

Magisterarbeit

Vorgelegt im Fach Musikwissenschaft durch Jens Gerrit Papenburg am 19. Februar 2004.

# **Medial infiziertes Fleisch**

**Theorieproduktion mit Deleuze und Guattari**

Humboldt-Universität zu Berlin  
Philosophische Fakultät III  
Musikwissenschaftliches Seminar

## **Gutachter**

Prof. Dr. Peter Wicke

Prof. Dr. Wolfgang Auhagen

# Inhaltsverzeichnis

<b>Kap. 0</b>	<b>Intermezzo</b>	<b>3</b>
<b>Kap. 1</b>	<b>Sprache</b>	<b>10</b>
1.1.1	Selbstredundanz des Befehls	
1.1.2	Drei Redundanzen	
1.2	Es gibt keine „reine“ Wissenschaft.	
1.3.1	Sprache und Musik – Die Musik als <i>Tool</i> der kontinuierlichen Variation	
1.3.2	Geheimsprachen – Das UND als <i>Tool</i> der kontinuierlichen Variation	
1.4.1	Hoch- und Nebensprachen	
1.4.2	Majorität/Minorität	
1.5	Verallgemeinerte Chromatik in der Musik	
1.6	Popmusikforschung	
<b>Kap. 2</b>	<b>Theoriemaschine</b>	<b>30</b>
2.1	Zum Verhältnis von Inhalt und Ausdruck	
2.2	Abstrakte Maschine und konkrete Gefüge	
2.3	Coda – Todesurteil und Fluchtmeldung	
<b>Kap. 3</b>	<b>Zeichenregime</b>	<b>44</b>
3.1	Das signifikante Regime	
3.2	Das präsignifikante Regime	
3.3	Das postsignifikante Regime	
3.4	Die vier Komponenten der Pragmatik	
3.4.1	Die generative und transformative Komponente	
3.4.2	Mehr und weniger als Sprache – die diagrammatische und die maschinelle Komponente	
<b>Kap. 4</b>	<b>Körper</b>	<b>57</b>
4.1	Der organlose Körper	
4.2	Der Organismus	
4.3	Zwischen Organismus und organlosem Körper	
4.4	Gefahren – oK zwischen k.o. und o.k.	

4.5	Erste Überlegungen zum Fleisch	
<b>Kap. 5</b>	<b>Gesicht</b>	<b>66</b>
5.1	Gesicht und Sprache	
5.2	Gesicht und Körper	
5.3	Gesicht und Gesellschaft	
5.4	Die Auflösung des Gesichts	
5.5	Der Mechanismus des Gesichts	
5.6	Das Image	
5.7	Coda – Die Auflösung des Gesichts bei Dayton Clarence Miller	
<b>Kap. 6</b>	<b>Klang</b>	<b>82</b>
6.1	Musik und Sprache als Medien im Klang	
6.2	Akustische vs. visuelle Phänomene	
6.3	Klang als Medium, Klang als Signifikant	
6.4	Paralinguistik	
6.5	Resümee Shepherd und Wicke	
<b>Kap. 7</b>	<b>Ästhetisches Programm</b>	<b>92</b>
7.1	Musik bei Deleuze und Guattari	
7.2	Plan und Ebene – Das Unwahrnehmbare wahrnehmbar machen	
7.3.1	<i>Inherent characteristics of sound</i>	
7.3.2	<i>Multi media potentials of sound</i>	
7.4	Zwischenresümee	
<b>Kap. 8</b>	<b>Medial infiziertes Fleisch</b>	<b>105</b>
8.1	Zur Infektion	
8.2	Zum Fleisch	
8.3	Mediale Repräsentation, mediale Simulation, mediale Infektion	
<b>Appendix</b>		<b>119</b>
<b>Literatur- und Medienliste</b>		<b>122</b>

## Kap. 0 Intermezzo

Die im Abendland Ordnung schaffende Gegenüberstellung von Geist und Körper, die in einem *geistlosen Körper* und einem *körperlosen Geist* kulminiert, hat sich in ihrem Ordnungswillen auch auf die akademische Disziplinierung durchgepaust. So gibt es so genannte Geisteswissenschaften, die quasi schon *per definitionem* den Körper ausschließen und Naturwissenschaften, die eben auch den Körper als Natur einschließen. Nun insistieren aber einige Geister, dass der Körper nicht nur funktionales und anatomisches Etwas, sondern vor allem eine „historische und soziale Tatsache“<sup>1</sup> und somit gesellschaftliches Produkt sei. Damit ist der Körper für das Reich der Zeichen geöffnet. Andere<sup>2</sup> behaupten, der Körper ermögliche über die Sinnesorgane, die Selbstbezüglichkeit des Denkens des Selben zu durchbrechen, ihm Einflüsse sowie Impulse aus der Welt des Anderen zuzuführen und so dem denkenden Geist, also dem Selbst, durch Wahrnehmung einen Weltbezug zu geben; ihn, den Geist, bzw. es, das Selbst, zur Welt hin zu öffnen. Diese Welt ist eben auch der Körper als Anderer des Geistes bzw. geschieht diese Öffnung über den Körper. Durch beide Entwürfe des Körpers werden geisteswissenschaftliche Kompetenzen verlangt, aber auch überschritten, und die Stimmen mehren sich, die behaupten, die akademische Disziplinierung selbst sei obsolet.

Die vorliegende Arbeit will nun eine Theorie entwickeln, die die Prozesse, die die Körper als historische, soziale und auch materielle Tatsache unter den gegenwärtigen Bedingungen einer Medien<sup>3</sup>- und Informationsgesellschaft<sup>4</sup> konstruieren<sup>5</sup>, in ihrem Denken schneiden kann. Eine solche Theorie interessiert sich weniger dafür, wie Körper in Medien dargestellt (bzw. repräsentiert) oder simuliert werden, sondern eher für den Prozess, in dem

---

<sup>1</sup> Sarasin, Philip (2001): *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 13. Die Thematisierung des Körpers als etwas Kulturspezifisches sieht Sarasin seit Marcel Mauss gegeben. Der Anthropologe Mauss veröffentlichte 1935 den Aufsatz *Die Techniken des Körpers*.

<sup>2</sup> Vgl. Kamper, Dietmar (1999): *Die Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*, München: Fink, v. a. 42-51.

<sup>3</sup> Unter Mediengesellschaft verstehen wir mit Peter Sloterdijk eine Gesellschaft, die ihre gesellschaftliche Synthesis über elektronische Massenmedien vollzieht. Sloterdijk schreibt: „Die soziale Synthesis ist nicht mehr – auch nicht mehr scheinbar – hauptsächlich eine Buch- und Briefsache. Es sind inzwischen neue Medien der politisch-kulturellen Telekommunikation in Führung gegangen [...]“. Sloterdijk, Peter (1999): *Regeln für den Menschenpark*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 14.

<sup>4</sup> Eine Informationsgesellschaft ist nach Vilém Flusser eine Gesellschaft, die u. a. immer mehr Gewicht auf das Erzeugen von Information und immer weniger Gewicht auf das Erzeugen von informierten Gegenständen legt. Die Form wird in ihr also gegenüber dem Material, welches in-formiert wird, bevorzugt. Vgl. Flusser, Vilém (1999): *Die Informationsgesellschaft. Phantom oder Realität?* Vortrag Essen 1991, Audio-Cd, Köln: Supposé Verlag.

<sup>5</sup> Wir gehen nicht davon aus, dass es so etwas gibt wie einen ursprünglichen Körper vor den Medien, sondern dass die Herstellung von Körpern immer mediales Bodybuilding des Materials Fleisch ist.

fleischliche Körper in konkrete Mediensettings eingebunden sind<sup>6</sup> und von Medien bewirtschaftet werden. Diesen Prozess fassen wir als den Prozess der *medialen Infektion des Fleisches*.<sup>7</sup> Dabei soll berücksichtigt werden, dass die Medien- und Informationsgesellschaft mediale Formate<sup>8</sup> und somit auch spezifische Techniken hervorbringt, die den Körper direkt in seiner Materialität (und eben nicht in seiner Form), das heißt in seiner Fleischlichkeit adressieren. Festzustellen bleibt, dass solche Formate und ihre Techniken entschieden modern sind, und dass das Fleisch in seiner Verschaltung mit ihnen, also unter zeitgenössischen Medienbedingungen, weder ein prämodernes Relikt noch eine regressive Tendenz kennzeichnet. Auch stellt das Fleisch keine metallene, informationelle, blankpolierte und aseptische Sciencefiction-Phantasie dar, deren Hygienewillen einzig und allein von Computerviren beschmutzt werden kann.<sup>9</sup> Wir denken, dass es nur möglich wird, die Geschichte, das Soziale und die Medien als somatisches und palpables Ereignis zu fassen, wenn der Körper auch in seiner Materialität – also nicht ausschließlich als symbolischer Körper – berücksichtigt wird.

Wir sehen aus mehreren Gründen einen Unterschied zwischen Körper und Fleisch. Ist der Körper eine Form, so ist das Fleisch eher ein träges, feuchtes, intimes und empfindsames Material. Impliziert der Körper eine dialektische Kopplung mit dem Geist<sup>10</sup>, so fällt es schwer, das Fleisch um ein binäres Gegenüber zu ergänzen. Ist der Körper eine subjektive, signifikante und organisierte Körpereinheit, so ist das Fleisch eine asignifikante und asubjektive Vielheit. Das Material Fleisch verlangt quasi von sich aus, dass mit ihm etwas angestellt wird, dass es zu Körpern geformt wird, dass es aufgegessen oder als etwas anderes bezeichnet wird und das verleiht ihm Vorläufigkeit und Dynamik. Ein so konzipiertes Material kann nicht medial repräsentiert werden, und zwar aus dem einfachen Grund, weil Medien ihre *eigene* Materialität besitzen, in die Formen eingeprägt werden können. Das

---

<sup>6</sup> Ein erstes und konkretes jedoch nicht spezifisch modernes und sanftes Beispiel hierfür ist bereits der Leser, der diesen Text vor sich hat, der das Blatt Papier, auf dem der Text gedruckt ist, mit seinen Fingern berührt und sich vielleicht mit seinem Oberkörper ein wenig über den Text beugt.

<sup>7</sup> Eine erste Vorstellung – und nur eine solche – davon, was wir mit der medialen Infektion des Fleisches meinen, eröffnet David Cronenbergs Film *Videodrome* (Kanada 1982), der die körperliche Wirkung von Medien bzw. die Verschaltung von Medien und Fleisch offensichtlich thematisiert.

<sup>8</sup> Um an dieser Stelle einige sich weniger im Klang ereignende Beispiele – auf die spezifisch klanglichen kommen wir im Laufe der Arbeit ausführlich zu sprechen – zu nennen: Werbung, die keine Sinnangebote mehr macht, sondern Wohlfühlkonzepte und Körpergefühl anbietet, Filmgenres (Horror-, Splatter- und Pornofilme), die weniger auf komplexe Erzählstrukturen sondern mehr auf die Herstellung von so etwas wie Distanzverlust, Berührung, Nähe und Körperlichkeit setzen oder TV-Shows (z. B. die MTV-Stuntshow *Jackass*), die Schmerz- und Ekelaffekte transportieren.

<sup>9</sup> Die Berücksichtigungen und Feststellungen in diesem Absatz bleiben natürlich Thesen. Wir sehen jedoch die Notwendigkeit, die Theorie der medialen Infektion des Fleisches in einem größeren sozio-technischen Feld anzusiedeln und anzudeuten, wo sie für es relevant wird bzw. werden könnte.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Pier Paolo Pasolini nach Hardt, Michael (2002): *Exposure. Pasolini in the flesh*, in: Massumi, Brian (Hrsg.): *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*, London, New York: Routledge, 82.

Fleisch wird deshalb an der medialen Schnittstelle förmlich weggeschnitten. Nur der Körper als Form kann das Reich der Medien betreten und in ihnen repräsentiert werden. Das führt zu Diskursen über die Darstellung des Körpers, während das medial infizierte Fleisch der Herstellung des Körpers dient. Wenn wir der Ebene des Fleisches also eine Ebene gegenüberstellen, so ist dieses die Ebene der Medien und der Information. Dort, wo sich beide Ebenen berühren, wird das Fleisch medial infiziert, und genau von dieser Berührung handelt die vorliegende Arbeit.

Nun wird das Attribut *medial* insofern spezifiziert, als dass es hier in erster Linie auf das Medium Klang<sup>11</sup> eingeschränkt wird. Dieses Medium verfügt wie jedes Medium über eine spezifische Materialität. Wir wollen mit dieser Arbeit der Frage nachgehen, wie Kopplungen zwischen Klang oder gar Musik und Fleisch hergestellt werden (können). Wir gehen also davon aus, dass die Medien sich nicht nur mit dem Geist und dem Körper verkoppeln, sondern noch auf der Ebene des Fleisches Kopplungen herstellen können. Gerade in der elektronischen Tanzmusik<sup>12</sup> sehen wir einen Versuch, nicht nur durch extreme Lautstärken und tiefe Frequenzen die taktile<sup>13</sup> Dimension des Klangs zu provozieren und so eine direkte Verbindung zwischen Fleisch und Klang zu produzieren.<sup>14</sup> Wir müssen uns der Frage annehmen, wie der Klang beschaffen sein muss, damit er für das Fleisch kopplungsfähig wird.

Auch wenn die Popmusik selbst beizeiten kritisch ihre eigenen medialen Bedingungen reflektiert und kommentiert, so ändert das wenig an ihrem intimen Bündnis mit Massenmedien und ihrer Zirkulation durch die medialen Kanäle einer globalisierten Welt. Insofern ist das Verhältnis von Popmusik und Medien- und Informationsgesellschaft bei allen Relativierungen ein zwingend affirmatives (ein ebensolches war es auch zwischen Popmusik und Industriegesellschaft<sup>15</sup>). Fraglich ist nur, wie weit diese Affirmation reicht. Schließt sie

---

<sup>11</sup> „Klang“ verstehen wir hier und im Folgenden nicht im physikalischen Sinn als etwas, das sich aufgrund von Periodizität gegenüber dem nicht-periodischen „Geräusch“ abgrenzen lässt. Klang wird allgemein und tautologisch als das bestimmt, was klingt.

<sup>12</sup> Damit ist vor allem *Techno*, *House*, *Drum 'n' Bass* aber auch so etwas wie *2step* und *Electroclash* gemeint.

<sup>13</sup> Zur Taktilität des Techno-Sounds vgl. Wicke, Peter (1998b): *Move Your Body. Über Sinn, Klang und Körper*, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/indexonb.htm>, 8, Stand 20. 01. 2004.

<sup>14</sup> Sicherlich gibt es gerade in der Popmusik noch andere Sounds, die versuchen, sich mit dem Fleisch zu verbinden oder dieses explizit thematisieren. An dieser Stelle sei im Allgemeinen auf *Death-* bzw. *Blackmetal* sowie *Grindcore* und im Speziellen auf die englische Grindcoreband *Carcass* verwiesen. Diese thematisiert das Fleisch in greller Form vor allem in ihren Songtexten und im Artwork. Die vorliegende Arbeit geht diesen Genres jedoch nicht weiter nach. Das liegt vor allem daran, dass sie einen entschieden modernen Anspruch hat und diesem ein Musizieren mit Synthesizern, Samplern und Drum-Machines eher gerecht wird als ein Musizieren mit Gitarren.

<sup>15</sup> Peter Wicke spricht im Hinblick auf die technische Reproduktion von populärer Musik in der Industriegesellschaft sogar von Immanenz: „Es führt nun einmal kein Weg daran vorbei: Industrie und Marktbeziehungen sind der populären Musik als *Musik* immanent und keine nur äußerlich wirkenden, wesensfremden Kräfte.“ Wicke, Peter (1992): „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept, in *PopScriptum* (1), <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm>, 5; Hervorhebung im Original, Stand 20. 01. 2004.

neben der Distribution (und der Reproduktion) auch die Produktion oder gar die Konsumtion ein?

In der elektronischen Tanzmusik beinhaltet dieses Verhältnis nicht nur die Distributionswege, also die Wege, über die sich die Musik verbreitet, sondern ebenso die Instrumente und Maschinen, mit denen die Musik generiert wird bzw. über die sich die Musik generiert. Wenn die elektronische Musik sich der elektronischen und digitalen Medientechniken bedient, welche das soziale Band der postindustriellen Informationsgesellschaft knüpfen, um mit ihnen zu musizieren, dann werden die Techniken sinnlich erfahrbar und produzieren Empfindungen, die konsumiert werden können, die die Wahrnehmungsverhältnisse umpolen und vielleicht gar für die Zukunft sensibilisieren und trainieren. Im Konsum werden die Medien dann für einen kurzen Augenblick zum Verschwinden gebracht. In diese Ebene des Konsums ragt die materielle und fleischliche Ebene der Rezipienten, Hörer oder Tänzer. Hier ereignet sich die Berührung der Ebene der Medien und der Ebene des Fleisches.

Haben wir bisher den Prozess der medialen Infektion des Fleisches verortet, so gilt jetzt zu klären, in was für einem Verhältnis dieser Prozess zu einer Theorie der medialen Infektion des Fleisches steht. Es besteht die Gefahr, dass die Theorie den Prozess unterbrechen könnte. Eine solche Unterbrechung würde Produkte herstellen, klüften, Kategorien schaffen, repräsentieren und nicht mehr dem Produktionsprozess folgen. Dieser Gefahr müssen wir entgegenwirken, weil es uns hier nicht um Darstellung, sondern um Infektion geht.

Welche Ansprüche muss eine Theorie erfüllen, um dieses leisten zu können? Die Theorie darf nicht repräsentativ sein. Ihre Funktion ist es also nicht, primär etwas (adäquat) darzustellen, sondern sie muss versuchen und daran gemessen werden, ob es ihr gelingt, etwas herzustellen. Gelingt ihr das nicht und beginnt sie stattdessen, wieder etwas zu repräsentieren, dann würde diese Arbeit im Prinzip nichts anderes tun, als das medial infizierte Fleisch zu repräsentieren. Insofern stellen wir das Theoriedesign auf maschinelle Produktion um. Diese Umstellung nehmen wir besonders in *Kap. 1-5* in gründlicher Auseinandersetzung mit den *Tausend Plateaus*<sup>16</sup> des Philosophen Gilles Deleuze (1925-1995) und des Psychiaters Félix Guattari (1930-1992) vor. Es soll dort eine Maschine konstruiert werden, die die Theorie der medialen Infektion des Fleisches selbst als Prozess produziert. Die vorliegende Arbeit findet eher in der Phase des Zusammenbaus und weniger in der Phase der Erprobung dieser Maschine statt. Wir können daher nicht induktiv vorgehen. Auch ist es uns nicht möglich, einen unbefleckten Anfang zu finden, weshalb dies ein Intermezzo und keine Ouvertüre ist.

---

<sup>16</sup> Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980/1997): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von G. Ricke und R. Voullié, hrsg. von G. Rösch, Berlin: Merve. In weiterer Folge abgekürzt als TP.

Wir können, wenn wir nichts mehr repräsentieren wollen, nur dem Produktionsprozess folgen und ein Denken entwickeln, das ihn schneiden kann.

Damit wir uns der Frage annehmen können, wie Medien<sup>17</sup> und fleischliche Körper zusammenhängen, unterscheiden wir mit Deleuze und Guattari zwischen Inhalt und Ausdruck. Sprache und Musik sehen wir dabei vorerst als Ausdrucksformen an und Körper als Inhalt. Die Maschine zur medialen Infektion des Fleisches verkoppelt dann Inhalt und Ausdruck miteinander und eine solche muss in der vorliegenden Arbeit zusammengebaut werden.

Wir durchlaufen dafür das folgende Programm: In *Kap. 1* geht es darum, den Wissenschaftsbegriff von Deleuze und Guattari im Sinne einer Theorie der Mannigfaltigkeiten zu explizieren. Dieser wird auch für uns nicht zufällig am Beispiel der Linguistik entwickelt. Die Linguistik als „reine“ Wissenschaft versucht, die Sprache als abstraktes und operativ geschlossenes System zu etablieren. Deleuze und Guattari halten dem entgegen, dass sie somit wissenschaftsfähige Komplexität abschleife und außerdem die Erfüllung zweier Bedingungen voraussetze: erstens die Schaffung einer Hochsprache, die zum Gegenstand der „reinen“ Wissenschaft wird und die sich über die Verwerfung von Nebensprachen vollzieht, sowie zweitens die Etablierung eines Standards, der eine Majorität gegenüber einer Minorität darstellt. Für Deleuze und Guattari ist die Sprache ursprünglich mit Macht, Handeln und Körpern verbunden und deshalb ist auch der Befehl – nicht die Information oder die Kommunikation – die Grundeinheit der Sprache. Somit wird die Pragmatik in den Mittelpunkt ihrer sprachtheoretischen Betrachtungen gestellt. Sie gelangen von der Sprache zur Musik und entwickeln die *verallgemeinerte Chromatik*. In dieser werden Sprache und Musik wissenschaftlich. Wir verschalten dann die verallgemeinerte Chromatik mit Konstanten der abendländischen klassisch-romantischen Musik, die wir im Sinne Deleuzes und Guattaris als Majorität betrachten, und gelangen schließlich zur Popmusik bzw. deren wissenschaftlicher Behandlung und überprüfen, inwiefern in der Popmusikforschung der Gegenstand Popmusik als Gefüge entworfen wird und diese somit keine „reine“ Wissenschaft aber eben dennoch Wissenschaft betreibt.

Die in *Kap. 1* angedeutete Unterscheidung von Inhalt und Ausdruck, d. h. von einem Bereich der Zeichen und einem Bereich der Körper, wird in *Kap. 2* mit Deleuze und Guattari systematisch als Kritik am Signifikant/Signifikat-Modell der Linguistik weiterentwickelt. Hier wird geklärt, in was für einem Verhältnis Inhalt und Ausdruck stehen. Mit dem Inhalt/Ausdruck-Schema können konkrete Gefüge (z. B. sozio-historische *settings*)

---

<sup>17</sup> Wir werden in dieser Arbeit vor allem einen pragmatischen Medienbegriff verwenden. Dass das geht und nicht nicht geht, wird an den jeweiligen Stellen offensichtlich.



kartographiert werden. Jedoch ist damit noch nichts über die Kraft gesagt, die solche Gefüge konstruiert und miteinander verbindet. Das bringt uns dazu, die so genannte *abstrakte Maschine* einzuführen; abstrakt heißt hier, dass sie keinen Inhalt und keinen Ausdruck hat. Sie wirkt in konkreten Gefügen.

Wir entwickeln dann in *Kap. 3* ein Areal des Inhalt/Ausdruck-Schemas weiter: die Ausdrucksform. Dieses bringt uns zur Auseinandersetzung mit dem, was von Deleuze und Guattari als *Zeichenregime* benannt ist. Wir werden drei Zeichenregime vorstellen und deutlich machen, wo und wie so etwas wie Signifikanz oder Subjektivität entsteht. Beide Kategorien, die in akademischen Diskursen nach wie vor sehr präsent sind, bekommen so einen eindeutigen Ort in einem Zeichenregime zugewiesen. Das Fleisch kann von diesen Zeichenregimen, wie wir später sehen werden aus gutem Grund, zwar verarbeitet, aber nicht integriert werden, weil es asignifikant und asubjektiv ist. Die Ausdrucksform wird im letzten Teil von *Kap. 3* überschritten und im Zusammenhang mit der Maschine betrachtet.

Galten die bisherigen Kapitel eher einer Differenzierung des Ausdrucks, so widmet sich *Kap. 4* mit Deleuze und Guattari dem Inhalt bzw. der Inhaltsform, welche der Organismus ist. Der Organismus entsteht – entsprechend zu den Zeichenregimen auf der Ausdrucksseite – durch *Körperregime* auf der Inhaltsseite. Der Organismus wird in *Kap. 4* im Verhältnis zu dem von Deleuze und Guattari so genannten *organlosen Körper* betrachtet, welcher sich nicht, wie wir zeigen werden, im Inhalt/Ausdruck-Schema wiederfinden lässt. Eine erste Verortung des Fleisches in dem bisher Entwickelten beendet *Kap. 4*.

Zeichenregime, auch wenn sie versuchen, vom Inhalt zu abstrahieren, wie Deleuze und Guattari meinen, benötigen eine Substanz, in der sie sich ausdrücken können. Eine solche Ausdruckssubstanz stellt das Gesicht zur Verfügung. Wir werden in *Kap. 5* zeigen, wie Gesichter gesellschaftlich fabriziert werden und nichts mehr mit dem Körper zu tun haben. Zeichenregime schaffen ihre eigenen Körper, die jedoch eigentlich nichts mehr mit dem fleischlichen Körper gemein haben, sondern ein Gesicht bilden. Ein solches wird für Deleuze und Guattari von einer abstrakte Maschine produziert. Wir werden klären, welche konkreten Apparate und Maschinen dieser korrespondieren und werden den Fotoapparat und auch die Filmkamera als solche identifizieren. Das moderne Gesicht wird nicht von einem menschlichen Gegenüber produziert, sondern eher durch Medientechniken. Wir wollen der These nachgehen, dass durch die mediale Produktion von Gesichtern, so etwas wie ein Image entstehen kann und wie – gerade durch flexible Produktion von Gesichtern – das Gesicht aufgelöst werden kann. Eine Auflösung des signifikanten und subjektiven Gesichts im Klang schließt *Kap. 5* ab.

Am Anfang von *Kap. 6* kehren wir mit *Music and Cultural Theory*<sup>18</sup> von John Shepherd und Peter Wicke zur Sprache zurück. Allerdings nur, um festzustellen, dass Musik und Sprache sich im selben Medium ereignen, das der Klang ist. Wir fassen die spezifischen Eigenarten akustischer Phänomene und stellen mit der Konzeption von *Klang als Medium* der Konzeption von *Klang als Signifikant* einen Entwurf gegenüber, der den konkreten Klang in seiner Materialität analytisch nicht marginalisiert. Was kann einer, in der (klassisch-romantischen) Musik wirkenden, *abstrakten Maschine zur Abschaffung des Klangs* entgegengehalten werden, die dazu führt, dass sich immer mehr für abstrakte Beziehungen und immer weniger für das konkrete Material Klang interessiert wird?

In *Kap. 7* entwickeln wir ein ästhetisches Programm, welches am Material Klang und am Material des Körpers, dem Fleisch, orientiert ist. Programm kann hier durchaus im Sinne einer fordernden Programmatik verstanden werden. Es wird der Frage nachgegangen: Wie muss Klang beschaffen sein, damit er für das Fleisch kopplungsfähig wird?

In *Kap. 8* wird dann endlich das bisher Offengelegte im Hinblick auf die mediale Infektion des Fleisches zusammengeführt. Dazu werden die Begriffe der Infektion und des Fleisches weiter herauspräpariert. Der Begriff der *medialen Infektion* wird von der *medialen Repräsentation* und der *medialen Simulation* abgegrenzt und mit dem Fleisch verbunden.

---

<sup>18</sup> Shepherd, John/Wicke, Peter (1997): *Music and Cultural Theory*, Cambridge, U. K.: Polity.

„Das Delirium wirkte im Realen, wir kannten kein anderes Element als das Reale, das Imaginäre und das Symbolische schienen uns falsche Begriffe zu sein.“<sup>19</sup>

## Kap. 1 Sprache

Wenn es darum geht, aus der Perspektive der Linguistik die Eigenschaften von Sprache zu bestimmen, so ist es naheliegend, Sprache als kommunikativ und informativ zu klassifizieren. Es wird also gesprochen, um zu kommunizieren und um Informationen auszutauschen. Gegen dieses Postulat der Linguistik schreiben Deleuze und Guattari an, indem sie davon ausgehen, dass die „Grundeinheit der Sprache – die Aussage – [...] der Befehl oder das Kennwort, die Parole“ (TP 106) ist. Der Begriff des Befehls<sup>20</sup> impliziert, dass Sprache von Deleuze und Guattari immer im Zusammenhang mit bestimmten Machtverhältnissen betrachtet wird. Die Sprache ist nicht „neutral“<sup>21</sup> und nicht „bloßer Informationsträger“<sup>22</sup>, der z. B. einem Subjekt *dient*, seine Stimmungen und Gefühle etc. zu kommunizieren oder einem Subjekt *dient*, *sich* auszudrücken. Deleuze und Guattari versuchen in ihren sprachtheoretischen Überlegungen, die Fähigkeit der Sprache zu definieren, Befehle auszugeben, zu empfangen und zu übermitteln (ebd.). Der, der spricht, „gehört“<sup>23</sup> der Sprache und somit einem Machtapparat.<sup>24</sup> Der Sprache wohnt also eine gewisse Zwangsläufigkeit inne, der sich der Sprecher zu beugen hat. Sie gibt bestimmte Anordnungen, die es vom Sprecher zu erfüllen gilt. Die Information wird in den sprachtheoretischen Überlegungen Deleuzes und Guattaris insofern marginalisiert, als dass der, der spricht, nur so gut informiert sein muss, dass er zwischen *hire* und *fire*<sup>25</sup> oder zwischen Waffe und Waffel (vgl. TP 107) unterscheiden kann.

---

<sup>19</sup> Gilles Deleuze (2001): *Short Cuts*, übers. von C.-C. Härle, G. Ricke, K. D. Schacht, W. Seitter und R. Vouille, hrsg. von P. Gente, H. Paris und M. Weinmann, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 24.

<sup>20</sup> Vgl. Canetti, Elias (1960/1982): *Masse und Macht*, Frankfurt a. Main: Fischer, 335-371. Wir können den Befehl mit Elias Canetti genauer bestimmen. Canetti schreibt: „Befehl ist Befehl“ (ebd., 335). Ihm haftet der „Charakter des Endgültigen und Indiskutablen“ an (ebd.). Sowohl Canetti als auch Deleuze und Guattari sehen den Befehl im Zusammenhang mit einer Handlung. Ein Befehl löst eine Handlung aus (vgl. Canetti 1982, 336-339) bzw. bezieht er sich auf Handlungen (vgl. TP 111).

<sup>21</sup> Deleuze, Gilles/Parnet, Claire (1977/1980): *Dialoge*, übers. von B. Schwibs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 29.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ein Lehrer, der Grammatik- oder Rechenregeln lehrt und abfragt, informiert sich nicht, sondern möchte bestimmte Kennwörter von seinen Schülern hören (vgl. TP 106).

<sup>25</sup> Vgl. Massumi, Brian (1992): *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*, Cambridge, Massachusetts und London, England: The MIT Press, 64.

### 1.1.1 Selbstredundanz des Befehls

Den Befehl kennzeichnen Deleuze und Guattari als „redundant“ (TP 106).<sup>26</sup> Die Redundanz entsteht durch das garantierte Beruhen eines Befehles auf einem anderen Befehl (ebd.). Der Befehl wird auf einer Ebene ausgemacht, die der Signifikation und der Organisation distinktiver Einheiten vorausgeht. Beide werden erst aus der Befehlsebene der Sprache abgeleitet.

Wird nach dem „Stellenwert“ und der „Tragweite“ des Befehls gefragt, so wenden Deleuze und Guattari zwar ein, dass beides schwierig zu bestimmen sei; jedoch sei der Befehl eine Funktion, die zur Sprache gehört (TP 107). Nimmt man also eine solche Befehlsfunktion als der Sprache immanent an, so kann die Frage beantwortet werden, welche Zwangsläufigkeiten die Sprache birgt. Was befiehlt die Sprache? Wie können diese Anordnungen bzw. Befehle, die als Grundeinheit der Sprache angenommen werden, genauer bestimmt werden?

### 1.1.2 Drei Redundanzen

Als erste Bestimmung und somit auch Zwangsläufigkeit nennen Deleuze und Guattari die „indirekte Rede“ (TP 107). Es wird nur das durch die Sprache übermittelt, was man gehört hat, was man „[v]om Hörensagen“ (ebd.) kennt, nicht etwa das, was man fühlt, sieht oder schmeckt. „So gesehen glauben wir nicht daran, dass eine Erzählung darin besteht, zu kommunizieren, was man gesehen hat, sondern zu übermitteln, was man gehört hat und was einem ein anderer gesagt hat“ (ebd.). Mit dieser Annahme kann die Sprache als „scheinbar“ selbstreferentielles System ohne „nicht-sprachlichen Ausgangspunkt“ bestimmt werden (ebd.). Die indirekte Rede führt zur „Transmission des Wortes“ (TP 108); nicht des Wortes im Allgemeinen, sondern des vormals gesprochenen Wortes.

---

<sup>26</sup> Dadurch, dass Deleuze und Guattari den Begriff der Redundanz verwenden, rekurren sie einerseits auf die Informationstheorie, grenzen sich jedoch andererseits von ihr ab. In der Informationstheorie wird die Information dem Rauschen gegenübergestellt. Die Redundanz verringert den Informationsgehalt – sie ist insofern keine neue Information, sondern sie entsteht gerade durch die Wiederholung von gleicher Information, ist aber im kleinsten Maße notwendig, um Information überhaupt vom Rauschen unterscheiden zu können. Deshalb hat das Rauschen auch den maximalen Informationsgehalt. Jedoch wird in der Informationstheorie, das kritisieren Deleuze und Guattari, die Redundanz gegenüber der Information vollkommen marginalisiert. Deleuze und Guattari, und hier grenzen sie sich von dem Modell der Informationstheorie ab, behandeln die Redundanz als Voraussetzung der Information und auch der Kommunikation. Kommunikation kann nur insofern subjektiv sein und Information kann nur insofern signifikant sein, wie sie abhängig von „herrschenden Signifikationen“ und von der „Ordnung der Unterwerfung“ sind. Beide bestimmen Deleuze und Guattari als redundant (vgl. TP 111 f. und Deleuze, Parnet 1980, 29 f.).

Die vermeintlich individuelle, direkte Rede wird zum Produkt eines *kollektiven (Äußerungs-) Gefüges*. Die individuelle Äußerung bekommt einen zwangsläufig gesellschaftlichen Charakter. Sämtliche Aussagen dieses Gefüges sind „keine anderen Aussagen als die einer immer indirekten Rede“ (TP 118). Es sind „alle möglichen Stimmen in einer Stimme, ein regelrechtes Stimmengewirr, eine Glossolalie“ (TP 108).<sup>27</sup> Durch den Befehl hat der Sprecher eine „mediumistische Fähigkeit zur Glossolalie oder Xenoglossie“ (TP 119).<sup>28</sup> Der Befehl hat „eine Fähigkeit, die Sprache in Form einer riesigen indirekten Rede zu erfassen“ (ebd.).<sup>29</sup> Jede Rede, jeder Diskurs ist damit als „indirekt“ (ebd.) klassifiziert. Die erste Redundanz des Befehls ist bestimmt.

Eine zweite Redundanz des Befehls formulieren Deleuze und Guattari in Bezug auf die Thesen des Linguisten John Langshaw Austin (1911-1960).<sup>30</sup> Dieser behauptet in seiner Sprechakttheorie, dass es „intrinsische Beziehungen zwischen dem Sprechen und bestimmten Handlungen“ gibt und dass folglich im Sprechen Handlungen enthalten sind (ebd.). Diese Handlungen sind „nicht-diskursiv Vorausgesetztes“ (TP 109).<sup>31</sup> Sie stehen also *außerhalb* eines Diskurses.

Somit ist das, was man sagt und das, was man tut, miteinander verschweißt. Der Befehl ist dabei das ungesagte Tun eines Sagens.<sup>32</sup> Die Verortung mit dem Sprechen zusammenhängender Handlungen außerhalb eines Diskurses resultiert in einer Zwangsläufigkeit, die auch hier den Begriff des Befehls rechtfertigt. Die Sprache befiehlt einen Zusammenhang zwischen Sprache und Handeln. Aufgrund der zweiten Redundanz des Befehls wird mit einer Aussage eine Handlung vollzogen.

Deleuze und Guattari gelangen mit der Annahme von Austins Thesen zur Pragmatik, die sie hier kurzerhand in die Form der „verallgemeinerten Pragmatik“ (TP 110) münden lassen. Über die Pragmatik wird die Sprachtheorie kontextsensibel gemacht und kann außerlinguistische Komponenten aufnehmen. Die Begriffe Pragmatik und Sprechakt werden

---

<sup>27</sup> Z. B. Studenten, die anfangen, wie ihre Professoren zu reden oder „erwachsene und arbeitende“ Menschen, die nun „keine Kinder mehr sind“ und den „Ernst des Lebens“ zum Ausdruck bringen, indem sie anfangen, wie ein Manager oder ein Handwerker zu reden.

<sup>28</sup> Brian Massumi kann deswegen auch konstatieren, dass, wenn Sprache ein Medium ist, sie eher ein Medium im okkulten Sinn ist (vgl. Massumi 1992, 41).

<sup>29</sup> Das hat zur Folge, dass Sprechern nicht mehr das von ihnen Gesagte zugeschrieben werden kann. Sie sind damit nicht verantwortlich für das, was sie gesagt haben. Der „zufriedene Henker“ oder der „Soldat“, um zwei Beispiele Canettis zu bemühen, auf den Deleuze und Guattari verweisen, fühlen sich stets unschuldig, da sie „nur Befehle ausführen“ (zu den beiden Typen vgl. Canetti 1982, 345-347 (Soldat) und 368 f. (Henker)).

<sup>30</sup> Vgl. Austin, John Langshaw (1962/1975/2002): *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, deutsche Bearbeitung von E. von Savigny. Stuttgart: Reclam. Macht oder Machtverhältnisse werden von Austin jedoch nicht expliziert.

<sup>31</sup> Vgl. dazu Performativ und Delokutivum in TP 108 f.

<sup>32</sup> Vgl. Massumi 1992, 33.

zentral. Wir können die ersten beiden Redundanzen des Befehls mit Deleuze und Guattari wie folgt zusammenfassen:

„Sprache ist [...] eine Transmission von Befehlen oder Parolen, entweder von einer Aussage zur nächsten [„indirekte Rede“, i. e. erste Redundanz, J. P.] oder im Inneren einer Aussage, insofern eine Handlung eine Aussage vollendet und die Handlung sich in der Aussage vollendet [i. e. zweite Redundanz, J. P.].“ (TP 111)

Der Sprechakt ist eine Handlung, die über den Befehl mit einer Aussage verbunden ist. Der Befehl ist abhängig von der Gesellschaft. Als „primäre oder implizite Form der Sprache“ (TP 112) sehen Deleuze und Guattari also nicht Signifikanz und Subjektivität an, sondern die Art und Weise, wie in einem bestimmten gesellschaftlichen Bereich Befehle und Parolen übermittelt werden (vgl. ebd.). Zum „wichtigsten Begriff“ wird in diesem Zusammenhang also nicht die Signifikanz oder das Subjekt bzw. die Subjektivität, sondern das „kollektive Gefüge“, das die Prozesse der Subjektivierung „determiniert“ (ebd.).

Um das kollektive Gefüge definieren zu können, muss gefragt werden, worin die der Sprache immanenten Handlungen bestehen, die mit der Aussage eine Redundanz oder Parole bilden (vgl. TP 113). Das führt uns zum Begriff der *körperlosen Transformation*.

Die körperlose Transformation beschreibt die dritte Redundanz des Befehls. Sie ist eine „Handlung“, die „der Ausdruck‘ einer Aussage“ ist (ebd.). Somit besteht eine „unmittelbare Beziehung zwischen Aussagen und körperlosen Transformationen oder nicht-körperlichen Attributen, die sie ausdrücken“ (TP 114). Die körperlose Transformation wirkt sich nicht auf den Körper in seiner Materialität aus, sondern sie ist ein körperloses Attribut, welches zum Körper hinzukommt (vgl. TP 113). Das Urteil eines Richters kann zum Beispiel aus dem Angeklagten einen Verurteilten machen. Der Körper des Angeklagten verändert sich in seiner Materialität instantan natürlich nicht, „[...] aber die Verwandlung des Angeklagten in einen Verurteilten ist eine reine unmittelbare Handlung oder ein körperloses Attribut, das der Ausdruck des richterlichen Urteils ist“ (ebd.). Der Erlass zur allgemeinen Mobilmachung macht aus den zivilen Körpern einer Bevölkerung Soldatenkörper. Es ist offensichtlich, dass die körperlose Transformation nur von einer gesellschaftlichen Machtposition aus vorgenommen werden kann, „die das Recht zum Aussagen gibt“ (TP 115). Körperlose Transformationen sind „streng datiert“ (TP 114). Genau ab einem genau bestimmbar Datum (z. B. dem des Gerichtsurteil) ändern sich schlagartig die Attributionen des Körpers, ohne dass dieser sich ebenso augenblicklich in seiner Materialität verändert.

Deleuze und Guattari schreiben, dass ein Aussagetypus sich aus dem Verhältnis der Aussage zu impliziten Voraussetzungen (Befehle, Kennworte, Parolen), immanenten Handlungen und körperlosen Transformationen ergibt. Die drei Terme, die ja nichts anderes sind als die drei Redundanzen des Befehls, sind Variablen von Äußerungsgefügen, die in konkreten Konfigurationen Zeichenregime und semiotische Maschinen heißen (vgl. TP 117 f.). Ein Äußerungsgefüge ist jedoch niemals primär von *einer* Stimme durchdrungen, sondern es „ist immer eine Art von Stimmengewirr“ (TP 118). Es vereint „viele heterogene Zeichenregime“ (ebd.). Aus diesen kann nun z. B. ein *Ich* „extrahiert“ (ebd.) werden. In diesem Sinne gilt: „ICH ist ein Befehl oder ein Kennwort, eine Losung“ (ebd.; Hervorhebung im Original).

Die Möglichkeitsbedingung der Sprache sind „Befehle oder Kennworte, kollektive Gefüge oder Zeichenregime“ (TP 120). Deleuze und Guattari schreiben:

„Eine Sprache scheint durch phonologische, semantische und syntaktische Konstanten definiert zu werden, die in ihre Aussagen eingehen; das kollektive Gefüge betrifft dagegen den Gebrauch dieser Konstanten, und zwar abhängig von Variablen, die in der Äußerung selber enthalten sind (Ausdrucksvariablen, immanente Handlungen oder körperlose Transformationen).“ (ebd.)

Der Gebrauch der Sprache, die „(semiotische oder politische) Pragmatik, die die Wirkungsweise der *Bedingung* und die *Verwendung* der Sprachelemente definiert“ (ebd.; Hervorhebungen im Original), steht somit im Mittelpunkt der sprachtheoretischen Betrachtungen Deleuzes und Guattaris. Ihr letztes Wort zur Sprachtheorie lautet daher: Pragmatik. In diesem Sinne sind Deleuze und Guattari Amerikaner, die die Begründung „Weil es pragmatisch ist!“ auch als letzten Grund akzeptieren.

## 1.2 Es gibt keine „reine“ Wissenschaft

Für Deleuze und Guattari ist die Sprache kein homogenes System, welches durch Konstanten, strukturelle Invarianten und Universalien definiert ist (vgl. TP 128). All das wären Voraussetzungen dafür, dass „die Linguistik als *reine* Wissenschaft“ möglich ist (ebd.; Hervorhebung J. P.). Sie setzen an die Stelle des Universellen und Konstanten das Abstrakte bzw. die abstrakte Maschine<sup>33</sup>, die „um Variablen und Variationen herum konstruiert ist“ (TP 130).

---

<sup>33</sup> Wir behandeln die abstrakte Maschine ausführlich in *Kap 2.2*.

Zwar gehen auch die von Deleuze und Guattari kritisierten Linguisten (allen voran Noam Chomsky, der politisch Anarchist und akademisch mit seinen binären und linearen Baummodellen Universalist ist) davon aus, dass Sprache „eine zusammengesetzte und grundsätzlich heterogene Realität ist“ (ebd.), doch erfordert die Möglichkeit einer „*legitime[n]* wissenschaftliche[n] Untersuchung“ (ebd.; Hervorhebung im Original) die Herauslösung *eines* Standards. Eine solche von der Wissenschaft angeblich zwangsläufig eingeforderte Komplexitätsreduktion derogieren Deleuze und Guattari.

Sie kontrastieren die Position Chomskys mit der des Soziolinguisten William Labov. Die „Linien der *inhärenten Variation*“ werden bei Labov weder „unterschiedlichen Systemen“ zugeordnet noch „außerhalb der Struktur“ angesiedelt (ebd.; Hervorhebung im Original). Es gibt so bei Labov kein abgeschlossenes und homogenes System, eben weil die Variation dieses verhindert (vgl. ebd.).

Deleuze und Guattari stellen, von Labovs Soziolinguistik ausgehend, folgende Frage:

„Muss man nicht zugeben, dass das ganze System variiert und dass es nicht durch seine Konstanten und seine Homogenität definiert ist, sondern im Gegenteil durch eine Variabilität, die dadurch charakterisiert ist, dass sie immanent, kontinuierlich und nach einem ganz speziellen Modus geregelt ist (*variable oder fakultative Regeln*)?“ (TP 131; Hervorhebung im Original)

Man bekommt jedoch den Eindruck, als ob Labov für Deleuze und Guattari noch zu sehr in Systemen denken würde und sich somit unnötige Grenzen setzt (so wird z. B. die von Labov vorgenommene Differenzierung zwischen einem „black-english-system“ und einem „Standard-System“ als „willkürlich und ungenügend“ in Frage gestellt (ebd.)). Deleuze und Guattari vertreten die Ansicht, dass die „Variation“ selber „systematisch ist“ „und zwar in dem Sinne, in dem die Musiker sagen, „das Thema ist die Variation“ (TP 130). Die Frage, wodurch die Sprache definiert wird, wird hier also mit einem Paradoxon beantwortet, das behauptet, die Sprache werde durch ihre Variation definiert.

Wir wollen nun mit Deleuze und Guattari zwei Beispiele für eine solche Variation nennen. Im ersten wird die Sprache durch die Musik variiert. Linguistik und Musikwissenschaft werden miteinander verschaltet (diese Verschaltung werden Deleuze und Guattari als *verallgemeinerte Chromatik* bezeichnen) und wir gelangen zu einer Grenze des Sprachlichen; im zweiten wird eine Sprache in der Sprache ausgemacht und wir gelangen zu Spannungen in der Sprache.



### 1.3.1 Sprache und Musik – Die Musik als *Tool* der kontinuierlichen Variation

Deleuze und Guattari lehnen jede vorweggenommene Unterscheidung zwischen Musik und Sprache ab (vgl. TP 134). So ist es ihnen möglich, Sprache und Musik in „einem“ Gefüge zu verschalten. Damit lassen sie das traditionelle Paradigma hinter sich, das Musik *als* Sprache auffasst und somit Musik und Sprache in einer Analogiebeziehung denkt.

Ein möglicher Verbündeter sowohl der Sprache als auch der Musik ist die Stimme. Diese beeinflusst nicht nur die Phonetik und die Prosodie, sondern die gesamte Linguistik. Die Stimme spielt, so Deleuze und Guattari, mit Sprache und Klang (vgl. ebd.). Die Fähigkeit der Stimme, den Ton zu halten, scheint für sie weniger interessant zu sein als die Klangfarbe der Stimme. Eine Stimme, die den Ton halten kann und somit eine Konstanzfunktion übernimmt, stellen sie an die Seite einer instrumentalen Begleitung (vgl. ebd.). Eine Stimme, die eher durch ihre Klangfarbe wirkt, wird, so Deleuze und Guattari, selber zum Instrument (vgl. ebd.). Somit deuten sie an, dass auch eine klare Unterscheidung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik nicht machbar ist (vgl. TP 412).

Wir müssen klären, wie die Stimme zum Instrument wird und so die Sprache kontinuierlich variieren kann. Die Stimme in der Vokalmusik variiert sicherlich einige Parameter der Sprache, die die Linguistik wenig berücksichtigt, etwa die Tonhöhe; aber das ist hier nicht der zentrale Parameter. Deleuze und Guattari schreiben:

„[E]s geht weniger darum, mit Pseudo-Konstanten ein Trugbild der Sprache oder eine Metapher der Stimme zu produzieren, als vielmehr darum, jene neutrale, geheime Sprache ohne Konstanten zu erreichen, also jenen indirekten Diskurs, in dem der Synthesizer und das Instrument ebenso sprechen wie die Stimme und in dem die Stimme ebenso spielt wie das Instrument.“ (TP 135)

Im Zitat wird deutlich, dass die Stimme, sobald sie zum Instrument wird, das Vermögen entwickelt, Konstanten zu variieren. Über „Pseudo-Konstanten“ (etwa phonologische, semantische und syntaktische Konstanten) kann nicht nur ein „Trugbild der Sprache“ konstruiert werden, über das eine „konstante“ Sprache von einem variierenden Sprechen abgrenzt werden soll. Es kann auch eine „Metapher der Stimme“ definiert werden, die eine Stimme z. B. als die eines erwachsenen und männlichen Menschen identifiziert. Das mag idiosynkratisch klingen, ist aber, glaubt man Deleuze und Guattari, eine Bedingung dafür, dass der Synthesizer und das Instrument sprechen wie die Stimme und die Stimme spielt wie das Instrument.

Die Stimme kann jedoch auch zu einem Instrument werden, indem sie über Variationsverfahren wie Sprechgesang, zirkuläre Atemtechniken und Obertonsingen (mehrere Stimmen aus einem Mund) verfügt (ebd.). Die Stimme, die hier singt oder spricht, ist keine Stimme mehr, die Konstanten beinhaltet und eine so genannte „Hochsprache“ organisiert.

Deleuze und Guattari schreiben: „Sowohl in der ernsten Musik wie in der Pop-Musik bekommen Geheimsprachen hier eine große Bedeutung“ (ebd.). Geheimsprachen zeichnen sich durch „die Art und Weise, in der sie kontinuierliche Variationen an den alltäglichen Elementen der Sprache vornehmen“ (ebd.) aus. Man gelangt zu „chromatischen Sprachen“ (ebd.) und eben zur „verallgemeinerte[n] Chromatik“ (ebd.).

Wir sollten uns anhand einer anderen Stelle (TP 414-418) der *Tausend Plateaus* anschauen, wie eine oben genannte „Metapher der Stimme“ über „Pseudo-Konstanten“ konstruiert werden kann. Solche Konstanten stellen für Deleuze und Guattari an dieser Stelle z. B. die Oppositionspaare Mensch/Tier, Mann/Frau, Erwachsener/Kind und – so können wir ergänzen – Mensch/Maschine dar, die der Hintergrund für eine Metaphernbildung der Stimme sind. Deleuze und Guattari machen hier sehr schön deutlich, dass es letztlich keine Konstanten gibt, die konstant sind, sondern dass es entweder Variablen gibt, die als Konstanten betrachtet werden oder aber – wie unser Beispiel zeigt – dass es Variablen gibt, mit denen konstant umgegangen wird, die also in einer konstanten Beziehung zueinander stehen.

Jene „neutrale, geheime Sprache ohne Konstanten“, von der Deleuze und Guattari schreiben, ist nicht deutlich abgrenzbar von dem Sprechen, von der Stimme und von der Musik. Jedoch gibt es auch in diesen Bereichen Konstanten, wie wir am Beispiel der Stimme gesehen haben. Deleuze und Guattari nennen einige Beispiele bzgl. der Stimme, die die von den Oppositionspaaren geschaffenen Konstanten in die kontinuierliche Variation schicken. Das Paar Mensch/Tier wird durch ein klangliches „Tier-Werden“ oder „Vogel-Werden“ (TP 420) variiert, das Paar Mann/Frau durch ein klangliches „Frau-Werden“ (TP 414), das Paar Erwachsener/Kind durch ein ebensolches „Kind-Werden“ (ebd.). Solche Arten des Werdens durchziehen für Deleuze und Guattari die Musik. Die Kopfstimme des Kontratenors und die Bauchstimme des Kastraten sind Beispiele für ein solches klangliches Frau-Werden oder Kind-Werden, das die „duale Maschine [...], die die Stimmen in ‚Mann oder Frau‘ aufteilt“ (ebd.), abschafft.<sup>34</sup> Jedoch korrespondiert eine solche Deterritorialisierung der Stimme einer

---

<sup>34</sup> Wichtig ist, dass wir uns vor Augen halten, dass ein Frau-Werden nichts mit Imitation zu tun hat. Über das Kind-Werden schreiben Deleuze und Guattari: „Die musikalische Stimme wird selber zum Kind, aber gleichzeitig wird das Kind klanglich, rein klanglich. Das hat kein Kind jemals tun können [...]“ (TP 414). Siehe hierzu auch McClary, Susan (2002): *Fetisch Stimme: Professionelle Sänger im Italien der Neuzeit*, übers. von P. Geble, in: F. Kittler, T. Macho und S. Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und*

Reterritorialisierung der Stimme, insofern, als dass diese Stimmen geschulte Stimmen sind (vgl. ebd.).<sup>35</sup> Die Musik ist eine Kraft, die das Vermögen der Stimme, deterritorialisiert zu werden, nutzt (TP 412).

Wir können solche Werdensprozesse der Stimme auch noch um ein „Maschine-Werden“ ergänzen, welches die Stimme entsubjektiviert, indem sie nicht mehr in die typischen identitätsstiftenden Kategorien einzuordnen ist. Ein solches Maschine-Werden der Stimme kann z. B. mit einem Vocoder umgesetzt werden. Dann spielt die Stimme wie ein Instrument und der Synthesizer spricht wie die Stimme.

Deleuze und Guattari verkoppeln also die Heterogene Musik und Sprache, Stimme und Sprechen miteinander. Dabei versuchen sie nicht, das eine mit dem anderen zu identifizieren (z. B. Musik *als* Sprache zu denken), sondern die Gefüge Musik und Sprache zu verschalten. Die „inoffizielle“ und „unreine“ Wissenschaft, die diese Mannigfaltigkeit als ihren ewig wuchernden Gegenstand hat, nennen sie „chromatische Linguistik“ (TP 136) oder „verallgemeinerte Chromatik“ (TP 135).

---

*Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie Verlag, 199-214. Susan McClary zeigt, dass die Kastraten im 17. Jahrhundert kein Ersatz für Frauen gewesen sind, was heißen würde, dass sie Frauen imitieren oder zu (freilich androgynen) Frauen geworden sind. Nein, was das Frau-Werden des Kastraten ausgelöst hat, war, dass die Frau gleichzeitig klanglich wird. Das ereignet sich durch das erste professionelle, (halb-)öffentliche Singen von Frauen, welches kulturell und kommerziell schnell erfolgreich wurde. Dieses geschah im ausgehenden 16. Jahrhundert, in dem an italienischen Fürstenhöfen stattfindenden so genannten *concerto delle donne*, welches dann, so McClary, die Sucht des 17. Jahrhunderts nach hohen Stimmen bedingte. Dieser Bonus, den die hohe Stimme zu jener Zeit erhielt, beförderte, folgt man McClary, das Aufkommen der Kastraten. Die Kastraten erfahren also insofern ein Frau-Werden, als dass sie eine hohe Stimme haben. Jedoch führt dieses Frau-Werden der Kastraten nicht zu einem Ersatz der Frau, sondern es reterritorialisiert erstaunlicherweise, wie McClary nachweist, in einem neuen Ideal der Männlichkeit. Dieses Ideal geht in einer Virtuosität auf, die nicht nur stimmlich ist. McClary schreibt, dass „er [der Kastrat, J. P.] sich sexuell ausleben kann, ohne die Last der patriarchalischen Verantwortung auf sich nehmen zu müssen“. Soziale Autorität steht gegen erotisches Genießen. Die Deterritorialisierung, die das Frau-Werden des Kastraten ist, reterritorialisiert in einem neuen Männlichkeitsbild. Leider reterritorialisieren sich McClarys Gedanken in diesem Text grundsätzlich in der Zentralkategorie Subjektivität.

<sup>35</sup> Es ist an sich typisch für die Popmusik, dass in ihr mikrofonverstärkte Stimmen hörbar werden, die wenig geschult oder institutionalisiert sind und insofern die Deterritorialisierung eines Standards bewirken. Diederich Diederichsen grenzt solche leisen und souveränen (Frank Sinatra), kaputten und gebrochenen (Bob Dylan) und „anderen“ Stimmen (etwa die Stimmen im HipHop) von der „starken“ Stimme des Opersängers ab. Solche Deterritorialisierungen einer Standard-Stimme reterritorialisieren bei Diederichsen jedoch grundsätzlich in Repräsentationsmodellen bzw. in der Kritik an diesen, vgl. Diederichsen, Diederich (1996/1997): *Stimmbänder und Abstimmungen. Pop und Parlamentarismus*, in: T. Holert und M. Terkessidis (Hrsg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin: Edition ID-Archiv, 96-114.

### 1.3.2 Geheimsprachen – Das UND als *Tool* der kontinuierlichen Variation

Einer Geheimsprache ist ein gewisser Stil immanent. Stil fassen Deleuze und Guattari als „Vorgang einer kontinuierlichen Variation“ (TP 136). Er wird – unsere Ausführungen zum Befehl und zum Äußerungsgefüge lassen dies bereits vermuten – nicht als individuelle Äußerung behandelt, sondern als Äußerungsgefüge, das eine „Sprache in der Sprache“ (ebd.) bildet.

Hier taucht eine weitere Form der Redundanz der Sprache auf. Es ist das „Stottern“ (TP 137). Das Stottern entsteht aus der Vorliebe für das „UND“. Das UND (franz. „*et*“) stellen Deleuze und Guattari dem Sein (franz. „*est*“) gegenüber. Es ist eher ein Stottern in der Sprache als ein Stottern im Sprechen. Das UND ermöglicht eine „Geographie der Relation“, die der Philosophie, die vom „Soseinsseinsurteil“ und „Existenzialurteil“ gesättigt ist, entgegengehalten wird.<sup>36</sup> Die Konjunktion, die Heterogene schaffen kann, indem sie Terme verbindet und so das Konzept der „verallgemeinerten Chromatik“ umsetzt wird dem Verb „sein“, welches – ist es konjugiert – punktuell fixiert und somit Konstanten schafft, gegenübergestellt. Im UND äußert sich eine Form des Stotterns, dass die Einheit einer Sprache aufbricht und den Gefügecharakter der Sprache offen legt. Über die Konjunktion kann also eine kontinuierliche Variation an den Variablen der Sprache vorgenommen werden. Das Stottern produziert Stil.

Die Sprache wird nicht als selbstreferentielles System behandelt, welches nur interne Variablen variieren kann, sondern in der Sprache wird eine „innere Pragmatik“ ausgemacht:

„[W]enn man die sprachlichen Elemente einer kontinuierlichen Variation unterwirft und eine innere Pragmatik in die Sprache einführt, dann ist man gezwungen, nicht-sprachliche Elemente, wie Gesten oder Instrumente, in der gleichen Weise zu behandeln, nämlich so, als ob die beiden Aspekte der Pragmatik sich auf derselben Variationslinie, im selben Kontinuum vereinigen würden.“ (TP 136)

Somit ist die Sprache mit Körpern, politischen und sozialen Gefügen verbunden. Es geht in diesen Betrachtungen Deleuzes und Guattaris nicht darum, eine Anti-Sprache zu entwickeln oder die Sprache in einem unartikulierten Gestammel aufzulösen. Deleuze schreibt an anderer Stelle, dass das Stottern nicht die „Affektion der Sprechens“ ist sondern ein „Affekt der

---

<sup>36</sup> Deleuze, Parnet 1980, 63. Vgl. zum UND auch Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1972/1997): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, übers. von B. Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7-65. Hier räumen Deleuze und Guattari dem UND einen exponierten Platz ein. Die produktive Synthese (Produktion von Produktion) wurde durch nichts anderes als die Formel „und“, „und dann? ...“ (ebd., 11) ausgedrückt.

Sprache“.<sup>37</sup> Genau wie bei ihren Gedanken zur Tonalität,<sup>38</sup> die nicht das Ziel haben, der Tonalität schlicht das Atonale entgegenzuhalten, sondern die sich eher mit den Variablen der Tonalität selbst vertraut machen wollen und diese kontinuierlich variieren lassen, geht es in der kontinuierlichen Variation der Sprache um die Schaffung einer Sprache *in* der Sprache:

„Ein Fremder sein, aber in seiner eigenen Sprache, und zwar nicht nur, als ob man eine Fremdsprache spricht. Zweisprachig sein, vielsprachig, aber in ein und derselben Sprache, sogar ohne Dialekt oder Mundart. Ein Bastard sein, ein Mischling, aber durch Veredelung der Rasse. Dann produziert der Stil Sprache.“ (TP 137)

Deleuzes und Guattaris Linguistikkritik hat uns gezeigt, dass die Sprache nicht als autarkes System gefasst werden kann und dass die Konzeption der Linguistik als „reine“ Wissenschaft eine nicht unwesentliche Ahnungslosigkeit erfordert. Eine solche Ahnungslosigkeit weiß nichts von den Verbindungen der Sprache mit der Macht.<sup>39</sup> Sie nimmt an, dass Sprache und Musik deutlich voneinander unterscheidbar sind und verwechselt beinahe das von ihr entworfene reine System mit dem kollektiven Äußerungsgefüge.

Damit die Konzeption der Linguistik als „reine“ Wissenschaft gelingen kann, bedarf es der Erfüllung zweier Bedingungen. Erstens muss eine Hochsprache postuliert werden, die von marginalisierten Nebensprachen abgegrenzt wird und zweitens muss eine Majorität bzw. ein Standard postuliert werden, der sich von Minoritäten abgrenzt.

#### 1.4.1 Hoch- und Nebensprachen

Damit die Sprache als Studienobjekt gefasst werden kann, muss sie im Fall der Linguistik, so Deleuze und Guattari, „homogenisiert, zentralisiert, standardisiert“ werden (TP 140). Diese Transformation der Sprache geschieht mit Hilfe eines „politischen Modells“ (ebd.). So garantiert die Wissenschaft – „es wäre nicht das erste Mal“ (ebd.) – die Erfordernisse einer anderen Ordnung.

In diesen Schilderungen wird wieder der Zusammenhang von wissenschaftlicher Sprache und Macht explizit. „Die Bildung von grammatisch korrekten Sätzen ist für das normale Individuum die Voraussetzung für jede Unterwerfung unter die gesellschaftlichen

---

<sup>37</sup> Deleuze, Gilles (1993/2000): *Kritik und Klinik*, übers. von J. Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 147. Zu unterschiedlichen Verfahren des Stotterns siehe dort das Kapitel „Stotterte er ...“, 143-152.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu auch *Kap. 1.5*.

<sup>39</sup> Diese Verbindung haben wir mit der Analyse des Befehl (vgl. v. a. *Kap. 1.1.2*) nachgewiesen.

Gesetze“ (TP 140 f.). Die Standardisierung und Vereinheitlichung der Sprache ist dieser, wie wir gezeigt haben, nicht immanent, sondern das Resultat politischer Prozesse.

Die Homogenisierung der Sprache kann durch die Schrift vorangetrieben werden (vgl. TP 143). Aufgrund dieser Prozessierung entsteht eine Hochsprache, eine majoritäre Sprache, der Deleuze und Guattari versuchsweise minoritäre Sprachen (z. B. *black-english*, Anglo-Irisch, Getto-Sprachen oder die Sprachsituation im alten Österreich z. B. Pragerdeutsch) gegenüberstellen. Es ist offensichtlich, dass Hoch- und Nebensprachen immer simultan auftauchen. Die Spezifizierung einer Sprache als hohe, niedrige, minoritäre oder majoritäre dient in den *Tausend Plateaus* nicht dazu, Hierarchien irgendeiner Art zu etablieren, sondern nur als bloße Beschreibung, dass es *mehrere* Gebrauchsweisen der Sprache gibt. So können Deleuze und Guattari schreiben: „Es ist vergeblich, den weltweiten Imperialismus einer Sprache zu kritisieren, indem man auf die Schäden verweist, die sie anderen Sprachen zufügt [...]“ (TP 143).

Die Hauptsprache wird durch Konstanten, welche beispielsweise die Linguistik postulieren kann, definiert, die Nebensprachen hingegen über Variablen. Konstanten haben den Vorteil, dass sie die Darstellung erleichtern (vgl. TP 144), letzten Endes jedoch weniger Komplexität in ihr System integrieren können als Variablen. Für Deleuze und Guattari gibt es im Endeffekt nur Variablen. Allerdings ist die Umgangsweise mit ihnen unterschiedlich. Sie können als Konstanten dienen oder kontinuierlich variiert werden (vgl. ebd.).

In einer etwas schematischen Gegenüberstellung können wir mit Deleuze und Guattari der Hochsprache Konstanten, Begriffe und Oppositionspaare wie Sprache/Sprechen, Synchronie/Diachronie, Kompetenz/Performanz, distinktiv/nicht-distinktiv (d. h. pragmatisch, stilistisch, prosodisch) zuordnen, den Nebensprachen variable Kategorien wie „nicht distinktive, pragmatische, stilistische und prosodische Merkmale“ und „die Einwirkung des Klangs auf die Phoneme, des Akzentes auf die Morpheme, der Intonation auf die Syntax“ (ebd.). Hochsprachen werden eher über konstante Formen, Nebensprachen eher über dynamische Differenzen beschrieben. Hier wird wieder der Zusammenhang von Sprache und Musik expliziert: „Und je näher eine Sprache einem solchen Zustand [der dynamischen Differenzen, J. P.] kommt, um so näher steht sie nicht nur der musikalischen Notation, sondern der Musik selber“ (TP 145).

Das Problem zwischen Hoch- und Nebensprache ist Deleuze und Guattari zufolge kein Unterscheidungsproblem, sondern ein „Unterschied des Werdens“ (TP 146). Die minoritären Sprachen stehen immer in einem Verhältnis zur Hochsprache (vgl. ebd.). Zwischen den

beiden diagnostizierten Sprachtypen entstehen Werdensprozesse, Prozesse des Übergangs. „Man ist in seiner eigenen Sprache zwei- oder vielsprachig“ (ebd.).

Somit haben wir die erste Unterscheidung eingeführt, die für Deleuze und Guattari der Etablierung einer reinen Wissenschaft vorausgeht. Die zweite ist die zwischen Majorität und Minorität; wenden wir uns dieser nun zu.

### **1.4.2 Majorität/Minorität**

Versucht man die Majorität zu definieren und zu personifizieren, so bieten Deleuze und Guattari dafür „den Mann“ an. Es gibt ihn „zweimal“ (TP 147): Einmal als Konstante (als diese ist er „[...] der männliche-weiße-erwachsene-Mann [...], der Städte bewohnt und irgend-eine europäische heterosexuelle Standardsprache spricht“ (ebd.)) und als Variable, aus der man die Konstante gewinnt. Die Majorität ist weniger eine quantitative (schließlich gibt es mehr Mücken als Männer). Sie ist eher eine Majorität, weil sie eine Konstante bzw. einen Maßstab bildet.

Auch hier wieder, die Macht: „Die Majorität setzt einen Zustand der Macht oder Beherrschung voraus und nicht umgekehrt“ (ebd.). Die Werdens-Prozesse laufen nur in Richtung eines Minoritär-Werdens. Sie sind „schöpferisch“ (ebd.). In diesem Sinne sind die Minoritäten „Keime“ oder „Kristalle des Werdens“ (TP 148).

Deleuze und Guattari fordern nun, dass es der Minorität nicht darum gehen soll, zur Majorität zu werden – „[e]s gibt kein Majoritär-Werden“ (TP 147) – also z. B. im marxistischen Sinne eine Revolution einzufordern, sondern es solle ihr darum gehen, ein „autonomes Werden“ (TP 148) voranzutreiben, welches sich nur – wie bereits erwähnt – in Richtung einer Minorität ereignen kann. Ihnen geht es nicht darum, „Jemand“ zu sein, sondern darum, ein „Minoritär-Werden von Jedermann“ auszulösen und eben so eine Abweichung vom Standard bzw. von der Konstante zu ermöglichen (TP 147).

Wir können an dieser Stelle anmerken, dass der von Deleuze und Guattari geschilderte dynamische Standpunkt völlig konträr zu herkömmlichen demokratischen Programmen läuft. Minderheiten streben in einem parlamentarischen System sicherlich danach, zu einer Mehrheit zu werden. Es wäre völlig unsinnig zu behaupten, dass eine Partei bei der nächsten Wahl weniger Stimmen als bei der vorherigen bekommen will, um so zur Minderheit zu werden. Aber das ist hier sicherlich nicht gemeint. Für Deleuze und Guattari stellen die

Wahlen an sich ein Modell dar, das eine Konstante ist. Teilnehmen (als Kandidat) darf man an diesen nur, wenn diese Konstante als (relativ) fest akzeptiert wird (vgl. TP 147).

Wurde die Musik oben als kontinuierliche Variation der Pseudo-Konstanten der Sprache (z. B. phonetischer Elemente oder binärer Strukturen) und somit primär als deterritorialisierende Kraft eingeführt, so ist zu bemerken, dass es natürlich auch in der Musik Konstanten gibt, über die sich Standards und Majoritäten konstituieren bzw. konstituiert werden.

### 1.5 Verallgemeinerte Chromatik in der Musik

Am Beispiel der tonalen und funktionalen Musiktradition des Abendlandes werden von Deleuze und Guattari Konstanten in der Musik identifiziert. Eine Konstante bildet ein relatives „Zentrum“ (TP 132) eines Systems, das über die „Gesetze der Resonanz und Attraktion“ (ebd.) gebildet wird;<sup>40</sup> dieses ist als solches durch eine bestimmte Funktion definiert. Die Funktion von Zentren ist es, „distinkte, distinktive Formen“ (TP 133) zu steuern. So entsteht ein „zentriertes, codifiziertes, lineares System vom Typus Baum“ (ebd.). In diesem Sinn stellt die Tonalität ein Zentrum dar, über das distinkte Formen (die Töne), die selbst konstant sind, gesteuert werden können.

In der Temperierung machen Deleuze und Guattari *zwei* Bewegungen aus, von denen die eine eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber einem steuernden Zentrum möglich macht. So dient die so genannte „temperierte Chromatik“ zwar einerseits dazu, die „Aktion vom Zentrum zu den entferntesten Tönen auszuweiten“, jedoch bereitet sie ebenso die „Auflösung des Zentralprinzips“ vor (ebd.). Die erste Bewegung führt zu vielen Modulationen, die aber letztlich immer wieder zum tonalen Zentrum zurückfinden, die zweite hingegen zur Atonalität.

Man könnte nun denken, dass gerade die atonale Musik und vielleicht auch John Cages präpariertes Klavier auf der Grundlage dieser Gedanken Anerkennung finden. Dem ist aber nicht so.

Deleuze und Guattari werfen der atonalen Musik vielmehr vor, noch zu territorialisiert zu bleiben, auch wenn sie die Temperierung in ihre letzten Konsequenzen treibt (vgl. ebd.).

---

<sup>40</sup> Resonanz heißt beispielsweise, dass sich alle Töne auf einen Grundton beziehen und in diesem resonieren. Zur Attraktion können wir auf Shepherd und Wicke verweisen, die zwischen „differences through attraction“, die sie der Musik zuordnen und „differences through repulsion“, die sie der Sprache zuordnen unterscheiden. Vgl. dazu Shepherd, Wicke 1997, 73-94.



Der Einschnitt zwischen tonaler und atonaler Musik wird als „Pseudo-Einschnitt“ (ebd.) klassifiziert. Wesentlicher als die Auflösung der Tonalität in der Atonalität ist für Deleuze und Guattari die Beeinflussung des tonalen Systems (TP 134).<sup>41</sup> Hier wird also weder die Umkehrung einer Ordnung ins Negative (Atonalität) noch die instantane Exterminierung von Konstanten gefordert, sondern eher die Variation von Variablen, die als Konstanten behandelt wurden. Diese gilt es vorher freilich zu identifizieren. Eine zu plötzliche und zu unspezifische Variation droht. So stellt John Cages präpariertes Klavier für Deleuze und Guattari ein „zu umfangreiche[s] Material“ dar und auch her, das „zu sehr ‚territorialisiert‘ bleibt“ (TP 469).

Douglas Kahn kontert diese Kritik Deleuzes und Guattaris an Cage, indem er darauf hinweist, dass sie auf der einen Seite die praktischen Zusammenhänge, für die Cage das Instrument entwickelt hat (es wurde offensichtlich als Begleitinstrument für ein Tanzstück konzipiert, welches ein „African feel“<sup>42</sup> forderte, das hier eine Hinwendung zu den rhythmischen Eigenschaften der Musik verlangte; da die Bühne für ein Percussion-Ensemble zu klein war, baute Cage das Klavier als Schlaginstrument aus), nicht berücksichtigen, und dass sie auf der anderen Seite die in diesem Fall afrikanisch inspirierte Musik Cages aus einer europäischen Tradition betrachten würden und aus dieser Percussion-Musik als Rauschen verwerfen würden. Das ist von Kahn natürlich beinahe reaktionär. Sicherlich stimmt es, dass sich Deleuzes und Guattaris Musikbegriff eher „to [...] the cosmos and not south“<sup>43</sup> bewegt und vielleicht sehen sie genau deshalb das Klavier als Schlaginstrument als zu territorialisiert an. Aber dass dieser Percussion als Rauschen oder überhaupt Rauschen ausschließt, ist schwer zu behaupten, wenn man sich vor Augen hält, dass Deleuze und Guattari von „Perkussions-Affekte[n]“<sup>44</sup> sprechen und zur Musik schreiben:

„Vögel haben ihre Bedeutung behalten, aber es scheint, als wäre die Herrschaft der Vögel durch das Insektenzeitalter mit seinen stärker molekularen Vibrationen abgelöst worden, mit seinem Zirpen, Knirschen, Summen, Klappern, Schaben und Reiben. Vögel sind vokal, aber Insekten sind instrumental, sind Trommeln und Geigen, Gitarren und Becken.“ (TP 420)<sup>45</sup>

Die atonale Musik und das präparierte Klavier sind also gescheiterte Versuche, die verallgemeinerte Chromatik in die Musik einzuführen. Wir wollen nun versuchen, deutlicher

---

<sup>41</sup> Eine solche Denkbewegung, welche von einem Prinzip der (vielleicht auch produktiven) Negativität Abstand nimmt, ist typisch für Deleuze und Guattari.

<sup>42</sup> Kahn, Douglas (1999/2001): *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*, Massachusetts: MIT Press, 115.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1991/2000): *Was ist Philosophie?*, übers. von B. Schwibs und J. Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 232.

<sup>45</sup> Deleuze und Guattari orientieren sich hier an Überlegungen des Biologen André Téry.

herauszupräparieren, was die verallgemeinerte Chromatik für Deleuze und Guattari im Zusammenhang der Musik ist. Sie schreiben:

„Man muss jedenfalls darauf warten, dass die Chromatik sich befreit, zu einer verallgemeinerten Chromatik wird, sich gegen die Temperierung zurückwendet und nicht nur die Höhen, sondern alle Komponenten des Klangs, der Tonlängen, der Intensitäten, der Klangfarben und Anschläge beeinflusst. Man kann also nicht mehr von einer Klangform sprechen, die eine Materie organisiert; man kann nicht einmal mehr von einer kontinuierlichen Entwicklung der Form sprechen. Es handelt sich vielmehr um ein sehr komplexes und sehr elaboriertes Material, das die nicht klanglichen Kräfte hörbar macht. Das Paar Materie-Form wird durch die Verbindung Material-Kräfte ersetzt. Der Synthesizer hat die Stelle des alten ‚synthetischen Urteils a priori‘ eingenommen, und dadurch ändern sich alle Funktionen. Indem die Musik alle Komponenten kontinuierlich variiert, wird sie selber zu einem supra-linearen System, zu einem Rhizom anstelle eines Baumes [...].“ (TP 133)

Natürlich ist es ein „böse[r] Scherz Deleuze/Guattaris“<sup>46</sup> über Transzendentalphilosophen und deutsche Idealisten, wenn der Synthesizer die transzendente Synthesis ersetzt. In ihrem Denken ist der Synthesizer<sup>47</sup> die (abstrakte) Maschine, die die Variablen der Musik kontinuierlich variieren lassen kann (vgl. hierzu auch TP 152 f. und 468 f.).

Wir sehen, dass die verallgemeinerte Chromatik Deleuzes und Guattaris nicht in der temperierten Chromatik bzw. der temperierten Stimmung aufgeht. Sie ist eine kontinuierliche Variationsfunktion, die neben der Tonhöhe auch alle anderen Parameter erfassen kann. Das Interessante ist, dass diese Parameter noch nicht einmal klanglich sein müssen. Solche nicht-klanglichen Kräfte<sup>48</sup>, die die Klangmaterie, die durch die kontinuierliche Variation aus einer Klangform entstanden ist,<sup>49</sup> vernehmbar machen kann, sind für Deleuze und Guattari an dieser Stelle „Zeit“ und „Intensität“ (TP 134).

---

<sup>46</sup> Kittler, Friedrich (2000): *Musik und Mathematik I*. Skript zur Vorlesung am Seminar für Ästhetik (53233), Sommersemester 2000, Berlin: Humboldt-Universität, darin das Kapitel „3.1.2.3 Simon Stevin meets Robert Moog“.

<sup>47</sup> Siehe hierzu Deleuze, Gilles (1990/1993): *Unterhandlungen 1972-1990*, übers. von G. Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 46-48. Christian Descamp fragte Deleuze hier in einem Interview zu den *Tausend Plateaus*, ob er, wo er doch Metaphern und Analogien ablehne, mit dem Gebrauch von Begriffen wie „schwarzes Loch“, „unscharfe Mengen“ und „offene Systeme“ nicht gerade wieder einen explizit metaphorischen Umgang mit eben diesen finden würde. Deleuze verneint dieses, indem er zwei Arten von Begriffen unterscheidet: Solche, die quantifizierbar, exakt und in Gleichungen ausdrückbar sind – diese können vom Philosophen nur als Metaphern gebraucht werden und werden dem Wissenschaftler überlassen – und solche, die „von Natur aus“ nicht exakt sind, denen aber dennoch eine „Strenge“ gegeben werden kann, „die nicht direkt wissenschaftlich ist“. Letztere Art von Begriffen „gehören gleichzeitig Wissenschaftlern, Philosophen und Künstlern“. Auch beim Begriff des Synthesizers handelt es sich also keineswegs um eine Metapher.

<sup>48</sup> Kräfte allgemein sind nicht mit der Macht zu verwechseln. Macht und Machtverhältnisse scheinen uns in Deleuzes und Guattaris Denken immer im Zusammenhang mit einer spezifischen Organisation der Kräfte zu stehen. Eine solche Organisation (=Formung) leistet auf der Seite des Ausdrucks das Zeichenregime und auf der Seite des Inhalts das Körperregime. Durch solche Organisationsformen transformiert die Kraft in Macht.

<sup>49</sup> Wir gehen in *Kap. 2* näher auf die Unterscheidung zwischen Form, Substanz, Material und Materie ein.

Wir müssen jedoch an dieser Stelle Deleuze und Guattari variieren, da der Synthesizer der Popmusik nicht nur klangliche Elemente verbindet, sondern auch Fleisch-, Geld- und Technologieströme. Dieser Synthesizer, der nicht nur die Funktion hat, hörbar zu machen, sondern z. B. auch die Funktion hat, tanzbar zu machen, umreißt das Pop-Gefüge. Das Klangmaterial der Popmusik ist ein „*Auffang- und Vereinnahmungs-Material*“ (TP 467; Hervorhebung im Original). Jedoch – wir müssen paraphrasieren und sogar abwandeln, damit es besser funktioniert – werden die Kräfte, die vereinnahmt werden und von denen Deleuze und Guattari hier schreiben, auch die Kräfte des Körpers und die Kräfte des Geldes beinhalten. Das Klangmaterial der Popmusik, so an dieser Stelle unsere These, ist für diese Kräfte offensichtlich empfänglich. Die so genannte klassische Musik mag dies zwar auch sein, jedoch übt sie sich darin, Unabhängigkeit von solchen nicht-klanglichen Kräften zu simulieren. Das führt uns dazu, uns der Popmusik und einem Strang der Popmusikforschung im Hinblick auf dieses spezifische Vermögen zuzuwenden.

## 1.6 Popmusikforschung

„Ein Ausweg für die Sprache, für die Musik, für das Schreiben. Was man gemeinhin Pop nennt – Popmusik, Popphilosophie, Popliteratur: *Wörterflucht* [im Original deutsch, J. P.]. Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache verwenden, von der eigenen Sprache kleinen, minderen oder intensiven Gebrauch machen, das Unterdrückte in der Sprache dem Unterdrückenden in der Sprache entgegenstellen, die Orte der Nichtkultur, der sprachlichen Unterwicklung finden, die Regionen der sprachlichen Dritten Welt, durch die eine Sprache entkommt, eine Verkettung sich schließt.“<sup>50</sup>

Was Deleuze und Guattari hier – das erstaunlicherweise Kafka-Studie heißt – als *Pop* skizzieren, kommt als solcher in ihrem Denken über den Status des flüchtigen und skizzenhaften (folgerichtig) nicht hinaus.<sup>51</sup> Wir gehen davon aus, dass Popmusikforschung mit Problemen umzugehen hat, die Deleuze und Guattari in ihrem Denken explizieren. Dieses wollen wir im Folgenden zeigen.

---

<sup>50</sup> Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1975/1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. von B. Kroeber, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 38 f.

<sup>51</sup> Zu Deleuze und Guattari und Pop vgl. Murphy, Timothy S./Smith, Daniel W. (2001): What I Hear is Thinking Too: Deleuze and Guattari go Pop, in: *Echo* (3/1), <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-Issue1/smithmurphy/index.html>, Stand 20. 01. 2004.

Wicke bestimmt Popmusik<sup>52</sup> (im Gegensatz zur E-Musik) als eine „begriffslose Musikpraxis ohne einen eigenen theoretischen Überbau“<sup>53</sup>. Popmusik ist ein Gefüge und dieser Gefügecharakter wird auch in der Popmusikforschung radikal expliziert. Wicke schreibt:

„Popsongs sind keine für sich betrachtbaren, isolierbaren Entitäten, sondern sie verkörpern eine spezifische Kombination von klanglichen, technischen, ökonomischen, semiotischen, ideologischen und kulturellen Bedingungen und Wirkungen [...]“.<sup>54</sup>

Was hier als „Gegenstand“ einer Wissenschaft begrifflich zu fassen versucht wird, ist etwas Heterogenes, welches neben einer klanglichen Dimension noch eine Vielzahl anderer Dimensionen aufweist. Popmusik wird von Wicke hier also nicht als homogenes System entworfen, welches über Konstanten definiert werden kann und somit potentiell einen Standard darstellt. Im Gegensatz zu der von Deleuze und Guattari kritisierten Konzeption der Linguistik als „reine“ Wissenschaft oder – wie wir ergänzen können – im Gegensatz zu einer Musikwissenschaft, die ihren Gegenstand als „absolute“ d. h. „reine“ Musik entwirft, konzipiert Wicke Musik als Medium, das seinen Sinn erst im sozialen Umgang erhält. Die Konzeption von Musik als Medium gestattet es, Musik nicht nur in *einer* spezifischen Gebrauchsweise zu beschreiben und somit eventuell nur diese wissenschaftlich zu legitimieren. Sie ermöglicht es der Wissenschaft, mehrere Gebrauchsweisen der Musik in den Blick zu nehmen. Erst diese Konzeption von Musik als Medium und nicht als Text oder Werk, dem Bedeutungen immanent sind, erlaubt einen minoritären Umgang mit Musik. Die Konzeption von Musik als Werk oder Text begünstigt letztlich einen exklusiven und rechthaberischen, majoritären Umgang mit der Musik, der mit Standardisierung, Homogenisierung und Zentralisierung verschweißt ist und minoritäre Zugänge verklebt.<sup>55</sup>

Wir haben bei Deleuze und Guattari gesehen, dass minoritär und majoritär keinen quantitativen Unterschied markieren, sondern dass der Unterschied zwischen den beiden Termen ein Unterschied des Werdens ist. Was die Anzahl der Hörer angeht, wäre Popmusik sicherlich eine quantitative Majorität, aber in diesem Sinn gebrauchen Deleuze und Guattari den Begriff der Majorität nicht. Der Standard oder die Hochsprache, an dem Popmusik beizeiten noch in musikwissenschaftlichen Zusammenhängen gemessen wird, ist der der

---

<sup>52</sup> Vgl. Wicke, Peter (1992). Wicke entwickelten hier einen Begriff der populären Musik. Natürlich gibt es auch andere Ansätze zur Popmusikforschung. Diesen nachzugehen, ist jedoch an dieser Stelle für unseren Zusammenhang nicht notwendig.

<sup>53</sup> Ebd., 2 f.

<sup>54</sup> Ebd., 13.

<sup>55</sup> Ein als Einheit imaginiertes Werk lässt nur *eine* Deutung zu. Diese liegt in den Händen des Experten – des Musikwissenschaftlers.

klassisch-romantischen so genannten Kunstmusik. Es kann der Popmusikforschung nicht darum gehen, Popmusik als neuen Standard etablieren zu wollen, sondern sie sollte eher ganz im Sinne Deleuzes und Guattaris einen minoritären Gebrauch der Musik bedenken.

Dennoch können wir auch bei Wicke einige Variablen identifizieren, die als Konstanten behandelt werden: etwa die Kategorien Sinn, Bedeutung, Subjekt, das Soziale und die Industrie. Wir werden einige von diesen im Laufe der Arbeit in die kontinuierliche Variation schicken.<sup>56</sup>

Die Popmusik wird also als Gefüge ausgemacht. Dieses kann nicht auf Aspekte des Ausdrucks oder gar auf die Ausdrucksform verkürzt werden. Das würde z. B. bedeuten, Popmusik mit dem Instrumentarium der Harmonielehre und des Tonsatzes, die beide nichts anderes sind als Organisationsformen klanglichen Ausdrucks, zu analysieren, um dann der Musik geringe Komplexität zu attestieren.

Fassen wir das bisher Offengelegte in Bezug auf unsere Fragestellung zusammen. Für Deleuze und Guattari berühren sich Inhalt (Körper) und Ausdruck (Zeichen) tatsächlich und real. Diese Berührung vollzieht sich im Befehl (implizite Handlung, körperlose Transformation) sowie in der kontinuierlichen Variation und bleibt als verallgemeinerte Chromatik bzw. als Pragmatik wissenschaftsfähig. Wird Sprache durch die Musik oder die Stimme kontinuierlich variiert, dann berühren sich in der Variation Inhalt und Ausdruck. Jedoch kann auch die Musik Ausdrucksform sein, über Konstanten definiert werden und versuchen, vom Inhalt zu abstrahieren. So kann auch sie zum Gegenstand einer „reinen“ Wissenschaft werden, die die Bildung eines funktionalen Äquivalents zur Hochsprache sowie die Bildung einer Majorität voraussetzt und insofern keine minoritären Prozesse untersuchen kann, die sich *zwischen* Inhalt und Ausdruck ereignen. Wenn die Linguistik oder überhaupt eine „reine“ Wissenschaft versucht, vom Inhalt zu abstrahieren, so abstrahiert sie damit auch vom Körper. Popmusikforschung, so wie wir sie oben beschrieben haben, untersucht hingegen ein Gefüge. Sie ist keine „reine“ Wissenschaft im oben genannten Sinn, aber dennoch Wissenschaft. Sie macht radikal den Gefügecharakter von Musik deutlich und ignoriert nicht die Verbindungen zwischen Inhalt und Ausdruck. So kann sie explizieren, dass Musik mit Geld, Technologie, Körpern und Macht verkoppelt ist. Dadurch, dass sie Musik als Medium und nicht als Text auffasst, kann sie mehrere Umgangsweisen mit einem Popsong wissenschaftlich fassen. Jedoch steckt auch sie ihr Territorium über bestimmte Konstanten

---

<sup>56</sup> Die Konstanten Sinn, Bedeutung und Subjekt werden wir in *Kap. 3*, die Konstante des Sozialen in *Kap. 2* variieren bzw. in einem bestimmten (und nur in diesem) Bereich verorten. Zur eventuellen Variation der Konstante Industrie bliebe vielleicht die Variation dieser durch die Medien und die Information zu untersuchen. Hierfür ist diese Arbeit jedoch der falsche Ort.

(Sinn, Bedeutung, Subjekt, das Soziale, die Industrie) ab und untersucht nicht, wie diese kontinuierlich variiert bzw. deterritorialisiert werden (können) bzw. wo deren Grenzen sind.

Wir gehen nun auf das Verhältnis von Ausdruck und Inhalt und auf die abstrakte Maschine näher ein und konstruieren somit die grundlegenden Funktionen der vorliegenden Arbeit. Da diese den Zusammenhang von Musik und Körper mit Deleuze und Guattari thematisiert, gilt es, das Verhältnis von Inhalt (Körper) und Ausdruck (Musik, Sprache) näher zu fassen.

„Wenn ihr [Deleuzes und Guattaris, J. P.] Verständnis mitunter Schwierigkeiten bereitet, so darum, weil der philosophische Ausdruck darin das Ausgedrückte nicht reproduziert, sondern allererst konstituiert, und die Variation das Motiv als solches nicht festhält, sondern in die Durchführung hineinzieht, abwandelt und umbildet.“<sup>57</sup>

## Kap. 2      Theoriemaschine

### 2.1 Zum Verhältnis von Inhalt und Ausdruck

An die Stelle der von Ferdinand de Saussure (1857-1913) gemachten und von den Strukturalisten aufgenommenen Unterscheidung zwischen Signifikant und Signifikat tritt bei Deleuze und Guattari die auf den dänischen Linguisten Louis Hjelmslev (1899-1965) zurückgehende Unterscheidung zwischen Ausdruck und Inhalt.<sup>58</sup> Dass es sich hierbei keineswegs um eine bloß terminologische Substitution handelt, sondern dass das Verhältnis zwischen den beiden Termen bei Deleuze und Guattari grundlegend anders gedacht wird, zeigen wir nun.

Wie also fassen Deleuze und Guattari die Beziehung, die sich zwischen dem vom Inhalt unterschiedenen Ausdruck und dem Inhalt selbst einstellt? Sind Inhalt und Ausdruck, die voneinander unterschieden und somit getrennt wurden, dennoch miteinander verbunden? Damit wir uns dieser Frage annehmen können, fassen wir Inhalt und Ausdruck in ihrem formalen Aspekt als *Inhaltsform* und *Ausdrucksform* (TP 121). Diese werden als „unabhängig“ (ebd.) voneinander ausgemacht.

Die Unabhängigkeit schränken Deleuze und Guattari mit dem Kriterium „wechselseitige Voraussetzung“ ein, indem sie schreiben: „In dem Moment, wo die beiden Ebenen sich – wie die Regime der Körper und die Regime der Zeichen in einem Gefüge – am stärksten unterscheiden, verweisen sie auf ihre wechselseitige Voraussetzung“ (TP 150).

Weiter setzen Deleuze und Guattari Inhalt und Ausdruck miteinander über einen „Isomorphismus“ (TP 151) in Beziehung. Unter Isomorphismus wird „die Existenz des gleichen Typus von konstanten Relationen auf beiden Seiten“ (ebd.) verstanden. Machbar ist

---

<sup>57</sup> Härle, Carl-Clemens (1993): Karten des Unendlichen, in: ders. (Hrsg.): *Karten zu ‚Tausend Plateaus‘*, Berlin: Merve, 105.

<sup>58</sup> Zur Entwicklung dieser siehe Hjelmslev, Louis (1974): Prolegomena zu einer Sprachtheorie, übers. von R. Keller, U. Scharf und G. Stötzel, in: K. Baumgärtner, P. von Polenz und H. Steger (Hrsg.): *Linguistische Reihe – Band 9*, München: Hüber. Deleuze und Guattari lesen Hjelmslev in dem Sinne, dass er mit dem Modell von Signifikant und Signifikat bricht. Sie wenden seine Begriffe – Inhalt und Ausdruck, Form und Substanz sowie Materie, auf letztere kommen wir später zu sprechen – auch in außersprachwissenschaftlichen Zusammenhängen an: „Obwohl Hjelmslev selber darüber vielleicht anders denkt, hat das Raster keine linguistische Bedeutung oder Herkunft [...]“ (TP 64)

ein solcher gleicher Typus beispielsweise durch ein „Netz aus baumartigen Binaritäten“ (TP 151), welches sowohl den Ausdruck als auch den Inhalt formt.<sup>59</sup>

Die Annahme der Unabhängigkeit von Inhalt und Ausdruck voneinander führt letztlich dazu, dass die Ausdrucksform nicht von der Inhaltsform bestimmt wird. Der Ausdruck repräsentiert keinen Inhalt und somit die Zeichen auch keine Dinge. Stattdessen bekommt der Ausdruck die Fähigkeit zugesprochen, „aktiv auf ihn [den Inhalt, J. P.] zu reagieren“ (TP 125), ihn gar – über den Befehl – „zu antizipieren“ (TP 122).<sup>60</sup> Der Ausdruck hat hier somit weniger die Funktion, dass er den Inhalt „reflektiert“ (TP 96) oder dass er der Argumentation dienen soll, sondern er wird eher als etwas angesehen, dessen Funktion es ist, kreativ zu sein und Begriffe zu schaffen.<sup>61</sup>

Wir können mit Deleuze und Guattari noch genauer bestimmen, wie Ausdruck und Inhalt miteinander in Beziehung treten. Die Zeichen repräsentieren die Dinge genauso wenig wie sie auf sie referieren, sondern die Zeichen *intervenieren* in die Dinge; die Äußerungsgefüge *intervenieren* in die Maschinengefüge der Körper (vgl. TP 122). Die Beziehung zwischen Ausdrucksform und Inhaltsform beschreiben Deleuze und Guattari, indem sie darauf hinweisen, dass

„[...] die Zeichen die Dinge selber bearbeiten, während die Dinge sich gleichzeitig durch die Zeichen ausweiten und ausbreiten. Ein Äußerungsgefüge spricht nicht ‚von‘ den Dingen, sondern es spricht *auf derselben Ebene* wie die Zustände der Dinge oder die Zustände des Inhalts.“ (ebd.; Hervorhebung im Original)

Das heißt, dass sich zwischen Inhalt und Ausdruck ein ständiger Übergang ereignet. Wir hatten bereits an der Identifikation des Befehls als Grundeinheit der Sprache gesehen, dass die Sprache nicht von einer internen und externen Pragmatik, also von einem pragmatischen System, d. h. einem Inhalt, unterscheidbar ist. Und genau der Befehl mit seinen drei Redundanzen ist es, der eine solche Intervention des Ausdrucks in den Inhalt leistet (vgl. ebd.). So sind die körperlosen Transformationen<sup>62</sup> Interventionen von Inhalt und Ausdruck. Die körperlosen Transformationen „*werden* Körpern *zugeschrieben*“ (TP 121; Hervorhebung

---

<sup>59</sup> Die Beziehung zwischen Inhalt und Ausdruck, die sich wechselseitig voraussetzen, wird an anderer Stelle noch genauer als eine „bi-univoke, äußerliche und ‚ungeformte‘“ (TP 93) bestimmt. Zwischen Inhalt und Ausdruck gibt es eine „reale Unterscheidung“ und es herrscht „reale Unabhängigkeit“ (ebd.). Zur Bestimmung der Beziehung ist ein „bestimmtes, variables Gefüge“ vonnöten (ebd.).

<sup>60</sup> Damit wird Distanz geschaffen zu einem *ideologischen* Verständnis der Aussage und zu Weiterentwicklungen der Ideologietheorie, die Ideologiekritik heißt (im Sinne einer ‚Produktion von Bedeutung‘) (vgl. TP 125 f. und 97).

<sup>61</sup> Deleuze und Guattari betonen immer wieder, dass es die Aufgabe der Philosophie sei, Begriffe zu schaffen.

<sup>62</sup> Zur körperlosen Transformation vgl. *Kap. 1.1.2.*



im Original, vgl. auch TP 113 f.). Sie beschreiben oder repräsentieren diese jedoch nicht (vgl. TP 121). Somit ist der Körper oder der Zustand der Dinge in dieser Sichtweise nicht Referent des Zeichens (vgl. TP 122). Deleuze und Guattari beschreiben die körperlose Transformation an anderer Stelle als „autonome Zone“ (TP 699). Autonom insofern, als dass sie sowohl nicht in den Äußerungsgefügen (Ausdruck) als auch in den Maschinengefügen (Inhalt) aufgeht, sondern eine Beziehung *zwischen* Inhalt und Ausdruck ist.<sup>63</sup> Die Autonomie wird wiederum dadurch eingeschränkt, dass die Äußerungsgefüge die körperlose Transformation ausdrücken und die körperlose Transformation zu den Körpern des Maschinengefüges hinzukommt (vgl. ebd.). Sie ist eine „reine unmittelbare Handlung“ über die sich „körperlose Akte“ (die Aussagen) den Körpern (die Inhalte), die durch „Tun und Erleiden“ affizieren bzw. affiziert werden, attribuieren (TP 113). Ausdruck und Inhalt treten also über die körperlose Transformation miteinander in Beziehung.

Dass Inhalt und Ausdruck sich wechselseitig voraussetzen, heißt natürlich, dass es kein „Primat“ (TP 96) des einen gegenüber dem anderen gibt.<sup>64</sup> Die Sprache leitet sich aus dem Primat des kollektiven Äußerungsgefüge – das ist der Ausdruck in den Gefügen, nicht in den Schichten – ab (vgl. TP 126). Ebenso hat das Maschinengefüge der Körper – das ist der Inhalt in den Gefügen, nicht in den Schichten – ein Primat gegenüber den Werkzeugen und Gütern (vgl. ebd.). Das, was zuerst da ist, ist also das Gefüge. Erst aus diesem Gefüge kann eine Einheit durch Konstantenbildung extrahiert werden.

Der Gefügecharakter ist – auf der von uns betrachteten Ebene – nicht nur *im* Inhalt oder Ausdruck präsent, sondern offenbart sich auch durch die Intervention des Ausdrucks in den Inhalt z. B. über Ernährungsvorschriften und Sexualmoral: „Ernährungsvorschriften oder die Sexualmoral regeln von vornherein alle obligatorischen, notwendigen oder erlaubten Körpervermischungen“ (ebd.).

Ist die Differenz zwischen Inhalt und Ausdruck maximal, so verweisen sie – wir erwähnten das bereits – auf ihre wechselseitige Voraussetzung. Deleuze und Guattari betrachten nun allerdings auch den Fall, in dem die Differenzen „unendlich klein“ (TP 152) werden. Ein solcher Fall tritt ein, wenn Inhalt und Ausdruck ineinander intervenieren, sich konjugieren bzw. sich verketteten. Aus dem „Verhältnis der Voraussetzung“ wird eine „Annäherung der beiden Formen“ (ebd.), also der Inhalts- und der Ausdrucksform. Dieser Fall wird nun nicht mehr im Koordinatensystem von Form und Substanz eingetragen, sondern

---

<sup>63</sup> Und zwar in dem Sinn, in dem der Befehl das ungesagte Tun eines Sagens (Massumi) ist. Das Tun findet in den Maschinengefügen der Körper, das Sagen in den kollektiven Äußerungsgefügen statt und vor diesem Hintergrund sind der Befehl und die körperlose Transformation *zwischen* Inhalt und Ausdruck.

<sup>64</sup> Die Möglichkeit des Vollzugs eines *linguistic turn* geht damit auf der einen Seite sowie ein das Bewusstsein bestimmendes Sein auf der anderen Seite über Bord.

die unendlich kleine Differenz zwischen Ausdruck und Inhalt entsteht in „ein und derselben Materie“ (TP 152).<sup>65</sup>

Die Bewegung, in der Inhalt und Ausdruck sich miteinander verbinden, ist eine Deterritorialisierung. „Die Formen von Ausdruck und Inhalt kommunizieren durch eine Vereinigung ihrer Deterritorialisierungsquanten, indem sie ineinander intervenieren und wirksam werden“ (TP 124).

Es bleibt die Frage, wodurch die beiden Ebenen in Beziehung treten. Was verbindet, verkettet oder verknüpft Inhalt und Ausdruck miteinander? Dieses führt uns zur *abstrakten Maschine*.

## 2.2 Abstrakte Maschinen und konkrete Gefüge

Abstrakt heißt: kein Inhalt und kein Ausdruck. Mit „Maschine“ ist hier keine (mechanische, thermische, elektrische) Kraftmaschine oder kybernetische Maschine gemeint; auch keine archaisch-imperiale Maschine, im Sinne einer „Megamaschine“ (Mumford) und auch keine (wohl allzu sehr auf die Sexualität zentralisierte) Wunschmaschine.<sup>66</sup> Jedoch ist auch die abstrakte Maschine durch ein eigenständiges Funktionieren, durch einen Selbstlauf charakterisiert. Deleuze beschreibt diese Maschine als „nichts Mechanisches und nichts Organisches“<sup>67</sup>. Er schreibt: „Die Maschine [...] ist ein ‚Nachbarschafts‘-Gefüge zwischen unabhängig-ungleichartigen Gliedern [...]“<sup>68</sup> Eine solche Maschine verkoppelt also und stellt Mannigfaltigkeiten her. „Die Maschine bildet ein Nachbarschaftsgefüge zwischen Mensch, Werkzeug, Tier und Ding. Sie ist diesen Elementen gegenüber das Primäre, da sie die abstrakte Linie darstellt, die durch jene verläuft und sie in einen gemeinsamen Funktionszusammenhang bringt.“<sup>69</sup> Die Maschine verkoppelt nicht nur, sondern bewirkt, dass etwas zusammen funktioniert. Damit ist die abstrakte Maschine nicht Teil der konkreten Gefüge – und gerade auf diese bezogen, ist sie ja abstrakt – sondern sie konstituiert und variiert diese, öffnet und verbindet diese miteinander und schafft so Mannigfaltigkeiten. Das Verhältnis Mensch/Maschine ist in diesem Zusammenhang nicht ein Verhältnis in der Art von

---

<sup>65</sup> Deleuze und Guattari unterscheiden Substanz, Material und Materie voneinander. Substanz ist geformte Materie (vgl. TP 461, zur Ausdrucksmaterie z. B. TP 467). Material ist molekularisierte Materie (ebd. und TP 471). Mit der Einführung der Begriffe Materie und Material wird das Schema Inhalt und Ausdruck bzw. Form und Substanz deterritorialisieren. Man gelangt von den Schichten und Gefügen auf die Konsistenzebene.

<sup>66</sup> Vgl. vgl. Deleuze, Parnet 1980, 109.

<sup>67</sup> Ebd., 112.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Ebd., 113.

Subjekt/Objekt, sondern der Mensch ist Bestandteil der Maschine. Der Begriff der Maschine ist bei Deleuze und Guattari im Allgemeinen ins Positive gewendet.

Deleuze und Guattari identifizieren die abstrakte Maschine im Verhältnis zur Sprache als die variablen und individuellen Sprechakte. Sie ist immer in einem konkreten Gefüge (z. B. einem Gefüge mit sprachlichen, technologischen, ästhetischen, politischen und gesellschaftlichen Komponenten und Körpern) wirksam. Eine „kollektive und konstante Sprache“ kann nicht begründet von „variablen und individuellen Sprechakten“ unterschieden werden (TP 140). Die abstrakte Maschine ist individuell, das Äußerungsgefüge kollektiv. Beide gehören zu einer „unauflösbare[n] Einheit eines einzigartigen Abstrakten und eines kollektiven Konkreten“ (ebd.).

Für die Sprache hat diese Konstruktion folgeschwere Implikationen. Die Sprache nimmt nur den Rang einer abstrakten Maschine ein, so Deleuze und Guattari, wenn „man die abstrakte Maschine durch Konstanten definieren will“ (TP 139). Sie selbst bestimmen die abstrakte Maschine im Gegensatz dazu über die kontinuierliche Variation der Variablen.

Für Deleuze und Guattari ist die Sprache keine abstrakte Maschine, bzw. wäre eine solche Maschine eine Maschine der Übercodierung. „Es ist sinnlos“, Semantik und Pragmatik durch eine „syntaktische und phonologische Maschine“ laufen zu lassen, „die sie zuvor bearbeiten muss“ (TP 127). Es ließe sich nach einer solchen Prozessierung zum Beispiel feststellen, dass Semantik und Pragmatik ja auch nur Sprache sind und insofern durch Sprache übercodiert sind. Für Deleuze und Guattari „gehört die wechselseitige Durchdringung von Sprache, gesellschaftlichem Bereich und politischen Problemen zum innersten Bereich der abstrakten Maschine: „Die Sprache ist von der abstrakten Maschine abhängig, und nicht umgekehrt“ (TP 128).

Deleuze und Guattari werfen der Linguistik vor, dass sie die Abstraktion des Ausdrucks vorantreibt (TP 197 f.), um so eine abstrakte Maschine der Sprache zu konstruieren. Dieses versucht sie sogar, indem sie dem Ausdruck jede eigene Form nimmt. Ein solcher „abstrakter“ Ausdruck mit einem Minimum an Form widersetzt sich der Prägung durch nicht-sprachliche Komponenten (Gesten, Machtverhältnisse). Dies resultiert in einem „Imperialismus der Sprache“ (TP 197, vgl. auch TP 93) bzw. der „Anmaßung einer allgemeinen Semiotik“ (TP 197). Die Linguistik, das stellen Deleuze und Guattari mehrmals fest, treibt zwar die Abstraktion voran, geht aber in dieser Abstraktion nicht weit genug. Sie postuliert Universalien und Konstanten der Sprache. Sie ist nicht abstrakt genug. Die Konstanten der Sprache werden für Deleuze und Guattari jedoch von individuellen

Sprechakten variiert und es kann niemals deutlich zwischen *langue* und *parole* unterschieden werden.

Da Sprache für Deleuze und Guattari keine abstrakte Maschine ist, verorten sie sie an ganz anderer Stelle: Sie extrahiert sich aus einem kollektiven Äußerungsgefüge (Ausdruck), welches in einem Verhältnis wechselseitiger Voraussetzung zu einem Maschinengefüge der Körper (Inhalt) steht. Sie ist somit nichts anderes als ein Teil eines konkreten Gefüges, in dem eine abstrakte Maschine wirksam ist.

Wir unterscheiden mit Deleuze und Guattari zwischen *Konsistenzebene*, *Schichten* und *Gefügen*, um den Begriff der abstrakten Maschine weiter herauszupräparieren und um die Zusammenhänge, in denen die abstrakte Maschine steht, zu explizieren.

Es gibt *Schichten*, die so etwas darstellen wie das „Gottesurteil“ (TP 696). Der Prozess der Stratifizierung wird verstanden als „Erschaffung der Erde aus dem Chaos“ (ebd.). Schichten sind „Niederschläge, Verdickungen“ (TP 98) auf der Konsistenzebene<sup>70</sup>. Eine Schicht gliedert sich in Inhalt und Ausdruck, die sich jeweils wiederum in Form und Substanz zerteilen. Die jeweiligen Schichten unterscheiden sich dadurch, dass sie diese Gliederung gemäß einer ihnen spezifischen Organisation vornehmen (TP 90).

Weiter gibt es *Gefüge*. Sind Schichten eher geologisch,<sup>71</sup> so können Gefüge als sozial-historische und kulturelle *settings* verstanden werden. „Man braucht ein Gefüge, damit eine Beziehung zwischen zwei Strata entsteht. Damit Organismen von einem sozialen Feld ergriffen und durchdrungen werden, das sie benutzt [...]“ (TP 100).<sup>72</sup> In den Gefügen bildet der Ausdruck ein kollektives Äußerungsgefüge und der Inhalt ein Maschinengefüge der Körper. Die Gefüge sind konkret und insofern gibt es in ihnen auch konkrete Maschinen. Im Maschinengefüge der Körper gibt es eine konkrete „sozio-technische Maschine“ und im kollektiven Äußerungsgefüge gibt es eine konkrete „kollektive semiotische Maschine“ (TP 90). Erstere schafft ein „Machtgebilde“, welches ein bestimmtes „Vermögen“ hat und zum Pol „Hand und Werkzeuge“ führen kann (ebd.). Letztere schafft „Zeichenregime“, welche zum Pol „Gesicht und Sprache“ führen können (ebd.). Deleuze und Guattari:

Ein Machtgebilde ist viel mehr als ein Werkzeug, ein Zeichenregime ist umfassender als die Sprache: sie wirken eher wie determinierende und selektive Agenten, sowohl bei der Entstehung von Sprachen

---

<sup>70</sup> Die Konsistenzebene konstruiert „*Intensitätskontinuen*“, emittiert und kombiniert „*Zeichen-Partikel*“ und bewirkt „*Konjunktionen von Deterritorialisierungsströmungen*“ (TP 99; Hervorhebungen im Original).

<sup>71</sup> Geologisch kann hier im engeren Sinne verstanden werden, dann sind die Schichten Gesteins- oder Erdschichtungen oder auch in einem weiteren Sinne, dann sind beispielsweise auch die Signifikanz, die Subjektivität und der Organismus Schichten. Auf diese drei Schichten werden wir noch zurückkommen.

<sup>72</sup> Ein Beispiel für einen solchen Organismus ist die Amazone, die sich die Brust abschneidet (vgl. TP 100). Hier werden organische Schicht und kriegerische Schicht miteinander verbunden und bilden so ein Gefüge.

und Werkzeugen, wie auch bei ihren gemeinsamen oder jeweiligen Verbindungen und Verbreitungen.“  
(ebd.)

Das, was hier als Agent bestimmt wird, ist nicht etwa der Mensch; es sind sozio-technische Maschinen (Machtgebilde) und kollektive semiotische Maschinen (Zeichenregime). Diese *können* Werkzeuge und Sprache schaffen, die dann als spezifisch menschliche Eigenarten im Nachhinein bestimmt werden können und über die sich der Mensch im Nachhinein von anderen Gattungen (etwa Maschinen, (sub-humanen) Tieren und (supra-humanen) Göttern) abgrenzen kann.<sup>73</sup>

Das Gefüge unterscheidet jedoch nicht nur zwischen Inhalt und Ausdruck bzw. zwischen pragmatischem und semiotischem System, sondern es definiert einen bestimmten Zustand der Variablen untereinander:

„Das Gefüge setzt die Variablen je nach diesem oder jenem Grad der Deterritorialisierung auf dieser oder jener Variationsebene um und bestimmt, welche Variablen in konstante Beziehungen treten oder obligatorischen Regeln gehorchen und welche der Variation als veränderliche Materie dienen.“ (TP 139)

Wir finden hier also einen doppelten Umgang mit Variablen in den Gefügen vor. Erstens: Die Variablen können in konstanten Beziehungen zueinander stehen und so als Konstanten behandelt werden; das Gefüge bildet dann ein Territorium (die Differenz zwischen Inhalt und Ausdruck ist maximal, die Variablen bilden Konstanten). Zweitens: Die Variablen können in den Zustand der kontinuierlichen Variation versetzt werden; das Gefüge deterritorialisiert (die Differenz zwischen Inhalt und Ausdruck ist unendlich klein, d. h. es entsteht eine Zone der Ununterscheidbarkeit zwischen Inhalt und Ausdruck, die Variablen werden in den Zustand kontinuierlicher Variation versetzt).

Die Instanz, die die Linien kontinuierlicher Variation zieht, ist die abstrakte Maschine. Sie ist abstrakt, d. h. dass sie keinen Inhalt und keinen Ausdruck hat und deshalb entspricht sie nicht dem kollektiven Äußerungsgefüge, der Sprache oder etwa dem Maschinengefüge der Körper. Sie ist also etwas grundsätzlich anderes als die Gefüge, dennoch ist sie *in* diesen wirksam. Deleuze und Guattari schreiben:

---

<sup>73</sup> Siehe auch Deleuze, Gilles (1986/1992): *Foucault*, übers. von H. Kocyba, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 57 f. Hier schreibt Deleuze zu solchen Anthropotechniken: „[...] die Maschinen sind eher sozialer als technischer Natur. Genauer gesagt, es gibt eine Technologie des Menschen vor der materiellen Technologie. Ihre Wirkungen erstrecken sich zweifellos über das gesamte soziale Feld; damit sie selbst jedoch möglich wird, ist es erforderlich, dass Werkzeuge, dass materielle Maschinen zuerst von einem Diagramm ausgewählt und von solchen Einrichtungen übernommen wurden.“

„Man muss daher im Gefüge selber an etwas herankommen, das grundlegender ist als diese beiden Seiten [gemeint sind Inhalt und Ausdruck, J. P.] und gleichzeitig die beiden sich bedingenden Formen berücksichtigt, nämlich die Ausdrucksformen oder Zeichenregime (semiotische Systeme) und die Inhaltsformen oder Körperregime (physische Systeme). Eben das bezeichnen wir als *abstrakte Maschine*, als abstrakte Maschine, die alle Deterritorialisierungskanten des Gefüges konstituiert und verbindet.“ (TP 194)

Die abstrakte Maschine wird also auf der einen Seite als etwas bestimmt, das grundlegender ist als Inhalt und Ausdruck, als etwas, aus welchem sich die Unterscheidung zwischen Inhalt und Ausdruck ableitet und auf der anderen Seite als etwas, das ein Gefüge konstituiert (durch Deterritorialisierung der Schichten, Bildung eines Territoriums (Gefüge)), ein bestehendes Gefüge mit anderen Gefügen verbindet (relative Deterritorialisierung) oder es über eine Deterritorialisierung zur Konsistenzebene öffnet (absolute Deterritorialisierung).

Genau die gleichen Bewegungen finden wir auch im Verhältnis der abstrakten Maschine zu den Schichten wieder. Deleuze und Guattari beschreiben dieses Verhältnis als „Maschinengefüge“ (TP 99 und TP 200).<sup>74</sup> Dieses „verwirklicht“ die abstrakte Maschine (TP 100). „Maschinelle Gefüge *setzen* die abstrakte Maschine *in Gang*, ob sie nun auf der Konsistenzebene entwickelt wird oder in ein Stratum eingewickelt wird“ (ebd.; Hervorhebung im Original). Ein solches Maschinengefüge hat zwei Pole oder Vektoren. Der eine ist in die Schichten *eingewickelt* und der andere ist aus diesen *entwickelt*.<sup>75</sup> Die abstrakte Maschine destratifiziert die Schichten und wird gleichzeitig von den Schichten stratifiziert. Jede Bewegung bildet einen Vektor. Der eine ist den Schichten zugewandt (stratischer Vektor; auf diesem Vektor wird dann zwischen kollektiven Äußerungsgefügen und Maschinengefügen von Körpern unterschieden) der andere der Konsistenzebene (diagrammatischer Vektor; er hat nur noch Merkmale von Inhalt und Ausdruck) (vgl. TP 200).

Der stratische Vektor ist die abstrakte Maschine, die in den Schichten wirksam ist und diese miteinander verbindet. Er bewirkt „Territorialitäten, relative Deterritorialisierungen und Reterritorialisierungen“ (TP 200). Auf ihm setzen sich Ausdruck und Inhalt wechselseitig

---

<sup>74</sup> „Maschinengefüge“ (TP 200) scheinen uns synonym mit den „maschinelle[n] Gefüge[n]“ (TP 99) zu sein. Beide Gefüge werden jedoch von „Maschinengefügen von Körpern“ unterschieden, die ganz offensichtlich konkreter sind als die direkt mit der abstrakten Maschine in Verbindung stehenden Maschinengefüge bzw. maschinellen Gefüge.

<sup>75</sup> Die Begriffe des Einwickelns (*implicare*) und des Entwickelns (*explicare*) gehen auf Spinoza zurück. Sie finden ihre Synthese im Begriff des Komplizierten, was in einer Tradition der mittelalterlichen Philosophie *complicatio* hieß und nichts anderes als Gott meinte. Brian Massumi sieht in diesen drei Begriffen die drei Aspekte der abstrakten Maschine. Das Komplizierte (komplette Einwicklung [*complete envelopment*], Supralinearität, pure Virtualität, beharrliches [*insistent*] Nichts), das Implizierte (serialisierte Entwicklung [*serialized development*], Linearität, Virtualität im Prozess des Aktualisiert-Seins [*being actualized*], aktives Werden) und das Explizierte (zerstäubender [*evaporativ*] optischer oder auditiver Effekt, Oberfläche, aufgehaltene [*arrested*] Aktualisierung, träges Sein) (vgl. Massumi 1992, 40; Übersetzung von J. P.).

voraus. Der diagrammatische Vektor ist eine „Verbindung zur Konsistenzebene“ (TP 100). Er verkoppelt – wie auch der stratische Vektor – Inhalt und Ausdruck miteinander. Er bewirkt jedoch – im Gegensatz zum stratischen Vektor – eine kontinuierliche Variation bzw. eine absolute Deterritorialisierung des Schichtenkomplexes bzw. des Gefüges in Richtung der Konsistenzebene. Das, was zwischen Inhaltsform und Ausdrucksform entsteht, nennen Deleuze und Guattari auch *Diagramm*.<sup>76</sup> Es ist die dynamische Form eines Werdens-Prozesses: „Jedesmal, wenn eine abstrakte Maschine direkt in einer Materie wirksam wird, gibt es ein Diagramm“ (TP 197).

Wir wenden uns nun dem diagrammatischen Vektor zu und somit dem Verhältnis der abstrakten Maschine zur Konsistenzebene.

Eine abstrakte Maschine ist abstrakt – eben nicht konkret wie die Gefüge – das heißt, dass sie keine Form oder Substanz besitzt und auch keinen Inhalt oder Ausdruck, sondern nur noch „Merkmale“ von Inhalt und Ausdruck hat (TP 195). Sie ist also nicht durch die Unterscheidungen Form/Substanz oder Inhalt/Ausdruck binär strukturiert, sondern sie „wirkt durch *Materie*“ und durch „*Funktion*“ (ebd.; Hervorhebungen im Original). Etwas vorsichtiger – in dem Sinne, dass der Begriff des Inhalts schon wieder eine gewisse Form erfordert – sprechen Deleuze und Guattari von einem

„Materie-Inhalt, der nur Grade von Intensität, Widerstand, Leitfähigkeit, Erhitzung, Dehnung, Geschwindigkeit oder Verzögerung hat; eine[m] Funktionsausdruck, der nur noch ‚Tensoren‘ hat, wie in einem mathematischen oder musikalischen Schriftsystem. Die Schrift funktioniert jetzt auf derselben Ebene wie das Reale, und das Reale schreibt materiell.“ (TP 195 f.)

Wir sehen, dass selbst im direkten Funktionieren der abstrakten Maschine auf der Konsistenzebene – genau dieses beschreibt das Zitat – kein differenzloser Zustand entsteht. Aus geformten Substanzen wird ungeformte Materie. Die Differenz zwischen Inhalt und Ausdruck ist zu einer unendlich kleinen Differenz zwischen Ausdrucksmerkmalen (Funktion) und Inhaltsmerkmalen (Materie) zusammengezogen worden. Trotzdem gibt es noch eine Differenz – allerdings in ein und derselben Materie: die zwischen Schrift, die jedoch materiell schreibt (deterritorialisierter Ausdruck), und Materie (deterritorialisierter Inhalt).

---

<sup>76</sup> „Diagrammatisch“ heißt deswegen weder physisch noch semiotisch (vgl. TP 195). Den Begriff des Diagramms übernehmen Deleuze und Guattari aus der Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce (1839-1914), jedoch nicht ohne ihm eine andere Bedeutung zu geben. Bei Peirce ist das Diagramm eine Unterklasse der Ikone. Es ist jedoch im Gegensatz zu dieser kein bloßes Abbild des *signatum*s sondern ein Beziehungsabbild aufgrund einer Konvention. Vgl. hierzu die Darstellung des pierceschen Diagramms in Jakobson, Roman (1974): *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, übers. von G. Stein, hrsg. von E. Coseriu, München: Fink und zu diesem Diagramm bei Deleuze und Guattari (TP 195).

Die Erwähnung des musikalischen Schriftsystems an dieser Stelle meint sicherlich nicht eine klassische Notation in einem klassischen Notensystem, sondern eher ein Diagramm wie es etwa das *piano piece for David Tudor 4* von Sylvano Bussoti<sup>77</sup> (vgl. TP 11) ist, oder eines wie man es im Songbook zu Jimmy Hendrix' „Electric Ladyland“ findet (zu den Sounds „kann Schrift nichts mehr schreiben“<sup>78</sup>).

Hatten wir in unseren bisherigen Betrachtungen die abstrakte Maschine, ihr Verhältnis zur Sprache, zu den Schichten und Gefügen und zur Konsistenzebene anvisiert, so machen wir nun spezifische Eigenschaften der abstrakten Maschine deutlich.

Die abstrakte Maschine ist keine „transzendente Idee“ (TP 196). Um ein Beispiel für eine transzendente Idee zu nennen: Es gibt so etwas wie einen transzendenten Organisations- und Entwicklungsplan eines Popsongs (Intro, Strophe, Refrain, Strophe, Refrain, Bridge, Refrain, Fade Out) oder den einer Symphonie (Sonatenhauptsatzform im ersten Satz oder auch die konkrete Partitur eines Werkes). Dieser Plan ist dem, was klingt, nicht immanent, sondern transzendiert den Klang und kommt zu ihm hinzu. Dieser Plan organisiert auch den Produktionsprozess des Popsongs. Auf Grund des Planes kann eine – wie Deleuze und Guattari sagen würden – Maschine hergestellt werden (dafür sollte freilich der oben angeführte Plan neben der erwähnten formalen Organisation des Songs noch andere Aspekte beinhalten). Diese Maschine, die die Umsetzung einer transzendenten Idee ist, ist natürlich alles andere als abstrakt. Sie ist eine konkrete Maschine zur Produktion eines Popsongs.

Die abstrakte Maschine ist nicht dazu da, „um etwas zu repräsentieren“, sondern um „etwas zukünftig Reales zu konstruieren“ bzw. „einen neuen Typus von Realität“ (TP 196) zu schaffen. Deshalb ist die abstrakte Maschine keine transzendente Idee, sondern sie hat eine „Pilotfunktion“ (ebd.).

Wir können unter der abstrakten Maschine daher so etwas wie einen Autopiloten verstehen, der durch einen ihm immanenten Selbstlauf gekennzeichnet ist, und der nicht von äußeren Instanzen oder transzendenten Ideen kontrolliert wird. Die abstrakte Maschine hat keine Geschichte, sie ist der Geschichte immer „voraus“ (ebd.) und zwar in dem Sinne, dass sie sie konstruiert. Sie ist etwas „Real-Abstraktes“, etwas „Absolutes“ jedoch – wie wir gesehen haben – „weder undifferenziert noch transzendent“ (TP 197).

Die abstrakte Maschine ist „virtuell-real“ (TP 139). Das Virtuelle steht hier nicht im Gegensatz zum Realen, weswegen „virtuell-real“ auch kein Paradox ist (vgl. ebd.). An

---

<sup>77</sup> Eine solche Notation hat ganz offensichtlich die Funktion, den Musiker produktiv zu überfordern.

<sup>78</sup> Kittler, Friedrich A. (1986): *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann und Bose, 172 f.



anderer Stelle schreibt Deleuze: „Das Virtuelle steht nicht dem Realen, sondern bloß dem Aktuellen gegenüber. *Das Virtuelle besitzt volle Realität, als Virtuelles.*“<sup>79</sup>

Weiter unterscheidet Deleuze hier zwischen Virtuellem und Möglichem. Er behandelt das Virtuelle eher als etwas, das schöpferisch ist, wohingegen das Mögliche – er stellt es dem Realen gegenüber – (präexistente) Einschränkungen ausdrückt („Solo oder Bridge nach dem zweiten Refrain?“, „Bundeswehr oder Zivildienst nach der Schule?“). Über das Mögliche ist das (noch) „Nicht-Existierende [...] im Begriff aufgesammelt“<sup>80</sup> und kommt so zur Existenz. Es ist allerdings eine Existenz in unbestimmter Zeit und im unbestimmten Raum und eine Verdopplung des Realen, weil das Mögliche dem Realen ähnelt und dem Prinzip der Identität folgt; der Makel des Möglichen ist es, „selbst aus dem Bild dessen gemacht [zu sein, J. P.], was ihm ähnelt“.<sup>81</sup> An die Stelle von Ähnlichkeit und Identität und dem Prozess der Realisierung des Möglichen tritt mit der abstrakten Maschine die Differenz und der Prozess der Aktualisierung des Virtuellen.<sup>82</sup> Wir haben also zwei Gegensatzpaare: virtuell/aktuell und möglich/real.

Über die Konzepte des Möglichen und des Virtuellen können Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit zusammengezogen werden. Jedoch unterscheidet sich das Mögliche vom Virtuellen insofern, als dass es immer eine gewisse Kontinuität sichert. Ein transzendenter Organisations- und Entwicklungsplan eines Popsongs zeichnet beispielsweise die Möglichkeiten vor, die Klang hat, um Identität als Popsong zu erlangen. Werden diese Möglichkeiten realisiert, so kann ein bestimmter Klangkomplex als Popsong identifiziert werden. Für Deleuze im Speziellen und für Deleuze und Guattari im Allgemeinen ist das Mögliche ein eingeschränktes Virtuelles.<sup>83</sup> Die Possibilität sichert die kontinuierlich und linear verlaufende Identität (ein Popsong, der nicht aufhört ein Popsong zu sein, eine Symphonie, die nicht aufhört eine Symphonie zu sein) und steht somit der Potentialität gegenüber, die nicht durch Identität eingeschränkt ist, sondern diskontinuierlich und supralinear bzw. rhizomatisch funktioniert (ein Popsong, der aufhört ein Popsong zu sein, eine Symphonie, die aufhört eine Symphonie zu sein) und sich, auf den Klang bezogen, für das Vermögen desselben interessiert. Dieses kann vielleicht auch das Vermögen sein, die spezifische Identität zu beenden.

---

<sup>79</sup> Deleuze, Gilles (1968/1997): *Differenz und Wiederholung*, übers. von J. Vogl, München: Fink, 264.

<sup>80</sup> Ebd., 267.

<sup>81</sup> Ebd., 268.

<sup>82</sup> Vgl. ebd. 267 f.

<sup>83</sup> Wir wollen an dieser Stelle noch auf den mantischen Modus des Möglichen hinweisen, der im Futurum exaktum zur Sprache gebracht werden kann. Um dieses an einem Beispiel zu explizieren: Hören wir die Exposition einer Symphonie, auch wenn wir diese gar nicht kennen, so können wir genau in diesem Augenblick eine exakte Aussage darüber machen, wie die Zukunft verlaufen sein wird. Wir können sagen und werden Recht behalten: „Es wird eine Reprise gespielt worden sein.“

Die abstrakte Maschine ist das schöpferische Element im Denken Deleuzes und Guattaris. Sie ist keine Person oder ein Subjekt – eben eine Maschine – und trotzdem hat sie einen „Eigennamen“, der „Materien und Funktionen“ bezeichnet (TP 197). „Der Name eines Musikers oder eines Gelehrten wird wie der Name eines Malers verwendet, der eine Farbe, eine Nuance, eine Tonalität, eine Intensität bezeichnet [...]“ (ebd.). Deleuze und Guattari nennen Beispiele: „eine abstrakte Wagner-Maschine, eine abstrakte Webern-Maschine etc.“ (ebd.) oder auch Yves-Klein-Blau<sup>84</sup>. Die Namen verweisen nicht auf Personen, sondern auf „Singularitäten von Maschinen und ihr Ergebnis“ (TP 707).

Abstrakte Maschinen erzeugen keine Identität oder Subjektivität, sondern „konstituieren Arten des Werdens“ (TP 706). Die abstrakte Maschine „ist“ ein sich kontinuierlich variierender Prozess und kein Zustand (Zustände sind Konstanten in den Gefügen). Dieser Prozess ist immer real, virtuell, immanent, individuell und singular.<sup>85</sup> Sie zieht Linien der kontinuierlichen Variation.

Um zu resümieren: Im Rahmen der Entwicklung einer Theorie der medialen Infektion des Fleisches können wir an dieser Stelle den Infektionsbegriff vorerst genauer verorten und zwar an der Stelle des Übergangs bzw. der Intervention von Inhalt und Ausdruck. Setzen wir Körper als Inhalt und Musik als Ausdruck, so ist es möglich, zwei Bereiche der Beziehung von beiden zu unterscheiden. Erstens: Körper und Musik können deutlich voneinander unterschieden werden, insofern sie über Konstanten definiert werden. Zweitens: Körper und Musik gehen ineinander über, d. h., dass die Differenz zwischen beiden unendlich klein ist. Dieses tritt ein, wenn die Konstanten der Musik und die Konstanten des Körpers kontinuierlich variiert werden. Unsere These an dieser Stelle ist nun, dass dieses sich ereignet, sobald die Musik zu Klang wird und sobald die Körper zu Fleisch werden. Eine Musik, die deutlich von Körpern unterschieden werden kann, wäre in diesem Sinne eine Musik, die von einer Maschine zur Abschaffung des Klangs hervorgebracht wird. Für eine Musik, die sich mit Körpern verbindet, wäre eine (abstrakte) Maschine, die das Fleisch dieser Körper medial, das heißt hier mit Klang infiziert, zu bestimmen. Somit können wir den Prozess der medialen

---

<sup>84</sup> Vgl. Deleuze, Guattari 2000, 215.

<sup>85</sup> Man muss sich hier klar vor Augen führen, an welchem Punkt des Denkens der *Tausend Plateaus* wir uns gerade befinden. Deleuze und Guattari postulieren nicht etwa eine statische Axiomatik oder setzen sie stillschweigend voraus, wie das in bestimmten Theoriedesigns üblich ist (etwa im logischen Positivismus und in den auf der Grundlage von „Rationalität“ operierenden Theorien überhaupt), sondern bestimmen die abstrakte Maschine, eines der multipelsten Moleküle ihres Denkens, als einen dynamischen und variablen Prozess. Die Diagrammatik, die wir hier beschrieben haben und die Inhalt und Ausdruck miteinander verbindet, setzen Deleuze und Guattari an die Stelle einer für wissenschaftliches Arbeiten typischen „axiomatische[n] Vorgehensweise“ (TP 198). Wissenschaft wird grundsätzlich als „Wissenschaftspolitik“ (ebd.) behandelt, dennoch geht in einer solchen Wissenschaftspolitik nicht die gesamte Wissenschaft auf. In ihr gibt es immer Strömungen, die ihre eigene „Polemik“, ihre „interne Kriegsmaschine“ haben (TP 199).

Infektion des Fleisches, der von einer abstrakten Maschine bewirkt wird, zwischen Inhalt und Ausdruck verorten.

### 2.3 Coda – Todesurteil und Fluchtmeldung

Wir haben gesehen, wie Deleuze und Guattari das Verhältnis von Konstanten und Variablen fassen. Die Konstante stellt – neben der kontinuierlichen Variation – eine Art des Umgangs mit den Variablen dar. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum der Befehl selbst eine „Variable der Äußerung“ (TP 149) ist. Diese Variable der Äußerung kann nun als Konstante aufgefasst werden oder als kontinuierliche Variation. Daraus ergeben sich zwei Umgangsweisen mit dem Befehl. Deleuze und Guattari rekurren erneut auf Canetti, wenn sie *Todesurteil* und *Fluchtmeldung* als zwei Aspekte des Befehls identifizieren.<sup>86</sup> Die Befehls-Variable ordnet sich alle anderen Variablen unter, weshalb ja auch der Befehl – jedoch als Konstante – als Grundeinheit der Sprache aufgedeckt wurde.

Mit dem „Tod“ im Todesurteil ist dabei weniger etwas gemeint, das sich in den Maschinengefügen der Körper ereignet, sondern der Tod wird als körperlose Transformation begriffen: „Ein Körper trennt und unterscheidet sich von einem anderen Körper immer durch etwas Körperloses“ (TP 150). Der Tod ist eine „initiatorische oder symbolische Bedingung, die das Subjekt erfüllen muss, um seine Form oder seinen Zustand zu ändern“ (ebd.). Deleuze und Guattari fassen hier den Tod als symbolischen Tod auf. Dieser Tod ist dem Tod, den der Initiand bei der Initiation in der wilden Ordnung stirbt, sehr ähnlich. „Der Tod ist die Gestalt des Körpers“ (ebd.). Die Linien des Körpers fangen an, „eine Kontur“ zu bilden. „[D]er Tod ist die allgemeinste körperlose Transformation [...]“ (ebd.). Die körperlose Transformation wird durch Befehle ausgedrückt.

Macht der Tod bzw. das Todesurteil aus den Variablen Konstanten, so versetzt der zweite Aspekt des Befehls, die Flucht bzw. Fluchtmeldung, die Variablen in den Zustand der kontinuierlichen Variation. Die Fluchtmeldung löst das aus, was Deleuze und Guattari an anderer Stelle *Deterritorialisierung* nennen. Hier gibt es eine „Grenze“, an der Körper und körperlose Transformationen miteinander verbunden bleiben (TP 151). Beide nähern sich der Grenze an. „Ein körperloses Vermögen dieser intensiven Materie, ein materielles Vermögen dieser Sprache. Eine viel unmittelbarere, flüssigere und brennendere Materie als Körper und Wörter“ (TP 152): Deterritorialisierung. Die Maschine, die dieses leisten kann, wird als

---

<sup>86</sup> Vgl. Canetti 1982, 336.

Synthesizer beschrieben. „Ein Synthesizer variiert kontinuierlich sämtliche Parameter und bewirkt, dass nach und nach „völlig heterogene Elemente sich irgendwie ineinander verwandeln“ (ebd.). Müssen wir also einen Synthesizer konstruieren, der nicht nur Klangströme untereinander verbindet, sondern diese auch mit Fleischströmen konjugieren kann?

„Denn uns interessieren Individuierungsweisen, die nicht mehr die Individuierung einer Sache, einer Person oder eines Subjekts betreffen: zum Beispiel die Individuierung einer Stunde des Tages, einer Region, eines Klimas, eines Flusses oder Windes, eines Ereignisses. Und vielleicht glaubt man zu unrecht an die Existenz von Dingen, Personen und Subjekten. Der Titel *Tausend Plateaus* weist auf diese Individuierungen hin, die nicht personal, aber auch nicht dinglich sind.“<sup>87</sup>

## **Kap. 3      Zeichenregime**

Haben wir mit Deleuze und Guattari die Linguistik einer Kritik unterzogen und über diese Kritik eine Wissenschaft der verallgemeinerten Chromatik erreicht, die es uns erlaubt, Musik und Sprache in einem Gefüge zu verschalten, so kommen wir jetzt auf das zu sprechen – und dafür abstrahieren wir vorerst vom Inhalt – was von Deleuze und Guattari als *Zeichenregime* bezeichnet wird. Es fällt auf, dass, wenn von Zeichenregimen die Rede ist, diese häufig als signifikant und subjektiv beschrieben werden. Eine solche Sichtweise wollen wir nun mit Deleuze und Guattari relativieren.

Zeichenregime werden allgemein definiert als Formalisierung eines sprachlichen Ausdrucks. Eine Art der Formalisierung führt ins signifikante Zeichenregime. Wir werden im Folgenden die Aspekte beschreiben, welche dieses kennzeichnen.

### **3.1 Das signifikante Regime**

Ein Signifikantenregime wird durch eine Formel beherrscht: „[J]edes Zeichen verweist auf ein anderes, es verweist bis ins Unendliche nur auf Zeichen“ (TP 156). Ein solches Zeichen steht also nicht in einer Verbindung zu einem Sachverhalt oder einer außerhalb des Zeichens liegenden Wirklichkeit. Es gibt „nur die formale Beziehung des Zeichens zum Zeichen“ (ebd.). Aufgrund dieser Erkenntnis können so genannte Signifikantenketten gebildet werden. Ein solches Regime verweist nicht auf eine außerhalb seiner Selbst liegende „Wirklichkeit“, sondern es behandelt die Denotation als Teil der Konnotation (vgl. ebd.). Streng genommen wird nichts mehr bezeichnet. Das Regime verweist nur noch. Das Zeichen wird zum „deterritorialisierten Zeichen“ (TP 157). So entsteht „ein Netz ohne Anfang und Ende [...], das seinen Schatten auf ein atmosphärisches, amorphes Kontinuum wirft“, welches Signifikat heißt; dieses dient dem Netz der Signifikanten „nur als Medium oder Mauer“ (TP 156 f.): „[A]lle Inhalte lösen in ihm ihre eigenen Formen auf“ (TP 157). Es gibt also im signifikanten

---

<sup>87</sup> Deleuze 1993, 42.

Regime keine Inhaltsform. Der Inhalt kann nur durch den Ausdruck eine Form erhalten. Die Bezeichnung ist dem, was bezeichnet wird, vorgängig. „In einem solchen Regime wird man mit nichts fertig“ (ebd.). Stets findet der Verweis auf ein anderes Zeichen statt.

Ein Zeichen hat hier noch andere Eigenschaften. Es ist ein wahrer Wiedergänger. „[D]as Netz der Zeichen ist unendlich zirkulär. Die Aussage überlebt ihren Gegenstand, der Name überlebt seinen Träger“ (ebd.). Zeichen können in diesem Sinne also nicht konsumiert oder exterminiert werden; Untoten oder Zombies gleich erstehen sie immer wieder auf.

Deleuze und Guattari kartographieren das signifikante Zeichenregime, indem sie es als eine Spirale darstellen, die nichts anderes ist als eine gebogene Signifikantenkette. In der Mitte der Spirale ist der herrschende Signifikant, das Signifikanzzentrum. Die unterschiedlichen Kreise stehen für unterschiedliche Ursprungsorte („Tempel, Palast, Haus, Straße, Dorf, Gebüsch etc.“ (TP 159), also auch – wie wir ergänzen können – für die Territorien bestimmter sozialer Gruppen). Weiter gibt es „unterschiedliche Deterritorialisierungsgeschwindigkeiten“ (TP 158) (es sind Geschwindigkeiten, die auf das Signifikanzzentrum bezogen bleiben) und „differentielle Beziehungen, die die Getrenntheit der Kreise aufrechterhalten oder in der Atmosphäre des Kontinuums Schwellen bilden (privat und öffentlich, häuslicher Zwischenfall und gesellschaftliche Störung)“ (TP 159). Auf dieser Karte sind nun zwei Bewegungen möglich. Erstens die Bewegung auf der Spirale oder zweitens der Sprung von einem Kreis zu einem anderen. Und so kann alles zusammenhängen. Alles verweist auf etwas anderes. Die Zeichen auf der Straße werden plötzlich im Haus wirksam etc.

Es gibt jedoch auch Verbote, die die Bewegungen regulieren und somit die Macht des Signifikanzzentrums sichern. Es darf weder über den äußersten Kreis hinausgesprungen werden, noch darf sich dem innersten Kreis zu sehr genähert werden.

Die Mechanismen, welche die Signifikanz des Systems sichern, sind „Interpretation und Deutungswahn“ (ebd.). Eine Art der Interpretation nennen Deleuze und Guattari den „Priestertrug: die Interpretation geht ins Unendliche und trifft niemals auf etwas zu Interpretierendes, das nicht schon selber eine Interpretation wäre. Das Signifikat gibt unaufhörlich den Signifikanten zurück, es lädt ihn auf oder erzeugt ihn“ (ebd.). Die Priester oder auch Psychoanalytiker, hohe Beamte etc. positionieren sich um das Signifikanzzentrum, das den Sitz des Despoten darstellt. Jede Interpretation wird der Signifikanz unterworfen. Deleuze und Guattari gehen sogar so weit, dieses System zu pathologisieren. Es produziert die „grundlegenden Neurosen des Menschen“ (TP 160): „Signifikanz und Interpretationswahn“

(ebd.). Paranoisch kann plötzlich der irrwitzigste Zusammenhang zwischen Zeichen hergestellt werden.

Das Signifikanzzentrum – in ihm lokalisieren Deleuze und Guattari den Despoten – birgt eine Überraschung: „Über das Zentrum der Signifikanz, über den Signifikanten in Person, gibt es wenig zu sagen, denn es ist ebenso reine Abstraktion wie reines Prinzip, mit anderen Worten: nichts“ (ebd.).

Dem Signifikantenregime wird „formale Redundanz“ (ebd.) attestiert, die, damit sie überhaupt gedacht werden kann, eine Ausdruckssubstanz benötigt. Diese Ausdruckssubstanz nennen Deleuze und Guattari *Gesichthaftigkeit (la visag  t  )* (vgl. ebd.). Das Gesicht begleitet die Sprache mit seinen Ausdrücken und sendet/empfängt signifikante Zeichen (ebd.). Es „ist die dem Signifikantenregime eigene Ikone, die interne Reterritorialisierung des Systems“ (ebd.). Es ist wie eine Maske. Wir werden später<sup>88</sup> auf das Gesicht zurückkommen.

Dem Gesicht stellen Deleuze und Guattari einen anderen Körper gegenüber. Den „Gegenkörper“, den „Körper des Gemarterten“, der sein Gesicht verloren hat (TP 161). Dieser Gegenkörper erhält Gestalt in der Figur des so genannten „Sündenbocks“ (ebd.). Der Sündenbock inkorporiert all das, was dem signifikanten Zeichen widerstanden hat. Er ist die „Inkarnation der Fluchtlinie“ (TP 162), über die das System verlassen werden kann.

Die Opposition Sündenbock/Despot kulminiert in den *Tausend Plateaus* in folgender Bemerkung: „Der Anus des Bocks steht dem Gesicht des Despoten oder Gottes gegenüber“ (ebd.). In etwas r  den Worten wird dieser Antagonismus nochmals aufgenommen und zur Grundlage zweier sich gegenseitig ausschließenden Alternativen: „Man hat nur die Wahl zwischen dem Arsch des Bockes und dem Antlitz Gottes, zwischen Hexenmeistern und Priestern“ (ebd.). Die „grundlegende Täuschung“, die „gründliche Verarschung“ ist die Basis der „triste[n] Welt des Signifikanten“ (ebd.).

Die vage Überschreibung des Kapitels, in welchem Deleuze und Guattari in den *Tausend Plateaus* Zeichenregime darlegen, verspricht eine Abhandlung über *einige* Zeichenregime<sup>89</sup> und verspricht somit, dass neben dem signifikanten Zeichenregime noch andere Regime abgehandelt werden. Diese stehen zwar schon durch ihre Benennung als pr  -, kontra<sup>90</sup>- und postsignifikante Regime in scheinbar enger Beziehung zum Signifikantenregime, jedoch wird diese Beziehung von Deleuze und Guattari zurückgenommen, wenn sie bemerken: „Wir schreiben keine Evolutionstheorie und noch nicht einmal Geschichte“ (TP 166). Die Liste ihrer Semiotiken ist „willkürlich begrenzt“ (TP 165). Die Semiotiken sind

---

<sup>88</sup> D. h. in *Kap. 5*.

<sup>89</sup> Siehe in den *Tausend Plateaus* das Kapitel 587 v. Chr. - 70 n. Chr. – *  ber einige Zeichenregime*, 155-203.

<sup>90</sup> Das kontrasignifikante Zeichenregime werden wir in dieser Arbeit nicht weiter ausführen.

noch nicht einmal deutlich voneinander abgrenzbar: „Vielleicht sind alle Semiotiken gemischt und verbinden sich nicht nur mit verschiedenen Inhaltsformen, sondern setzen sich auch aus unterschiedlichen Zeichenregimen zusammen“ (ebd.). Wir können hierzu also anmerken, dass es für Deleuze und Guattari ebenso wenig ein reines Zeichenregime wie eine „reine“ Wissenschaft gibt. Das, was hier die Realität ist, ist die Vermischung. Dieses gilt für jedes Volk oder jeden geschichtlichen Moment. Auch ist die Zeitlichkeit, die die Namensgebung der Semiotiken suggeriert, „zu stark betont“ (ebd.). Die Semiotiken treten wohl kaum in ein Verhältnis der sukzessiven Abfolge oder der evolutionären Beziehung, sondern ihre Regime herrschen simultan. Wenden wir uns dem präsignifikanten Zeichenregime zu.

### **3.2 Das präsignifikante Regime**

Die Codierungen im präsignifikanten Regime sind Deleuze und Guattari zufolge „natürliche“, „die ohne Zeichen geschehen“ (TP 163). Verfügt das signifikante Zeichenregime nur über das Gesicht als Ausdruckssubstanz, so stehen dem präsignifikanten mehrere Ausdruckssubstanzen zur Verfügung. Der Ausdruck gehört zum Inhalt selber und erlaubt deshalb „keine Machtübernahme des Signifikanten“ gegenüber dem Signifikat (ebd.). Es „koexistieren zum Beispiel bestimmte Formen von Körperlichkeit, Gestik, Rhythmus, Tanz und Ritus im Heterogenen mit der vokalen Form“ (ebd.). Das heißt nichts anderes, als dass der Ausdruck nicht nur über Stimme und Gesicht stattfindet, sondern auch über andere Formen. „Eine segmentäre, aber multilineare, multidimensionale Semiotik hintertreibt von vorneherein jede signifikante Zirkularität. Segmentarität ist das Gesetz von Abstammungslinien“ (TP 163 f.). Die Segmentarität wird hier also gegen die Zirkularität gehalten. Im Gegensatz zum signifikanten Regime können in diesem Zeichenregime Aussagen „abgeschlossen“ und gebrauchte Namen „abgeschafft“ werden (TP 164). Die Zeichen sind somit keine Wiedergänger (die sich vielleicht insofern verändern, als dass sie einen Bedeutungswandel durchlaufen). Interessanterweise bringen Deleuze und Guattari eine solche Abschaffung der Zeichen mit der Anthropophagie in Verbindung, die hier keine andere Bedeutung hat als „den Namen [zu] essen“ (ebd.). Die Anthropophagie hat ein Verhältnis zum Inhalt (hier: dem Fleisch), ist aber „voll und ganz Bestandteil einer Semiotik“ (ebd.).



### 3.4 Das postsignifikante Regime

Kommen wir nun zum postsignifikanten Regime. In diesem ist das Subjekt beheimatet. So können wir unser Versprechen einlösen, der Konstante „Subjekt“ einen Ort zuzuweisen. Deleuze und Guattari beschreiben dieses Regime in Abgrenzung zum signifikanten Regime. Ist jenes paranoisch-despotisch, ist dieses leidenschaftlich-autoritär. Im Gegensatz zum zirkulär organisierten signifikanten Zeichenregime ist das postsignifikante linear organisiert:

„In erster Linie löst sich ein Zeichen oder ein Zeichenpaket von dem ausstrahlenden zirkulären Netz und macht sich allein ans Werk, bewegt sich auf der geraden Linie, als ob es sich in einen schmalen, offenen Durchgang hineindrängen würde.“ (TP 169; Hervorhebung im Original)

Diese gerade Linie kennen wir aus dem Signifikantenregime. Es ist die Linie des Sündenbocks; die Linie, auf der der Bock in die Wildnis getrieben wird. Diese Linie bekommt im postsignifikanten Regime einen anderen Stellenwert. Sie wird zur Fluchtlinie, die die Subjektivierung einleitet. Die Linie des Sündenbocks war noch auf das Signifikanzzentrum bezogen und hatte insofern eine negative Bedeutung. Die Linie der Subjektivierung bekommt jedoch eine größere Autonomie zugesprochen und hat insofern ein „positives Zeichen“ (ebd.).<sup>91</sup>

Auf der Fluchtlinie, die das signifikante Regime verlässt, tritt an die Stelle des Sündenbocks das Subjekt. Den Punkt, an dem das Regime der Signifikanz verlassen wird, nennen Deleuze und Guattari „Subjektivierungspunkt“ (TP 177). Aus ihm entspringt die „Passionslinie“ (TP 179). Ab diesem Punkt gibt es kein Verhältnis von Signifikat und Signifikant mehr, sondern ein *Subjekt der Äußerung*, welches aus dem Subjektivierungspunkt hervorgeht, und ein *Subjekt der Aussage*, das in einer „bestimmbaren Beziehung“ zum Subjekt der Äußerung steht (TP 177).<sup>92</sup> Beispiele für eine solche Konstellation des postsignifikanten Zeichenregimes sind Gott (Subjektivierungspunkt), Moses (Subjekt der Äußerung), das jüdische Volk (Subjekt der Aussage), welche im Verhältnis zu dem ägyptischen Imperium zu betrachten sind, oder die Idee des Unendlichen (Subjektivierungspunkt), das Cogito (Subjekt der Äußerung), die Einheit von Seele und Körper bzw. *ergo sum* (Subjekt der Aussage) für die „sogenannte moderne oder christliche Philosophie“ (TP 178;

---

<sup>91</sup> Als historisches Beispiel dienen das imperiale Ägypten bzw. der Pharao (signifikantes Zeichenregime) sowie Moses (postsignifikantes Zeichenregime) und die leidenschaftlichen Hebräer, die einer Fluchtlinie in die Wüste folgen (vgl. TP 169). Das Zeichenpaket ist die Bundeslade.

<sup>92</sup> Das Subjekt der Aussage (*sujet d'énoncé*) ist z. B. das „Ich“, mit dem eine sprechende Person in ihrem Sprechen auf sich selbst referiert. Das Subjekt der Äußerung (*sujet d'énonciation*) hingegen ist das Subjekt, das eine Aussage artikuliert, also das sprechende Subjekt.

Hervorhebung im Original). Generell kann jedoch gesagt werden, dass ein Subjektivierungspunkt „alles mögliche“ (TP 179) sein kann: Essen für Magerstüchtige (vgl. ebd.), das Kapital für den Kapitalisten (vgl. TP 181) und, so können wir sicherlich ergänzen, auch die E-Gitarre für den wütenden jungen Mann, der sich von der klassischen Musik und ihren Institutionen abwendet, aber auch die *turntables*, über die sich von der E-Gitarre und ihren Göttern und Stars abgewendet werden kann, oder auch die Universität für den Studenten, der sich von der Schule abwendet.

Das Subjekt wird von Deleuze und Guattari nicht als Einheit behandelt, sondern ist in sich gespalten – das „verdoppelte Subjekt“ (TP 180) – und zwar einerseits in das „Subjekt der Äußerung“ und andererseits in das „Subjekt der Aussage“ (vgl. TP 179 f.). So ist das Subjekt als Subjekt der Äußerung „Ursache der Aussagen“ und als Subjekt der Aussage „Teil der Aussagen“ (TP 180; Hervorhebung im Original). Das Subjekt der Äußerung wird von Deleuze und Guattari mit einer „mentalenen Realität“, das Subjekt der Aussage mit einer „herrschenden Realität“ verbunden (TP 179). Die mentale Realität wird durch den Subjektivierungspunkt „determiniert“ (ebd.).<sup>93</sup> „Und aus dem Subjekt der Äußerung geht wiederum ein Subjekt der Aussage hervor, das heißt ein Subjekt, das an Aussagen gebunden ist, die einer dominanten Realität entsprechen“ (ebd.). Hat also das Subjekt als Subjekt der Äußerung in der geistigen Realität zumindest eine gewisse Freiheit, die natürlich der Subjektivierungspunkt durch Determinierung eingeschränkt, so schlägt diese Deterritorialisierung sofort wieder in eine Reterritorialisierung um, und zwar insofern, als dass es sich als Subjekt der Aussage, also als Subjekt in einem Diskurs situiert und sich so einer herrschenden Realität unterwirft. Das postsignifikante Zeichenregime vollbringt somit das Kunststück, die Konformität zwischen mentaler und dominanter Realität zu sichern. Das läuft letzten Endes auf ein Paradox hinaus, welches das Subjekt nicht auflösen kann: „[J]e mehr du den Aussagen der herrschenden Realität gehorchst, desto mehr bestimmst du als Subjekt der Äußerung in der geistigen Realität, denn schließlich gehorchst du nur dir selbst!“ (TP 180). Der Begriff des Subjekts ermöglicht es für Deleuze und Guattari also, Abhängigkeit und Freiheit auf eine paradoxe und kumulative Art und Weise zu verschalten, die sich auf folgende Formel bringen lässt: Je abhängiger, desto freier. Z. B. ist ein Manager nur dann frei, wenn er sich von seiner Sekretärin abhängig gemacht hat. Hinterhältig fragen Deleuze und Guattari: „Gibt es etwas Leidenschaftlicheres als die reine Vernunft?“ (ebd.).

Die Kategorie des Subjekts wird von Deleuze und Guattari in ihrer Analyse der postsignifikanten Semiotik primär als Kategorie abgehandelt, über die soziale Kontrolle

---

<sup>93</sup> Wir fügen hinzu: Das ganze Denken dreht sich in solch einem Fall nur um das Essen, um das Kapital oder das Musikinstrument.

ausgeübt werden kann. Ist in der signifikanten Semiotik ein „transzendentes Machtzentrum“ (der Tempel) die Kontrollinstanz der Individuen, so steht der postsignifikanten Semiotik mit der Kategorie des Subjekts eine „immanente Macht“ zur Verfügung, die „durch Normalisierung wirkt“ (ebd.). Ein Individuum wird also zum Subjekt, indem es bestimmte Normen einhält und erfüllt. Deleuze und Guattari benennen die Kontrollmechanismen und Normierungen näher als „Vernunft“ bzw. das „Cogito“ (ebd.). Beide Kontrollmechanismen und Normierungen implizieren – so wird drastisch gefolgert – „Selbstversklavung“ (ebd.).

Die Wandlung vom signifikanten Regime zum postsignifikanten kann auch auf der Ebene der Gesichthaftigkeit nachvollzogen werden. „Die abgewendeten Gesichter, die sich im Profil zeigen, ersetzen den frontalen Anblick des ausstrahlenden Gesichts. In dieser doppelten Abwendung zeichnet sich die positive Fluchtlinie ab“ (TP 171). Das ausstrahlende Gesicht war das Gesicht des Despoten. Das Gesicht im Profil ist das Gesicht des Subjekts,<sup>94</sup> das sich, so ein Beispiel Deleuzes und Guattaris, von Gott abwendet und zwar ebenso, wie Gott sich vom Subjekt abwendet. An die Stelle des Priesters, der das Signifikat interpretiert, tritt im postsignifikanten Zeichenregime der Prophet, der von Gott (oder allgemeiner: vom Subjektivierungspunkt) besessen und überwältigt ist – „Gott legt ihm [dem Propheten, J. P.] die Worte in den Mund“ (TP 173). Gott spricht nun durch den Propheten. Trotzdem verrät der Prophet Gott. Was im signifikanten Zeichenregime der Priester-Trug – die „gründliche Verarschung“ – ist, ist im postsignifikanten der Verrat Gottes durch den Propheten. Aber im Verrat erfüllt der Prophet die Aufgaben Gottes noch besser als ohne den Verrat und kehrt zu Gott zurück – z. B. der alttestamentarische Prophet Jonas (vgl. TP 172). Das Subjekt (etwa Kain oder Ödipus) wird nicht getötet oder geopfert, weil es Verrat begangen hat, sondern ihm wird eine „Existenz als Gnadenfrist“, eine „endlose Verschleppung“ gewährt. Die „doppelte Abwendung“, der „Verrat“ und die „Existenz als Gnadenfrist“ sind die drei charakteristischen Figuren des postsignifikanten Zeichenregimes.

Die Linie der Passion ist segmentiert. Ein Subjekt der Äußerung geht hier immer in ein Subjekt der Aussage über und somit wird ein Segment der Linie abgeschlossen. Die Subjektivierung konstituiert „begrenzte, lineare Prozesse“ (TP 185), die beendet werden,

---

<sup>94</sup> Theorien, die sich mit der Subjektgenese auseinandersetzen, wie etwa die Psychoanalyse, werden in diesem Zusammenhang als „Mischsemiotiken“ identifiziert: „Die neueren Bemühungen, zu erklären, dass ein ‚Signifikant das Subjekt für einen anderen Signifikanten vorstellt‘, sind ein typischer Synkretismus [...]“ (TP 174). Exemplarisch für diese „neueren Bemühungen“ ist natürlich Jacques Lacan. Siehe hierzu Lacan, Jacques (1973/1996): *Das Seminar. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Textherstellung durch J.-A. Miller, übers. von W. Harmacher, in dt. Sprache hrsg. von N. Haas und H.-J. Metzger, Weinheim, Berlin: Quadriga, 208. Dort ist zu lesen: „[...] ein Signifikant ist, was ein Subjekt repräsentiert, für wen? – nicht für ein anderes Subjekt, sondern für einen anderen Signifikanten“.

bevor ein neuer beginnt.<sup>95</sup> Die Segmentierung ereignet sich an dem Punkt, an dem das Subjekt der Aussage mit dem Subjekt der Äußerung identisch wird, sich also mentale Realität und herrschende Realität gleichen. Aufgrund dieser Segmentierung können Deleuze und Guattari nun die Zeichenregime und Ausdrucksformen als „Schichten“ (TP 185; Hervorhebung im Original) klassifizieren und zwar in dem Sinne, dass Schichten den fließenden und amorphen Charakter der Konsistenzebene einschränken. Sie schreiben: „Die Hauptschichten, die den Menschen binden, sind der Organismus, die Signifikanz und die Interpretation, die Subjektivierung und die Unterwerfung“ (ebd.).

Signifikantes Zeichenregime und postsignifikantes Zeichenregime sind durch unterschiedliche Arten der Deterritorialisierung gekennzeichnet. Die Deterritorialisierung bleibt im signifikanten Regime immer negativ und relativ, da sie auf das Machtzentrum bezogen ist. Im postsignifikanten Regime wird sie zwar absolut (z. B. das Cogito, das Bewusstsein als immanente Form einer Macht, die nicht mehr von einer äußeren Instanz abhängig zu sein scheint), bleibt jedoch negativ, da die Fluchtlinie segmentiert wird (durch die Verdopplung des Subjekts: das Subjekt der Äußerung bewirkt eine Deterritorialisierung, das Subjekt der Aussage eine Reterritorialisierung).

Um die Deterritorialisierung zu einer positiven und absoluten werden zu lassen, lautet das Programm: Destratifizierung, Diagrammatisierung und organloser Körper<sup>96</sup>. Signifikanz und Subjektivität sind nichts anderes als Schichten auf dem organlosen Körper bzw. auf der Konsistenzebene. Das Gefüge, welches sich in den Schichten bildet, ist mit einer Seite den Schichten zugewandt, mit der anderen Seite der Konsistenzebene. Es ist also ein maschinelles Gefüge, welches einen stratischen und einen diagrammatischen Vektor hat. Es ist wie mit Todesurteil und Fluchtmeldung: entweder Identität als Subjekt erlangen oder das Bewusstsein nutzen, um die Subjektivität abzuschaffen.<sup>97</sup>

Betrachten wir noch einmal den Zusammenhang von Subjekt und Sprache. Das Subjekt ist nicht die Möglichkeitsbedingung von Sprache, sondern die Möglichkeitsbedingung ist das kollektive Äußerungsgefüge (vgl. TP 181).<sup>98</sup> Wird das kollektive Äußerungsgefüge formalisiert (Formalisierung des Ausdrucks), so entsteht ein Zeichenregime. Das Äußerungsgefüge kann jedoch auf die unterschiedlichsten Arten formalisiert werden. Kategorien wie das Subjekt der Äußerung und das Subjekt der Aussage werden aus dem kollektiven Äußerungsgefüge abgeleitet. Damit das geschehen kann, muss das

---

<sup>95</sup> Zur Segmentierung der Linie vgl. TP 178 f.

<sup>96</sup> Zum organlosen Körper siehe auch *Kap. 4*.

<sup>97</sup> Zur Abschaffung der Subjektivität durch Nutzen des Bewusstseins vgl. TP 186.

<sup>98</sup> Zum kollektiven Äußerungsgefüge vgl. *Kap. 1*.

Äußerungsgefüge als postsignifikantes Zeichenregime formalisiert werden. Den Gefügen ist eine bestimmte Organisation von Macht eigen und erst diese bewirkt, dass ein Subjekt als Kategorie auftauchen kann. Damit haben wir dem Subjekt einen Ort zugewiesen.

### **3.5 Die vier Komponenten der Pragmatik**

Wir hatten bereits erwähnt, dass Deleuze und Guattari ihrer semiotischen Analyse eine Abstraktion vom Inhalt vorausgehen lassen. Die Semiotiken wurden unter „künstlichen Bedingungen“ (TP 186) geschaffen, insofern, als dass sie von einer Inhaltsform abstrahiert wurden. Um nun das Konkrete wieder in den Zusammenhang eintreten zu lassen, gibt es zwei Möglichkeiten.

Erstens: Man setzt voraus, dass die Semiotiken konkret werden, sobald sie sich vermischen (das führt uns zur generativen und transformativen Komponente der Pragmatik). Zweitens: Man untersucht den Ausdruck in seinem Verhältnis zum Inhalt (das wird uns später zur diagrammatischen und maschinellen Komponente der Pragmatik führen).

#### **3.5.1 Die generative und transformative Komponente<sup>99</sup>**

Gehen wir mit Deleuze und Guattari der ersten Möglichkeit nach. Die Realität ist für sie hier wieder die Vermischung. Semiotiken werden in dem Moment konkret, in dem sie vermischt werden.<sup>100</sup> Das ist die generative Komponente der Pragmatik.

Jede reine Semiotik ist in eine andere Semiotik übersetzbar. Machbar ist dies aufgrund der der Sprache eigenen Übercodierung.<sup>101</sup> Die folgende Tabelle gibt einen Überblick, welche Art der Transformation zu welchem Zeichenregime führt:

---

<sup>99</sup> Deleuze und Guattari gebrauchen diese Termini in einem anderen Sinn als Chomsky dies tut und folgen so einer alten, vornehmlich von Subkulturen angewandten Strategie, welche Begriffe semantisch umwertet.

<sup>100</sup> Vgl. hierzu auch „Mehrwerte an Code“ (TP 187).

<sup>101</sup> Deleuze und Guattari nennen dies „eine spezifische Eigenart der Sprache“ (TP 188). Musik ist beispielsweise nicht übersetzbar.

<b>Transformation</b>	<b>Zeichenregime</b>
analog	präsignifikant
symbolisch	signifikant
bewusstseinsmäßig oder mimetisch	postsignifikant
diagrammatisch	kein Zeichenregime

Die „transformative Aussage“ (TP 188 f.) ist die „Art und Weise, in der eine Semiotik selber Aussagen übersetzt“ (TP 189). Die Aussagen sind Bestandteil einer anderen Semiotik und erfahren in der Übersetzung eine Veränderung. „Schlaf, Drogen oder der Liebesrausch“ können zum Beispiel eine analoge Transformation einer signifikanten und subjektiven Semiotik bewirken (ebd.).

Deleuze und Guattari legen den Schwerpunkt ihrer Betrachtung der Transformationen auf den schöpferischen und kreativen Zug von Übersetzungen (vgl. ebd.), der sogar zu neuen Zeichenregimen führen kann. Sachverhalte oder bestimmte „Sätze“ sind etwas ganz anderes, je nachdem in welchem Zeichenregime sie auftauchen. Wichtig ist hier anzumerken, dass das, was von einem Zeichenregime integriert wird, nicht nur sprachlich sein kann, sondern dass es sich hierbei auch um Sachverhalte, Körper oder auch um Klang handeln kann. Ein Beispiel für eine symbolisch-bewusstseinsmäßige Transformation sehen Deleuze und Guattari in der „Übertragung eines afrikanischen Tanzes in einen weißen Tanz“ (TP 190). Ersterer wird hier pauschal einer präsignifikanten Semiotik („rhythmisches Regime“ (ebd.)) zugeordnet, letzterer einer subjektiven und signifikanten Semiotik. „In Afrika ist der Tanz unpersönlich, heilig und obszön. (...) Der Hoochie-Koochie-Tänzer der Großstadt tanzt allein [...]“ (ebd.), weiß hingegen Henry Miller.

### **3.5.2 Mehr und weniger als Sprache –**

#### **die diagrammatische und die maschinelle Komponente**

Zeichenregime sind etwas anderes als Sprache. „Jedes Zeichenregime verwirklicht zwar die Voraussetzung [die Supralinearität, J. P.] der Sprache und benutzt die [phonologischen, syntaktischen und semantischen, J. P.] Elemente der Sprache, aber weiter nichts“ (TP 193). Das führt dazu, dass Zeichenregime, wenn man sie als generative und transformative Komponenten der Pragmatik betrachtet – *weniger* als Sprache sind und zwar in dem Sinne,

dass sie weder Konstanten noch Struktur oder Einheiten besitzen (vgl. ebd.). „Die Zeichenregime werden also durch Variablen der Äußerung selber definiert, welche aber den Konstanten der Sprache äußerlich bleiben und sich nicht auf linguistische Kategorien reduzieren lassen“ (TP 193 f.). Eine Linguistik, die Universalien, d. h. Konstanten definiert, wird also Zeichenregimen, welche durch Variablen der Äußerung definiert sind, gegenüber gestellt. Diese Konstanten bleiben den Zeichenregimen äußerlich, weshalb Zeichenregime weniger als Sprache sind. Somit können Zeichenregime

„in linguistischen Kategorien nicht angemessen erfasst werden [...]: *was einen Satz oder sogar ein einfaches Wort zu einer ‚Aussage‘ macht*, beruht auf impliziten, nicht explizierbaren Voraussetzungen, durch die pragmatische, zur Äußerung gehörende Variablen (unkörperliche Transformationen) mobilisiert werden.“ (TP 193; Hervorhebung im Original)

Das heißt, dass eine Aussage niemals nur sprachlich ist. „Signifikanz und Subjektivierung setzen Gefüge voraus, und nicht umgekehrt“ (ebd.). Sie leiten sich aus „Variablen der Äußerung im Gefüge“ ab (ebd.).

Zugleich sind Zeichenregime jedoch auch *mehr* als Sprache. Das führt uns zu der diagrammatischen und zur maschinellen Komponente der Pragmatik. „Einerseits gehört das Gefüge zur Äußerung, es formalisiert den Ausdruck, aber andererseits und untrennbar damit verbunden formalisiert es die Inhalte, ist es ein maschinelles oder körperliches Gefüge“ (TP 194). Ausdruck und Inhalt „setzen sich wechselseitig voraus“ (ebd.). Zwischen ihnen ist weder eine Beziehung „symbolischer oder linear-kausale[r]“ (ebd.) Art, noch eine Beziehung – wie wir bereits in unseren Ausführungen zum Verhältnis von Inhalt und Ausdruck bzw. zur abstrakten Maschine und konkreten Gefügen gesehen haben – entsprechend der Form Subjekt/Objekt oder Signifikant/Signifikat. Die Beziehung ist also eine Beziehung der wechselseitigen Voraussetzung.

Fassen wir zusammen: Ein Zeichenregime wird von Deleuze und Guattari als aus vier Komponenten bestehend beschrieben (die vier Komponenten der Pragmatik): generative, transformative, diagrammatische und maschinelle Komponenten (zu den vier Komponenten der Pragmatik vgl. TP 200-202).

1. Die generative Komponente zeigt, dass man es immer mit Mischungen von Zeichenregimen zu tun hat. Diese Komponente abstrahiert von der Inhaltsform.
2. Die transformative Komponente gibt die Möglichkeit an, dass ein Regime in ein anderes übersetzt werden kann. Übersetzungen sind Wandlungen der Ausdrucksform.

Auch diese Komponente abstrahiert von der Inhaltsform und untersucht deshalb abstrakte Semiotiken. Die transformative Komponente ist grundlegender als die generative.

3. Die diagrammatische Komponente besteht aus real-abstrakten Maschinen, die zwar Daten und Namen, aber weder Inhalt noch Ausdruck haben – und genau deshalb sind sie abstrakt. Diese Komponente treibt die Abstraktion ins Extrem und so wird die Abstraktion real. Die diagrammatische Komponente ist grundlegender als die transformative Komponente.
4. Die maschinelle Komponente: Sie ist die abstrakte Maschine, die in konkreten Gefügen wirksam wird. Sie semiotisiert Materien des Ausdrucks und physikalisiert Materien des Inhalts.

Das sind für Deleuze und Guattari die vier Komponenten der Pragmatik. Von der Pragmatik hängt alles andere ab. Über pragmatische Analysen kann bestimmt werden, zu welcher Semiotik eine Aussage gehört. Über die Pragmatik kann sich folgender Fragen angenommen werden: Wann sind zum ersten Mal Aussagen eines bestimmten Typs aufgetaucht? „In welchem Augenblick und in welchem Bereich wird ein Zeichenregime etabliert?“ (TP 192).

Wir haben über unsere Schilderung einiger Zeichenregime hinaus die in *Kap. 1* entwickelte Pragmatik spezifiziert, indem wir in ihr vier Komponenten identifiziert haben. Auf der einen Seite bleiben diese Komponenten der Sprache intern. Es sind Komponenten der Vermischung und der Übersetzung von Zeichenregimen. Auf der anderen Seite sind diese Komponenten extern zur Sprache und verbinden die Sprache mit dem Inhalt (z. B. mit Körpern und sozio-technischen Maschinen). Weiter haben wir die Sprache zugunsten von Zeichenregimen in den Hintergrund treten lassen. Zeichenregime setzen sich mit Körperregimen wechselseitig voraus und machen gegenüber der Sprache ihr Durchdrungensein durch die Macht deutlich. Wir haben festgestellt, dass Zeichenregime nicht nur sprachliche Zeichen beherrschen.

Dennoch haben wir in unserer Analyse der Zeichenregime weitgehend vom Inhalt abstrahiert. Trotz einer solchen Abstraktion ist für Deleuze und Guattari eine Ausdruckssubstanz unumgänglich, damit die Zeichenregime überhaupt gedacht werden können; diese stellt das Gesicht zur Verfügung. Ein „reiner“ Formalismus ist insofern eine Unmöglichkeit. Denkbar wäre als Ausdruckssubstanz sicherlich auch so etwas wie eine vokale Substanz oder allgemeiner ausgedrückt: Klang. Nun kennt Popmusik mehrere Ausdruckssubstanzen. Sie drückt sich nicht nur im Klang oder im Gesicht aus, sondern auch



in tanzenden Körpern oder Kleidung. Die gebrauchten Zeichen werden in ihr nicht abgeschafft, sondern kehren wieder oder machen einen Bedeutungswandel durch. Das nennt sich dann Zitatpop, Revival oder Stil (Hebdige). Wir haben außerdem Signifikanz und Subjektivität als Mechanismen entblößt und ihren Ort ausgemacht. Sie sind nicht mehr (jedoch auch nicht weniger) als spezifische Zeichenregime und als solche sind sie nicht ursprünglich, sondern setzen ein Gefüge voraus, welches die Funktionen der Signifikanz und der Subjektivität determiniert und ihre spezifische Typologie (Priester, Despot, Sündenbock, Prophet) hervorbringt. Gerade das signifikante Regime versucht sich in rein formaler Redundanz und abstrahiert so vom Inhalt und vom Material.

Um zum Fleisch zurückzukehren: Wenn wir das Fleisch als asignifikantes und asubjektives Material bestimmen, dann heißt das, dass es im signifikanten und im postsignifikanten Zeichenregime nicht aufgeht. Es kann zwar von ihnen bearbeitet werden und in sie eintreten, jedoch nicht mehr als Fleisch, sondern als Organismus oder eher als Gesicht<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Vgl. zum Gesicht *Kap 5*.

„Ich verehere nicht das Ich, sondern das Fleisch, im palpablen Sinn des Wortes Fleisch. Alle Dinge tangieren mich nur insofern, als sie mein Fleisch in Mitleidenschaft ziehen, als sie mit ihm zusammenfallen, und sogar bis zu dem Punkt, wo sie es erschüttern, nichts darüber hinaus. Nichts berührt mich, nichts interessiert mich als das, was sich *direkt* an mein Fleisch wendet.“<sup>103</sup>

## Kap. 4 Körper

### 4.1 Der organlose Körper

Unser Augenmerk galt in *Kap. 3* den Zeichenregimen, die eine Formalisierung des Ausdrucks darstellen. Wir haben in *Kap. 1* und *Kap. 3* gesehen, wie die Linguistik mithilfe von Postulaten und der Entmischung von Zeichenregimen Techniken entwickelt hat, mit denen beinahe vollständig vom Inhalt abstrahiert werden kann. So gelingt es der Linguistik, sich als Universalwissenschaft zu setzen, die von der Behauptung ausgeht, dass alles Sprache ist. Deleuze und Guattari haben im Rahmen ihrer Linguistikkritik ebenfalls über weite Strecken eine Abstraktion vom Inhalt vorgenommen. Sie wiesen allerdings darauf hin, dass nur unter bestimmten Bedingungen der Ausdruck vom Inhalt abstrahiert werden kann. Diese Bedingungen erfüllt zwar die Linguistik, nicht jedoch die von Deleuze und Guattari an die Stelle der Linguistik gesetzte verallgemeinerte Chromatik bzw. die Pragmatik. Wir hatten gezeigt, um welchen Preis in einem signifikanten und subjektiven Zeichenregime vom Inhalt abstrahiert werden kann. Der *Gebrauch* der Sprache kann nicht reflektiert werden.

Wir haben somit zwei der Schichten, die den Menschen binden, die Schichten der Subjektivität und der Signifikanz, genauer analysiert, indem wir sie mit Deleuze und Guattari als Zeichenregime identifiziert und beschrieben haben. Die dritte Schicht ist der Organismus. Ihre Kritik am Konzept des Organismus formulieren Deleuze und Guattari nun nicht mehr vor dem Hintergrund einer Abstraktion vom Inhalt, sondern vor dem Hintergrund des *organlosen Körpers* (oK).<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Artaud, Antonin (1970/1979): *Fragmente eines Höllentagebuchs*, übers. von F. Loechler, in: Rimbaud, Arthur: *Eine Zeit in der Hölle. Licht-Spuren*, hrsg., übers. und begleitet von H. Therre und R. G. Schmidt, München: Matthes & Seitz, 259; Hervorhebung im Original.

<sup>104</sup> Den Begriff „organloser Körper“ übernehmen Deleuze und Guattari von dem Theaterkritiker und Schauspieler Antonin Artaud. Artauds Text „Schluss mit dem Gottesgericht“ stellt dabei die primäre Quelle dar. In den Schriften Deleuzes findet der organlose Körper wohl einen Vorläufer in Auseinandersetzung mit dem Begriff der *Univozität des Seins* des Scholastikers Duns Scott. Die Univozität des Seins entwickelt Deleuze mit Spinozas *einzigster, universaler und unendlicher Substanz* und schließlich mit Nietzsches *ewiger Wiederkunft* weiter (vgl. Deleuze 1997, 59-66). In der Univozität des Seins ist bereits der fließende und strömende Charakter des oK angelegt. „Einen Raum ausfüllen, sich in ihm aufteilen, ist sehr verschieden von einer Aufteilung des Raumes. [...] Es teilt sich nicht das Sein gemäß den Erfordernissen der Repräsentation auf, vielmehr verteilen sich in ihm alle Dinge in der Univozität der bloßen Präsenz (das All-Eine)“ (ebd., 60). Diese zwei Modi der Verteilung, die sich hier andeuten, können mit Deleuze nomadische Verteilung bzw. sesshafte Strukturen der

## 4.2 Der Organismus

So wie die Schichten der Subjektivität und der Signifikanz aus einem kollektiven Äußerungsgefüge hervorgegangen sind, so wird auch der Organismus als Produkt eines Gefüges, in dem Maschinen wirksam sind identifiziert. Der Körper als Organismus wird als etwas Hergestelltes behandelt, dem Deleuze und Guattari den organlosen Körper quasi als „nacktes Leben“<sup>105</sup> gegenüberstellen: „[D]er Organismus ist vielmehr das, was das Leben sich gegenüberstellt, um sich einzugrenzen“ (TP 697). Der Organismus nutzt das Leben nie voll aus. Damit bestimmen Deleuze und Guattari den Organismus in erster Linie als etwas, das einschränkt, das Potentiale des Körpers ungenutzt lässt.

Der Organismus, die Signifikanz und die Subjektivität sind Schichten, welche den oK stratifizieren. Deleuze und Guattari betonen, dass der Organismus etwas ganz anderes ist als der oK. Erst durch die Organisation des oK entsteht der Organismus. Nur in Form des Organismus kann er kontrolliert und in Machtsysteme eingebunden werden. Ein Priester oder auch ein Arzt benötigen, um ihre Macht entwickeln zu können z. B. eine bestimmte Form der Organisation des oK: die als Organismus. Den Akt der Unterwerfung des Körpers unter eine Ordnung fassen Deleuze und Guattari als *Gottesgericht*. Dieses kann von uns wohl als die Instanz verstanden werden, welche die Gottesurteile fällt, die die Konsistenzebene stratifizieren<sup>106</sup>: „Das Gottesgericht reißt ihn [den oK, J. P.] aus seiner Immanenz heraus und macht ihm einen Organismus, eine Signifikation, ein Subjekt“ (TP 218). Erst nachdem der Körper in solch einer Art und Weise konstituiert worden ist, kann er in gesellschaftliche Mechanismen, die sich z. B. „nützliche Arbeit“ nennen, eingebunden werden. Deleuze und Guattari:

„Der Organismus ist keineswegs der Körper, der oK, sondern eine Schicht auf dem oK, das heißt ein Phänomen der Akkumulation, der Gerinnung und der Sedimentierung, die ihm Formen, Funktionen, Verbindungen, dominante und hierarchisierte Organisationen und organisierte Transzendenzen aufzwingt, um daraus eine nützliche Arbeit zu extrahieren.“ (ebd.)

---

Repräsentation genannt werden (vgl. ebd.). Wir finden an dieser Stelle ein Denken, welches nicht das Sein klüften muss, damit es das Sein denken kann. Dieses für Deleuze typische Denken, das nomadische Denken, verteilt sich *auf* dem Sein. Ab dem *Anti-Ödipus* (1972) taucht das Sein als organloser Körper auf.

<sup>105</sup> Vgl. Agamben, Giorgio (1995/2002): *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übers. von H. Thüning, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

<sup>106</sup> Vgl. zu den Gottesurteilen auch *Kap. 2.2*.

Ein Organismus wird also gemäß eines transzendenten Organisations- und Entwicklungsplans gebildet, der oK hingegen gemäß einer immanenten Konsistenz- oder Kompositionsebene.<sup>107</sup> Der Organisationsplan legt fest, was ein Subjekt ist. Die Schicht der Subjektivität, die den oK formt, gewährleistet, dass der oK zum Körper eines Subjekts geformt wird. Er ist dann kein oK mehr, sondern „mein“ oder „dein“ Körper. Deleuze und Guattari halten dieser Stratifizierung den unbestimmten Artikel entgegen. Der oK ist immer *ein* Körper (TP 225).

Der Organisationsplan definiert Formen, Funktionen, Verbindungen und organisiert Hierarchien. Der Organismus bekommt fest umrissene Konturen (Gerinnung, Sedimentierung). Todesurteil.

### 4.3 Zwischen Organismus und organlosem Körper

Das Schaffen<sup>108</sup> eines organlosen Körpers kann offensichtlich nicht im Sinne eines Dazutuns oder eines Akkulierens verstanden werden, da dieses zu einem Organisationsplan führen würde. Damit ein oK geschaffen werden kann, bedarf es eher eines Entfernens, eines Wegnehmens: „Der oK ist das, was übrigbleibt, wenn man alles entfernt hat“ (TP 208). Entfernt wird „das Phantasma, die Gesamtheit von Signifikationen und Subjektivierungen“ (TP 208 f.). Mit der Entfernung der Subjektivierung geht der Abbau des Selbst einher.

Der oK steht also im Gegensatz zum stratifizierten Körper und zum Organismus. Auf dem oK gibt es keine Formen, Subjekte, Dinge oder Personen, sondern nur „Intensitäten“, „Achsen und Vektoren“, „Gradienten und Schwellen“, „Migrationen“ (TP 210) und „Nachbarschaftszonen“ (TP 225).<sup>109</sup> Formen werden zu Intensitätszonen auf dem oK: „[D]ie Organe sind nur noch produzierte Intensitäten, Ströme, Schwellen und Gradienten“ (TP 225). Es entstehen Zonen kontinuierlicher Intensität. Diese sind die Plateaus, die die *Tausend Plateaus* in ihrem Namen tragen.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Zu diesen beiden Konzeptionen des Plans bzw. zur Unterscheidung Plan/Ebene vgl. TP 361-370, 701 und Deleuze, Parnet 1980, 99-102. Wir gehen in dieser Arbeit in *Kap. 6.8* auf diese Unterscheidung genauer ein.

<sup>108</sup> Das Kapitel der *Tausend Plateaus*, das sich vornehmlich mit dem organlosen Körper beschäftigt, fragt genau danach, wie man sich einen organlosen Körper „schafft“ (TP 205).

<sup>109</sup> Das Ei dient Deleuze und Guattari immer wieder (vgl. TP 205, 210 f.) als Bild, in dem sie ihre Beschreibungen des oKs darstellen. In Anschluss an die Arbeiten über die Dogon des Anthropologen Marcel Griaule und seiner Mitarbeiterin Germaine Dieterlen behandeln Deleuze und Guattari das Ei als Zustand „vor der Ausdehnung des Organismus und der Organisation von Organen, vor der Bildung von Schichten“ (TP 210). Dennoch ist die Realität, die es bezeichnet nicht undifferenziert, sondern vielmehr durch eine Verteilung von Intensitäten geprägt.

<sup>110</sup> Mit dem Begriff *Plateau* übernehmen Deleuze und Guattari einen Begriff, der von dem Anthropologen und Evolutionstheoretiker Gregory Bateson geprägt ist. Dieser entwickelt den Begriff in seiner Analyse der balinesischen Kultur. Vgl. Bateson, Gregory (1972/1999): *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, übers. von H. G. Holl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 156-

Deleuze und Guattari behandeln den organlosen Körper als Immanenz. Er wird von ihnen als fluider, als sich aus Strömen zusammensetzender Körper ohne eindeutig umrissene Grenzen verstanden: „[d]as ununterbrochene Kontinuum des oK“ (TP 212). Die Ströme sind weder geronnen, noch fangen sie an, Ablagerungen zu bilden; dennoch ist ihnen ein gewisser Zusammenhang, eine Konsistenz, eigen.

Deleuze und Guattari führen den oK begrifflich mit einer ganzen Reihe von Paradoxa ein („ihr habt einen (oder mehrere)“; er ist nicht vorher da, aber „in gewisser Hinsicht präexistent“; „[e]r ist sowohl Nicht-Begehren als auch Begehren“ (TP 206); „[d]er oK ist Begehren [...]“ (TP 226)). Die binäre Struktur der Sprache scheint den organlosen Körper nicht mit ihren Unterscheidungen beschreiben zu können. Der oK ist noch nicht mal ein „Begriff“ sondern vielmehr eine „Praktik“ oder eine „Grenze“ (TP 206). Er ist kein Symbol oder Zeichen, das für irgendetwas außerhalb seiner selbst steht, keine imaginäre Einheit und kein zerstückelter Körper, der wiederum zu einer phantasmatischen Einheit imaginiert werden kann.

„Er [der oK, J. P.] ist weder ein Raum noch im Raum, er ist Materie, die den Raum bis zu einem bestimmten Grad besetzen wird – der jeweilige Grad entspricht den produzierten Intensitäten. Er ist heftige und nicht geformte, nicht stratifizierte Materie, eine intensive Matrix, die Intensität = 0, aber an dieser Null gibt es nichts Negatives, es gibt weder negative noch positive Intensitäten. [...] Produktion des Realen als intensive Größe, die bei Null beginnt.“ (TP 210)

Die Bestimmung des oK als Materie, die den Raum besetzt, offenbart dessen nomadischen Charakter. Die Bestimmung der Intensität = 0 weist die Immanenz des oK aus und expliziert, dass er nicht im Verhältnis zu einem anderen gefasst wird, in Bezug auf den er sich als negativ oder positiv herausstellt, oder in Bezug auf den er ein dialektisches Verhältnis eingehen kann. Der oK bezieht sich auf keine äußere Instanz.

Das Nomadentum bringen Deleuze und Guattari vor allem gegen die Schicht der Subjektivität in Stellung. Sie fassen „das Nomadentum als Bewegung (bewegt euch, selbst auf der Stelle, hört nicht auf euch zu bewegen, Reisen an Ort und Stelle, Entsubjektivierung)“ (TP 219), die einer kategorialen Fixierung entgegenwirkt. Während man fragt, was der oK ist, befindet man sich bereits auf ihm „wie ein Reisender in der Wüste oder ein Nomade in der Steppe“ (TP 206).

---

181. Bateson machte dort so genannte Vermeidungsstrategien (*pwik*) aus, über die Höhepunkte (sexuelle Höhepunkte oder auch Höhepunkte, die bei eskalierenden Streitigkeiten entstehen können) systematisch vermieden werden können. Über solche Vermeidungsstrategien können Prozesse in der Schwebelage gehalten werden und kumulative oder kompensatorische Rivalitäts- und Konkurrenzphänomene umgangen werden. Die Vermeidungsstrategien transformieren Höhepunkte in Zonen kontinuierlicher Intensität bzw. Plateaus.

Obwohl Deleuze und Guattari den oK mit einer Reihe Paradoxa und Negationen einführen, bleibt es nicht bei diesen. So werden drei Phasen des oK unterschieden, die durch drei Fragestellungen gefasst werden:

1. Welche Herstellungsverfahren gibt es, die einen oK produzieren?
2. Welche Intensitäten zirkulieren auf dem oK?
3. Gibt es eine Gesamtheit aller oK?

Das Herstellungsverfahren korrespondiert mit einem bestimmten oK-Typ. In dem oK-Kapitel werden vor allem Paranoia, Schizophrenie, Drogen und Masochismus als Verfahren abgehandelt, die einen oK produzieren, aber auch zu einem Scheitern führen können.<sup>111</sup> Alle Verfahren bergen die Gefahr, dass der produzierte oK „leer“ bleibt, das heißt, dass keine Intensitäten auf ihm zirkulieren und er somit scheitert.

„Ein sehr heikles Experimentieren, denn es darf weder ein Stagnieren der Umstände noch ein Ausarten des Typus geben: Masochisten oder Drogensüchtige spielen ständig mit diesen Gefahren, die ihren oK aushöhlen, anstatt ihn auszufüllen.“ (TP 209)

Auf dem masochistischen oK zirkulieren Schmerzintensitäten, auf dem drogensüchtigen oK Kälteintensitäten. Es gibt offensichtlich verschiedene oK, die aufgrund des Herstellungsverfahrens typisiert werden können.

Deleuze und Guattari führen aber auch eine Möglichkeit an, die Differenzierung zwischen den oK-Typen aufzuheben. Für einen solchen Fall wird der oK wie folgt bestimmt:

„Der oK ist das *Immanenzfeld* des Begehrens, die dem Begehren eigene *Konsistenzebene* (dort, wo das Begehren als Produktionsprozess definiert wird, ohne Bezug auf irgendeine äußere Instanz, einen Mangel, der das Begehren vertieft, eine Lust, die es erfüllt).“ (TP 212)

Das ist die Gesamtheit der organlosen Körper. Wird die Oberfläche des oK stratifiziert, so bildet die Konsistenzebene den anderen Pol des oK (TP 218 f.). Die Konsistenzebene entspricht dem Immanenzfeld des Begehrens. Dieses Begehren ist sich selbst immanent und auf keine äußere Instanz bezogen. Es mangelt ihm an nichts.

---

<sup>111</sup> Als Zeugen bzw. Experimentatoren wird der halbe Tross deleuzianisch-guattarianischer Helden vorgeführt: Daniel Paul „Gerichtspräsident“ Schreber, Antonin „Schluss-mit-dem-Gottesgericht“ Artaud und William Seward „Der-menschliche-Körper-ist-skandalös-schlecht-organisiert“ Burroughs.

#### 4.4 Gefahren – oK zwischen k.o. und o.k.

Wir haben bereits angedeutet, dass das Projekt zur Schaffung des oK gefährlich ist. Man kann sogar „selber getötet“ (TP 221) werden. Ein mögliches Scheitern machen Deleuze und Guattari auf zwei Ebenen aus. Erstens ist es möglich, dass die Produktion eines oK insofern misslingt, als dass dieser leer bleibt, also nicht mit Intensitäten bevölkert wird und zweitens offenbart sich das Verhältnis, in dem der oK zu den Schichten steht, als riskant: „Der oK schwankt ständig zwischen den Oberflächen, die ihn stratifizieren, und der Ebene, die ihn befreit“ (ebd.). Man darf nicht „wild drauflos destratifizieren“ (TP 220). Um diese Gefahren zu umgehen, gilt es, ein „gewissenhaftes Verhältnis“ (TP 221) zu den Strata einzurichten. Der oK sollte also immer im Verhältnis zu den Schichten betrachtet bzw. geschaffen werden. Es gilt immer, kleine Reste von Signifikanz, Subjektivität und Organismus mit sich zu führen, um auf diese zurückgreifen zu können, wenn man auf stark stratifizierte Situationen trifft. Tut man dies nicht, so droht die Kategorisierung als „Irrer“ oder „Penner“ (TP 219). Deleuze und Guattari betonen, dass die Schichten bei dem Projekt zur Schaffung des oK als Verbündete dienen können:

„Das Bewusstsein aus dem Subjekt herausreißen, um daraus ein Forschungsinstrument zu machen, das Unbewusste der Signifikanz und der Interpretation entreißen, um daraus eine echte Produktion zu machen, das ist sicher nicht mehr oder weniger schwierig, als den Körper dem Organismus zu entreißen.“ (TP 220)

Bewahrt man kleine Reste der Schichten, so sind damit nicht alle Gefahren gebannt. Es lauert eine weitere Gefahr: die Möglichkeit der oK-Bildung in den Schichten, welche zum „Wuchern eines Stratums“ (TP 226)<sup>112</sup> führt und eben nicht auf die Konsistenzebene. Das Experiment zur Schaffung des oK kann misslingen und „einen totalitären und faschistischen oK“ (TP 224)<sup>113</sup> oder ein „Krebsgewebe“ (TP 223; Hervorhebung im Original) produzieren. Auch dem faschistischen Körper ist das Begehren immanent. Es ist das Begehren, „das seine eigene Vernichtung begehrt“ (TP 226).

---

<sup>112</sup> Z. B. das Wuchern der Schicht der Subjektivität oder das der Signifikanz.

<sup>113</sup> Z. B. der futuristische Körper – Marinettis *Gazourmah*.

## 4.5 Erste Überlegungen zum Fleisch

Nach unserer Schilderung des organlosen Körpers unternehmen wir einen ersten Versuch, einen zentralen Begriff der vorliegenden Arbeit, das Fleisch, in Bezug auf Deleuze und Guattari zu konzipieren. Unsere erste Überlegung dabei ist, das Fleisch als Strom, als Zone kontinuierlicher Intensität auf dem organlosen Körper zu verorten. Es ist der Materiestrom über den der Organismus (Inhaltsform) zum organlosen Körper deterritorialisert. Dieser Fleischstrom ist insofern immer medial infiziert, als dass er von konkreten sozio-technischen Maschinen im Maschinengefüge der Körper bzw. von semiotischen Maschinen (Zeichensystemen) im kollektiven Äußerungsgefüge bewirtschaftet und formatiert wird. Unsere erste Idee, an dieser Stelle, das spezifisch Mediale dieser Infektion herauszupräparieren, ist die, dass wir ein Medium als etwas entwerfen, welches einen Zugriff auf diesen Fleischstrom ermöglicht und in diesem Zugriff den Strom formatiert.

In einem kurzen Text (*Exposure. Pasolini in the flesh*) scheint uns der Literaturwissenschaftler Michael Hardt einige Gedanken aufzugreifen, die wir im bisher Geschriebenen expliziert haben und die wir nun verschalten wollen. An keinem geringeren Beispiel als an der Fleischwerdung Christi entwickelt Hardt einen Begriff des Fleisches. Er behauptet, dass Christus durch seine Fleischwerdung das Göttliche von der transzendenten Form ins Material getragen hat.<sup>114</sup> Christus ist dabei für ihn nicht das Medium zwischen Mensch und Gott und, so ergänzen wir, auch nicht die Differenz zwischen Mensch und Gott, sondern er zieht göttliche Essenz und weltliche Existenz zusammen und macht so aus der göttlichen Essenz eine dem Fleisch innewohnende Potentialität<sup>115</sup>. Mit Pasolini bevorzugt Hardt den Begriff des Fleisches gegenüber dem Begriff des Körpers, und zwar aus dem einfachen und schon genannten Grund, weil der Begriff des Körpers eine dialektische Kopplung mit dem Geist impliziert.<sup>116</sup> Den Geist macht Hardt aber ebenso wie das Göttliche im Fleisch aus: „Flesh certainly refers to matter, a passionately charged, intense matter, but it is always equally intellectual“.<sup>117</sup> Weiter bestimmt er das Fleisch als asubjektiv: „The exposed flesh does not reveal a secret self that had been hidden, but rather dissolves any self that could be apprehended“.<sup>118</sup>

Dabei operiert das Fleisch für Hardt nicht über Transgression (etwa bezogen auf den Körper), sondern durch das, was Hardt Enthüllung (*exposure*) nennt. Hardt stellt die

---

<sup>114</sup> Hardt 2002, 78.

<sup>115</sup> Zur Potentialität vgl. Kap. 2.2.

<sup>116</sup> Hardt 2002, 82.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Ebd., 80.



Enthüllung der Transgression gegenüber. Er schreibt, dass die Transgression immer in Beziehung mit etwas steht. Dieses Etwas kann eine Norm sein, die von der Transgression negiert, transzendiert und komplettiert wird. Die Transgression operiert, so Hardt, durch eine Dialektik der Negation, die die Grenze, die sie überschreitet, verifiziert und bestätigt: „It exceeds a limit, but in its excess verifies the limit itself“.<sup>119</sup> Ganz anders die Enthüllung. Sie folgt für Hardt der rein positiven Logik der Emanation und legt alles ab, was extern zur materiellen Existenz ist. „What is exposed is naked flesh, absolute immanence, a pure affirmation“.<sup>120</sup> Durch die Enthüllung, die nicht bezogen auf eine Norm operiert, ist es, so Hardt, möglich, die Norm wirklich zu zerstören.

Das ist natürlich durch und durch von Deleuze und Guattari (und von Artaud) inspiriert. Der Körper Christi steht in keiner Beziehung mehr zu einer transzendenten Instanz (Gott), die ihm bestimmte Formen aufzwingt (im Gottesgericht), weil in ihm die Transzendenz dem Material Fleisch immanent wird.

Wir fassen zusammen: Ausdruck und Inhalt berühren sich auf dem organlosen Körper. Wir können unser Ergebnis aus *Kap. 2* ergänzen, indem wir anmerken, dass sich die Infektion des Fleisches nicht nur zwischen Inhalt und Ausdruck, sondern direkt auf dem organlosen Körper ereignet. Wir können nun den Körper, d. h. mit Deleuze und Guattari den Organismus, genauer vom Fleisch abgrenzen – obwohl es genau genommen keine Abgrenzung im Sinne einer Grenzziehung sein kann – indem wir das Fleisch als einen Strom bzw. eine Intensitätszone auf dem organlosen Körper ausmachen. Fleisch und Körper bzw. organloser Körper und Organismus sind dabei nicht dialektisch gekoppelt und stellen auch keine Komplementarität wie Körper/Geist, Leib/Körper bzw. wie der das strukturierende Dualismus Natur/Kultur dar. Das Fleisch ist dem Körper immanent, so wie der organlose Körper dem Organismus immanent ist. Insofern ist unsere Frage nach dem Fleisch weniger transgressiv, als eher dem Prinzip der Enthüllung verpflichtet. Man könnte sagen, dass das Fleisch vom Organismus eingewickelt wird, es jedoch entwickelt werden kann. Hatten wir am Ende von *Kap. 3* eine Negativdefinition vom Fleisch gegeben, indem wir es als asignifikant und asubjektiv bestimmt haben, so können wir konstatieren, dass Fleisch, wenn wir es als Strom auf dem organlosen Körper ausmachen, nicht das Gegenteil der Schichten der Signifikanz, der Subjektivität, und wie wir nun ergänzen, des Organismus ist, sondern dass es durch diese stratifiziert wird, und zwar so, wie die Konsistenzebene oder der organlose Körper durch die Gottesurteile stratifiziert werden. Die Bildung der Schichten ereignet sich auf dem organlosen Körper und nicht als Gegenteil von ihm. Die Konstanten, durch die der Organismus organisiert wird,

---

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Ebd.

können kontinuierlich variiert werden. Solch eine Variation leisten die Medien, wenn sie das Fleisch infizieren. Wenn dies geschieht, kann nicht mehr deutlich zwischen Inhalt und Ausdruck unterschieden werden. Eine deutliche Unterscheidung zwischen Inhalt und Ausdruck, also beispielsweise zwischen den Ausdrucksformen Musik oder Sprache und der Inhaltsform Organismus ist dann nicht mehr möglich. Wir treffen hier also unsere These aus *Kap. 2* wieder, dass die kontinuierliche Variation der Pseudo-Konstante Organismus zum Fleisch führt und die kontinuierliche Variation der Pseudo-Konstante Musik zum Klang.

## Kap. 5 Gesicht

### 5.1 Gesicht und Sprache

In unseren Abhandlungen über Zeichenregime wiesen wir bereits darauf hin, dass Deleuze und Guattari diese als Formalisierung des Ausdrucks betrachten, das heißt als Ausdrucksform. Zeichenregime bleiben rein formal, wenn sie nicht im Zusammenhang mit einer Ausdruckssubstanz gesehen werden (vgl. TP 160). Unter Ausdruckssubstanz können wir die Materialität, die ein Medium einer Formalisierung des Ausdrucks bereitstellt, verstehen. In einem solchen Sinn kann das Gesicht als Medium gefasst werden; jedoch nicht als Medium einer beliebigen Ausdrucksform, sondern als Medium eines Zeichenregimes, welches signifikant und subjektiv operiert. Das Gesicht existiert *nur* in Zusammenhang mit einem solchen Zeichenregime. Außerhalb dieses Regimes gibt es kein Gesicht.

Für Deleuze und Guattari werden die Signifikanten des signifikanten Zeichenregimes durch den Gesichtsausdruck mitgeformt (vgl. TP 230). Das, was gesagt wird, erhält seinen Ausdruck also nicht nur durch die gesagten Wörter, sondern eben auch über den Ausdruck des Gesichts. Deleuze und Guattari verbinden nicht nur die Signifikanz mit dem Gesicht, sondern auch die Subjektivität. Die „mentale und empfundene Realität“ eines Subjekts wird über das Gesicht „selektiert“ und so der „vorherrschenden Realität“ kompatibel gemacht (ebd.) – Wie schaut man, wenn man wütend ist? Wie schaut man, wenn man entschlossen wirken will? Es gibt also bestimmte, standardisierte bzw. gesellschaftlich normierte Gesichtsausdrücke, die mit bestimmten inneren Regungen eines Subjekts korrespondieren.

Die zeichentheoretischen Überlegungen Deleuzes und Guattaris können wir an dieser Stelle insofern erweitern, als dass wir sie mit dem Gesicht verschalten. Ebenso wie Grammatikregeln gelernt werden müssen und somit eine Markierung der Macht darstellen, so wird auch eine gewisse Mimik gesellschaftlich konditioniert. Deleuze und Guattari: „[E]ine allgemeine Grammatik ist immer mit einer Erziehung der Gesichter verbunden. Das Gesicht ist ein regelrechtes Sprachrohr“ (TP 246).

Zur Codierung sowohl des Gesichts als auch der Sprache und zur Verbindung des Gesichts mit Zeichenregimen schreiben Deleuze und Guattari:

„Natürlich sind die Binaritäten und Bi-Univozitäten des Gesichts nicht dieselben wie in der Sprache mit ihren Elementen und Subjekten. Sie ähneln sich überhaupt nicht. Aber die einen liegen den anderen zugrunde. Indem die Maschine zur Erschaffung des Gesichts beliebige geformte Inhalte in eine einzige

Ausdruckssubstanz übersetzt, unterwirft sie sie bereits der alles andere ausschließenden subjektiven und signifikanten Ausdrucksform.“ (TP 246)

Der Code, mit dem das Gesicht und die Sprache geformt sind, ist ein binärer und bi-univoker. Die Maschine, die das Gesicht produziert, hat die Eigenschaft, jedem Inhalt ein Gesicht (Ausdruckssubstanz) zu geben und somit jeden übersetzten Inhalt zu etwas Signifikantem und Subjektivem zu machen. Die (abstrakte) Maschine zur Erschaffung des Gesichts verbindet also Inhalt (Körper) und Ausdruck (Zeichenregime) miteinander und produziert Gesichter. Ist der Körper oder der Kopf ein von der Maschine bearbeiteter Inhalt, so transformiert sie ihn in ein Gesicht.

## 5.2 Gesicht und Körper

Deleuze und Guattari unterscheiden zwei Systeme: den Körper bzw. den Kopf und das Gesicht:

„Der Kopf gehört zum Körper, aber nicht das Gesicht. Das Gesicht ist eine Oberfläche: Gesichtszüge, Linien, Falten, ein langes, rechteckiges oder dreieckiges Gesicht; das Gesicht ist eine Karte, selbst wenn es an einem Volumen haftet und es umgibt, selbst wenn es Aushöhlungen, die nur als Löcher vorhanden sind, umfasst und einrahmt. Auch beim Menschen ist der Kopf nicht unbedingt ein Gesicht. Ein Gesicht kommt nur dann zustande, wenn der Kopf nicht mehr ein Teil des Körpers ist, wenn er nicht mehr vom Körper codiert wird und selber keinen polyvoken, mehrdimensionalen Körpercode mehr hat – wenn der Körper, inklusive Kopf, von etwas, das man als Gesicht bezeichnet, decodiert wird und *übercodiert* werden muss.“ (TP 233; Hervorhebung im Original)

Kopf bzw. Körper und Gesicht finden in der Dimensionalität ein Unterscheidungskriterium. Ist das Gesicht eine Oberfläche, so ist der Körper ein Volumen.

Wir können dem Körper mit Deleuze und Guattari in diesem Zusammenhang eine bestimmte Wahrnehmungsart zuordnen. Der Körper ist *propriozeptiv* (im Gegensatz zu *perzeptiv*), er verfügt also über eine gewisse Eigenwahrnehmung (vgl. TP 232 f.), die Deleuze und Guattari allerdings auch dem Gesicht zuschreiben. Insofern wird die Unabhängigkeit des Gesichts vom Körper durch das Kriterium Propriozeption eingeschränkt.

Ein weiteres Unterscheidungskriterium zwischen Kopf bzw. Körper und Gesicht findet sich im Vergleich beider auf der Ebene der Codierung. War sowohl der Code des Gesichts als auch der der Sprache für Deleuze und Guattari ein binärer und bi-univoker, so sind Körper

und Gesicht unterschiedlich codiert. Der Körpercode ist polyvok und mehrdimensional, der Gesichtscodierung bi-univok und zweidimensional (vgl. TP 233). Jedoch gibt es eine Bewegung vom einen Code zum anderen, in der der Körper ein Gesicht bekommt. Ein Code kann decodiert werden und diese Decodierung kann wiederum recodiert werden. Eine Decodierung ereignet sich im Rahmen einer Deterritorialisierung, eine Recodierung im Rahmen einer (Re-) Territorialisierung. Und auch genau in diesem Sinn ist die Produktion eines Gesichts eine Decodierung des Körpers und des Kopfes. Der polyvoken, mehrdimensionale Körpercode wird decodiert und durch einen bi-univoken und binären Code übercodiert und recodiert. Die „absolute Deterritorialisierung“ (TP 236) des Körpers durch das Gesicht reißt den Kopf aus der Schicht des Organismus. Er kann so mit den Schichten der Signifikanz und Subjektivität verbunden werden (vgl. ebd.). Der Organismus wird hier als Inhaltsform behandelt. Er ist selbst ja nichts anderes als eine Schicht auf der Oberfläche der Konsistenzebene bzw. des organlosen Körpers.<sup>121</sup>

Dadurch, dass der Körper zum signifikanten und subjektiven Gesicht wird, wird seine Körperlichkeit aufgelöst:

„Die Körper werden diszipliniert, die Körperlichkeit wird aufgelöst, man macht Jagd auf die verschiedenen Arten des Tier-Werdens, man treibt die Deterritorialisierung bis zu einer neuen Schwelle voran, denn es findet ein Sprung von den organischen Schichten zu den Schichten der Signifikanz und Subjektivität statt.“ (TP 248)

Werden also die organischen Schichten und die der Signifikanz und der Subjektivität miteinander verbunden, so läuft das darauf hinaus, dass der Körper nicht als Körper in die beiden anderen Schichten eintaucht, sondern eben als Gesicht. So ist die Erschaffung des Gesichts ein erneuter Versuch, vom Inhalt (der Körper) zu abstrahieren. Tiere haben für Deleuze und Guattari keine Gesichter, jedenfalls nicht in dem Sinne, in dem Menschen Gesichter haben. Insofern wird das Tier-Werden als ein Prozess verstanden, der das Gesicht deterritorialisiert.<sup>122</sup>

Für Deleuze und Guattari schließen sich Körper und Gesicht gegenseitig aus:

„Die Deterritorialisierung des Körpers führt zu einer Reterritorialisierung auf dem Gesicht; die Decodierung des Körpers führt zu einer Übercodierung durch das Gesicht; [...] Die Semiotik des Signifikanten und des Subjektiven funktioniert niemals mit Hilfe von Körpern. Es ist absurd, den

---

<sup>121</sup> Zum Organismus vgl. *Kap. 4.2*.

<sup>122</sup> In *Kap. 5.4* werden wir auf das Tier-Werden zurückkommen und sehen, inwiefern es das Gesicht auflöst.

Signifikanten in Beziehung zum Körper setzen zu wollen. Zumindest wenn es kein Körper ist, der voll und ganz mit einem Gesicht ausgestattet ist.“ (TP 248)

Der Körper muss, damit er zu einer subjektiven und signifikanten Semiotik kompatibel gemacht werden kann, mit einem Gesicht versehen werden. So wird er als Gesicht Teil einer Gesellschaft, die sich mit einem signifikanten und subjektiven Code organisiert.

### 5.3 Gesicht und Gesellschaft

Deleuze und Guattari betrachten das Gesicht nicht als etwas Natürliches, sondern als etwas Hergestelltes, etwas Fabriziertes. Der Gesichtsausdruck ist nicht der individuelle Ausdruck eines Subjekts. Das Gesicht ist die Ausdruckssubstanz eines semiotischen Systems, eines Zeichenregimes. Das Gesicht ist die Ikone eines signifikanten und subjektiven Zeichenregimes<sup>123</sup> und es wird nur in und von diesem hergestellt.<sup>124</sup>

„Das Gesicht ist nichts Universelles“ (TP 242). Produziert wird es durch die so genannte *abstrakte Maschine zur Herstellung des Gesichts*. Wie jede abstrakte Maschine ist auch diese in konkreten sozialen und historischen Gefügen wirksam. Deleuze und Guattari fragen, welche (Macht-)Gefüge eine solche Maschine in Gang setzen. Welche Machtgefüge haben das Bedürfnis, ein Gesicht zu produzieren? Welche gesellschaftliche Funktion hat diese Maschine und das von ihr produzierte Gesicht?

Das Gesicht ist für Deleuze und Guattari ein Medium, über das Macht ausgeübt werden kann (vgl. TP 241). In manchen Machtgefügen herrscht die „Notwendigkeit, dass es ein Gesicht geben muss“ (ebd.). Die Übercodierung und Chiffrierung des Kopfes zum Gesicht muss im Sinne ökonomischer und machtorganisatorischer Fragestellungen wirksam sein (ebd.). Es gibt etwa das „Gesicht des Stars“ oder das „Gesicht des Führers“ (ebd.). Das Gesicht hat die Funktion, bi-univok und binär zu machen. „Man schlüpft eher in ein Gesicht hinein, als dass man eins besitzt“ (ebd.). Das Gesicht wird hier folgerichtig nicht als Ausdruck von Individualität behandelt, sondern eher als Produkt bestimmter Anforderungen, die eine

---

<sup>123</sup> Vgl. für das Signifikantenregime TP 160.

<sup>124</sup> Deleuze und Guattari sehen die europäische Gesichthaftigkeit durch Darstellungen des Christusgesichts hervorgerufen. Insofern ist für sie das Jahr 0 das Jahr, in dem das Gesicht erschaffen wurde. Christus wird damit zur Leitikone erklärt, die Standards vorgibt, in denen sich die individuellen Köpfe zu subjektiven und signifikanten Gesichtern formen. Die Einschränkung „europäische und christliche“ Gesichthaftigkeit ist wichtig. Wenn Deleuze und Guattari eine Gleichsetzung von Christusgesicht, Gesicht überhaupt und Europäergesicht durchführen, so wendet Peter Sloterdijk dagegen ein, dass jede Hochkultur „normierende Leitikonen der Gesichtlichkeit“, so die Übersetzung Sloterdijks von Deleuzes und Guattaris *visagèité*, z. B. Buddha, Cäsar etabliert hat. Vgl. Sloterdijk, Peter (1998): *Sphären I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 177.

Macht an die Körper heranträgt, um diese zu disziplinieren. In diese Anforderungen werden die Köpfe, indem sie eine Gesichthaftigkeit bekommen, eingepasst. Die Anforderungen können spezifischer als die Anforderungen eines signifikanten und subjektiven Zeichenregimes bestimmt werden.

Das Gesicht wird so selbst zum Kontrollinstrument und zwar auch insofern, als dass es einen „Programmierer von Normalitäten“ darstellt und einen „Aufspürer von Abweichungen“ (TP 244). Die aufgespürten Abweichungen müssen nicht als Feinde des Systems aufgefasst werden. Sie können auch toleriert werden. Die Maschine schließt in diesem Fall nicht aus, sondern weist – bezogen auf einen Standard<sup>125</sup> – hierarchisch organisierte Plätze zu (vgl. TP 244 f.). Die gesellschaftliche Funktion der abstrakten Maschine zur Herstellung des Gesichts ist es, Körper zu disziplinieren, diese als Gesichter in ein Raster einzupassen und so eine hierarchische Ordnung herzustellen.

Halten wir fest: Despotische (signifikante) und autoritäre (subjektive) Machtgefüge setzen die abstrakte Maschine zur Erschaffung des Gesichts in Gang. Die abstrakte Maschine verkoppelt Inhaltselemente (Körper) mit Ausdruckselementen (signifikante und subjektive Zeichen) und stellt so Gesichter her. Diese abstrakte Maschine ist jedoch nicht auf der Konsistenzebene entwickelt, sondern in die Schichten der Signifikanz und Subjektivität eingewickelt. Der Mechanismus der Maschine hat die Funktion, über die Herstellung von Gesichtern kontrollierbare und brauchbare Subjekte zu schaffen. Subjektivität begegnet uns also wieder als Kontrollkategorie und nicht als Kategorie, welche Autonomie und vielleicht gar Souveränität gewährleistet.

#### **5.4 Die Auflösung des Gesichts**

Deleuze und Guattari versuchen ein asignifikantes und asubjektives Programm zu formulieren, so

„ [...] dass sogar die *Gesichtszüge* sich endlich der Organisation des Gesichts entziehen und sich dem Gesicht nicht mehr unterordnen lassen, Sommersprossen die zum Horizont ziehen, vom Wind verwehte Haare, Augen, durch die man hindurchgeht, anstatt sich in ihnen zu spiegeln oder sie im Trübseligen von Angesicht zu Angesicht signifikanter Subjektivitäten zu betrachten.“ (TP 234)

---

<sup>125</sup> Ein solcher Standard kann z. B. der weiße und erwachsene Mann sein, vgl. *Kap. 1.4.2.*

Um der Kontrolle, die über das Gesicht ausgeübt wird, zu entgehen, muss das Gesicht aufgelöst werden. An die Stelle des Gesichts kann zum Beispiel der Kopf treten. Die Kunst kann hier helfen, so Deleuze und Guattari. Es geht jedoch nicht um eine Rettung durch die Kunst, also die Kunst einer katholischen Heilsvorstellung gleich zum Ziel zu erklären, sondern eher um eine Instrumentalisierung der Kunst (vgl. TP 256 f.). Die Kunst als „Mittel, um Lebenslinien zu ziehen“ (TP 257). Kunst, die Lebenslinien zieht, löst ein Werden aus und verharret nicht in der Kunst selbst.

Wir können in diesem Zusammenhang das Konzept des Tier-Werdens und somit eine Ununterscheidbarkeitszone zwischen Mensch und Tier wieder aufgreifen und hier mit Deleuze und Guattari weiterentwickeln:

„In Wirklichkeit gibt es nur Unmenschlichkeiten, der Mensch besteht nur aus Unmenschlichkeiten, die allerdings ganz unterschiedlich sind, je nach Veranlagung und Geschwindigkeit. Die primitive Unmenschlichkeit, die des Vor-Gesichts, ist die Polyvoztät einer Semiotik, die den Kopf zum Anhängsel des Körpers macht, eines Körpers, der bereits relativ deterritorialisiert ist und Verzweigungen zu den spirituell-tierischen Arten des Werdens hat. Jenseits des Gesichts gibt es noch eine ganz andere Unmenschlichkeit, nicht mehr die des primitiven Kopfes, sondern die von „Zielsuchköpfen“, für die die Ränder der Deterritorialisierung zu Operationsgebieten werden, für die die Deterritorialisierungslinien absolut und positiv werden, indem sie eigenartige neue Arten des Werdens bilden, neue Polyvoztäten.“ (TP 261 f.)

Wir haben es mit einer dreifachen Typologie zu tun: Kopf, (Christus-)Gesicht und Zielsuchkopf. Der Kopf, der Teil einer wilden Ordnung zu sein scheint, ist insofern unmenschlich, als dass er nicht deutlich vom Tier abgegrenzt werden kann. Eben deshalb wird er zum Tier in dem Maße, in dem das Tier zum Menschen wird. Die Unmenschlichkeit des Zielsuchkopfes ergibt sich durch die Nicht-Abgrenzbarkeit des Menschen von der Maschine.<sup>126</sup> Neben einem tierischen bzw. menschlichen Phylum nehmen Deleuze und Guattari ein viel grundlegendes maschinelles Phylum an. Zu diesem schreiben sie: „Das maschinelle Phylum ist metallurgisch oder hat zumindest einen Metallkopf, seinen suchenden, umherschweifenden Kopf“ (TP 568). Daher sind die Lebenslinien, die die Kunst zieht, keine organischen Linien mehr. Deleuze und Guattari ordnen diesem Phylum ein „anorganisches Leben“ (TP 568 f.) zu.

Wir sollten allerdings nicht vergessen, dass für Deleuze und Guattari auch das Gesicht unmenschlich ist. Es ist ein Fabrikat, ein Produkt der abstrakten Maschine zur Herstellung des Gesichts. Das Gesicht kann aufgelöst werden im Kopf bzw. im Zielsuchkopf.

---

<sup>126</sup> Deleuze und Guattari bezeichnen etwa den Fernseher und das Radio als Pseudo-Zielsuchköpfe (vgl. TP 411).



Wir geben zwei Beispiele für die Auflösung des Gesichts. Das erste löst das Gesicht zum Kopf auf, das zweite zum Zielsuchkopf.

In seinem Buch über den Maler Francis Bacon (1909-1992)<sup>127</sup> konkretisiert Deleuze die Auflösung des Gesichts im Sinne eines Tier-Werdens des Menschen. Deleuze geht davon aus, dass Tiere keine Gesichter haben. Er sieht im Fleisch die Ununterscheidbarkeitszone zwischen Tier und Mensch. In dieser Zone besteht keine „Ähnlichkeit“ zwischen Mensch und Tier, sondern eine „Identität von Grund auf“, die ein Werden auslöst.<sup>128</sup> Deleuze schreibt, dass Fleisch und Kopf „die objektive Ununterscheidbarkeitszone von Mensch und Tier“ sind.<sup>129</sup> Der Fleischkopf ist daher im oben genannten Sinn eine Unmenschlichkeit.

In seinem kühnen, methodisch durch Foucaults Dispositive und begrifflich durch Baudrillard inspirierten Metaphernstück *Die Souveränität der Sprengköpfe – Zur Geschichte des abgehackten Kopfes in Medien- und Militärtechnik*<sup>130</sup> beschreibt Qrt apodiktisch den Weg vom Schrumpfkopf der wilden Ordnung über den Kopf des Königs in der feudalen Bürokratie und das Kapital in der bürgerlichen Ökonomie hin zum atomaren Sprengkopf der nachindustriellen Ordnung. Der Kopf erlangt – das ist paradigmatisch in Qrts Text – Souveränität über Leben und Tod, sobald er vom Körper getrennt bzw. abgehackt wird. Er wird so zur zombifizierten und unmenschlichen Macht. Der Kopf der Rakete ist jedoch ein doppelter Kopf: einerseits ein atomare Sprengkopf und andererseits ein Videokopf. Letzterer ist Bedingung dafür, dass die Rakete autonom wird, d. h. selbst ins Ziel findet. Auch wenn Qrts Text sich eher für symbolische Ordnungen interessiert und weniger für reale Prozesse, so scheint uns doch der Videokopf der Rakete ein Beispiel für einen Zielsuchkopf zu sein, der eine Auflösung des subjektiven und signifikanten Gesichts durchaus im Sinne Deleuzes und Guattaris beschreibt.

Wir schauen uns nun die abstrakten Maschine zur Herstellung des Gesichts und die konkreten Implementierungen dieser Maschine in den Gefügen genauer an.

---

<sup>127</sup> Deleuze, Gilles (1981/1995): *Francis Bacon – Logik der Sensation*, übers. von J. Vogl, München: Fink.

<sup>128</sup> Ebd., 21.

<sup>129</sup> Ebd.

<sup>130</sup> Qrt (1999): *Tekknologic Tekknowledge Tekgnosis: ein Theoremix*, hrsg. von T. Lamberty und F. Wulf. Berlin: Merve, 63-81.

## 5.5 Der Mechanismus des Gesichts

Deleuze und Guattari beschreiben den Mechanismus der abstrakten Maschine zur Erschaffung des Gesichts als System weiße Wand/schwarzes Loch.<sup>131</sup> Dieser Mechanismus wird als Möglichkeitsbedingung des Gesichts abgehandelt. Es müssen also bestimmte Voraussetzungen erfüllt sein, damit überhaupt ein Gesicht hergestellt werden kann. Eine erste Voraussetzung für das „Bi-Univok-Machen“ und das „Binär-Machen“ ist das „Aufstellen einer Wand oder eines Bildschirms“ (TP 245). Deleuze und Guattari schreiben: „Man kann nur dann Bedeutungsketten bilden, die mit diskreten, digitalisierten und deterritorialiserten Elementen arbeiten, wenn man über einen semiologischen Bildschirm und eine sie schützende Wand verfügt“ (TP 246). Diese Wand schützt vor einem anders codierten Außen, also beispielsweise vor dem Einbruch einer präsignifikanten Semiotik und ist als *weiße Wand* die Referenzfläche für das Gesicht.

Es gibt aber noch eine zweite Voraussetzung, die die Möglichkeit eines Gesichts bedingt. Benötigt wird eine „Kamera“ (TP 237) oder die „Errichtung eines Zentralcomputerlochs“ (TP 245 f.), das Entscheidungen trifft. Dieses fängt alles ein, „was über es hinausgehen, also alles, was sowohl die festgelegten Affekte wie die vorherrschenden Bedeutungen umwandeln könnte“ (TP 246). So kann ein „Raster von Subjektivitäten“ (ebd.) geschaffen werden, in das die Körper, indem ihnen ein Gesicht gegeben wird, eingepasst werden. Diese Mechanismen fassen Deleuze und Guattari unter dem Begriff *schwarzes Loch*.

Das System weiße Wand/schwarzes Loch wird also nicht von einem Gesicht gebildet, sondern es ist umgekehrt: „Auf“ der weißen Wand der Signifikanz zeichnet sich das Gesicht ebenso ab, wie „im“ schwarzen Loch der Subjektivität (TP 230 f.; Hervorhebung im Original). Das Gesicht wird produziert durch den abstrakten Mechanismus weiße Wand/schwarzes Loch. Dieser hat die Funktion signifikante und subjektive Gesichter herzustellen und den Körper als Gesicht überzucodieren. Wie und wo ist nun ein solcher Mechanismus in den Maschinengefügen der Körper und in den kollektiven Äußerungsgefügen implementiert?

Auf der Seite des Ausdrucks, d. h. der kollektiven Äußerungsgefüge, wird die abstrakte Maschine zur Erschaffung des Gesichts in signifikanten und postsignifikanten Zeichenregimen implementiert. Welche konkreten sozio-technischen Maschinen

---

<sup>131</sup> Vgl. hierzu auch Roland Barthes' Analyse des Mechanismus in Bezug auf das Gesicht Greta Garbos (Barthes, Roland (1957/1970): *Mythen des Alltags*, übers. von H. Scheffel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 73-75) und auf das Gesicht im japanische Theater (Barthes, Roland (1970/1981): *Das Reich der Zeichen*, übers. von M. Bischoff, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 122-127).

korrespondieren dieser semiotischen Maschine auf der Seite des Inhalts? In welchen konkreten Maschinen, Instrumenten oder Apparaten wirkt die abstrakte Maschine zur Erschaffung des Gesichts? Es ist wie im Fernsehen: Man braucht einen Bildschirm, der das von der Kamera Ausgewählte als Bild sichtbar macht und eine Wand bildet, die gegen ein Außen schützt und die das Fleisch an der Schnittstelle wegschneidet. Der fleischliche Körper wird also von dem abstrakten Mechanismus, der das Gesicht herstellt, nicht direkt berührt, sondern weicht vor ihm zurück. Ein Beispiel für die Implementierung dieses abstrakten Mechanismus auf der Seite des Inhalts ist die Fotografie. Wir werden nun zeigen, wie sie zur Produktion des *Images*, des öffentlichen Gesichts, einen Beitrag leistet.

## 5.6 Das Image

Ulrich Raulff zeigt in seinem Aufsatz *Image oder Das öffentliche Gesicht*<sup>132</sup> wie die Fotografie als Medientechnik, d. h. als *konkrete* Maschine bzw. als Apparat in den Maschinengefügen der Körper, dazu beigetragen hat, ein modernes und öffentliches Gesicht mit einem bestimmten Image zu produzieren. Somit ist das Gesicht als etwas Gesellschaftliches gekennzeichnet. Durch das, was Raulff „Lichthäutung“<sup>133</sup> nennt, kann der Körper durch die Fotografie übercodiert werden. Dem Körper wird ein Gesicht gegeben, welches nicht mehr – ganz im Sinne Deleuzes und Guattaris – zum Körper selbst gehört. Die Verschaltung von Technik und Körper resultiert hier somit weniger in einem Gefüge aus beidem, sondern eher in einer fleischlosen und technischen Darstellung des Körpers. Der Terminus *photogenes Gesicht* ist somit im Wortsinn zu verstehen. Er bezeichnet nichts anderes als „mit Mitteln des Fotos erzeugte [...] Gesichter“.<sup>134</sup> Das fotogene Gesicht wird für Raulff erst durch die Fotografie hergestellt. Somit ist das Gesicht nicht Ausdrucksfläche der Seele, was nichts anderes heißt, als dass es nicht individuell ist:

„Dieses Gesicht [das fotogene Gesicht, welches Ende des 19. Jahrhunderts erfunden wurde, J. P.] ist freilich nicht einheitlich, in ihm sind Bilder verschiedenster Herkunft zu einer künstlichen Einheit verschnürt, darunter auch alte, vorfotografische Bilder“.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> Raulff, Ulrich (1984): *Image oder Das öffentliche Gesicht*, in: D. Kamper und C. Wulf (Hrsg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 46-58.

<sup>133</sup> Ebd., 47. Raulff zitiert hier den Fotografen Félix Nadar, der eine, man könnte annehmen, epikureisch inspirierte Angst Balzacs beschreibt.

<sup>134</sup> Ebd., 50.

<sup>135</sup> Ebd., 53.

Solche vorfotografischen Bilder sind in einem sehr ursprünglichen Sinn auch die von Deleuze und Guattari zur Motivation ihres Denkens herangezogenen Darstellungen von Christus als Leitikone oder auch Portraits von Subjekten. Dadurch, dass das fotogene Gesicht nicht als individuelle Einheit behandelt wird, ergibt sich die Möglichkeit, dass eine Person, mehrere Gesichter hat bzw., dass ihr Gesicht eine Collage ist: „[E]s [das Gesicht, J. P.] ist eine Collage aus fotografischen Flächen, die ganz speziellen wissenschaftlichen, kriminalistischen und journalistischen Lesarten unterliegt“.<sup>136</sup> Diese Lesarten sind physiognomische Schlüssel (Zeichenregime), über die nicht zuletzt soziale Kontrolle ausgeübt werden kann. Raulff, dessen Argumentation durch das Schema natürliche Ordnung, industriell-historische Ordnung, posthistorische Ordnung strukturiert ist, fragt:

„Ist es ein Wunder, wenn endlich der Foto- und Hyperrealismus der letzten Jahrzehnte in diesen Gesichtern nicht mehr die Tiefe einer Menschenseele, sondern nur noch das Nebeneinander und Ineinander fotografischer Flächen und Zitate, wenn die Fotografie in diesen Gesichtern nur noch sich selbst als erste und letzte Referenz entdeckt?“<sup>137</sup>

Das (fotogene) Gesicht erfährt einen Take-off, der das System operativ schließt und selbstreferentiell macht. Dennoch sieht Raulff eine „Bilderpolitik des Gesichts“<sup>138</sup> erhalten, die primär nicht sprachlich ist, und die hinter den „Bemühungen ums richtige Image“<sup>139</sup> steht. Das kann man auf Wahlplakaten ebenso beobachten wie bei den „Kriegsbemalungen der Stämme von Punks, Teds, Mods und Rockern“<sup>140</sup>.

Wie auch Raulff räumt Thomas Macho<sup>141</sup> der Fotografie einen prominenten Platz in seinen Überlegungen zum modernen Gesicht ein, indem er bemerkt: „[...] erst nach Erfindung der Fotografie wurde die faciale Repräsentation nahezu aller gesellschaftlichen Systeme [...] erfolgreich durchgesetzt“.<sup>142</sup> Ob dieser gesellschaftsweiten facialen Repräsentation sieht Macho „Gesichter, überall Gesichter“<sup>143</sup> oder, wie wir in den Termini Deleuzes und Guattaris ergänzen können: Eine Ausdruckssubstanz wird für alle Inhaltsformen gesetzt. Das Diagramm

---

<sup>136</sup> Ebd., 54.

<sup>137</sup> Ebd.

<sup>138</sup> Ebd., 56.

<sup>139</sup> Ebd., 57.

<sup>140</sup> Ebd., 56.

<sup>141</sup> Vgl. Macho, Thomas (1996): *Vision und Visage. Überlegungen zu einer Faszinationsgeschichte der Medien*, in: W. Müller-Funk und H.-U. Reck (Hrsg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien, New York: Springer, 87-108.

<sup>142</sup> Ebd., 88.

<sup>143</sup> Ebd.

der abstrakten Maschine, die allem ein Gesicht fabriziert, beschreibt Macho als „Punkt, Punkt, Strich, Strich“<sup>144</sup>.

Bei Peter Sloterdijk finden wir ebenfalls einen Beitrag zu der hier dargestellten Gesichtsproblematik.<sup>145</sup> Die Entstehung des Gesichts sieht Sloterdijk nicht durch bestimmte Medien (z. B. das Portrait, den Spiegel; wir ergänzen: den Fotoapparat) provoziert.<sup>146</sup> Er scheut sich nicht, gattungswelt zu argumentieren, wenn er schreibt: „[D]ie Protraktion hebt die Gesichter in einem nach vorne offenen fazialgenetischen Prozess bis an die Schwelle der Portraitfähigkeit herauf“.<sup>147</sup> Vor diesem Hintergrund ist es möglich, „Seinsgeschichte als somatisches Ereignis zu denken“<sup>148</sup>. Als *Protraktion* oder *Gesichtsöffnung* bestimmt Sloterdijk „die biologisch als auch kulturell motivierte Heraushebung der Menschengesichter aus den Tiergesichtern“<sup>149</sup>. Deren (Agens und) Medium ist die „interfaziale Sphäre“ zwischen zwei Menschen, die dadurch entsteht, dass „Menschengesichter [...] sich [...] durch bloßes gegenseitiges Anschauen reziprok aus der Tiergestalt herausgezogen haben“<sup>150</sup> und sich so gegenseitig erzeugen.

Das nicht-moderne Gesicht hatte man nicht für sich selbst, weiß Sloterdijk, sondern für einen anderen, der es anschauen kann.<sup>151</sup> Es entstand eben eine „interfaziale Intimsphäre“ zwischen zwei Gesichtern. Im „bipolaren interfazialen Spiel“ erfährt man im Gesicht des anderen etwas von sich selbst, so Sloterdijk.<sup>152</sup> Das andere Gesicht gibt ein „Affektecho“<sup>153</sup>. Für die Geschichte des Gesichts ergibt sich nach Sloterdijk daher folgende Reihenfolge: erst zwischenmenschliche Protraktion, dann Mediatisierung des Gesichts und eben nicht Genese des Gesichts durch Medien oder Maschinen.

Demzufolge kritisiert Sloterdijk die „Fälle-Denker Deleuze und Guattari“, als dass er ihnen vorwirft, „ihrem eigenen degeneralisierenden Elan erlegen“ zu sein, weil sie nicht die „notwendige“ Unterscheidung vornehmen zwischen „der Protraktion des Sapiens-Gesichts überhaupt und der charakterologischen ‚Beschriftung‘ der fazialen Tafel“, was sie „blind gegen den Gesamtfall der Fazialität“ macht.<sup>154</sup>

---

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Vgl. Sloterdijk, Peter (1998): Zwischen Gesichtern. Zum Auftauchen der interfazialen Intimsphäre, in ders.: *Sphären I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 141-209.

<sup>146</sup> Ebd., 166.

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> Ebd.

<sup>150</sup> Ebd., 168.

<sup>151</sup> Vgl. ebd., 196.

<sup>152</sup> Vgl. ebd., 204.

<sup>153</sup> Ebd.

<sup>154</sup> Ebd., 170.

Natürlich bleibt Sloterdijk nicht bei der Kopplung von Menschengesichtern untereinander stehen, sondern auch er untersucht die Kopplung Maschine-Gesicht. Allerdings taucht diese bei ihm mehr oder weniger nur als historischer – was hier konkret nichts anderes heißt als moderner – Sonderfall auf. Die moderne Kunst zeigt Gesichter, „deren Gegenüber keine menschlichen Partner mehr, sondern Monitore, Kameras, Märkte, Evaluationsgremien sind“<sup>155</sup>. Das Gesicht wird nicht mehr vom menschlichen Gegenüber gestaltet: „Detraktion und Abstraktion haben als fazialplastische Gestaltkräfte gegenüber der Protraktion die Oberhand gewonnen.“<sup>156</sup> So bestimmt Sloterdijk auch den Ort des Interfaces genauer:

„Der charakteristische Ort in der innovierten Medienwelt ist nicht zufällig jenes *Interface*, das nicht mehr den Begegnungsraum zwischen Gesichtern bezeichnet, sondern den Kontaktpunkt zwischen Gesicht und Nicht-Gesicht oder zwischen zwei Nicht-Gesichtern.“<sup>157</sup>

Resümieren wir das Dargelegte, indem wir zur Musik zurückkehren. Wir hatten bereits darauf hingewiesen, dass Popmusik mehrere Ausdruckssubstanzen benutzt. Sie drückt sich nicht nur im Klang, sondern eben auch in Gesichtern aus und schafft so spezifische Images. Somit kann dem Klang ein Gesicht angeheftet werden. Dadurch wird er signifikant und subjektiviert. Es ist jedoch unter zeitgenössischen Medienbedingungen – was mit Raulff nichts anderes heißt, als dass fotografierte Gesichter 1982 nur noch Zitate der Fotografiegeschichte selbst waren und was mit Sloterdijk nichts anderes heißt, als dass, Gesamtfall der Fazialität hin oder her, Gesichter sich immer häufiger Monitoren, Kameras etc. gegenübersehen – auch denkbar, dass ein Individuum mehrere Gesichter haben kann. Unter solchen Bedingungen hätte das Gesicht immer weniger mit dem fleischlichen Körper des Individuums zu tun und könnte von ihm nahezu vollständig abgelöst werden. Deleuze und Guattari sind radikaler, indem sie prinzipiell zwischen Körper und Gesicht unterscheiden.<sup>158</sup>

In der Popmusik ist eine Produktion von immer wieder neuen Gesichtern zum Beispiel bei Madonna anzutreffen. Interessant ist nun, dass über diese Art der Produktion das Gesicht zwar nicht aufgelöst wird, jedoch auch nicht mehr eine einheitliche Subjektivität erzeugt wird. Auffällig ist nun, dass sich nicht jede Popmusik über Gesichter ausdrückt. So hat sich Techno lange Zeit über eine offensichtliche Gesichtslosigkeit ausgezeichnet (z. B. keine Gesichter auf

---

<sup>155</sup> Ebd., 193.

<sup>156</sup> Ebd.

<sup>157</sup> Ebd.

<sup>158</sup> Sloterdijks Protraktionskonzept könnte im Denken Deleuzes und Guattaris als eine die *doppelten Abwendung* (vgl. Kap. 3.4) komplementierende – von uns so genannte – doppelte Zuwendung (vgl. TP 253) verstanden werden, die auf „Entzücken“ (Sloterdijk 1998, 172) oder „Freude“ (ebd., 175) bzw. „Liebe als Passion“ (TP 182) baut.

Plattencovern bzw. im TV) und war insofern ein Programm zur Auflösung des Gesichts. Dass eine solche Gesichtslosigkeit den Sound weniger mit Signifikanz und Subjektivität verbindet, ist dabei nur naheliegend. Bemerkenswert bleibt jedoch, dass diese Deterritorialisierung den Sound mehr mit tanzenden und fleischlichen Körpern verbinden kann. Wir können festhalten, dass im Image Klang und Fleisch *nicht* miteinander verkoppelt werden. Signifikanz und Subjektivität lassen sich für Deleuze und Guattari nicht direkt mit dem Körper verbinden. Eine solche Verbindung geht, wie gezeigt wurde, nur über das Gesicht. Das Gesicht des Stars ist in der Popmusik eine Ausdruckssubstanz. Jedoch kommt an dem Punkt, an dem der Klang sich mit Gesichtern verbindet nicht der fleischliche Körper ins Spiel.

Schauen wir uns zum Abschluss dieses Kapitels eine Möglichkeit an, das Gesicht im Klang aufzulösen.

### **5.7 Coda – Die Auflösung des Gesichts bei Dayton Clarence Miller**

In dem 1916 erschienenen Buch *The Science of musical Sounds*<sup>159</sup> gibt der Akustiker Dayton Clarence Miller einen weit angelegten Überblick über den damaligen Stand der Technik akustischer Forschung. Diese arbeitete sich unter anderem am Problem des Zusammenhangs von Klang und Visualität und somit auch am Problem der Schreibbarkeit von Klang generell ab (ein Problem, welches für den Klang, der Musik genannte wurde, schon seit langer Zeit bearbeitet worden ist). Dieses Problem wurde nicht nur von der Seite her angegangen, die danach fragte, wie man Klang sichtbar machen oder aufschreiben kann. Sondern es gab zu dieser Herangehensweise auch eine inverse, die sich dafür interessierte, wie eine bestimmte Linie klingt.<sup>160</sup> Zu der letzten Gruppe findet sich in Millers Buch ein Beispiel, welches auch das Gesicht ins Spiel bringt.

Miller nimmt einen fotografisch guillotinierten Frauenkopf und zeichnet von diesem die Profillinie ab. Denkbar ist nun, dass die abgezeichnete Profillinie auf unterschiedlichste Arten weiterverarbeitet werden kann.

---

<sup>159</sup> Miller, Dayton Clarence (1916/1926): *The Science of musical Sounds*, New York: Macmillan.

<sup>160</sup> Exemplarisch für diese Interessengruppe ist natürlich der viel zitierte Rilketext *Ur-Geräusch* von 1919. Rilke wirft in diesem die Frage auf, wie die Kronennaht – eine Linie, die sicherlich nicht auf einen menschlichen Autor zurückgeht – klingt, wenn man sie von einem Phonographen abtasten lässt.

1. Johann Caspar Lavater (1741-1801) würde sie wahrscheinlich als charakterologischen Text ansehen und sie mit einem vorher konventionalisierten physiognomischen Schlüssel entziffern. Der Linie wird so Bedeutung und Sinn zugeschrieben.
2. Es besteht aber auch die Möglichkeit, die Linie einem 1877 von Edison entwickelten Phonographen zu überlassen. Der Phonograph würde dann die Linie lesen und als Klang, vielleicht als Musik oder vielleicht als Rauschen, ausgeben.
3. Die Möglichkeit, die Linie als Graph einer mathematischen Funktion aufzufassen, ist ebenfalls denkbar. Dies ist mit einer Fouriertransformation leicht machbar.

Miller verarbeitet die Linie entsprechend der letztgenannten Möglichkeit und schreibt sie als Gleichung an, die aus 30 Termen besteht, die aber ab dem 18. Term sehr klein werden und vernachlässigt werden können. Über diese Gleichung gelingt es ihm, zu der synthetischen Darstellung des Profils der auserkorenen und abstrahierten Muse zu gelangen.

Die (grafische) Synthese der Gleichung ergibt einen der anfänglich abgezeichneten Profillinie ähnlichen Verlauf. Den Graph der Gleichung serialisiert Miller. Er fügt also grafisch quasi Profillinie an Profillinie. Miller stellt sich jede harmonisch analysierte Profillinie als eine Periode eines Tons vor. Die Implementierung dieses Gedankens gestaltet sich 1916 noch äußerst problematisch, was letzten Endes auch zu ihrer Nicht-Durchführung beitrug. 2004 ließe sich die Gleichung jedoch beispielsweise mit *SuperCollider*<sup>161</sup> problemlos in Klang umwandeln.

Was sich hier ereignet hat, ist eine beeindruckende Abstraktion. Der dreidimensionale fleischliche Körper im Raum wird mit Hilfe fotografischer Technik abgeflacht und zerstückelt. Er wird zum fleischlosen, zweidimensionalen Bild eines Gesichts. Dieses wird zur (Profil-)Linie abstrahiert. Diese wiederum wird als schlichte Gleichung codiert, die in der „nullten Dimension“ (Vilém Flusser) operiert. Die Gleichung stellt eine Periode eines Tons dar.

Man könnte an dieser Stelle anmerken, dass Miller ein rein ingenieurtechnisches Verfahren entwickelt, das völlig semantikfrei ist. Das ist aber nicht der Fall. Darauf weist Miller hin, indem er die folgende Überlegung anstellt: „If mentality, beauty, and other characteristics can be considered as represented in a profil portrait, then it may be said that they are also expressed in the equation of the profil.“<sup>162</sup> Mit dieser Überlegung gibt er eine Antwort auf die Frage, warum genau dieses Portrait in Klang transformiert werden soll. Antwort: Weil es „mentality“ und „beauty“ repräsentiert. Was auch immer „mentality“ heißt,

<sup>161</sup> SuperCollider ist eine in Echtzeit arbeitende Programmiersprache zur Audio-Synthese.

<sup>162</sup> Miller 1926, 120.



kann wohl nur semantisch geklärt werden; was „beauty“ heißt, soll offensichtlich im Rahmen einer Proportions- und Formenästhetik selbstverständlich sein. So kommt Miller auf die bizarre Idee, dass die formalen Eigenschaften der Profillinie des Frauenkopfes, die ja annähernd auch in der Abstraktion desselben, d. h. in der mathematischen Gleichung, vorhanden sind, auch noch die Schönheit des aus der Frau gewonnenen Tons garantieren.

Wenn man nach der Art der Beziehung zwischen fleischlicher Frau-Foto-Profillinie-mathematische Gleichung-Klang fragt, so lässt sich feststellen, dass die Profillinie eine ikonische<sup>163</sup> Beziehung zum Foto hat. Die Profillinie ähnelt dem Foto aufgrund ihrer Form. Diese Form beschreibt die mathematische Gleichung.

Miller sieht sein Tun nicht ausschließlich als das Tun eines Ingenieurs an, der technische Vorgänge ersinnt und implementiert. Sein Interesse an diesem Tun gilt auch formal-ästhetischen Fragen. Und so kommt er auf folgende Idee: „[...] beauty of form may be likened to beauty of tone color – that is, to the beauty of certain harmonious blending of sound.“<sup>164</sup> Er verbindet somit die Schönheit der Form, die er in die Profildarstellung des Frauenkopfes ausmacht, mit der Schönheit der Klangfarbe bzw. einer bestimmten harmonischen Verschmelzung von Klängen, die er über die harmonische Analyse formal beschreiben kann.

Douglas Kahn sieht Millers faziale Transformation als in einer patriarchalen Tradition stehend an, die Frauen mit Musik gleichsetzt und weibliche Schönheit gegen weibliches Rauschen stellt.<sup>165</sup> Kahn, der im Rauschen seine dialektische Produktivkraft und sein ästhetisches Prinzip gefunden hat, versucht Millers *noise control*<sup>166</sup> offen zu legen. Miller bringt mit den Gesichtern von Frauen „noise into line“<sup>167</sup>. Weiter ist die zur Analyse der Profillinie benutzte Fouriertransformation, so Kahn, prädisponiert für „noise abatement“ und „musical convention“, und zwar deshalb, weil sie nur periodische Wellenformen und damit kein Rauschen analysieren kann.<sup>168</sup> Man sieht also, wie das von Miller entwickelte technische Verfahren nur in einer bestimmten Tradition entstehen konnte, und wie von dieser Tradition ausgehend im Vorfeld bestimmte implizite Selektionen getroffen worden sind.

Wie dem auch sei, wir haben bei Miller einen Umgang mit dem Gesicht kennen gelernt, der das Gesicht nicht ausschließlich als signifikant und subjektiv behandelt. Jedoch

---

<sup>163</sup> Die Beziehung ist keine indexikalische, wie Kahn meint. Es geht um Ähnlichkeit nicht um Kausalität. Vgl. Kahn 2002, 98.

<sup>164</sup> Miller 1926, 120.

<sup>165</sup> Vgl. Kahn 2002, 97.

<sup>166</sup> Attali, Jacques (1977/2002): *Noise. The political Economy of Music*, übers. von B. Massumi, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 122-124.

<sup>167</sup> Kahn 2002, 96.

<sup>168</sup> Ebd., 95 f.

sind bei Miller die Auswahlkriterien des konkreten Gesichts und die Motivation für die Entwicklung des Verfahrens signifikante und subjektive. Die Techniken, die in dem Verfahren zum Einsatz kommen, schließen bestimmte Phänomene (Geräusche) aus und andere (Töne) ein. Jedoch kann das Verfahren, das quasi die Umkehrung eines an der Profillinie orientierten, auf Grundlage der harmonischen Analyse entwickelten Gesichtserkennungsalgorithmus ist, aufgrund dieser Umkehrung als Verfahren zur Auflösung des Gesichts bezeichnet werden. Die Auflösung des Gesichts führt jedoch nicht zum Kopf oder zum Zielsuchkopf, sondern findet ihr Ziel im Ton (der allerdings nicht realisiert werden konnte). Miller hat insofern gezeigt, wie aufgrund formaler Ähnlichkeiten ein Bild in einen Klang überführt werden kann.

## Kap. 6      Klang

### 6.1 Musik und Sprache als Medien im Klang

Wir wissen bisher wenig über den Klang. Wenn wir die Frage klären wollen, wie der fleischliche Körper in Mediensettings eingebunden werden kann, und wenn wir hier Medien insofern spezifizieren, als dass wir das Medium Klang betrachten, so müssen wir uns mit der Frage auseinandersetzen, wie der Klang kopplungsfähig für den fleischlichen Körper wird und wie diese Kopplungen zwischen Klang und Fleisch hergestellt werden können. Dafür gilt es, Klang als Medium, das durch eine spezifische Materialität gekennzeichnet ist, zu erkunden. Wir nehmen ein solches Erkunden im Folgenden mit John Shepherds und Peter Wickes Buch *Music and Cultural Theory*<sup>169</sup> vor. Shepherd und Wicke explizieren die Eigenarten von Klang zunächst mit Hilfe der Abgrenzung von Musik und Sprache. Musik und Sprache haben jedoch eine Gemeinsamkeit: Sie ereignen sich im selben Medium – dem Klang. Wir wenden uns dem Klang zunächst phänomenologisch zu (*Kap. 6.2*) und untersuchen dann die Beziehungen, die Klang eingehen kann (*Kap. 6.3*). Sind Musik und Sprache in diesen beiden Abschnitten noch unterscheidbar, so werden sie in der *Paralinguistik* (*Kap. 6.4*) zunehmend ununterscheidbar.

### 6.2 Akustische vs. visuelle Phänomene

Shepherd und Wicke explizieren die spezifischen Eigenarten von Musik gegenüber Sprache vor dem Hintergrund, dass beide sich im Medium Klang ereignen.<sup>170</sup> Hierzu grenzen sie klangliche Umwelten von visuellen Umwelten ab. Sie setzen dann die Sprache als klangliches Phänomen insofern in ein Verhältnis zu fundamental durch den Sehsinn identifizierten und manipulierten Phänomenen, als dass sie auf diese referieren kann. Der Sehsinn bekommt die Fähigkeit zugesprochen, Objekte genauer als der Hörsinn lokalisieren zu können. Sprache spricht zwei Sinne an: das Hören und das Sehen.<sup>171</sup> Die Erfahrung von Klang wird bei Shepherd und Wicke mit anderen Qualitäten ausgestattet als die Erfahrung von optischen Phänomenen. So ist für sie Klang ein Phänomen, das von allen Richtungen auf den

---

<sup>169</sup> Shepherd, Wicke 1997.

<sup>170</sup> Vgl. zu der Differenzierung von akustisch und optisch wahrgenommenen Phänomenen ebd., 125-129.

<sup>171</sup> Das verhält sich konträr zu Deleuzes und Guattaris Feststellung, dass man nur das sagt, was man vom Hörensagen kennt, vgl. *Kap. 1.1.2*.

Wahrnehmenden simultan und dynamisch einströmt, das sich von der Oberfläche der materiellen Klangquelle abhebt, das den Wahrnehmenden in einer „cocoon-like-fashion“<sup>172</sup> einhüllt, das in dem Moment, in dem es sich ereignet, auch schon wieder aufhört zu existieren und das allgemein prozessual und dynamisch ist. Die – wir ergänzen: materiellen – Attribute der materiellen Welt heben sich in einem optischen Phänomen hingegen nicht von der Oberfläche der Objekte ab und gelangen so zum Beobachter. Bei einem solchen Phänomen sind die Erfahrung und der Ort der Quelle der Erfahrung identisch, im Gegensatz zum akustischen Phänomen, dessen Quelle vielleicht eindeutig lokalisiert werden kann, dessen Erfahrung aber, ob der Eigenschaft von Klang, den Wahrnehmenden einzuhüllen, nicht auf den Ort der Klangquelle eingeschränkt werden kann. Shepherd und Wicke ordnen wahrgenommenen visuellen Phänomenen noch weitere Eigenschaften zu, mit denen sie diese von perzipierten klanglichen Phänomenen abgrenzen: So kann der Blick leichter kontrolliert werden als das Hören; die Welt des Sehens ist sicherer und permanenter als die Welt des Klangs und so erleichtert die Welt des Sehens Kontrollen und Teilungen, wohingegen dem Klang eine eher verbindende Funktion in dem Sinne zugeschrieben wird, dass dieser den Wahrnehmenden an eine berührbare Beziehung zur materiellen Welt erinnert. Shepherd und Wicke beschreiben den Klang im Verhältnis zu einer Klangquelle und zu einem Wahrnehmenden. So ist Klang – ihnen zufolge – ein Kommunikationsmedium, das nicht nur das Trommelfell des Wahrnehmenden vibrieren lässt,<sup>173</sup> sondern im ganzen Körper Resonanz findet; die materielle Klangquelle legt ihre internen Eigenschaften und Qualitäten im Moment der Klangerzeugung offen. Wenn ein menschliches Individuum diese Quelle ist, so drückt sich dessen inneres, physiologisches Leben aus.

Wir haben somit genauer bestimmt, was spezifische Eigenschaften akustischer (und nicht optischer) Phänomene sind. Die Materialität von Klang kann im taktilen bzw. im haptischen Sinn berühren und bietet somit eine Kopplungsmöglichkeit zum fleischlichen Körper. Diese Eigenschaft von Klang kann vor allem durch den Einsatz von Verstärkungstechnik provoziert werden. Eine solche Provokation gehörte bereits zur Ästhetik des Rock'n'Roll und wird in der elektronischen Tanzmusik besonders exponiert. Darüber hinaus kann Klang im Wortsinn kein (ausschließliches) Oberflächenphänomen sein. Er steht in intimer Beziehung zu internen Eigenschaften des Klangerzeugers aber auch des Klangrezipienten. Wenn diese Klangerzeuger oder Klangrezipienten aus Fleisch sind, dann ist

---

<sup>172</sup> Ebd., 126.

<sup>173</sup> Vgl. hierzu den „Sprachenstudenten“ in Louis Wolfsons Buch „Le schizo et les langues“. Dessen Mutter hat Freude daran, „das Trommelfell ihres geliebten Sohns mit ihren Stimmbändern vibrieren zu lassen“ (zitiert nach Deleuze 2000, 23).

es das Fleisch, was klingt bzw. resoniert. Wir spezifizieren nun die Beziehungen, die Klang ausbilden kann.

### 6.3 Klang als Medium, Klang als Signifikant

Shepherd und Wicke grenzen die Sprache von der Musik im Verhältnis zu ihrer jeweiligen Beziehung zum Klang, vor dem Hintergrund der Unterscheidung von klanglichen und visuellen Phänomenen, genauer ab. Sprache bezieht sich in erster Linie auf die visuell differenzierte Welt und evoziert indirekt, weil sie arbiträr und das Signifikat ein mentales Konzept ist, die Strukturen der menschlichen Welt und die Zustände des Seins;<sup>174</sup> Musik hingegen ist bezogen auf diese Strukturen und Zustände konkret und direkt.<sup>175</sup> Wir merken an, dass konkret und direkt hier nicht in einem Sinne zu verstehen ist, der Wahrnehmungsschemata umgeht, sondern, dass das, was klingt, die Welt selbst ist und hierauf bezogen ist die Musik konkret bzw. direkt und eben nicht abstrakt, wie man vielleicht denken könnte.

Schauen wir uns die Beziehungsarten an, die Klang eingehen kann.<sup>176</sup> Das Verhältnis von Signifikat zu Signifikant ist in der Sprache arbiträr. Der Signifikant ist dabei – nach Saussure – ein Klangbild bzw. eine bestimmte Erfahrung des Klangs und nicht der Klang selbst. Die Erfahrung editiert und interpretiert den Klang (Shepherd und Wicke werden diesen Vorgang später als *sonic saddle* bezeichnen).<sup>177</sup> Signifikanten stehen der Linguistik als diskrete Analyseeinheiten zur Verfügung, die kognitiv bearbeitet werden, und die deutlich vom Signifikat abgegrenzt werden können, so Shepherd und Wicke. Das, was der Signifikant hervorruft, hat nichts mit dem Klang des Signifikanten zu tun. Genau deshalb funktioniert ein Signifikant auch arbiträr. Der spezifische Klang des Signifikanten wird nicht analysiert, er hat nichts mit einem bestimmten Grad von Affektivität zu tun, das heißt, er wird selbst nicht affiziert. Für Shepherd und Wicke, die sich auf Saussure beziehen und so dieses Bild vom Signifikanten entwerfen, werden Signifikanten kognitiv verarbeitet und bringen im Prozess ihrer Verarbeitung nicht den ganzen Körper ins Spiel,<sup>178</sup> was eine affektive Verarbeitung wäre, sondern nur das Gehirn.

---

<sup>174</sup> Wir können hier ergänzen, dass ein Teil der Macht der Sprache darauf beruht, vergessen zu machen, dass wir von Vorstellungen und nicht von Dingen sprechen.

<sup>175</sup> Shepherd, Wicke 1997, 129.

<sup>176</sup> Vgl. zu der Unterscheidung von *Klang als Medium* und *Klang als Signifikant* ebd., 117-124.

<sup>177</sup> Vgl. ebd., 118.

<sup>178</sup> Shepherd, Wicke 1997, 120.

Gegen diese Konzeption des *Klangs als Signifikanten* – und das ist für uns interessant – setzen Shepherd und Wicke ihr Konzept vom *Klang als Medium*. Dieses bekommt mit *Ausdehnung* und *Dimension* zwei inhärente materielle Qualitäten zugesprochen. Funktioniert Klang als Signifikant arbiträr, so wird diese Arbitrarität im Konzept von Klang als Medium insofern eingeschränkt, als dass die Klänge der Musik (im Gegensatz zum Klang als Signifikant) *materiell* eingebunden sind in die Hervorrufung der von Shepherd und Wicke so genannten *elements of signification* von „Menschen“. Wir müssen anmerken, dass es eben eine solche materielle Einbindung ist, an der es dem Klang als Signifikant mangelt; dieser ist, wenn man es so nennen will, *differentiell* eingebunden. Das heißt für Shepherd und Wicke, dass jeder Klang (als Medium), sobald er wahrgenommen wird, *automatisch* mit den *elements of signification* verbunden ist. Diese feste Verbindung nennen Shepherd und Wicke *technology of articulation*. Durch eine solche grenzen sie Klang als Medium vom Klang als Signifikant ab. Letzterer ist eben nicht fest (sondern arbiträr) mit den *elements of signification* verbunden. Oder anders formuliert: Das, was ein Signifikant hervorruft, hat nichts mit dem konkreten und materiellen *Klang* des Signifikanten zu tun. Im Gegensatz dazu ruft Klang als Medium eine affektive Antwort hervor, die mit den materiellen Charakteristika des Klangs selbst verbunden ist: Klänge, die aufregend wirken sollen, müssen selbst aufregend sein.<sup>179</sup> Shepherd und Wicke schreiben, dass in der Sprache relativ einfach zwischen Signifikant und Signifikat unterschieden werden kann, dass in der Musik die entsprechende Unterscheidung zwischen Klang als Medium und den *elements of signification* jedoch nicht so einfach vollzogen werden kann, da die Analyseeinheiten nicht etabliert werden können. Aufgrund dessen, dass in der Musik die inhärenten materiellen Qualitäten des Klangs nicht so vernachlässigbar sind wie in der Sprache, für die das *Klangbild*, also der Signifikant, von Belang ist – und, so können wir ergänzen, nur insofern als dass er eine Differenz, egal welche, zu einem anderen Signifikanten erzeugt, die an sich nicht materiell ist, setzen Shepherd und Wicke den Klang als Medium in Bezug zu den Körpern und ihren Affekten und den Klang als Signifikant in Bezug zum Geist bzw. zum Gehirn und einer kognitiven Verarbeitung. Signifikanten bringen nicht den ganzen Körper ins Spiel.<sup>180</sup>

Wegen der *technology of articulation* kann nach Shepherd und Wicke Musik im Vergleich zur Sprache nicht so einfach dekontextualisiert werden. Der Hörer muss in die

---

<sup>179</sup> Vgl. ebd., 118. Shepherd und Wicke beziehen sich hier auf den Linguisten Manfred Bierwisch. Dieser schreibt: „Ein Lautmuster, das Aufregung zeigen soll, muss aufgeregt sein. Dagegen enthält der Satz *Er ist aufgeregt* nicht mehr und nicht weniger Aufregung als der Satz *Er ist nicht aufgeregt*, obgleich er das Gegenteil sagt.“ (Bierwisch, Manfred (1978): *Musik und Sprache*. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise, in: E. Klemm (Hrsg.): *Jahrbuch Peters 1978. Aufsätze zur Musik*, Leipzig: Edition Peters, 62; Hervorhebungen im Original)

<sup>180</sup> Vgl. Shepherd, Wicke 1997, 120.

Analyse von Musik miteinbezogen werden, damit Äquivalenzen und Differenzen etabliert werden können. Die Sprachanalyse findet, so Shepherd und Wicke, unabhängig vom Sprecher statt.<sup>181</sup> Eine Trennung wie die einer Ebene der Sprache und einer Ebene der sozialen Bedeutung kann für Shepherd und Wicke für die Musik nicht etabliert werden, weil sich die Klänge nicht von der Erfahrung des Klangbilds trennen lassen.<sup>182</sup>

Wir können mit Shepherd und Wicke das „signifizierende Potential“ (*signifying potential*) von Klang (auf der Ebene der Klangfarbe) in drei Kategorien einordnen.<sup>183</sup>

1. Zwischen zwei Klängen (*sound of evocation/sound of reference*<sup>184</sup>) besteht eine nicht arbiträre Beziehung; z. B. kann ein Klang einen anderen Klang imitieren und so auf diesen verweisen. Die inhärenten materiellen Qualitäten der zwei Klänge sind nicht-arbiträr verbunden. Es besteht eine homologe Beziehung (d. h. eine wahrnehmbare Ähnlichkeit oder Parallelität der Strukturen). Auf der Ebene dieser Beziehung ereignet sich kein Medienwechsel, weil der Verweis in einer mimetischen Beziehung zu einem klanglichen Aspekt eines (nicht nur) klanglichen Phänomens treten kann (z. B. die imitierten Kuckuck-Rufe aus Beethovens Sechster oder Trommelwirbel, die auf das mentale Konzept „militariness“<sup>185</sup> verweisen).
2. Klang kann auf eine nicht-klangliche Wirklichkeit verweisen. Shepherd und Wicke nennen auch das eine homologe und ikonische (bzw. mimetische<sup>186</sup>) Beziehung, die der Klang eingehen kann. Es wird hier also ganz offensichtlich eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Klang und dem, worauf er verweist, angenommen. Als Beispiel hierfür dienen die Klangfarben der Stimme, die mit einer bestimmten Geschlechteridentität verbunden werden.<sup>187</sup>
3. Klang kann in einer rein arbiträren und konventionellen Beziehung zu dem, worauf er verweist, stehen. Die immanenten materiellen Qualitäten des Klangs sind in diesem Fall irrelevant.

---

<sup>181</sup> Das dieses letzten Endes nur unter größten Komplexitätseinbußen und unter Etablierung einer Hochsprache und einer Majorität geht, haben wir mit Deleuze und Guattari in *Kap. 1* gezeigt.

<sup>182</sup> Vgl. Shepherd, Wicke 1997, 121.

<sup>183</sup> Zu 1.-3. vgl. ebd., 205-206 und außerdem für 1. und 2. vgl. ebd., 155.

<sup>184</sup> Ebd., 205.

<sup>185</sup> Ebd., 155.

<sup>186</sup> Vgl. ebd., 158.

<sup>187</sup> Das die Klangfarben der Stimme, ihr Zusammenhang mit der Geschlechteridentität und die Geschlechteridentität selbst kontinuierlich variiert werden können, haben wir in Fußnote 33 gezeigt.

(1.) und (2.) sind ikonisch signifizierend und werden in *Music and Cultural Theory* als Musik behandelt und schließen dementsprechend die inhärenten klanglichen Qualitäten mit ein. (3.) ist arbiträr signifizierend und wird als Sprache behandelt.

Nun kann jedoch auch das mit Shepherd und Wicke etablierte Oppositionspaar Sprache/Musik, mit dem wir das Medium des Klangs erkundet haben, selbst problematisiert werden. Dies führt uns hier zur Paralinguistik.

## 6.4 Paralinguistik

Shepherd und Wicke beschreiben Musik nicht als Sprache und Sprache nicht als Musik.<sup>188</sup> Die oben angeführte strikte und statische Gegenüberstellung von kognitiver Sprache und affektiver Musik wird von ihnen insofern eingeschränkt, als dass sie „Musik“ und „Sprache“ als Kategorien ansehen, deren Unterscheidung voneinander – genauso wie deren jeweils spezifische Bedeutung – diskursiv verhandelt werden.<sup>189</sup> Allerdings haben Sprache und Musik die Gemeinsamkeit und sind deshalb ununterscheidbar, dass sie beide im gleichen Medium, welches der Klang ist, stattfinden.

Shepherd und Wicke gehen (mit Bierwisch) davon aus, dass es sich bei den Kategorien „Sprache“ und „Musik“ um „Idealtypen“<sup>190</sup> handelt, die, obwohl diskursiv konstituiert, die Pole eines Kontinuums darstellen. Sprache und Musik sind also in der Realität immer miteinander vermischt und berühren sich. Einen solchen Bereich nennen Shepherd und Wicke mit Julia Kristeva *Paralinguistik*.<sup>191</sup> Sprache ist sowenig nur arbiträr wie Musik nur ikonisch und homolog ist. Sowohl Musik als auch Sprache haben onomatopoetische Qualitäten.<sup>192</sup> Jede Sprache hat rhythmische und texturale Eigenschaften. Nicht nur Sprache, sondern auch Musik kann rein arbiträr funktionieren. Kristeva hat in ihrer Paralinguistik Sprache um Rhythmus, Flexion, Bild und Bewegung erweitert.

Trotz der realen Vermischung von Musik und Sprache lassen sich in diesem Schema bestimmte Musiken identifizieren, die sprachähnlicher sind als andere Musiken. Shepherd und Wicke sehen in der „klassischen“ Musik ein Beispiel für einen solchen Fall. Die klassische Musiktheorie beschäftigt sich mit Beziehungen *zwischen* den Klängen, also gewissermaßen

---

<sup>188</sup> Zur Paralinguistik vgl. Shepherd, Wicke 1997, 208 ff.

<sup>189</sup> Vgl. ebd., 205, 208.

<sup>190</sup> Vgl. ebd., 211.

<sup>191</sup> Vgl. Kristeva, Julia (1981/1989): *Language the Unknown: An Initiation into Linguistics*, übers. von A. M. Menke, New York: Columbia University Press, 308 (zur Paralinguistik) sowie 308-311 (zur musikalischen Sprache).

<sup>192</sup> Vgl. Shepherd, Wicke 1997, 208.



mit der Syntax und nicht mit den Klängen selbst. So gesehen, ist der konkrete und materielle Klang z. B. in einem Akkord marginal. Entscheidend ist die Beziehung *zwischen* den Klängen. Damit wird die Musik der Sprache in dem Sinne ähnlich, als dass auch die (strukturalistische) Sprachanalyse sich für die abstrakten Beziehungen, die zwischen den Signifikanten entstehen, interessiert.<sup>193</sup>

Shepherd und Wicke stellen fest, dass „those with political and cultural power“<sup>194</sup>, also „die“, die einen Standard bestimmen, gerade das als „gute“ Musik oder „gute“ Sprache betrachten, was die „inherent characteristics of sound“ und die „multi-media potentials of sound“ ausschließt.<sup>195</sup> Gerade diese beiden Komponenten scheinen uns aber wichtig, wenn es darum geht, Musik mit dem fleischlichen Körper zu koppeln, d. h. ein Gefüge aus Klang und Fleisch zu schaffen, in dem sich beide berühren. Deshalb entwickeln wir diese Komponenten in *Kap. 7* als ästhetisches Programm weiter.

Festzuhalten bleibt, dass für Shepherd und Wicke Musik immer im Spannungsfeld bestimmter Machtverhältnisse steht. Musik kann direkt und konkret Macht ausüben und Subjekte direkt positionieren,<sup>196</sup> wohingegen angenommen wird, dass die Sprache wenig intrinsische Macht hat<sup>197</sup>. Jedoch – und das ist in der gesamten *Music and Cultural Theory* evident – ist diese Macht in erster Linie als symbolische Macht verfasst (auch wenn an einigen Stellen materielle Machtverhältnisse zur Sprache kommen) und so schreiben Shepherd und Wicke über die Musik: „*Meaning is power and power is meaning*“<sup>198</sup>.

## 6.5 Resümee Shepherd und Wicke

Auch wenn *Music and Cultural Theory* einen grundsätzlich anderen Ansatz<sup>199</sup> als die vorliegende Arbeit hat, so finden sich doch einige wichtige Berührungspunkte, die wir oben geschildert haben. Diese können uns helfen, unser Projekt voranzutreiben, das danach fragt, wie der Klang für das Fleisch kopplungsfähig wird und wie das Fleisch medial infiziert wird. Grundsätzlich lässt sich allerdings sagen, dass das Fleisch in einer strukturalistischen Konzeption von Musik, die Musik als bedeutungstiftendes System auffasst – und nichts

---

<sup>193</sup> Vgl. ebd., 212.

<sup>194</sup> Ebd., 212.

<sup>195</sup> Vgl. ebd.

<sup>196</sup> Vgl. ebd., 213.

<sup>197</sup> Vgl. ebd., 214.

<sup>198</sup> Ebd., 216; Hervorhebung im Original. Zur Macht in Sprache und Musik vgl. ebd., 210.

<sup>199</sup> Dieser lässt sich wie folgt beschreiben: Shepherd und Wicke gehen von dem Konzept der strukturalen Linguistik Saussures aus und fragen „Wie lässt sich Musik als bedeutungstiftendes System begrifflich fassen?“. Somit etablieren sie Sinn und Bedeutung als zentrale Kategorien in ihrer Analyse.

anderes verfolgen Shepherd und Wicke primär in ihrem Buch – keine eindeutige Position oder Funktion hat. Die zentralen Konzepte des *sonic saddle* und der *technology of articulation* sind in erster Linie zeichentheoretische Konzepte, auch wenn sie mit dem *Material* Klang verbunden sind. Deshalb liegt das Fleisch quer zu den Achsen, die die *technology of articulation* ausbilden. Allerdings ist der Klang als materielles Medium tatsächlich das verbindende Element. Es ist letztlich eine Frage der Technik. Auch die zeichentheoretischen Konzepte von Shepherd und Wicke sind eine Technik, die einen Reichtum an Kopplungsmöglichkeiten mit Klang bewirkt. Die Anzahl der Möglichkeiten wächst im historischen Prozess stetig. Die Kopplungsmöglichkeiten von Klang sind bei Shepherd und Wicke in erster Linie symbolische Kopplungen, weshalb Klang bei ihnen auch beinahe grundsätzlich signifikant ist.<sup>200</sup> Diese Signifikanz kann mit dem Ansatz, der in *Music and Cultural Theory* vertreten wird, weder überschritten werden, noch können Prozesse ausgemacht werden, die der Signifikanz zu Grunde liegen.

Wir können mit Deleuze und Guattari zeigen, an welchen Punkten hier zwangsläufig Komplexität abgeschliffen wird. Jedoch wollen wir vorher noch einige Gemeinsamkeiten von Shepherd und Wicke und Deleuze und Guattari in den Blick nehmen.

Der Zusammenhang, in dem wir die beiden Theorien im Rahmen dieser Arbeit geschildert haben, ist unter anderem der zwischen Sprache und Musik. Nun gehen Deleuze und Guattari diesen Zusammenhang von der Seite der Sprache, Shepherd und Wicke eher von der Seite der Musik an. Wir finden in beiden Theorien eine Auseinandersetzung mit dem strukturalistischen Signifikant/Signifikat-Modell. Deleuze und Guattari brechen jedoch grundsätzlich mit diesem und geben den Bruchstücken ihren Platz im signifikanten Zeichenregime und im Gesicht – und *nur* dort. Shepherd und Wicke bleiben dem Modell über weite Strecken treu, gelangen allerdings mit ihrer Konzeption von Klang als Medium an den Rand des Modells. Und genau dort berühren sich, so meinen wir, die beiden Theorien. Auch, wenn dieser Gebrauch von *Music and Cultural Theory* eventuell „illegitime“ Züge trägt, insofern, als dass hier mit dem grundsätzlichen Ansatz des Buches gebrochen wird, so finden wir in dem Buch dennoch einen Verbündeten, mit dem wir Klang als Medium in seinen inhärent materiellen Eigenschaften begrifflich fassen können und mit dieser Beschreibung über die bloße Physikalität des Klangs hinaus gehen können. Wir haben das oben in einem engeren und in einem weiteren Sinn getan, indem wir uns einerseits mit der Wahrnehmung von akustischen Phänomenen auseinander gesetzt haben und andererseits Klang als Medium im

---

<sup>200</sup> Wir denken, dass sich an dieser Fokussierung auf symbolische Kopplungen wenig ändert, wenn das Signifikanzkonzept mit Praktiken oder Körpern verbunden wird.

Gegensatz zu Klang als Signifikant entworfen haben. Wir werden dieses im Rahmen einer Entwicklung eines ästhetischen Programms (*Kap. 7*) weiter vorantreiben.

Jedoch sehen wir zwei Probleme bei dem weiteren Umgang mit der Konzeption von Klang als Medium in *Music and Cultural Theory*. Wir denken, dass Klang nicht unbedingt in ein signifikantes (und subjektives) Zeichenregime eingebunden werden muss, damit er – auf der Ebene des Zeichens – Musik sein kann, sondern dass Klang auch z. B. im präsignifikanten Zeichenregime Musik werden kann – z. B. dadurch, dass zu ihm getanzt wird.

Des Weiteren scheint uns *Music and Cultural Theory* – und hier können wir auf die Terminologie von Deleuze und Guattari zurückgreifen und so zeigen, wo *Music and Cultural Theory* Komplexität abschleift – einen blinden Fleck auf der Seite der Maschinengefüge der Körper zu haben. Musik wird bei Shepherd und Wicke als körperlos transformierter Klang angesehen. Die Vermischungen der Körper und die Maschinengefüge der Körper, die in einen solchen Prozess eingebunden sind, werden relativ wenig berücksichtigt. Das führt zur bereits zitierten Annahme: „*Meaning is power and power is meaning.*“<sup>201</sup> Diese analytische Einengung der Macht als etwas, das primär auf der Ebene von Sinn und Bedeutung zu suchen ist, ist deshalb problematisch, als dass sie eine Machtlosigkeit der Analyse selbst gegenüber konkreten Machtverhältnissen, die sich beispielsweise in sozialen Kontrollmechanismen organisieren, zur Folge hat, die nicht über Sinn und Bedeutung laufen. Solche Mechanismen werden von Wicke selbst später im Zusammenhang seiner Betrachtungen zur Techno-Kultur ergänzt<sup>202</sup>:

„Doch ist nicht zu bestreiten, dass Klang hier [im Techno, J. P.] als unmittelbarer Träger komplexer Bedeutung ausfällt. Das mag man beklagen, wobei es für ein nicht eben unerhebliches Maß an Weltfremdheit spräche, wird übersehen, dass insgesamt die Mechanismen sozialer Kontrolle seit langem schon nicht mehr über die Produktion von Sinn und damit Ideologeme, sondern im direkten und unmittelbaren Zugriff auf den Körper laufen. Mit Milliardenaufwand zielen die von der werbetreibenden Industrie unterhaltenen kulturellen Kommunikationssysteme lange schon auf das Körperbewusstsein und Körpergefühl des einzelnen, der zwar denken darf, was er will, aber wünschen muss, was er soll.“<sup>203</sup>

In *Music and Cultural Theory* fehlt die Analyse, welche spezifischen Körper signifikanter Klang ausprägt. Der Verzicht auf diese Analyse legt die Annahme nahe, dass entweder

---

<sup>201</sup> Shepherd, Wicke 1997, 216; Hervorhebung im Original.

<sup>202</sup> Vgl. Shepherd, Wicke 1997, v. a. 182 und 183-203. Bereits in *Music and Cultural Theory* wird ein Jenseits des semiologischen Zugangs zur Musik angedeutet, indem darauf hingewiesen wird, dass Musik auch als Körperbewegung, die in Klang überführt wird, gesehen werden kann. Zeichen werden vor diesem performativen Hintergrund zu Handlungen und Bedeutungen zu Prozessen.

<sup>203</sup> Wicke, Peter 1998b, 8.

Körper sowieso signifikant sind oder sich aber – etwa als Leib – ganz der Signifikanz entziehen. Letztlich läuft das auf einen zu Recht viel kritisierten Leib/Körper-Dualismus hinaus, der eigentlich nur eine Brechung der Kultur/Natur-Dichotomie ist. Das wird bestätigt, wenn Wicke zwischen „symbolische[r] Konstruktion des Körpers im Medium von Klang“ und „organischem Leib“ unterscheidet.<sup>204</sup> Man könnte denken, dass nur der Körper von Medien bewirtschaftet wird, wohingegen der Leib unberührt bleibt. Wir haben mit dem Gesicht bei Deleuze und Guattari einen möglichen Ausweg aus diesem Dualismus aufgezeigt.

---

<sup>204</sup> Wicke, Peter (1997): „Let the sun shine in your heart“. Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zu tun hat oder Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen, in: *Die Musikforschung* 50, 1997 (4), Kassel: Bärenreiter, online verfügbar über <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/wicke4.htm>, 8, Stand 20. 01. 2004.

## Kap. 7      Ästhetisches Programm

Wir formulieren vor dem Hintergrund unserer Auseinandersetzung mit Deleuze und Guattari bzw. Shepherd und Wicke ein ästhetisches Programm, in dem Klang und fleischliche Körper miteinander verkoppelt werden. Das Programm ist ein programmatisches und kann deshalb durchaus im Sinne eines Aufrufs bzw. einer Forderung verstanden werden. Das Programm konstruiert einen Funktionszusammenhang von Klang und Fleisch und lässt diesen produktiv werden. Es hat für den Klang die von Shepherd und Wicke entwickelten Eckpunkte:

- *inherent characteristics of sound*
- *multi-media potentials of sound*<sup>205</sup>

Wir nennen die Ästhetik des Programms *Materialästhetik* bzw. etwas vorsichtiger *Medienästhetik*.<sup>206</sup> Will man eine Inverse zu solch einer Ästhetik und zum Gefügecharakter von Klang, der über den zweiten Eckpunkt offenbar wird, finden, so bietet sich eine Ästhetik der Form an, die ihren Schwerpunkt auf die Ausdifferenzierung von Zeichenregimen bzw. Ausdrucksformen (z. B. Tonsatzregeln) legt und durch die vorwiegend die immateriellen Beziehungen *zwischen* den als Konstanten behandelten Partikeln (z. B. Tönen) reguliert und organisiert werden. Shepherd und Wicke sehen den westlichen Musikkanon vor allem aber die so genannte „absolute“ Musik in diesem Sinn. Ins Extrem getrieben,<sup>207</sup> führt eine solche Ästhetik dazu, dass Musik nichts mehr mit Klang zu tun hat.<sup>208</sup>

Die These, die wir vor diesem Hintergrund formulieren und die wiederum den fleischlichen Körper ins Spiel bringt, können wir wie folgt gestalten: Eine Ästhetik der Ausdifferenzierung von Zeichenregimen, die die Ausdrucksmaterie Klang verarbeitet, versucht vom Inhalt (den Körpern) und sogar vom klanglichen Material zu abstrahieren. Deshalb muss die Differenz zwischen Inhalt und Ausdruck maximal sein. Eine Ästhetik des Materials bzw. der Medien versucht dieses nicht und so kann die Differenz zwischen Inhalt und Ausdruck unendlich klein werden. Was geschieht mit Inhalt und Ausdruck, wenn die Differenz zwischen ihnen unendlich klein wird? Auf der Seite des Ausdrucks hätten wir eine

---

<sup>205</sup> Solche *multi-media potentials of sound* werden wir in einem ganz allgemeinen Sinn verstehen.

<sup>206</sup> An dieser Stelle sei nochmals darauf verwiesen, dass wir Medien und Material nicht als Gegensätze auffassen. Medien ist eine spezifische Materialität immanent.

<sup>207</sup> Dieses wird erreicht, wenn Partituren nicht mehr dazu da sind, in Klang transformiert zu werden, sondern nur in aller *Ruhe* gelesen werden (sollen).

<sup>208</sup> Aufschlussreich wäre sicherlich, historisch zu untersuchen, wann eine solche abstrakte Maschine zur Abschaffung des Klangs in konkreten Gefügen wirksam geworden ist. Das ist jedoch nicht Thema der vorliegenden Arbeit.

Musik, die Klang wird und die deswegen in einen materiellen Klangstrom deterritorialisiert. Diese Bewegung wird vorangetrieben durch eine Hinwendung zu den *inherent characteristics of sound*. Auf der Seite des Inhalts hätten wir ein Maschinengefüge der Körper, das die Körper (vergleichsweise) wenig organisiert und reguliert. Diese Bewegung wird vorangetrieben durch eine Hinwendung zu den *multi-media potentials of sound*. Die organisierten Körper deterritorialisieren in einen Fleischstrom. Sie werden zu asubjektivem und asignifikantem Fleisch. Verbinden sich Klangstrom und Fleischstrom, so wollen wir dies eine *mediale Infektion des Fleisches* nennen, in der sich Fleisch und Klang berühren und verbinden.

Es gilt nun, diese These im Rahmen des ästhetischen Programms zu konkretisieren. Wir gehen dabei wie folgt vor: Zuerst (*Kap. 7.1*) entwickeln wir den Musikbegriff von Deleuze und Guattari in Zusammenhang mit dem, was sie *Ritornell* nennen. Hier werden sich bereits einige *multi-media potentials of sound* andeuten. Über die Unterscheidung von Plan und Ebene (*Kap. 7.2*) – ebenfalls mit Deleuze und Guattari – nähern wir uns den „inherent characteristics of sound“. Letztere werden wir explizit in *Kap. 7.3.1*, erstere in *Kap. 7.3.2* thematisieren.

## 7.1 Musik bei Deleuze und Guattari

Das Ritornell ist ein „Lied“ (TP 424), eine „kleine Weise“, eine „melodische Formel“ (TP 426), ein sich wiederholendes rhythmisches Pattern, das die Funktion hat, das Chaos zu ordnen, indem es Milieus und Rhythmen schafft (Stratifizierung) und das, wird es expressiv, ein raum-zeitliches Territorium absteckt (territoriales Gefüge), welches sich wiederum öffnen kann (maschinelles Gefüge).

Für Deleuze und Guattari „ist“ das Ritornell ein „territoriales Gefüge“ (TP 426) bzw. scheint das territoriale Gefüge der zentrale – eher in einem topografischen denn hierarchisierenden Sinn – Aspekt des Ritornells<sup>209</sup> zu sein. Der Übergang vom System der Stratifizierung zum Territorium ist durch die „Expressivität des Rhythmus“ und durch ein „Auftauchen von Ausdrucksmaterialien (Qualitäten)“ (TP 429) bestimmt.

Erinnern wir uns:<sup>210</sup> Eine Schicht ist zweifach gegliedert, in Inhalt und Ausdruck, und beide sind in sich in Form und Substanz unterteilt. Substanzen wurden als „geformte

---

<sup>209</sup> Ritornelle können z. B. häuslich, beruflich, national, territorial oder sogar ein großes Ritornell der Erde sein. Vgl. hierzu Deleuze, Guattari 2000, 227.

<sup>210</sup> Vgl. *Kap. 2.2*.

Materien“ (TP 87) bestimmt. Sind die Substanzen in den Schichten, so ist die Materie die der Konsistenzebene und liegt somit „außerhalb der Strata“ (TP 67). Im Laufe dieser Arbeit hatten wir uns bisher mit Ausdrucksformen und Ausdruckssubstanzen auseinandergesetzt. Was ist nun Ausdrucksmaterie? Ausdrucksmaterie ist ohne Substanz und ohne Form und deshalb Materie. Sie steht nicht mehr im Zusammenhang mit dem Inhalt. Genau das ist ja auch der Grund, warum sie nicht mehr zu den Schichten gehört, und deshalb über ihre Expressivität ein Territorium bestimmt. Sie ist also (ein Stück weit) unabhängig von den Stratifizierungen und den Milieus. Diese Unabhängigkeit bildet ein Territorium. Insofern ist das Ritornell (wir ergänzen: auch) ein „*Ensemble von Ausdrucksmaterien, das ein Territorium absteckt*“ (TP 440; Hervorhebung im Original).

Die Bildung von Ausdrucksmaterien geht mit dem Auftauchen von expressiven Eigenschaften einher. Solche Eigenschaften sind immer territorial. „Die expressiven Eigenschaften [...] finden eine Objektivität in dem Territorium, das sie abstecken“ (TP 432). Die Eigenschaften entstehen im Territorium, „umreißen“ das Territorium (TP 431) und sind „die konstituierende Markierung eines Bereiches, einer Bleibe“ (ebd.). In dem Moment, in dem eine melodische Formel oder das rhythmische Pattern expressiv werden, entsteht ein Territorium und Eigenschaften („Farbe, Geruch, Klang, Silhouette...“ (ebd.)) tauchen auf. Die Eigenschaften sind eher die eines Territoriums als die einer Person oder eines Subjekts.

Halten wir fest: Auch wenn ein Ritornell für Deleuze und Guattari in erster Linie klanglich ist<sup>211</sup>, so ist es dennoch kein reiner Klang. Klang geht in ein Gefüge (das Ritornell) ein und steckt ein Territorium ab, welches durch Eigenschaften und Ausdrucksmaterien bestimmt wird. Im Gefüge verkoppelt sich der Klang mit nicht-klanglichen Komponenten.

Die Ausdrucksmaterien können interne Beziehungen eingehen oder das Verhältnis des äußeren Milieus und der äußeren Umstände zum Territorium ausdrücken und so „Motive“ und „Kontrapunkte“ bilden: „Im Motiv und im Kontrapunkt werden Sonne, Freude, Traurigkeit oder Gefahr klanglich, rhythmisch oder melodisch“ (TP 434). Die Ausdrucksmaterien decodieren also die Schichten und bilden so territoriale Gefüge. Damit sind allerdings nur die beiden ersten Aspekte (Stratifizierung und territoriales Gefüge) des Ritornells angesprochen. Der dritte Aspekt ist das maschinelle Gefüge.

Erinnern wir uns nochmals:<sup>212</sup> Maschinelle Gefüge setzen eine abstrakte Maschine in Gang und verwirklichen sie so. Sie haben zwei Vektoren: einen statischen, der in die Schichten eingewickelt ist. Dieser bewirkt (Re-)Territorialisierungen und relative Deterritorialisierungen und auf ihm wird zwischen kollektiven Äußerungsgefügen und

---

<sup>211</sup> Vgl. TP 475. Dort ist zu lesen: „Das Ritornell ist par excellence klanglich [...]“.

<sup>212</sup> Vgl. Kap. 2.2.

Maschinengefügen der Körper unterschieden. Des Weiteren hat dieses Gefüge einen diagrammatischen Vektor, der nur noch Merkmale von Inhalt und Ausdruck trägt – Inhaltsmaterien und Ausdrucksfunktionen – und auf dem Inhalt und Ausdruck miteinander verbunden werden. Das Gefüge entsteht durch eine Decodierung der Schichten, durch die nun auch unterschiedliche Strata miteinander verbunden werden. Festzustellen bleibt, dass alles gleichzeitig passiert, dass also Systeme der Stratifizierung, territoriale Gefüge und maschinelle Gefüge immer simultan wirksam sind (vgl. TP 425).

Was ist nun der Unterschied zwischen dem Ritornell und der Musik? Wie ist das Verhältnis zwischen Ritornell und Musik gestaltet? Ist der zentrale Aspekt des Ritornells das territoriale Gefüge, so ist die Musik hingegen eher ein maschinelles Gefüge, das sich an das territoriale Gefüge anschließt und es deterritorialisiert. Deleuze und Guattari schreiben: „Während das Ritornell wesentlich territorial, territorialisierend oder reterritorialisierend ist, macht die Musik daraus einen deterritorialisierten Inhalt für eine deterritorialisierende Ausdrucksform“ (TP 410). Das Ritornell, wie wir es oben mit seinen Stratifizierungen und Territorien beschrieben haben, wird also zum Inhalt der Musik. Musik wird somit als deterritorialisierende Kraft bestimmt, die ein „kreativer und aktiver Vorgang“ (ebd.) ist und die das territoriale Ritornell als Inhalt der Musik bearbeitet, es öffnet und mit der abstrakten Maschine verbindet. Auf dem stratischen Vektor kann deutlich zwischen Inhalt und Ausdruck unterschieden werden und so kann man hier fragen: „Worum geht es nun bei der Musik, was ist der vom klanglichen Ausdruck untrennbare Inhalt?“ (TP 408).

Der Inhalt der Musik ist das Ritornell (vgl. TP 409). Jedoch ist dieser Inhalt nicht musikalisch. Es steckt, wie wir erwähnt haben, ein raum-zeitliches Territorium ab: „Das Ritornell ist eher ein Mittel, um Musik zu verhindern, abzuwehren und loszuwerden“ (ebd.). Musik und Ritornell setzen sich auf dem stratischen Vektor wechselseitig wie Ausdruck und Inhalt voraus: „Aber die Musik existiert, weil auch das Ritornell existiert, weil die Musik das Ritornell aufnimmt, es sich als Inhalt in einer Ausdrucksform aneignet, weil es einen Block mit ihm bildet und es fortträgt“ (TP 409). Trägt die Musik das Ritornell fort und bildet einen Block mit ihm, so konstruiert diese Bewegung den diagrammatischen Vektor. Über ihn deterritorialisiert ein Schichtensystem oder ein territoriales Gefüge, an das sich ein maschinelles Gefüge angeschlossen hat, in Richtung Konsistenzebene. Der diagrammatische Vektor zieht Inhalt und Ausdruck zusammen und löst ein Werden aus. In diesem Fall macht ein Werden den Inhalt der Musik aus. Musik bewirkt ein Minoritär-Werden, ein Frau-, Kind-, Tier- bzw. Molekular-Werden (vgl. TP 408 und (zum Molekül TP 420 f.)).



Deleuze und Guattari definieren Musik „nicht durch den Unterschied von Ton und Geräusch“ oder – wie wir ergänzen können – in Abgrenzung von Klang, von Rauschen oder von Stille, sondern als „*Arbeit des Ritornells*“ (TP 411; Hervorhebung im Original). Zwar bearbeitet die Musik als deterritorialisierende Kraft das territoriale Gefüge, jedoch gibt es auch Reterritorialisierungen in der Musik<sup>213</sup>. Deleuze und Guattari unterscheiden zwischen intrinsischen und extrinsischen Reterritorialisierungen. Erstere ist „ein melodisches und harmonisches Koordinatensystem, in dem die Musik sich in sich selbst, als Musik, reterritorialisiert“ (TP 413).<sup>214</sup> Letztere „der Abstieg des Refrains zum Gassenhauer oder der Musik zum Schlager“ (ebd.).

Geht es im ersten Aspekt des Ritornells darum, Formen (z. B. Motiv, Thema, rhythmische Pattern, Sonatenhauptsatzform) und Substanzen (z. B. Töne) und somit Schichten zu schaffen, so werden diese im zweiten Aspekt kontinuierlich entwickelt und variiert. Eine solche Entwicklung und Variation ist nichts anderes als die Decodierung der Schichten und somit die Bildung eines Territoriums. Die Ausdrucksmaterie ist unabhängig vom Inhalt und den Milieus und kann deshalb die Schichten decodieren. Es ist bereits der dritte Aspekt des Ritornells im Spiel: das maschinelle Gefüge. Es verbindet das Territorium mit der abstrakten Maschine. Das maschinelle Gefüge arbeitet auf dem diagrammatischen Vektor nicht mehr mit einer Ausdrucksmaterie, sondern mit einem bereits erwähnten<sup>215</sup> „*Auffang- und Vereinnahmungs-Material*“ (TP 467; Hervorhebung im Original), das Kräfte einer anderen Ordnung aufnehmen kann. Deleuze und Guattari schreiben:

„Wenn diese Maschine noch ein Gefüge haben sollte, dann den Synthesizer [!]. [...] er [macht, J. P.] den Klangprozess und die Produktion dieses Prozesses selber hörbar. Auf diese Weise bringt er uns mit weiteren Elementen zusammen, die über die Klangmaterie noch hinausgehen.“ (TP 468)<sup>216</sup>

Der Synthesizer ist hier also die abstrakte Maschine, die das Gefüge umreißt. Dieser verbindet weniger bereits verfasste und synthetisierte Formen und Produkte, als dass er vielmehr den Klangprozess selbst hörbar macht. In diesen Klangprozess sind nicht nur klangliche Elemente integriert, sondern auch außerklangliche Kräfte.

Resümieren wir das Offengelegte für unseren Zusammenhang. Jede Musik ist grundsätzlich vorstellbar als Arbeit des Ritornells. Das Ritornell schafft in seinem zentralen

---

<sup>213</sup> Vgl. dazu auch *Kap. 1.5*.

<sup>214</sup> Es ist natürlich problematisch, die Herausbildung von Tonsatzregeln nicht mit äußeren Faktoren zu verbinden.

<sup>215</sup> In *Kap. 1.5*.

<sup>216</sup> Solche Elemente sind für Deleuze und Guattari in Anschluss an Stockhausen Kräfte des Kosmos. Vgl. auch *Kap. 1.5*.

territorialen Aspekt eine Organisation des Raums. Diese kann vorläufig und kurzfristig sein (konkret wird das etwa bei Veranstaltungen wie *reclaim the streets*<sup>217</sup> und bei der Nutzung von leerstehenden Fabrikhallen als Technoclubs), aber sich auch langfristig und geplant architektonisch manifestieren (etwa im bürgerlichen Konzertsaal). Die Architektur von Orten (Hof, Konzertsaal, Opernhaus, Fabrikhalle, Kellerraum, Stadion, Bar, „gute Stube“, Wohnzimmer, Straße, öffentlicher Platz etc.), an denen Musik gespielt wird, ist nichts anderes als eine spezifische Inhaltsform, über die auch die Körper organisiert und gelenkt werden. So organisiert das Ritornell auch die Körper, die Teil dieses Territoriums sind. Im Ritornell können Körper und Musik miteinander verbunden werden. Insofern finden wir in ihm eine Umsetzung der *multi media potentials of sound*.

Darüber hinaus können wir auch den Synthesizer in unserem Zusammenhang produktiv werden lassen. Macht dieser den Klangprozess und die Produktion des Prozesses hörbar und deckt daher den Zusammenhang von Klang und nicht-klanglichen Komponenten auf, so können wir diese Funktion des Synthesizers aufgreifen und überprüfen, wie und ob der Synthesizer Fleisch und Klang miteinander verbindet bzw., ob diese miteinander verbunden sind oder ob er das eine für das andere vereinnahmt bzw. Klang zu Fleisch und gleichzeitig Fleisch zu Klang werden lässt. So würde der Synthesizer ein *multi media potential of sound* schaffen, indem er das Fleisch medial infiziert. Auch wenn bei Deleuze und Guattari mit den außerklanglichen Kräften, die der Klang hörbar macht, eine Verbindung des Klangs gleich mit der Welt, gar dem Weltraum, d. h. dem Kosmos gemeint ist, so visieren wir aus diesem Weltraum vorerst das Fleisch an.

Wir kommen nun zum zweiten Eckpunkt unseres ästhetischen Programms, den *inherent characteristics of sound*, und unterscheiden mit Deleuze und Guattari zwischen Plan und Ebene.

## **7.2 Plan und Ebene – Das Unwahrnehmbare wahrnehmbar machen**

Deleuze und Guattari unterscheiden zwischen einem transzendenten Organisations- und Entwicklungsplan, der tatsächlich nur in einer Dimension existiert, „die zu dem, was er enthält, hinzukommt (n+1)“ (TP 362), und einer immanenten Konsistenz- oder Kompositionsebene, „die immer mit dem gegeben ist, was sie ergibt“ (TP 393). Ersterer transzendiert nicht

---

<sup>217</sup> *Reclaim the streets* ist eine berliner „Desorganisation“ (Selbstbeschreibung) bei deren gleichnamigen Veranstaltungen öffentliche Räume spontan und temporär von Sound und Körpern in Anspruch genommen werden.

nur die *inherent characteristics of sound*, sondern den Klang überhaupt. Er kann insofern als „nicht-klanglich“ bzw. „nicht-hörbar“ beschrieben werden, als ein nicht direkt wahrnehmbares „Kompositionsprinzip“ (TP 362). Der Plan hat die Funktion, Formen, Subjekte und Zeit zu organisieren. Er ist „Struktur und Genese“ (TP 361) und schafft das, was Deleuze mit Boulez „pulsierende Zeit“<sup>218</sup> nennt. Diese ist die Zeit der Entwicklung, der Erzählung und des Taktes. Die Formen, die der Plan organisiert, sind so etwas wie Melodie, Thema, Sonatenhauptsatzform, aber denkbar sind auch Musikstile, Erzählformen in Songtexten usw. Der Plan leistet darüber hinaus eine Organisation und Entwicklung von Subjekten. Im popmusikalischen Zusammenhang können wir z. B. an Komponist, Texter, Interpret, Musiker, Star, Hörer, Tänzer, Fan, Verleger, A&R-Manager, Produktmanager usw. denken. Ein solcher transzendenter Organisations- und Entwicklungsplan kann z. B. der Schaltplan einer Maschine sein, die Popsongs produziert oder Symphonien. Er soll „die ganze klassische Musik des Abendlandes beherrscht haben“ (TP 363).

Auf der immanenten Konsistenz- und Kompositionsebene „gibt es überhaupt keine Formen oder Entwicklungen von Formen mehr, auch keine Subjekte oder Formierungen von Subjekten“ (TP 362). Wir können auf ihr die *inherent characteristics of sound* verorten. Auf dieser Ebene wird die Musik zum Klang. Sie impliziert eine „schwimmende, fließende Zeit“ (TP 363), die Transformation von Formen in „Geschwindigkeitsvariationen“ (TP 364), das Verschwimmen von Formen durch „Beschleunigung oder Verlangsamung“ (TP 368) und die Störung von „Funktionen mit Hilfe von Gefügen und Mikrogefügen“ (ebd.). Diese Ebene macht das „Unwahrnehmbare wahrnehmbar“ (TP 363).

Wie können Kräfte (des Körpers, des Geldes, der Technik, des Sozialen etc.), die die Musik formen und organisieren, hörbar gemacht werden? Wie kann das im Rahmen unseres ästhetischen Programms geschehen? Dirk Baecker<sup>219</sup> macht das anhand der Begriffe Medium und Form deutlich. Wobei wir die Musik (Form) vorerst als das Wahrnehmbare und das Medium der Musik, was bei Baecker nicht ausschließlich der Klang ist, sondern auch nicht-klangliche Elemente (wie Komponisten, Musiker und Zuhörer) beinhaltet, als das Unwahrnehmbare bestimmen können.

Baecker fasst nun das Problem, um das es hier geht, nämlich das Unwahrnehmbare wahrnehmbar zu machen, als die „Umkehrung des bisherigen Verhältnisses von Form und

---

<sup>218</sup> Vgl. Deleuze, Gilles (1977): *Cours Vincennes: on music - 03/05/1977*, übers. von T. Murphy, <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=5&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=2>, Stand 20. 01. 2004.

<sup>219</sup> Baecker, Dirk (2003): Kopfhörer. Für eine Kognitionstheorie der Musik, in: M. S. Kleiner und A. Szepanski (Hrsg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 137-151.

Medium<sup>220</sup>. Es geht also quasi darum, eine – natürlich paradoxe – Form *im* eigentlich formlosen Medium selbst nachzuweisen. Die Umkehrung des Verhältnisses gestaltet sich äußerst problematisch. Nur „die Ahnung einer Antwort“<sup>221</sup> bzw. eine „abstrakte Skizze“ (TP 363) sind möglich, und zwar aus dem einfachen Grund, weil Musik keine Musik mehr *ist*, sobald sie (z. B.) Klang *ist*. Es gilt also, die Musik in dem Moment, in dem sie Klang *wird*, abzufangen. Baecker schreibt, dass die Musik als Form vorausgesetzt wird und „auf ihr Medium hin überschritten werden muss“<sup>222</sup>, um dieses wahrnehmbar zu machen. „Musik ist hier nur der Köder, um etwas ganz anderes hörbar werden zu lassen“<sup>223</sup> – nämlich das Medium. Im typisch konstruktivistischen Stottern fragt Baecker: „Was ist die Voraussetzung dafür, dass etwas klingt, wenn die Musik klingt, wie sie klingt?“<sup>224</sup> Diese nicht-hörbaren Voraussetzungen gilt es hörbar zu machen, dann hört man auch, wie das Medium der Musik klingt, oder wie das Unwahrnehmbare wahrnehmbar wird: „Das geht im strikten Sinne natürlich nicht [...]“<sup>225</sup> Hier werden also folglich keine Ist-Zustände beschrieben werden können sondern Werdens-Prozesse. Das Unwahrnehmbare *ist* nicht wahrnehmbar, sondern *wird* wahrnehmbar (gemacht).

Baecker formuliert das ästhetische Programm, welches das Unwahrnehmbare wahrnehmbar macht, wie folgt:

„Der Komponist, die Spieler, die Zuhörer müssen mit aufgeführt werden und müssen zum Verschwinden gebracht werden, um die Rolle einsichtig zu machen, die sie bei der Emergenz der musikalischen Formen spielen. Und all dies darf irgendwann keine Rolle mehr spielen, weil ja all das, was wir nicht hören, wenn wir Musik hören, als das hörbar gemacht werden soll, was als das Medium dieser Musik der Musik vorausliegt.“<sup>226</sup>

Es geht also darum, eine Rolle einsichtig zu machen, die, nachdem diese Einsicht geschehen ist, keine Rolle mehr spielen darf.

Dadurch, dass das Medium der Musik für Baecker nicht nur klangliche Komponenten beinhaltet, wird aufgedeckt, dass dieses Medium hier kein reiner Klang ist, sondern dass es selbst ein Gefüge ist, in dem der Klang mit nicht-klanglichen Komponenten (z. B. Komponist, Spieler, Zuhörer) verbunden ist. Insofern ist Klang immer eine Komponente in einem auch

---

<sup>220</sup> Ebd., 148.

<sup>221</sup> Ebd., 149.

<sup>222</sup> Ebd., 148.

<sup>223</sup> Ebd.

<sup>224</sup> Ebd., 149.

<sup>225</sup> Ebd.

<sup>226</sup> Ebd., 150.

nicht-klanglichen Gefüge. Dadurch, dass Baecker das Verhältnis von Medium und Form umkehrt, *wird* das Unwahrnehmbare wahrnehmbar.

### 7.3.1 *Inherent characteristics of sound*

Mit Christoph Cox<sup>227</sup> können wir näher auf die *inherent characteristics of sound* im Rahmen der elektronischen Musik eingehen und somit eine Präzisierung unseres ästhetischen Programms vorantreiben. Cox' These ist, dass experimentelle und zeitgenössische Elektronika<sup>228</sup> das Projekt verfolgt, der Musik einen organlosen Körper zu schaffen, das heißt, dass sie das Klang-Werden der Musik vorantreibt. Mit dieser These versucht Cox eine Annäherung an eine immanente Kompositionsebene und eben eine Abkehr von einem transzendenten Organisations- und Entwicklungsplan.

Im Gegensatz zur klassischen Komposition, zum Song oder Tune, die Cox als Organismen entwirft, die durch transzendente Pläne und eine Zeit, die Entwicklungen, Formen und Narrationen ermöglicht, organisiert werden und die Instrumente als Organe bestimmt, denen jeweils eine bestimmte Funktion zukommt, fasst Cox Elektronika als Hinwendung zu den immanenten Eigenschaften des Klangs, die ja genau ein Punkt dessen sind, was uns im Rahmen unseres ästhetischen Programms interessiert. Cox wendet sich also gegen transzendente Organisationsprinzipien, die die Beziehungen zwischen den Klängen in der Art eines Zeichenregimes regulieren und organisieren. Trotzdem folgt daraus nicht ein vielgefürchtetes Chaos, sondern es ist möglich, dass Konsistenz entsteht. Wie geschieht dies? Cox nennt dafür zwei Möglichkeiten: *Drone* und *Pulse*.

Mit diesen Operatoren kann, so Cox, eine Oberfläche geschaffen werden, auf der sich Klänge verteilen können. Eine Klangfläche, aber auch Stille können ein *Drone* sein. Für Cox führt ein *Pulse* (z. B. ein Techno- oder Housepuls) nicht in erster Linie eine chronometrische Zeit ein, die so etwas wie Entwicklung und Fortschritt oder gar eine Geschichte ermöglichen würde, sondern schafft eher eine Konsistenzebene, auf der Klangereignisse erscheinen können. Durch weitere Operatoren (*Cut*, *Scratch* und *Glitch*) wird für Cox die zeitliche Vorwärtsbewegung zerstört und so wiederum die Struktur des Klangs, das Klang-Material, offengelegt und die Wiederholung affirmiert. Cox beschreibt die Funktion der Ebene insofern, als dass sich auf ihr Klänge verteilen, dass sie also Klänge distribuiert. Er macht extensive

---

<sup>227</sup> Cox, Christoph (2003): Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentellen Elektronika, übers. von E. Sandikcioglu, in: M. S. Kleiner und A. Szepanski (Hrsg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 162-193.

<sup>228</sup> Gemeint sind hiermit z. B. minimalistischer House, Techno, Ambient und Noise Komposition (ebd., 162).

(*Cuts*, Zonen und Ebenen) und intensive (sinnliche Wahrnehmung) Dimensionen aus. Ein solcher Entwurf eines Tracks bildet für Cox nicht mehr einen verhärteten Organismus, sondern einen organlosen Körper, der jedoch nicht allgemein und beliebig ist, sondern durch die genannten Operatoren gerade individuiert ist.

So produktiv uns auch die Beiträge Cox' erscheinen, eine Konsistenzebene für Musik, die Klang wird, im Zusammenhang der zeitgenössischen elektronischen Musik zu konstruieren, so problematisch ist es, dass der Versuch darin endet, die Musik im reinen Klang aufzulösen. Cox will im Grunde genommen die zeitgenössische elektronische Tanzmusik an eine Avantgarde-Ästhetik anschließen und somit Genealogien und Traditionslinien schaffen.

Vor dem Hintergrund dieses Begehrens sehen wir den Begriff des Körpers, zu einer rein metaphorischen Existenz verdammt, die mit einem fleischlichen Körper beinahe nichts mehr zu tun hat.<sup>229</sup> Cox versucht das Klang-Material von allen nicht-klanglichen Kräften rein zu halten und entwickelt so einen Hygienewillen, der beinahe an den der „absoluten“ Musik erinnert.

Kurz: So sehr Cox versucht, einem transzendenten Organisationsplan durch den Entwurf einer Konsistenzebene entgegenzuwirken und sich somit mit den *inherent characteristics of sound* nicht nur in dem Maße auseinandersetzt, in dem diese als Klangfarbe eines Klanges beschrieben werden können, sondern außerdem zeigt, wie Klänge mit anderen Klängen Konsistenz entwickeln können, so wenig wendet Cox sich den *multi-media potentials of sound* zu.

### **7.3.2 Multi media potentials of sound**

Für Rudolf Maresch<sup>230</sup> gibt es keinen reinen Sound. Sound steht für ihn immer im Verhältnis zur Macht. Damit ist prinzipiell die Macht gemeint, die Klang über Körper haben kann und speziell die Macht, die den Klang beherrscht. Maresch schreibt zur Macht des Sounds:

---

<sup>229</sup> Auch wenn Deleuze und Guattari bei Zeiten das Wort „Körper“ in einem ganz allgemeinen Sinn als „geformten Inhalt“ verwenden (vgl. TP 121), oder wenn Deleuze schreibt: „Ein Körper kann alles mögliche sein [...]“ (vgl. Deleuze, Gilles: (1981/1988): *Spinoza. Praktische Philosophie*, übers. von H. Linde, Berlin: Merve) - Cox bezieht sich auf diese Stelle - so meinen wir, dass „Körper“ bzw. „organloser Körper“ in den *Tausend Plateaus* etwas anderes sind als bloße Metaphern für eine ausgedehnte Organisationsform bzw. keine Organisationsform. Vgl. dazu etwa unsere Ausführungen in *Kap. 4* dieser Arbeit.

<sup>230</sup> Maresch, Rudolf (2003): *Waves, Flows, Streams. Die Illusion vom reinen Sound*, in: M. S. Kleiner und A. Szepanski (Hrsg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 194-217.

„Wer den Sound beherrscht und seine Macht clever einzusetzen weiß, der kann Menschen durch latente Beschallung in den Wahnsinn treiben. Er kann Körper malträtieren oder sie zu Empfängern unsichtbarer Signale und Befehle degradieren.“<sup>231</sup>

Hier wird also offensichtlich eine Ebene aufgemacht, auf der Körper über Klang gesteuert werden können. Diese wird noch präzisiert, wenn Maresch bemerkt:

„Dann kann es schon vorkommen, dass sich Körper im Lasergewitter und unter Beschuss von Stroboskoplicht, wie einst bei Luigi Galvanis Feldversuchen an Tierpräparaten, in überdimensional zuckende Froschschenkel verwandeln und der Tänzer vermeint, er habe es mit Feinden oder einem *Murder on the Dancefloor* zu tun.“<sup>232</sup>

Das Verhältnis von Körper und Klang wird in diesem Zitat als Reiz-Reaktions-Schema angedacht. Solcher Klang ist nicht mehr durch Zeichenregime organisiert und umgeht individuelle und subjektive Wahrnehmungsschemata. Der Körper wird im „Einschlag des Sound im Körper“<sup>233</sup> als triviale Maschine charakterisiert, die nur *einen* inneren Zustand kennt und für einen bestimmten Input immer den gleichen spezifischen Output gibt. Zuckungen lassen sich messen, ebenso wie Herzschläge oder Nervenimpulse; ein solches lineares Reiz-Reaktions-Schema kritisiert Maresch, indem er darauf hinweist, dass es ein Unterschied ist, ob ein Soundereignis gemessen oder empfunden wird.<sup>234</sup> Maresch schreibt: „Er [der Sound, J. P.] muss durch das Nadelöhr des Menschenkörpers hindurch, dessen Spuren er immer schon trägt“.<sup>235</sup> Diesen Menschenkörper denkt Maresch mit Deleuze und Guattari als affektive Maschine und nicht als Äquivalent einer Rechenmaschine. Somit ist eine Ebene aufgemacht, auf der das Klangmaterial andere Kräfte und Materialien aufnehmen kann (die Kräfte des Fleisches und des Körpers) und somit ist Klang niemals reiner Klang. Auch wenn Maresch die Empfindung physiologisch verankert, so bleibt doch die spezifische Qualität derselben im Dunkeln der Subjektivität verborgen.<sup>236</sup>

Massumi fasst die von Maresch für die elektronische Tanzmusik angedeutete Ebene des Körpers in den allgemeineren Zusammenhang von Kräften des Ausdrucks:

„The force of expression, however, strikes the body first, directly and unmediatedly. It passes transformatively through the flesh before being instantiated in subject-positions subsumed by a system

---

<sup>231</sup> Ebd., 207.

<sup>232</sup> Ebd., 207 f., Hervorhebung im Original.

<sup>233</sup> Ebd., 208.

<sup>234</sup> Vgl. ebd.

<sup>235</sup> Ebd., 209.

<sup>236</sup> Vgl. ebd., 209.

of power. Its immediate effect is a differing. It must be made a reproduction. The body, fresh in the throes of expression, incarnates not a already-formed system but a modification – a change. Expression is an event.”<sup>237</sup>

Was Massumi hier herausstellt, ist eine Kraft des Ausdrucks, etwa der Klang, der direkt auf das Fleisch wirkt, sich in diesem Zusammentreffen verändert und erst im Nachhinein durch (postsignifikante) Zeichenregime und Machtsysteme organisiert wird. Aber nicht nur der Klang verändert sich in diesem Aufeinandertreffen, sondern auch der Körper. Er wird in der Konjunktion mit dem Klang modifiziert. Er wird für die Dauer eines Ereignisses quasi zu Fleisch, um dann wieder durch ein Körperregime organisiert zu werden.

#### 7.4 Zwischenresümee

Wir verorten nun das in diesem Kapitel entwickelte ästhetische Programm in der Terminologie Deleuzes und Guattaris und biegen es auf unsere Frage, wie Klang und Fleisch miteinander verkoppelt werden, zurück. Wir unterscheiden dafür vier Bereiche: Schichten, Gefüge, Konsistenzebene bzw. organloser Körper und abstrakte Maschine. Lassen wir zuerst das Fleisch durch diese Bereiche zirkulieren. Auf der Konsistenzebene bzw. auf dem organlosen Körper gibt es so etwas wie eine Intensitätszone, ein Plateau, einen Fleischstrom, der andauernd von anderen Strömen geschnitten wird, sich mit diesen verbindet und sich wieder von diesen trennt. Das Fleisch als dieser Strom ist ungeformte Materie. Nun gibt es Ablagerungen und Verdickungen auf der Konsistenzebene, d. h. es bilden sich Schichten. Das Fleisch fließt in eine organische Schicht ein und wird zum Organismus. Neben der Schicht des Organismus gibt es noch andere Schichten z. B. Schichten der Signifikanz und der Subjektivität. Treten diese Schichten in Beziehung zueinander, so entsteht ein Gefüge. Fleisch wird in den Gefügen durch ein Körperregime reguliert und organisiert. Innerhalb eines Regimes bekommt es als Körper festumrissene Konturen und wird zur Körpereinheit, die, wenn sie sich mit den Schichten der Signifikanz und der Subjektivität verbindet, als Gesicht signifiziert und subjektiviert wird. Der Materie-Strom besteht nicht nur aus Fleisch, sondern aus den unterschiedlichsten Partikeln ungeformter Materie. Auch Klangmaterie. Und in diesem Materie-Strom konjugieren sich Fleisch und Klang. Auch der Klangstrom wird stratifiziert und geht in Gefüge ein. Klang wird zur Ausdrucksmaterie. Der Klang in den

---

<sup>237</sup> Massumi, Brian (2002 Hrsg.): *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*, London, New York: Routledge, XVII.



Gefügen wird organisiert und geformt von Zeichenregimen. Im Verhältnis zu diesen und zu den Körperregimen kann er eine vokale Ausdruckssubstanz bilden.

Nun zur abstrakten Maschine. Die abstrakte Maschine ist entweder auf der Konsistenzebene entwickelt – dann bildet sie ein Maschinenphylum – oder sie ist in die Schichten eingewickelt. Die abstrakte Maschine zieht auf der Konsistenzebene Linien der kontinuierlichen Variation und verbindet Inhaltsmaterie (hier: Fleisch) und Ausdrucksmaterie (hier: Klang) miteinander.

Wir können zu diesen Gedanken das folgende Schema aufstellen:

Schichten	Gefüge	Konsistenzebene
Ausdrucksform	Zeichenregime	Ausdrucksmaterie: Klang
Ausdruckssubstanz	Gesicht/Materialität des Mediums	
Inhaltsform	Körperregime, Organismus	Inhaltsmaterie: Fleisch
Inhaltssubstanz	Körper	

Wie lässt sich dieses Schema mit unserem ästhetischen Programm verschalten? Es wird davon ausgegangen, dass es einen Klangstrom gibt. Dieser muss nicht erst von Subjekten geschaffen werden. Der Klangstrom ist auf der Konsistenzebene und wird kontinuierlich von der abstrakten Maschine variiert, die auf der Konsistenzebene entwickelt ist. Der Klang ist hier nicht von einem transzendenten Organisations- und Entwicklungsplan strukturiert oder generiert, sondern hat durch eine immanente Kompositionsebene Konsistenz, die das Unwahrnehmbare wahrnehmbar macht. Die Differenz zwischen Inhalt und Ausdruck wird unendlich klein. Die Deterritorialisierung der territorialen Gefüge ist auf der Seite des Ausdrucks ein Klang-Werden der Musik. Ein solches treibt unser ästhetisches Programm über die von Cox explizierten Operatoren bzw. die von Baecker vorgeschlagene Umkehrung des Verhältnisses von Medium und Form an. Die *multi-media potentials of sound*, die wir offengelegt haben, haben die Verbindung von Klang und Territorium (Deleuzes und Guattaris Ritornell) bzw. von Klang und Körper (Maresch, im weiteren Sinn Massumi und Baecker) deutlich gemacht. Das sind Mittel, über die die Differenz zwischen Inhalt und Ausdruck unendlich klein gemacht werden kann und der Inhalt über ein Fleisch-Werden des Körpers und der Ausdruck über ein Klang-Werden der Musik deterritorialisiert wird. Wir wenden uns nun der Schnittkante dieser beiden Prozesse zu und somit der medialen Infektion des Fleisches.

## Kap. 8      Medial infiziertes Fleisch

### 8.1 Zur Infektion

Die Infektion hatten wir bisher zwischen Inhalt und Ausdruck als realen und sich kontinuierlich variierenden Prozess auf dem organlosen Körper bzw. der Konsistenzebene ausgemacht. Nun gibt es aber auch in den *Tausend Plateaus* ein Konzept der Ansteckung, welches wir kurz darlegen.

Dieses Konzept der Ansteckung verläuft konträr zur familialen oder städtischen Abstammung und zur Evolution bestimmter Arten und Gattungen. Somit durchkreuzt die Ansteckung lineare Ursache-Wirkungs-Prinzipien wie etwa das der „geschlechtlichen Fortpflanzung“ (TP 329) und stellt bezogen auf eben Gattungen und Arten illegitime Bündnisse her (vgl. TP 325).

Aufgrund solcher Bündnisse kann im Zusammenhang mit Deleuzes und Guattaris Konzept der Ansteckung auch nicht von einer (baumartig organisierten) Evolution, sondern nur von einer rhizomatischen „Involution“ (ebd.) gesprochen werden. Das versetzt uns theoretisch in die Lage, (nicht nur menschliche) lineare Traditionslinien miteinander kommunizieren zu lassen und zu verbinden.<sup>238</sup> Wir können vor diesem Hintergrund etwa das Phylum des Menschen mit dem Phylum der Technik oder dem Phylum des Tieres in Zusammenhang bringen und zwar nicht durch eine sukzessive (und vielleicht evolutionäre) Organisation in der Zeit im Sinne der Folge Tier-Mensch-Technik, sondern eher im Sinne einer Simultanität, in der die Phyla aparallel zueinander laufen.

Was geschieht jedoch mit dem, das angesteckt wird? Deleuze und Guattari schreiben, dass immer, wenn es zu einer Ansteckung kommt, Heterogene im Spiel sind (vgl. TP 325, 330). Das, was angesteckt wird, wird also im Prozess dieser Ansteckung in seiner Einheitlichkeit aufgebrochen. Insofern sind es heterogene Banden und Meuten (TP 329 f.), die die homogene Einheit zum Wimmeln und Schwärmen bringen und sich durch Ansteckung – nicht durch Vererbung – vermehren. Was letzten Endes im Ansteckungskonzept auf der Strecke bleibt, ist die gute alte Identität. Die wird am „point of contagion“<sup>239</sup> zerstört, und zwar deshalb, weil die Ansteckung ein Werden auslöst. Ansteckung wird also von Deleuze und Guattari weder als quasi-chaotischer und undifferenzierter Prozess perhorresziert noch in rationale und lineare Ursache-Wirkungs-Schemata, dialektische Strukturen, mechanistische

---

<sup>238</sup> In den *Tausend Plateaus* gilt das Interesse im Zusammenhang mit dem Ansteckungskonzept vor allem einem so genannten „Tier-Werden“ (vgl. etwa TP 326-332).

<sup>239</sup> Massumi 1992, 193.

Reiz-Reaktions-Schemata<sup>240</sup> oder fatalistische Zusammenhänge eingepresst, sondern sie wird primär als etwas Schöpferisches behandelt, dem im Rhizom Konsistenz verliehen werden kann.

Die Idee, die Infektion als mediale Infektion zu fassen, findet man bei Marshall McLuhan (1911-1980). Medien stellen „gewaltige kollektive Eingriffe dar, die ohne antiseptische Mittel am Körper der Gesellschaft vorgenommen werden.“<sup>241</sup> McLuhan schreibt weiter, dass

„mit der Unvermeidlichkeit einer Infektion während der Operation gerechnet werden [muss, J. P.] [...]. Die Wirkung des Radios ist visuell, die Wirkung des Fotos auditiv. Jede neu wirksame Kraft verändert das Verhältnis aller Sinne zueinander.“<sup>242</sup>

McLuhan weist mit dieser Beobachtung – die im Rahmen seiner berühmten Lesart von Medien als Prothesen des menschlichen Körpers steht – auf die körperliche Wirkung von Medien hin. Jedoch ist ihre Auswirkung auf den Körper und seine Sinnesorganisation schwer vorhersehbar. *Ein* Medium verschaltet sich mit dem Körper und wirkt auf die *gesamte* Sinnesorganisation. Die geschlossene Einheit Körper wird zu einem Heterogenen geöffnet, jedoch bei McLuhan nur soweit, dass er Referenzpunkt der Wahrnehmung bleibt. Wir finden bei McLuhan zwar noch ein Ursache-Wirkungs-Verhältnis, die bzw. der Unbekannte dabei ist jedoch der Körper, und zwar deshalb, weil etwas, das auf eine bestimmte Art wahrgenommen wird, nicht auf diese bestimmte Art wirken muss. McLuhan denkt dabei das Verhältnis der Sinne zueinander eher als Netzwerk, denn als lineare Relation und insofern würden wir davon sprechen wollen, dass man zwar noch ein Verhältnis von Ursache und Wirkung bei McLuhan findet, dieses jedoch eher sprunghaft denn linear ist.

Wenn wir von medialer Infektion des Fleisches sprechen, dann meinen wir damit eine Körpereinheit, die zu Fleisch wird, wobei das Werden durch Medien ausgelöst wird. Dabei ist die mediale Infektion etwas grundsätzlich anderes als die mediale Repräsentation oder die mediale Simulation.

---

<sup>240</sup> Dass Reiz-Reaktions-Schemata in der spätmodernen Welt nicht mehr für Ordnung sorgen können, hat Thomas Pynchon so großartig anhand der schneller als der Schall fliegenden V2 gezeigt. Diese treibt nicht nur Pawlowianer an den Rande des Wahnsinns, indem sie die Reaktion (Verletzung, Tod) vor den (akustischen) Reiz, den ihr Flug erzeugt, stellt, sondern bricht auch die optische und akustische Integrität eines Objekts auf. Erst sieht man das Objekt, dann hört man es. Vgl. Pynchon, Thomas (1973/2002): *Die Enden der Parabel*, übers. von E. Jelinek und T. Piltz, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

<sup>241</sup> McLuhan, Marshall (1964/1992): *Understanding Media. Die magischen Kanäle*, übers. von M. Amann, Düsseldorf: Econ, 107.

<sup>242</sup> Ebd.

## 8.2 Zum Fleisch

Hatten wir in *Kap. 4.5* erste Überlegungen zum Fleisch angestellt und diese im Laufe des Textes eher beiläufig weiterentwickelt, so arbeiten wir nun unseren Begriff vom Fleisch genau heraus. Dafür gilt es zuerst, den Stellenwert des Fleisches in einigen anderen Theorien herauszustellen und die gewonnenen Begriffe auf unseren Fleischbegriff zurückzubiegen.

Auf die Schwierigkeit, das Fleisch in ein Zeichensystem zu integrieren, weist Baudrillard hin. Er schreibt in *Beerdigungsinstitute und Katakomben*<sup>243</sup>, wie wenig das Fleisch diskursiv gefasst ist und wie groß deshalb das Verlangen ist, es als etwas anderes zu codieren. Baudrillard ordnet das Fleisch zwischen lebendigen Körpern und Skeletten an. Ein Körper besteht für ihn aus Substanz (Fleisch), Form und Bedeutung. Er ist (in bestimmten *Formen*) gesellschaftlich, was symbolisch integriert heißt. Wie der lebendige Körper, ist auch das Skelett in ein Zeichenregime eingebunden. Man denke nur an die Vielzahl der Bedeutungen, die Skeletten und Knochen zugeschrieben werden. Für Baudrillard wird daher das Fleisch entweder als Körper codiert bzw. es legt, da es verwest, das ebenfalls symbolisch integrierbare Skelett frei. Beide Terme, also Skelett und Körper, dienen als mehr oder weniger konstante Begriffe im Sozialen. Im Moment des Todes kommt das Fleisch für Baudrillard zu sich selbst und hört auf, Zeichen und Teil des Körpers zu sein. Es wird deshalb – so Baudrillard – das asoziale, also unbedeutende Fleisch des Toten. Dieses gilt es zu verschweigen oder ungesehen zu machen (so z. B., wenn in Beerdigungsinstituten Tote als Schlafende inszeniert werden) bzw. gilt es, den Prozess, der zur symbolischen Integrität des Skelettes führt, zu beschleunigen. Eine mögliche Art der Beschleunigung sieht Baudrillard interessanterweise in kannibalischen Praktiken<sup>244</sup> gegeben, die für ihn primär die Funktion haben, etwas symbolisch Integrierbares zu produzieren (also das Skelett) und weniger etwa die Funktion erfüllen, Eigenschaften, die im Fleisch des Verzehrten eingeschrieben sein sollen, sich durch Verzehr desselben zu eigen zu machen. Fleisch impliziert bei Baudrillard eine sarkophagische, d. h. fleischverzehrende Praktik, in der das Fleisch auch zum (jedoch symbolischen) Körper werden kann und so letztlich doch – aber eben als etwas anderes – in ein Zeichensystem integriert wird. Wir können in diesem Sinn auch Körperbilder bzw. Körperkonstruktionen als sarkophagische Prozesse bestimmen.

---

<sup>243</sup> In Baudrillard 1991, 285-289.

<sup>244</sup> Einen guten Überblick über solche Praktiken findet man in Attali, Jacques (1979/1981): *Die kannibalische Ordnung. Von der Magie zur Computermedizin*, übers. von H. Brühmann und S. Ockenfuß, Frankfurt, New York: Campus, v. a. 23-33. In Pierre Clastres' ethnografischer Studie von den Guayaki-Indianern in Paraguay berichten Informanten über solche Praktiken. Vgl. Clastres, Pierre (1972/1984): *Chronik der Guayaki – Die sich selbst Aché nennen, nomadische Jäger in Paraguay*, übers. von R. Farkas, München: Trickster, 205-229. Leider können wir mit Clastres Baudrillards Kannibalismus-Theorie nur teilweise bestätigen.

Was uns hier an Baudrillard weniger interessiert, ist die Differenzierung von bestimmten Körpermaterialien. Produktiv für unseren Zusammenhang ist aber der Hinweis, dass das Fleisch offensichtlich schwer in ein Zeichenregime integriert werden kann. Die Beziehung, die zum Fleisch eingegangen wird, geht also nicht in einer semiotischen Beziehung auf,<sup>245</sup> sondern birgt neben dieser noch eine sarkophagische Komponente. Diese ermöglicht eine Beziehung durch Verzehr, durch Vertilgung. Es entstehen Körpervermischungen, die aber wiederum durch Zeichenregime reguliert werden können. Ernährungsvorschriften und die Sexualmoral sind Beispiele hierfür.<sup>246</sup> Die Ordnungen der medialen Repräsentation und der medialen Simulation vertilgen das Fleisch und sind selbst fleischlos, weswegen sie den Körper nur als fleischlose Körperform simulieren bzw. darstellen können.<sup>247</sup> In diesen beiden Ordnungen sind die Medien kannibalisch. Im Gegensatz dazu wird das Fleisch in der medialen Infektion nicht durch die Medien vertilgt, sondern in ihr berühren sich Medien und fleischliche Körper.

Die Möglichkeit des Verzehrs des Fleisches zur Herstellung einer Beziehung, die nicht in erster Linie eine symbolische Beziehung sein muss, greift Peter Sloterdijk im Zusammenhang mit der Techno-Kultur auf.<sup>248</sup> Sloterdijk zeigt, dass ein solches In-Beziehung-Treten über das Essen nicht undifferenziert ist und Gemeinschaften entstehen, Kompetenzen in Anschlag gebracht werden und sich sogar ein spezifischer Wahrheitstypus (die so genannten *Einverleibungswahrheiten* und die damit verbundenen *Analphabetenwahrheiten*) entwickelt.

Obwohl die Moderne vor allem an Darstellungswahrheiten interessiert ist, können wir mit Sloterdijk auch Gefüge ausmachen, in denen an die Stelle der Darstellung die Einverleibung tritt. Ein solches Gefüge ist die „moderne Massenkultur“, die sich eben auch um Popmusik und Techno organisiert. In dieser Kultur sieht Sloterdijk ein Angebot für eine „neue direkte Befriedigungen für das Verlangen nach der homöostatischen Kommunion“.<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup> Natürlich gibt es auch Theorien und Praktiken, die das Fleisch primär als Symbol behandeln. Claude Lévi-Strauss weist auf solch einen Gebrauch in tibetanischen und wohl auch chinesischen und sibirischen Gesellschaften hin, in denen es so genannte „Knochenverwandte“ (die väterliche Linie) bzw. „Fleischverwandte“ (die mütterliche Linie) gibt, die in diesen Bestimmungen die Funktion haben, Verwandtschaftsbeziehungen zu regulieren. Vgl. hierzu Lévi-Strauss, Claude (1949/1993): Knochen und Fleisch, in ders.: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, übers. von E. Moldenhauer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 533-549 und darüber hinaus Oppitz, Michael (2001): Zur Körpersymbolik in Verwandtschaftsbeziehungen. Herz, Leber, Lunge, Eingeweide, Knochen und Fleisch in himalayischen Gesellschaften, in: C. Benthien und C. Wulf (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 133-155.

<sup>246</sup> Vgl. Kap. 2.1.

<sup>247</sup> Auf die Ordnungen der medialen Repräsentation und der medialen Simulation und ihren Zusammenhang mit der medialen Infektion gehen wir in Kap. 8.3 ein.

<sup>248</sup> Vgl. Sloterdijk 1998, 532-548.

<sup>249</sup> Ebd., 537.

Die Kommunion tritt, so ergänzen wir, an die Stelle der Kommunikation. Wir können die Kommunikation den Darstellungs-, die Kommunion den Einverleibungswahrheiten zuordnen. Sloterdijk identifiziert den „psychodynamischen Sinn der Pop-Musik“<sup>250</sup> als Inszenierung der Eintauchungsmöglichkeit von Konsumenten in einen „rhythmischen Lärmkörper“<sup>251</sup>. In diesem werden „kritische Ichfunktionen temporär entbehrlich“ und es wird ein „enthusiastisches Selbstopfer“ angestrebt.<sup>252</sup> Der Kommunierte darf also nicht den Gottmensch verzehren, sondern der Konsument wird selbst in einen Klangkörper einverleibt und vollzieht so die Kommunion. Diese ist sicherlich keine katholische Kommunion, sondern eher eine Kommunion mit den Ton-Göttern<sup>253</sup> und – wie wir ergänzen – auch mit den anderen Einverleibten. Das geopferte „Ich“ wird für Sloterdijk zu einem „vorsprachlichen Subjekt“, dem sich eine „unaussprechliche Wahrheit“ öffnen kann.<sup>254</sup> Genau das ist eine Einverleibungswahrheit. Eine solche Einverleibung in einen Klangkörper kommt aber nicht ohne eine gewisse Kompetenz aus. Diese nennt Sloterdijk „partizipative Kompetenz“<sup>255</sup>; sie bezeichnet schlicht die Fähigkeit, etwas in sich aufzunehmen und sich in etwas aufnehmen zu lassen.

Auch wenn der Verzehr bzw. die Einverleibung, die Sloterdijk in seiner esosphärischen Theorie ins Feld führt, sicherlich noch eine Unterscheidung ermöglicht zwischen dieser und dem schlichten und wortlosen Verzehr von proteinhaltiger Nahrung, so bleibt jedoch der Punkt bemerkenswert, dass sowohl Sloterdijks Einverleibungswahrheiten als auch das Essen Beziehungen ermöglichen, die durch (eine gewisse) Sprachlosigkeit gekennzeichnet sind. Und einer solchen Sprachlosigkeit steht elektronische Tanzmusik näher als einem signifikanten und subjektiven Zeichenregime. Techno wird von Sloterdijk deshalb als eine Entsubjektivierungstechnik behandelt, die konsequenterweise im Techno-Tänzer ein vorsprachliches Subjekt ausmacht und die sprachlose *sonosphärische Allianzen*<sup>256</sup> und somit Gemeinschaften schafft. Techno wird hier also als Technik verstanden, die einen Klangkörper generiert, in den sich die fleischlichen Körper der Tänzer, ob ihrer partizipativen Kompetenz, einverleiben lassen. Techno wird zur Technik der medialen Infektion des Fleisches.

Die Darstellungswahrheiten finden wir in der Ordnung der medialen Repräsentation, wenn sie danach fragt, ob etwas adäquat medial repräsentiert ist. Die Einverleibungswahrheit ist im Gegensatz zur Darstellungswahrheit eher eine Erfahrungssache. Die Einverleibung des

---

<sup>250</sup> Ebd.

<sup>251</sup> Ebd., 538.

<sup>252</sup> Ebd.

<sup>253</sup> Vgl. ebd.

<sup>254</sup> Ebd., 539.

<sup>255</sup> Ebd., 533.

<sup>256</sup> Vgl. ebd., 487-531.

fleischlichen Körpers in einen Klangkörper impliziert ein Klangförmig-Werden des Körpers.<sup>257</sup> Auch wenn hier Sloterdijk das Fleisch weniger als Material spezifiziert, sondern eher die Beziehungen, die dieses eingehen kann sowie die, in denen dieses steht, so beschränkt sich eine solche Partizipation und Einverleibungswahrheit nur auf den fleischlichen Körper und eben nicht auf (fleischlose) Repräsentationen oder Simulationen des Körpers.

Hatten wir den Körper eher als Form und das Fleisch eher als Material bestimmt, so finden wir einen Hinweis auf eine solche Formlosigkeit des Fleisches auch bei Jacques Lacan: „[...] *Du bist dies* [das Fleisch, J. P.] – *Du bist dies, was am weitesten entfernt ist von dir, dies, welches das Unförmige ist*“<sup>258</sup>. Offensichtlich ist hier schon das Subjekt im Spiel, dessen nicht-enden-wollende Genese in der lacanschen Theorie eine – wenn nicht die – prominente Position einnimmt. Das Subjekt ist eigentlich das unförmige Fleisch, nur ist dieses unförmige Fleisch am weitesten vom Subjekt entfernt. Das ist paradox. Es installiert eine Aporie und zwar in dem Sinn, dass das Subjekt sein Sein nie erreichen kann. Der Mangel ist somit implementiert. Man könnte sagen, dass das Fleisch für Lacan dem Subjekt zwar immanent ist, aber für das Subjekt unerreichbar bleibt. Da dieses Unförmige keinen Ausdruck hat und das Gesicht als Ikone des Ausdrucks bezeichnet werden kann (der Gesichtsausdruck), wird verständlich, dass für Lacan „das Fleisch die Kehrseite des Gesichts ist“.<sup>259</sup> Damit bestätigt Lacan im Grunde genommen die Position, die wir dem Fleisch mit Deleuze und Guattari gegeben haben. Der Unterschied ist nur der Stellenwert, der dem Subjekt jeweils zukommt. Kreist Lacans Denken um das Subjekt, so ist das Subjekt bei Deleuze und Guattari nur Anhängsel der Maschine. Ihr Denken deckt – wie auch das Lacans – dem Subjekt vorgängige Prozesse auf, jedoch werden diese bei Deleuze und Guattari nur peripher in Richtung Subjektivierung weitergedacht. Wir haben gezeigt,<sup>260</sup> dass für sie das Subjekt vor allem eine Kategorie ist, über die Kontrolle ausgeübt werden kann. Dem im obigen Lacan-Zitat angedeuteten im Subjekt selbst implementierten Mangel, der auch die Subjektgenese antritt, stellen Deleuze und Guattari das Begehren gegenüber. Dass das Fleisch zwar unerreichbarer Teil des Subjekts ist, leugnen wir mit Deleuze und Guattari nicht, jedoch vereinnahmt ihr Denken auch asubjektive Kräfte und somit ist das Fleisch nicht unerreichbar oder für immer verloren,

---

<sup>257</sup> Vgl. hierzu auch Kap. 6.2.

<sup>258</sup> Lacan, Jacques (1978/1991): *Das Seminar. Buch II (1954-1955). Das Ich in der Theorie Freuds und in der Psychoanalyse*, Textherstellung durch J.-A. Miller, übers. von H.-J. Metzger, in dt. Sprache hrsg. von N. Haas und H.-J. Metzger, Weinheim, Berlin: Quadriga, 200; Hervorhebung im Original.

<sup>259</sup> Ebd.

<sup>260</sup> In Kap. 3.3.

sondern es kann gedacht werden bzw. im Denken geschnitten werden und so Konsistenz erhalten.

Um zusammenzufassen: Mit Baudrillard haben wir auf die Schwierigkeit hingewiesen, das Fleisch zu einem Zeichen zu machen. Unabhängig davon, ob das gelingt oder nicht gelingt, hat das Fleisch das Potential, nicht nur in symbolische Beziehungen einzugehen, sondern auch in Einverleibungsbeziehungen. Das Beziehungen, zu denen nur der fleischliche Körper und nicht irgendwelche Zeichenkörper fähig sind, sogar die Grundlage einer kleinen Wahrheit sein können, hat Sloterdijk gezeigt. Eine solche Einverleibungswahrheit tritt ein, wenn das Einverleibte zu dem wird, was einverleibt z. B. der fleischliche Körper des Technotänzers, der sich dem Klangkörper einverleibt hat. Das Fleisch, das sich der Klangkörper einverleibt, ist nicht durch kritische Ichfunktionen gebändigt. Insofern kann das Fleisch hier als asubjektives oder auch präsubjektives Material gefasst werden. Trotzdem ist auf dieser Ebene des Fleisches im Verbund und in der Berührung mit dem Klang eine Zusammenkunft und somit Gemeinschaftsbildung möglich. Die Asubjektivität des Fleisches stellt auch Lacan heraus, indem für ihn das Fleisch zwar dem Subjekt immanent ist, aber paradoxerweise selbst asubjektiv ist.

### **8.3 Mediale Repräsentation, mediale Simulation, mediale Infektion**

Wir sind in *Kap. 8.2* bereits auf zwei Ordnungen des Medialen gestoßen: Die mediale Repräsentation und die mediale Simulation. Wir hatten dort Unterschiede zwischen diesen Ordnungen und der medialen Infektion festgestellt. Sind jene kannibalisch, in dem Sinne dass sie das Fleisch verzehren, so verleibt sich diese den fleischlichen Körper ein, jedoch ohne ihn zu verzehren. Wir grenzen nun die mediale Infektion von der medialen Repräsentation und der medialen Simulation weiter ab. Diese Abgrenzung nehmen wir vor, indem wir den Körper durch die unterschiedlichen Ordnungen laufen lassen und danach fragen, was der Körper in der jeweiligen Ordnung wird bzw. was von ihm übrig bleibt.

Vor dem Hintergrund der medialen Repräsentation bringen wir den Körper ins Spiel, indem wir fragen: Wie wird der Körper in einem spezifischen Medium repräsentiert bzw. dargestellt? Analysen, die die Ordnung der medialen Repräsentation befragen, lassen das „Wie“ der Darstellung mit allen erdenklichen Termen, Zusammenhängen, Institutionen und Machtverhältnissen korrelieren. Daran lässt sich die Frage anschließen, ob der Körper



„adäquat“ repräsentiert wird (zu klären bleibt freilich, was in dem spezifischen Zusammenhang „adäquat“ ist – es reiht sich Signifikant an Signifikant).

Neben Fragen nach Qualität, Art oder Adäquanz der Repräsentation lassen sich Eigenarten spezifischer Medien angeben, die die Repräsentation strukturieren. Wir skizzieren diese für optische und akustische Medien. Der Körper wird in optischen Medien in seiner Dimensionalität abgeflacht. Er wird zur Bildfläche. Das Fleisch des Körpers im Raum wird an der Schnittstelle förmlich weggeschnitten und die Repräsentation wird zur reinen *Formsache*. In akustischen Medien kann der Körper ebenfalls repräsentiert werden, und zwar ausgehend von der Annahme bzw. Erfahrung, dass Musik in Klang überführte Körperbewegung ist. Die mögliche Repräsentation von Körpern in akustischen Medien setzt also einen spezifischen Erfahrungshintergrund voraus. Erst vor einem solchen Hintergrund kann z. B. das Hören einer CD von Hagens Ruf („Hoiho! Ihr Gibichsmannen“ in der dritten Szene des zweiten Aufzugs der Götterdämmerung) durch das Imaginieren eines immens aufgeplusterten Brustkorbs vom Hörer zu einem multimedialen Erlebnis erdacht werden.

Die Ordnung der medialen Repräsentation im Bezug auf akustische Medien gerät an ihre Grenzen, wenn ihr nicht mehr ein strukturierendes Modell zugrunde liegt, dass die Subjektpositionen bzw. Subjekte der Aussage des „Hörers“ und des „Musikers“ etabliert hat.<sup>261</sup> Wendell „Mucho“ Maas, der erste DJ in der Literatur<sup>262</sup> in Thomas Pynchons Roman *Die Versteigerung von No. 49*, befragt die Klänge der *Muzak*, die er hört, nicht in erster Linie nach ihrer Klangquelle, ihrem Sinn oder ihrer nach Tonsatzregeln erfolgten Komposition, sondern nach ihrem nackten Sein, dem er sich durch eine in Echtzeit vom eigenen Gehör durchgeführte Fouriertransformation nähert. So sagt er zu seiner Frau Oedipa:

„Hör dir irgendetwas an und nimm es anschließend wieder auseinander. Spektralanalyse in meinem Kopf. Ich kann Akkorde zerlegen und Klangfarben und genauso auch Worte, und zwar bis in die einfachen Frequenzen und Obertonschwingungen, mit all ihren verschiedenen Lautstärken hinein. Jeder Ton steht rein für sich allein da, und doch klingen sie alle zusammen.“<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Wicke hat im Zusammenhang der Techno-Kultur gezeigt, welche Konsequenzen sich für den Musikbegriff ergeben, wenn diese Subjekte der Aussage nicht mehr „Hörer“ und „Musiker“ heißen sondern „Raver“ und „DJ“, wobei es sich nicht um eine bloße Umbenennung handelt und insofern kann auch nicht von funktionaler Äquivalenz gesprochen werden, sondern dass die Aussagesysteme, in die diese jeweils eingebunden sind, grundsätzlich andere sind. Vgl. Wicke 1997, v. a. 5 und Wicke 1998b, 7.

<sup>262</sup> Dies behauptet Ulf Poschardt in seiner *DJ-Culture* (vgl. Poschardt, Ulf (1995/1997): *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 70).

<sup>263</sup> Pynchon, Thomas (1967/1999): *Die Versteigerung von No. 49*, übers. von W. Teichmann, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 156 f.

Auch wenn Mucho Maas' Gehör chemisch optimiert ist, so lässt sich an diesem Beispiel gut zeigen, wie eng der Kragen der Ordnung der medialen Repräsentation sitzt. Die oben formulierte Frage der medialen Repräsentation – Wie wird etwas medial repräsentiert? – impliziert den Verweis in eine außermediale Wirklichkeit auf der Seite der Klangquelle – oder, so können wir einschränken, zumindest einen Medienwechsel, an dem die Repräsentation orientiert werden kann, d. h., dass der Lautsprecher aus dem die Musik schallt, nicht als eigentliche Klangquelle akzeptiert wird. Ein solcher Verweis kann vorstrukturiert sein durch bestimmte Modelle wie das Oppositionspaar Musiker/Hörer oder etwa durch die Annahme bzw. erfahrene Konditionierung, dass es eine Einheit von Klang, Körper und Bewegung auf der Produzentenseite – was wiederum das Oppositionspaar Produzent/Rezipient voraussetzt – gibt. Wenn man so will, bleibt Mucho in dieser Ordnung auf halber Strecke stehen, indem er keinen Verweis aus dem Medium Klang heraus auf einen Produzenten nachvollzieht, sondern versucht den Klang (mehr oder weniger) „selbst“ wahrzunehmen. Das endet bei ihm eher in der Physik als in der so genannten „absoluten“ Musik. Halten wir fest: Wenn in akustischen Medien Körper repräsentiert werden, dann sind diese Körper nicht aus Fleisch und setzen die Etablierung eines bestimmten strukturierenden Erfahrungshintergrundes voraus. Aufgrund desselben geht hier die Konvention der Repräsentation voraus.

Die Ordnung der medialen Simulation übertrumpft die Differenz Wirklichkeit/Medien durch das *Hyperreale* (Baudrillard) der Medien. Das Hyperreale ist realer als das Reale.<sup>264</sup> Die Medien sind im Zusammenhang des Hyperrealen selbstreferentiell geworden, d. h. sie bilden ein geschlossenes System und verweisen demzufolge nicht mehr auf eine außermediale Wirklichkeit, aus dem einfachen Grund, weil sie ursprungslose Wirklichkeit simulieren.<sup>265</sup> Die Ordnung der Simulation will nichts als sich selbst simulieren. Ein medial simulierter Körper ist ein so genannter *masseloser* Körper, der nicht mehr durch die Schwerkraft gebändigt ist.<sup>266</sup> Er ist (beinahe) reine Form. Auch die Musik kann in die Ordnung der

---

<sup>264</sup> Um für diesen Exzess an Realität mit Baudrillard einige Beispiele zu nennen: Der Porno, der nicht nur sexuell ist, sondern sexueller als sexuell, in dem die Darsteller nicht nackt sind, sondern (wir ergänzen: in Verbund mit bestimmter Kamertechnik (so genannte *close-ups*)) nackter als nackt gemacht werden (bis zu den Eingeweiden), oder die „japanische Quadrophonie“, die zu den drei Dimensionen des Raumes noch eine viszerale Dimension addiert und in der „Bach, Monteverdi, Mozart“ nicht klingen wie im Konzertsaal, sondern quasi realer als im Konzertsaal. Vgl. Baudrillard, Jean (1979/1992): *stereo-porno*, in ders.: *Von der Verführung*, übers. von M. Messner, München: Matthes & Seitz, 45-56. Wir können diese Beispiele noch um den so genannten *Overkill* ergänzen, der nicht nur der Tod ist, sondern toter als der Tod.

<sup>265</sup> Vgl. hierzu *Kap. 5.6*.

<sup>266</sup> Zum Ende des „schweren Körpers“ und zu der Möglichkeit durch Beschleunigung der Übertragungsmedien „das Fleisch zu zerstören“ vgl. Virilio, Paul (1993/1997): *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*, übers. von B. Wilczek, Frankfurt a. Main: Fischer, 89 f.; zum „PLANETEN-KÖRPER“ bzw. zum „PLANETEN-MENSCH“ des australischen kybernetischen Body-Art Künstlers Stelarc

medialen Simulation eintreten etwa über den *synthetischen Ton*<sup>267</sup> oder über den Klang, der „jenseits von elektronischen Schaltkreisen keine Entsprechung mehr hat“<sup>268</sup>.

Die Ordnung der medialen Infektion fragt danach, wie der fleischliche Körper als Fleisch und eben nicht in erster Linie als subjektive bzw. signifikante Körpereinheiten oder als Geist, in bestimmte mediale *settings* integriert ist. Wie wird er mit diesen Medien verschaltet und gekoppelt? Wie sind die Medien beschaffen, damit sie in Bezug auf diesen kopplungsfähig werden?

Der Körper wird in der medialen Infektion nicht repräsentiert oder simuliert. Die Differenz zwischen repräsentierten bzw. simulierten und infizierten Körpern ist eine materielle Differenz. Der medial repräsentierte Körper ist aufgrund seiner Form (in optischen Medien) oder aufgrund von Konventionen oder gemachten Erfahrungen (in akustischen Medien) als Körper zu erkennen. Das Material, welches hier für die Formierungen zur Verfügung steht, ist die Materialität des Mediums. Der medial simulierte Körper repräsentiert keinen außermedialen Körper mehr. Die Simulation hat das träge Material Fleisch und seine Schmerz-, Lust- und Begehrensaffekte beinahe abgeschrieben. Stellt man mediale und organische Ebenen gegenüber, so findet man den simulierten Körper auf der medialen Ebene. Der medial repräsentierte Körper ist zwar auf der Ebene des Medialen, jedoch gibt es zu ihm noch einen – man könnte sagen – präsenten bzw. gegenwärtigen fleischlichen Körper, von dem er zwar abgelöst ist, mit dem er jedoch gleichzeitig verbunden wird. Diese Konzeption führt dazu, dass die direkte Wirkung von Medien auf den fleischlichen Körper nicht untersucht werden kann. Medien können nicht als körperliches Ereignis gedacht werden. Der medial infizierte Körper ist explizit ein fleischlicher Körper. Die Theorie der medialen Infektion des Fleisches ist insofern keine reine Formsache, sondern bleibt am Material.

Wir entwickeln nun die Infektion weiter, indem wir sie, die Repräsentation und die Simulation in den von uns geschilderten Gedanken Deleuzes und Guattaris verorten.

Das Denken Deleuzes und Guattaris ist kein Denken der Repräsentation. Wir haben in unseren Ausführungen zum Verhältnis von Inhalt und Ausdruck<sup>269</sup> deutlich gemacht, dass für

---

vgl. ebd., 122 (Hervorhebungen im Original); zum „masselosen Körper“ vgl. Qrt (1999): *Schlachtfelder der elektronischen Wüste: Die Figur des Helden im Zeitalter der Simulation; Schwarzkopf, Schwarzenegger, Black Magic Johnson*, hrsg. von T. Lamberty und F. Wulf, Berlin: Merve, 106-114, auch Kampers „Immanenz des Imaginären“ (vgl. Kamper 1999); zum Begriff des „ätherischen“ Körpers“ sowie zum gnostischen „Astralleib“ siehe Žižek, Slavoj (2001): *Die gnadenlose Liebe*, übers. von N. G. Schneider, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 81-95.

<sup>267</sup> Vgl. zu dessen Geschichte Levin, Thomas Y. (2002): ‚Töne aus dem Nichts‘. Rudolf Pfenninger und die Archäologie des synthetischen Tons, übers. von D. Hauptmann, in: F. Kittler, T. Macho und S. Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie Verlag, 313-355.

<sup>268</sup> Wicke 1998b, 6. Wicke schließt hier an, dass ein solcher Klang „nichts simuliert“. Simulieren bedeutet bei Wicke allerdings das bloße Nachahmen von herkömmlichen, d. h. „realen“ Musikinstrumenten.

Deleuze und Guattari diese beiden Ebenen nicht in einem Verhältnis der Repräsentation stehen. Der Ausdruck repräsentiert nicht den Inhalt, sondern reagiert aktiv auf diesen. Auch wurde mit dem Modell von Signifikant und Signifikat eben aus dem Grund gebrochen, weil dieses repräsentativ funktioniert, und zwar unabhängig davon, ob nun ein Signifikant ein Signifikat oder einen anderen Signifikanten repräsentiert. Auch repräsentiert die abstrakte Maschine nichts, sondern sie produziert und konstruiert eine zukünftige Realität.

Das Denken der Simulation ist ein Denken, welches radikal und konsequent versucht, vom Inhalt zu abstrahieren.<sup>270</sup> Es geht noch einen Schritt weiter, als die oben<sup>271</sup> von Deleuze und Guattari kritisierte Linguistik. Diese Radikalität kulminiert in Baudrillards katastrophischem Konzept der theoretischen Gewalt. Baudrillard schreibt dazu:

„Man muss die Dinge [d. h. die Zeichen, J. P.] bis zum Äußersten treiben, bis zu jenem Punkt, an dem sie sich von selbst ins Gegenteil verkehren und in sich zusammenstürzen. Weil man in der Kulmination des Werts der Ambivalenz am nächsten ist, weil man in der Kulmination der Kohärenz dem Abgrund der Verkehrung am nächsten kommt, der die machtvollen Zeichen des Codes bedroht, muss man in der Simulation noch weitergehen als das System. Man muss den Tod gegen den Tod ausspielen – die radikale Tautologie. Aus der Eigenlogik des Systems die absolute Waffe machen.“<sup>272</sup>

Mit dem Konzept der theoretischen Gewalt können also Ordnungen in die Ambivalenz getrieben werden. An dem Kulminationspunkt fangen die Terme ordnungsstiftender Oppositionspaare an, sich gegenseitig auszutauschen. Arbeits- und Freizeit sind dann nicht mehr voneinander zu unterscheiden, es ist dann egal ob das, was man auf seinem Bankkonto hat, Soll oder Haben ist, all solche Gegensätze beginnen sich auszutauschen und bejahen damit das, was Baudrillard den *symbolischen Tausch* nennt. Dieser offenbart radikal den symbolischen Charakter von allem Gesellschaftlichen; und das ist bei Baudrillard auch der Körper. Bezogen auf diesen heißt das, dass er selbst symbolisch ist und dass alle Versuche, wie etwa der, in der Sexualität eine Wahrheit des Körpers zu finden, grundsätzlich nur symbolisch sein können. Dass der materielle Körper selbst ein schwerer, träger und empfindsamer Widerstand aus Fleisch sein kann, wird ausgeschlossen. Baudrillards Rede paraphrasieren? Müsste *Der Körper oder das Massengrab der Zeichen*<sup>273</sup> (Genitivus

---

<sup>269</sup> Vgl. Kap. 2.1.

<sup>270</sup> Vgl. Massumi 1992, 45. Dieser arbeitet hier einige Unterschiede zwischen Baudrillard und Deleuze und Guattari heraus. Der Inhalt bei Baudrillard „is discounted as nonexistent“, so Massumi.

<sup>271</sup> Vgl. v. a. Kap. 1-3.

<sup>272</sup> Baudrillard 1991, 12 f.

<sup>273</sup> So lautet eine Kapitelüberschrift aus Baudrillard 1992, Hervorhebung J. P.

objectivus!) hier *Der Körper oder das Massegrab der Zeichen* (Genitivus subjectivus!) heißen?

Die Simulation abstrahiert also vom Inhalt, wohingegen die Repräsentation versucht, dass der Ausdruck den Inhalt repräsentiert. Beiden ist ein Hygienewille gemeinsam: Sie wollen sauber zwischen Inhalt und Ausdruck trennen. Soll der Inhalt jedoch in der Ordnung der Repräsentation vom Ausdruck repräsentiert werden, so wird er in der Ordnung der Simulation verworfen. Körper sind dort keine schweren Körper mehr, sondern masselose Zeichenkörper. Beide Ordnungen setzen jedoch voraus, dass deutlich zwischen Inhalt und Ausdruck, zwischen Maschinengefügen der Körper und kollektiven Äußerungsgefügen unterschieden werden kann.

Wo können wir hier die Medien verorten und welche Funktion haben sie? Im Denken Deleuzes und Guattaris haben die Medien keine eindeutige Position. Sie sind uns bisher als Ausdruckssubstanz begegnet, also als etwas, das einer Ausdrucksform für ihren Formierungsprozess Substanz zur Verfügung stellt; so wie etwa das Gesicht einem Zeichenregime Substanz zur Verfügung stellt.<sup>274</sup> Deleuze und Guattari haben gezeigt, dass Zeichen nie rein formal oder völlig abstrakt sein können. In diesem Sinne wären Medien also Stofflieferanten für Formierungsprozesse, die selbst aber trotzdem noch eine eigene Form besitzen. Sie sind *Ausdruckssubstanz*, d. h. geformte Materie. Die Ausdruckssubstanz kann mit einer sozio-technischen Maschine im Maschinengefüge der Körper korrespondieren. Damit ist aber noch nichts darüber gesagt, wie sich Inhalt und Ausdruck berühren. Wenn wir Klang als Medium bezeichnen, dann wäre es denkbar, Klang als Ausdruckssubstanz also z. B. als vokale Substanz zu fassen, in die ein Zeichenregime seine Formen einprägen kann. Diese Ausdruckssubstanz kann über eine Ausdrucksmaterie zur Konsistenzebene deterritorialisieren.

Weil die mediale Simulation den Inhalt verwirft, bleiben die schweren fleischlichen Körper an der medialen Schnittstelle zurück und spielen keine Rolle mehr: schwerer, noch zuckender organischer Abfall vor den Toren der Hyperrealität. Erst die Infektion bringt fleischliche Körper und Zeichen – d. h. Inhalt und Ausdruck – in einen gemeinsamen Funktionszusammenhang. Die mediale Infektion des Fleisches ist der Punkt, an dem eine scheinbar völlig abstrahierte Medienwelt körperlich wirkt. Der Punkt an dem die Medien nichts mehr simulieren oder repräsentieren, sondern das Fleisch infizieren. Der Synthesizer, die abstrakte Maschine, die diesen Zusammenhang herstellt, in dem Musik und Körper zusammen funktionieren, variiert die Konstanten des Körpers und die Konstanten der Musik

---

<sup>274</sup> Vgl. in *Kap. 5.1.*

kontinuierlich.<sup>275</sup> Abstrakte Maschinen repräsentieren nichts, sondern konstruieren einen neuen Typus von Realität.<sup>276</sup> Die Realität des Fleisches, welches mit den Medien verschaltet ist. In *Kap. 7* haben wir gezeigt, wie dieser Synthesizer die Musik der Konstanten bearbeitet und sie so zu Klang wird, der sich eher auf der Konsistenzebene verteilt, als dass er durch transzendente Organisations- und Entwicklungspläne organisiert wird.

Die *multi-media potentials of sound*, die der Synthesizer öffnet, sind die Potentiale, die die Musik, die zu Klang wird, entwickelt, wenn sie nicht als einheitliches Werk geschlossen wurde und so eine Synthese, ein Produkt bildet. Eine solche Synthese – von der spätmodernen Welt verzweifelte Priester und deren funktionale Äquivalente überwachen das – darf nur in bestimmten Zusammenhängen aufgeführt werden und kann so den Gegenstand einer „reinen“ Wissenschaft<sup>277</sup> bilden. Wenn die Musik selbst Medium ist, das in unterschiedlichsten Situationen funktionieren kann, und ihr Gefügecharakter affirmiert wird, dann ist sie für die *verallgemeinerte Chromatik* bzw. für die *Pragmatik*<sup>278</sup> wissenschaftsfähig. Weiter ermöglichen solche multi-medialen Potentiale des Klangs, dass der Klang außerklangliche Kräfte auffangen und vereinnahmen kann: die Kräfte des Fleisches. Wir denken, dass die Eckpunkte, die wir in *Kap. 7* herausgestellt haben, das Vermögen des Klangs, sich mit dem Fleisch zu koppeln, potenzieren. Dabei schaffen sie nicht neue Möglichkeiten für homogenisierte Identitäten oder Subjektivitäten,<sup>279</sup> sondern konstituieren reale Arten des Werdens zwischen einem Klangstrom und einem Fleischstrom, zwischen technischen Ebenen und organischen Ebenen. Sie eröffnen so die realen Potentiale und Virtualitäten des Klangs und des Fleisches. Das Phylum der Technik oder das Klangphylum kommunizieren mit dem organischen Phylum in der Art der Infektion wie wir sie in *Kap. 8.1* beschrieben haben und stellen so illegitime Bündnisse her.

Es kann nicht nur auf dem Weg der Propheten liegen, Möglichkeiten der Musik zu schaffen, indem hier ein Subjekt der Äußerung ständig auf ein Subjekt der Aussage reterritorialisiert wird und neue Möglichkeiten entdeckt, indem es der Formel „je abhängiger, desto freier“ folgt.<sup>280</sup> Genauso wenig, wie man weiß, was ein Körper vermag – dieses hat Deleuze und Guattari angetrieben, zu fragen wie man sich einen organlosen Körper schafft,<sup>281</sup> sowenig weiß man, was der Klang vermag, womit sich dieser koppeln kann und womit nicht. Dass die Virtualitäten des Klangs auch offen für eine Konjunktion mit dem Körper sind, der

---

<sup>275</sup> Vgl. *Kap. 7.1*.

<sup>276</sup> Vgl. *Kap. 2.2*.

<sup>277</sup> Vgl. *Kap. 1.2*.

<sup>278</sup> Vgl. *Kap. 1*.

<sup>279</sup> Vgl. zum Unterschied von *Möglichkeit* (*Possibilität*) und *Potentialität* *Kap. 2.2*.

<sup>280</sup> Vgl. *Kap. 3.3*.

<sup>281</sup> Vgl. *Kap. 4*.

jedoch zu Fleisch werden muss, wollte die vorliegende Arbeit in einem theoretischen Rahmen andenken. Die klangliche Infektion des Fleisches realisiert sich also zwischen Musik und Körpern, zwischen Ausdruck und Inhalt. Die Differenz zwischen Musik und Körper wird unendlich klein, wenn die Konstanten der Musik und des Körpers kontinuierlich variiert werden. Dafür gilt es, weniger ein Außen zu konstruieren bzw. einen jenseitigen Anderen des Körpers. Das Fleisch ist nicht der Andere des Körpers, sowenig wie der Klang der Andere der Musik ist, sondern das Fleisch ist dem Körper immanent, so wie der Klang der Musik immanent ist.<sup>282</sup> Der Synthesizer, der die mediale Infektion des Fleisches als Prozess produziert, legt genau dieses offen. Er öffnet die subjektive und signifikante Körpereinheit und entblößt die Vielheit des Fleisches.

---

<sup>282</sup> Vgl. zum Verhältnis von Körper und Fleisch *Kap. 4.5*.

## Appendix I

Zeichenregime nach Deleuze und Guattari (vgl. TP 156-203)

Zeichenregime	<b>signifikant</b>	<b>postsignifikant</b>	<b>präsignifikant</b>
Übercodierung	durch Signifikant und durch Machtapparat	durch Redundanz des Bewusstseins	zeigt privilegierten Status der Sprache an
Funktionsweise I	paranoisch-interpretativ	leidenschaftlich-autoritär	
Funktionsweise II	Täuschung	Verrat	
Ausdruckssubstanz	vereinheitlicht		vielfältig
Deterritorialisierung	wird durch ständigen und redundanten Verweis von einem Zeichen zum anderen auf die Spitze getrieben, relativ und negativ	negative und absolute Deterritorialisierung (des Cogito),	bestimmt durch Konfrontation von Territorien und segmentären Abstammungslinien
Äußerung	uniformiert	subjektiviert	kollektiv
Aussage	kontrolliert, Regime der Zirkularität; zirkuläre Ausstrahlung	linearer Prozess (segmentäre Linie); segmentäre Linearität	polyvok
Typologie	Priester, Despot, Priesterkaste, Sündenbock, Bürger, Bürokrat	Prophet, Bauer, Arbeiter, Randgruppe z. B. politischer Mörder	nomadischer Jäger
Gesichthaftigkeit	Gesicht von vorne	Gesicht im Profil (Ab-/Zuwendung)	Kopf
Zeichen	verweist bis ins Unendliche auf andere Zeichen und ist unendlich zirkulär		ist segmentär, multilinear, multidimensional
Historisches Beispiel	der Pharao und die Ägypter	Moses und das jüdische Volk	Guayaki-Indianer
Zwei Achsen	1.) Zeichen, das auf ein anderes (Signifikant) verweist 2.) Signifikant, der auf Signifikat verweist	1.) syntagmatisch: Bewusstsein (ICH=ICH) (Teilung des Subjekts) 2.) paradigmatisch: Liebe als Passion (MANN=FRAU)	



<b>Zeichenregime</b>	<b>signifikant</b>	<b>postsignifikant</b>	<b>präsignifikant</b>
<b>Redundanz</b>	objektive Frequenz (Phoneme, Buchstaben, Buchstaben- gruppen), Wand, auf der schreiben sich Zeichen ein	subjektive Resonanz ( <i>shifters</i> , Personalpro- nomen, Eigennamen), Schwarzes Loch zieht Bewusstsein und Passion an, Maximale Red.: Ich= Ich (Selbstbewusst- sein) Komparative Red. der Namen: Tristan... Isolde...	rhythmisch, gestisch
<b>Gefüge</b>	Signifikanz und Interpretation	Subjektivierung	Segmentarität

## Appendix II

Drei Epochen als drei Aspekte des Ritornells (vgl. TP 460-477)

<b>Epoche</b>	<b>Klassik</b>	<b>Romantik</b>	<b>Moderne</b>
<b>Kräfte</b>	des Chaos	der Erde	des Kosmos
<b>Problem</b>	Schöpfung	Gründung	Konsistenz/ Konsolidierung
<b>Der Künstler als</b>	Gott	Heros	Handwerker
<b>Organisation I</b>	Stratifizierung: Milieu, Rhythmus	territoriales Gefüge: Territorium	maschinelles Gefüge: Synthesizer
<b>Organisation II</b>	Form/Substanz	kontinuierliche Entwicklung d. Form, kontinuierliche Variation der Materie	Kraft/Material
<b>Art und Weise</b>	Dogmatismus (Katholizismus des Milieus)	Kritizismus (Protestantismus der Erde)	
<b>Materie</b>	Inhaltsmaterie	Ausdrucksmaterie	Auffang- und Verei- nnehmungsmaterial
<b>Rhythmus ist</b>	funktional	expressiv	

## Literatur- und Medienliste

- Agamben, Giorgio (1995/2002): *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übers. von H. Thüring, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Artaud, Antonin (1970/1979): Fragmente eines Höllentagebuchs, übers. von F. Loechler, in: Rimbaud, Arthur: *Eine Zeit in der Hölle. Licht-Spuren*, hrsg., übers. und begleitet von H. Therre und R. G. Schmidt, München: Matthes & Seitz, S. 255-263.
- (1974/1993): *Schluss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit*, übers. von E. Kapralik, München: Matthes & Seitz.
- Attali, Jacques (1977/2002): *Noise. The political Economy of Music*, übers. von B. Massumi, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- (1979/1981): *Die kannibalische Ordnung. Von der Magie zur Computermedizin*, übers. von H. Brühmann und S. Ockenfuß, Frankfurt, New York: Campus.
- Austin, John Langshaw (1962/1975/2002): *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, deutsche Bearbeitung von E. von Savigny. Stuttgart: Reclam.
- Baecker, Dirk (2003): Kopfhörer. Für eine Kognitionstheorie der Musik, in: M. S. Kleiner und A. Szepanski (Hrsg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 137-151.
- Barthes, Roland (1957/1970): *Mythen des Alltags*, übers. von H. Scheffel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1970/1981): *Das Reich der Zeichen*, übers. von M. Bischoff, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bateson, Gregory (1972/1999): *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, übers. von H. G. Holl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean (1976/1991): *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. von G. Bergfleht, R. Ricke und R. Voullié, München: Matthes & Seitz.
- (1978): *Agonie des Realen*, übers. von L. Kurzawa und V. Schäfer. Berlin: Merve.
- (1979/1992): stereo-porno, in ders.: *Von der Verführung*, übers. von M. Messner, München: Matthes & Seitz, S. 45-56.
- Bauman, Zygmunt (1995/1997): *Flaneure, Spieler und Touristen: Essays zu postmodernen Lebensformen*, übers. von M. Suhr, Hamburg: Hamburger Ed.
- Benveniste, Émile (1972/1974): *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, übers. von W. Bolle, München: List.

- Bierwisch, Manfred (1978): Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise, in E. Klemm (Hrsg.): *Jahrbuch Peters. Aufsätze zur Musik*, Leipzig: Edition Peters, S. 9-102.
- Bolz, Norbert (1992): *Die Welt als Chaos und Simulation*, München: Fink.
- Canetti, Elias (1960/1982): *Masse und Macht*, Frankfurt a. Main: Fischer.
- Clastres, Pierre (1972/1984): *Chronik der Guayaki – Die sich selbst Aché nennen, nomadische Jäger in Paraguay*, übers. von R. Farkas, München: Trickster.
- Cox, Christoph (2003): Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentellen Elektronika, übers. von E. Sandikcioglu, in: M. S. Kleiner und A. Szepanski (Hrsg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 162-193.
- Cronenberg, David (1982): *Videodrome*, Spielfilm, Kanada, Filmplan International II Inc., Universal Guardian Trust Company, CFDC.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1972/1997): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, übers. von B. Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1975/1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. von B. Kroeber, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1980/1997): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von G. Ricke und R. Voullié, hrsg. von G. Rösch, Berlin: Merve.
- (1991/2000): *Was ist Philosophie?*, übers. von B. Schwibs und J. Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Parnet, Claire (1977/1980): *Dialoge*, übers. von B. Schwibs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1968/1997): *Differenz und Wiederholung*, übers. von J. Vogl, München: Fink.
- (1977): *Cours Vincennes: on music - 03/05/1977*, übers. von T. S. Murphy, <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=5&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=2>, Stand 20. 01. 2004.
- (1981/1988): *Spinoza. Praktische Philosophie*, übers. von H. Linde, Berlin: Merve.
- (1981/1995): *Francis Bacon – Logik der Sensation*, übers. von J. Vogl, München: Fink, 2 Bände.
- (1986/1992): *Foucault*, übers. von H. Kocyba, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1990/1993): *Unterhandlungen 1972-1990*, übers. von G. Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp

- (1993/2000): *Kritik und Klinik*, übers. von J. Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2001): *Short Cuts*, übers. von C.-C. Härle, G. Ricke, K. D. Schacht, W. Seitter und R. Voullié, hrsg. von P. Gente, H. Paris und M. Weinmann, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.
- Diederichsen, Diedrich (1996/1997): Stimmbänder und Abstimmungen. Pop und Parlamentarismus, in: T. Holert und M. Terkessidis (Hrsg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin: Edition ID-Archiv, S. 96-114.
- Flusser, Vilém (1991): *Gesten*, Frankfurt: Bollmann.
- (1999): *Die Informationsgesellschaft. Phantom oder Realität?* (Vortrag Essen 1991), Audio-Cd, Köln: Supposé Verlag
- Hardt, Michael (2002): Exposure. Pasolini in the flesh, in: B. Massumi (Hrsg.): *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*, London, New York: Routledge. S. 77-84.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (2000/2003): *Empire: Die neue Weltordnung*, übers. von T. Atzert und A. Wirtensohn, Frankfurt, New York: Campus.
- Härle, Carl-Clemens (1993 Hrsg.): *Karten zu ‚Tausend Plateaus‘*, Berlin: Merve.
- Hebdige, Dick (1979/1983): Subculture - Die Bedeutung von Stil, übers. von M. Kadereith, in: D. Diederichsen, D. Hebdige und O.-D. Marx (Hrsg.): *Schocker. Stile und Moden der Subkultur*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt
- Hjelmslev, Louis (1974): Prolegomena zu einer Sprachtheorie, übers. von R. Keller, U. Scharf und G. Stötzel, in: K. Baumgärtner, P. von Polenz und H. Steger (Hrsg.): *Linguistische Reihe – Band 9*, München: Hüber.
- Huizinga, Klaas (1992): *Das erlesene Gesicht: Vorschule einer physiognomischen Theologie*, Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus Mohn.
- Jakobson, Roman (1974): *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, übers. von G. Stein, hrsg. von E. Coseriu, München: Fink.
- Kaden, Christian (1998): Zeichen, in: L. Finscher (Hrsg.): *MGG. Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter: Kassel u. a., Band 9 (Sachteil), Spalte 2149-2219.
- Kamper, Dietmar (1995): *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*, München: Fink.
- (1999): *Die Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*, München: Fink.
- Kahn, Douglas (1999/2001): *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*, Massachusetts: MIT Press.
- Kittler, Friedrich A. (1986): *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann und Bose.

- (1985/1995): *Aufschreibesysteme 1800 1900*, München: Fink.
- (2000): *Musik und Mathematik I*. Skript zur Vorlesung am Seminar für Ästhetik (53233), Sommersemester 1999/2000, Berlin: Humboldt-Universität.
- (2002): *Short Cuts*, hrsg. von P. Gente und M. Weinmann, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.
- Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim (2003 Hrsg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Krämer, Sybille (1988): *Symbolische Maschinen: die Idee der Formalisierung in geschichtlichem Abriss*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Kristeva, Julia (1981/1989): *Language the Unknown: An Initiation into Linguistics*, übers. von A. M. Menke, New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques (1978/1991): *Das Seminar. Buch II (1954-1955). Das Ich in der Theorie Freuds und in der Psychoanalyse*, Textherstellung durch J.-A. Miller, übers. von H.-J. Metzger, in dt. Sprache hrsg. von N. Haas und H.-J. Metzger, Weinheim, Berlin: Quadriga.
- (1973/1996): *Das Seminar. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Textherstellung durch J.-A. Miller, übers. von W. Harmacher, in dt. Sprache hrsg. von N. Haas und H.-J. Metzger, Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Lévi-Strauss, Claude (1949/1993): Knochen und Fleisch, in ders.: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, übers. von E. Moldenhauer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 533-549.
- Levin, Thomas Y. (2002): ‚Töne aus dem Nichts‘. Rudolf Pfenninger und die Archäologie des synthetischen Tons, übers. von D. Hauptmann, in: F. Kittler, T. Macho und S. Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie Verlag, S. 313-355.
- Macho, Thomas (1996): Vision und Visage. Überlegungen zu einer Faszinationsgeschichte der Medien, in: W. Müller-Funk und H.-U. Reck (Hrsg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien, New York: Springer, S. 87-108.
- Maresch, Rudolf (2003): Waves, Flows, Streams. Die Illusion vom reinen Sound, in: M. S. Kleiner und A. Szepanski (Hrsg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 194-217.
- Massumi, Brian (1992): *A User`s Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*, Cambridge, Massachusetts und London, England: The MIT Press.

- (1993): Everywhere you want to be. Einführung in die Angst, übers. von C.-C. Härle, in: C.-C. Härle (Hrsg.): *Karten zu ‚Tausend Plateaus‘*, Berlin: Merve, S. 66-103.
- (2002/2003 Hrsg.): *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*, London, New York: Routledge.
- McClary, Susan (2002): Fetisch Stimme: Professionelle Sänger im Italien der Neuzeit, übers. von P. Geble, in: F. Kittler, T. Macho und S. Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie Verlag, S. 199-214.
- McLuhan, Marshall (1964/1992): *Understanding Media. Die magischen Kanäle*, übers. von M. Amann, Düsseldorf: Econ.
- Miller, Dayton Clarence (1916/1926): *The Science of musical Sounds*, New York: Macmillan.
- Mumford, Lewis (1966-1970/1977): *Mythos der Maschine*, übers. von L. Nürenberger und A. Hälbig, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Murphy, Timothy S./Smith, Daniel W. (2001): What I Hear is Thinking Too: Deleuze and Guattari go Pop, in: Echo (3/1), <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-Issue1/smithmurphy/index.html>, Stand 20. 01. 2004.
- Oppitz, Michael (2001): Zur Körpersymbolik in Verwandtschaftsbeziehungen. Herz, Leber, Lunge, Eingeweide, Knochen und Fleisch in himalayischen Gesellschaften, in: C. Benthien und C. Wulf (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S.133-155.
- Papenburg, Jens Gerrit (2001): Techno-Ethik. Die Verkörperung von Klang auf Grund kosmisch gedachter maschineller Strukturen, *PopScriptum - Musik und Maschine* (7), <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst07/pst07010.htm>, Stand 20. 01. 2004.
- Poschardt, Ulf (1995/1997): *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Pynchon, Thomas (1967/1999): *Die Versteigerung von No. 49*, übers. von W. Teichmann, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- (1973/2002): *Die Enden der Parabel*, übers. von E. Jelinek und T. Piltz, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Qrt [das ist Markus Konradin Leiner] (1999): *Schlachtfelder der elektronischen Wüste: Die Figur des Helden im Zeitalter der Simulation; Schwarzkopf, Schwarzenegger, Black Magic Johnson*, hrsg. von T. Lamberty und F. Wulf, Berlin: Merve.
- (1999): *Tekknologic Tekknowledge Tekgnosis: ein Theoremix*, hrsg. von T. Lamberty und F. Wulf. Berlin: Merve.

- (2000): *Drachensaat. Der Weg zum nihilistischen Helden*, hrsg. von T. Lamberty F. Wulf, C. Kolbe, Berlin: Merve.
- Raulff, Ulrich (1984): Image oder Das öffentliche Gesicht, in: D. Kamper und C. Wulf (Hrsg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 46-58.
- Sarasin, Philip (2001): *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sennett, Richard (1994/1997): *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, übers. von L. Meissner, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Shaviro, Steven 1997: *Doom Patrols. Streifzüge durch die Postmoderne*, übers. von T. Hartl, Mannheim: Bollmann.
- Shepherd, John/Wicke, Peter (1997): *Music and Cultural Theory*, Cambridge, U. K.: Polity.
- Sloterdijk, Peter (1998): *Sphären I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1999): *Regeln für den Menschenpark*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Spengler, Oswald (1918-1923/1923): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München: Beck, 2 Bände.
- Virilio, Paul (1978): *Fahren, fahren, fahren...*, übers. von U. Raulff. Berlin: Merve.
- (1993/1997): *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*, übers. von B. Wilczek, Frankfurt a. Main: Fischer.
- Wicke, Peter (1992): „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept, in *PopScriptum* (1), online verfügbar über <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm>, Stand 20. 01. 2004.
- (1997): „Let the sun shine in your heart“. Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zu tun hat oder Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen, in: *Die Musikforschung* 50, 1997(4), Kassel: Bärenreiter, online verfügbar über <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/wicke4.htm>, Stand 20. 01. 2004.
- (1998a): *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig: Kiepenheuer.
- (1998b): *Move Your Body. Über Sinn, Klang und Körper*, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/indexonb.htm>, Stand 20. 01. 2004.
- Žižek, Slavoj (2001): *Die gnadenlose Liebe*, übers. von N. G. Schneider, Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Zuckermandl, Victor (1956): *Sound and Symbol. Music and the External World*, übers. von W. R. Trask. Kingsport, Tenn.: Pantheon.



Jens Gerrit Papenburg  
Revaler Str. 11  
10245 Berlin  
Tel. 030/4293043  
e-mail: [jens.papenburg@student.hu-berlin.de](mailto:jens.papenburg@student.hu-berlin.de)

Berlin, den 19. Februar 2004

Selbstständigkeitserklärung nach § 23 (7) der Magisterprüfungsordnung der  
Humboldt-Universität zu Berlin:

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und  
keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

---

Jens Gerrit Papenburg