Marcus S. Kleiner/Marvin Chlada
Tanzen Androiden zu elektronischer Musik? Eine Reise durch das Universum der Sonic Fiction

»Die Möglichkeit, in Afrika anzurufen, um eine Bandaufnahme zu bestellen, von der ich dann Teile mit elektronischen Klängen kombiniere, die ich in Tokio hergestellt habe, ist eine völlig neue Ausgangslage.«

(Karlheinz Stockhausen)

»Ich höre Musik – das wird ja immer verrückter! Roboter, die Musikliebhaber sind!«

(Perry Rhodan)

Theorie Fiktion I: Space ist the Place oder Synthesizer des Denkens

Dass sich Bands nach Buchtiteln (z. B. *Naked Lunch*, *Velvet Underground*) oder nach bestimmten Figuren aus Comics (etwa *Duran Duran*, *Son Goku*) benennen, ist keine Seltenheit. Dagegen schon, dass sich ein Musik-Unternehmen den Namen eines philosophischen Werkes gibt, wie dies der Fall beim Frankfurter Elektro-Label Mille Plateaux ist. Das Zusammenspiel der Philosophie von Gilles Deleuze (und Félix Guattari) mit experimentell-elektronischer Musik und (neo)futuristischem Touch ist mehr als eine bloße Wahlverwandschaft. So war Deleuze etwa an einer Auswahl von Stücken für die Reihe *Utopian Diaries* des Belgischen Labels *Sub Rosa* beteiligt, die 1996 unter dem Titel *Folds And Rhizomes* erschienen ist und an der sich Musiker der neueren, experimentellen elektronischen Musik beteiligten, darunter *Mouse on Mars*, *Scanner*, *Oval* und *Main*.

Eine weitere *Verbindungslinie* bilden die Themen Kosmos und Science-Fiction. In *Differenz und Wiederholung* fordert Deleuze, dass ein philosophisches Buch »eine Art *science fiction*«[1] sein

1 Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1997, S. 13.

müsse. Das bedeutet für ihn: »Wie läßt sich anders schreiben als darüber, worüber man nicht oder nur ungenügend Bescheid weiß? Gerade darüber glaubt man unbedingt etwas zu sagen zu haben. Man schreibt nur auf dem vordersten Posten seines eigenen Wissens, auf jener äußeren Spitze, die unser Wissen von unserem Nichtwissen trennt *und das eine ins andere übergehen läßt*. Nur auf diese Weise wird man zum Schreiben getrieben.«[2] Schreiben ist somit zugleich das *Erkunden* unbekannter und das *Werden* neuer Welten, Spurensuche, die Ambivalenz von Wissen und Nicht-Wissen, Erfahrung und Experiment.

Die Pioniere der elektronischen Musik hatten schon immer eine Vorliebe dafür bekundet, ihre Klangexperimente mit dem Kosmos oder der Science-Fiction in Verbindung zu setzen, seien es nun die Titel der Werke von Karlheinz Stockhausen (z. B. *Sternklang*, *Sirius*) über Kraftwerk (etwa *Spacelab*, *Metropolis*) bis zum *Space Dub Continuum* von Bill Laswell (wie *Radioaxiom*, *Cosmic Elektra*) und Lee Perry (*On The Wire*, *Dub-Net Philosophy*) oder eine entsprechende *außerirdische* Performance, wie jene der Gruppe *Parliament* mit ihrem Mastermind George Clinton (*Mothership Connection*, *Unfunky Ufo*) sowie die des Jazz-Avantgardisten Sun Ra und seinem *Intergalaktic Solar Arkestra* (z. B. *Space ist the place*, *Outer Spaceways Incorporated*), deren Space-Sounds inzwischen zu den Klassikern ihres Genres gehören. Auch John Cage, der schon früh auf Sternkarten als Quelle für Zufallsoperationen zurückgegriffen hat (z.B. *Atlas Eclipticalis*, *Études Australes*), betrachtete die Weltraumreise als ein mögliches Thema und setzte bei seinen Konzerten etwa ein Teleskop als visuelle Ergänzung ein.[3] Dazu wurden die Filme *Flash Gordon* und *Voyage de la lune* gezeigt. In der elektronischen Musik sind also, wie bei Deleuze, das Erkunden von Möglichkeitsräumen und das *Reisen* durch unbekannte Regionen wichtige Mittel des künstlerischen Prozesses.

Deleuze und Guattari notieren in den *Tausend Plateaus* zum Verhältnis von Kunst und Kosmos: »Die Anrufung des *Kosmos* ist durchaus keine Metapher; im Gegenteil, dieses Verfahren wird effektiv, sobald der Künstler ein Material mit den Kräften der Kon-

2 Ebd., S. 13 f.
3 David Revill, *Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie*, München 1995, S. 307 f.

sistenz oder der Konsolidierung in Verbindung bringt.«[4] Der Musiker versetzt jeden Klang, jedes Geräusch in einen *sicheren Raum* bzw. *Körper*; sicher darum, weil dieser Körper keine *Organe*, keine *Organisation* kennt und der Klang somit nicht im *Widerspruch* zu irgend einem anderen Material stehen kann. Insbesondere die elektronische Musik ist dazu geeignet, *Sound* und *Space* zu vernetzen, da die immer weiter fortschreitende Technisierung der Musik es ermöglicht, immer mehr Klänge und Geräusche mit immer weniger Aufwand zu speichern, verfremden oder zu manipulieren, um sie dann in einem völlig anderem Kontext zu präsentieren.

Erste Versuche, elektronisch erzeugte Klänge für die Musik fruchtbar zu machen, finden sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. So führte der russische Physiker und Musiker Leon Theremin im August 1920 auf dem 8. *All-Sowjetischen Elektrischen Kongreß* das von ihm konstruierte *Aetherophon* vor, was das Publikum in Erstauenen versetzte, da Theremin allein durch die Bewegung seiner Arme dem Apparat sphärische Klänge entlockte, ohne diesen direkt zu bedienen.[5]

Die Voraussetzung und der entscheidende Durchbruch zur vollständigen Technisierung der Musik vollzog sich aber erst 40 Jahre später mit der Entwicklung des *Moog-Synthesizers*: »Mit diesem neuen Instrument, das zur späteren Verwendung passend ein Abfallprodukt der amerikanischen Raumfahrtindustrie war, mutierte der Musiker endgültig zum ›galaktischen Klangraumfahrer‹ (Keith Emerson) und vielfach beanspruchten Techniker.«[6] Obwohl Anfang der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts von dem Amerikaner Robert A. Moog konstruiert, hielt dieser Synthesizer erst knapp fünf Jahre später verstärkten Einzug in die Popkultur. Vor allem die so genannten Krautrocker wie *Amom Düül*, *Can* oder *Ash Ra Tempel*, allesamt stark von Stockhausen beeinflusst, wussten den *Moog* für ihre experimentellen, sphärischen Sounds zu nutzen.[7] Im Jahre 1974 schafften sich Florian Schneider und

4 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Berlin 1997, S. 471.

5 Sigmar Berrisch, »Klänge aus einer fremden Welt. Die Anfänge elektronischer Klangerzeugung«, in: *Testcard 3: Sound*, Mainz 1996, S. 150-158.

6 Josef Spiegel, »›Mr. Robot‹ – Der künstliche Mensch in der Pop-Musik«, in: Roland Seim/Josef Spiegel (Hg.), *Roboter-Alltag. Zur Soziologie und Geschichte des künstlichen Menschen*, Münster 1995, S. 151-160, hier S. 153.

7 Julian Cope, *KrautRockSampler. One Head's Guide To The GROSSE KOSMISCHE MUSIK*, Löhrbach 1996, S. 17f.

Ralf Hütter von *Kraftwerk* einen *Mini-Moog* an, um von da an auf sämtliche *traditionelle* Instrumente wie Flöte oder Gitarre zugunsten eines rein synthetisch-technischen Sounds zu verzichten: »Man kann die Neuzeit nicht auf Gitarre darstellen«, so Hütter. »Die Gitarre ist ein Instrument aus dem Mittelalter. Die ganze Rockmusik ist für uns ganz archaisch. Die Musik der technisierten Welt lässt sich nur auf einem Instrument der technisierten Welt darstellen.«[8]

Mit dem *Moog* hatte der Künstler potentiell die Kontrolle über 200 verschiedene Ein- und Ausgänge, die er untereinander kombinieren und miteinander verschachteln konnte. Der *Moog* bot zwölf Millionen Möglichkeiten im Umgang mit dem Klangmaterial, d. h., alle erdenklichen Instrumente und Geräusche konnten von nun an kopiert, gekoppelt und verfremdet werden. Eine Entwicklung, die bis heute immer weiter perfektioniert wird, bis hin zu den digitalen Sounds der Computer. Ralf Hütter bemerkt dazu: »Ein klassischer Pianist muss jeden Tag fünf, sechs Stunden üben, um sich mechanisch in Form zu halten. Das ist doch ein Witz. Der käut wieder. Der Computer hingegen spielt auch technisch bisher unspielbare Sachen. Das zeigt doch, dass die andere Richtung, das alte Herrschaftssystem, total zusammenbricht. Gewisse Herrschaftsstrukturen, die da sind, aufgrund von physikalischen und mechanischen Gesellschaftsformen, werden durch ein elektronisches Zeitalter, das jetzt beginnt, zusammenbrechen. Auch Gedankengebäude, denn die sind noch schlimmer.«[9] Die uns bekannte Welt löst sich auf, wird *flüssig*, womit jeder (auch musikalischen) Ideologie der *Boden* genommen ist, auf dem sie hätte gedeihen können: »Einfach weiter. Lieber einblenden und ausblenden, als dramatisch zu werden und der Musik eine logische Form zuzumuten, was ich lächerlich finde«, sagt Hütter in einem Gespräch mit David Toop. »Der Fluß ist viel [...] entsprechender.«[10]

Für Deleuze und Guattari handelt es sich beim Syntheziser mit seiner »Konsistenz-Operation«, also seinem *Kontakt* zu einem

8 Winfried Trenkler, »Deutsch-Rock – Kräfte aus dem Chaos. Von Amon Düül bis Kraftwerk« in: Peter Kemper u. a. (Hg.), *»Alles so schön bunt hier.« Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*, Stuttgart 1999, S. 109-119, hier S. 118.

9 Albert Koch, *Kraftwerk*, Höfen 2002, S. 33.

10 David Toop, *Ocean of Sound. Klang, Geräusch, Stille*, Andrä-Wörden 1997, S. 224.

organlosen, herrschaftsfreien Raum, »um eine Synthese von Molekularem und Kosmischem, von Material und Kraft, und nicht mehr von Form und Materie, von *Grund* und Territorium.«[11] Gleichsam möchten Deleuze und Guattari die Philosophie als »Synthesizer von Gedanken, um das Denken reisen zu lassen, um es mobil und zu einer Kraft des *Kosmos* zu machen (so wie man den Klang auf Reisen schickt...)«[12] verstanden wissen.

Den Klang auf Reise geschickt hat Deleuze zu Beginn der 70er Jahre, als er für die französische Psychedelic-Rock-Band *Heldon*, einem Projekt des Musikers Richard Pinhas, das seinen Namen einer phantastischen Großrepublik aus dem Science-Fiction-Roman *Der stählerne Traum* von Norman Spinrad verdankt, einen Nietzsche-Text für die LP *Electronique Guerilla* einsprach: »*Der Wanderer.* – Wer nur einigermaßen zur Freiheit der Vernunft gekommen ist, kann sich auf Erden nicht anders fühlen, denn als Wanderer, – wenn auch nicht als Reisender *nach* einem letzten Ziele: denn dieses gibt es nicht. Wohl aber will er zusehen und die Augen dafür offen haben, was alles in der Welt eigentlich vorgeht; deshalb darf er sein Herz nicht allzu fest an alles Einzelne anhängen; er muss in ihm selber etwas Wanderndes sein, dass seine Freude an dem Wechsel und der Vergänglichkeit habe.«[13]

Dieses Stück erschien 1996 als Remix von Ralf Whewsky und Achim Wollscheid unter dem Titel *Happy Deterritorializations* auf der bei *Mille Plateaux* veröffentlichten Doppel-CD *In Memoriam Gilles Deleuze*, die zu Ehren des 1995 freiwillig aus dem Leben geschiedenen Philosophen veröffentlicht wurde.

Den Zusammenhang von Tod und Musik schildern Deleuze und Guattari so: »Musik ist niemals tragisch, Musik ist Freude. Aber sie gibt uns zwangsläufig ein Gefühl für das Sterben, weniger für das Glück, sondern dafür, glücklich zu sterben, zu vergehen.« Und weiter: »Jedesmal wenn ein Musiker *In Memoriam* schreibt, handelt es sich nicht um ein inspirierendes Motiv oder eine Erinnerung, sondern im Gegenteil um ein Werden, das mit seiner eigenen Gefahr konfrontiert wurde, das sich darauf eingelassen hat, abzustürzen, um dadurch wiedergeboren zu werden:

11 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 469.
12 Ebd.
13 Friedrich Nietzsche, »Menschliches, Allzumenschliches I«, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, Bd. 2, München 1988, S. 9-366, hier S. 362f.

ein Kind-Werden, ein Frau-Werden, ein Tier-Werden, insofern sie der Inhalt der Musik selber sind und bis zum Tod gehen.«[14] Kein Zufall also, dass das Booklet zu *In Memoriam Gilles Deleuze* ausgerechnet den Text *Vom Anti-Ödipus zu Tausend Plateaus*[15] von Catherine Clément und Bob Wilson enthält, in dem es heißt: »Werden ist das Passwort.«

Beim Wort *Werden*, also dem *permanenten* Erschließen anderer oder neuer, noch unbekannter Möglichkeitswelten, handelt es sich um *den* Schlüsselbegriff, der vor allem die musikalischen Betrachtungen in den *Tausend Plateaus* bestimmt und das Tor zu einem Klang-Universum öffnet, das von Deleuze und Guattari »Ritornell« genannt wird. Das Ritornell bezeichnet jenen Ort, wo sämtliche Klangmaterialen und -farben aufeinander treffen können: ein *Klangfeld* ohne Hierarchie, eine *Klangmaschine* zur Erzeugung von *Klang-Fiktionen.*

Theorie Fiktion II: Klangmaschine oder Das Ritornell

In seinem 1965 erschienenen Aufsatz *Die neuen Mutanten* beschreibt Leslie A. Fiedler, wie die gerade im Entstehen begriffene Pop-Kultur die (traditionellen bürgerlichen) Vorstellungen von Kunst, Musik und Literatur zu sprengen beginnt und selbst »durchaus ernsthafte Schriftsteller dazu verführt, die Formen der Science-Fiction nachzuahmen.«[16] An dieses Unternehmen anknüpfend, begann Kodwo Eshun Ende der 90er Jahre, ausgehend vom Material all jener Künstler, deren Werke sich auf den Kosmos bzw. die Science-Fiction beziehen, eine Theorie der Klang-Fiktionen (»Sonic Fiction«) zu formulieren, die er den »allerneuesten Mutanten« gewidmet hat, und die mit dem etablierten Musikjournalismus radikal brechen will: »Die Organisationsformen des Sounds werden historisch, politisch und sozial interpretiert. Wie ein Schulmeister lehrt die Theorie die Musik von heute, was sie wissen muss. Dabei erstickt sie den Ehrgeiz der Musik, weist sie in die Schranken, zeigt ihr, wo sie hingehört, und versöhnt sie

14 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 408f.
15 Der Text wurde der Zeitschrift *L'Arc*, Nr. 49 (Paris 1980) entnommen.
16 Leslie A. Fiedler, »Die neuen Mutanten«, in: Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), *Acid. Neue amerikanische Szene*, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 16-31, hier S. 18.

mit ihrem naturgemäßen Schicksal der Zurückgebliebenheit.«[17] Eshun geht es in erster Linie um den *reinen Sound* schwarzer Musik: *Alien Sound*. Bewusst wird von Eshun der Begriff *Alien* in seiner Doppeldeutigkeit verwendet: zum einen als Ausdruck des Fremden (Ausländer) mit seiner schwarzen (fiktiven) Gegengeschichte der *afrikanischen Diaspora*, zum anderen für die Figur des Außerirdischen in der Science-Fiction.

Obwohl sich seine Analysen, von Anleihen bei Stockhausen und Cage und einem Kapitel über *Kraftwerk* einmal abgesehen, hauptsächlich dem »AfroDiasporische[n] Futurismus«[18] widmen, weist Eshun die allgemeine Betonung der, für schwarzen Sound angeblich unerlässlichen, ethnischen Verbundenheit mit der Straße oder einer wie auch immer gearteten Vergangenheit zurück. Damit verlässt Eshun die großen Pop-Erzählungen: Was zählt, ist nicht mehr der Ursprung des Sounds (z.B. Blues und Soul mit seinen *Wurzeln* in der Sklaverei), sondern einzig und allein der Sound selbst, die Sonic-Fiction, kurz: die Musik ohne Worte. »Sobald man Musik ohne Worte hat, wird alles andere wesentlich wichtiger als vorher: das Label, die Hülle, das Bild auf dem Cover, das Bild auf der Rückseite, die Titel. Sie alle werden Ausgangspunkte für deine Reise durch die Musik, oder für die Art, wie die Musik dich einfängt und dich in ihre Welt zieht.«[19]

Eshuns Projekt will eine neue Ebene für die Sonic-Fiction erschließen: Intervalle, Lücken, Brüche. Als »Beschleuniger«[20] dienen ihm neben Filippo Tommaso Marinetti, William S. Burroughs, Herbert Marshall McLuhan, Sadie Plant, Jean Luc Godard, William Gibson, Brian Eno, Nicholas Roeg (der Walter Trevis' SF-Roman *Der Mann, der vom Himmel fiel*, mit David Bowie in der Hauptrolle verfilmte) und vielen anderen, vor allem Deleuze und Guattari, deren *Tausend Plateaus* neben seinen eigenen, neuen Wortschöpfungen – im Gegensatz zur etablierten Musikwissenschaft – all jene Begriffe bereitstellen (wie kosmischer Sprechgesang, Ritornell oder Nomadologie), die es erst möglich machen, in die Welten der Sonic Fiction einzutauchen. Mit dem ständigen Erfinden von neuen Wörtern und Kategorien (z.B.

17 Kodwo Eshun, *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin 1999, S. -005.
18 Ebd., -003.
19 Ebd., S. 215
20 Ebd., S. 238.

Scratchedlik, Futurhythmaschine oder die Umbenennung des Synthesizers in Sonotron), um den reinen Sound und eben nicht die Pop-Ideologie[21] sprechen zu lassen, erfüllt Eshun eine fundamentale Voraussetzung, ohne die eine Pop-Philosophie gar nicht denkbar wäre, nämlich: »Metamorphosen dort wuchern lassen, wo bisher Metaphern klapperten.«[22]

Nicht Texte und Aussagen zu analysieren, sondern den *reinen Sound* sprechen zu lassen, erfordert eine neue Sprache, welche die Kategorien abendländischen Denkens (wie Vernunft, Wahrheit oder Identität) hinter sich lässt. Man ist gezwungen, geographisch (Felder, Diagramm, Karte), und nicht historisch zu denken, gleich dem auf der Erde gelandeten Außerirdischen *Thomas Jerome Newton* aus Trevis' Roman *Der Mann, der vom Himmel fiel*, der mit den traditionellen Melodien und tonalen Systemen der Menschen recht wenig anzufangen weiß, um am Ende selbst eine »Schallaufzeichnung« auf den Markt zu bringen, die wiederum den Erdlingen wie ein »eigenartiger Singsang und völlig unverständlich« vorkommt.[23]

Wie wir am Beispiel des Synthesizer zeigen wollten, ist es weniger *der Diskurs*,[24] der sich dem Instrument widmet, sondern

21 Was wir unter *Pop-Ideologie* verstehen, können wir hier nicht erörtern. Es sei daher auf folgende Texte verwiesen: Marvin Chlada/Marcus S. Kleiner, *Klangmaschine. Pop-Analysen I*, Aschaffenburg 2001; Marvin Chlada/Marcus S. Kleiner, *Radio-Derrida. Pop-Analysen II*, Aschaffenburg 2003; Marcus S. Kleiner, »Das große Erleben. Pop im Kopfkino von Rainald Goetz,« in: Marvin Chlada/Gerd Dembowski (Hg.), *Alles Pop? Kapitalismus und Subversion, Aschaffenburg 2003*, S. 100-118; Marvin Chlada/Marcus S. Kleiner, »Pop und Wahrheit. Die Sorge um die Subversion«, in: Marvin Chlada/Gerd Dembowski (Hg.), *Alles Pop? Kapitalismus und Subversion*, Aschaffenburg 2003, S. 250-254.
22 Norbert Bolz, »Pop-Philosophie«, in: Rudolf Heinz/Georg Christoph Tholen (Hg.), *Schizo-Schleichwege. Beiträge zum Anti-Ödipus*, Bremen 1981, S. 183-193, hier S. 192.
23 Walter Trevis, *Der Mann, der vom Himmel fiel*, Berlin 1986, S. 82f., S. 152.
24 Unter Diskurs verstehen wir im Anschluss an Michel Foucault »eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Funktionssystem zugehören.« (Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1997, S. 156.) Sprachliche Formulierungen können als *Aussagen* bezeichnet werden, wenn sie das Resultat einer bestimmten *diskursiven Praxis* sind. »Eine diskursive Praxis ist [...] ein Ensemble von ›*Regeln*‹, die einen Diskurs als endliche Menge tatsächlich formulierter sprachlicher Sequenzen möglich machen. Diese Regeln bestimmen die ›*Formation*‹ (= Anordnung) der *Gegenstände*, die in einem Diskurs zur Sprache kommen, der *Subjektpositionen*, die in ihm eingenommen werden können, der *Begriffe*, die in ihm ver-

eher das Instrument, das ein neues Denken geradezu verlangt und den Diskurs *transformiert.* Wenn Eshun z. B. von »Breakbeat Science« spricht, deutet er bereits an, dass die Theorie im Sound selbst zu suchen ist und nicht etwa umgekehrt: »Niemand zitiert Lee Perry als eine Autorität, es ist immer diese groteske Sache: Zuerst kommt Heidegger und dann George Clinton, es ist NIE umgekehrt. Aber es war Clinton, der die Idee mit der Mixadelik hatte: die Theorie der Mixologie als Psychedelik, die Theorie des Mischpultes als etwas Psychedelisches. [...] Also BRAUCHT man Heidegger nicht, denn Clinton ist schon theoretisch.«[25]

Auf gleiche Weise haben Deleuze und Guattari für ihre Pop-Philosophie beispielsweise den Alltag oder die Literatur geplündert, indem sie deren Kategorien in einen anderen, einen neuen Rahmen gestellt haben. Man hat ihnen vorgeworfen, Begriffe aus anderen Disziplinen zu entwenden und falsch wiederzugeben, z. B. das *Rhizom*, oder den aus der Astronomie stammenden Begriff des *Schwarzen Lochs*.[26] Freilich haben sie den *rosaroten Panther* oder die *Fremen* gleichsam nicht erfunden (sondern gefunden). Allerdings stellen der *rosarote Panther*, wie das rebellische Wüstenvolk der *Fremen* aus dem *Dune*-Zyklus von Frank Herbert, gleichsam eine *gewaltige* Kategorie für die Pop-Philosophie zur Verfügung: beide verwischen Spuren.[27] Es steckt in der Logik des Unternehmens Pop-Philosophie, das dort, wo es um die »Erforschung des Unbekannten«[28] geht, gängige Kategorien, die auf der Erde Gültigkeit besitzen mögen, unter anderen Bedingungen ihren Charakter und ihre *Bedeutung* ändern: »Für die Bewohner des SIRIUS ist die Musik die höchste Form aller Schwingungen. Deshalb ist dort auch die Musik am vollkommensten entwickelt« so Stockhausen. Und weiter: »Die von mir komponierte Musik mit dem Namen SIRIUS überträgt einige musikalische Form-

wendet werden und der Theorien bzw. ›*Strategien*‹, die ihn prägen.« (Clemens Kammler, »Historische Diskursanalyse (Michel Foucault)«, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.), *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen 1997, S. 39.) Auf den Kontext unserer Ausführungen bezogen kann man so etwa vom philosophischen, soziologischen oder technologischen Diskurs sprechen.

25 Kodwo Eshun, *Heller als die Sonne*, a. a. O., S. 227f.

26 Alan Sokal/Jean Bricmont, *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen*, München 1999, S. 177-192.

27 Gilles Deleuze /Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, a. a. O., S. 22, 538f.

28 Kodwo Eshun, *Heller als die Sonne*, a. a. O., S. 229.

und Gestaltungsprinzipien auf unseren Planeten.«[29] Der kosmische Sound kann auf Erden nicht in seiner Vollkommenheit wiedergegeben, geschweige denn von der abendländischen Musiktradition verstanden werden. Er bleibt im wahrsten Sinne des Wortes Zukunftsmusik. So geht David Toop davon aus, dass die vergangenen hundert Jahre der Ausdehnung von Musik als eines vorwiegend flüssigen, nichtverbalen, nichtlinearen Mediums uns für den »elektronischen Ozean« des 21. Jahrhunderts vorbereitet haben: »Während sich die Welt zu einem Ozean der Information entwickelt hat, wurde die Musik selbstversunken. Hörer schwimmen in diesem Meer. Musiker sind zu virtuellen Reisenden geworden, zu Schöpfern von Klangtheatern, die all die Signale übertragen, die sich im Äther empfangen lassen.«[30]

Wie Achim Szepanski nicht müde wird zu betonen, geht es ihm darum, auf seinen diversen Labels (das sind neben Mille Plateaux noch Force Inc., Force Lab, Force Tracks, Position Chrome und Ritornell) eine Musik zu präsentieren, die nicht mit den üblichen Ausschlussmechanismen der abendländischen Musiktradtion arbeitet, einer Tradition, die bestimmt, dass so genannte außermusikalische Geräusche und Klänge innerhalb des *Systems* Musik nichts zu suchen haben. Mit Deleuze und Guattari geht er davon aus, dass *Klangmaschinen*, die ein Gefüge haben können, wie der Synthesizer oder der Computer, Klangmaterialen herstellen, indem sie diese *molekularisieren*, d. h. bestimmte Formen des Musikalischen auflösen und damit zugleich erweitern: »Kein Maß regelt die Abfolge der Sequenzen, sondern die Sequenzen selbst bilden heterogene Reihen, die aus Differenzen zwischen den Elementen dieser Reihen bestehen, wobei die Kommunikation zwischen den Reihen selbst von etwas bewirkt wird, das die Differenzen der Reihen wiederum differenziert. Unendliche Klangfolgen, in denen sich Differenzen differenzieren.«[31] Hier ist ein deutlicher Bezug zum Begriff des *Ritornells* zu erkennen, das auf seine Umgebung einwirkt, auf Klänge und Licht, um daraus verschie-

29 Karlheinz Stockhausen, »Sirius. Elektronische Musik und Trompete, Sopran, Baßklarinette«, in: *Texte zur Musik*, Bd. 4: 1970-1977, Köln 1978, S. 301-329, hier S. 301.

30 David Toop, *Ocean of Sound*, a. a. O., S. 12.

31 Achim Szepanski, »Heute Abend findet ein Konzert statt«, in: Marvin Chlada (Hg.), *Das Universum des Gilles Deleuze. Eine Einführung*, Aschaffenburg 2000, S. 193-201, hier S. 195.

dene Vibrationen, Auflösungen, Projektionen und Transformationen zu gewinnen. Wie wir bereits gesagt haben, können im Ritornell sämtliche Töne, musikalische Fluchtlinien, irdische und kosmische Kräfte aufeinander treffen. Die Klangmaschine schafft eine *Verkettung* all jener Materialien, sie fungiert somit als »eine musikalische Konsistenz-Maschine«, welche die Klangmaterie »atomisiert und ionisiert und die eine *kosmische* Energie einfängt.«[32]

In der Musik selbst geht es also um ein Deterritorialisierungsvermögen (d. h. um ein Potential der Entgrenzung), das über die Musik hinaus auch die Natur, die Tiere, die Elemente und die Wüste ebenso durchdringt wie beispielsweise den Menschen, d.h. dass *alles* im Werden begriffen ist, sich *alles* bis hin zu seiner Auflösung deterritorialisiert: »In der Science-Fiction-Literatur gibt es eine Entwicklung, die vom Pflanze-, Mineral- oder Tier-Werden zu Arten des Bakterie-, Virus-, Molekül- und Unwahrnehmbar-Werdens führt. Der eigentliche musikalische Inhalt der Musik wird von Arten des Frau-Werdens, Kind-Werdens und Tier-Werdens durchlaufen, aber auch durch alle möglichen Einflüsse, die auch mit den Instrumenten zu tun haben, tendiert er immer stärker dazu, molekular zu werden, und zwar in einer Art von kosmischem Geplätscher, bei dem das Unhörbare hörbar wird und das Unwahrnehmbare als solches erscheint: nicht mehr der Singvogel, sondern das Klang-Molekül.«[33] Alle Arten des Werdens sind molekular und nur das Molekulare ist imstande, das Elementare und das Kosmische miteinander kommunizieren zu lassen.

Das Ritornell wird von Deleuze und Guattari darum als eine Art Prisma, Protein oder Raum-Zeit-Kristall definiert. Darüber hinaus bleibt das Ritornell im Zustand einer Formel, die an eine Person oder Landschaft erinnert, anstatt selbst eine rhythmische Figur oder eine melodische Landschaft zu bilden. »Es ist so, als hätte das Ritornell zwei Pole. Und diese beiden Pole hängen nicht nur von einer inneren Eigenschaft ab, sondern auch vom Kraftfeld desjenigen, der zuhört [...].«[34]

Sich mit den kosmischen Kräften zu vereinen, bedarf einer guten Portion Improvisation. Beschworen werden dabei die Kräfte der Zukunft: Man bricht aus, deterritorialisiert sich, wagt eine

32 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 468.
33 Ebd., S. 339.
34 Ebd., S. 476.

Improvisation. Aber improvisieren bedeutet, sich mit der Welt zu verbinden, zu vermischen und aus dem Chaos-Kosmos zu schöpfen. Und das heißt letztendlich, die Möglichkeit der Technik auszubauen, zu zweckentfremden, den Instrumenten Töne zu entlocken auf eine Art und Weise, die nicht vorgesehen war.

Wie Deleuze und Guattari sagen, gibt es Phantasie allein in der Technik. Immer wieder fordern sie ein Zurück zum Handwerk, zum Experiment: »Handwerker und nicht mehr Künstler, Schöpfer oder Gründer sein, das ist der einzige Weg, um kosmisch zu werden, um die Milieus zu verlassen und von der Erde abzuheben.«[35] In diesem Sinne kann Lee Perry über sein *Black Ark Studio* sagen: »Auf der Maschine standen nur vier Spuren, aber ich konnte noch 20 weitere von dem kosmischen Trupp empfangen.«[36] Die *Symbiose* von Mensch und Maschine, der »Audiocyborg«,[37] sowie das Experiment mit der Technik selbst (wie das Feedback, der Umbau des Soundsystems oder der Kurzschluss) bieten dafür die Voraussetzung: »Du hörst einer Maschine zu«, sagt Perry. »Ich imitiere den Menschen, ich bin ein Maschinenwesen, ich arbeite nicht mit Menschen.«[38] Der Musiker bedient sich der Turntables nicht mehr als Musiker im klassischen Sinne, sondern als Experimentator und *Empfänger.* Mehr und mehr macht der Zufall und weniger der Künstler selbst den Sound. Wie Perry betont, kontrollieren die Drums den Herzschlag, während der Bass den Raum besetzt: »Ich dubbe vom Inner in den Outer Space. Den Sound, den ich aus dem Black-Ark-Studio raushole, kriege ich in keinem anderen Studio. Es war wie ein Raumschiff. Mann konnte das All in den Tracks hören.«[39] Der Künstler ist angehalten, die neuen Effekte, die neuen Sounds zu studieren und die Palette der gegebenen Möglichkeiten entsprechend zu erweitern, auszudehnen und selbst zum Teil des kosmischen Instruments zu werden, wie Sun Ra: »Ich bin ein Instrument.«[40] Oder Ralf Hütter: »In der deutschen Sprache stehen die Namen oft für den Beruf, wie bei Müller oder Bauer. Ich fühle mich nicht als

35 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 471.
36 Tobias Nagl, »I wonder if heaven's got a ghetto – Aliens, Ethnizität und der SF-Film«, in: Diedrich Diederichsen (Hg.), *Loving the Alien. Science Fiction Diasopra Multikultur*, Berlin 1998, S. 68-87, hier S. 72.
37 Kodwo Eshun, *Heller als die Sonne*, a.a.O., S. 74.
38 Ebd., S. 74.
39 Ebd., S. 75.
40 Ebd., S. 193.

Herr Hütter, sondern als Herr Kraftwerk. Ich fühle mich als Roboter.«[41]

Theorie Fiktion III: Futurismus oder Die Mensch-Maschine

In einem Vortrag über das Verhältnis von Mensch und Maschine sagte der SF-Autor Philip K. Dick: »Die *Abwesenheit* des Lebens, das ist der entsetzliche Teil, die apokalyptische Vision einer albtraumhaften Zukunft.«[42] Tatsächlich ist es, wie auch Deleuze und Guattari richtig bemerken, eines der Hauptthemen der Science-Fiction-Literatur zu zeigen, wie die maschinelle Unterjochung mit Unterwerfungsprozessen verbunden wird, »aber über sie hinausgeht und einen qualitativen Sprung bewirkt.«[43] Als Beispiel nennen sie etwa Isaac Asimov, den Begründer der *Robotik*, weil dieser »besonders das Thema der Symbiose vorangetrieben« habe.[44] Gemeint sind die von Asimov mit der Zeit immer feiner gesponnenen Roboter-Geschichten und die von ihm dafür entwickelten Roboter-Gesetze. Diese Gesetze besagen:

1. Ein Roboter darf keinen Menschen verletzen oder durch Untätigkeit zulassen, dass er zu Schaden kommt.
2. Ein Roboter muss den Befehlen eines Menschen gehorchen, es sei denn, diese Befehle stünden im Widerspruch zum ersten Gesetz.
3. Ein Roboter muss seine eigene Existenz schützen, solange er dadurch nicht in einen Konflikt mit dem ersten oder zweiten Gesetz gerät.[45]

»Eines Umstands können wir uns gewiss sein: Roboter verändern die Welt und treiben sie in eine Richtung, die wir nicht voraussehen können«,[46] wie Asimov betont. Die genannten Gesetze, die noch aus einer Zeit stammen, als Roboter in der Science-Fiction nicht mehr als große, verchromte und etwas ungeschickte Figuren waren (man denke nur an den unter Pop-Art-Freunden sehr beliebten Film *Forbidden Planet* aus den Jahre 1956, in dem ein Roboter nach den drei Gesetzen der Robotik agiert), hat Asimov später, als er die ersten Geschichten von *menschlichen*, d. h. fühlenden Maschinen schrieb, um ein weiteres Gesetz ergänzt: »Ein Roboter hat die Freiheit, zu tun, was er will, es sei denn, er würde dadurch gegen das Erste, Zweite oder Dritte Gesetz verstoßen.«[47]

Im Zeitalter der *Technoscience*, d.h. der unlösbaren Verschränkung von Technologie und Wissenschaft, nimmt die Rede von Mensch-Maschinen, Techno-Übermenschen, Cyborgs, superintelligenten Robotern und künstlichen Lebewesen im *Diskursraum* Science-Fiction eine konstitutive Rolle ein und findet wiederum ihren Niederschlag in bestimmten Ansätzen der elektronischen Musik sowie der Popkultur und ihren Diskursen: »Das Konzept heißt Mensch-Maschine«, sagt beispielsweise Hütter, »die Computerisierung und Mechanisierung der Welt.«[48] In Konstrukten wie etwa dem Cyborg glaubt man eine analytische Figur gefunden zu haben, die bei der Analyse von Wissenschaft, Biotechnologien, Cyberspace, neuer Körperlichkeit und militärischen, politischen, ökonomischen Machtverhältnissen eine Rolle spielen kann. Cyborgs als Mischwesen zwischen Organischem und Maschine, zwischen faktischer Wissenschaftlichkeit und imaginärer Science-Fiction, sollten zur Subversion der brüchig gewordenen Kategorien des abendländisch-essentialistischen Denkens, wie etwa Ursprung, Identität, Körper, Geschlecht, Wahrheit, sowie nicht mehr haltbaren Unterscheidungen, so z. B. zwischen Natur und Kultur, Mensch und Tier, Organischem und Maschine, führen.

Um an den Abenteuern der *Sonic Fiction* teilhaben zu können, fordert Eshun seine Leser dazu auf, »sich selbst als eine Maschine, als einen Biocomputer [zu] betrachten, der von den Decks programmiert ist.«[49] Als Beispiel nennt Eshun *serielle Funktionen*,

41 Albert Koch, *Kraftwerk*, a.a.O., S. 137.
42 Philip K. Dick, »Androiden und Menschen«, in: *Kosmische Puppen und andere Lebensformen. Ein Philip K. Dick-Reader*, München 1986, S. 438-473, hier S. 448.
43 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 636.
44 Ebd., S. 339.
45 Anja Loddenkemper, »Mögen Sie Roboter – oder nur die Roboter der Drei Gesetze? Die Welt des Isaac Asimov«, in: Roland Seim/Joseph Spiegel (Hg.), *Roboter-Alltag*, a.a.O., S. 97-108, hier S. 98.
46 Isaac Asimov, »Einführung«, in: *Alle Robeter-Geschichten*, Bergisch Gladbach 2001, S. 11-16, hier S. 13.
47 Roger MacBride Allen, *Isaac Asimov's Utopia. Roman*, Bergisch Gladbach 1999, S. 11.
48 Albert Koch, *Kraftwerk*, a.a.O., S. 137.
49 Kodwo Eshun, *Heller als die Sonne*, a.a.O., S. 228.

wie die Bewegung, die man immer wieder machen muss, um eine Nadel auf die Schallplattenrille zu setzen.[50]

Mit dem Aufkommen des Moog-Synthezisers und der raschen Entwicklung der elektronischen Musik hin zur ihrer digitalen Variante gab es immer auch die Auseinandersetzung um eine entsprechende Lebensweise. »Das sind nicht nur Töne«, so Ralf Hütter, »das manifestiert sich in einem elektronischen Lebensstil«.[51] Der Wunsch, eine Maschine zu sein, gehört spätestens seit Andy Warhol[52] zum festen Bestandteil der Popkultur, der sich vom Krautrock über David Bowie bis hin zu den bei Mille Plateaux veröffentlichten *Clicks & Cuts* finden lässt: So heißt es in Ester Brinkmanns Track *Maschine* in ständiger Wiederholung: »Ich will eine Maschine sein, Arme, zu greifen, Beine, zu gehen, kein Schmerz, kein Gedanke.«

Die Debatte um den Künstlichen Menschen bzw. des Maschinen-Menschen und seine Verbindung zur Musik findet sich in Ansätzen auch bei Deleuze und Guattari, wenn sie die Legende von der Erschaffung des Golems beschreiben, bei der man einen Kreis zieht, um eine Klangmauer zu errichten.[53] Der Futurismus, einer der einflussreichsten Avantgarde-Bewegungen der Moderne, hat bereits zu Beginn des industriellen Zeitalters das Thema eindimensional ausgeschlachtet. Filippo Tomaso Marinetti träumt in seinem Roman *Marfarka, der Futurist*[54] von der Schaffung eines ganz und gar nichtmenschlichen Typs und der völligen Emanzipation des Menschen von der Natur. Das heroische Kunstwesen *Gazourmah*, ein biologisch-technischer *Flugzeug-Mensch*, wird erschaffen, dessen gewaltige Lungen fähig sind, den Weltraum zu durchqueren. Mit der Ankündigung, den scharlachroten Imperator des Mars zu besiegen, verschwindet *Gazourmah* in den Tiefen des Raums, wo er der *totalen Musik* der Sphären lauscht. Mehr noch als in seinem Roman, hat Marinetti in seinen Manifesten für den heroischen, gestählt-männlichen Übermenschen und Krieg geworben: »Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt –, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung der Frau.«[55]

Im *Anti-Ödipus* bemerken Deleuze und Guattari hierzu: »Der italienische Futurismus formuliert eindeutig die Organisationsbedingungen und -formen einer faschistischen Wunschmaschine, einschließlich aller Äquivokationen einer nationalistischen und kriegswilligen ›Linken‹.«[56] Marinettis Übermensch-Phantasien haben nur wenig mit dem *Zarathustra* gemein oder der von Deleuze und Guattari entworfenen »*kosmische(n)* Philosophie nach der Art von Nietzsche«.[57] Was den italienischen Futurismus von Nietzsche trennt, hatte bereits Marinetti, der als fleischgewordene Avantgarde keine Vorläufer hat dulden wollen, selbst erkannt: »Trotz seines Strebens in die Zukunft bleibt Nietzsche doch einer der hartnäckigsten Verteidiger der Größe und Schönheit der Antike. Er ist ein Passatist, der auf den Gipfeln der Berge Thessaliens wandert, dessen Füße aber leider von langen griechischen Texten gefesselt sind. Sein Übermensch ist ein Erzeugnis hellenischer Phantasie, dem die drei großen verwesten Leichname von Apoll, Mars und Bacchus zugrunde liegen. Wir stellen diesem griechischen Übermenschen, der im Staub der Bibliotheken geboren wurde, den durch eigene Kraft vervielfältigten Menschen entgegen, einen Feind der Bücher, einen Freund der persönlichen Erfahrung, einen Schüler der Maschine, einen hartnäckigen Erzieher des eigenen Willens.«[58]

David Toop glaubt nach einem Gespräch mit Ralf Hütter über die »Besessenheit vom reinem Klang« und die »Sinnlichkeit von Oberflächen« in *Kraftwerk* ein Beispiel des »gutartige(n) Futurismus« zu erblicken, den er den Träumen Marinettis entgegenhält. »In unserer Gesellschaft ist alles in Bewegung«, erklärte Hütter. »Elektrizität läuft durch die Kabel, und die Leute, die Bio-Einheiten, reisen von Stadt zu Stadt. Irgendwann treffen sie sich dann, und es macht Pffuit.! Warum sollte Musik da stillste-

50 Ebd., S. 228.
51 Albert Koch, *Kraftwerk*, a.a.O., S. 33.
52 Gene R. Swenson, »Interview mit Andy Warhol«, in: Jacob Baal-Teshuva (Hg.), *Andy Warhol 1928-1987*, S. 131-132, hier S. 131.
53 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 424.
54 Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka, der Futurist. Afrikanischer Roman*, München 2002.

55 Filippo Tommaso Marinetti, »Manifest des Futurismus«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek 1993, S. 75-79, hier S. 77f.
56 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*, Frankfurt/M. 1974, S. 521.
57 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 467.
58 Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, a.a.O., S. 125f.

hen? Musik ist eine fließende Kunstform.«[59] Anders als der italienische Futurismus, der die Schlaflosigkeit propagiert, den Lärm feiert und die Ruhe attakiert,[60] ist der Futurismus von *Kraftwerk* auf Stille bedacht: »Wir hören der Stille zu. Wir hören uns fiktive Musik im Kopf an. Denkmusik.«[61] Und wie jeder andere Industriezweig Umweltverschmutzung treibe, so auch die Musikindustrie. »Der Mensch ist einer permanenten Bedrohung ausgesetzt durch Musikmüll«, sagt Hütter. »Deshalb fordern wir Schweigetage. Wir gehen manchmal mit Kneifzangen herum und trennen Lautsprecherkabel durch. Wenn wir die Musikberieselung stoppen, haben wir die Möglichkeit, den echten Klängen zu lauschen. Wie klingen Werkzeuge, wie klingen Türen, Uhren, Autos, Fahrräder?«[62]

Albert Koch hat in seiner *Kraftwerk*-Monographie gezeigt, wie die Musiker mit ihren Anleihen aus russischem Konstruktivismus (das Artwork), deutschem Expressionismus (die Bezüge zu Fritz Langs SF-Filmklassiker *Metropolis*) und ihrer Art von Futurismus (Titel wie *Die Mensch-Maschine*) ein durch und durch kosmopolitisches Weltbild transportieren: »Die Mensch-Maschinen traten erstmals als Welt-Bildungsbürger auf.«[63] Bei all ihrer Technik-Begeisterung und der Utopie einer vollkommen computerisierten Welt zeichnen *Kraftwerk* ein kritisches[64] und zugleich distanziert-harmonisches[65] Bild der Zukunft, wo selbst *Die Roboter* noch das Tanzbein schwingen: »Wir funktionieren automatik. Jetzt wollen wir tanzen mechanik.« Freilich gehören diese, den 70er Jahren entsprungenen und der Robotik verpflichteten Tanzmaschinen einer bereits vergangenen Zukunft an. Wie die kommenden Androiden sich bewegen werden, *mechanik* oder auf einer völlig anders gearteten technischen Basis, bleibt offen.

59 David Toop, *Ocean of Sound*, a.a.O., S. 224.
60 Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest des Futurismus*, a.a.O., S. 77f.
61 David Toop, *Ocean of Sound*, a.a.O., S. 228.
62 Albert Koch, *Kraftwerk*, a.a.O., S. 49.
63 Ebd., S. 31.
64 Auf *The Mix* wurde der Text zu *Radioaktivität* politisch eindeutig codiert: »Stoppt Radioaktivität, weil's um unsere Zukunft geht.« Am 19. Juni 1992 spielten *Kraftwerk* in Manchester bei einem Konzert gegen den Bau einer zweiten atomaren Wiederaufbereitungsanlage im nordenglischen Sellafield.
65 Vgl. Ulf Poschardt, *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek 1997, S. 378.

Sicher ist nur, dass sie, wie ihre Vorgänger, gleichsam zu elektronischer Musik tanzen werden, während der Futurist, wie Eshun sagt, dabei sei, immer neue konzeptuelle Soundfahrzuge, »Archen für die Erforschung unerhörter Soundwelten«,[66] zu erbauen.

66 Kodwo Eshun, *Heller als die Sonne*, a.a.O., S. 191.