

## **Probekapitel**

### **Marvin Chlada: Das Universum des Gilles Deleuze**

#### **Martin Büsser: Wissen um der Lust willen**

Deleuze und die Pop-Intellektuellen

#### **1. Stationen einer Theorie-Verpöpfung**

Erste Pop-Rezeption (Inland, zu Lebzeiten): Die französische Psychedelic Rock-Band Heldon nimmt eine Platte mit Deleuze als Gastredner auf. "Electronique Guerilla" (1974) enthält eine Nummer, auf der Deleuze zur Musik von Heldon einen Nietzsche-Text rezitiert.

Zweite Pop-Rezeption (Ausland, zu Lebzeiten): Der Berliner Merve-Verlag veröffentlicht seit den siebziger Jahren kleine Texte, häufig auch Interviews, von und mit neueren französischen Philosophen, Sozial- und Medienwissenschaftlern, durch die deren Ideen auch in Deutschland einem interessierten Publikum zugänglich werden. Bei Merve erschienen nicht nur Texte von Gilles Deleuze, sondern auch von Michel Foucault, Jean Baudrillard, Paul Virilio und Jean-François Lyotard. Daneben aber auch Bücher von Musikern aus dem Ende der Siebziger rund um Punk und New Wave frisch formierten Underground, darunter Blixa Bargelds "Stimme frißt Feuer" und "Geniale Dilettanten" von Wolfgang Müller (Die Tödliche Doris).

Pop = Kunst = Theorie? Oder auch: Theorie = Kunst = Pop? Das Merve-Programm suggeriert zumindest die Möglichkeit solcher Gleichungen.

Die Floskel vom "interessierten Publikum" ist hier bewusst gewählt, da es schwerfällt, das Publikum des Merve-Verlages klar zu fassen. Diedrich Diederichsen wies in seinem Essay "Aus dem Zusammenhang reißen / in den Zusammenhang schmeißen" darauf hin, dass Merve-Bücher in den frühen Achtzigern wie Schallplatten gekauft und rezipiert wurden: "Das neue Merve-Bändchen war für eine gewisse Zeit für gewisse Kreise so etwas wie eine neue Indie-Platte."<sup>1</sup> Kommt dies nicht dem Bedürfnis von Deleuze nach, der in einem Interview sagte, er wolle Vorlesungen wie Rockkonzerte abhalten?<sup>2</sup>

Die billige Aufmachung von Merve-Veröffentlichungen und der dadurch niedrige Preis (das Buch zum Preis einer Maxi-Single), verhinderten anfangs, dass die Bücher zu legitimen Textgrundlagen für den wissenschaftlichen Diskurs (d. i. für die Uni) werden konnten. (Was sich in den Neunzigern allerdings, wie so vieles mehr, ändern sollte – gibt es überhaupt noch eine Seminararbeit seit 1993, die, sagen wir im Fach Medienwissenschaft, ohne das Zitieren von mindestens zwei Merve-Titeln auskommt?) Merve-Bücher, die immer vor Tippfehlern wimmeln und denen häufig schlechte Übersetzungen zugrunde liegen, nehmen sich in der Hand eher wie illegale studentische Raubdrucke aus der 68er Studentenpresse aus, als Anarchie-Klassiker von Landauer und Bakunin noch im Vorraum der Mensen angeboten wurden. Über die schäbige Optik bekamen die Bücher allerdings noch einen zusätzlichen Reiz, der nicht unterschätzt werden sollte: Sie verhießen nicht nur ein von den Unis unterschlagenes Wissen, sondern auch ein Wissen, das sich optisch als politisch subversiv ausnahm. All das machte den Merve-Band gegenüber öden, wissenschaftlichen Veröffentlichungen von Gadamer und Habermas so heiß wie eine Mittagspause-Platte gegenüber Tina Turner.

Dritte Pop-Rezeption (international, rund um Deleuzes Todesdatum): Das belgische Label Sub Rosa gab 1996 den CD-Sampler "folds and rhizomes for gilles deleuze"

heraus, an dem sich Musiker der neueren, experimentellen elektronischen Musik beteiligten, darunter Mouse On Mars, Scanner, Oval und Main. Gilles Deleuze war selbst noch an der Auswahl der Titel beteiligt. Kurz darauf schob Sub Rosa einen zweiten Sampler "double articulation > another plateau" nach, auf dem sich die einzelnen Musiker gegenseitig remixen. Die auf den CDs vertretenen Gruppen bezogen sich zwar zum Teil auf eine akademische Tradition, etwa auf die elektroakustische Musik von Pierre Henry und Iannis Xenakis, sie entstammten selbst allerdings keinem akademischen Umfeld, sondern wollten ihre Klangexperimente als Teil der (wie auch immer umrissenen) Popkultur verstanden wissen. Diese Positionierung ist wichtig, denn sie korrespondiert mit der Stellung, die Deleuze / Guattari selbst lange Zeit gegenüber dem Wissenschaftsbetrieb eingenommen haben: Die Musik nimmt sich akademischer Musiktraditionen an, transportiert sie jedoch auf das Terrain der Popkultur, also auf den nicht-akademischen Diskurs in Kneipen, Fanzines und Clubs.

Mit "In Memoriam Gilles Deleuze" veröffentlichte das Frankfurter Mille Plateaux-Label, das sich bereits nach einem Deleuze / Guattari-Buch benannte, 1996 eine Doppel-CD zu Ehren des gerade gestorbenen Autors, auf dem abermals Musiker aus dem experimentellen, elektronischen Pop vertreten sind, zum Beispiel Atom Heart, Jim O'Rourke, DJ Spooky und mal wieder Oval und Mouse On Mars.

Ein Mitglied der Kölner Gruppe Mouse On Mars gestand in einem Interview, dass er selbst noch gar nichts von Deleuze gelesen habe. Aber geht es darum überhaupt?

Vierte Pop-Rezeption (deutschsprachiger Raum, rund um Deleuzes Todesdatum): Nachdem die Deleuzesche Terminologie mehrfach in Büchern zum Thema Popkultur aufgetaucht war (in *Mainstream der Minderheiten* von Tom Holert und Mark Terkessidis und in *Techno* von Philipp Anz und Patrick Walder), hatten wir, die Redaktion der Taschenbuchreihe "Testcard. Beiträge zur Popgeschichte", uns dazu entschlossen, die dritte Testcard-Ausgabe – zum Thema "Sound" – zumindest optisch ganz ins Zeichen von Deleuze / Guattari zu stellen. Das Cover war exakt der deutschen, bei Merve erschienenen Ausgabe von *Tausend Plateaus* nachempfunden, nur dass wir die Fachtermini von Deleuze / Guattari gegen unsere eigenen austauschten. Die Wirkung war niederschmetternd. Kaum jemand erkannte das Plagiat, weil wahrscheinlich kaum jemand das Original je in der Hand hatte. Auf der Frankfurter Buchmesse 1998 zeigte sogar jemand am Merve-Stand mit der Bemerkung auf *Tausend Plateaus*: "Schau mal, das haben die von der 'Testcard' übernommen."

Fünfte Pop-Rezeption: Der Herausgeber dieses Buches bittet mich, einen Text über die Pop-Rezeption von Gilles Deleuze zu schreiben.

## 2. Popkultur als "fröhliche Wissenschaft"

Unter welchen Voraussetzungen kann ein Philosoph zum Pop-Philosophen werden?

Verschiedene Kriterien spielen eine Rolle, wenn Phänomene aus der sogenannten Hochkultur und aus dem akademischen Diskurs seitens der Popkultur adaptiert werden. Als Voraussetzungen für eine solche Adaption ließen sich nennen: 1) Besonderes politisches Engagement (etwa bei Sartre, dem Pop-Philosophen der 50er und 60er Jahre. Oder bei Noam Chomsky, dessen *Spoken Word*-CDs in den USA vom Punk-Label "Alternative Tentacles" vertrieben werden – auch wenn das Pop-Interesse in solchen Fällen meist nicht über das Interesse am politischen Engagement hinaus geht: Wer interessiert sich schon für den Linguisten Chomsky?); 2) eine von dem Künstler / Philosophen selbst geäußerte Vorliebe für populäre Kultur (Michel Foucault soll, so die "oral history", im Berliner "SO 36" Pogo getanzt haben, Jacques Derrida betrat während eines Ornette Coleman-Konzerts die Bühne, rezitierte einen eigenen Text... und wurde ausgebuht) oder aber 3) eine außergewöhnliche, möglichst "abseitige"

Biographie, die dem in der Popkultur häufig gepflegten vitalistischen Ideal entgegenkommt, dass das Denken von der jeweiligen Person auch gelebt wurde.

Popkultur, die sich lange Zeit (gegenüber sogenannter Hochkultur und gegenüber den Akademien) als direktere Rede, als authentischere Kultur verstand (ein Selbstverständnis, das bis in die achtziger Jahre hinein nahezu unhinterfragt gepflegt wurde), insistiert (darin zutiefst romantisch) auf ungewöhnliche Lebensentwürfe, auf Künstler und Denker mit einer spannenden, möglichst nichtbürgerlichen Vita, demzufolge auf Theoretiker, die ihre Gedanken auch in der Praxis einzulösen bereit gewesen sind. So äußerte sich z. B. Genesis P. Orridge (Sänger von Throbbing Gristle / Psychic TV) in einem Interview:

“I think I was influenced by reading Kerouac’s book about the Beat Generation, and books about Dada and Surrealism. The thing that I was always interested in was their actual lifestyle – not so much the work that they produced, but the way they lived, and the fact that they did live out their lives like an art work (...).“<sup>3</sup>

Aus geisteswissenschaftlicher Sicht darf eine solche Herangehensweise zurecht als naiver und sensationalistischer Biographismus gelten: Die Faszination des Werkes ergibt sich da nicht aufgrund der Inhalte oder des ästhetischen Gehalts, sondern wegen eines außergewöhnlichen Lebens, das deren Schöpfer führten. Die Auseinandersetzung bleibt somit leicht in einer Art regressivem Geniekult stecken, wie er sich kaum von der bürgerlichen Kunstrezeption des 19. Jahrhunderts unterscheidet. Pop-Vorlieben für “Grenzgänger“ innerhalb der kanonisierten Hochkultur wie Rimbaud, Artaud, Burroughs und Bukowski haben primär etwas mit Stigmatisierungen zu tun, mit althergebrachten “Genie und Wahnsinn“-Assoziationen rund um Haschisch, Homosexualität oder auch nur (wie im Fall des homophilen, politisch eher rechtskonservativ stehenden Bukowski) mit einem besonders versoffenen Image.

Ein Dozent der Filmwissenschaften, jenem Fach, das wie kein anderes von sogenannten Pop-Hipstern belegt wird, klagte vor einigen Monaten, dass die wesentliche Frage, die ihm Studenten nach Seminaren und Vorlesungen immer wieder stellen, die ist, ob es denn über den jeweiligen Regisseur eine Biographie gebe. “Von wegen: Tod des Autors!“, lachte er ein bisschen bitter – “die Studenten fordern geradezu das Autorenkino und rekonstruieren es selbst noch bei jenen, die es aufzulösen versuchten.“

So paradox es klingen mag: Ausgerechnet die beiden Philosophen Michel Foucault und Gilles Deleuze, denen in fast kriegischer Vehemenz daran gelegen war, den Biographismus mit all seinen Attributen zu entwerten, denen jegliche Form von Entwicklung, vornehmlich das Diktat, “Persönlichkeit“ im herkömmlichen Sinne zu entwickeln, also Subjekt und Identität auszubilden, ein Gräuel gewesen ist, eine Art psychopädagogischer Terror – ausgerechnet diese beiden Philosophen haben sowohl zu akademischen Superstars wie auch zu Idolen innerhalb einiger Segmente der Popkultur werden können.

James Miller merkt in seiner umstrittenen, aber faktenreichen Foucault-Biographie an, dass der Familienvater Deleuze im Vergleich zum mit Homosexualität, S/M und Drogen experimentierenden Foucault eine weitaus weniger schillernde Figur gewesen sei, ein Mann, dessen assoziative textliche Entgrenzungen sich darauf beschränkten, Nietzsche auszulegen, ihn erweiternd zu interpretieren, statt ihn zu leben.

Dem Pop-Vitalisten ist somit (solange Millers Behauptung nicht widerlegt wird) wenig Stoff an die Hand gegeben, sich anhand einer realen, biographischen Deleuze-Existenz durch Opiumhöhlen und schwule Badehäuser zu imaginieren – es ist (abgesehen von einigen konkreten, politischen Aktivitäten) nicht das Leben Deleuzes, die real voll-

zogene Verbindung von Theorie und Praxis, die Gilles Deleuze zum Pop-Philosophen hat werden lassen.

Zudem sind Popkultur und Popmusik keine Gegenstände gewesen, die im Werk Deleuzes einen besonders großen Raum einnehmen: In Tausend Plateaus gibt es zahlreiche Verweise auf musikalische Werke, doch sie entstammen fast ausschließlich (sieht man von Marginalien wie einem Patti Smith-Zitat ab) der sogenannten E-Musik: Verhandelt werden Stücke und Aussagen von Robert Schumann, Olivier Messiaen, Pierre Boulez und Steve Reich.

Einen Zusammenhang von Pop und Subversion, wie er die Pop-Diskussion seit beinahe dreißig Jahren schon prägt, eine dezidiert ausgesprochene Hoffnung, dass neue subversive Kräfte innerhalb der Gesellschaft von den Pop-Subkulturen ausgingen, findet sich nicht bei Deleuze, sondern bei einem anderen Philosophen, bei Jean-François Lyotard, der ebenfalls in den letzten fünfzehn Jahren viel diskutiert wurde, der aber nie den schillernden Pop-Status von Gilles Deleuze erlangen konnte. In Lyotards Bemerkungen über die Wiederkehr und das Kapital von 1973 heißt es: "Viel wichtiger als der politische Linksradikalismus, viel enger mit einer Politik der Intensitäten verbunden: eine ungeheure unterirdische Bewegung, noch zögernd, eher noch eine Unruhe. Sie entzieht dem Wertgesetz die Affekte. Bremsen der Produktion, Konsumverweigerung, 'Arbeits'-verweigerungen, (illusorische?) Kommunen, Happenings (...). Das sind die 'Menschen der Steigerung', die 'Herren' von heute: Außenseiter, experimentelle Maler, Popkünstler, Hippies und Yippies (...). Eine Stunde ihres Lebens enthält mehr an Intensität (und weniger an Intention) als tausend Worte eines Berufsphilosophen. Sie sind Nietzsche viel näher als seine Leser."<sup>4</sup>

Allerdings: Deleuze ist vor allem in seinen Kollaborationen mit Félix Guattari ein Meister der assoziativen Verknüpfung gewesen, der/die sich der verschiedensten Fachgebiete aus Natur- und Geisteswissenschaften bediente(n) und der/die beim Zitieren nie danach fragte(n), als wie "seriös" der jeweils behandelte Gegenstand öffentlich, vor allem in der akademischen Öffentlichkeit angesehen wird. In der Wertigkeit der Zitate gibt es keinen Unterschied zwischen Heinrich von Kleist und dem "rosaroten Panther". Deleuze / Guattari verwenden Beispiele aus der sogenannten Pop- und Massenkultur ebenso wie Beispiele aus der kanonisierten Kulturgeschichte. Dieses seinerzeit provozierend gegen den akademischen Kulturhorizont eingesetzte Nichtunterscheiden zwischen "seriösen" (d. i. kanonisierten) und "banalen" Quellen, ist eine Methode, deren Illegitimität sich in eine ähnliche Grauzone begab, in der Popkultur sich von Anfang an befunden hat.

Genauer gesagt: Methodisch (und damit also primär: werkimmanent, ästhetisch) waren Deleuze / Guattari im akademischen Feld ähnlichen Vorwürfen ausgeliefert und mit ähnlichen Vorbehalten konfrontiert wie die Popkultur in ihrem Spannungsfeld zwischen Kunstanspruch und Hedonismus. Weil Pop intensiver sein wollte als die akademische Musik und weil Deleuze / Guattari intensiver denken und schreiben wollten, als es der akademische Betrieb zulässt, war all dies lange Zeit mit dem Vorwurf des Unseriösen verbunden.

Deleuze, der bereits in Differenz und Wiederholung forderte, dass ein philosophisches Buch "eine ganz besondere Sorte von Kriminalroman" und "eine Art science fiction" sein muss, ist damit wahrscheinlich (Ausnahme – mit Abstrichen: Walter Benjamin) der erste und bislang einzige Denker, der aus der Akademie heraus auch auf verschiedene Pop-Subkulturen primär aufgrund seiner Methode wirkte. De Sade, Artaud und Bataille wirkten durch Drastik, Marx, Adorno, Marcuse und Sartre wirkten aufgrund der politischen Folgerungen bzw. Verheißungen, die sich aus ihren Schriften (und zum Teil auch Reden) ziehen ließen – Deleuze dagegen wirkt (vor allem dort, wo er mit seinem

Partner Félix Guattari auf Papier auftritt) bereits über den Stil, über die Sprünge zwischen Kryptischem und Banalem, zwischen Humor und Mathematik, zwischen Irrationalismus und Sachlichkeit. Sein Pseudo-Dilettantismus und sein hybrider Eklektizismus im Umgang mit Zitaten und Querverbindungen sowie sein Hass auf alles kulturell Tradierte jenseits weniger Einzelgänger, ergeben beim Lesen einen ganz speziellen Sound. Ein Sound, der die städtische Punk / New Wave-Subkultur zu Beginn der Achtziger ebenso gepackt hat wie die in den Neunzigern entstandene experimentelle Elektronik an den Rändern von Technohouse.

Wie sich dieser Sound beschreiben lässt? Vielleicht über einen Umweg, den auch Deleuze gewählt hat, über einen Umweg zur Malerei. Im Deleuze-Text "Francis Bacon – Logik der Sensation" behandelt Deleuze den Maler Francis Bacon als einen der wenigen Künstler, die den "dritten Weg" gegangen seien: Statt reiner Abstraktion (wie Mondrian) und reiner Figuration (deren extremstes Beispiel die Photographie ist) wählte Bacon ein Dazwischen, das Deleuze den "direkteren und sinnlicheren Weg" nennt: Bacon arbeitet figurativ, löst sich zugleich aber auch von der Figuration, indem er seine Portraits verwischt. Im Verwischen "die Zeit in die Figur bringen", bedeutet das, den Übergang von einer Form in die andere, die Transformation sichtbar zu machen, nicht im Portrait als Identität zu verharren.

Aber ist Bacons Verwischen ein Sound? Natürlich nur im übertragenen Sinne, dergestalt nämlich, dass Bacon – in der Interpretation Deleuzes – etwas in die Malerei einführt, das bislang nur der Musik und dem Film möglich war: die Zeit, und mit dem Aspekt der Zeit eine gewisse Unschärfe, ein relativierendes Element. Genau diese Unschärfe, die Ungenauigkeit als bewusst eingesetztes Stilmittel, bildet die Gemeinsamkeit von Deleuzes Philosophieren, von Bacons Malen und dem Sound gewisser Popmusiken. Es sind ästhetisch-stilistische Wege, sich der Genauigkeit und der Festlegung zu entziehen. Hierzu heißt es bei Deleuze / Guattari: "Ein Ausweg für die Sprache, für die Musik, für das Schreiben. Was man gemeinhin Pop nennt – Popmusik, Popphilosophie, Popliteratur: Wörterflucht. Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache verwenden, von der eigenen Sprache kleinen, minderen oder intensiven Gebrauch zu machen, das Unterdrückte in der Sprache dem Unterdrückenden in der Sprache entgegenstellen, die Orte der Nichtkultur, der sprachlichen Unterentwicklung finden, die Regionen der sprachlichen Dritten Welt, durch die eine Sprache entkommt, eine Verkettung sich schließt."<sup>5</sup>

Um es noch einmal klar zu sagen: Deleuze wurde nicht von der Popkultur schlechthin rezipiert, sondern von einer vergleichsweise kleinen (aber in Sachen Sprechmacht einflussreichen) Gruppe innerhalb des Pop, von den sogenannten Indie-Hörern. Seit Punk und New Wave rund um 1976 (jene Zeit, zu der auch eine breitere Deleuze-Rezeption ansetzte) hat sich eine Musik herausgebildet (und mit ihr eine Szene, genauer gesagt sogar mehrere Szenen), die sich vom Mainstream-Pop und von der grundsätzlich unterhaltenden, lebensbejahenden Grundstimmung der Popmusik vehement abgrenzte. So gesehen hatten die damals entstandenen Gruppen (um nur ein paar aus Deutschland zu nennen: Palais Schaumburg, The Wirtschaftswunder, P 16 D 4, Materialschlacht) durchaus einen Kunstanspruch, der über die herkömmliche Funktion von Popmusik hinausging. Häufig sind es auch bildende Künstler gewesen, die in solchen Bands spielten. Dieser Kunstanspruch unterschied sich allerdings deutlich vom tradierten, auf Hochschulen verhandelten Kunstbegriff. Die experimentelle, unabhängige Popmusik seit Mitte der Siebziger ist ein Zwitterwesen, ein ähnliches Zwitterwesen wie es die Texte von Deleuze / Guattari zwischen Wissenschaft, Wissenschaftskritik und Prosa sind: Sie bedient sich popkultureller Elemente, ohne das Spiel des Popmarktes im großen Stil mitzuspielen und sie bedient sich hochkultureller Elemente, ohne sich dem saturierten hochkulturellen Betrieb anzuschließen. Die Musik ist hybride, aus den verschiedensten Einflüssen und kulturellen Plateaus (Verzeihung, hier aber passt sie, die

Übernahme des Begriffs) zusammengesetzt. Ob Kinderlied, Minimal Music, Dadaismus oder Rock'n'Roll: Das Gemisch entzieht sich der Kategorisierung in "ernste" und "profane" Kultur und sucht eben jenen Zwischenraum der Nicht-Einteilbarkeit, in den lange Jahre die Hoffnung gesetzt wurde, er könne eine subversive, gegenüber Anpassungen immune Kultur hervorbringen. Das wurde (und wird manchmal noch) als Gegenkultur bezeichnet. Auch wenn diese Gegenkultur ihre Blütezeit zwischen 1976 und 1982 hatte, gibt es bis heute unabhängige Szenen, die nicht nur strukturell ähnlich wie Punk / Wave funktionieren, sondern die auch – bei völlig unterschiedlichen musikalischen Ansätzen – ähnliche Vorstellungen davon haben, wie eine Kultur aussehen sollte, die sich in der Grauzone von Kunst und Profanität aufhält.

Das Verfahren, sich verschiedener kultureller Vorgaben zu bedienen und beim Mischen dieser Vorgaben nicht nach deren Kongruenz zu fragen, sondern es einfach zu machen (das hat sehr viel mit Neugierde zu tun), ist in der unabhängigen Popmusik ebenso unbekümmert assoziativ angewandt worden wie in den Texten von Deleuze / Guattari. Insofern leuchtet ein, wenn auf Seite 40 in der deutschen Übersetzung von Mille Plateaux zu lesen ist: "RHIZOMATIK = POP-ANALYSE". Und selbstkritisch fügen die Autoren hinzu: "...selbst wenn das Volk etwas anderes zu tun hat als es zu lesen, selbst wenn die Blöcke an universitärer Kultur oder Pseudowissenschaftlichkeit darin noch zu genau und zu schwerfällig sind."

In dem Maße, in dem Tausend Plateaus Intensität in die Wissenschaft bringen wollte und sich zugleich dafür entschuldigt, selbst noch Wissenschaft zu sein, brachte die unabhängige Popmusik Intensität in die Kunst, bestritt aber selber, Kunst zu sein oder Kunst sein zu wollen.

Die große Kunst bzw. Nicht-Kunst der unabhängigen Popmusik ist immer gewesen, ein Höchstmaß an Intensität freizusetzen, ohne jedoch die Kontrolle über die eigene Arbeit zu verlieren. Ein Verfahren, das den Tausend Plateaus ähnelt: Es simuliert den Rausch. Es will Dinge wissen, nach denen andere erst gar nicht fragen. Und es will "fröhliche Wissenschaft" sein, Wissen um der Lust willen.

Punk und New Wave entstanden aus dem Selbstbewusstsein einer Generation heraus, die sich nicht mehr länger kulturell gängeln lassen wollte. Die Trennung zwischen ernster und damit bewusstseinsbildender Kunst und profaner Alltagskultur ist endgültig dorthin abgelegt worden, wohin auch Adorno, der Verfechter einer bürgerlichen Hochkultur, abgelegt wurde: In die Regale derer, die ihre Revolution längst verraten hatten. Die Schwierigkeit jener, die sich von den Nach-68ern lösen wollten, bestand nun darin, die Ideale und kulturellen Ausdrucksformen der alten Linken als verbraucht zu entlarven und dabei doch selber links zu bleiben bzw. auf eigene, neue Form links zu werden. Aus diesem schwierigen Unternehmen gingen die Texte von Deleuze / Guattari genauso hervor wie die antiautoritären, lustbetonten Subkulturen der Mittsiebziger.

Die Veränderungen, die da im Wissenschaftsbetrieb ebenso wie in Segmenten der Popkultur stattfanden, weisen, das steht fest, einige Parallelen auf. Es sind aber zugleich auch Veränderungen, die relativ frei und in Unkenntnis voneinander stattfanden. Die eine zunächst in England (Punk / Wave / Industrial), um von dort aus die Proberäume und Clubs der ganzen restlichen industrialisierten Welt zu erreichen, die andere zunächst an Frankreichs Universitäten. Von einer umfangreichen und verbreiteten Pop-Rezeption Deleuzes zu sprechen, wäre deshalb völlig irreführend: Wenn auch einige, die in den Pop-Subkulturen involviert waren, Deleuze gelesen haben mögen, so gab es keine wirkliche Pop-Rezeption, sondern lediglich eine parallele Entwicklung innerhalb der Theorie und der Popkultur, ähnliche kulturelle Verwirrungsstrategien, ähnliche Bemühungen, als selbstverständlich angesehene Werte zu destruieren.

Allerdings: In dem Maße, in dem Deleuze Philosoph war, der sich gegen die Philosophie wandte (gegen das abendländische Philosophie-Modell und dessen argumentative Strukturen), sind die subkulturellen Erscheinungen, die aus reinem Mangel eines anderen Begriffs dem Pop zugeordnet werden, gegen den Pop (im Sinne populärer Musikwaren) gerichtet gewesen. Deleuze war als Philosoph in dem Maße antiphilosophisch, in dem auch Gruppen wie The Red Crayola und The Pop Group als nominelle Popgruppen antipop gewesen sind.

Es ist also grundsätzlich irreführend, von einer Pop-Rezeption Deleuzes zu sprechen. Eher mag da eine gegenseitige Ahnung gewesen sein, dass es auf beiden Seiten ähnliche künstlerische wie soziale Experimente gab. Und wenn dann seitens der Pop- bzw. Anti-Pop-Fraktion Begriffe wie "Minoritäten", "Intensitäten" und "Nomaden" benutzt wurden, ist dem sicher nur selten eine umfassende Deleuze-Lektüre vorausgegangen. All das ist legitim. Davon ausgehend müsste allerdings gefragt werden, inwieweit die Pop-Subkulturen der Spätsiebziger samt ihrer Nachwehen nicht ebenso wie die Deleuzesche Methode der Entgenealogisierung von Wissenschaft selbst bereits historisch bedingte Strategien gewesen sind, die heute auf ihre gesellschaftliche Tauglichkeit überprüft werden müssen. Es muss danach gefragt werden, ob denn die Pop-Subkulturen noch zu jenem "Minoritär-Werden", von dem Deleuze / Guattari sprachen, verhelfen können, wie sie es einmal verheißen haben. Oder war es nicht immer schon vermessen, zu glauben, man sei bereits raus aus dem System, wenn man nur die "richtige" Musik zur richtigen Zeit hört? – Genau hier könnte ein neues Kapitel beginnen, eines, das danach fragt, ob es sich bei all dem, was hier verhandelt wurde, nicht um einen Luxus handelt, dessen Bedingungen bereits historische sind.

#### **Anmerkungen:**

1 Diederichsen, D.: Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990-1993, Köln 1993, S. 163

2 Vgl. Pariser Gespräche. Mit Gilles Deleuze u.a., Berlin 1989.

3 Vgl. ReSearch # 4/5

4 Lyotard, J.F.: Intensitäten, Berlin 1978, S. 32

5 Deleuze, G./Guattari, F.: Kafka. Für eine kleine Literatur, Frankfurt/Main 1975, S. 38