

## Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika

Gilles Deleuze schrieb eher beiläufig über die Musik. In seinen Texten finden sich zwar musikalische Beispiele und Verweise auf die klassischen Modernisten (Berg, Messiaen, Varèse, Stockhausen etc.), dennoch hat er über die Musik nie mit derselben Tiefgründigkeit und Hingabe geschrieben, die er der Literatur, dem Kino und der Malerei widmete. Daher erscheint es interessant, dass die Philosophie von Deleuze eng mit einer Musik und darüber hinaus mit einer Musikszene in Verbindung gebracht wird, die auf den ersten Blick in keiner Verbindung zu seinen Texten steht. Deleuze ist zum *intellektuellen Helden* der sog. *experimentellen Elektronika*, d. i. elektronische Musik, die ihre Wurzeln mehr in Hip Hop, House und Techno hat, als in der Tradition der klassischen Moderne, geworden. Dieses Verhältnis lässt sich u. a. an zwei CD-Kompilationen experimenteller Elektronika festmachen, die ein Jahr nach seinem Tod ihm zu Ehren erschienen sind: *In Memoriam Gilles Deleuze* (Mille Plateaux) und *Folds and Rhizomes for Gilles Deleuze* (Sub Rosa). Seither verweist der Diskurs über Elektronika ständig auf Deleuze.

Wie lässt sich aber dieses seltsame Verhältnis zwischen einem Philosophen und einer Musikszene, über die er nur wenig wusste und nichts geschrieben hat, erklären? Durch eine Auseinandersetzung mit Deleuze kann man begreifen, wie Musik zu einem *organlosen Körper* wird. Dies ist das Verdienst zeitgenössischer Elektronika in ihren vielfältigen Ausprägungen (wie z. B. minimalistischer House und Techno, Ambient und Noise Komposition). Was hiermit genau gemeint ist, kann man erst verstehen, wenn man heterogene Entwicklungen in der Geschichte des akustischen Experimentierens im 20. Jahrhundert miteinander verbindet. Diesen Entwicklungen ist eins gemein: Sie deterritorialisieren die musikalische Form und Substanz.

Deleuze geht es darum, eine posttheologische, naturalistische Ontologie zu konstruieren, die Wesenheiten in Form von Werden und Ereignissen, tatsächlich Existentes als virtuelle Potentialität, feststehende Formen als mobile Partikel und Flüsse, homogene Strukturen als heterogene Aggregate und Konnexionen sowie hierarchische Organisationen als glatte, horizontale Oberfläche, die nur von dynamischen Singularitäten, Affekten, Intensitäten, Schnelligkeiten und Diesheiten besiedelt wird, neu begreift.<sup>1</sup> Wesen, Formen, Strukturen und Organisationen sind, so Deleuze, lediglich Methoden, mit denen eine im Wesentlichen fluide und heterogene Natur vorübergehend zusammengezogen, gefangen, gebändigt oder verlangsamt wird, bis zu dem Punkt, an dem ihre Bewegung kaum noch wahrnehmbar ist.

Der Theologe oder Philosoph des Seins (der Platonist, der Christ, der Kantianer) wird immer die Existenz und das Primat einer *Transzendenzebene* oder *Organisationsebene* verteidigen, die die Natur und das Werden von außen bestimmt, organisiert und formt. Für den Philosophen des Seins gilt: *Wesen* bestimmen das, was wird, *das Subjekt* organisiert Erfahrung, die *Vorhersehung* bzw. *der Fortschritt* bestimmt die Bewegung der Geschichte, die

1 Diese Begriffe sind als Methoden bzw. Entitäten eher vom Standpunkt einer Natur, die als Kollektion heterogener Flüsse verstanden wird, zu beschreiben und zu individuieren, als vom Standpunkt stabiler, abgegrenzter Subjekte und Objekte, die unsere gewöhnliche Ontologie bilden. Für Deleuze ist das, was gegeben ist, diese univoke, fluide Natur; gewöhnliche Entitäten werden als temporäre Akkumulationen oder Kontraktionen der Flüsse und Mikro-Partikel, aus denen die Natur besteht, gesehen. Daher werden Entitäten (oder Körper) hinsichtlich ihrer relativen Geschwindigkeiten und Langsamkeiten (die internen, kinetischen Verhältnisse der Elemente, aus denen sie sich zusammensetzen), ihrer *Affekte* (ihre dynamischen Verhältnisse zu anderen Entitäten) und der Intensitätsgrade (Akkumulationen von Energie, Kraft oder Macht) dieser Affekte individuiert. Deleuze bezeichnet solche fluiden, ereignisartigen Individuen oder Entitäten als *Diesheiten* oder *Singularitäten*, die er stabilen Wesen, Subjekten oder Dingen gegenüberstellt. So können wir uns auch die Musik vorstellen. Statt sie als eine Reihe gegebener Entitäten (Töne, Tonhöhen) zu verstehen, die in Tonleitern, Melodien, Formen und Erzählungen gegliedert sind, können wir Musik physischer bzw. materieller als heterogene fluide Substanz (das Klangphylum) vorstellen, die vorübergehend in verschiedene Geschwindigkeiten, Intensitäten und Affekte gegliedert ist. Jede Musik kann man sich auf diese Art und Weise vorstellen.

Partitur bestimmt musikalische Performances. Dennoch behauptet Deleuze, im Einklang mit dem Naturalismus seiner philosophischen Vorbilder (Spinoza, Nietzsche und Bergson), dass es nur die *Immanenzebene* bzw. die *Konsistenzebene* gibt, und dass die Existenz aller Wesen und Organisationen durch Verweise auf Materialien und Prozesse, die nur auf dieser Ebene operieren, erklärt werden kann und muss.<sup>2</sup>

*Konsistenzebene* ist einer der Namen für Deleuzes elementare Vorstellung von Natur und Welt. Ein anderer ist der organlose Körper, womit Deleuze »den nicht geformten, nicht organisierten, nicht geschichteten oder den entschichteten Körper und alles, was auf einem solchen Körper zirkuliert« meint, »die eisige Realität, in der sich diese Ablagerungen, diese Sedimentierungen, Gerinnungen, Faltungen und Umklappungen ausprägen, die einen Organismus bilden – und eine Signifikation und ein Subjekt.« Der organlose Körper ist der virtuelle Bereich des Körpers, das Reich der Elementarteilchen und Kräfte (Singularitäten, Affekte, Intensitäten, Ideen, Perzepte etc.), aus denen ein konkreter Organismus besteht. »[U]m daraus [d. h. dem organlosen Körper – A. d. Ü.] eine nützliche Arbeit zu extrahieren«, zwingt der Organismus dem organlosen Körper, so Deleuze und Guattari, »Formen, Funktionen, Verbindungen dominante und hierarchisierte Organisationen und organisierte Transzendenzen« auf. Dennoch insistieren Deleuze und Guattari darauf, dass der organlose Körper sich immer behauptet: »Der Körper [leidet] darunter, auf solche Weise organisiert zu werden, keine andere oder überhaupt eine Organisation zu besitzen«; daher löst ein *organloser Körper* »unaufhörlich den Organismus [...] [auf], [lässt] [...] asignifikante Teilchen, reine Intensitäten [...] eindringen und zirkulieren«.<sup>3</sup>

Solange wir uns den Körper als gegebene funktionale Form vorstellen, betont Deleuze in Anspielung auf Spinoza, werden

- 2 S. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1997, S. 361-370; Gilles Deleuze/Claire Parnet, *Dialogue*, Frankfurt/M. 1980, S. 99-102. Manuel De Landa entwickelt das Konzept der selbst-organisierenden *Immanenzebene* sehr schön in *A Thousand Years of Nonlinear History* (New York 1997) und *Intensive Science and Virtual Philosophy* (London 2002).
- 3 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a. a. O., S. 13, 64, 218; Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/M. 1974, S. 14.

wir nicht wissen, was ein Körper vermag, wozu er fähig ist.<sup>4</sup> Ein organloser Körper zu werden bedeutet, den Körper zu destratifizieren, ihn mit der intensiven, unpersönlichen, übermenschlichen Materie, die ihn formt und umgibt, wieder zusammenzufügen, ihn für neue Konnexionen und Assemblagen zu öffnen, die unzähligen Dinge zu erforschen, die er über die begrenzte Menge gewohnter Handlungen hinaus, die den *organisierten* Körper charakterisieren, tun kann. Tut man dies, transformiert man den Körper von einer gegebenen Entität mit einer speziellen Funktionalität und Handlungsrichtung zu einer Baustelle der Erforschung und Konnexion. Man stellt nicht länger nur eine bestimmte Anzahl von Affekten dar, die den Menschen beispielsweise als normales, rationales, heterosexuelles und produktives menschliches Wesen konstituieren, sondern die ganze (zumindest aber eine größere) Bandbreite von Affekten, derer dieser Körper fähig ist.<sup>5</sup>

Eine Ontologie des Seins – d. h. eine *verzweigte*, taxonomische Ontologie der Dinge, Formen und Arten – wird darauf insistieren, Unterscheidungen zwischen der Natur, dem menschlichen Körper und der Musik zu treffen. Musik, so sagt sie, ist ein besonderes Produkt menschlicher Wesen, die wiederum besondere Teile der Natur sind. Aber Deleuzes Ontologie der Ereignisse, des Werdens und der Diesheiten unterscheidet nicht auf diese Art und Weise. Für Deleuze ist ein Körper einfach eine Kontraktion von Kräften und Flüssen. »Ein Körper kann alles mögliche sein,« schreibt er, »es kann ein Tier sein, ein Klangkörper, es kann eine Seele oder eine Idee sein, es kann ein Textcorpus sein, ein sozialer Körper, ein Kollektiv sein.«<sup>6</sup> Wenn Musik ein Körper oder Organismus sein kann, so kann er auch ein organloser Körper werden, eine Konsistenzebene bzw. eine Immanenzebene. Mit Bezug auf John Cage und die klassischen Minimalisten Steve Reich und Philip Glass deuten Deleuze und Guattari auf diese Möglichkeit hin: »Manche modernen Musiker stellen dem transzendenten Organi-

4 Spinozas Text lautet: »Was der Körper alles vermag, hat bis jetzt noch niemand festgestellt«. Und weiter: »Die Gegner selbst [...] wissen [nicht], was der Körper vermag« (Benedictus de Spinoza, *Die Ethik*, Stuttgart 1980, S. 261, 265.).

5 Vgl. Brian Massumi, *User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*, New York 1992, S. 93 ff.

6 Gilles Deleuze, *Spinoza: Praktische Philosophie*, Berlin 1988, S. 165.

sationsplan, der die ganze klassische Musik des Abendlandes beherrscht haben soll, eine immanente klangliche Ebene gegenüber, die immer mit dem gegeben ist, was sie ergibt, die das Unwahrnehmbare wahrnehmbar macht und in einer Art von molekularem Geplätscher nur noch unterschiedliche Schnelligkeiten und Langsamkeiten transportiert: *Das Kunstwerk muß die Sekunden, die Zehntelsekunden und die Hundertstelsekunden markieren.* Oder es geht vielmehr um eine Befreiung der Zeit, des Äon, des nicht pulsierenden Tempos in einer schwimmenden Musik, wie Boulez sagt, der elektronischen Musik, wo die Formen durch reine Geschwindigkeitsmodifikationen ersetzt werden. John Cage hat als erster diese feste klangliche Ebene am vollkommensten entwickelt, die einen Prozeß gegenüber jeder Struktur und Genese hervorhebt, eine schwimmende, fließende Zeit gegenüber der pulsierenden Zeit oder dem Tempo, das Experimentieren gegenüber jedem Interpretieren, und bei der die Stille als Klangpause auch den absoluten Bewegungszustand kennzeichnet.<sup>7</sup>

Diese von Deleuze und Guattari eher beiläufig suggerierte musikalische Idee möchte ich hier weiterentwickeln. Dadurch werden wir erkennen, dass Cage und die klassischen Minimalisten, denen Deleuze und Guattari diese Praxis zuweisen, nur einige der zahlreichen Bemühungen zum Ausdruck bringen, die Musik zu einem organlosen Körper zu machen. Alle bedeutenden Bereiche westlicher Musik (Klassik, Jazz und Rock) sind im Laufe des 20. Jahrhunderts im Zuge einer uneinheitlichen Entwicklung und durch heimliche Verbindungen diesem Prozess unterworfen worden.

7 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 363-364. In einer Fußnote zu dieser Passage beziehen sich Deleuze und Guattari auf Reich und Glass. Sehr ähnlich liest sich ein Paragraph in *Dialogue*: »Einige zeitgenössische Musiker haben den Gedanken bis ans Ende verfolgt und die praktische Vorstellung eines Immanenzplans entworfen, der über kein verborgenes Organisationsprinzip mehr verfügt, worin nicht weniger der Prozeß zu hören ist als das, was darin voranschreitet, wo Formen nur bewahrt werden, um Geschwindigkeitsvariationen zwischen Tonpartikeln oder -molekülen freizusetzen, wo Themen, Motive und Sujets nur bewahrt werden, um fließende, veränderliche Affekte zu entbinden.« (Gilles Deleuze/Claire Parnet, *Dialogue*, a.a.O., S. 102.). Tatsächlich führt Deleuze, wenn er die *Immanenzebene* beschreibt, oft die Musik als Beispiel an.

## Die klassische musikalische Komposition und ihre Deterritorialisierung

Das 18. und 19. Jahrhundert in Europa waren geprägt von der Entwicklung und Vervollkommnung der klassischen musikalischen Komposition. Die klassische Tradition, die einer fluiden und nicht-literarischen musikalischen Praxis entstammte, führte nach und nach festgelegte Kunstwerke ein, die in transzendenten musikalischen Partituren abgebildet wurden.<sup>8</sup> Einst völlig weltlich und zeitlich unbegrenzt, nur als flüchtige Performance und in Form nicht identischer Wiederholungen existierend, wurde Musik zu einem Ding, einem Wesen, einer Art platonischem Modell, das nicht nur die Performance von außen lenkte, sondern auch im Hinblick auf ihre Übereinstimmung mit ihr beurteilt wurde. Diese musikalische Komposition (die Partitur oder das platonische Ideal der Komposition) war (und ist) nicht nur atemporal, sondern auch still. Ungeachtet ihrer Instantisierung in musikalischen Performances bleibt sie außerhalb ihres temporalen und physikalischen Flusses.

Die klassische Komposition wird von einem anderen transzendenten Organisationsmodus beherrscht: der Tonalität. Das Tonsystem stellt sicher, dass musikalische Entfaltung immer mit dem Grundton verbunden ist, aus dem sie hervorgeht, zu dem sie zurückkehrt und der die Auswahl ihrer Tonhöhen vollständig bestimmt. Somit ist musikalisches Werden mit dem Sein in Form von Ursprung und Telos verknüpft; und so wird völlig temporale Kunst, Musik, zu einem gewöhnlichen Übergang zwischen jenen beiden fixen Punkten transformiert. Die Sonate, der Song und die Rondo-Formen, die zur gleichen Zeit entstanden sind wie das Tonsystem, boten umfassendere Vorstellungen von Entwicklung, indem sie musikalisches Werden an formale und narrative Erwartungen (Abwesenheit-Präsenz, Konflikt-Lösung etc.) knüpften.<sup>9</sup> Schließlich fand die klassische Komposition ihre Apotheose in der Symphonie, aufgeführt von einem Orchester, das eine gewaltige Hierarchie von Teilen, Ebenen und Strukturen darstellt, vergleichbar einer militärischen Organisation, geführt vom autoritä-

8 S. Gilles Deleuze/Claire Parnet, *Dialogue*, a.a.O., S. 99, 102.

9 Deleuze und Guattari erörtern dies kurz in *Was ist Philosophie?* (Frankfurt/M. 2000, S. 226-227, 232-).

ren Dirigenten, der seinerseits dem abwesenden (transzendenten) Genie, dem musikalischen Komponisten, untergeordnet ist.<sup>10</sup>

So sah die komplexe Organisation der Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus. Und das ist es, was die avantgardistische Musik des 20. Jahrhunderts begann, allmählich auseinander zu nehmen. Arnold Schönberg dürfte wohl die erste Deterritorialisierung der klassischen Komposition bewerkstelligt haben. Zwischen 1907 und 1909 verzichtete Schönberg völlig auf die Tonalität und gestattete seiner Musik damit, über die gesamte Bandbreite der chromatischen Skala zu fließen. Als solches sind seine atonalen Stücke fluid und ohne jede Neigung, sich aufzulösen. Indem sie sich nicht länger gemäß festgesetzter externer Prinzipien entfalten, zwingen sie den Hörer, ihrem Irrweg von innen zu folgen. Aber schon bald sollte Schönberg seine Musik mit dem Zwölftonsystem reterritoralisieren, das die Tonvariation wieder einschränkte und die musikalische Entwicklung nach einem vorbestimmten Schema lenkte. Die Reterritorialisierung wurde in den nachfolgenden Jahrzehnten tatsächlich immer strenger, während der integrale Serialismus jedes musikalische Element (Rhythmus, Dynamik, Struktur etc.) der seriellen Organisation unterwarf.

Verschiedene andere musikalische Persönlichkeiten leisteten ebenfalls einen Beitrag zur Deterritorialisierung der klassischen Komposition. An vorderster Stelle zu nennen ist Edgard Varèse, der freimütig auf den Begriff *Musik* zugunsten der Beschreibung *organisierter Klang* verzichtete und sich selbst nicht als »Musiker, sondern [als] »einen Arbeiter mit Rhythmen, Frequenzen und Intensitäten« bezeichnete.<sup>11</sup> Ebenso verlor Varèse jegliches Interesse an Form, Tonhöhe und Melodie. Stattdessen wandte er sich der Substanz des Klangs selbst zu, der Erforschung von Klangfarbe oder Timbre und Lautstärke.<sup>12</sup> Statt mit den üblichen musi-

<sup>10</sup> Eine kurze Beschreibung der klassischen Komposition findet sich bei Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music*, New York 1991, S. 1ff. Eine ähnlich kritische Analyse bieten Christopher Small in: *Music, Society, Education*, Hanover 1996 und Chris Cutler, »Necessity and Choice in Musical Forms«, in: *File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*, New York 1993.

<sup>11</sup> Edgard Varèse, »Die Befreiung des Klangs«, in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), *Edgard Varèse, Rückblick auf die Zukunft*, München 1983, S. 23.

<sup>12</sup> Ebd., S. 12.

kalischen Beschreibungen charakterisierte er seine Kompositionen mit ausgesprochen naturwissenschaftlichen Ausdrücken, indem er auf begriffliche Hilfsmittel aus der Chemie, Geometrie und Geographie zurückgriff. Die »Form als Ausgangspunkt, als eine nachzuzeichnende Schablone, als auszufüllende Gußform« zu betrachten, schrieb Varèse, ist ein Fehler. »Form ist Ergebnis – das Ergebnis eines Prozesses«, ein unpersönlicher Prozess, der, wie er glaubte, die Entstehung von Kristallen widerspiegelte.<sup>13</sup>

1936 schrieb Varèse, das Auftauchen von elektronischer Musik und Noise Komposition prophetisch voraussehend: »Wenn neue Instrumente mir erlauben werden, Musik so zu schreiben, wie ich sie konzipiere, wird die Bewegung von Klangmassen, von wechselnden Ebenen deutlich in meinem Werk wahrgenommen werden, da sie den Platz des linearen Kontrapunkts einnehmen wird. Wenn diese Klangmassen zusammenstoßen, wird das Phänomen von Durchdringung oder Abstoßung auftreten. Bestimmte Transmutationen, die auf bestimmten Ebenen Platz greifen, werden auf andere Ebenen projiziert erscheinen, die sich anderen Geschwindigkeiten und mit anderen Winkelstellungen bewegen. Den alten Begriff von Melodie oder melodischem Wechselspiel wird es nicht länger geben. Das ganze Werk wird eine melodische Totalität sein. Das ganze Werk wird fließen, wie ein Fluß fließt.«<sup>14</sup>

Varèses amerikanische Nachfolger, John Cage und Morton Feldman, setzten die Deterritorialisierung des musikalischen Werkes fort. Cages Hauptbeitrag bestand darin, die Musik von der menschlichen Subjektivität zu befreien und damit eine Tür zum *transzendentalen* oder *virtuellen* Feld der Musik zu öffnen.<sup>15</sup> Cage insistierte darauf, dass Musik menschlichen Wesen voraus- und über sie hinausging. *Zufall* und *Stille* waren seine Transportmittel in diese transzendente Sphäre. *Zufälliges* Vorgehen erlaubte es dem Komponisten, seine subjektiven Präferenzen und Gewohnheiten zu umgehen, um akustischen Verbindungen und Montagen, die weder ihm noch sonst jemandem

<sup>13</sup> Ebd., S. 18.

<sup>14</sup> Ebd., S. 12.

<sup>15</sup> Ein Komponist sollte, so bemerkte Cage, »give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments.« (John Cage, »Experimental Music«, in: *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Hanover, NH 1973, S. 10.)

gehörten (eine *unpersönliche* und *präindividuelle* Musik, wie Deleuze sie nannte), Platz zu machen. *Stille* bezeichnete für Cage eine Art musikalische Immanenzebene: nicht die Abwesenheit von Klang (was, wie er behauptete, unmöglich war), sondern die Abwesenheit eines *beabsichtigten* Klanges, die unsere Ohren für die befreiten Klangmoleküle öffnet.<sup>16</sup>

Auch Feldman hatte sich der Erforschung dieses *transzendenten* akustischen Feldes verschrieben. Ohne irgendein Interesse an musikalischen Systemen, Strukturen oder Formen zu bekunden, versuchte Feldman einfach, einen Raum für die Erfahrung der Klänge selbst zu schaffen: ihre Geburten, Leben und Tode. »I don't have any secret«, sagte Feldman einmal, »but if I do have a point of view, it's that sounds are very much like people. And if you push them, they push you back. So, if I have a secret: don't push the sounds around.«<sup>17</sup> Die Folge ist, dass Feldmans Kompositionen (oder *Montagen* wie er sie lieber nannte)<sup>18</sup> ohne Syntax oder verbindendes Gewebe dahintreiben, nur mit dem Wachstum und Verfall von Klängen beschäftigt, die mit unterschiedlichen Häufigkeiten und Geschwindigkeiten vorbeigleiten.

### Konkrete Musik und elektronische Musik: Schizo/Fluxus und die Univozität des Klangs

Einen viel größeren Schock bereitete der klassischen musikalischen Komposition das Auftauchen der elektronischen Musik in ihren zwei elementarsten Formen: *konkrete Musik* (die Tonbandkomposition, die in Pierre Schaeffers Pariser Studio in den späten 40er Jahren entstand) und *elektronische Musik* (die klassische elektronische Musik der europäischen und amerikanischen Stu-

<sup>16</sup> »There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot.« (Ebd., S. 8.) Und: »Für mich ist Stille im Wesentlichen das Aufgeben jeglicher Absicht.« (John Cage in: Richard Kostelanetz (Hg.), *John Cage im Gespräch: Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, aus dem Amerikanischen v. Almuth Carstens und Birger Ollrogge, Köln: DuMont, 1989, S. 137.)

<sup>17</sup> Morton Feldman, »The Future of Local Music«, in: *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, Cambridge 2000, S. 157-158.

<sup>18</sup> Ebd., S. 196.

dios, die in den 50er Jahren in Köln, Mailand und Princeton gegründet worden waren).

Beide Praktiken umgingen die musikalische Aufzeichnung sowie die übliche Befehlskette, die vom Komponisten über den Dirigenten bis hin zum Performer und Hörer verlief. Stattdessen wurden konkrete und elektronische Kompositionen von einem Komponisten im Studio experimentell konstruiert, der auch der alleinige Performer war. Gleichzeitig stellten *konkrete Musik* und *elektronische Musik* die Univozität der akustischen Ebene in den Vordergrund. Das Aufnahmeband löste wirksam die Unterscheidung zwischen *Musik*, *Klang* und *Geräusch* auf und bot damit eine neutrale Oberfläche, die alle möglichen Klänge registrieren und zum Ausgangsmaterial für Kompositionen machen konnte. So konnte die *konkrete Musik* auf den gesamten Ton- und Instrumentenapparat verzichten, indem sie die herkömmlichen musikalischen Klänge und die unterschiedlichen Instrumentenfamilien, die sie produzierten, ignorierte. Das elektronische Signal bekräftigte ebenso die Univozität des Geräusches, indem es den gesamten musikalischen Apparat zurückklappte und einen Elektronenstrom freilegte, der durch einen Oszillator erzeugt wurde. Elektronische Geräusche, die aus diesem univoken Klangphylum auftauchen, unterscheiden sich nur durch ihre Geschwindigkeiten und Langsamkeiten, durch die Kontraktion oder Ausdehnung von Flüssen mittels Filtern und Reglern – ein Umstand, der in Stockhausens *Kontakte* sehr schön verdeutlicht wird, wo in der Mitte des Stückes ein gurgelndes Glucksen verlangsamt wird bis zu dem Punkt, wo es als hölzerner Pulsschlag wahrgenommen wird.

Obwohl sie sich durch die Herkunft ihres Materials unterscheiden (*konkrete Musik* arbeitet mit gefundenen Klängen, *elektronische Musik* dagegen mit konstruierten oder ohne Vorgabe *synthetisierten* Klängen), arbeiten beide Kompositionstechniken im Wesentlichen mit Kollagen oder Montagen: dem Cutten und Zusammenkleben von Klangfragmenten, um musikalische Montagen zu kreieren. Als solches bilden sie buchstäblich das *Schizo* und den *Fluxus* nach, die Deleuze und Guattaris *Wunschmaschinen* charakterisieren, jene elementaren Konnexionen zwischen Singularitäten und Intensitäten, die sich vom organlosen Körper erheben und wieder in ihm auflösen. *Konkrete Musik* und *elektronische Musik* sind im Verhältnis zum höchst regulierten und kontrollierten Korpus der klassischen Musik in der Tat poly-

morph-pervers und zelebrieren die Fähigkeit, jeden beliebigen Teil (oder Klang) mit jedem anderen beliebigen Teil oder Klang verbinden zu können. Dies wird besonders deutlich in der *konkreten Musik*, die (wie für Erbe, das Turntablism) Freude daran hat, beispielsweise Pianotöne und das Klopfen von Schlaginstrumenten mit den Geräuschen von pfeifenden Lokomotiven, Kreisel, Töpfen, Pfannen und Kanalbooten zu verbinden. Als solches entspricht eine Komposition der *konkreten Musik* dem, was Deleuze und Guattari als Werden oder Rhizom bezeichnet, »die reine, verstreute und anarchische Vielfalt ohne Einheit noch Totalität, deren Elemente nur durch die wirkliche Distinktion oder das Fehlen eines Bandes zusammengeschiedet, aneinandergeliebt sind.«<sup>19</sup>

Wie Cage und Feldman brachten auch *konkrete Musik* und *elektronische Musik* die transzendente Dimension der Musik ans Licht. Obwohl sie mit dokumentarischem Material begannen, feierten Komponisten der *konkreten Musik* wie Pierre Schaeffer den Umstand, dass Tonbandmusik Zugang zum Klang selbst, befreit von Quelle oder Verweis, verschaffen konnte.<sup>20</sup> Mittels verschiedener Techniken (durch das Ausschalten des Angriffs oder Verfalls eines Klanges, durch Verlangsamung, Beschleunigung oder durch Rückwärtsspielen etc.) gelang es Schaeffer und anderen, Klänge von ihren Quellen zu abstrahieren und so jegliche Referentialität zu eliminieren und damit die Hörgewohnheiten der Hörer zu umgehen. Ihren Fähigkeiten kam dabei die Tatsache zugute, dass Tonbandmusik ohne nennenswerte visuelle Elemente *aufgeführt* wurde: Es gab keine Performer oder Instrumente, nur reines Klang-Material, das aus Lautsprechern ausströmte.

Entsprechend wird elektronische Musik oft als *kalt*, *unpersönlich*, *entmenschlicht* und *abstrakt* charakterisiert. In der Tat sind solche Beschreibungen zutreffend. Elektronische Musik ist anti-humanistische Musik und sollte als solche affirmiert werden. Sie öffnet die Musik für etwas, was über den Menschen, das Subjekt und die Person hinausgeht: das wahre, nichtorganische Leben des Klanges, das jeder konkreten Komposition bzw. jedem Komponisten vorausgeht, das virtuelle Reich der präindividuellen und präpersönlichen akustischen Singularitäten und Affekte. Elektro-

19 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus*, a. a. O., S. 418.

20 S. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris 1966 (v. a. Kp. 4.).

nische Musik ist weniger eine Musik menschlicher Wünsche (der Sänger, der Performer), als vielmehr eine Musik maschinischer Wünsche: die Wunschmaschinen der Musik und des musikalischen organlosen Körpers.

### Minimalismus: Nicht pulsierende Zeit und die Immanenzebene

*Elektronische Musik* und *konkrete Musik* haben akustische Singularitäten und Affekte befreit. Aber es war der klassische Minimalismus, der sie vollständig hörbar machte. Der Minimalismus war es auch, der die klassische Komposition weiter herausforderte, indem er es für das Außen öffnete und eine immanente musikalische Ebene konstruierte. Als Schüler der seriellen Tradition begannen La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, Pauline Oliveros, Tony Conrad und andere, Verbindungen mit nicht klassischen Musiken einzugehen, vornehmlich mit Rock, Jazz und nicht westlichen Traditionen wie ghanaischen Trommeln, indonesischem Gamelan und indischem Raga. Statt für klassische Ensembles zu schreiben, ließen sie sich von Rockbands dazu inspirieren, ihre eigenen Bands zu gründen, für die sie komponierten und mit denen sie gemeinsam spielten.

Viel wichtiger ist, dass sich die Minimalisten von einer immanenten Konzeption des musikalischen Prozesses und einer neuen Vorstellung musikalischer Zeit leiten ließen. Sie lehnten die Idee, dass Musik von einer *Transzendenzebene* beherrscht werden sollte, einem versteckten Prinzip, das die Musik von außen lenkt und beschränkt, ab. Stattdessen waren sie an *immanenten* musikalischen Prozessen interessiert, die Komponist und Hörer gleichermaßen bewohnen und von denen sie sich dahintreiben lassen konnten. »Music no longer has a mediative function, referring to something outside itself«, schrieb Philip Glass, »but it rather embodies itself without any mediation. The listener will therefore need a different approach to listening, without the traditional concepts of recollection and anticipation. Music must be listened to as a pure sound-event, an act without any dramatic structure.«<sup>21</sup> Ähnliches schrieb Reich: »The use of hidden structural devices in

21 Zit. n. Wim Mertens, *American Minimal Music*, London 1983, S. 90.

music never appealed to me. I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music.« »While performing and listening to gradual musical processes«, fuhr er fort, »one can participate in a particular liberating and impersonal kind of ritual. Focusing in on the musical process makes possible that shift of attention away from *he* and *she* and *you* and *me* outwards towards *it*.«<sup>22</sup>

Das ist genau das, was Deleuze als »nicht pulsierende Zeit« bezeichnet, die der »pulsierenden Zeit« der klassischen Komposition gegenübersteht. *Pulsierende Zeit* hat nichts mit regelmäßigen, sich wiederholenden Pulses (ein Hauptmerkmal des musikalischen Minimalismus) zu tun, vielmehr ist sie die Zeit narrativer Entwicklung. Sie organisiert das musikalische Stück in identifizierbare Sektionen und Orientierungspunkte und erlaubt es dem Hörer so, zu wissen, wo er ist und wo er hinget; sie schafft zu lösende Konflikte, die das Gefühl des Hörers für narrative Zeit wirksam ansprechen. Insofern, sagt Deleuze, ist pulsierende Zeit die Zeit des *Bildungsromans*, welche »measures, or scans, the formation of a subject.«<sup>23</sup>

Die *nicht pulsierende Zeit* der Minimalisten ist etwas völlig anderes. Wie Reich bemerkt, ist sie vollkommen unpersönlich und prozessual und interessiert sich überhaupt nicht für *ihn* oder *sie* und *Dich* und *mich* oder für *Strukturgeheimnisse*. Minimalistische Kompositionen werden nicht vom Komponisten organisiert (»My music has no overall structure but generates itself at each moment«, sagte Glass; »once the process is set up and loaded, it runs by itself«, bemerkt Reich);<sup>24</sup> sie stellen auch nicht den Fortschritt eines Helden, sei es der Komponist, das Soloinstrument, oder das zuhörende Subjekt, dar. Vielmehr, wie der belgische Minimalist Wim Mertens bemerkt, »[t]he music exists for itself and has nothing to do with the subjectivity of the listener [...]; the subject no longer determines the music, as it did in the past, but

22 Steve Reich, »Music as a Gradual Process«, in: *Writings About Music*, New York 1974. Bei seinen Kommentaren zum musikalischen Minimalismus und zur Immanenzebene (siehe Fußnote 9) hat Deleuze ganz klar diesen Text vor Augen.

23 Diese Merkmale der *pulsierenden Zeit* werden von Deleuze beschrieben in »Vincennes Seminar Session«, May 3, 1977: *On Music* (Discourse 20:3 (Herbst 1998), S. 209 ff.).

24 Glass zitiert nach Wim Mertens, *American Minimal Music*, a. a. O., S. 89; Steve Reich, *Music as a Gradual Process*, a. a. O., S. 25.

the music now determines the subject.«<sup>25</sup> Die *nicht pulsierende Zeit* der minimalistischen Komposition plaziert den Komponisten, den Performer und den Hörer auf einer Welle des Werdens, die fließt, sich verwandelt und verändert, aber nur extrem langsam, so dass man jede klare Vorstellung von chronologischer Zeit (was Deleuze als *Chronos* bezeichnet) verliert und stattdessen in eine schwebende, unbestimmte Zeit, einem rein stationären Prozess (Deleuzes nennt dies *Äon*) eintaucht.<sup>26</sup> So lässt sich die ungewöhnliche Länge so vieler minimalistischer Kompositionen (z. B. ist *Glass Music in Twelve Parts* über vier Stunden lang, Terry Rileys *Poppy Nogood's All Night Flight* dauert doppelt so lange und La Monte Youngs *Theater of Eternal Music Performances* sind zeitlich unbegrenzt) erklären. Versunken in dermaßen ausgedehnte Stücke, verliert man Form und Uhr-Zeit aus den Augen und wird sich stattdessen einer anderen Sache bewusst: der intensiven Dauer (»time in its unstructured existence«, wie Morton Feldman es formulierte).<sup>27</sup> Man wird sich auch dessen bewusst, was Deleuze und Guattari als »Schnelligkeiten und Langsamkeiten zwischen formlosen Elementen und Affekte zwischen nicht subjektivierten Vermögen, und zwar abhängig von einer Ebene, die notwendigerweise zugleich mit dem gegeben ist, was sie ergibt (Konsistenz- oder Kompositionsebene)«<sup>28</sup> beschreiben. Reich beschreibt es musikalischer: solch ausgedehnte, graduelle musikalische Prozesse öffnen einem die Ohren für »[t]hat area of every gradual [...] musical process, where one hears the details of the sound moving out away from intentions, occurring for their own

25 Wim Mertens, *American Minimal Music*, a. a. O., S. 90.

26 Über *Chronos* und *Äon* und ihrem Verhältnis zur Musik siehe *Vincennes Seminar* und *Tausend Plateaus* (S. 356). Deleuze führt die stoische Unterscheidung zwischen *Chronos* und *Äon* zum ersten Mal in *Logik des Sinns* (Frankfurt/M. 1993) ein. Den Unterschied zwischen Goethes *Bildungsroman* und Kleists »rein »stationärer] Prozessform« diskutieren Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus* (S. 364-366.).

27 Morton Feldman, *The Future of Local Music*, a. a. O., S. 87. Morton Feldman sagt bei der Besprechung seiner letzten Stücke, von denen einige länger als 5 Stunden dauern: »Up to one hour you think about form, but after an hour and a half it's scale. Form is easy—just the division of things into parts. But scale is another matter [...]. [...] [I]t requires a heightened kind of concentration. Before, my pieces were like objects; now, they're like evolving things.« (Zit. n. John Rockwell in seinem Begleittext zu einer Aufnahme von Feldmans *Crippled Symmetry* (Bridge Records, 9092A/B)

28 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 364.



acoustic reasons [...] the impersonal, unintended, psychoacoustic by-products of the intended process [...] sub-melodies heard within repeated melodic patterns, stereophonic effects due to listener location, slight irregularities in performance, harmonics, difference tones, etc.«<sup>29</sup> Die minimalistische Praxis verzichtet nicht nur auf musikalische Formen, sondern auch auf festgelegte und beabsichtigte Noten und Töne und lässt stattdessen frei, was Deleuze und Guattari als *Klangmoleküle* bezeichnen.

Um die Aufmerksamkeit auf diese Klangpartikel und Intensitäten zu richten, haben die Minimalisten eine Reihe musikalischer Strategien entwickelt. Eine von ihnen ist die Länge der Performances. Aber es gibt noch eine andere, viel grundlegendere Strategie, die dies ermöglicht: die Fabrikation einer Konsistenzebene, auf der diese Partikel und Intensitäten verteilt werden und von der sie auftauchen können. In den frühen 70er Jahren hat es der Kritiker und Komponist Tom Johnson (verantwortlich für das Etikett *Minimalismus*) folgendermaßen beschrieben: »The form of their pieces is always flat. They are not interested in building to climaxes, or in manipulating tension and relaxation, or in working with large contrasts of any kind. They keep their music flat, never allowing it to rise above or fall below a certain plane. In a way, this flatness is related to the idea of ›all over‹ painting. In both cases, there is an attempt to make all areas of the form equal in importance. The term ›static‹ is often used in reference to their music, since it never leaves this one level and never seems to be moving toward anything. Traditionally this word has been considered derogatory when applied to music, and in many quarters it still is. But in listening to the music of these composers, one soon discovers that static does not necessarily mean boring, the way we always thought it did. Many interesting things can happen all on one plane. A pitch changes slightly, a rhythm is altered, something fades in or out. They are not big changes, but they are changes, and there are more than enough of them to sustain one's interest, provided that he can tune in on this minimal level.«<sup>30</sup>

Die minimalistische Musik konstruierte diese Ebene mit Hilfe zweier unterschiedlicher Mittel: dem *Drone* (La Monte Young,

<sup>29</sup> Steve Reich, *Music as a Gradual Process*, a. a. O., S. 32.

<sup>30</sup> Tom Johnson, »La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass«, in: *The Voice of New Music: New York City 1972-1982*, Eindhoven 1989, S. 44-45.

Tony Conrad, Pauline Oliveros, Charlemagne Palestine) und dem *Pulse* (Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, Arnold Dreyblatt). Beide bieten eine Art uniformer Oberfläche, auf der klangliche Mikropartikel verteilt sind. Ob kontinuierlich oder sich wiederholend, sie heben die Dauer, den Prozess und die Differenz hervor. Sie instruieren den Hörer: »Achte nicht auf harmonische Bewegung, formale Entwicklung oder narrative Progression. Du wirst keine hören. Höre stattdessen auf den Prozess, auf augenblickliche Bewegungen, auf kleine Veränderungen und Wechsel im Hinblick auf Timbre, Struktur, Lautstärke und Geschwindigkeit.« Im Gegensatz zum maßvollen Bogen der musikalischen Erzählung richten sie die Aufmerksamkeit auf die flache Ebene und die nomadischen Elemente, die darauf verteilt sind.

### Free Jazz als Anti-Produktion

Die Geschichte des Jazz lässt eine Bewegung der Deterritorialisierung erkennen, die der, der die klassische Musik unterworfen war, ähnlich ist. Entstanden aus der produktiven Spannung zwischen Komposition und Improvisation, zwischen der Melodie und ihrer Zerstückelung, zwischen Territorium und Deterritorialisierung, hat der Jazz stets den umherirrenden Fluss eines musikalischen Materials, das sich niemals in vollem Umfang von Struktur und Form einspannen ließ, gefeiert. Dennoch hat der Jazz vom Swing über den Bebop die gängige funktionale Gliederung der Musik in Vordergrund/Hintergrund sowie Melodie/Harmonie/Rhythmus aufrechterhalten und die Instrumentenrollen entsprechend zugewiesen. Daher war es, ungeachtet periodischer Solos, die Rolle des Drummers, mit dem Bassisten und dem Pianisten Tempo zu halten, von denen wiederum erwartet wurde, dass sie die harmonische Struktur des Tons, die der Melodie (oder Improvisationen derselben) des Hornbläusers zugrunde lag, aufrechterhalten konnten.

Das Auftauchen des Free Jazz in den 60er Jahren forderte eben diese Merkmale heraus. Im Verhältnis zum organisierten und hierarchisierten Korpus des Jazz stellte er eine Kraft der Anti-Produktion dar, indem er die üblichen Konnexionen auftrennte und etablierte Hierarchien auflöste. Der Free Jazz proklamierte: »Vergiss die Melodie, vergiss Hintergrund und Vordergrund, igno-



riere etablierte Instrumentenrollen. Behandle stattdessen jedes Instrument als klangerzeugendes Gerät, das allen anderen Instrumenten ebenbürtig ist. Spiele als kollektives Ensemble und setze kollektive Energie frei.« Folglich lösten Stücke wie John Coltranes *Ascension* klangliche Wildbäche aus, wilde und intensiv vibrierende Ausschüttungen von Klangpartikeln und -blöcken.<sup>31</sup>

Die verbündete Tradition Improvisierter Musik trieb diese Tendenzen weiter voran.<sup>32</sup> Improvisation wurde zur Möglichkeit eines wechselseitigen Werdens: Ein Musiker trifft einen anderen, vielleicht zum ersten Mal, und zwischen den beiden entsteht Musik, die jeden der beiden in eine Zone der Unbestimmtheit mit dem anderen hineinzieht. Das Ziel ist es, mit dem anderen und gegen die eigenen etablierten Neigungen zu spielen: Musik als Fluchtlinie, als Zerlegung mentaler und manueller Gewohnheiten. Improvisierte Musik deterritorialisierte das Musikinstrument und die übliche Praxis der Performance gleichermaßen. Statt Instrumente als feststehende Entitäten zu behandeln, die es mit virtuoser Technik zu meistern galt, begannen improvisierende Musiker, die enorme Vielfalt an Methoden, mit denen ihre Instrumente Klänge erzeugen konnten, zu erforschen: das Reiben des Rumpfes einer Violine oder eines aufrechten Basses, das Blasen eines Horns nur durch das Spiel mit dem Mundstück oder dem Trichter, das Singen in ein Trommelfell etc. Der Improvisator sagt: »Wir wissen noch nicht, was ein Instrument tun kann.« Instrumente, Musiker und die Musik selbst, die auf diese Weise durcheinander gebracht werden, sind frei, neue Konnexionen und Assemblagen einzugehen.

<sup>31</sup> John Coltrane, *Ascension* (Polygram).

<sup>32</sup> *Free Jazz* beschreibt im Allgemeinen eine größtenteils afrikanisch-amerikanische Tradition, die aus dem Bebop entstanden ist und mit Namen wie Ornette Coleman, Cecil Taylor, John Coltrane, Sun Ra und dem Art Ensemble of Chicago assoziiert wird. *Improvisierte Musik* beschreibt im Allgemeinen eine britische und europäische Tradition, die mit Namen wie Derek Bailey, Evan Parker, Han Bennink, Misha Mengelberg und anderen in Verbindung gebracht wird. Während der *Free Jazz* oft eine Verbindung zum Blues beibehält, verbindet die *Improvisierte Musik* die befreienden Impulse des *Free Jazz* mit den klanglichen Welten avantgardistischer klassischer Musik (etwa John Cage).

## Desedimentierter Rock

Ungeachtet seines Rufs für klangliche und erotische Befreiung gibt es nur wenige musikalische Genres, die rigider stratifiziert sind als der Rock. Wie der klassische Jazz hat auch der Rock eine einheitliche Geräteausstattung, die gemäß einer elementaren räumlichen und auditiven Hierarchie organisiert ist: Vocals, Lead Gitarre, Rhythm Gitarre, Bass und Drums. Rock ist zutiefst menschliche Musik, die Wünsche auf konventionelle Weise investiert. Er mag von Körpern und von Sexualität handeln, aber zum größten Teil ist die Sexualität des Rocks genital und orgasmisch. Die Struktur des Rocksongs (Strophe-Refrain-Strophe) teilt Wünsche in kurze Zyklen von Spannung und Erlösung ein. Besessen von Präsenz und Authentizität kathektiert der Rock Wünsche in die Stimme und in die Geschichten über Liebe, Verlust und Rebellion, die er singt. Entsprechend ist der Rock an sichtbare Hand-Gesten gebunden. Deshalb fetischisiert er das Live-Event und wertet Aufzeichnungen, Studioeffekte, Synthesizer und Drum-Maschinen – alles, was nicht unmittelbar sichtbar, wahrnehmbar oder präsent ist – ab.

Natürlich gab es schon immer eine Gegentradition zum Rock: die minimalistischen Drones des *Velvet Underground*, die maschinischen Pulses von *Kraftwerk* und *Can*, die ambienten Soundscapes von *Brian Eno* etc. Diese Kräfte taten sich aber erst in den 90er Jahren mit anderen zusammen, um die Kernideologie des Rock in vollem Umfang herauszufordern. Wie immer kam die Provokation von außen: Disco. Disco, der größtenteils aus dem Black, Latino und Gay Underground hervorging, brachte die Machosexualität des Rock ins Wanken. Maschinisch und repetitiv bedrohte er ebenso die Investition des Rock in die Präsenz und Authentizität, in den Humanismus und die genitale Sexualität. Mit seinem Fokus auf den Dance Floor (eine mobile Versammlung von Körpern) und die zweideutige Figur des DJs (Erschaffer und einfaches Medium zugleich) stellte Disco den Individualismus des Rock und seinen Persönlichkeitskult in Frage.

Im Gegenzug schlug der Rock mit einer offenkundig rassistischen und homophoben Kampagne zurück: *Disco stinkt* und organisierte Gelegenheiten für die Massenerstörung von Tanzplatten (die spektakulärste und gewalttätigste ereignete sich in der Nacht vom 12. Juli 1979, als Rock-DJ Steve Dahl einem Freuden-

feuer aus Discoplaten zwischen einem Baseball Doubleheader im Chicagoer Comiskey Park vorstand). Aber solche Auftritte waren nur eine Bestätigung dafür, dass Disco dem Rock enorme Angst eingejagt hatte. Der Mainstream Rock machte einfach weiter, aber die experimentellen Randbereiche des Rock begannen allmählich, Allianzen mit der aufkommenden *DJ-Culture* einzugehen, die sich mit einer losen Sammlung musikalischer Formen verband: House und Techno (die Erben des Disco), Hip Hop und Dub Reggae. Langsam aber sicher begannen diese Allianzen, die Schichten des Rock derart zu desedimentieren, dass Mitte der 90er Jahre scharfsichtige Kritiker die Geburt des *Post-Rock* verkünden konnten, einer internationalen Bewegung, die die Selbstüberwindung des Rock repräsentierte.<sup>33</sup>

Rock und Pop funktionieren im Wesentlichen gemäß der Logik des Refrains, sie produzieren Tunes, Liedchen, Hooks und Refrains, die sich in unseren Köpfen festsetzen und die wir singen, summen oder pfeifen, während wir durch die Welt gehen. »Das Ritornell«, betonen Deleuze und Guattari, ist »wesentlich territorial, territorialisierend oder reterritoralisierend«. Der Refrain markiert nicht nur musikalisches, sondern auch geistiges und geographisches Territorium, indem er das Erinnerungsvermögen anspricht und Komfort- und Kontrollzonen skizziert. Als solches ist »[d]as Ritornell [...] eher ein Mittel, um Musik zu verhindern«, ein Mittel, das Fließen des Klang-Materials einzufangen und zu begrenzen. Andererseits ist *Musik* in diesem besonderen Sinne »ein kreativer, aktiver Vorgang, der darin besteht, das Ritornell zu deterritorialisieren.« Und weil die Stimme das privilegierte Medium des Refrains ist, ist »Musik [...] eine Deterritorialisierung der Stimme«.<sup>34</sup>

Der *Post-Rock* schaffte den *Lead Singer* und damit auch den Helden und Mittelpunkt des Rocksongs größtenteils ab. Bald brach auch die narrative Struktur des Rock zusammen und löste sich in einem ambienten Pool auf oder dehnte sich in einen unendlichen *Drone* oder *Groove* aus. Zwar behielt der *Post-Rock* oft die Geräteausrüstung des Rock bei, unterwarf die Instrumente jedoch einem grundlegenden *détournement*. Gruppen wie *Main*

33 S. Simon Reynolds, »Shaking the Rock Narcotic«, in: *The Wire* 123 (May 1994) und »To Go Where No Band Has Gone Before: Rock Travels Past Its Own Borders«, in: *Village Voice* (August 19, 1995), S. 26-32.

34 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a. a. O., S. 409, 410, 412.

and *Flying Saucer Attack* schafften Akkorde und Progressionen ab und behandelten die Gitarre stattdessen als ein elektronisches Werkzeug zur Erzeugung von Klangfarben und Strukturen. *Post-Rock-Gruppen* wie *Techno Animal*, *Stereolab* und andere hatten ihre Lektion von Hip-hop und Techno gelernt und ergänzten Rockinstrumente durch Sampler, Drum Machines, analogen Synthesizern und Laptops. *Gastr del Sol* und *Tortoise* begrüßten Studioeffekte und -manipulationen, die mit der *konkreten Musik* und dem Dub Reggae assoziiert wurden, und setzten der Besessenheit des Rock wirksam Präsenz und Humanismus entgegen.

### Elektronika: Das Klang-Werden der Musik

Experimentelle Elektronika ist auf vielfältige Art und Weise durch ihre heterogene Abstammung geprägt. Über die generischen und traditionellen Differenzen zwischen klassischer Musik, Jazz, Rock, Dance Music etc. hinweg selektiert und intensiviert sie ein einziges Merkmal: den Impuls, Musik zu einem organlosen Körper zu machen. Die dazu erforderlichen Mittel lassen sich alle in minimalistischem House und Techno, in Ambient und Noise-Komposition finden. Im Folgenden soll diese Vorgehensweise skizziert sowie die Art und Weise, wie Elektronika sie anwendet, erklärt werden:

#### 1. Disartikulation und Destratifizierung

Wir haben gesehen, dass die klassische Komposition, der Jazz Tune und der Rocksong Körper sind, die sich aus feststehenden Schichten oder Organen (z. B. Streichinstrumente/Blasinstrumente/Blechinstrumente/Schlaginstrumente; Vocals/Gitarre/Bass/Drums) zusammensetzen, die den Klang einfangen und ihn für bestimmte Funktionen (etwa Melodie/Harmonie/Rhythmus, Refrain, narrative Entwicklung) einspannen. Von außen durch ein prädeteterminiertes, transzendentes Schema (Partitur, Diagramm, Song) organisiert, bewegen sie sich im Einklang mit der pulsierenden Zeit (der Zeit der Entwicklung, der Form, der Erzählung und des Refrain). *Experimentelle Elektronika* löst den Klang von dieser Schicht und befreit ihn von der *pulsierenden Zeit*. Der Klang erscheint in seiner eigentlichen Form: als ein sich frei bewegender Strom, reine Möglichkeit, nicht länger oder noch nicht an musikalische Formen oder Funktionen gebunden. An

Stelle von Erzählungen, Melodien und Themen hören wir die Klänge selbst. Wir hören akustische Kräfte, Affekte, Singularitäten und Intensitäten, Strukturen, Klangfarben etc. Deleuze und Guattari formulieren es so: »das Unhörbare [...] wird [hörbar] und das Unwahrnehmbare [...] erscheint [als solches]: nicht mehr der Singvogel, sondern das Klang-Molekül.«<sup>35</sup> Der deutsche Produzent Wolfgang Voigt, der unter dem passenden Spitznamen *Gas* auftritt, lässt Schwärme von Klangpartikeln frei, rhythmische und melodische Fragmente, die sich in nebelhaften *Drones* bewegen. *La Selva* von Francisco Lopez taucht uns in die reiche Geräuschkulisse eines tropischen Regenwaldes ein. Frei von visuellen Anhaltspunkten, die es uns erlauben würden, den Raum aufzuteilen und Klänge ihren Quellen zuzuordnen, werden wir mit dichten und vibrierenden Klangmassen konfrontiert, die sich allein durch ihre Geschwindigkeiten, Strukturen und Klangfarben unterscheiden und sich gemäß ihrer eigenen Logik und ihrem eigenen Rhythmus bewegen.

Diese Erfahrung des Klangs selbst ist ebenso die Erfahrung einer *nicht pulsierenden Zeit*. Denn wir verfolgen nicht länger das Subjekt einer Erzählung; stattdessen werden wir in das unpersönliche, asubjektive Leben des Klangs hineingezogen. Zeit wird nicht länger räumlich eingeteilt, dargestellt und territorialisiert, sondern erscheint als qualitativ immersiver Strom. Statt Struktur und Genese hören wir Prozess und Dauer. Diese Verbindung zwischen der Aufmerksamkeit dem Leben der Klänge gegenüber und der Befreiung von der chronometrischen Zeit wird von dem Noise-Komponisten Bernhard Günter gebührend erwähnt, indem er behauptet, dass Klänge mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten wachsen, leben und sterben und dabei ein buntes *Kontinuum* erzeugen, in dem Zeit »stretched and relaxed like a rubberband« ist, so dass der Hörer das Gefühl für die Uhr-Zeit verliert.<sup>36</sup>

35 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a. a. O., S. 339.

36 »I try to create a time continuum that gives the listener a chance to hear sound appearing, slowly presenting itself, changing, intertwining with others, being repeated in different configurations, and finally disappearing [...] The basic measure of time in my music is slow, relaxed breathing, which I manipulate by slowing it, or speeding it up, in small, homeopathic doses, stretching and relaxing time like a rubberband. Most people completely lose their sense of [clock time] after awhile and can never tell how long the piece lasted.« (Bernhard Günter im Interview für *Halana Magazine* 3 (Winter 1998): [http://www.bernhardgunter.net/int\\_halana.html](http://www.bernhardgunter.net/int_halana.html)).

## 2. Entwurf einer Ebene

*Experimentelle Elektronika* löst aber kein akustisches Chaos aus. Die Organisationsebene ersetzt sie durch die Konsistenzebene: eine glatte Oberfläche, auf der Klangpartikel verteilt sind, löse verknüpft und der Erfahrung dargebracht. *Noise Komposition*, *Minimal-Techno* und *Micro-House* sind von innen, einer immanenten Präsentationslogik entsprechend organisiert, die den Hörer in einen immersiven, unendlich ausgedehnten Strom versetzt, der das Werden, die Dauer und die kontinuierlichen Intensitätsregionen hervorhebt.

Die Organisationsebene lässt sich mit dem sesshaften, gekerbten, hierarchischen Raum der Stadt oder des Staats vergleichen. Dagegen ist die Konsistenzebene wie ein glatter, offener Raum der Wüste, in dem der Nomade umherwandert. Genauso sind *Elektronika-Tracks*: Klangwüsten, deren einzige Orientierungspunkte die Singularitäten, Diesheiten und Affekte sind, die sie besiedeln.<sup>37</sup> Dies ist zweifelsohne der Grund, warum *Elektronika* von den Archetypen des glatten Raums fasziniert ist: Luft, Himmel, Meer, Eis – weite, offene Räume, in denen Elemente frei verteilt und verbunden werden können.<sup>38</sup> Tatsächlich charakterisiert Deleuze und Guattaris Beschreibung der Wüste (*Eiswüsten* ebenso wie *Sandwüsten*) die Soundscapes von Thomas Köner, Steve Roden und Richard Chartier sowie die minimalistischen Beats von Jan Jelinek, snd und Plastikman<sup>39</sup> sehr schön: »[es] gibt [...] eine außerordentlich feine Topologie, die nicht auf Punkten oder Objekten beruht, sondern auf Haecceitates, auf einem Zusammenwirken von Verhältnissen (Winde, Wellenbewegungen von Schnee oder Sand, das Singen des Sandes und das Krachen des Eises, die taktilen Eigenschaften von beiden); es ist eher ein taktiler oder vielmehr »haptischer« und klanglicher als ein visueller Raum.«<sup>40</sup>

37 Edgard Varèse nennt seine erste elektronische Komposition *Déserts* (1950–54). Varèses Impuls neu belebend nennt *Global Electronic Network* eine frühe Mille Plateaux 12« (und anschließend eine CD in voller Länge) »Electronic Desert«, ein Ausdruck, der seither in der Elektronika-Kultur Verbreitung gefunden hat.

38 S. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a. a. O., S. 665.

39 S. Köner, *Teimol/Permafrost* (Mille Plateaux), Roden, *Four Possible Landscapes* (Trente Oiseaux), Chartier, *Of Surfaces* (L–NE), Jan Jelinek, *Loop-Finding-Jazz-Records* (~scape), snd, *makeSNDcassette* (Mille Plateaux) und Plastikman, *Consumed* (Mute).

40 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a. a. O., S. 526.

*Elektronika* konstruiert diese Ebene mit zwei unterschiedlichen Mitteln, indem sie die Entdeckungen des klassischen Minimalismus – *Drone* und *Pulse* – neu belebt. *Noise Komposition* ist die Erbin der minimalistischen Drones La Monte Youngs, Tony Conrads und Pauline Oliveros. Oft präsentiert sie Klangblöcke, die allmählich verraten, dass sie aus unzähligen Mikropartikeln bestehen.<sup>41</sup> Statt diskreter Töne, die nach dem Hintergrund/Vordergrund-Prinzip organisiert sind und durch formale *marker* dargestellt werden, entlädt *Elektronika* molekulare Schwärme vibrierender Körnchen, die den Hörer in eine Welt eintauchen, die nur von einem akustischen Fluxus besiedelt wird, der den Körper durchdringt und ihn zu einem akustischen Kraftfeld macht. Bei mancher *Noise Komposition* ist es weniger der dichte *Drone*, sondern die Stille selbst, die die Konsistenzebene, auf der die Klangpartikel verteilt sind, bildet. In den Werken Bernhard Günters und Richard Chartiers bildet die Stille beispielsweise eine Oberfläche, von der mikroskopische Klang-Ereignisse plötzlich aufsteigen und zu der sie wieder zurückkehren.

Techno, House und ihre Ableger beleben die musikalische Strategie des *Pulse* gesteuerten Minimalismus neu, indem sie Differenz durch Wiederholung erzeugen. Trotz einer oberflächlichen Ähnlichkeit hat der wiederholte *Pulse* nichts mit einer tickenden Uhr zu tun oder mit der objektiven chronometrischen Zeit, die sie angibt. Im Gegenteil, wie die klassischen Minimalisten oft bemerkt haben, erzeugt eine solche Wiederholung ein eigenartiges Zeitempfinden, das nicht extensiv (richtungsabhängig, progressiv, zielgerichtet) ist, sondern intensiv (statisch, schwebend, immersiv, fluid), nicht quantitativ, sondern qualitativ: die Zeit der Dauer.<sup>42</sup> Der gleichmäßig schlagende *Pulse* umgeht den Wunsch des Hörers, Formen, Strukturen bzw. Entwicklungen zu hören und lenkt die Aufmerksamkeit stattdessen auf das augenblickliche Erscheinen und Verschwinden von Klängen, Ereignissen und Intensitäten. Auf diese Weise betont die Wiederholung die Differenz. Der feinkörnige Wechsel von Klangfarben, Struk-

41 Zum Beispiel in den Werken von Merzbow und Francisco Lopez. Weitere gute Beispiele sind Jim O'Rourke's *As In* und DJ Spookys *Invisual Ocean*, beide auf der Mille Plateaux Kompilation: *In Memoriam Gilles Deleuze*.

42 S. etwa die Kommentare von Philip Glass und Terry Riley in: K. Robert Schwarz (Hg.), *Minimalists*, London 1996, S. 9, 35.

turen, Intervallen und Intensitäten rückt in den Mittelpunkt und wiederholte Klänge beginnen, in unterschiedlichen Gestalten zu erscheinen. »I was noticing that things didn't sound the same when you heard them more than once«, erzählte Terry Riley einem Interviewer. »And the more you heard them, the more different they did sound. Even though something was staying the same, it was changing.«<sup>43</sup> Riley unterstreicht die Bergson'sche Feststellung, dass es keine reine Wiederholung gibt, da jeder wiederholte Moment durch die Momente, die bereits in der Erinnerung gespeichert sind, verändert wird. Minimalistische House- und Techno-Tracks gedeihen gerade aufgrund dieser Verbindung zwischen Differenz und Wiederholung.

Hier lernt *Elektronika* von *elektronischer Musik* und vom Minimalismus gleichermaßen: Reich an wilder Klangmaterie war die klassische elektronische Musik oft zu beschäftigt und strukturell zu komplex, um diese Materie in vollem Umfang hörbar zu machen; durch *Drones* und *Pulses* im minimalistischen Stil stellt *Elektronika* dieses Klang-Material jedoch voll und ganz zur Schau.

Die Fülle von *Glitch-gesteuertem* elektronischen Minimalismus in jüngster Zeit verstärkt diese beiden Merkmale der Wiederholung (die ateleologische Bewegung und das In-den-Vordergrund-Stellen des Klang-Materials).<sup>44</sup> In einer Diskussion über die Wiederholung in der schwarzen Kultur gelingt es James Snead, dies sehr schön zu erklären. Snead kontrastiert Europas Besessenheit von historisch-kulturellem Fortschritt mit der Bestätigung der Wiederholung in der schwarzen Kultur und schreibt: »In black culture, repetition means that the thing *circulates* (exactly in the manner of any flow [ . . . ]) there in an equilibrium. In European culture, repetition must be seen to be not just circulation and flow but accumulation and growth. In black culture, the thing (the ritual, the dance, the beat) is ›there for you to pick it up when you come back to it.‹ If there is a goal (*Zweck*) it is continually deferred; it continually ›cuts‹ back to the start, in the musical meaning of ›cut‹ as an abrupt, seemingly unmotivated break (an accidental *da capo*) with a series already in progress and a willed return to a prior series. A culture based on the idea of the ›cut‹ will always suffer in

43 Terry Riley, zitiert in *Minimalists*, a. a. O., S. 35.

44 S. die Tracks und Künstler auf *Clicks & Cuts* 1, 2 (Mille Plateaux).

a society whose dominant idea is material progress – but ›cuts‹ possess their charm! In European culture, the ›goal‹ is always clear: that which always is being worked towards. The goal is thus that which is reached only when culture ›plays out‹ its history. Such a culture is never ›immediate‹ but ›mediated‹ and separated from the present tense by its own future orientation. Moreover, European culture does not allow ›a succession of accidents and surprises‹ [as Hegel characterized African culture] but instead maintains the illusions of progression and control at all costs. Black culture, in the ›cut‹, builds ›accidents‹ into its *coverage*, almost as if to control their unpredictability. Itself a kind of cultural coverage, this magic of the ›cut‹ attempts to confront accident and rupture not by covering them over but by making room for them inside the system itself.«<sup>45</sup>

Entgegen unseren Erwartungen von formaler Entwicklung und narrativem Fortschritt heben die Scratches und Cuts des Turntablers sowie der Glitch des Elektronika-Künstlers den Wert der Wiederholung hervor. Scratch und Glitch unterbrechen bzw. halten die Vorwärtsbewegung des Tracks an, werfen sie zurück auf einen bereits vergangenen Moment. Snead fährt fort: »The ›cut‹ overtly insists on the repetitive nature of the music, by abruptly skipping back to another beginning which we have already heard. Moreover, the greater the insistence on the pure beauty and value of repetition, the greater the awareness must also be that repetition takes place not on a level of musical development or progression, but on the purest tonal and timbric level.«<sup>46</sup>

*Cut* bzw. *Glitch* bejahen also den Wert der Wiederholung, indem sie den Klang von seiner zeitlichen und harmonischen Vorwärtsbewegung befreien und die Aufmerksamkeit stattdessen auf seine Struktur und sein Klang-Material lenken. Im Verständnis von Deleuze und Guattari ist die Musik von *Scratch* und *Glitch* ein *Stottern*, beide entziehen sie die Musik dem Sinn und entfalten stattdessen »reines und intensives Klang-Material [...], einen de-territorialisierten musikalischen Klang, einen Schrei, der den Sinn, die Komposition, den Song, die Worte vermeidet – eine

45 James A. Snead, »Repetition as a Figure of Black Culture«, in: *Black Literature and Literary Theory*, New York 1984, S. 67.

46 Ebd., S. 69.

Klangfülle, die ausbricht, um sich von einer Kette loszureißen, die allzu bedeutsam ist.«<sup>47</sup>

Man könnte sagen, dass die Wiederholung bzw. der gleichmäßig schlagende Pulse eine Art *feststehende Ebene* für die Präsentation von Klangpartikeln herstellt. Aber »fix«, merkt Deleuze an, »nicht im Sinne von unbeweglich, starr, sondern als Kennzeichen des absoluten Zustands gleicherweise der Ruhe wie der Bewegung, im Verhältnis zu dem die Variationen der relativen Geschwindigkeit selbst erst sichtbar werden.«<sup>48</sup> In erster Linie sind die Ebene und die Elemente, die sie bewohnen, ontologisch nicht distinkt. Die fetten, körnigen Beats von *Pan Sonic*, die voll gesungenen Schläge von *Porter Ricks* und die taktilen Ticks von *Alva Noto* erinnern uns daran, dass der wiederholte Pulse selbst Klang-Material ist und aus dem gleichen Stoff besteht, wie das Material, das auf ihm verteilt ist: die univoke Ebene elektronischer Signale bzw. digitaler Bits. Zweitens sind House und Techno derart aus Loops zusammengesetzt, dass der einzige Unterschied zwischen dem gleichmäßig schlagenden Pulse und den Klangfiguren, die über ihn hinwegziehen, in der Geschwindigkeit bzw. Langsamkeit und in der Regelmäßigkeit bzw. Singularität besteht. Alles ist zur gleichen Zeit Rhythmus und Tonhöhe-Klangfarbe; gleichgültig, welche Unterscheidung wir zwischen ihnen auch treffen mögen, sie ist relativ, nicht absolut.

Nichtsdestoweniger kennzeichnen *Drone* und *Pulse* die Ebene bzw. den organlosen Körper, der *Elektronika-Tracks* definiert und ihre Elemente in einer provisorischen Montage zusammenhält. Als solches bilden sie die Immanenzebene der Natur selbst nach, von der sie einen bestimmten Teil bzw. ein Plateau darstellen.<sup>49</sup> Gemessen an Jahrtausenden, sind Körper, Gattungen, Staaten, Städte und Sprachen wie Wellen in einem Meer, flüchtige Formen, die sich in der fluiden Masse der Natur wieder auflösen. So

47 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/M. 1976, S. 6. Zum *Stottern* siehe Gilles Deleuze, »He Stuttered«, in: Constantin V. Boundas/Dorothea Olkowski (Hg.), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, New York 1994, S. 23-29.

48 Gilles Deleuze/Claire Parnet, *Dialoge*, a. a. O., S. 101.

49 »Die Konsistenzebene ist die Gesamtheit aller oK, die reine Mannigfaltigkeit der Immanenz [...] Ein Plateau ist ein Stück Immanenz. Jeder oK besteht aus Plateaus. Jeder oK ist selber ein Plateau, das mit den anderen Plateaus auf der Konsistenzebene kommuniziert« (Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a. a. O., S. 216, 217.).

kommen und gehen auch die Töne und Klangfarben in *Elektronika*, während der Pulse fortfährt, oder sie ziehen sich wieder in den Klangblock oder die Stille zurück, woher sie aufgetaucht waren.

### 3. *Distribution von Singularitäten und Diesheiten, Affekten und Intensitäten*

Die Symphonie war durch thematische Exposition, Entwicklung und Rekapitulation gekennzeichnet, der Popsong durch den Wechsel von Strophe und Refrain. Wenn Elektronika-Tracks gespielt werden, summt bzw. singt man aber nicht mit. Es gibt keine Tunes oder Refrains, die sich im Kopf festsetzen. Vielmehr sind *Elektronika-Tracks* durch eine musikalische Individuation anderer Art gekennzeichnet. In ihren glatten Räumen bzw. auf ihren glatten Ebenen verteilen *Elektronika-Tracks* akustische Singularitäten und Diesheiten, Affekte und Intensitäten: rein auditive Qualitäten, Quantitäten und Aggregate, die von Melodien, Formen und Strukturen losgelöst sind.

*Singularitäten* und Diesheiten sind Ereignisse, Momente, in denen Partikel und Kräfte zusammenkommen, um eine Assemblage zu bilden, die ein gewisses Maß an Individuation erreicht. Auf der Oberfläche des Meers steigt eine Welle auf, ein Strudel wirbelt von der Oberfläche hinunter, ein warmer Strom fließt augenblicklich durch – sie alle sind Singularitäten oder Diesheiten, eine Individuation des Typus Ereignis, nicht des Typus Subjekt oder Objekt. Die gleiche Art von Individuation beschreibt auch *Elektronika-Tracks*. Ovals *Textuell*<sup>50</sup> z. B. beginnt mit einem gelallten Strom, der sich aus nervösen Ticks zusammensetzt und einem unsauberen Ton, der in dem Intervall zwischen zwei benachbarten Tonhöhen vibriert. An sich sind diese Elemente (Ticks, Töne, Tonhöhen, Intervalle) noch keine Diesheiten oder Singularitäten. Vielmehr hängen sie zusammen, um eine elementare Oberfläche bzw. ein Plateau zu bilden. Wenige Sekunden später zieht das Aufschlagen eines Basses diese Oberfläche schnell nach unten, um sie dann auf ein neues Plateau hochschnellen zu lassen, das von langsameren Clicks, einer reicheren und volltönenderen Klangpalette und einer Dreiklangfigur gekennzeichnet ist. Dies ist eine Diesheit, ein Klangereignis im Strom eines Tracks, ein Ereignis, das Elemente zu einer provisorischen Konfiguration zu-

<sup>50</sup> Auf *Systemisch* (Mille Plateaux).

sammenzieht und eine Differenz in Bezug auf die Intensität und Klangqualität dessen, was ihm vorangeht bzw. ihm folgt, markiert. Das neue Plateau wird schon bald von subtileren, kleineren Diesheiten überquert: Schwankungen holziger Knalle, Reihen flacher Glockentöne und *dubige* Basstöne, die den Strom verlangsamten. Nach wenigen Minuten, ein weiteres großes Ereignis: der Wechsel zu einem neuen Plateau, welches durch einen gleichmäßigen Bass-Pulse und langsamen klanglichen Wechseln zwischen den Polen eines weiteren Intervalls gekennzeichnet ist. Den Rest des Tracks driften diese verschiedenen Diesheiten (Plateaus, Schwankungen, Glockenreihen, Bass-Pulses etc.), mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Frequenzen wiederkehrend, durch den auditiven Raum.

Diesheiten und Singularitäten stellen die Topographie eines *Elektronika-Tracks* bereit, die *extensive* Dimension, auf der Cuts, Shifts, Zonen, Ebenen etc. auftreten. Aber *Elektronika-Tracks* werden noch durch eine andere Dimension beschrieben bzw. nach ihr beurteilt: die *Affekte* oder *Intensitäten*, die diesen Diesheiten und Singularitäten entsprechen. *Intensität*<sup>51</sup> bezeichnet die Arten, auf denen diese Singularitäten sinnlich wahrgenommen werden, ihre besondere Qualität und Kraft. Wenn wir einen Track oder Teile davon (Diesheiten, Plateaus, Intervalle) als *kalt*, *warm*, *hart*, *weich*, *schrill*, *hell* oder *matschig* beschreiben, beschreiben wir auch, wenngleich nur sehr grob, seine *Intensitäten*, die Art und Weise, in der er uns beeinflusst, die Qualität und Quantität der Kräfte, die er übermittelt.

In einer Passage, auf die sich Deleuze oft bezieht,<sup>52</sup> stellte sich Varèse bereits eine Musik vor, die nur von ihren *Intensitätszonen* dargestellt wird: »Diese Zonen würden durch unterschiedliche Timbres oder Farben und verschiedene Lautheiten differenziert werden. Durch einen solchen physikalischen Prozess würden diese Zonen verschiedener Farben und Gewichtungen unserer Perzeption in verschiedenen Perspektiven aufscheinen. Die Rolle

<sup>51</sup> Deleuze behält sich den Begriff *Affekt* im Allgemeinen für die Beschreibung organischer Entitäten (Pflanzen, Tiere, Menschen) vor. Der Terminus *Intensität* wird umfassender verwendet, um die nichtorganische Welt (Metalle, Sprachen, Farben, Geräusche etc.) zu beschreiben. Daher bezieht sich meine musikalische Analyse hier hauptsächlich auf die Letzteren.

<sup>52</sup> Der von Deleuze häufig verwendete Ausdruck *Intensitätszone* (z. B. in *Tausend Plateaus*, a. a. O., S. 214) ist offensichtlich dieser Passage entnommen.

von Farbe oder Timbre würde sich total ändern, wäre nicht mehr zufällig, anekdotisch, sinnlich oder pittoresk, sie würde Agens der Bestimmung wie die verschiedenen Farben auf einer Landkarte, die verschiedene Gebiete kenntlich machen, und ein integraler Bestandteil der Form.«<sup>53</sup>

Die zeitgenössische Elektronika realisierte Varèses Vision über ein halbes Jahrhundert später. *Noise-Komposition* – beispielsweise das Werk von Merzbow – verzichtet fast vollständig auf musikalische Formen zugunsten massiver glazialer oder geschmolzener Flüsse, die kollidieren, sich kreuzen und einander durchdringen, um eine strukturierte Oberfläche von Gipfeln, Tälern, Spalten und Ebenen zu erzeugen. *Pulse-gesteuerte* Elektronika ist ebenfalls von solchen *Intensitätszonen* gekennzeichnet. Minimal-Techno und Micro-House Tracks fließen wie Wellen, die aufsteigen und fallen, und zeichnen währenddessen Intensitätszonen- und ebenen nach. Aus Loops (Wellen) zusammengesetzt, die sich mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Amplituden bewegen, kreieren sie Interferenzmuster, die durch Knotenpunkte intensiver Konfluenz gekennzeichnet sind. Das Werk von Carsten Nicolai (auch bekannt unter dem Namen *Noto* und *Alva Noto*) wäre hier als Beispiel zu nennen. Seine Tracks produzieren unter Verwendung von Loops unterschiedlicher Dicke, Tiefe und Geschwindigkeit aurale Äquivalente zu den liquiden Wellen und Patterns, die einen Großteil seiner visuellen Kunst auszeichnen.<sup>54</sup>

Als Distributionen von Diesheiten und Intensitäten investieren *Elektronika-Tracks* Wünsche auf ganz andere Weise, als es Rock, klassischer Jazz oder klassische Musik tun. Elektronika ersetzt die für Rock und Pop charakteristische Spannung und Erlösung sowie den Konflikt und die Lösung, die die klassische Musik kennzeichnen, durch unzählige *Plateaus*: »Regionen kontinuierlicher Intensität [...], die so gebildet werden, daß sie sich nicht durch eine Beendigung von außen unterbrechen lassen, ebenso wenig, wie sie sich zu einem Höhepunkt treiben lassen.«<sup>55</sup> Nicht Strophe und Refrain, sondern Schwellen und Kontinua von Intensitäten, das Zusammenfließen von Strömen, Wellen oder

53 Edgard Varèse, »Die Befreiung des Klangs«, a. a. O., S. 12.

54 Vgl. Alva Noto, *Prototypes* (Mille Plateaux) und *Transform* (Mille Plateaux/Raster-Noton) sowie die visuellen Kunstinstallationen *Milch*, *Fluid Interferenz*, *Hertz + Wave*, und *Telefunken*.

55 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a. a. O., S. 217.

Loops auf einer Ebene, die selbst ein Plateau ist, ein unendlich ausgedehntes Kontinuum der Intensität.

#### 4. Konstruktion und Kartographie eines Körpers bzw. einer Montage

Ein Track repräsentiert folglich einen bestimmten Teil, einen Abschnitt, eine Sektion oder ein Plateau des Klangphylums. Er ist eine Konsistenz- oder Kompositionsebene, die eine Reihe von Tönen, Klangfarben und Rhythmen selektiert, artikuliert, verteilt und zusammenhält. Als solches bildet ein Track, wenn auch keinen Organismus, so doch einen Körper: einen organlosen Körper. Er stellt das Minimum einer Komposition oder Konsistenz dar, die nötig ist, um einen Körper zu individuieren, ohne zuzulassen, dass er sich zu einem Organismus verhärtet.

Ein Körper wird nicht durch Form, Funktion, Substanz etc. definiert. Vielmehr nimmt seine Definition die Form einer Landkarte (eines Plans) an, die (der) einen Teil eines Territoriums nach Längengrad und Breitengrad abbildet.<sup>56</sup> Unter *Längengrad* versteht Deleuze die Verhältnisse der Partikel untereinander, die einen Körper (der immer eine Vielheit ist) bilden. In Übereinstimmung mit Spinoza, der argumentiert, dass sich Körper nicht durch ihre Substanz voneinander unterscheiden, sondern allein durch das Verhältnis von Bewegung und Ruhe, von Schnelligkeit und Langsamkeit, das zwischen ihren konstitutiven Teilen herrscht, beschreibt Deleuze die *Längengrad-Verhältnisse* der Teile eines Körpers zueinander als »Verhältnisse von Bewegung und Ruhe, von Langsamkeit und Schnelligkeit zwischen Teilchen.«<sup>57</sup> Mit *Breitengrad* meint Deleuze die affektiven und intensiven Fähigkeiten, die ein Körper im Verhältnis zu anderen Körpern besitzt, die Konzentration von Macht und Fähigkeit, die ihn unterscheidet.

»Geschwindigkeits- und Intensitätskarte.«<sup>58</sup> Diese Deleuzianische (und Varèsianische) Form der Beschreibung passt ideal zur Analyse elektronischer Tracks. So lassen sie sich zwar im Hinblick auf Form und Entwicklung nicht leicht beschreiben, aber man kann sie sehr gut durch Längen- und Breitengrade beschreiben, als »Geschwindigkeitsvariationen zwischen Tonpartikeln

56 Deleuzes genaueste und prägnanteste Darstellung dieser Idee findet sich in *Spinoza und wir*, dem letzten Kapitel von *Spinoza: Praktische Philosophie*.

57 Ebd., S. 160.

58 Gilles Deleuze/Claire Parnet, *Dialoge*, a. a. O., S. 101.



oder -molekülen« und den »[...] [fließenden], [...] [veränderlichen] [...] [Affekten]« und den Intensitäten, die von diesen Partikeln und ihren Verbindungen erzeugt werden.<sup>59</sup> Sie verleiten zu geometrischen, geologischen und geographischen Beschreibungen: Beschreibungen im Sinne von Vektoren, Schwellen, Gradienten, Gipfeln, Tälern und Ebenen.

Abstrakt, molekular, maschinisch und de-subjektiviert wie sie sind, sind Elektronika Tracks lediglich eine Auswahl von Klangpartikeln, die in Beziehung zueinander und zu den Klangpartikeln anderer Tracks stehen. Auf der Ebene des Längengrads ist ein Track ein Körper, eine Maschine oder Montage, eine Kollektion von Klangpartikeln, die das gleiche Territorium bewohnen und sich mit Geschwindigkeiten bewegen, die im Verhältnis zu den Schnelligkeiten anderer Partikel gemessen werden. Sie bilden provisorische Verbindungen (Loops, Blöcke, Diesheiten etc.) mit anderen Partikeln und bewegen sich mit ihnen. Auf der Ebene der Latitüde wird ein Track durch seine Intensitäten, seine Kraftansammlungen und deren qualitativen Effekt auf uns definiert. Längen- und Breitengrade, Schnelligkeiten und Intensitäten bewerten auch die Beziehungen zwischen den einzelnen Tracks, denn ein Track ist selbst nur Element einer größeren Maschinerie, dem *Mix*, der selbst eine Art Makro-Track ist. Die Geschwindigkeiten und Intensitäten eines Tracks bestimmen daher, mit welchen anderen Tracks er sich verbinden kann und welche Art von Beziehung (Strom, Bruch, affektive Modulation etc.) er mit diesen anderen Tracks haben kann. Der Begriff *Mix* ist hier bedeutsam, denn er hebt die Tatsache hervor, dass von den Mikro- zu den Makroebenen – von der Ebene der konstitutiven Diesheiten eines Tracks zur Ebene des Mix als Ganzem – *Elektronika-Tracks* keine geschlossenen *Kompositionen* oder *Songs* sind, sondern provisorische Montagen mit offenem Ende, die auf jeder Ebene mit anderen Montagen verbunden bzw. in sie eingefügt werden können.

Derart ist also die Anatomie des musikalischen organlosen Körpers, dessen Genealogie wir nachgezeichnet haben. Er ist nicht nur von wahrnehmbaren Diesheiten und Intensitäten geprägt, die auf ihm verteilt sind, sondern auch von einer Reihe historischer Singularitäten, die sich durch die Musik des 20. Jahrhunderts hindurchziehen und die seinen genetischen Code

59 Ebd., S. 102.

bilden, seine transzendentalen bzw. virtuellen Bedingungen der Möglichkeit. Während er sich die klassischen Minimalisten in den späten 70er Jahren anhörte, begann Deleuze herauszuhören, wie Musik zu einem organlosen Körper werden konnte. Mit der Ankunft experimenteller Elektronik, die Deleuze mit freundlicher Genehmigung von Guy-Marc Hinant (Sub Rosa) und Achim Szepanski (Mille Plateaux) in den letzten zwei Jahren seines Lebens hören konnte,<sup>60</sup> sind alle Kräfte der musikalischen Deteritorialisierung zur Anwendung gekommen, und Musik ist wahrhaftig ein organloser Körper geworden. Keine Subjekte, Formen, Themen oder Erzählungen; auf der glatten Oberfläche von *Pulse* und *Drone* liegen nur Flüsse, Cuts, Aggregate, Kräfte, Intensitäten und Diesheiten.

Aus dem Englischen von Esra Sandikcioglu

60 Zu Hinants und Szepanskis Korrespondenz mit Deleuze siehe Hinants Begleittext zu *Double Articulation: Another Plateau* (Sub Rosa) und Simon Reynolds, »Low End Theories«, *The Wire* 146 (April 1996).