

GERALD FIEBIG

»In the beginning, there was the word, and the word was oooooommmmm. God was, apparently, a drone music pioneer, and there is something religious about this music... or rather, something spiritual«, schreibt Callum Zeff in einer Rezension von *Inside The Dream Syndicate Volume 1: Day Of Niagara* (1965). Das Album dokumentiert einen zentralen Meilenstein für die Herausbildung von »Drone« als Paradigma der Popgeschichte ebenso wie der »E-Musik«. Während John Cale die Technik der lang gehaltenen Viola-Figuren, die er als Mitglied des da-

driftes Ohr zu füttern und sein Bewusstsein auf den KLANGGGG der Welt (und der Unterwelt) einzuschwingen«, dann ist die Assoziation Drone = Transzendenz offenbar zu einem quasi selbstverständlichen Muster geworden, von dem sich agnostische Hörer_innen erst explizit kritisch abgrenzen müssen.

Somit stellt sich die Frage: Lassen sich formale bzw. materiale Qualitäten von Dronemusik identifizieren, die mit psychischen oder gesellschaftlichen Codes des Religiösen korrespondieren? Da-

(VERHEISSUNGS-?)VOLLE

maligen DREAM SYNDICATE entwickelt hatte, in den Rockkontext von VELVET

DRONEMUSIK UND SPÄTMODERNE ZEITERFAHRUNG

UNDERGROUND übernahm und mit einem gerüttelt Maß an Noise anreicherte, baute La Monte Young auf den Praktiken des DREAM SYNDICATE aka THE THEATER OF ETERNAL MUSIC seine kompositorische Markenidentität als Hauptvertreter (neben Phill Niblock) des »sustained tone branch« der »hochkulturellen« Minimal Music auf.

Ähnlich paradigmatisch wie die auf dem Album dokumentierte Musik ist die von Zeff formulierte spirituelle Deutungsfigur. »[T]he use of sustained or repeated sounds, notes, or tone-clusters – called drones« – wird gern in Begriffen der Transzendenz in Sphären jenseits des Irdischen beschrieben. Bekennende Spiritualist_innen wollen in potenziell endloser Musik (*Eternal Music*) tatsächlich die Schwingungen des Universums und damit das Walten einer Gottheit oder zumindest einer mystisch aufgeladenen Natur verkörpert hören. Oft scheinen sich solche Deutungen einem Denken in orientalistischen Stereotypen zu verdanken, das aus einer klanglichen Ähnlichkeit mit indischer Ragamusk bzw. tibetischen Mantras darauf schließt, dass dieser Sound eine vage »östliche Spiritualität« verkörpere.¹

Genährt werden solche Deutungen dadurch, dass in den 1960ern tatsächlich eine ganze Reihe von Musiker_innen Anregungen aus klassischer indischer Musik oder indonesischem Gamelan bezogen – nicht nur die DREAM-SYNDICATE-Kollegen (und späteren Antipoden) La Monte Young und Tony Conrad, sondern auch die dronehistorisch einschlägigen Komponist_innen Pauline Oliveros, James Tenney und Glenn Branca.² Geflüssentlich übersehen wird dabei, dass die Beschäftigung mit diesen nichtwestlichen Musiken sich durchaus ohne Metaphysik aus den materialästhetischen Interessen der 1960er-Avantgarde begründen ließ, etwa in Bezug auf die Suche nach alternativen Tonsystemen abseits der temperierten Zwölftonskala oder neuen Wegen zur Organisation musikalischer Zeit. Tony Conrad etwa schreibt über seine erste Begegnung mit einer Aufnahme des indischen Musikers Ali Akbar Khan: »It was apparent to me upon first listening that the element which enabled the acute focus and unusual emotional intensity of this music was the drone, which expanded attentiveness to intervallic relations while eliminating the function of harmonic motion.«³ Sieht man Conrads Begeisterung über die potenzielle Subversion der tonalen Harmonietradition der westlichen Musik durch Drone-Intervalle im Kontext seiner Sympathien für »the dismantling and dispersion of any and all organized cultural forms«, so zeigt sich, dass dronemusikalische Praxis auch aus ganz anderen gedanklichen Kontexten begründet werden kann als Religion. Wenn La Monte Young sein musikalisches Selbstverständnis in spirituellen (und großenwahnsinnigen) Termini formuliert – »To get into the sound: The sound is God, I am the sound that is God« – und spirituell geneigte Hörer_innen entsprechende Vorstellungen darauf projizieren, so könnte man dies als private Idiosynkrasie abtun. Wenn aber selbst ein der religiösen Schwärmerei denkbar unverdächtig Autor wie Rigo Dittmann Drone (wenngleich mit ironischer Distanz) als die geeignete Musik definiert, »wenn man vorhat, sein

mit verknüpft ist eine zweite Frage: Lässt sich das im vergangenen Jahrzehnt breiter gewordene Hörer_inneninteresse an Drones als Ausdruck einer spirituellen Tendenz deuten?

Marcus Boon weist darauf hin, dass in der mittelalterlichen Kirchenmusik Europas lange, laute Orgel-Drones gängige Praxis waren.⁴ Man kann also davon ausgehen, dass die damaligen Hörer_innen den religiösen Inhalt des Rituals und den Klangcharakter der Begleitmusik miteinander assoziierten. Doch diese nur aus historischen Quellen rekonstruierbaren Codes sind für heutige westliche Hörer_innen in der Rezeption ebenso wenig präsent wie (im Regelfall) ein Wissen um die hinduistische Symbolik in den Formen der indischen Musik. Hinzu kommt, dass Genres wie Drone Ambient, Drone Metal oder die verschiedenen Spielarten »experimenteller Geräuschkunst«⁵ und ihre Hörer_innen in den meisten Fällen ja gut ohne dieses musikhistorische bzw. musikethnologische Metawissen auskommen.

Umgekehrt ist es ja auch nicht so, dass alle sakrale bzw. rituelle Musik Dronecharakteristika aufwies. Woher kommt es also, dass sich bei vielen Hörer_innen transzendente Assoziationen einstellen, wenn sie mit Musik konfrontiert sind, die auf lang anhaltenden, statischen oder sehr langsam sich verändernden Klangschichtungen aufgebaut ist? Marcus Boon sieht den Grund in wahrnehmungspsychologischen Mustern: »There is something about a sound that does not shift, something about the experience of a sound heard for an extended duration that nags at consciousness. Drones interrupt the pleasure the brain takes in compositions built on an infinite variety of notes, combinations and changes, or pull it towards something more fundamental.«⁶

Die Parallele, die die Umgangssprache zieht, wenn sie Musik, die aus dem rhythmischen Korsett der Beats ausbricht – also auch Drones – als »Kiffermusik« bezeichnet, erfasst die potenziell bewusstseinsverändernde Komponente solcher Musik recht gut. Boon sieht in der »Säkularisierung« der Drones dieselbe historische Entwicklung am Werk wie bei anderen Praktiken, die in früheren Epochen der religiösen Sphäre vorbehalten waren: »Indeed, like all former sacred technologies in the modern era, including drugs, dance and ritual, erotic play or asceticism, musicians have appropriated and reconfigured the drone's power in many ways that question traditional notions of the sacred.«⁷ Zwar ist der geschichtliche Erklärungswert dieser Passage durch das unhistorische Verquicken von zeitlich und räumlich doch sehr unterschiedlichen Phänomenen wie Kirchenorgel und Tantrismus nicht gerade hoch. Zwei Punkte sind jedoch interessant: Zum einen erklärt die Allianz von Sex, Drugs und Drone die Attraktivität dieses »psychedelischen« Phänomens nicht nur bei Avantgardekomponisten mit hochspezialisierten Klangforschungsinteressen sondern auch in der Popkultur. Zum anderen rührt die von Boon erwähnte Infragestellung überkommener Vorstellungen des Heiligen an die historischen Wurzeln von Metal bei BLACK SABBATH. Die Band setzte nicht nur die Metal-Ikonografie ins Werk, die sich bis heute an religiösen Signifikanten abarbeitet – in erster Linie sind hier natürlich die Thematisierung des Satans sowie der Schattenseiten christlicher Religion gemeint. Darüber hinaus hat man es bei ihrem gleichnamigen Stück auch »mit einer nicht von der Hand zu weisenden Referenz für den jetzigen DROH zu tun«, wie Markus Stegmayr und René Nuderscher in ihrem hervorragenden Aufsatz »DROH

als Meta-Metal« anhand der strukturellen Ähnlichkeiten zwischen »Black Sabbath« und der Musik heutiger Drone-Gitarrenbands wie SUNN O))) aufzeigen: »Die Powerchords in Black Sabbath waren eine Zäsur. Diese verminderte Quint, die man auch als »Intervall des Teufels« bezeichnet, beeindruckte und verstörte. Durch einen einfachen Akkordwechsel und einen so bisher nicht hörbaren Gitarrenton war die schiere, körperliche Präsenz eines Riffs möglich.«¹⁵ Diese Drones, so die Autoren, reagieren auf und reflektieren über diese Ursprünge des Metal, indem sie sich den

DRÖHNUNG

seither angehäuften Formklischees des Genres verweigern. Der Minimalismus des Drone Metal »geht zurück zu den genannten Ursprüngen, als ein einzelner Gitarrenakkord, ein bestimmter Akkordwechsel, noch etwas unerhörtes [sic] und schockierendes [sic] sein konnte«¹⁶. Damit einher geht eine Abwendung von den klischeehaften Transzendenz-Signifikanten, mit denen in vielen Metal-Spielarten die Musik gerne umstellt wird. »Mit dem Begriff DRONE als kontrollierte Eskapade wäre das Phänomen in seiner Eigenheit und terminologischen Ungenauigkeit etwas locker umrissen. Kontrollierte Eskapade meint die begrenzt intentionslose Klanglichkeit des nur zum Teil menschlich kontrollierten und organisch in seiner Eigenheit belassenen Klages. Die Gitarre wird bis auf den Anschlag sich und ihrer Ontologie überlassen. [...] Hier wird kein neues Phänomen geboren, aber von innen subversiv an der Erweiterung der Grenzen eines bisher mit allen Mitteln sich verteidigenden Genres gearbeitet. Denn wo Irritation entsteht, da entstehen auch neue künstlerische Optionen, die Anschluss für neue Konzepte ermöglichen.«¹⁷ Die kuttenartigen Outfits, die zum Bühnen-Markenzeichen von SUNN O))) geworden sind, können daher als distanzierendes Zitat der abgewirtschafteten Metal-Ikonografie gelesen werden. In der Unklarheit, ob es nun christliche Mönchskutten oder Accessoires einer schwarzen Messe sind, manifestiert sich das ausdrückliche Desinteresse der Band am Spiel mit solchen außermusikalischen Kontexten. In dieser »Suspension des Sinns«¹⁸ sehen Stegmayr und Nuderscher ein zentrales Abgrenzungskriterium von Drone Metal zum klanglich durchaus ähnlichen Black Metal.¹⁹ Sie liefern damit aber auch einen Ansatz für die Beschreibung der besonderen Qualität, durch die sich Drones unterschiedlicher »Herkunft« (aus Neuer Musik, Metal, Electronica oder experimenteller Geräuschkunst) von anderer Musik abheben, insofern sie für eine Musik stehen, »die nicht mehr zu einer Struktur gerinnt und die nichts mehr mit den Kadenz der konventionellen Musik zu tun haben will. Diese Musik suhlt sich im Geräusch, lässt sich auf syntagmatischer Ebene nicht mehr beschreiben, da die Akkorde wie einzelne Blöcke in ihrer bloßen Anwesenheit sich auftürmen. Man hört diese Musik nicht mehr in der Abfolge von Akkorden, sondern in einzelnen fragmentarischen Tönen und Geräuschen, die man am liebsten möglichst lange auskostet.«²⁰

Diese entropisch-prozesshafte Qualität von Drones, deren Verlauf eher den physikalischen Gesetzen der Elektroakustik folgt als notierbaren musikalischen Strukturen im traditionellen Verständnis, beschreibt Marcus Boon im Rückgriff auf Georges Batailles Begriff des »Formlosen«²¹, anhand dessen auch Paul Hegarty in seinem Buch *Noise/Music* die Geschichte des (Stör-)Geräuschs in der Musik bis hin zum heutigen Genre »Noise« nachzeichnet.²² Drone und Noise stellen sich unter diesem Aspekt als zwei Strategien dar, traditionelle musikalische Ästhetiken »von innen heraus« zu subvertieren, ohne sie einfach zu zerstören. Was Hegarty über das Verhältnis von Free Jazz und tradierten Formen der Musik (nicht nur des Jazz) schreibt, lässt sich daher auch auf die Praktiken von experimentellem Drone und Noise übertragen: »The attack on tonality and the introduction of non-musical noises into play makes the form of a piece oscillate between form and formlessness – which Bataille identified as »formless.«²³ Dieses Oszillieren zwischen

Form und Formlosigkeit macht es beim Hören von Drone- und Noisemusiken schwierig, den formalen Konstruktionsplan eines Werks »herauszuhören« und das Gehörte als abgeschlossenes Werk zu konzeptualisieren (das man sich, wie einen Song oder generell eine Melodie, merken kann und das einem damit als mentales »Objekt« zugänglich ist). Stattdessen erfordern es diese Musiken, sich auf den Prozess einzulassen, den Hegarty als »a coming to form«²⁴ beschreibt. Diese prozessuale Qualität des Form-Werdens mag erklären, warum die Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari, in der ja der Begriff des Werdens eine zentrale Position einnimmt, in der Selbstverständigung und der theoretischen Interpretation »formloser« Musik zumindest seit Beginn der 1990er-Jahre eine so prominente Rolle spielt, dass die *testcard* #3 zum Thema »Sound« bereits 1996 auf ihrem Cover den Umschlag der deutschen Ausgabe von Deleuze/Guattaris *Mille Plateaux* zitierte. Das nach diesem Buch benannte Label machte es möglich, »Drone Ambient«-Electronica überhaupt als abgrenzbares Phänomen anzusprechen – nicht als klar definiertes Genre, sondern durch Vergleiche mit Künstlern, die auf *Mille Plateaux* veröffentlichten –, und trug wahrscheinlich stark zur Pop-Credibility von Deleuze und Guattari bei. In der Tat sind die Gedankenfiguren in *Tausend Plateaus* sehr stark (und in sehr konkreter Weise, mit Bezug auf einzelne Musiker oder sogar Stücke) von unterschiedlicher Musik inspiriert.²⁵ In einer der plakativeren Passagen, in denen Deleuze/Guattari ihr Programm einer »Deterritorialisierung« der bornierten Subjektivität des westlich-kapitalistisch geprägten Individuums mit dem Bild einer Öffnung zum Kosmos hin beschreiben, werden philosophisches Denken und Sound geradezu ineins gesetzt: »Die Philosophie nicht mehr als synthetisches Urteil, sondern als Synthesizer [sic] von Gedanken, um das Denken reisen zu lassen, um es mobil und zu einer Kraft des Kosmos zu machen (so wie man den Klang auf Reisen schickt ...).«²⁶ Man darf davon ausgehen, dass Deleuze/Guattari als Castaneda-Leser und Popmusik-Hörer hier sehr bewusst Assoziationen zu »abgespacerter« psychedelischer »Kiffermusik« zitieren, um ihren Leser_innen den Sound zu suggerieren, den sie meinen. Eine konkrete Referenz unterstreicht aber, dass das permanente Werden des Subjekts, das ihnen als Ideal vorschwebt, im Bereich der Musik durch einen Drone repräsentiert wird: »Es ist klar, daß man einen ganz reinen und einfachen Ton braucht, eine Emission oder Welle ohne jede Harmonie, damit der Klang auf Reisen gehen kann oder damit man um den Klang herumreisen kann (der Erfolg von La Monte Young auf diesem Gebiet).«²⁷ Der esoterisch aufgeladene Jargon scheint auch hier in Richtung Transzendenz-durch-Sound zu gestikulieren, zumal Deleuze/Guattari explizit behaupten: »Die Anrufung des Kosmos ist durchaus keine Metapher.«²⁸ Jedoch ist ihr Kosmos nicht von höheren Wesen bevölkert, sondern meint den physikalischen (oder auch gesellschaftlichen) Raum, dessen nicht überschreitbare Immanenz es in möglichst intensiver Weise so zu besetzen gilt, dass er neue Subjektpositionen oder gar politisch-soziale Machtverhältnisse freigibt. In der Tat entspricht Deleuze/Guattaris Ideal eines aus Plateaus gefügten Buches, das sich einem linearen oder kumulativen Weg zu einer finalen Schlussfolgerung verweigert, eben der nicht-narrativen, dramatische Höhepunkte verweigernden Immanenz des Drone: »Ein Plateau ist immer Mitte, hat weder Anfang noch Ende. [...] Eine Art von gleichmäßigem Intensitäts-Plateau hat den Höhepunkt ersetzt [...]. Es ist eine bedauerliche Eigenheit des westlichen Denkens, Gefühlsäußerungen und Handlungen auf äußere oder transzendente Ziele zu beziehen, anstatt sie auf einer Immanenzebene nach ihrem eigenen Wert einzuschätzen.«²⁹ Mit Deleuze/Guattari kann man Drones also auch hören als paradigmatische Musik dieser Immanenzebene, die sich der Transzendenz gerade verweigert und stattdessen durch ihr langes Verharren auf Soundplateaus eine maximale Intensität zu jedem Zeitpunkt des Hörprozesses anstrebt.³⁰ Das bedeutet aber, dass diese Musik sich noch weniger als andere Musikformen durch sprachliche oder sonstige Metainformation (Plattencover, subkulturelle Stile und Rituale rund um die Musik) erschließen lässt. Die Aufmerksamkeit muss sich also auf den psychoakustischen Prozess des Hörens richten. Das Eintauchen in Sounds, die, wie Boon betont, dem Gehirn den für »normale« Musik typischen Genuss von Abwechslung verweigern,³¹ scheint für die besonderen Qualitäten von Dronemusik mit verantwortlich zu sein. »This formlessness, which blurs and loosens the boundaries of individual identity, could be the source of the ecstatic, »high« quality often stimulated by drone music.«³² Interpretiert man Drones mit Bataille als eine Spielart des Formlosen, dann sind sie ein Phänomen, in dem jene wesensmäßige Formlosigkeit des Kosmos, die in den rationalen Formen der

menschlichen Zivilisation nur verdrängt wird, wieder zum Vorschein kommt – in diesem Fall im Medium der Musik bzw. des Klangs³³ –, und auch Deleuze und Guattari sehen diese Musik als eine Verbündete in ihrem Projekt einer Neuformulierung des Verhältnisses zwischen Rationalität und Unbewusstem. Da beide Ansätze so deutlich von der Psychoanalyse inspiriert sind, lohnt die Frage, ob diese Aufschlüsse über die psychologische Eigenheit von Hörerfahrungen mit Drones geben kann.

Genau diese Frage untersucht Stefan Knappe in seiner Studie *Das Unbewusste und der Klang* anhand experimenteller Geräuschkonzerte mit ausgeprägtem Dronecharakter. Knappe, selbst Dronemusiker in der Band TROUM, dürfte vor allem als Betreiber des programmatisch benannten Labels *Drone Records* seit 1993 wesentlich dazu beigetragen haben, dass ›Drone‹ sich als Stilbegriff aus der Hometaping-Szene des Post-Industrial-/Noise-Underground der späten 1980er nicht nur hinübergerettet hat in die digitale Netlabel-Szene der Gegenwart, sondern – ähnlich wie ›Noise‹ – zu einem auch außerhalb dieses extrem spezialisierten Kontexts geläufigen Begriff geworden ist.³⁴

Knappe identifiziert als wesentliche Strukturmerkmale der von ihm untersuchten Musik eine Reihe von Aspekten, die dem ›ursprünglichen Anliegen klassischer musikalischer Komposition und kompositorischer ›Schriftlichkeit‹³⁵ widersprechen,³⁶ etwa deren ›amorphe Qualität‹³⁷ und vor allem das, was er als ›Fließqualität‹³⁸ [sic] bezeichnet: »Die Musik kennt kein Anhalten und kein Verharren in festen Strukturen, sondern bewegt sich wie ein Strom in der Zeit fort. [...] Die Fließqualität [sic] ist das wichtigste Strukturelement der hier untersuchten Form der experimentellen Geräuschkonzerte und beinhaltet oft die Unbestimmbarkeit der Klangquellen und die Imagination größtmöglicher Räumlichkeit. [...] Aufgelöst werden konkrete Strukturen, zeitschaffende Raster, und wiedererkennbare Muster zugunsten eines amorphen ›Klangbreis‹.³⁹ Knappes These ist, dass die von diesen Charakteristika evozierte »Grenzenlosigkeit«⁴⁰ der untersuchten Musik »auf irgendeine Art und Weise ihre Entsprechung in den Tiefenstrukturen des Hörers finden muss«⁴¹, und so katalogisiert er in der Folge eine Reihe von Indizien »für die Übereinstimmung der Tiefendimension der experimentellen Geräuschkonzerte mit der allerfrühesten prä-objektalen Existen[z]form [sic], dem narzisstischen ›Lebensgefühl‹. Der Hörende in dieser Musik ›ist‹ einfach, er existiert in einem phantastischen, selbst geschaffenen Kosmos in völliger Unabhängigkeit, ohne sich etwas anderes vorstellen zu können, da noch keine Differenzierung möglich ist.«⁴²

Damit wird das Hören von Drones auch als eine Übung in radikaler Immanenz gedeutet, ein Hören, in dem das Unbewusste ›diesseits‹ der bewussten Subjektivität aktiviert wird. Doch diese Immanenz ist ambivalent. Sie lässt sich einerseits als Korrektiv zur betriebsblinden Alltagsrealität deuten – der *Drone Records*-Slogan »BUILD DREAM MACHINES THAT HELP US TO WAKE UP!«⁴³ klingt auch wie eine Hommage an die ›Wunschmaschinen‹ und andere Maschinenmetaphern, mit denen Deleuze/Guattari die subversive Produktivität des Unbewussten beschwören –, erscheint in Knappes psychologischer Untersuchung aber letztlich eher als Ausdruck einer Regression aufgrund individueller psychologisch-biografischer Dispositionen.

Für die sehr kleine Szene, deren Musik Knappe untersucht, mag eine solche individualpsychologische Erklärung erhellend (und ernüchternd) sein, wenn man sie als hinreichende Begründung für die Beschäftigung mit einer auf Außenstehende oft hermetisch wirkenden Soundästhetik akzeptiert. Was sie aber nicht erklärt, ist die in den letzten rund 15 Jahren auch außerhalb dieser Nische gewachsene Präsenz von Drones (um von Popularität zu sprechen, ist der Maßstab wohl – noch? – zu klein) in so unterschiedlichen Kontexten wie Electronica, Metal, aber auch Neue Musik, wo z. B. eine lange Zeit (im Vergleich zum anerkannten Droneminimalisten La Monte Young) eher randständige Figur wie Phill Niblock zu später Bekanntheit gekommen ist. Gerade angesichts der soziologischen Unterschiede zwischen diesen Szenen scheint es extrem unwahrscheinlich, dass die Ursachen dieses Trends allein in den psychischen Dispositionen einzelner Akteure zu finden sind. Eine mögliche Erklärung dafür findet sich aber in einem anderen Aspekt, den Knappe betont: Bei allen Dronephänomenen »verstärkt der schwere und schleppende Charakter der Musik den Eindruck von **Entzeitlichung**, es ist also eine Tendenz in Richtung; **Zeitlosigkeit** festzustellen.«⁴⁴

»Entzeitlichung«⁴⁵ durch Langsamkeit in einer Musik aus einzelnen Tönen, die man »am liebsten möglichst lange auskostet«⁴⁶, »providing a constant from which the mind can move, back and

forth«⁴⁷ – bei aller Unterschiedlichkeit der analytischen Herangehensweisen und der jeweils fokussierten Spielarten von Dronemusik scheinen sich alle Autoren einig zu sein: Der besondere ästhetische Reiz solcher Musik liegt auf der Ebene des Klangmaterials und der psychoakustischen Hörerfahrung, also diesseits transzendenter Deutungen, ganz offenbar in ihrem »die gewöhnliche Zeiterfahrung sprengenden musikalischen Szenario«⁴⁸ und der dadurch eröffneten Möglichkeit der »Konzentration auf das erst durch die ›Dehnung‹ der Zeit wahrnehmbare Innenleben der Klänge«⁴⁹.

Um den von Wellmer beschriebenen Effekt zu erreichen, müssen die Drones »das ›Zeitbewusstsein‹ der Hörer«⁵⁰ erst transformieren; »die anfängliche ›Ungeduld‹ von Hörern angesichts der Tatsache, daß anscheinend ›nichts geschieht‹«⁵¹ erklärt sich daraus, dass der nahezu statische Charakter von Dronemusik praktisch alle Erwartungen an musikalisches Tempo am Beginn des 21. Jahrhunderts radikal unterläuft. Dies gilt unabhängig davon, ob die Erwartungshaltung der Hörer_innen durch Klassik, Jazz oder Pop geprägt ist. Der Soziologe Hartmut Rosa weist auf die Beobachtung hin, dass sich »das Aufführungstempo klassischer Werke seit dem 19. Jahrhundert beschleunigt habe – vergleicht man die durchschnittliche Spieldauer der Aufnahmen eines Werkes über die Jahrzehnte, so lassen sich ungeachtet einiger gezielt ›entschleunigender‹ Gegenbewegungen tatsächlich eindeutige ›Schrumpfungstendenzen‹ feststellen.«⁵² Komplementär dazu »werden heute bestimmte Formen der Jazz-Musik, die zur Zeit ihrer Entstehung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als atemlos, hektisch, überaus schnell, maschinenhaft und betäubend-chaotisch empfunden wurden – und als Widerspiegelungen einer ebensolchen Zeit – als ›Musik für ruhige Stunden‹ und ›Jazz für einen geruhsamen Nachmittag‹ angepriesen.«⁵³ Rosa interpretiert diese Veränderung musikalischer Zeiterfahrung als Symptome jener Beschleunigung aller sozialer Prozesse und Erfahrungen, die er als Grundtendenz moderner Gesellschaften identifiziert. Die durch maschinelle Rationalisierung von Arbeitsprozessen, die Einführung von motorisierten Verkehrsmitteln und Telekommunikationstechnologien in Gang gesetzte und bis heute andauernde Bewegung der Modernisierung hat zu dem weit verbreiteten Konsens geführt, so Rosa im Anschluss an Marshall Berman, »dass *Modernität* einen Zustand unaufhörlicher Dynamik beschreibe, der seinen sprechendsten Ausdruck in jener vielzitierten Formulierung aus dem Kommunistischen Manifest finde: *All that is solid melts into air, Alles Ständische und Stehende verdampft*«⁵⁴.

Marx' Formulierung, mit der er die Wirkung des modernen Kapitalismus auf ältere, feudalistische Sozialstrukturen beschreibt, ist symptomatisch für die Doppelgesichtigkeit dieser Beschleunigungstendenz – am Beginn der Moderne bringt sie in Form des Industriekapitalismus einerseits ein ungekanntes Ausmaß an Ausbeutung hervor, das jedoch in dialektischer Umkehrung anti-kapitalistische Bewegungen hervorbringt, für die das (schnelle) Tempo revolutionären sozialen Fortschritts ebenfalls ein Wert an sich ist. Es geht also immer um die Frage: Beschleunigung im Namen von was? Diese Ambivalenz der Beschleunigung zeigt sich gerade auch im Verhältnis der Popmusik zur Geschwindigkeit, wo extremes Tempo ebenso als Signifikant von revolutionär gesinntem Protest fungieren kann (Hardcore-Punk) wie auch als systemkonforme, quasi ›technokratische‹ Zurschaustellung von Geschwindigkeit um ihrer selbst willen, wie sie oft dem Techno unterstellt wird. Unabhängig von der ideologischen Codierung der Geschwindigkeit in den unterschiedlichen Genres gilt festzuhalten: Eine grundlegende Verlangsamung, wie sie für Dronemusik charakteristisch ist, steht im Gegensatz zu Rosas »Vermutung, dass neue popmusikalische Stilrichtungen die Tendenz aufweisen, eine Zeit lang immer schneller zu werden, bis eine kritische Grenze (der Spiel- oder Rezipierbarkeit) erreicht wird – danach müssen neue Ausdrucksformen gefunden werden oder es droht der Popularitätsverlust. Das gilt möglicherweise für die Punkmusik der 1970er- und 80er-Jahre, auf jeden Fall aber für den Heavy Metal, der in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre in der Spielart des atemberaubend schnellen ›Speed-Metal‹ seinen Popularitätsszenit erreichte und überschritt, und für die Technomusik der 1990er-Jahre, in der es zu einem wahren Wettlauf um die höchste Zahl der ›Beats per Minute‹ kam.«⁵⁵

In seiner materialreichen »Diagnose der Moderne – die besagt, dass Modernisierung als ein Prozess zunehmender sozialer Beschleunigung begriffen werden kann«⁵⁶ – kommt Rosa zu dem Ergebnis, dass die ungebrochene Beschleunigungstendenz mittlerweile in eine krisenhafte Phase eingetreten ist. »Während soziale Veränderungen, technologische Entwicklungen oder ökonomische und finanzielle Austauschprozesse als nahezu unbegrenzt beschleunigbar erscheinen, sind

die Demokratie und die deliberative Willensbildung dazu nicht in der Lage, denn Autonomie und Selbstverwaltung benötigen Zeit [...]. Daher scheint es offensichtlich, dass es an einem kritischen Punkt in der Entwicklung der Moderne zu einer schwerwiegenden Desynchronisation zwischen der Politik und anderen sozialen Funktionssphären, allen voran jenen der Ökonomie, Wissenschaft und Technik, kommen muss.⁵⁷

Diese Effekte der Desynchronisation zeigen sich Rosa zufolge auf unterschiedlichsten Ebenen des sozialen und politischen Gefüges. So sieht er auf der institutionellen Ebene das Demokratiedefizit der EU-Bürokratie, die sich die zeitraubenden Diskussionen deliberativer Entscheidungsfindung spart, als Beleg dafür, »dass Politik durchaus beschleunigungsfähig ist – wenn sie auf Demokratie verzichtet«⁵⁸, während sich die Logik der Beschleunigung zugleich in vielfältiger Weise direkt in die Subjekte einschreibt. Rosas Buch über *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung* verfolgt aber ausdrücklich das umfassendere Ziel, den Begriff der Entfremdung für eine Kritische Theorie der Gegenwart produktiv zu machen. Dies gelingt ihm eben durch eine Rekonstruktion heutiger Entfremdungserfahrungen aus der Perspektive der Zeitlichkeit: »Weil Geschwindigkeit als die dominante soziale Norm moderner Gesellschaften im gesellschaftlichen Diskurs nahezu vollständig »naturalisiert« wird – Zeitstrukturen erscheinen stets als schlechthin »gegeben«, niemals aber als sozial konstruiert und politisch verhandelbar –, dient sie dazu, die Verteilung von Anerkennung und Missachtung zu legitimieren: Der Schnellere gewinnt und profitiert, der Langsamere verliert und fällt zurück. [...] Ebendeshalb ist der Kampf um Anerkennung in der modernen Gesellschaft (und erst und nur in ihr!) selbst zu einem Wettrennen geworden: [...] Die Subjekte müssen schnell und flexibel sein, um soziale Wertschätzung zu gewinnen und zu bewahren, zugleich aber treibt ihr Kampf um Anerkennung die Antriebsräder der Beschleunigung unaufhörlich an.«⁵⁹

Die wachsende Zahl von klinisch Depressiven und Burnout-Patient_innen sieht Rosa denn auch als »Folge eines Kampfes um Anerkennung, der, metaphorisch gesprochen, jeden Tag von Neuem beginnt und in dem es keine sicheren Nischen oder Plateaus mehr gibt«⁶⁰.

Vor diesem Hintergrund kann man bei der Struktur von Drones, die auf Erzeugung von Immanenzplateaus und »Stillstellung« der Zeit im Akt des Hörens gerichtet sind, zumindest aber von der schnell getakteten Erfahrung der Alltagszeit radikal differieren, »von einem in den Klangprozessen selbst sich niederschlagenden Weltbezug der Musik sprechen«⁶¹. Auch wenn sich in den allzu häufigen metaphysischen Selbstdeutungen ihrer Urheber das Unbehagen in der spätkapitalistischen Kultur der Beschleunigung in fragwürdiger Weise artikuliert, ist es doch möglich, Dronemusik in ihrer klanglichen Materialität zu jenen »Inszenierungen der gleichsam »ästhetisch-künstlichen« Verlangsamung in der Kunst zu zählen, die nicht nur das Präsenthalten anderer Zeiterfahrungen ermöglichen, sondern von dort her auch eine veränderte Wahrnehmung der Temporalstrukturen der Spätmoderne bewirken können«⁶².

Anmerkungen

- 1 Callum Zeff: »The Dream Syndicate«, in: *Gods of Music*, <http://web.archive.org/web/20030116002445/http://www.godsofmusic.com/gom/articles.php?action=detail&ID=136>
- 2 La Monte Young: »Notes on The Theatre of Eternal Music and The Tortoise, His Dreams and Journeys«, in: www.melafoundation.org/theatre.pdf
- 3 Anonymus: »Drone music«, in: *Wikipedia. The Free Encyclopedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Drone_music Der englische Wikipedia-Artikel bietet eine gute Übersicht der musikwissenschaftlichen Begriffsgeschichte von »Drone« und der diversen Genres, die damit assoziiert werden.
- 4 Typisch für diese Lesart und ihre problematischen Aspekte ist etwa Joachim-Ernst Berendt: *Vom Hören der Welt. Das Ohr ist der Welt. Teil 1 und 2*.

Frankfurt am Main: *Network Medien-Cooperative* o.J.

- 5 Vgl. Rob Young: »Slapping Pythagoras. The Battle for the Music of the Spheres«, in: Rob Young (Hg.): *Undercurrents. The Wiring of Modern Music*. London/New York: Continuum 2002, S. 76.
- 6 Tony Conrad: »L'Yssophobia: On Four Violins [Tony Conrad, Violin, Recorded 19 December 1964]«, in: Christoph Cox / Daniel Warner (Hg.): *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York/London: Continuum 2006, S. 314.
- 7 Ebd., S. 316.
- 8 La Monte Young zitiert in Wim Mertens: »Basic Concepts of Minimal Music«, in: Christoph Cox / Daniel Warner (Hg.): *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York/London: Continuum 2006, S. 311.
- 9 Rigo Dittmann: »Die Welt ist Dronen«, in: *Bud Alchemy* 14 (2014), S. 58.

10 Vgl. Marcus Boon: »The Eternal Drone. Good Vibrations, Ancient to Future«, in: Rob Young (Hg.): *Undercurrents. The Wiring of Modern Music*. London/New York: Continuum 2002, S. 60 f.

11 In der Definition dieses Begriffs folge ich hier Stefan Knappe: »Das Unbewusste und der Klang. Psychoanalyse und experimentelle Geräuschmusik«, in: www.dronerecords.de/download/Das%20Unbewusste%20und%20der%20Klang.pdf

12 Boon, »The Eternal Drone«, S. 61.

13 Ebd., S. 66.

14 Markus Stegmayer / René Nuderscher: »DRONE als Meta-Metal«, in: *MOLE. Medium für kulturelle Nahversorgung Tirol* #3 2010, http://molekultur.at/ausgabe/mole03/mole03_drone_als_meta_metal_markusstegmayer_renenuderscher.php

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 »Die Wirkung der sphärischen Elemente des Black Metal durch Monotonie findet sich auf struktureller Ebene im DRONE wieder« (ebd.), aber während Drone sein Interesse auf die klangliche Materialität der Musik lenkt, kann man bestimmte mit Black Metal assoziierte Phänomene als geradezu hysterische Apotheose der Transzendenz-Fixierung von Metal verstehen – denn das Anzünden »christlich-jüdischer« Kirchen hat bei den faschistischen Black Metal-Exponenten ja nichts mit Religionskritik zu tun, sondern geschieht im Namen einer »authentischeren« arisch-nordischen Religiosität. Der ambivalente Umgang mit negativ besetzten Signifikanten des Religiösen, der für die Ästhetik des Metal konstitutiv ist, spitzt sich also im NSBM auf eindeutig faschistische Ideologien zu. Dies weist eine interessante Parallele zur Entwicklung im Industrial-Genre auf, wo Signifikanten des Faschismus (Uniformen, KZ-Fotos) ursprünglich als [mit viel Wohlwollen als sozialkritisch interpretierbare] Schockeffekte eingesetzt wurden, sich dann durch inflationären Gebrauch semantisch entleerten und zum rein funktionalen Indikator der Genrezugehörigkeit wurden – der Musik so äußerlich, aber doch assoziativ zugeordnet wie dem HipHop die Goldketten – und aus dieser scheinbaren Neutralität heraus für die Neucodierung durch Acts mit einer tatsächlichen faschistischen Agenda zugänglich wurden. Dieses Phänomen der Umcodierung, auf das ich hier nicht weiter eingehen kann, ist im Zusammenhang mit dem Thema Transzendenz insofern interessant, als die »extremen« Signifikanten der Genres Metal und Industrial ja vereinzelt Versuche einer Rekopulation im Sinne des Christentums auf den Plan gerufen haben – vgl. White Metal oder die christliche Industrialband BLACKHOUSE, deren paradox wirkender Name sich als Antipode zu den Transgressions-Routiniers WHITEHOUSE lesen lässt.

20 Stegmayer / Nuderscher, »Meta-Metal«.

21 Vgl. Boon, »The Eternal Drone«, S. 67.

22 Vgl. Paul Heparty: *Noise/Music. A History*. New York/London: Continuum 2007, S. 47 und passim.

23 Heparty, *Noise/Music*, S. 47.

24 Ebd., S. 55.

25 Wenn man *Tausend Plateaus* aus der Sicht von Musikern wiederliest, die sich vom Licht von Drone, Noise oder Glich im

traditionellen Musikästhetiken abgrenzen, wirken die Musikreferenzen von Deleuze und Guattari keineswegs »eher beiläufig« (Christoph Cox: »Wie wird Musik zu einem organischen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronik«, in: Marcus S. Kleiner / Achim Szepanski (Hg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 162), sondern erweisen sich als Stenogramm für eine Erfahrungsform intensiver Immanenz, die sprachlich schwer fassbar ist – wobei vermutet werden kann, dass genau dieses schwer fassliche andere Autoren wie etwa den eingangs zitierten Rezensenten zum Ausweichen ins Vokabular der Transzendenz veranlasst.

26 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve 1992, S. 469, Hervorhebung im Original.

27 Ebd., S. 470.

28 Ebd., S. 471, Hervorhebung im Original.

29 Ebd., S. 37.

30 Martin Büsser verweist zu Recht darauf, dass La Monte Young nicht der ideale Gewährsmann für die Intentionen von Deleuze/Guattari ist – man muss von dessen eigenen spirituellen Einlassungen, wie sie eingangs skizziert wurden, abstrahieren, um zu verstehen, dass das utopische »Drone-Plateau«, das sich in ihrem Text abzeichnet, »gerade keine ideologisch offen besetzbare Form [meint], sondern eine Form, die aus sich selbst heraus bereits jegliche ideologische Besetzung verhindert« (Martin Büsser: »Listen and repeat! Vom großen Elektro-Boom und der Entpolitisierung des Pop«, in: *testcard* #3 (1996), S. 144).

31 Vgl. Boon, »The Eternal Drone«, S. 61.

32 Ebd., S. 67.

33 Vgl. ebd.

34 Immer noch aufschlussreich in Bezug auf die Geschichte der »experimentellen Geräuschmusik« (Knappe), die ich hier als Post-Industrial/Noise-Underground bezeichne (gerade auch im Hinblick auf deren oft ambivalente Position zwischen emanzipatorischen DIY-Praktiken und regressivem Esoterik-Geraune), ist Martin Büssers Labelporträt über *Drone Records* von 1996; vgl. Martin Büsser: »Drone Records. Musikalisches Rotationsprinzip«, in: *testcard* 3 (1996), S. 96–101.

35 Stefan Knappe: »Das Unbewusste und der Klang. Psychoanalyse und experimentelle Geräuschmusik«, in: www.dronerecords.de/download/Das%20Unbewusste%20und%20der%20Klang.pdf

36 Medienhistorisch begründen lassen sich diese Charakteristika dadurch, dass durch die Markteinführung des Vierperskassettenrecorders Ende der 1970er-Jahre auch außerhalb kapitalintensiver Aufnahmestudios ein Produktionsmittel verfügbar wurde, mit dem sich Klangkompositionen einer gewissen Komplexität direkt auf das Magnetband »notieren« ließen. In ähnlicher Weise bedingte rund 15 Jahre vorher die Markteinführung der Stereokassette die Herausbildung des Genres der Klanginstallation (vgl. Gerald Fibbig: »Wer nur hören kann, muss fühlen. Versuche, Klangkunst als Medien- und Konzeptkunst zu denken«, in: Annette Emde / Radek Krolczyk (Hg.): *Ästhetik ohne Widerstand. Texte zu reaktionären Tendenzen in der Kunst*. Mainz: Ventil 2013, S. 119 f.)

37 Knappe, »Das Unbewusste und der Klang«.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 BaraKa[H] [= Stefan Knappe]: »Drone Records Newflash December 2012«, in: www.dronerecords.de/download/Newflash12-12.pdf

44 Knappe, »Das Unbewusste und der Klang«, Hervorhebungen im Original.

45 Ebd.

46 Stegmayer / Nuderscher, »Meta-Metal«.

47 Boon, »The Eternal Drone«, S. 65, Hervorhebung von mir.

48 Albrecht Wellmer: *Versuch über Musik und Sprache*. München: Hanser 2009, S. 265.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 75.

53 Ebd., S. 141 f.

54 Ebd., S. 71.

55 Ebd., S. 76. Dass Metal bei Rosa als

historisch überholt erscheint, stützt indirekt den Ansatz von Stegmayer und Nuderscher, dass ein ästhetisch produktiver Rückgriff auf die Elemente dieses Genres nur in Form eines distanzierter-verfremdeter »Meta-Metal« möglich ist.

56 Hartmut Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik*. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 364.

57 Ebd., S. 364 f.

58 Ebd., S. 369.

59 Ebd., S. 279 f., Hervorhebung im Original. Auf staatspolitischer Ebene äußert sich diese temporale Segregation von schnellen Gewinnern und langsamen Verlierern in bezeichnender Weise etwa dann, wenn die deutsche Bundesregierung im Zusammenhang mit der Eurokrise das Konzept eines »Europa der zwei Geschwindigkeiten« reanimiert (vgl. dapd/oku: »Merkel für ein Europa der zwei Geschwindigkeiten«, in: *Die Welt* 07.06.2012, www.welt.de/politik/deutschland/article106429820/Merkel-fuer-ein-Europa-der-zwei-Geschwindigkeiten.html)

60 Rosa, *Weltbeziehungen*, S. 283.

61 Wellmer, *Musik und Sprache*, S. 266.

62 Rosa, *Beschleunigung*, S. 148.