu zu bedenken.

## Theorie der Avantgarde

»Die Frage, inwiefern ein Komponist durch sein Schaffen affirmativ oder kritisch oder gar verändernd auf das Bewusstsein seiner Zeitgenossen wirken kann, [...] ist vielmehr eine Frage seiner Kompositionstechnik, *das heißt seiner Mittel und der Art des Umgangs mit diesen Mitteln.*«<sup>2</sup>

Das historische avantgardistische Projekt ist gescheitert. Und das ist beileibe keine Neuigkeit. Dennoch könnte es im Kontext der Neuen Medien als ein theoretischer Begriff wiederum schärfere Konturen gewinnen und aktuelle Berechtigung erfahren.

Avantgarde meint hier dann nicht die verschiedenen künstlerischen Ansätze selbst, die zunächst als eine Speerspitze künstlerischer Praxis radikal neue Verfahren und Gestaltungsweisen erarbeiten und erproben wollten, sondern Avantgarde als jenes übergreifende, theoretische Projekt der Moderne, wie es etwa Peter Bürger<sup>3</sup> skizziert hat und wie es auch Douglas Kahn beschreibt: »The tradition of what is called avant-garde, modernist, and experimental music during [the 20th] century is usually understood as the radical edge of the larger practice of Western art music, a small minority of composers and other practitioners important for the evolution or assertion of different philosophies, poetics, politics, techniques, technologies, styles, and so forth within the larger realm of composition – a way to keep pace with the present. It can also be understood as an adaptive maneuver by which arts in the West confronted larger transformations in the social conditions of aurality [...]«<sup>4</sup> Nach Bürger zielt avantgardistische Kunst in all ihrer Radikalität immer auch auf eines: das Aufbrechen der institutionalisierten Rahmungen der Künste und damit verbunden die Entlarvung der gesellschaftlichen Folgenlosigkeit der etablierten autonomen Kunst. Ob diese Folgenlosigkeit dann an sich durchbrochen werden sollte, wie im intendierten Schock der Dada-Performances, oder aber ob die realen gesellschaftlichen Widersprüche in das künstlerische Werk selbst Eingang finden sollten, welches dann nicht nur den historischen Stand des Materials, sondern darin zugleich auch jenen der inhumanen Gesellschaft zu präsentieren hätte, wie es Adorno bei Schön-

2 Helmut Lachenmann, *Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort*, in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden, 1996 [1971/72], S. 93. (Herv. MP).

3 Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M., 1974.

1 T. Magnusson, E. H. Men-dieta, *The Acoustic, the Digital and the Body: A Survey on Musical Instruments*, in: *Proceedings of the 2007, Conference on New Interfaces for Musical Expression*, New York, 2007, S. 96.

4 Douglas Kahn, *Noise Water Meats. A History of Sound in the Arts*, Cambridge, 1999, S. 101/102.

berg gegeben sah, bleibt hier eine sekundäre Unterscheidung. In beiden Fällen wollte eine avancierte künstlerische Praxis – zumeist Hand in Hand mit einer entsprechenden Theorie – einen radikalen Bruch mit hergebrachten Erfahrungsmustern provozieren, um so auch den Blick für die untragbar gewordene gesellschaftliche Situation zu schärfen. Ästhetische Erfahrung sollte so nicht nur lebenspraktische Relevanz zurückerhalten, sondern auch eine »reale« Verbesserung der Zustände zumindest vorbereiten. Das Projekt der Avantgarde war in eben diesem Sinne eine »Rückführung der Kunst in Lebenspraxis«<sup>5</sup>.

Dass dieser hehre Anspruch, der in vielen Fällen viel mehr einer der Theorie war, als dass er von den Künstlern selbst formuliert wurde, letztlich nicht erfüllt wurde, ist heute kaum bestreitbar. Die Künste sind in ihrer Breite niemals gänzlich ausgezogen aus ihren Refugien, den Museen und Konzertsälen. Die Künstler der Avantgarden mögen neue Orte gefunden haben, aber auch dort waren sie wieder – nachdem der erste Schock sich gelegt hatte – »Kunst«, auch dort blieb die ästhetische Erfahrung ihren äußeren Umständen auf eigene Weise enthoben. Ebenso »die Welt«: auch sie blieb eine »verwaltete«, die nun eben auch die Kunst – operationalisiert als Kulturretat – mitverwaltet.

Jedoch auf der Ebene der künstlerischen und musikalischen Gestaltung wäre es falsch, all jene Errungenschaften der historischen avantgardistischen Ansätze übersehen zu wollen. Bereits Schönberg etwa hat ohne jeden Zweifel die Kategorie des musikalisch-ästhetischen Materials ganz grundlegend erweitert. Cage wiederum hat später in seinen Arbeiten die Dispositive des bürgerlichen Konzerts – in *4'33* – und der Phonographie – in *33 1/3* – auf zuvor unerreichte Weise ästhetisch herauspräpariert. Beide haben damit beispielhaft gezeigt, wie ästhetische Praxis ihre eigenen Grenzen – jene des ästhetischen Materials, ebenso wie jene des Aufführungs-Settings – systematisch erproben und auf diese Weise erfahrbar machen kann.

Man erhält somit auch in der Musik ein zweigeteiltes Bild, wie es Peter Bürger für die Künste allgemein konstatierte: »Während die politischen Intentionen der Avantgardebewegungen (Reorganisierung der Lebenspraxis durch die Kunst) uneingelöst geblieben sind, ist ihre Wirkung im Bereich der Kunst kaum zu überschätzen. Hier wirkt die Avantgarde in der Tat revolutionierend [...]«<sup>6</sup>

## Avantgarde neu kontextualisieren

Es ist diese theoretische Ebene bei Bürger, die im heutigen Sprechen von Avantgarde meist verblasst: Die Rückerlangung lebenspraktischer Relevanz durch radikal neue künstlerische Praxis. Vor dem oben nur skizzierten Hintergrund der Umwälzungen der medialen Dispositive auditiver Gestaltung aber könnte der Avantgarde-Begriff an genau diesem Punkt wieder schärfere Konturen gewinnen.

Für ein solches Einfügen der »Avantgarde« in einen neuen, vielleicht zeitgemäheren Kontext wird deren begriffliches Funktionieren an zwei entscheidenden Stellen umgebaut werden müssen. Gerade hierin liegen aber die Chancen des Begriffes, die hier zunächst als die zwei zentralen Thesen dieser Überlegungen nur angedeutet werden sollen:

Die Forderung, ästhetische Praxis habe gesellschaftliche Verhältnisse zu reflektieren, um so ihre lebenspraktische Relevanz zurückzuerhalten, ist heute auf andere Weise zu formulieren. Die emanzipatorischen Hoffnungen der historischen Avantgardebewegungen sind offensichtlich unhaltbar geworden. Jedoch hätte avancierte ästhetische Praxis weiterhin die Aufgabe, einzelne Facetten gesellschaftlicher Realität in sich präsent zu halten.

Die Beurteilung ästhetischer Praxis danach, ob sie avancierte Verfahrensweisen und Materialien verwendet, scheint heute um so dringlicher, als die möglichen Parameter und Verfahrensweisen künstlerischer Gestaltung mit den neuen Medien-Materialitäten zumindest potentiell eine ungeahnte Erweiterung erfahren haben. Hier gilt es zu unterscheiden zwischen solchen Arbeiten, die sich der veränderten Situation stellen und diese kritisch erarbeiten und solchen, die in hergebrachten Konzepten verharren.

## Avancierte ästhetische Praxis als Medien-Reflexion

Die Umwälzungen der technischen Medien haben selbstverständlich nicht nur den Bereich der Musik oder der Klangkunst erschüttert, sondern stellen ganz allgemein eine bedeutende zeitgenössische Signatur kultureller und gesellschaftlicher Prozesse dar. Um in der Diktion der *Kritischen Theorie* zu sprechen: Wie auch immer heute »gesellschaftliche Verfasstheit« an sich genau zu bestimmen wäre, wird wohl niemand bestreiten wollen, dass »Gesellschaft« heute auf ganz fundamentaler Ebene »medial« verfasst ist. Technische Medien haben über den Buchdruck oder die Photographie, die phonographische Klang-

5 Vgl. ebd.

6 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, a.a.O., S. 80.

schrift oder den Film bis hin zum digitalen Code menschliche Gesellschaft grundlegend umgestaltet. Dabei ist ebenfalls zu bedenken, dass auch das Konzept einer stabilen Makrostruktur »Gesellschaft« an sich heute mehr als nur problematisch geworden ist. An dieser Stelle wäre präziser von konkreten Prozessen der Assoziation zu sprechen<sup>7</sup> – und eben solche laufen heute in vielen Fällen unter Einbeziehung technischer Medien ab. Diese haben unsere Wahrnehmungen – und gerade unsere Wahrnehmung von »Welt« – neu konfiguriert.<sup>8</sup> Gleichwohl verharren »die Medien« in einem alltäglichen Verständnis seltsam unterbestimmt: Sie erscheinen als *Kanäle* der Kommunikation, als *Speicher* bestimmter Inhalte. Jenem aber, das sie kommunizieren, das sie speichern, sind sie dann nur ein Äußerliches und verbleiben so in ihrem Funktionieren immer in der Schweben. Unweigerlich prägen sie unser Wahrnehmen, Denken und Handeln und verschließen sich damit zugleich jeder direkten Reflexion, entziehen sich als eine Art »kulturelles Unbewusstes« jeder Analyse.<sup>9</sup> Medien an sich – zumindest das scheint mittlerweile ein medientheoretischer Gemeinplatz zu sein – sind nicht erfahrbar.

Ästhetische Praxis bietet hier Möglichkeiten, sich jener nur so schwer zu fassenden Medialität experimentell zu nähern, sich mit ihr auseinander zu setzen als eine fundamental neue Qualität kultureller und eben auch gesellschaftlicher Prozesse. In genau dem Maße wäre ästhetische Praxis dann avanciert zu nennen, in dem sie ihre eigene Medialität erfahrbar machte und in dem sie somit zugleich auch einen auf andere Weise nur schwer zu benennenden, gesellschaftlichen Zustand reflektierte. Gerade hierin würde sie eine ganz konkrete lebenspraktische Relevanz erhalten, in dem sie die Mediendispositive zeitgenössischen Erlebens »erlebbar« machte.

Genau dieses scheinbar unmittelbare Erleben hätte avancierte ästhetische Praxis zu stören, zu irritieren. In dieses hätte es Kerben zu schlagen, an denen die zugrunde liegenden, verborgenen medialen Strukturen doch noch sichtbar werden. Dieter Mersch hat auf die Angewiesenheit dessen, was er eine »Negative Medientheorie« nennt, auf solche ästhetischen Strategien hingewiesen, die »Effekte von Medienreflexion« zeitigen: »Ihr Paradigma sind Eingriffe, Störungen, Hindernisse, die Umkehrung von Strukturen, die extreme Verlangsamung oder Beschleunigung von Zeiten [...] und vieles mehr«<sup>10</sup>. Solche »Strategien der Differenz« zeichnen schließlich jene Differenz zwischen dem, was ein Medium präsentiert, und dessen spezifischer Medialität nach und machen diese so als ein Negatives fassbar.

Pointiert zusammengefasst ist es das Verhältnis von »Mensch« und »Maschine«, das mit der allumfassenden Medialisierung kultureller und gesellschaftlicher Prozesse neu zur Verhandlung steht. Es scheint weithin ungeklärt, ob »Maschinen« als verfügbare Werkzeuge, als Auslagerung »menschlicher« Handlungsintention in willfährige Technik zu konzeptualisieren sind, oder ob nicht vielmehr dieser »Mensch« zeitgenössisch zum bloßen Servomechanismus, zum hilflosen Anhängsel technischen Prozessierens degradiert. Dieses ungeklärte Verhältnis bleibt in unserem alltäglichen Umgehen mit Medientechnologie weitgehend unreflektiert. Die Erfahrung unseres Körpers als ein Interface, eine Schnittstelle mit Maschinen – so auch Helga de la Motte-Haber – ist durch Mausclicks so selbstverständlich geworden, dass es ästhetischer Überformung bedarf, um sie bewusst zu machen.<sup>11</sup>

Bereits bei Helmut Lachenmann findet sich ein ähnlicher Gedanke, wenn dieser fordert, dass Musik die Erfahrung des Hörers zu »verunsichern« hätte, um ihn so auf ein Unbewusstes zu stoßen, wie es eben auch die Medien eines sind: »Musik also [...] muß versuchen, durch die ihr als ästhetisches Medium von der Gesellschaft zugewiesene Hintertür in die Reflexionen des Hörers Erfahrungen hineinzuschmuggeln, welche in der Lage sind, jene innerste Irrationalität, deren Niederschlag auch die ästhetischen Erwartungen sind und von wo aus der Einzelne letztlich doch noch unbewußt denkt, fühlt und handelt, zu infizieren und auf diese Weise zu verunsichern.«<sup>12</sup> In den Arbeiten Pierre Schaeffers und der *musique concrète* ließe sich schon früh solche »auditive Verunsicherung« ebenso finden wie in Stockhausens *elektronischer Musik*. Beide Ansätze machen Klänge auf eindrucksvolle Weise *anders* erfahrbar, indem sie diese etwa aus den naturhaften Kontexten ihrer akustischen Erzeugung herauslösen und sie *für sich* stehen lassen, oder aber auch indem eine Reise »ins Innere« der Klänge unternommen wird, die ungehörte Texturen zutage fördert. In beiden Fällen – und das ist von zentraler Bedeutung – wird die technisch-mediale Verfügbarkeit von Klängen – ganz konkret: die Möglichkeiten der Phonographie – als ein ästhetisches Material ernst genommen.

## Emanzipation der Medienklänge

Notenschrift, analoge und schließlich digitale Phonographie lassen sich als spezifische Medien-Materialitäten beschreiben, an denen musikalische Praxis sich vollzieht. Sie alle ermöglichen ein qualitativ eigenes Umgehen mit Klang, den sie entweder symbolisch notie-

7 Wichtige Vorschläge hierzu hat gerade die aktuell viel diskutierte Akteur-Netzwerk-Theorie gemacht.

8 Wie genau diese Neukonfigurationen zu modellieren wären ist eine spätestens seit Benjamin oder McLuhan anhaltende Debatte, auf die hier nur verwiesen werden kann.

9 Vgl. Dieter Mersch, *Mediale Paradoxa. Einführung in eine negative Medienphilosophie*. Online unter: <http://www.dieter-mersch.de/download/mersch.negative.medienphilosophie.pdf>. (Zugriff 14.06.2010).

11 Helga de la Motte-Haber, *Embodiment – Klanggeste – Biofeedback. Rück und Ausblick auf ein neues Thema der Musikwissenschaft*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, 83./Mai 2010, S. 9.

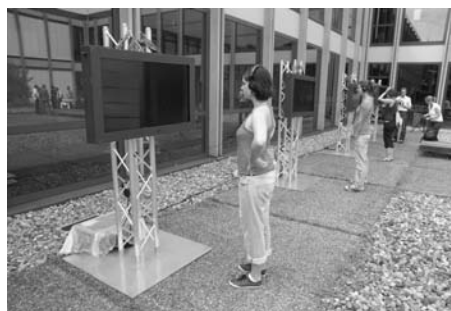
12 Helmut Lachenmann, *Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort*, a.a.O., S. 93.

10 Ebd.



ren, analog mitschreiben oder binär codieren. Avancierte Ansätze hätten nun gerade auch das phonographische Medien-Material als ein dezidiert ästhetisches zu behandeln und als solches ernst zu nehmen. Auf die »Emanzipation der Dissonanz« und die »Emanzipation des Geräusches«, beides Anliegen der Avantgardebewegungen, hätte damit die »Emanzipation der Medienklänge« zu folgen, wie Rolf Großmann es dargelegt hat.<sup>13</sup> Material – das wissen wir seit Adorno – ist durch und durch historisch. Es ist all das, womit die KünstlerInnen umgehen, schließlich auch ihre Verfahren und Umgangsweisen.<sup>14</sup> Und es trägt in sich stets die Signatur seines historisch-gesellschaftlichen Ortes. Die oft krampfhaften Bemühungen, technische Medien als den eigentlichen ästhetischen Prozessen gegenüber nur sekundäre, akzidentielle Bedingungen abzutun, konservieren damit einen Stand des Materials, wie er spätestens seit der massenhaften Verfügbarkeit und der kulturellen Adaption der Phonographie überholt wurde. Musikalische Praxis, die in Anspruch nimmt, den aktuellen Stand des Materials kritisch zu erarbeiten, darf an diesem Punkt nicht stehen bleiben, sondern hat die dringende Aufgabe, die Medienklänge als eine nächste Stufe der Materialerweiterung in sich aufzunehmen und mit ihnen zu experimentieren.

Solches Experimentieren findet sich in der künstlerischen Praxis bereits vor der *musique concrète* und der *Elektronischen Musik*, bei Moholy-Nagy oder Toch und Hindemith, aber später beispielsweise auch bei Künstlern wie John Cage, der hinausgehend über die Medien-Materialität der einzelnen Klänge selbst die Medien-Settings als ästhetisches Material entdeckt, wenn er in *33 1/3* keine Klangstrukturen mehr sondern Medien-Architekturen gestaltet.



Auch in der *tape music* Steve Reichs wird das Klanggeschehen als ein »Medien-Effekt«, nicht mehr bloß ein »Medien-Inhalt« hörbar gemacht. Ausgangspunkt dafür bildete dann auch nicht »menschliche« Intention, sondern »maschinelles« Prozessieren: »[T]he process was discovered with, and was indigenous to, machines.«<sup>15</sup>

## Populäre Avantgarde?

Eine solche medienreflexive ästhetische Gestaltung findet sich – und das scheint hier bemerkenswert – auf beiden Seiten des ebenso oft zugeschütteten, wie wieder ausgehobenen Grabens zwischen »E« und »U«, zwischen ernster und populärer Kunst. So sind es etwa tendenziell »ernsthafte« Künstler wie Bob Ostertag oder Christian Marclay, welche die Verfahren der Collage und Montage, des Arbeitens mit fragmentarischen Versatzstücken vorgefertigten Materials als eine dezidiert medienästhetische gestalterische Strategie erproben. Ebenso – wenn auch aus einem deutlich zu unterscheidenden Hintergrund heraus – lassen sich solche Experimente aber auch im Sampling der populären DJ-Culture beobachten. Sampling wird hier ausdrücklich nicht als eine bloß simulative und reproduktive Technik zur kostengünstigen Ersetzung

Medien sind längst Bestandteil musikalischer Produktion wie in dem Klangportrait einer Stadt *Alltags(Ver)Dichtung* des Komponisten Werner Cee mit Musik- und Kunststudierenden der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im Innenhof der Hochschule (Projektbetreuung: Marc Benseler, Kunst, und Peter Imort, Musik). Bilder von der Vorpräsentation am 22. Juli in einer Live-Performance, Uraufführung im Rahmen des Festivals *ZukunftsMusik* im Stuttgarter Raum am 7. Oktober. (© Netzwerk Süd Stuttgart)

13 Vgl. Rolf Großmann, *Klang – Medium – Material. Über den technikkulturellen Wandel des Materials auditiver Gestaltung*. In: H. de la Motte-Haber / M. Osterwald / G. Weckwerth (Hg.), *Katalog Sonambiente-Festival 2006: Klang Kunst Sound Art*, Heidelberg 2006, S. 313.

14 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, 2003 [1970].

15 Steve Reich, zit. n. U. Götte, *Minimal Music. Geschichte – Ästhetik – Umfeld*, Wilhelmshaven, 2000, S. 70.

teurer akustischer Instrumente und Studio-musiker verwandt, wie es in weiten Teilen des Pop-Mainstreams passiert, sondern als eine Möglichkeit des kreativen Umgangs mit den kulturellen Archiven der Phonographie – konkret: den Plattensammlungen –, der deren Inhalte als ein legitimes ästhetisches Material behandelt.

Dieser »höchst analytische Umgang«<sup>16</sup> mit den *loops* und *samples*, den neuen Medien-Materialitäten von Klängen, bleibt dabei nicht bloß naives Austesten von Technologie, es handelt sich dabei »um einen höchst komplexen, technisch wie intellektuell anspruchsvollen Vorgang der Materialanalyse, der Dekonstruktion und Rekombination.«<sup>17</sup> Jedoch sind die zugrunde liegenden Wissenskomplexe, die ästhetischen Zielsetzungen und Strategien selbstverständlich andere, als jene, die sich in zeitgenössischer »Ernster Musik« äußern. Mediendispositive umfassen niemals nur die Ebene der technischen Apparatur, sondern als ein »heterogenes Ensemble«<sup>18</sup> immer auch ein Netz aus kulturellen Praxen und Diskursen, in welches eingebunden jene funktionieren. Der gleiche Laptop bildet damit ein unterschiedliches mediales Dispositiv, wenn er entweder vor dem Hintergrund einer klassischen kompositorischen Ausbildung, oder aber aus einer populären Musikpraxis heraus verwandt wird. Trotz – oder vielmehr: wegen – dieser Unterschiede wäre auch populäre Musik danach zu befragen, wie sie ihre eigenen Mediendispositive thematisiert und in sich erfahrbar macht.

Die Musik von Künstlern wie etwa Flying Lotus, der ursprünglich aus einem HipHop-Hintergrund stammt, funktioniert, unabhängig von den traditionellen Diskursen musikalischer Gestaltung, eher als ein selbstverständlicher und spielerischer Umgang mit den Prozessen und Objekten digitaler Medien. In seinen Arbeiten, die fast ausschließlich auf einem Laptop entstehen, verwebt er Elemente der unterschiedlichsten populären elektronischen Stile, aber auch des Free Jazz' seiner Großtante Alice Coltrane zu einem dichten Teppich aus kürzesten Vocal-Samples, Filter-Sweeps, eingestreuten Synthesizer-Arpeggios und jeder Menge digitalem Quantisierungs-Rauschen. Hier lässt sich erahnen, was es bedeuten könnte, wenn einerseits Klang nicht mehr als eine notierte Struktur, auch nicht mehr als ein Abschnitt auf dem Tonband, sondern als ein verschiebbares Desktop-Icon verstanden wird, und wenn andererseits ein großer Teil historischer wie aktueller auditiver Kultur in Sekundenbruchteilen über elektronische Netze zur Verfügung steht.

## Medien-Avantgarde zwischen »E« und »U«?

Wenn es heute Aufgabe avancierter musikalischer und klangkünstlerischer Praxis ist, durch Hereinnahme der neuen phonographischen Medien-Materialitäten und ihren entsprechenden Verfahren in die Kategorie ästhetischen Materials einen ebenso grundlegenden wie nur wenig reflektierten Umstand »gesellschaftlicher Verfasstheit« ästhetisch bewusst zu machen – jenen nämlich der Ubiquität technischer Medialisierung –, dann wäre solche Praxis heute quer zu einer Unterscheidung von »ernster« und »populärer« Musik zu finden. Während sich allerdings die gestalterischen Verfahrensweisen ebenso wie die Aufführungspraxis von Laptop-Performances zur Clubkultur immer weiter angleichen, bleiben Unterschiede dennoch bestehen und benennbar. Sie finden sich auf der Ebene der leitenden ästhetischen Diskurse und Theorien, die neben der technischen Apparatur ein weiteres bedeutendes Element medialer Dispositive ausmachen.

Vor diesem Hintergrund – so die schließende These – könnte ein neukontextualisierter Begriff einer »(Medien-)Avantgarde« dazu dienen, zeitgenössische Musik-Praxis angemessener zu beschreiben, als es in hergebrachten Begriffen und Kategorien möglich ist. Es ginge also nicht darum, durchaus vorhandene Differenzen zwischen »E« und »U« gleichmacherisch einzuebnen. Vielmehr läge die Chance darin, präziser angeben zu können, welche künstlerischen Arbeiten innerhalb dieser beiden unterschiedlichen musikalischen Funktionssysteme eine Fortentwicklung des Materials und der Verfahren ästhetischer Gestaltung aktiv vorantreiben. Dies würde allerdings erfordern, auch medienreflexive populäre Musik als eine avancierte und dezidiert avantgardistische anzuerkennen und von ihrem eigenen Dispositiv aus, ihren eigenen Diskursen, Praxen und Komplexitätsebenen verstehen und bewerten zu wollen. Dabei ist es keinesfalls die avancierte populäre Musik selbst, die dieser Anerkennung bedürfte, vielmehr wäre es die theoretische Auseinandersetzung, die sich eines wichtigen Gegenstandes selbst berauben würde, wenn die medienreflexive Arbeit, die heute dort geleistet wird, als wissenschaftlich blinder Fleck verbliebe. ■

16 Rolf Großmann, *Die Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion*, in: C. Bielefeldt, U. Dahmen, R. Großmann (Hg.): *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, Bielefeld, 2008, S. 131.

17 Ebd.

18 Michel Foucault, *Dispositive der Macht*, Berlin, 1978.