

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

in: [PopScriptum 7 -Musik und Maschine](#)

Techno-Ethik

Die Verkörperung von Klang auf Grund kosmisch gedachter maschineller Strukturen

Jens Gerrit Papenburg, Deutschland

0. Anfangen

Was macht aus Klang Musik? Es gibt Vereinbarungen darüber, was Musik ist. Solche Vereinbarungen erfolgen entlang unterschiedlicher Fragestellungen. Hat das klangliche Ereignis Sinn? Hat es eine Struktur (Schwingungsverhältnisse, Rhythmen)? Ist eine Intention erahnbar? Lässt es sich in einem historischen Referenzsystem verorten? Schafft das klangliche Ereignis eine kleine Gemeinschaft? - Auf diese letzte Frage scheint es hinauszulaufen. Man sagt der Musik nach, dass sie gemeinschaftsstiftend sei. Musik schafft also einen Zusammenhang zwischen nun Kommunizierenden. Der Klang ist der Musik gegenüber eher asozial veranlagt. Wie wir sehen, ist ein variabler dritter Term erforderlich, um aus Klang Musik zu machen. Diesen dritten Term nennen wir *Ästhetik der Musik*.

Die Verschiebung oder Erweiterung einer Ästhetik wird notwendig, wenn der Zusammenhang der Kommunizierenden (im Musizierprozess: Klangerzeuger und Klangwahrnehmer) nicht mehr evident ist. Durch die Veränderung ästhetischer Kategorien kann der Zusammenhang wieder hergestellt und eine neue Evidenz geschaffen werden.

Die abendländische Musikästhetik schreibt, in klassisch-romantischer Tradition stehend, der Musik zwei Eigenschaften vor: Musik ist repräsentativ, d.h. sie verweist auf eine bestimmte Note bzw. Tonhöhe, und sie ist von einem sich künstlerisch entäußernden, häufig als «genial» beschriebenen Subjekt hervorgebracht.

Wenden wir uns der Beziehung zwischen Klangerzeuger und Klangwahrnehmer im Musizierprozess zu. Diese ist intentional. Wie wird diese Intentionalität der Beziehung wahrnehmbar? Periodizität und Regelmäßigkeit sind hierfür eine Bedingung. Durch Periodizität wird ein Ton in einem Tonsystem stabilisiert und kann so repräsentativ werden. An dieser Stelle wird die Differenz von Intention und Ausdruck deutlich. Der Ausdruck eines Musikstückes setzt im Gegensatz zur Intention ein Verstehen des Klanges durch den Klangwahrnehmer voraus. Verstanden werden kann, was ein Klang repräsentiert. Der Klang hat in einem solchen Fall symbolische Funktion und ist Bestandteil eines semiotischen Systems bzw. eines Zeichenregimes. Bevor man aber das unendlich wuchernde Territorium der Semiotik betritt, wollen wir festhalten, dass semiotische Systeme physische Systeme voraussetzen. Die Periodizität und die Regelmäßigkeit ist in erster Linie reale nicht symbolische Schwingung von Teilchen bzw. Materie. Diese Bindung der Intentionalität an die Materie wird besonders deutlich, wenn wir uns vor Augen halten, dass auch die Performanz, also die Darstellung von Körperlichkeit im Prozess der Klangerzeugung, die Intentionalität der von uns betrachteten Beziehung wahrnehmbar macht.

Für die Ästhetik elektronischer Tanzmusik wie Techno, House, Breakbeat und Elektro sind die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Maschine und die zwischen Körper und Musik signifikant. Es ist recht naheliegend, dass sich die Verwendung von Maschinen und eben nicht von herkömmlichen Musikinstrumenten wie Geige, E-Gitarre oder Waldhorn zum Musizieren auf die Klanggestalt der produzierten Musik auswirkt. Der Klangerzeuger hat also eine direkte Beziehung zur Ästhetik der Musik, da die ästhetisch relevanten Gestaltbesonderheiten Klanggestalten entsprechen, die eine Differenzierung gegenüber dem Klang ermöglichen.

Der Körper ist das allgemeinste Medium, in dem Musik erlebt werden kann. Deshalb liegt es quasi in der Natur der Sache, dass die Theorien zu Musik und Maschine in den permanenten Bodycheck genommen werden. Das geschieht in intensiver Form im zweiten Teil des vorliegenden Textes. Der Text widmet sich der Suche nach dem Realen der elektronischen Tanzmusik i.B. dem des Technos, wohlwissend, dass das Ziel der Suche im deleuzianischen Sinne nicht die Beendigung dieser, sondern die Verwirklichung der Suche als Prozess ist.

1. Maschinen

Besonders Techno speist sich aus einem intimen Bündnis mit der Maschine. Es ist fast schon überflüssig zu erwähnen, dass es bestimmte Soundmaschinen (Roland TR-808, Roland TR-909) waren, die Ende der 1980er den Techno-Sound generierten. Ein ganzer Stil - *Acid-House* - ist durch einen Synthesizer ermöglicht worden. Diesem, der Roland TB-303, kommt innerhalb des Genres gewissermaßen die exponierte Stellung eines Popstars zu.

Den einzigen Seinszustand, den Pop kennt, ist das Jetzt. Peter Wicke betont die Bedeutung der Symbiose von Alltag und Musik für die Popmusik [1]. Popmusik ist also eine Kunstform, welche die Aktualität affirmiert und permanent Statements zum Jetzt produziert.

Die Strukturierung des menschlichen Alltages durch Maschinen (Fließband, Fernseher, Auto, Computer) ist ein seit Beginn der Industrialisierung zu beobachtendes Phänomen. Es gibt wohl wenige Kunstformen, welche die sogenannte Künstlichkeit, die Maschinisierung und die Medialisierung radikaler zum Ausdruck bringen als die unendlichen Spielarten des Techno. Techno steht an der Grenze des Menschlich-Sozialen zum Maschinellen. Die Grenze zwischen Mensch und Maschine wird im Techno ständig neu verhandelt.

Obwohl das humanistische Selbstverständnis sich immer noch anhand von Gegensatzpaaren wie organisch/anorganisch, beseelt/unbeseelt, vernünftig/unvernünftig, schöpferisch/ausführend, natürlich/künstlich in akkurater Abgrenzung zur Maschine übt, sollte dieses uns nicht davon abhalten, in aller Ruhe in der Geschichte des vergangenen Jahrhunderts einige signifikante Verschiebungen der Grenze zwischen Mensch und Maschine zu betrachten.

Eine der großen Leistungen des italienischen Futurismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist sicherlich die Ästhetisierung der Maschinenwelt gewesen. Luigi Russolo forderte in seinem 1913 erschienen Text «Die Geräuschkunst» das Musizieren um den Einsatz von Geräuschen im allgemeinen und Maschinengeräuschen im speziellen auszudehnen. Die Maschine wurde von den Futuristen aus der Fabrikhalle herausgeholt. Sie war nicht mehr an die Sphäre der Arbeit gebunden, sondern wurde zu einem Instrument, mit welchem eine seit der Industrialisierung zeitgenössische und alltägliche Ästhetik ausgedrückt werden konnte.

Die Ästhetisierung der Maschinenwelt durch die Futuristen beinhaltete auch die Ästhetisierung der Kriegsmaschine. F.T. Marinetti schreibt in seiner Ode an den Kolonialkrieg in Äthiopien: «*Der Krieg ist schön...*». Für Walter Benjamin ist der Krieg der Beweis dafür, dass «*die Gesellschaft nicht reif genug war, sich die Technik zu ihrem Organ zu machen*» [2]. So löste sich das bürgerliche Subjekt, im wahrsten Sinne des Wortes, in den von Kriegsmaschinen verwirklichten Stahlgewittern des 1. Weltkrieges auf.

Für eine wahrliche Maschinisierung des Menschen setzte sich der Ingenieur F.W. Taylor zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Taylors Ziel war, den Arbeitsprozess möglichst rational und arbeitsteilig zu organisieren. Der *Taylorismus* ging davon aus, dass «*durch sachkundige psychologische und organisatorische Behandlung die Leistung des Menschen wie die einer Maschine gesteuert werden könne*» [3]. Der Fließbandarbeiter war geboren.

Norbert Wiener begründete 1948 eine Wissenschaftsrichtung, die er Kybernetik nannte. Das gleichnamige von ihm zum Thema verfasste Buch trägt den Untertitel «Regelung und Nachrichtenübertragung in Lebewesen und Maschine». Es deckt das Prinzip des Regelkreises auf, nachdem sowohl moderne Maschinen, als auch Menschen funktionieren. Im Regelkreis steuert ein Regler eine Anlage. Die Messwerte der Anlage werden mit dem Regler rückgekoppelt. Entsprechend den eingehenden Werten ändert sich die Steuerung durch den Regler. Ein solcher Regelkreis stellt ein kybernetisches System dar, also ein System, welches sich aufgrund von aus der Umwelt bezogener Messdaten selbst steuert bzw. reguliert.

Die Figur des Cyborgs ist in Genderdebatten seit Mitte der 1990er äußerst produktiv [4]. Im Cyborg ist die Auflösung der Grenze zwischen Mensch und Maschine verwirklicht. Sadie Plant stellt hierzu fest, dass «*der Mensch weder eine natürliche Gegebenheit, noch Produkt seiner eigenen Schöpfungskraft ist, sondern... ein Cyborg, ... der frisch aus der Produktionsanlage der modernen Disziplinartechniken kommt*» [5].

Das wohl radikalste und bei weitem konsequenteste Axiom zum Thema formulierten 1972 der französische Philosoph Gilles Deleuze und der «Schizo-Analytiker» Felix Guattari in ihrem Buch *Anti-Ödipus*, indem sie schlicht feststellten, dass «*alles Maschine ist*» [6] und somit die Grenzen zwischen Mensch und Maschine zum Einsturz brachten.

1.1. Maschinisierung des Denkens

In einem Diskurs stehend, der zum Ende des 19. Jahrhunderts mit Sigmund Freud und Begriffen wie Unbewusstes, Ödipus-Komplex, der Triade Ich, Es, Über-Ich usw. seinen ersten signifikanten Einschnitt fand, in dem sich Melanie Klein (Partialobjekte...) und Jacques Lacan (Signifikantenketten...) bewegten und der konventionell als psychoanalytischer spezifiziert wird, in einem solchen stehend, übten Deleuze und Guattari, quasi aus dem Diskurs heraus, eine zum Teil extrem polemische Kritik desselben. Ihrer Psychoanalysekritik widmeten sie zwei Bücher zum Thema Kapitalismus und Schizophrenie. Der erste Band ist der *Anti-Ödipus* (1972), der zweite die *Tausend Plateaus* (1980).

Für Freud ist das Unbewusste durch die ödipale Triangulation organisiert. Deleuze und Guattari stellen im *Anti-Ödipus* die These auf, dass «*das Unbewusste wie eine Fabrik funktioniert und nicht wie ein Theater (es ist eine Frage der Produktion und nicht der Repräsentation)*» [7]. Sie behaupten also, dass Freuds Ödipus-Komplex eine Konstruktion des Psychoanalytikers sei, auf die man auch gut verzichten könne. In der Fabrik, als die das Unbewusste funktioniere, stehen Maschinen. Diese Maschinen produzieren angetrieben durch den Wunsch. Bei Deleuze und Guattari liest sich das so: das Es sind Maschinen oder eben: «*Alles ist Maschine*» [8]. Diese kosmische Maschinisierung impliziert eine Aufhebung des Gegensatzes von Industrie/Natur und Natur/Maschine. Auch das Reich des Menschen und das Reich der Maschine sind auf der maschinellen Ebene ein und dasselbe.

Die Oppositionierung von Natur und Industrie gilt für Deleuze und Guattari nicht a priori, sondern setzt bestimmte Dinge voraus. Im *Anti-Ödipus* - noch stark von Marx beeinflusst - nennen sie Voraussetzungen wie Kapital und Arbeitsteilung die die Trennung von Natur und Industrie erst ermöglichen. Gleiches gilt für den Mensch und die Natur:

«Mensch und Natur stehen sich nicht mehr als zwei distinktive Begriffe gegenüber, auch nicht in einem Kausalverhältnis oder einer Beziehung der Erkenntnis oder des Ausdrucks (Ursache-Wirkung, Subjekt-Objekt usw.). Vielmehr bilden sie die gemeinsame Realität von Produzent und Produkt.» [9]

Die Drastik, die in dieser Aussage liegt, sollte man sich deutlich vor Augen führen. Das Renaissance-Dogma, dass der Mensch das Maß aller Dinge sei, fällt, zusammen mit der Grenze, die den Menschen von der Natur trennt. Des weiteren wird Kants These, dass das Kausalgesetz universell in der menschlichen Vernunft gelte, relativiert. Vielleicht gilt es in der menschlichen Vernunft, doch ist für Deleuze und Guattari auch die Vernunft selbst ein Produkt. Die Maschinen werden von Deleuze und Guattari aus der Fabrik herausgeholt, oder anders ausgedrückt, die Fabrik bekommt kosmische Dimensionen. Wandelte der Begriff der Maschine bei den Futuristen seine Bedeutung, indem sie mit der Maschine nicht nur schweißtreibende Arbeit unter unmenschlichen Bedingungen, sondern auch eine seltsame Art quasi-unmenschlichen Ausdrucks d.h. Kunst verbanden, so erfährt die Maschine bei Deleuze und Guattari keinen Bedeutungswandel, sondern eine bis dahin ungekannte Funktion, die der universellen Produktion.

Maschinen sind nicht von Natur aus Arbeitsmaschinen, die der Schaffung von Mehrwert dienen. Produzieren und Produkt sind nicht mehr trennbar. Alles ist Produktion. Alles ist Maschine: «Die Produktion als Prozess übersteigt alle idealen Kategorien und stellt derart einen Kreis dar, dem der Wunsch immanentes Prinzip ist» [10]. Die Produktion als Prozess nennen Deleuze und Guattari *Wunschmaschine*. Diese ist im *Anti-Ödipus* das multipelste Molekül ihres Denkens.

In den *Tausend Plateaus* folgen sie der im *Anti-Ödipus* eingeleiteten Deterritorialisierung und entfernen sich immer weiter von der freudschen und lacanianschen Psychoanalyse. Die Wunschmaschine wird in den *Tausend Plateaus* zur abstrakten Maschine. Wenden wir uns nun den Aussagen zu, die sich aus dem «alles-ist-Maschine»-Axiom ableiten.

- Das Axiom macht radikale Historizität deutlich. Eine Maschine ist «gemacht» d.h. ihr Ursprung liegt immer bei einer anderen Maschine.
- Es gilt ein universelles Produktionsgesetz. Maschinen produzieren Produktion, Distribution und Konsumtion.
- Eine Maschine ist immer zusammengesetzt. Wenn alles Maschine ist, ist alles zusammengesetzt oder in den Worten Deleuze und Guattaris mannigfaltig.

Halten wir an dieser Stelle die aufgedeckte Maschinisierungstendenz fest. Im *Anti-Ödipus* und in den *Tausend Plateaus* beschreiben Deleuze und Guattari die Maschinisierung des Denkens. Denken ist für sie maschinelles Denken und erfolgt entlang der erwähnten Maschinengesetze. Verschalten wir nun diese Maschine mit einer technologischen Klangmaschine, wie sie beispielsweise bei der Produktion von Techno zu Anwendung kommt.

1.2. Techno/Technologie

Plant weist auf die Ambivalenz des Wortes Technologie hin. Sie schreibt, dass das Wort zwei Betriebsmodi bzw. zwei Arten der Verteilung enthält. Der erste Modus ist ein logischer und wird durch das «lo» in «Technologie» repräsentiert. Das *logos* ist Logik und Urteilskraft, die sich im binären Code ausdrückt, der gerade das Eine vom Anderen, also die 0 von der 1 unterscheiden kann [11].

Das «no» in «Technologie» verweist auf den zweiten Betriebsmodus. Dieser ist der Modus des *nomos*, welcher Plant - sich auf Deleuze beziehend- zu Folge «ein nomadischer *nomos*, ohne Besitztum, Umzäunung und Maß» [12] ist. Der Modus ist nicht ein logischer, sondern «eine Sache der Geschicklichkeit, der Ziffern, Digits, Geschwindigkeiten, Techno-Rhythmen» [13].

Das Digitale dieses Modus drückt sich in den Ziffern der Mathematik aus, die ein Potential an Intensität beschreiben, welches nicht in binären Paaren, sondern in Achter-Gruppen (8-Bit-Zahl) angeordnet ist [14]. Plant schreibt, dass sich die beiden Betriebsmodi in einem Computer gegenseitig bedingen.

1.3. Klangmaschinen: Synthesizer

Folgen wir der nomadischen Bewegung dieses *nomos* der Technologie und kehren zur Musik zurück. Es mutet seltsam an, aber ist gerade deshalb der Erwähnung wert, dass Techno eine Verkürzung des Wortes Technologie ist, die eigenartigerweise gerade auf den logischen und urteilenden Betriebsmodus dieses Wortes, also auf das *logos* verzichten kann. Synthesizern kommt im Produktionsprozess des Techno neben Samplern die zentrale Rolle zu. Zum Verhältnis von Synthesizer und Urteilskraft schreiben Deleuze und Guattari, dass der Synthesizer von Gedanken das synthetische Urteil d.h. die Urteilskraft in der Philosophie ersetze [15], «um das Denken reisen zu lassen» [16]. Im Fall des Synthesizers finden wir also tatsächlich eine Betonung eines nomadischen *nomos* der Technologie bei gleichzeitiger Abwesenheit eines urteilenden *logos*.

Die universellen maschinellen Strukturen, die Deleuze und Guattari im *Anti-Ödipus* und in den *Tausend Plateaus* zum Antrieb ihres Denkens gemacht haben, können wir nun vorläufig auf den Bereich der Maschinenmusik fokussieren. «Die Klangmaschine [z.B. Synthesizer] molekularisiert die Klangmaterie» [17]. Molekularisierte Materie nennen Deleuze und Guattari Material [18]. Ein Synthesizer verfügt daher über Klangmaterial. Dieses ist recht offensichtlich, wenn man sich vor Augen hält, dass ein Synthesizer auf die grundlegenden Strukturen von Klang (z.B. Sinusschwingungen, Rauschen) zugreift. Ein Synthesizer macht, ganz im Sinne der Wunschmaschine und der Maschinen-Theoreme, «den Klangprozess und die Produktion dieses Prozesses selber hörbar» [19]. Seine Besonderheit im Techno-Zusammenhang besteht nicht darin, Klanggestalten zu formen, die wie herkömmliche Instrumente klingen, sondern im Erzeugen von Klängen, die «jenseits elektronischer Schaltkreise keine Entsprechung haben» [20]. Die Weltraummetaphern, mit denen Maschinenmusik häufig in Kritiken beschrieben wird, sind wohl in diesem Punkt begründbar. Die vielen Parameter, die bei einem Synthesizer variabel sind, ermöglichen unterschiedlichste Klangidentitäten. Der Techno-Synthesizer, der den *logos* seiner Technologie durch einen nomadischen *nomos* substituiert hat, ist a priori zu keiner «einzigen» Klangidentität verurteilt.

1.4. Die Schizoisierung des Künstlersubjekts

Die Romantik, eine Epoche, die mit ihrer Typologie des Genies und des Virtuosen in der Popkultur noch heute recht präsent ist (Yngwie Malmsteen, Mariah Carey, X-Men, aber auch: Jeff Miles und Aphex Twin) war und ist noch voller Urteilskraft. Das Urteil über die synthetische Identität war in der Typologie der Romantik a priori schon gefällt (ein Genie ist immer ein Gottesgeschenk und somit ist seine Genese nicht weiter differenzierbar). Dieses nennen Deleuze und Guattari eine «Intelligibilität der Materie (*Synthesis a priori*)» [21]. Hat eine *Synthesis a priori* bei Synthesizern ein weit geringeres Gewicht als bei herkömmlichen Musikinstrumenten, so können wir ihre Abwesenheit auch bei Technoproduzenten feststellen. Das Urteil über die eigentliche und authentische Identität des Produzenten wird in der Schwebe gehalten. So ist es keine Seltenheit, dass der gleiche Produzent unter einer Vielzahl von Identitäten bzw. Namen produziert [22]. Von einer Schizoisierung des Künstlersubjektes sprechen wir deshalb, weil unter jeder Identität ein anderer Teil des im Auflösen begriffenen kohärenten Subjektes ausgelebt werden kann. *Ein* Ich, welches alle Facetten der Wunschproduktion fassen kann, gibt es nicht mehr.

Manche der Projektnamen von Technoproduzenten erinnern eher an Typen-Bezeichnungen von Maschinen als an menschliche Eigennamen [23]. Das heißt, dass die Produktion in die *Synthesis a priori* die Menschen und Maschinen voneinander getrennt hat, eingeführt ist. Die «natürliche» Grenze, die zwischen Mensch und Maschine verlief, wird produktiv. Dass gerade Technoproduzenten die Maschinen, mit denen sie produzieren, nicht als bloße Instrumente, die es zu behandeln und zu befehligen gilt, ansehen, sondern eher als Partner, oder, um es im Rock-Jargon auszudrücken, als Band-Mitglieder, die ebenfalls kreativ werden, zeigt uns das folgende Beispiel:

Die Frage etwa, wer 1987 *Acid-House* erfunden hat, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Es gibt zwei Möglichkeiten: Die erste wäre die, dass DJ Pierre aus Chicago den Roland TB-303 Bass Line Rhythm Composer benutzte, um die Sounds, die er in seinem Kopf hatte, endlich über diese Maschine verwirklichen zu können. Der Mensch bedient sich also einer Maschine, um seine Visionen oder Träume verwirklichen zu können. Die Maschine bleibt passiv, ist also nur ein Objekt zur Verwirklichung der Klangvorstellungen des Menschen. Die zweite Möglichkeit wäre die dessen, was Kodwo Eshun *Autokatalysis* nennt. «Autokatalysis bedeutet, dass der Sound von selbst erscheint, die Maschine einen neuen Sound autonom, ohne menschliche Geburtshelfer erzeugt... der Roland TB-303... erzeugt seine eigene Audiomaterie» [24]. Nach solch einem Verständnis benutzt die Soundmaschine den Menschen, «um sich zu vermehren» [25]. DJ Pierre stellte fest: «The machine already had acid in it» [26].

1.5. Geschachtelte Räume

Da elektronische Musik in Schaltkreisen generiert wird, unterliegt sie, auf der Ebene ihrer Generierung, nicht den Gesetzen der Raumakustik. Die Abwesenheit des Raumes ermöglicht gerade eine vielfältige und die Naturgesetze missachtende Abbildung von Klang im vorerst virtuellen Raum (z.B. durch den gleichzeitigen Gebrauch mehrerer Hall-Algorithmen). Erst durch die Ausgabe des Klangmaterials über Lautsprecher verhält sich dieses entsprechend den Gegebenheiten des realen Raumes. Die Begriffe Raum und der damit zusammenhängende Begriff der Architektur, werden in der elektronischen Musik ebenfalls variabel und produktiv.

1.6. Die Kräfte des Körpers aufnehmen

Die geformte Materie eines Klanges, eines Subjektes und eines Raumes wird molekularisiert, d.h. in die Materie die Produktion eingeführt. Werden ästhetische Kategorien, wie die des Künstlersubjektes und die der Repräsentativität eines Klanges molekularisiert, so bleibt die Frage, wie der Zusammenhang zwischen Klangerzeuger und Klangempfänger geschaffen wird. Auch die Klangform ist im Falle der Maschinenmusik nicht mehr an ein bestimmtes Instrumentarium gebunden, welches sie hervorbringt. Was bleibt also an ästhetischen Kriterien?

Mit der Moderne hat der Eintritt in das «Zeitalter der Maschine» bzw. in eine «gewaltige Mechanospähre» [27] stattgefunden. «Es geht heute darum, Material zu benutzen, was Kräfte einer anderen Ordnung aufnehmen kann» [28]. Techno ist vielleicht weniger Form, sondern eher Kraft, Intensität und Material. Da es eine Funktion von Techno ist, den Körper zum Tanzen zu bringen, sind die Kräfte einer anderen Ordnung, die in der elektronischer Tanzmusik aufgenommen werden, die Kräfte des tanzenden Körpers. Gabriele Klein schreibt: «Techno ist, wenn Techno getanzt wird» [29]. Die Intentionalität der Beziehung zwischen Klangerzeuger und Klangwahrnehmer wird also durch die Performanz evident. Die Performanz ist aber nicht nur jene des Klangerzeugers, sondern auch jene des Klangwahrnehmers. Der Zusammenhang von Klangerzeuger und Klangempfänger ist im Techno evident, wenn die Wahrnehmung im Tanz, d.h. in der Performanz, stattfindet. «Die Ausdrucksmaterialien machen einem Auffang- oder Vereinnahmungs-Material Platz» [30]. Es geht dieser Musik wahrscheinlich weniger darum, etwas auszudrücken (z.B. eine Botschaft), sondern eher, ein Auffang- oder Vereinnahmungs-Material für die tanzenden Körper zu sein.

Ist der Term, der aus Klang Musik macht, die Ästhetik der Musik, so lassen sich im Techno die Klanggestalten, die in der Ästhetik der Musik als Musik definiert werden, nicht mehr so recht unter einen allgemeinen Formbegriff wie z.B. den des Tones fassen. Die Verwendung des Begriffes des Geräusches deutet dieses an. Diese Nichtfassbarkeit, diese Unbeschreiblichkeit der Klanggestalten macht eine reine musikalische Ästhetisierung des Techno unmöglich, und sie legt so das Gewicht - in bezug auf die Transformation von Klang in Musik - auf den sich verhaltenen Körper, d.h. auf die Performanz.

Untersuchen werden wir diese Verschiebung genauer, indem wir uns mit dem Verhältnis von Transzendenz/Immanenz im Techno befassen. Des weiteren müssen wir uns dem Verhältnis von Musik und Körper aufgrund maschineller Strukturen widmen. Eine universelle Maschinisierung, wie sie Deleuze und Guattari vertreten, impliziert schließlich auch eine Maschinisierung des Körpers.

2. Körper

2.1. Musik/Körper

Die Rigidität der Disziplinartechniken (Stillsitzen, Ruhigsein), die im Konzertsaal auf den Körper zugreifen, beweist quasi ex negativo den grundlegenden Zusammenhang von Musik und Körper. Selbst an diesem Ort, an dem die «Vergeistigungstendenzen» der Rezeption von Musik wohl am weitesten gediehen sind, wird der Körper gerade durch die Anwesenheit von drastischen Regulativen mit Aufmerksamkeit bedacht.

Vilèm Flusser zeigt sehr schön die mit dem Musikhören verbundene Körperlichkeit. Da der gesamte Körper für Schallwellen permeabel ist und diese Schallwellen *erleidet* bzw. *erspürt* werden, «*wird beim Musikhören der Körper Musik, und die Musik wird Körper*» [31].

Noch evidenter ist der Zusammenhang von Musik und Körper in der Tanzmusik. Der Tanz ist ein Medium, in dem körperliche Grenzerfahrungen gemacht werden. Klein schreibt hierzu, dass «*in der Synergie von Mensch und Maschine, Körper und Künstlichkeit, physischer Erschöpfung und Zeitlosigkeit, in der Grenzerfahrung von Ich und Anderen ein Moment der häufig berichteten Erfahrung von Ekstase [im Techno] liegt*» [32]. Es bildet sich in der von Klein beschriebenen Clubsituation ein Dialog zwischen «*bewegendem Körper*» und den «*neuen Raum- und Zeitdimensionen*» heraus, der vom Raver als «*leibliche Wirklichkeit*» empfunden wird [33]. Der Körper geht also mit den neuen Raum- und Zeitdimensionen in eine andere Ordnung über, in der die oben erwähnten Unterscheidungen nicht mehr wahrgenommen werden. Um diese Ordnung, in der Mensch und Maschine, Körper und Künstlichkeit usw. keine Gegensätze bilden, sondern Teil einer maschinellen Wirklichkeit sind, beschreibbar zu machen, widmen wir uns nun dem Körperbegriff bei Deleuze und Guattari.

Ein Satz wie «alles ist Maschine» mag sich anfangs in diesem Zusammenhang etwas skurril lesen, wird doch gewöhnlich ein Körper durch Organe und Funktionen bzw. durch Formen oder Gattungs- und Arteigenschaften bestimmt. Der menschliche Körper, der Körper einer Maschine, der Körper eines Hundes, eines Werwolfs usw. All das ist deutlich voneinander abgrenzbar, weil es anders geformt ist, weil es einer unterschiedlichen Art angehört, oder weil die Organe aus unterschiedlichen Materialien bestehen. Für Deleuze und Guattari ist der Körper in erster Linie keine organisierte Entität (Organismus), sondern auch er ist - wie das Denken - maschinell. Diese Maschinisierung des Körpers hat zur Folge, dass permanent neue Differenzen in ihn eingeschrieben werden und so Konnexionen an ihm produktiv werden, die vorher verstopft waren.

2.2. Die Maschinisierung des Körpers: Was kann ein Körper?

Deleuze und Guattari entwickeln ihren Körperbegriff in bezug auf den Philosophen Baruch de Spinoza. Dieses geschieht abseits der eben erwähnten Categoriesysteme. Sie sagen, Spinoza paraphrasierend, dass «*wir nichts von einem Körper wissen, wenn wir nicht wissen, was er vermag*» [34]. Die Frage nach dem *Vermögen* bzw. dem *Können* eines Körpers. Wenn Deleuze und Guattari einen Körper definieren, so tun sie dieses, indem sie versuchen, seine Affekte zusammenzuzählen [35]. Da man eine solche Untersuchung Ethologie nennt, hat Spinoza eine Ethik geschrieben [36]. Ein Arbeitspferd hat mehr mit einem Ochsen als mit einem Rennpferd zu tun [37], ein Ford-Fließbandarbeiter in den 20er Jahren wahrscheinlich mehr mit dem Fließband, an dem er arbeitet, als mit einem Manager der Fordwerke, der Mensch Filippo Tommaso Marinetti mehr mit seinem Automobil als mit dem Humanisten Jean-Jacques Rousseau, ein Technotänzer unter Umständen mehr mit einem Roboter als mit einem Tschaikowskys Schwanensee tanzenden Ballett-Tänzer... .

Es spielt hier überhaupt keine Rolle, ob es sich um einen menschlichen, tierischen oder maschinellen Körper handelt. Ähnlichkeiten zwischen Körpern werden lediglich entlang gemeinsamer Vermögen gebildet. Deleuze und Guattari betonen allerdings, dass nicht nur Analogiebeziehungen zwischen unterschiedlichst gearteten Körpern möglich sind. Sie weisen es auch als «*zu streng*» zurück, davon auszugehen, dass Wesensformen sich nicht verändern können [38].

2.3. Der Körper: Eine Karte von Intensitäten

Deleuze und Guattari legen eine Kartographie des Körpers an. Bei ihr handelt es sich keineswegs um eine göttliche Meta-Karte, einen Master-Plan, nachdem dann Körper konstituiert werden. Die Karte ist dem Körper immanent. Als eine solche Karte ist der Körper etwas äußerst Pragmatisches, das nicht ist (z.B. ein Organismus) sondern produziert. Die Karte hat zwei Dimensionen, einen Längengrad und einen Breitengrad.

Der Längengrad gibt die räumliche Bewegung von Materie bzw. von extensiven Teilchen an, welche in einem bestimmten Verhältnis von Bewegung/Ruhe bzw. Schnelligkeit/ Langsamkeit stehen. Von den Substanzen bzw. Materien erfährt man, dass «*sie keine Form und Funktion mehr haben, sie in diesem Sinne also abstrakt sind, obwohl sie völlig real sind*» [39]. Weiter wird verraten, dass sie «*keine Atome seien*» und «*die kleinsten Teile eines bestehenden Unendlichen sind*» [40]. Bleibt ein solches Verhältnis von Bewegung/Ruhe bzw. Schnelligkeit/Langsamkeit konstant, so würde sich eine Figur (ein Mensch, ein Tier, ein Mini-Moog), eine geformte Substanz (z.B. Fleisch, ein Organ usw.) oder ein Individuum herauskristallisieren. In einem solchen Fall würde der extensive Charakter der Teilchen erlöschen und die das Verhältnis produzierenden Maschinen würden einen Moment stillstehen und somit unproduktiv sein.

«*Als Breitengrad eines Körpers bezeichnet man die Affekte, zu denen er nach einem bestimmten Vermögensgrad oder vielmehr nach den Grenzen dieses Grades fähig ist*» [41]. Einem Längengrad entspricht ein Breitengrad. Ein Breitengrad besteht aus Intensitäten, die das Individuum, also den Längengrad, affizieren [42]. Einem Vermögensgrad wohnen demnach eine Vielzahl Affekte inne. Das affektive Vermögen einer bestimmten Teilchenbeziehung hat eine untere Schwelle und eine obere Grenze. Wird diese passiert, so ändert sich die Teilchenbeziehung. Steigert oder senkt sich der Grad von Macht unter eine Schwelle oder über eine solche Grenze, so werden die intensiven Affekte (Breitengrad) zu extensiven Teilchen (Längengrad) [43] und bilden einen anderen Körper bzw. einen anderen Existenzmodus.

2.4. Ontologie der Körper: *Haecceitas* (=Diesheit)

Der einzige Seinszustand, der für einen so konstituierten Körper zu stande kommt, ist der der Diesheit. Dieser ist nicht repräsentativ d.h. verweist auf nichts anderes (z.B. eine Metaebene oder einen göttlichen Signifikanten). *Haecceitas* steht für sich selbst. Deleuze und Guattari führen die Diesheit als einen alternativen Individuationsmodus ins Feld. Als Beispiele für *Haecceitas* erwähnen sie Situationen wie Sommer, Winter, eine Stunde, ein Datum [44]. Aber auch Gefüge bestehend aus Sound, Drogen, Geld, Körpern, Nacht und Bewegung können eine *Haecceitas* bilden.

Wicke hat tendenziell Recht, wenn er feststellt, dass das Verhältnis DJ/Raver nicht einem -hier bipolaren- Modell der intersubjektiven Kommunikation (Sender-Empfänger, Produzent-Konsument) folgt [45]. Er verweist auf eine radiale statt einer polaren Organisation ihres Verhältnisses zueinander. Nur wer steht in der Mitte des Kreises und strahlt in alle Richtungen? Wer ist das radiale Element? Für Wicke ist es der DJ [46]. Nein, hier geht es nicht darum, einen Mittelpunkt bzw. ein Zentrum zu schaffen. Eine Club-Situation ist polyzentrisch: mal interessiert die Musik, mal die Bar, mal ein Gesicht, mal ein Körper, ein Klang... und der, den gerade noch etwas interessiert hat, hat sich schon längst im Stroboskop-Nebel aufgelöst....

In der bürgerlichen Gesellschaft des Abendlandes ist der Individuationsmodus des Subjekts äußerst populär. In ihr gibt es vor allem geformte Subjekte vom Typus Ding oder Person. Der Individuationsmodus der raum-zeitlichen Koordinaten vom Typus *Haecceitas* wird bei Deleuze und Guattari als unterschiedliche Ebene betrachtet. Er ist nicht der undifferenzierte Hintergrund, aus dem sich die differenzierteren Subjekte herauskristallisieren, es mangelt ihm an nichts, eben auch nicht an Subjekten. Deleuze und Guattari warnen davor, die beiden Individuationsmodi als eine bloße Frage der Perspektive zu behandeln. Dieses würde dazu führen, dass es eben auf der einen Seite Subjekte gibt und auf der anderen Seite *Haecceitas*. Das ist allerdings zu einfach gedacht, da «*ihr den Diesheiten nichts geben könnt, ohne euch klar zu machen, dass ihr dazu gehört und nichts anderes seid*» [47]. Es gibt also nur *Haecceitas*, wenn man *Haecceitas* ist. Eine ebenso schlichte wie einleuchtende Argumentation.

Kehren wir zum Körper zurück. Für Deleuze und Guattari besitzt der durch eine *Haecceitas* individuierte Körper eine vollkommene Individualität [48]. Beharrt man jedoch auf die Suche nach dem verbliebenen Subjekt, so sei darauf verwiesen, dass Deleuze und Guattari von den Subjekten zu den Ereignissen gelangen. Sie schreiben, dass Subjekte Ereignisse in Gefügen werden, die durch Längen- und Breitengrad definiert sind [49]. Durch diese induktive Denkweise gelangen wir wieder zu der Theorie der Mannigfaltigkeiten, die der Maschine, die das deleuzianisch-guattarianische Denken ist, immanent ist. Sicherlich kann man im Denken Deleuzes und Guattaris einen zersetzenden, d.h. dekadenten Zug ausmachen - sie selbst würden diesen wohl als involutiven bezeichnen - durch den sämtliche Formen durch Einschreibungen von Differenzen zerfallen.

2.5. Organloser Körper

Trotz des entwickelten Körperbegriffes, der keiner Form mehr bedarf, berufen wir uns in dem vorliegenden Text doch immer wieder auf Formen bzw. Begriffe wie z.B. Maschine, Körper und Musik. Um dieses Phänomen in den Diskurs einzubinden, wenden wir uns dem Begriff des organlosen Körpers zu.

Ist die Maschine die universelle Produktion, so ist der organlose Körper die Anti-Produktion [50]. Zwischen der (Wunsch-)Maschine und dem organlosen Körper zeichnet sich ein Konflikt zwischen produktiv und unproduktiv ab [51]. Der organlose Körper dient den Wunschmaschinen als Aufzeichnungsfläche, er ermöglicht also Geschichte. Einschreibungen in ihm legen fest, was Formen sind. Der organlose Körper wird durch die Maschinen organisiert und so zum vollen organlosen Körper [52]. Es entsteht der Effekt, dass die Wunschmaschinen ihm in einer objektiv-scheinhaften Bewegung zu entspringen scheinen.

Der organlose Körper ist der prädiskursive Körper, der durch Einschreibungen «gefüllt» wird. Er wird in den *Tausend Plateaus* auch Konsistenzebene genannt. Man sollte allerdings nicht davon ausgehen, dass es nur einen organlosen Körper gibt, da jeder Begriff seinen hat z.B. der organlose Körper der Musik, der organlose Körper der Gesellschaft. Der Produktionsprozess wird der Regie des organlosen Körpers unterstellt, er erscheint als «*natürliche und göttliche Vorraussetzung*» [53] der Wunschproduktion.

Schauen wir nun, wie sich die von uns betrachteten Formen der (Musik-)Maschine, des Körpers und der Musik zueinander verhalten, wenn die Produktion auch in sie eingeführt ist, sie also gemäß dem Maschinenaxiom zu Mannigfaltigkeiten werden, ihre Form aber vorerst immer noch erkennbar bleibt. Prozesse zwischen produktiv gewordenen Formen thematisieren Deleuze und Guattari in ihrem Werden-Konzept.

3. Werden

3.1. Mannigfaltigkeiten

Die Beziehungen von Mannigfaltigkeiten untereinander sind Arten des Werdens. Eine Mannigfaltigkeit ist ein Zustand in den unendliche Differenzen bzw. Faltungen eingeführt werden. Ein Werden ist nur dann möglich, wenn man alles als eine Population begreift [54]. Individuen stellen sich als ein Rudel Individuen heraus. Ein transzendental organisiertes Subjekt wird so zur n-zentrischen Meute. «*Wir können nicht .. [werden], ohne von der Meute, der Mannigfaltigkeit fasziniert zu sein*» [55].

Es erweist sich hier als aufschlußreich, wenn wir die Rezeptions- und Aufführungspraxis von Techno mit der von Rockmusik vergleichen. Die Rockmusik wird von einem Hörer rezipiert und findet auf Konzerten zu ihrer Aufführung. Bei Techno gestaltet sich das etwas anders. Techno wird von Ravern auf einem Rave rezipiert. Wicke schreibt, dass «*man Raver im Unterschied zum Hörer nie allein sein kann, [da] der Begriff bereits eine kollektive Veranstaltung [den Rave] impliziert*» [56]. Der Raver tritt also immer gewissermaßen «als Meute», als Mannigfaltigkeit auf.

Kommt es zur «*widernatürlichen Anteilnahme*» [57], zu Beziehungen zwischen zwei Mannigfaltigkeiten untereinander, so wird die eine zur anderen und umgekehrt. Dieses Werden hat das Ziel, den Prozess des Werdens zu verwirklichen. Es wird kein (wahrnehmbarer) Endzustand angestrebt, der letztendlich die beiden Terme des Werdens in einem einzigen auflöst. Aber warum ist diese Anteilnahme widernatürlich? Diese Wider-Natürlichkeit bezieht sich wohl auf die Quasi-Natürlichkeit der Klassifikation von Organismen in verschiedenen Gattungen. z.B. die Gattung Mensch, die Gattung Maschine, die Gattung Bakterie. Die Arten des Werdens kommen ganz ohne eine solche Einteilung aus. Sie wirken vor dem Hintergrund von vermeintlich «natürlichen» Gattungsbildungen eben widernatürlich. Die Widernatürlichkeit wird zu einer Anteilnahme, sobald die Mannigfaltigkeiten in Beziehung zueinander treten und Nachbarschaftszonen miteinander ausbilden. «*Widernatürliche Anteilnahmen oder Vereinigungen sind die wahre Natur*» [58]: Ansteckung statt Vererbung.

3.2. Dämonologie

Nun ereignet sich etwas Widersprüchliches [59]. Es gilt in der Mannigfaltigkeit einen Verbündeten, «*ein außergewöhnliches Individuum*», «*einen Einzelgänger*», «*einen Dämon*» [60] zu finden. Über diesen Bündnispartner wird das Werden ermöglicht. Er steht zwischen den beiden Mannigfaltigkeiten, die werden. Diese Zwischenstellung nimmt häufig ein Dämon ein. Dämonologie nennen Deleuze und Guattari den Diskurs, der «*die beiden Aspekte eines Körpers herausstellt*» [61]. Der erste Aspekt ist die räumlichen Bewegung (Längengrad), der zweite der Affekttransport (Breitengrad) [62]. Der Begriff des Dämons impliziert Besessenheit über mögliche Gattungsgrenzen hinweg. «*Der Dämon bewerkstelligt lokale Transporte aller Art... er transportiert Stimmungen, Affekte und sogar Körper*» [63].

3.3. Maschinelle Transformation

Die «*Mannigfaltigkeiten sind ständig dabei, sich ineinander zu verwandeln, ineinander überzugehen*» [64]. Der Übergang findet auf der Konsistenzebene statt. Diese ist quasi die Mannigfaltigkeit aus Symbiose und Werden. Hier ist aus dem Werden ein *Unwahrnehmbar-Werden* [65] geworden. Eine Mannigfaltigkeit auf der Konsistenzebene ist eine *abstrakte Maschine*. Eine *abstrakte Maschine* qualifiziert zu ihrer Bezeichnung allein die Eigenschaft der Produktion. Sie ist die reine Produktion. Die Arten des Werdens haben einen paradoxen «Endzustand» als *Unwahrnehmbar-Werden* angenommen. Die Beziehung zwischen Mannigfaltigkeiten kann sich also, vorläufig?, jedenfalls unbestimmbar, in die reine Abstraktion auflösen.

3.4. Maschine-Werden

Beziehen wir die Veränderung der Grenze zwischen Mensch und Maschine in das Werden-Konzept von Deleuze und Guattari ein, so finden wir im Produktionsprozess von elektronischer Musik ein Mensch-Werden der Maschine bzw. ein simultanes Maschine-Werden des Menschen vor. Dieses ist stets unfertig und damit immer Bestandteil eines Prozesses, welcher gerade durch das Verb im Infinitiv *werden* beschrieben wird. Bei Deleuze und Guattari *werden* die beiden Terme bzw. Mannigfaltigkeiten auf eine seltsame Weise, in einer paradoxen Doppelbewegung gleichzeitig zusammengeführt und auseinandergehalten. Es entsteht ein Schwebezustand. Mit Deleuze und Guattari formuliert, ist dieses eine aufgehobene Bestimmung, ein begehrenskonstanter Zustand.

Der Mensch macht keine Maschine nach, ebenso wenig wie die Maschine den Menschen imitiert. Sondern: der Mensch wird Maschine und umgekehrt. Dieses Werden wird gerade dadurch möglich, indem Mensch und Maschine nicht komplementär zueinander wahrgenommen werden, sondern dadurch, dass ihre Körper durch ihre Affekte definiert werden. Was vermag der Mensch? Was vermag eine Maschine? Der Roland TB-303 molekularisiert Klangmaterie, die die Affekte des tanzenden Körpers aufnehmen kann oder die Affekte von DJ Pierre. Permanent werden Affekte transportiert. Random-Funktionen ermöglichen vielen Synthesizer dem Menschen Vorschläge zu machen...Das Werden ist niemals vollendet. Es ist ja auch vollkommen klar, dass ein Mensch nie wirklich eine Maschine ist. Aber: Das Maschine-Werden des Menschen ist immer real, ein unendlicher Schwebezustand.

4. Transzendenz/Immanenz

Der Transzendenzplan ist ein verborgenes Prinzip. Er ist ein Plan, der Formen (Strukturen) und Subjekte (Signifikanten) entwickelt [66]. In der Musik gibt es ein transzendentes Kompositions-Prinzip, welches nicht klanglich ist. Dieses ermöglicht Interpretationen [67]. Ist das Kompositions-Prinzip für den Hörer nachvollziehbar, so ist eine mögliche Voraussetzung für die Transformation von Klang zu Musik gegeben. Eine kleine Gemeinschaft von Hörer und Komponist ist geschaffen.

Musik hat aber neben diesem transzendenten Organisationsplan eine immanente klangliche Ebene, die immer «*mit dem gegeben ist, was sie ergibt*» [68]. Diese Ebene ist das Material aus dem Musik ist, das physikalische Ereignis, die Schwingung der Luftmoleküle oder die Physiologie der Musik.

Dieses Verhältnis von Transzendenz zu Immanenz verschiebt sich im Techno in Richtung der Immanenz. Auf dem Transzendenzplan werden symbolische Ordnungen geschaffen, die die realen Schallimpulse codieren z.B. als Musik, als Harmonie oder Ton. Qrt schreibt, dass es «*letztlich die Funktion des technotronischen Stils ist, das weiße Rauschen als Musik vermittelbar zu machen; das Rauschen wird Rausch. Der white noise... ist die Epiphanie des*

Realen im Moment seines Verschwindens» [69]. Das weiße Rauschen, welches potentiell alle Schwingungen z.B. die der Bassdrums, Hi-Hats, Claps, Stimmen, Harmonien usw. enthält, soll also direkt, gerade ohne bestimmte Klanggestalt, als Musik vermittelt werden. Oder, um es mit Deleuze und Guattari zu formulieren, das weiße Rauschen ist der äußerste Rand des organlosen Körpers der Musik bzw. des Musikbegriffs. Dieser Musikbegriff ist im Techno für jegliche Art von Geräusch offen und somit wird an dieser Stelle die Produktion wieder in den Musikbegriff eingeführt. Deshalb gibt es auch keine Techno-Theorie im herkömmlichen Sinne einer Theorie, deren Aufgabe die Formulierung eines Transzendenzplanes wäre.

4.1. Lass den Klang zu Fleisch werden!

Techno wird nicht ausschließlich auditiv rezipiert, sondern auch taktil. Die Sinne funktionieren hier ähnlich wie eine Frequenzweiche, wie sie beispielsweise bei Lautsprechern verwendet wird. Die tiefen Frequenzen werden vom Tastsinn rezipiert, die hohen vom Gehörsinn. Der Sound geht also auch eine direkte und unmittelbare Beziehung mit der Haut des Tanzenden ein. Gefühle werden hier physisch gefühlt. Das Fühlen der Schallwellen über die Haut. Die symbolische Ordnung, also der Transzendenzplan scheint defizitär, weil er eben nicht real, sondern bloß symbolisch ist. Genuss bzw. Sinn ergibt der Umgang mit symbolischen Ordnungen nur, wenn sie ein Bündnis mit dem Realen eingehen. Sie müssen irgendwie in das Reale eingeschrieben werden. Das Fleisch muss das spüren. Der Diskurs wird daher direkt auf dem Körper geführt. Mit dem Körper Musik hören und mit dem Körper denken. Denken, um zu spüren und umgekehrt. Hierzu soll dieses Essay einen realen Beitrag leisten.

4.2. Techno-Ethik

Auf der Immanzebene der Musik ist nur noch Musik-Werden möglich. Es gibt auf dieser keine Formen und Subjekte mehr, keinen dritten Term, der aus Klang Musik macht, keine Ästhetik, keine Meta-Ebene. Die maschinelle Produktion ergreift auch die Ästhetik und transformiert sie in Verhalten d.h. in eine praktische *Ethik*. ... «Techno ist, wenn Techno getanzt wird»... .Und in diesem Sinne gibt es eine Techno-Ethik. Um so wunderlicher, dass gerade Klein versucht, Techno als rein ästhetisches Phänomen zu lesen. Der Klang ergreift den Körper. Der Klang wird Körper, der Körper wird Klang. Und natürlich kann man aus diesem Prozess heraustreten - und sich somit in einen anderen begeben - um wieder Formen und Subjekte, Spielregeln und Gesetze zu definieren, um zu interpretieren, anstatt zu experimentieren. Das macht dann die Geschichtsschreibung der elektronischen Musik und organisiert so ihren organlosen Körper.

Endnoten

1. vgl. Wicke 1998: 24
2. Benjamin 1977: 169
3. Wöhe 1996: 96
4. Der Text, der den bzw. *die* Cyborg in den Genderdiskurs einführt ist «Ein Manifest für Cyborgs» von Donna Haraway.
5. Plant 1999: 106
6. Deleuze und Guattari 1997: 7
7. Deleuze und Guattari 1997*: I
8. vgl. Deleuze und Guattari 1997: 7
9. Deleuze und Guattari 1997: 11
10. Deleuze und Guattari 1997: 10 f.
11. Plant 1999: 58
12. Deleuze 1992: 59
13. Plant 1999: 58
14. Plant 1999: 58
15. vgl. Deleuze und Guattari 1997*: 152 f., 469
16. Deleuze und Guattari 1997*: 469
17. Deleuze und Guattari 1997*: 468
18. Deleuze und Guattari 1997*: 467
19. Deleuze und Guattari 1997*: 468
20. Wicke 1998*: 6
21. Deleuze und Guattari 1997*: 467
22. z.B. Derrick May= Mayday= Rhythim is Rhythim= R-Tyme= X-Ray, Kevin Saunderson= Kaos= City-Projekt= Inner City = Reese (vgl. Jerrentrup: 52).
23. z.B. MD 11, Modell 500, Kid 606 trägt sogar sowohl den Menschen, der außerhalb der symbolischen Ordnung steht, das Kid, als auch die Maschine (Roland TR-606) im Namen.
24. Eshun 1999: 21f.
25. ebd.
26. Poschardt 1997: 293
27. Deleuze und Guattari 1997*: 468
28. Deleuze und Guattari 1997*: 467
29. Klein 1998: 180
30. Deleuze und Guattari 1997*: 467
31. Flusser 1991: 198
32. Klein 1998: 181
33. ebd.
34. Deleuze und Guattari 1997*: 350
35. ebd.

36. ebd.
 37. ebd.
 38. Deleuze und Guattari 1997*: 344
 39. Deleuze und Guattari 1997*: 346
 40. ebd.
 41. Deleuze und Guattari 1997*: 349
 42. ebd.
 43. Deleuze und Guattari 1997*: 350
 44. Deleuze und Guattari 1997*: 354 f.
 45. vgl. Wicke 1998*: 7
 46. ebd.
 47. Deleuze und Guattari 1997*: 356
 48. Deleuze und Guattari 1997*: 355
 49. Deleuze und Guattari 1997*: 357
 50. vgl. Deleuze und Guattari 1997: 15
 51. ebd.
 52. Deleuze und Guattari 1997: 14 f.
 53. Deleuze und Guattari 1997: 16.
 54. vgl. Deleuze und Guattari 1997*: 326
 55. Deleuze und Guattari 1997*: 327
 56. Wicke 1998*: 7
 57. Deleuze und Guattari 1997*: 327
 58. Deleuze und Guattari 1997*: 329
 59. Deleuze und Guattari 1997*: 332 f.
 60. ebd.
 61. Deleuze und Guattari 1997*: 355
 62. ebd.
 63. Deleuze und Guattari 1997*: 345
 64. Deleuze und Guattari 1997*: 340
 65. vgl. Deleuze und Guattari 1997*: 343
 66. vgl. Deleuze und Guattari 1997*: 362
 67. ebd.
 68. Deleuze und Guattari 1997*: 363
 69. Qrt 1999: 34
-

Literatur

- Benjamin, Walter (1936) 1977: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Illuminationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 136-169.
- Deleuze, Gilles (1968) 1992: Die Differenz an sich selbst. In: *Differenz und Wiederholung*. Übers. von J. Vogl. München: Fink, S.58-66.
- Deleuze, Gilles (1968) 1993: Was kann ein Körper? In: *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*. Übers. von U. J. Schneider. München: Fink, S. 191-205.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1980) 1997. *1000 Plateaus*. Übers. von G. Ricke und R. Voullie. Berlin: Merve. [Im Text: 1997*]
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1972) 1997. *Anti-Ödipus*. Übers. von B. Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [Im Text: 1997]
- Eshun, Kodwo (1998) 1999. *Heller als die Sonne*. Übers. von D. Dath. Berlin: ID-Verlag.
- Flusser, Vilém 1991: Die Geste des Musikhörens. In: *Gesten*. Frankfurt: Bollmann, S. 193-203.
- Haraway, Donna (1991) 1995: Ein Manifest für Cyborgs - Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In: D. Haraway: *Die Neuerfindung der Natur - Primaten, Cyborgs und Frauen*. Übers. von Fred Wolf. Frankfurt/Main: Campus Verlag, S. 33-72.
- Klein, Gabriele 1998. *electronic vibration. Pop Culture Theory*. Hamburg: Rogner & Bernhardt.
- Jerrentrup, Ansgar. Techno- vom Reiz einer reizlosen Musik. *ASPM - Beiträge zur Populärmusikforschung* (12): S. 46-84.
- Jünger, Ernst (1926) 1933. *In Stahlgewittern*. Hamburg: Deutsche Hausbücherei.
- Plant, Sadie (1998) 1999. *nullen+ einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien*. Berlin: Berlin Verlag.
- Poschardt, Ulf (1995) 1997. *Culture - Diskjockeys und Popkultur*. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt.
- Qrt 1999. *Tekknologic Tekknowledge Tekgnosis : ein Theoremix*. Hg. von T. Lamberty und F. Wulf. Berlin: Merve.
- Qrt 2000. *Drachensaat. Der Weg zum nihilistischen Helden*. Hg. von T. Lamberty und F. Wulf. Berlin: Merve.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg 1993. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt.
- Wicke, Peter 1998. *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig: Kiepenheuer. [Im Text: Wicke 1998]
- Wicke, Peter 1998. *Move Your Body. Über Sinn, Klang und Körper*. <http://www2.huberlin.de/fpm/indexonb.htm> [Im Text: Wicke 1998*]
- Wiener, Norbert (1948) 1968. *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung in Lebewesen und Maschine*. Übers. von E. H. Serr, unter Mitarbeit von Dr. E. Henze. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt.
- Wiener, Norbert (1949) 1966. *Mensch und Menschmaschine. Kybernetik und Gesellschaft*. Übers. von G. Walther. Frankfurt am Main und Bonn: Athenäum.
- Wöhe, Günther (1960) 1996. *Einführung in die allgemeine Betriebswirtschaftslehre*. München: Vahlen.