

# Welcome to the Oval Moon

Strategien des Sich-Zurücknehmens  
beim britischen Electronica Duo Autechre

## **Bachelorarbeit**

zur Erlangung des akademischen Grades Bachelor of Arts  
an der Fakultät 2 – Bereich Gestaltung der  
Universität der Künste Berlin

Erstgutachter: Prof. Dr. Thomas Düllo  
Zweitgutachter: Florian Hadler

*Vorgelegt von:*  
Sebastian Häger

1. Inhalt und Vorgehensweise.....	2
2. Einleitung .....	3
2.1. Coolness.....	4
2.1.1. Genealogie .....	5
2.1.2. Zeitgenössische Coolness-Theorien .....	7
2.2. Das Geheimnis .....	9
2.2.1. Formen von Geheimnissen .....	9
2.2.2. Das Geheimnis bei Georg Simmel.....	11
2.2.3. Struktur des Geheimnisses .....	12
2.2.4. Einflussfaktor Individualisierung .....	14
2.3. Die Schwierigkeit der Verbalisierung von Musik.....	15
2.3.1. Limitierungen von Sprache.....	16
2.3.2. Mechanismen der Überwindung der Sprachbarriere .....	17
2.4. Strategien des Sich-Zurücknehmens von Musikern .....	18
2.4.1. Glenn Goulds Rückzug von der Bühne .....	20
3. Autechre .....	21
3.1. The Aliens of Sound.....	23
3.2. Das Warp Universum .....	25
3.3. Theoriebasierte Konzeptanalyse von Autechre.....	27
3.3.2. The Rebirth of Cool .....	32
3.3.3. Der sprachliche “Limbo” mit Autechre .....	33
3.4. Coveranalyse .....	36
3.4.1. Kontextualisierung.....	36
3.4.2. „LP5“ .....	38
4. Fazit:.....	42
5. Literaturverzeichnis: .....	44

## 1. Inhalt und Vorgehensweise

*„The fact that the music has stayed in my mind, where there is so much coming in that a fair amount has to leave in order to let the new stuff enter, means that it has a strength and a presence that proves it is a great piece.“ Phil Morley*

Das britische Electronica-Duo *Autechre* gehört seit zwei Jahrzehnten zu den populärsten und einflussreichsten Musikprojekten im elektronischen Independent Bereich. Ähnlich Künstlern wie *Aphex Twin*, *Squarepusher* und *Boards of Canada* gehören sie zur etablierten, elektronischen Avantgarde. Durch mein Interesse für die englische Breakbeat und Hip-Hop Kultur verfolge ich ihre Entwicklung nun seit vielen Jahren sehr interessiert. Bis zum heutigen Tag ist die Band in keinerlei auffindbarem Kontext theoretisiert worden. In den Medien wird besonders der visionäre Ansatz ihrer Musik betont und die fremdartige Semantik mit der sie dabei arbeiten, der ihnen das Image von „*otherworldliness*“ eingebracht hat. Ein weiterer Grund für dieses Image ist, dass sich *Autechre* innerhalb ihres Werkes konventionellen, symbolischen Räumen wie einer sprachlichen Ordnung entziehen und diesem auf allen Ebenen ihres Wirkens ein eigenes System aus mathematischen Algorithmen, kryptischen Codes und reduziertem Funktionalismus entgegensetzen. Das Künstlerduo entzieht sich seit jeher auf diverse Weisen dem öffentlichen Fokus – Interviews und Pressefotos sind rar, Statements und Stellungnahmen bleiben aus oder sind extrem verkürzt.

In all dem lassen sich Verhaltensweisen erkennen, die als Formen einer *Entäußerung* beschrieben werden können. Innerhalb dieses Kontextes lassen sich verschiedene Theoriekonzepte hinzuziehen, die sich mit Formen von Selbstrestriktionen und Selbst-Zurückzunahme auf unterschiedlichen Ebenen auseinandersetzen und deren produktiven Charakter herausstellen. Zur theoretischen Rahmung dieser Arbeit werde ich mich im Speziellen auf *Coolness* als Strategie der Affektökonomie und das *Geheimnis* als besondere Form der Zurückhaltung beziehen. In der Problematik des über-Musik-Sprechens liegt ein weiterer zentraler Bezugspunkt der vorliegenden Arbeit. Im Anschluss daran werde ich über einen exemplarischen Exkurs die Strategien der Zurückhaltung des Pianisten Glenn Gould skizzieren und von da aus zum praktischen Teil über Autechre übergehen, diese darin kurz einführen und in ihren sozioökonomischen Kontext einbetten. Im Anschluss werde ich ihr performatives Konzept mit den zuvor erarbeiteten theoretischen Ansätzen erläutern und in Beziehung setzen. Dafür werde ich Aussagen des Duos und weitere Erkenntnisse aus einem Korpus von 15 inhaltsanalytisch ausgewerteten Interviews hinzuziehen. Dabei werde ich keiner vorangestellten These nachgehen, sondern explorativ vorgehen, um eine möglichst unvoreingenommene Annäherung an das Gesamtkonzept zu erzielen. In meinen Ausführungen werde ich mich nicht auf die Ebene der Musik und deren Interpretation beziehen, sondern ausschließlich den darum gesponnenen performativen Rahmen betrachten. Eine Cover-Analyse nach einer eigens gewählten Fragestellung soll den Rahmen dieser Arbeit beschließen.

## 2. Einleitung

Der amerikanische Komponist John Cage setzte mit seinen radikalen, dekonstruktiven Ansätzen der Komposition tradierte Kompositionsgesetzmäßigkeiten von Syntax und Logik außer Kraft und setzte ihnen mit seinen Zufallsoperationen ein neues Prinzip entgegen. Sein Stück „4:33“ oder „Silence“ gehört zu seinen polarisierendsten Werken. In diesem Stück, das aus drei Sätzen besteht und von seinem langjährigen Gefährten David Tudor performed wurde, war die Anweisung an diesen, einfach dazusitzen und keine Töne zu spielen. Tudor eröffnete und schloss die einzelnen Sätze, indem er den Klavierdeckel öffnete und schloss. Die Geräuschkulisse, die ein zunehmend aufgebrachtes Publikum erzeugte, wurde zum

eigentlichen Stück. Die Restriktion des performativen Nicht-Handels auf Seiten Tudors durchbrach den konventionellen Rezeptionsrahmen zwischen Künstler und Publikum und produzierte einen neuen Handlungsraum. Durch die Zurückhaltung des Künstlers konnte das Publikum selbst zum Stück bzw. Event werden. Mich interessieren im Folgenden die möglichen Spielräume, die unterschiedliche Formen von Zurückhaltung in ihrer Dialektik aus Abstinenz und Produktivität bereithalten.

## 2.1. Coolness

“Coolness and absence of heat and haste indicate fine qualities”<sup>1</sup> sagt bereits der im 19. Jahrhundert lebende amerikanische Schriftsteller Ralph Waldo Emerson und beschreibt damit das ökonomische Haushalten mit den eigenen Triebkräften als positive charakterliche Eigenschaften. Sein Verständnis des coolness Begriffs steht dabei dem zeitgenössischen Verständnis von *cool* als Universalvokal der Bejahung entgegen. Eine Entsprechung dieser Bedeutung finden wir bei Rüdiger Zill, der *cool* als eine späte Erfindung im System der Affektökonomie bezeichnet und *cool* als Sammelbegriff, welcher die Zügelung des Emotionalen ebenso enthält wie dessen Verheimlichung, beschreibt (vgl. Zill in Lagaay/Gronau 2010, 95). Wenn Zill von einer *späten* Erfindung spricht - wie sahen dann die theoretischen und historischen Vorläufer der Affektökonomie aus und wie weit gehen diese geschichtlich zurück? Ich beziehe mich in meinen Ausführungen ausschließlich auf die ursprüngliche Bedeutung des coolness Begriffs im Sinne der Zurückhaltung von Gefühlen und nicht auf „cool“ in seiner entleerten Form als Ausdruck alles positiv Bejahenden. Im Folgenden werde ich zunächst eine Spotlight-artige Genealogie von Coolness nachzeichnen und anschließend Übertragungen und Erweiterungen der historischen Ansätze in der Moderne anführen.

---

1 <http://thinkexist.com/quotes/with/keyword/coolness/> (letzter Zugriff am 17.07.2013)

### 2.1.1. Genealogie

Die Ansätze für ein im-Zaum-halten der eigenen Triebkräfte und einen beherrschten Umgang mit den inneren Affekten gehen bis in die antike Philosophie zurück und werden bereits dort als positiv betont. Die Instanz, die dabei für das Zurückhalten bis in die frühe Neuzeit verantwortlich gemacht wird, ist die Vernunft (vgl. ebd. 99). Bei Platon findet sich dies im Gleichnis des Wagenlenkers, der zwei Pferde im Zaum zu halten hat:

*„Der Rossebändiger steht dabei für die Vernunft, die Pferde selbst für die Affekte des Menschen: Das erste, ein schwarzes, ist besonders wild und symbolisiert die niederen Begierden, das andere, ein weißes, ist verständiger, reagiert eher auf die Befehle des Lenkers und nimmt damit eine Art Mittlerstellung ein.“* (ebd. 100)

Die Pferde symbolisieren bei Platon dessen Verständnis für das Ringen primär physischer, innerer Kräfte.

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Platon verfolgt Aristoteles einen anderen Ansatz, welcher das Individuum und dessen emotionalen Habitus in seine Erziehungs- und Entwicklungsgeschichte einbettet und die Fähigkeit zur Selbstbeherrschung darin verortet. Als Teil der Charakterbildung steht hier nicht die *„Reinigung der Seele von allem Affektiven“* (ebd.) im Zentrum, sondern das Erlernen eines maßvollen Umgangs und Haushaltens mit den eigenen inneren Triebkräften.

Die radikalste Vorstellung der Affektbeherrschung findet sich im Ideal der *apatheia* der Stoiker. Danach soll sich das Individuum jedweder affektiven Regung entziehen, um sich nicht der Macht der Emotionen auszusetzen, sich diesen unterwerfen um schließlich darunter zu leiden: *„ihr scheinbar cooler Rückzug war als Technik der Leidensverringering konzipiert“* (Sommer 2007, 34). Der Weg dahin führt über eine Emanzipation von der zugesprochenen Bedeutsam- und Wertigkeit „begehrter“ Güter. *„Gesundheit und Intelligenz, körperliche Stärke und Schönheit, Ruhm und Reichtum...“* (Zill in Lagaay/Gronau 2010, 102) werden von den Stoikern als weder gut noch schlecht klassifiziert und damit in ihrer Wertigkeit neutralisiert. Indem man sich diesen Dingen emotional entzieht und ihnen mit Gleichgültigkeit begegnet, nähert man sich dem von den Stoikern erklärten Ideal gelassener Heiterkeit. In der

Welt der o.g. Vorzüge lägen dahingegen die Affekte begründet, die von ihnen auch als *perturbationes animi*, also „Geistesgestörtheiten“ bezeichnet werden (ebd.).

An diesen Punkt anknüpfen lässt sich Sokrates Konzept des Fehlurteils. Sokrates beschreibt Affekte nicht als körperliche Triebe, sondern als Zuschreibungen und Urteile gegenüber einer bestimmten Dingwelt. Der Wert, den wir also beispielsweise Besitztümern zusprechen, entscheidet über unsere Affekte und deren Ausprägung, sollten wir diesen Besitz verlieren. Um dem in einer solchen Situation möglicherweise entstehenden psychischem und physischem Leid zu entgehen, rät er gleich den Stoikern zur Werteverschiebung. Er stellt fest, dass Emotionen immer durch bestimmte Beurteilungen gelenkt werden. Daraus lässt sich ableiten: indem wir unsere Beurteilungen über die Dinge verändern, können wir auch unsere Affekte kontrollieren und ihnen Einhalt gebieten.

Mit der in der Mitte des 17. Jahrhunderts in England beginnenden Aufklärung verändert sich auch das Erklärungsmodell für die in Frage kommende Instanz zur Beherrschung der Leidenschaften. Thomas Hobbes spricht aus den Einsichten seiner mechanistischen Erkenntnistheorie, die u.a. einen veränderten theoretischen Zugriff auf Emotionen vornimmt, der Vernunft diese Fähigkeit ab. Stattdessen macht er die betreffende Instanz in der menschlichen Triebstruktur aus. Demnach sei nur eine andere Emotion im Stande, die egoistisch ausgerichteten Begierden auszubalancieren (ebd. 103). Eingebettet in eine Zeit höchster sozialer Verunsicherung und Bürgerkrieg ist Furcht seiner Meinung nach die den Menschen bestimmende emotionale Triebkraft, die sich äußert in dem Bedürfnis *„einen starken Souveränen einzusetzen, der politisch und militärisch so machtvoll ausgestattet ist, dass er in Zukunft den notwendigen Pegel allgemeiner Furcht aufrechterhalten kann, nun allerdings nicht mehr anarchisch im Sinne eines Kampfes aller gegen alle, sondern zentral und damit kalkulierbar und befriedend.“* (Ebd.)

Hierin zeigt sich ein gegenüber den Stoikern verändertes Paradigma. Furcht ist nicht mehr nur eine innere Emotion die es um jeden Preis zu unterdrücken gilt, sondern ihre Allgegenwart ist eine notwendige Bedingung für ein Bedürfnis nach Stabilität, und damit die Bedingung für eine strukturelle Implementierung letzterer. Damit wird das Außen als ein erweiternder Faktor mit in die ökonomische Gleichung aufgenommen und die Dimension ausschließlich individueller Affektökonomie bei den antiken Vorläufern wird um eine soziale Komponente erweitert. Was bei Hobbes unverändert bleibt, ist das Verständnis von Triebkräften und Emotionen als

zerstörerische Kräfte. In ihrer Existenz insofern entmystifiziert als dass sie nicht negierbar sind, macht sie das Wissen darum zumindest zu einer kalkulierbaren Variable.

Nachdem *das Reich der Gefühle* (ebd., 104) und Leidenschaften im weiteren zeitlichen Verlauf zur Triebfeder menschlichen Handelns erkoren wird, erreicht es in der im 18. Jahrhundert beginnenden Moderne seinen Kumulationspunkt, als das Emotionale zu einer moralisch positiven Kraft geadelt wird (vgl. ebd.). Der Zurückdrängung des Affektiven wird die Rechnung gemacht.

*„Kein Gefühl für andere zu haben, meint auch, keines für sich selbst zu haben. Ein Leben ohne Gefühl wird wertlos. Die Fähigkeit zum Mitgefühl bedeutet zugleich die Fähigkeit zum Selbstgefühl.“* (ebd. 107)

Die bis dato negative Bewertung des Affektiven erfährt eine Transformation – Gefühle und Emotionen erhalten fortan eine positivere Bewertung.

Nach diesem kurzen Exkurs in die Geschichte der Affektbeherrschung, der den Paradigmenwechsel von der Hochschätzung strikter Selbstbeherrschung hin zur Aufwertung des Gefühls als positiver Kraft veranschaulicht, möchte ich Poschardts These aufnehmen, die besagt, dass sich die zeitgenössischen, westlichen Gesellschaften in einem Prozess der emotionalen Abkühlung befinden (vgl. Sommer 2007, 30). Diese soll den Übergang bilden zu einer Darstellung und Ausführung von Coolness-Konzepten bzw. -Theorien und Codes der Moderne, die ich im Anschluss vornehmen werde.

### 2.1.2. Zeitgenössische Coolness-Theorien

Knüpft man an das vorherige Zitat an und die darin ausgedrückte Betonung des emotionalen Miteinander und der sozialen Nähe und Wärme der Moderne, mag Poschardts These zur Abkühlung in der heutigen Welt widersprüchlich klingen. Doch auch Andreas Urs Sommer stellt fest, dass unter Literaten die These von der emotional erkalteten Welt seit Jahrzehnten Konjunktur hat (vgl. ebd.). Beide Thesen setzen unterschiedliche gesellschaftliche Prädispositionen voraus, haben aber im Kern die Betonung des „externen“ gesellschaftlichen Klimas als Bezugspunkt



gemein. Sie geben uns die Möglichkeit, Coolness von zwei unterschiedlichen Ausgangspunkten aus zu betrachten und daraus möglicherweise vielschichtiger Rückschlüsse auf das Konzept zuzulassen.

Bezogen auf sein Modell der „erkalteten Welt“ wirft Poschardt die Frage auf, ob Coolness darin eine privilegierte Überlebensstrategie ist, nicht selbst zu unterkühlen (ebd.). Im Modell der „Erwärmung der sozialen Welt“ ist Coolness eine Reaktion auf die zu starken sozialen Kohäsionskräfte, sagt Sommer (ebd., 31). Bei beiden lässt sich Coolness als eine habitualisierte Strategie des Sich-Entziehens beschreiben. Einmal entzieht man sich von zu wenig Nähe und einmal von zu viel Distanz. Zill definiert cool wie folgt: *„Cool ist eine kulturell geprägte Form emotionaler Zurückhaltung, die vor dem Hintergrund der teilweise schon wirksam gewordenen Aufwertung des Affektiven zu lesen ist.“* ( Zill in Lagaay/Gronau 2010, 110)

Zill und Sommer betonen beide, dass das sich-Entziehen allein nicht ausreicht, um cool zu sein. Das Zurückgedrängte muss immer auch gegenwärtig sein und die jeweilige Person in ein ständiges, ambivalentes Verhältnis bringen und einen Leidensdruck aufbauen. *„Der 'klassische' Coole muß an seinem Sich-Entziehen sichtlich leiden; [...] er darf keine in sich ruhende, nur um sich selbst kreisende Monade sein.“* (Sommer 2007, 32) Aus dieser Ambivalenz heraus entsteht ein in seinem Kern unruhiges Wesen, das seine Gefühle und Leidenschaften auf unterschiedliche Weise eingrenzt und äußert. Innerhalb dieses Affektmanagements wird Coolness zum Gefühlsausdruck. Zill veranschaulicht hierfür drei mögliche Formen der Zurückhaltung, indem er diese bekannten Hollywood-Figuren zuordnet. Humphrey Bogart inkorporiert in seinen Rollen in „Der Malteser Falke“, „The Big Sleep“ und „Casablanca“ den Typus der *Affektabwehr*. Er ist dadurch charakterisiert, dass er sich der Liebe entzieht, da sie ihn entweder enttäuscht oder seine Integrität missbraucht hat. Alain Delon verkörpert in „Der eiskalte Engel“ die minimalistische Form des emotionalen Ausdrucks, im Typus der *Affekttaubheit*. Dieser ist gekennzeichnet durch Melancholie und ein Müdigkeit vom Dasein. Delon fügt in seiner Rolle, der emotionalen Zurückhaltung durch sein Schweigen auch eine rhetorische hinzu. Der letzte Typus wird inkorporiert von Clint Eastwood in seinen Rollen in „Hang ’em High“ oder „Dirty Harry“ und wird von Zill als *Affektkanalisierung* bezeichnet. Die Affekte sind bei ihm lebendig und allgegenwärtig und werden nur situationsbedingt und nach bemessenem Vorteil gebändigt.

## 2.2. Das Geheimnis

Geheimnisse begegnen uns von früh auf und ziehen uns in ihren Bann. Schon als Kind begegnen sie uns bspw. in Form zahlreicher geheimnisvoller Figuren (Weihnachtsmann, Osterhase, Zahnelfe), die vollkommen aus der alltäglichen Ordnung herausfallen. So schnell und kurzlebig sie sich zeigen, sind sie auch wieder verschwunden und unsere Eltern sind die Einzigen, die eingeweiht und in Kontakt zu diesen Wesenheiten zu stehen scheinen. Es ist dessen mystische Aura, die das Geheimnis einerseits als Akt des Unwissens und des Verborgenen umgibt; andererseits dessen vielschichtige Inszenierbarkeit und schlussendlich das entlastende Moment, wenn es offenbart wird.

Der phänomenologischen Vielschichtigkeit des Geheimnisses kann der Rahmen dieser Arbeit nicht gerecht werden, daher werde ich mich im Folgenden mit dem Aspekt von Geheimnis als gezielter Zurückhaltung beschäftigen. Nach einer etymologischen Einordnung und einer knappen Darstellung der verschiedenen Arten von Geheimnissen werde ich aufbauend auf Georg Simmels sozialtheoretischem Ansatz der Struktur des Geheimnisses nachgehen.

Lagaay nähert sich dem Begriff des Geheimnisses über dessen lateinische Wurzeln im französischen und englischen Wort *secret*. *Secretum* bedeutet so viel wie „Abgetrenntes, Separat-Gehaltenes“. Dieses Abgetrennte stellt für sie ein Paradox dar: „Eine geheime Information oder eine geheime Wirklichkeit ist etwas, das vom Rest der zugänglichen, nicht-geheimen Information getrennt gehalten wird.“ (Vgl. Lagaay 2010, 279)

Zur Einordnung folgend eine kurze Darstellung der unterschiedlichen Arten von Geheimnissen nach Aleida und Jan Assmann:

### 2.2.1. Formen von Geheimnissen

#### i) *Arcana mundi* (Rätsel der Welt)

Hier ist der Bereich gemeint, an dem das menschliche Denken an seine erkenntnistheoretischen Grenzen stößt. Er bezieht sich auf die mystischen Phänomene, die außerhalb des wissenschaftlich Erklärbaren liegen, wie bspw. die

Seele, die Zeit, der Tod usw. Obwohl sich der Grad der Erkenntnis und des Wissens durch des Menschen unnachgiebigen Trieb, die „Weltformel“ zu finden ständig verschiebt, eröffnen sich hinter neuen Erkenntnissen und neuem Wissen immer wieder neue Sphären des Unfassbaren und neue Geheimnisse. Deshalb spricht man bei den *Arcana mundi* von „substanziellen“ Geheimnissen (vgl. ebd., 262 ff.).

#### ii) *Arcana Dei* (Mysterien der Religion)

„*Secrets are to religion what lingerie is to the body; they enhance what is imagined to be present.*“ (ebd., 264), sagt der Anthropologe Paul Christopher Johnson und betont damit den engen Zusammenhang zwischen Religion und dem Geheimnis. Denn der Akt in welchem sich das Göttliche enthüllt, hat in seiner formalen Natur immer etwas Unvorhersehbares und damit Geheimnisvolles. Was beide verbindet ist die Rhythmik von Zurückhaltung und Offenbarung, denn um die jeweilige Wirksamkeit zu entfalten, müssen sich das Göttliche und das Geheimnis gelegentlich zeigen und enthüllen. So stellt Lagaay fest: „*Ebenso wenig wie ein Gott, der sich niemals irgendwo zeigte, als Gott wahrnehmbar und damit ernst zu nehmen wäre, wäre ein Geheimnis, von dem niemand etwas weiß, wirklich ein Geheimnis.*“ (ebd., 263)

#### iii) *Arcana imperii* (Staatsgeheimnisse)

Staatsgeheimnisse unterscheiden sich von den vorangegangenen epistemologischen Geheimnissen in ihrer strategischen Ausrichtung. Sie sind gekennzeichnet durch das gezielte Zurückhalten von Informationen innerhalb von Politik und zwischenstaatlichen Konfliktsituation. Eingebettet in eine zunehmend auf Offenheit und Transparenz setzende Demokratie und überwacht durch Enthüllungsplattformen wie Wikileaks, ist ihr Status zutiefst ambig (vgl. ebd. ff.).

#### iv) *Arcana cordis* (Geheimnisse des Herzens)

Hierin werden die Herzensdinge gefasst, also die „kleinen“ Geheimnisse aus dem zwischenmenschlichen Bereich, die jeder Mensch mit sich trägt und selektiv preis gibt. Sie können je nach eingebetteter Rahmung unterschiedlich starke und

divergierende emotionale Auswirkungen auf an einem Geheimnis Beteiligte bzw. von einem Geheimnis Betroffene haben. So denke man beispielsweise an über Generationen gehütete Familiengeheimnisse und deren potentielle negative Sprengkraft wenn sie enthüllt werden. Andererseits kann das beidseitige Wissen um ein Geheimnis die Bindung und das Vertrauen zwischen den daran Beteiligten aber genauso positiv verstärken. Bei den zwischenmenschlichen Geheimnissen spielen besonders die erweiternden Kreise, in die das Geheimnis durch Teilen und Weitererzählen gelangen kann und evtl. auch preisgegeben werden, eine signifikante Rolle.

Lagaay betont, dass alle vier Arten des Geheimnisses trotz ihrer Verschiedenheit nicht isoliert voneinander betrachtet werden können und auf unterschiedliche Weisen miteinander interdependieren. Des Weiteren ist für deren jeweilige Betrachtung auch immer die Einordnung in den entsprechenden sozialgeschichtlichen und sozialpolitischen Kontext zu beachten (vgl. ebd., 267).

Um die Vielzahl theoretischer Zugänge zum Begriff des Geheimnisses darzustellen, soll diese kurze Skizzierung genügen. Um ein besseres Verständnis für die dem Geheimnis implizite Logik und Wirkungsweise zu bekommen, soll eine Fokussierung auf dessen strukturelle Ebene Einblicke in notwendige und relevante Aspekte für die vorliegende Arbeit geben.

### 2.2.2. Das Geheimnis bei Georg Simmel

Lagaay bezieht sich in ihrem Aufsatz weitestgehend auf Georg Simmel und dessen Ausführungen zum Geheimnis aus seinem Hauptwerk „Soziologie“.

Als Ausgangspunkt erörtert Simmel die Bedeutungen von Geheimnissen und legt sie auf den folgenden drei Ebenen fest:

1. Geheimnis als wesentliche Dimension aller zwischenmenschlichen Beziehungen
2. Geheimnis als Strategie von Gruppenbildung innerhalb größerer Gemeinschaften

### 3. Geheimnis als soziale Konsequenz historischer Transformation (vgl. ebd., 267)

Seinen Ausführungen stellt er voran: *„Alle Beziehungen von Menschen untereinander ruhen selbstverständlich darauf, daß sie etwas voneinander wissen.“*<sup>2</sup> Daran anschließend formuliert er, dass dieses Wissen nie vollständig ist sondern fragmentarisch und daher zu einem großen Teil auf Annahmen und Vorstellungen basiert. Eine soziale Situation bspw. reicht nicht aus, um unser Gegenüber, nehmen wir einmal an es ist eine neue Bekanntschaft, wirklich kennenzulernen. Ein Profil unseres Gegenübers entsteht daraus, dass wir uns alle zur Verfügung stehenden faktischen Parameter der gegebenen Situation als Basis nehmen und die Lücken mit Annahmen, gemachten Erfahrungswerten etc. auffüllen. Das Abbild entsteht also in einem Wechselspiel zwischen Realem und Fiktionalem.

Lagaay sieht in diesem Dualismus die strukturell bedingte Möglichkeit des Geheimnisses und konstituiert dieses auf einer absoluten und auf einer relativen Ebene. Auf der absoluten Ebene *„entspricht dem Unwissbaren, das jedes Wissen begleitet, die strukturell bedingte Dimension des stets Verborgenen.“* (Ebd., 268)

Das Unwissbare ist jedoch gleichsam der Optionsraum für die menschliche Fantasie, dieses Vakuum zu füllen und *„das Wissen und die Vorstellungen, die sie anderen von sich geben, durch Praktiken der Falsifizierung und des Verbergens bewusst zu konstruieren und zu manipulieren.“* (Ebd.)

#### 2.2.3. Struktur des Geheimnisses

Wie im vorangegangenen Teil mit A. und J. Assmann dargestellt, steckt auch für Simmel im dynamischen Wechselspiel aus Verbergen, Teilen, Vertrauen und Offenbarung eine Intensität und Spannung, die imstande ist, eine Emotionalität zu erzeugen, auf denen Liebesbeziehungen, Freundschaften etc. beruhen. Darin liegt für Simmel die *soziologische Produktivität* des Geheimnisses. Unwesentlich ist für ihn dabei der jeweilige explizite Inhalt des Geheimnisses. Von Bedeutung sind ausschließlich die strukturelle Form sowie die Funktion, die ein Geheimnis erfüllt.

---

<sup>2</sup> <http://de.scribd.com/doc/20580026/Georg-Simmel-Geheimnis-Und-Die-Geheime-Gesellschaft> (letzter Zugriff am 05.07.2013)

Simmel dazu: „*Das Geheimnis ist eine allgemeine soziologische Form, die völlig neutral über den Wertbedeutungen ihrer Inhalte steht.*“ (Ebd., 269) Eine Einschränkung macht er dahingehend, dass er nur geteilte Geheimnisse als soziologisch produktiv erachtet und ungeteilte Geheimnisse deshalb in seiner Betrachtung außer Acht lässt.

Veranschaulicht man die Konstellation in einem einfachen Modell, dann teilt A ein Geheimnis mit B, von dem C ausgeschlossen ist. (Vgl. ebd.) Daraus konstituiert sich eine Grenze zwischen A, B und C. Entlang dieser Grenzlinie entsteht ein Spannungsfeld der jeweiligen unterschiedlichen Interessen. Um ihr Geheimnis zu schützen, inszenieren A und B einen strategischen Apparat des Versteckens und Verheimlichens, zu dem Lügen, Leugnen, Maskieren, Täuschen, Dementieren, Verschweigen usw. als mögliche Techniken gehören - Simmel spricht hier aus ihrer Perspektive auch von einer „*aggressiven Defensive*“ (ebd., 270) gegenüber C.

Simmel spricht denjenigen, die das Geheimnis zurückhalten weiterhin eine gewisse Macht zu, die sich einerseits aus dem Wissensvorsprung und dem Spiel mit dem Unwissenden und andererseits aus der Entscheidungsgewalt über die Offenbarung des Geheimnisses ergibt:

*„[...] daß das Geheimnis auch als ein schmückender Besitz und Wert der Persönlichkeit wirkt, enthält den Widerspruch in sich, daß das vor dem Bewußtsein der Andern Zurückweichende und Verborgene sich in deren Bewußtsein gerade betonen und das Subjekt gerade durch das, was es vor ihnen verschleiert, als ein besonders bemerkenswertes herausstellen soll.“*  
(Ebd., 271)

Bekommt C nun den Verdacht, von etwas ausgeschlossen zu sein, wird er versuchen dem Geheimnis auf die Spur zu kommen und dieses zu enthüllen. In dieser Position geht von C eine „*aggressive Offensive*“ (ebd.) aus.

C ist dabei jedoch nicht die einzige Gefahr für das Geheimnis und damit das „besondere“ Band zwischen A und B, denn auch aus dem Inneren heraus ist es bedroht. Dem Bedürfnis des Zurückhaltens steht auch immer eine Faszination und Versuchung des Verrats entgegen. (Vgl., ebd.)

#### 2.2.4. Einflussfaktor Individualisierung

In der zunehmenden gesellschaftlichen Ausdifferenzierung und Pluralisierung, mit welcher u.A. eine intensive Verstädterung einhergeht, sieht Simmel eine wichtige Bedingung dafür, dass es nun möglich ist, eine größere Anzahl an Geheimnissen zu haben. Darin wiederum erkennt er die Möglichkeit, dass Individualität sich weiter ausgestalten kann und zwar auf zwei Ebenen; einer qualitativen und einer quantitativen Ebene.

Im Gegensatz zum Leben auf dem Land, das dem Individuum zwar einen größeren physischen Raum gewährt, der soziale Raum dafür gesellschaftlich limitierter ist, bietet die Stadt einen größeren Spielraum an individuell möglichen Wirk(ungs)kontexten und begünstigt eine zunehmende Segmentierung des sozialen Lebens. Diese Segmente lassen sich veranschaulichender als unterschiedliche Lebensbereiche darstellen, innerhalb derer das Subjekt verschiedene Aspekte seiner Identität abbildet. Da die jeweiligen Lebensbereiche nicht zwangsläufig ineinander diffundieren sondern zum Großteil voneinander getrennt sind, hat das Subjekt die Möglichkeit, Teile seiner Identität von einem Lebensbereich vor einem anderen geheim zu halten. (Vgl. ebd., 272 ff.)

Um den Prozess der qualitativen Individualisierung zu veranschaulichen, entwickelt Nedelmann ein Modell, das nicht mit einer Segmentierung arbeitet, sondern einer Vielzahl konzentrischer Kreise, die um einen einzigartigen Kern – das Ego - angeordnet sind. Dieses Modell geht auf die sich in der Moderne herausgebildete Vorstellung, dass jedes Individuum einzigartig ist, zurück. Die konzentrischen Kreise symbolisieren Schutzschichten, die das fragile Ego im Zentrum umhüllen. Die jeweilige Nähe der einzelnen Kreise zum Kern steht für den Grad der Beziehung zum jeweiligen anderen Individuum. Simmel beschreibt dafür unterschiedliche Beziehungsformen (bspw. Ehen, Freundschaften, Bekanntschaften etc.). Um diese Grenzlinien zu bestimmen und zu verhandeln ist es wichtig, diese einerseits zu erkennen sowie einen produktiven Umgang mit der Grenzziehung umsetzen zu können. Dafür ist ein Fingerspitzengefühl für eine angemessene Handhabung mit der eigenen Verschwiegenheit essentiell.

### 2.3. Die Schwierigkeit der Verbalisierung von Musik

*„Musik konfrontiert uns mit einer anderen Wirklichkeit, weil sie aus einer Welt außerhalb der Unseren kommt.“*

Arthur Schopenhauer

Einen weiteren wichtigen theoretischen Ansatz für meine Thematik sehe ich in der Schwierigkeit des Verhältnisses von Musik und Sprache. E.T.A. Hoffmann stellt fest: *„Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an“*<sup>3</sup> und beschreibt damit die Problematik des über-Musik-Sprechens, die ich im „praktischen Teil“ meiner Arbeit am konkreten Beispiel genauer darstellen werde. Eine erste grobe Einordnung zum Verhältnis beider findet sich bei Christian Grüny: *„Musik ist eine Kunstform, Sprache ein Zeichensystem.“* (Grüny 2012, 1) Dabei ließe sich zwar Musik auch als eigenes Zeichensystem befragen, aber das Verhältnis zwischen beiden beschreibt auch er nicht als analog (vgl. ebd.). Dies findet sich gleichwohl bei Adorno, der sagt: *„...Musik ist nicht Sprache.“* (Adorno 2003, 249) Er beschreibt Musik als *sprachähnlich* und bezieht dies auf deren grundlegende Gefügestruktur: *„Die Sprachähnlichkeit reicht vom Ganzen, dem organisierten Zusammenhang bedeutender Laute, bis hinab zum einzelnen Laut, dem Ton als Schwelle zum bloßen Dasein...“* (ebd.) und formuliert das Distinktionsmerkmal, indem er feststellt: *„Man pflegt das Unterscheidende darin zu suchen, daß Musik den Begriff nicht kenne.“* (Ebd.)

Dem Thema der Begrifflichkeit von Musik, im speziellen dem Phänomen der sprachlichen „Lücke“ widmet sich Anke Grutschus in ihrem Aufsatz über die Grenzen und Möglichkeiten des Sprechens über Musik (Grutschus 2010, 129 ff.). Hierbei versteht sie unter dieser Lücke, *„das in zahlreichen Sprachen feststellbare Fehlen genuiner Eigenschaftsbezeichnungen zur Beschreibung musikalischer Töne.“* (ebd.) und versucht im weiteren Verlauf ihrer Arbeit, den Ursachen für die Schwierigkeiten der Musikbeschreibung auf den Grund zu gehen und darüber hinaus konzeptuelle und sprachliche Strategien aufzuzeigen, wie diese sprachliche „Lücke“ gefüllt werden kann. Zur Festlegung einer Terminologie zieht sie Vladimir

---

3 <http://www.musikzug-moehnsen.de/zitate.html> (letzter Zugriff 07.07.2013)



Jankélévitch heran und grenzt nach dessen Definition die Begriffe „unsagbar“ und „unbeschreiblich“ voneinander ab.

*„Das Unsagbare, in diesem Zusammenhang, ist das worüber es absolut nichts zu sagen gibt und was den Menschen stumm macht, seine Vernunft überwältigt und seinen Diskurs versteinert. Das Unaussprechliche, im Gegenteil, ist das unbeschreibliche, weil es darüber unendlich und langatmig viel zu sagen gibt.“* (Jankélévitch ebd., 130; Übersetzung J.H.)<sup>4</sup>

Die Ursachen für die Unbeschreibbarkeit liegen für Grutschus außerhalb der Sprache, einerseits in der Natur des Tons, andererseits in der menschlichen Wahrnehmung selbst begründet. Michel Chion beschreibt den Ton als „objet irréfiable“ (Chion ebd.), als *unbestimmbares* Objekt und stellt im Vergleich mit der Rezeption von visuell Wahrnehmbarem fest, dass sich im Abstand zum sichtbaren Objekt dem Rezipienten dessen Konturen erschließen und es dadurch beschreibbar machen. Das akustische Objekt dahingegen ist temporär (vgl. ebd., 131).

Da sich Töne innerhalb eines Musikstücks immer sequentiell anordnen, sich dazu u.U. auf unterschiedlichen Spuren überlagern und wir diese in eben dieser zeit-räumlichen Anordnung und Überlagerung als akustische Einheiten wahrnehmen, lassen sie sich nicht separiert untersuchen.

### 2.3.1. Limitierungen von Sprache

Die sprachlichen Limitierungen zur Beschreibung akustischer Phänomene untersucht Grutschus im Französischen, anhand eines umfangreichen Textkörpers musikbezogener Fachtexte. Hierin geht es ihr um die Suche nach beschreibenden Adjektiven für die „reinen“ Merkmale von Tönen, nicht um assoziative Umschreibungen. Ihrer Untersuchung stellt sie die These voran, dass besonders in den indoeuropäischen Sprachen generell eine geringe Anzahl von Lexemen zur Beschreibung akustischer Phänomene zur Verfügung steht (vgl. ebd., 132). Diese

---

<sup>4</sup> Le masque inexpressif que la musique se donne volontiers aujourd’hui recouvrait donc [...] le propos d’exprimer l’inexprimable à l’infini [...] Précisons toutefois: [...] le mystère musical n’est pas l’indicible, mais l’ineffable. [...] où manque la parole, commence la musique, où s’arrêtent les mots, l’homme ne peut plus que chanter. (Jankélévitch 1983, 92 ff.)

These bestätigt sich nach der Analyse der Texte. Lediglich 5% der gefundenen Lexeme beschreiben danach ausschließlich rein akustische Phänomene. Der Großteil der entdeckten Beschreibungen wird bei Referenz auf Toneigenschaften metaphorisch oder metonymisch verwendet. Gleichwohl werden Adjektive zur Beschreibung allgemeiner Phänomene auch analog auf die Beschreibung musikalischer Töne verwendet. Als Teil ihrer Analyse identifiziert sie unterschiedliche Gruppen wörtlich gebrauchter Adjektive:

4. Adjektive, die grundlegende Toneigenschaften wie Resonanz und Hallfähigkeit bzw. deren Fehlen bezeichnen (wie *laut*, *schallend*, *resonant*, etc.)
5. Geräuschbezeichnungen, Bezeichnungen von Tierlauten, sowie menschlicher Laute (wie *zischend*, *bellend*, *brüllend*, etc.)
6. Bezeichnungen der menschlichen Sprechstimme (wie *heiser*) (Vgl. ebd., 133 ff.)

In ihrem Fazit sieht Grutschus ihre These bestätigt und stellt zudem fest, dass die gefundenen Adjektive selten spezifisch genug sind, überhaupt die elementarsten Aspekte musikalischer Töne zu beschreiben.

### 2.3.2. Mechanismen der Überwindung der Sprachbarriere

Im Umgang mit der Unbeschreibbarkeit bestimmter Phänomene der Wahrnehmung und der thematisierten sprachlichen „Lücke“, behelfen sich Individuen zumeist damit, Bezeichnungen aus anderen Bereichen in den betreffenden Bereich zu übertragen und diesen damit aufzufüllen. Die gebräuchlichsten Formen sind hierbei das Hinzuziehen von Metaphern und Metonymien, aus der Assoziationswelt der jeweiligen Person. Diese Form des übertragenen Sprachgebrauchs bezeichnet man auch als *mapping* (vgl. ebd., 135). Innerhalb der Metaphernforschung konstituiert man einen Quellbereich, der Bezeichnungen enthält, die der menschlichen Wahrnehmung leichter zugänglich sind und einen abstrakten „Zielbereich“. Im Prozess des *mapping* wird der Quellbereich in den abstrakten „Zielbereich“ übertragen und dieser damit beschrieben.

Kehrt man im Hinblick auf deren problematischen Beschreibungscharakter zur anfänglichen Beschreibung von Tönen als einem paradoxen Phänomen zurück, so lässt sich feststellen, dass auf kognitiver Ebene Umwege gegangen werden müssen, um sie konzeptualisieren zu können. Das *mapping* bietet hierfür einen Ansatz.

Ausgehend von der Annahme, dass Töne kognitiv gehäuft als Körper wahrgenommen werden, wird in deren Beschreibung oft auf Ausdrücke aus dem Quellbereich zur Bezeichnung von Körpern verwiesen. Eigenschaftsbeschreibungen der Härte (weich, hart), des Gewichts (schwer, leicht) und der Textur (rau, uneben) von Körpern dienen hier als Umschreibungen. Praxisbeispiele belegen, dass tiefen Tönen der Charakter von Schwerfälligkeit zugeschrieben wird. „Rauigkeit“ dagegen wird bezogen auf klangliche und tonale Unregelmäßigkeiten des Tons.

## 2.4. Strategien des Sich-Zurücknehmens von Musikern

Um innerhalb der Ökonomien der Zurückhaltung den inhaltlichen Bogen zu meinem Gegenstand zu spannen, möchte ich mich im folgenden Teil mit Figuren des Sich-Zurücknehmens von klassischen Musikern bei Elfie Miklautz auseinandersetzen. Da die Unterschiede in den Verhaltens- und Erwartungskonventionen innerhalb des zeitgenössischen Musikbusiness genreübergreifend nur marginal divergieren, sehe ich in Miklautz' Arbeit einen guten theoretischen Bezugsrahmen für den zweiten Teil dieser Arbeit. Ich werde mich nach einer kurzen, allgemeinen Einführung in die Konventionen des Musikbetriebs beispielhaft auf den kanadischen Pianisten Glenn Gould beziehen und dessen Ansätze und Strategien der eigenen Zurückhaltung darstellen.

Miklautz eröffnet ihr Feld, indem sie einen Überblick über mögliche Verhaltenserwartungen gibt, denen sich klassische Musiker gegenübergestellt sehen: „*überzeugendes Auftreten, originelles Repertoire, virtuosos 'Beherrschen', interpretatorisches Raffinement, Unverwechselbarkeit...*“ (Miklautz in Gronau/Lagaay 2010, 73). Diese sind dabei immer eingebettet in die von den Institutionen des Kulturbetriebs vorgegebenen Rahmenbedingungen.

Der hiesige Kulturbetrieb ist auf Performanz, Show und Superlative ausgerichtet und das Auftreten von Musikern entspricht einer auf Resonanz ausgerichteten

Programmatik. Die Routinen dafür haben sich in der kulturellen Praxis herausgebildet, feingeschliffen und kontextbezogen ausdifferenziert. Damit geht eine Prädetermination einher, die Musikern und Audienz relativ festgelegte Rollen und Erwartungen zuweist. Die erwünschte Haltung des Zuhörers bis zum Schluss einer Darbietung ist grundsätzlich die der Zurückhaltung. Dagegen sind *„Solisten und Dirigenten [...] auch als Darsteller, Schausteller und Schauspieler gefordert, die neben der Aufführung des Werkes auch aufzuführen haben, was sie da vollziehen.“* (Ebd., 74) Dieses *performen* außerhalb des Werks vermittelt seinerseits zwischen Werk und Rezipient und hat die Funktion des Beziehungsaufbaus zu den Zuhörern. Miklautz weist in diesem Zusammenhang darauf hin, Musiker als Produkt des institutionalisierten Musikbetriebs immer eingebettet in den jeweiligen historisch spezifischen sozioökonomischen Produktionsrahmen zu betrachten. Zu den Institutionen des Musikbetriebs gehören u.a. Konzertagenturen, Label, Manager, Veranstalter, Medien, Kritiker etc. (Vgl. ebd.)

Innerhalb des genannten Rahmens gilt die Prämisse „maximieren“ statt „minimieren“ und Musiker die sich durch die eigene Zurückhaltung inszenieren sind ein Paradox. Deren Form der „Entäußerung“ steht der Konvention des Auftretens als Gegenhaltung entgegen. Als mögliche Formen der „Entäußerung“ lassen sich hier anführen: *„Keine Auftritte vor Publikum, keine Aufnahmen, keine Interviews, keine solistischen Darbietungen, keine Interpretation von Werken.“* (Ebd., 76)

Miklautz stellt die These auf: *„Das Sich-Zurücknehmen [...] manifestiert sich nicht als Mangel, sondern fungiert als Bedingung der Möglichkeit, Spielräume des Unverfügbaren zu eröffnen.“* (Vgl. ebd., 73)

Um sich diese Spielräume überhaupt eröffnen zu können, muss man jedoch erst einmal Teil des Betriebs sein, so Miklautz– eine Behauptung die ich in ihrer Absolutheit in meinem praktischen Teil infrage stellen werde. Demnach gilt es, zuerst die Konvention zu bedienen und von den im jeweiligen Feld Arrivierten wahrgenommen und anerkannt zu werden, bevor man sich davon distanzieren kann. *„Erst wer sich durchgesetzt hat, einen Namen erlangt hat, begehrt ist - [...] hat Spielräume und Wahlmöglichkeiten.“* (Ebd., 75)

Ein Zugang ist hier insofern Voraussetzung, als dass die Abwendung vom Konzertbetrieb von Künstlern, die keine öffentlichen Auftritte haben erst gar nicht registriert würde und damit keine Wirkung besäße. Gleiches ließe sich auch auf andere Bereiche, wie bspw. Tonträger, Medien u.a. beziehen.

Die eigene Zurückhaltung kann je nachdem, ob sie strategisch eingesetzt wird oder unwillentlich, zu einer Verknappung von Präsenz führen, mit dem Effekt, den eigenen Marktwert zu erhöhen.

In ihren Beispielen bezieht sich Miklautz auf Künstler, die ausgehend von einer ablehnenden Haltung gegenüber der generellen Marktförmigkeit und bestimmten Konventionen des Musikbetriebes, individuelle Strategien des Sich-Entziehens entwickelt haben. Im Folgenden möchte ich zu einer beispielhaften Darstellung auf den Fall von Glenn Gould eingehen.

#### 2.4.1. Glenn Goulds Rückzug von der Bühne

Der kanadische Pianist Glenn Gould kündigte mit 32 Jahren an, nicht mehr auf der Bühne und vor Publikum auftreten zu wollen. Dabei richtete sich seine Aversion gegen eine Vielzahl von Konventionen des öffentlichen Auftritts. Er fühlte sich in einer Konzertsituation keineswegs dazu animiert, Höchstleistungen abzuliefern und das Publikum in Spannung zu versetzen bzw. es in seinen Bann zu ziehen. Er empfand diese Erwartungshaltung ganz im Gegenteil als störend und belastend. Den Zuhörern unterstellte er einen perfiden Voyeurismus, der darauf aus sei, Fehler bei dem Auftretenden zu entdecken. Die Ursachen für diese Haltung lagen in seiner auf soziale Distanz ausgerichteten Lebensweise, die ihr Lebensideal in der zivilisatorischen nordischen Abgeschlossenheit hatte. Dies im Zusammenhang mit einem stark ausgeprägten Bedürfnis nach Kontrolle über alle situativen Parameter steht im drastischen Widerspruch zum öffentlichen Auftritt.

Sein exaltes Rückzugsbedürfnis und die physischen Vermeidungsstrategien fanden auf Ebene seines musischen Schaffens ihre Repräsentation in einer den taktilen Kontakt zum Klavier über weite Strecke meidenden Arbeitsweise. Bei ihm steht die inhaltliche Durchdringung des Werkes im Zentrum seines Schaffens. Auf diese Weise schafft Gould einen hermetischen Raum, der die äußere Ordnung und die Rahmenbedingungen des Musikbetriebes vollkommen ignoriert und sich in sich kehrt und damit entäußert. Die Annäherung an ein Musikstück ist nach seiner Auffassung mit weltlichen Werkzeugen nicht möglich und jede Wiedergabe nur ein Kompromiss. „*Klavier spielt man [...] nicht mit den Fingern, sondern mit dem Kopf.*“ (Ebd., 79)

Miklautz beschreibt Gould hier aufgrund dieser dem „reinen“ metaphysischen Ideal folgenden Herangehensweise auch als Platoniker. Zu seiner beschriebenen analytischen Herangehensweise an das Werk formulierte er einen Codex aus akribischen Verhaltensregeln in Bezug auf die Körperhaltung beim Klavierspiel, dem Anschlag, der Dynamik usw., um die fehleraffinen menschlichen Elemente möglichst zu eliminieren und damit der Vorstellung vom Werk nahe zu kommen. Im Sinne dieses Zieles fordert Gould dazu auf, sich gegenüber den zur Verfügung stehenden technischen Mitteln zu öffnen, da diese musikalische Strukturen klarer und besser offenbaren können. Eindrücke von Räumlichkeit, Weite, Nähe und Distanz ließen sich durch sie zudem besser regulieren. Mit der Technik brachte er eine weitere Instanz zwischen sich und das Außen und nutzte zudem deren neuen potentiellen Optionsraum. Das Aufnehmen seiner Stücke ermöglichte ihm bspw. das nachträgliche bearbeiten und korrigieren und die generelle Möglichkeit der Reflektion des Werks beim nochmaligen Hören. Miklautz fasst hier zusammen: *„Die Technik des Tonstudios stellt dem Musiker einen Rückzugsort zur Verfügung, einen Schutzraum, der Anonymität zulässt und ihm die erforderliche Zeit und Freiheit gibt, um das Werk zu erarbeiten.“* (Ebd., 81)

### 3. Autechre

Im nun folgenden, praktischen Teil werde ich die vorangegangenen, theoretischen Bezugspunkte beispielhafter Ökonomien bzw. Strategien der Zurückhaltung auf meinen Gegenstand, das englische Elektronik-Musikduo Autechre übertragen und danach schauen, wo sich Parallelen ziehen lassen, wo sich die Konzepte erweitern lassen aber auch wo sich gänzlich neue Perspektiven und Ansätze auftun. Es geht in diesem Teil nicht darum, einer bestimmten Hypothese nachzugehen, diese infrage zu stellen und gegebenenfalls zu widerlegen, sondern darum, explorativ am konkreten Beispiel zu erarbeiten, wie sich Autechre performativ darstellen und wie sich diese Darstellungsformen theoretisch einordnen lassen. Aus meinem langjährigen Interesse an der Musik und dem Konzept von Autechre und gestützt durch die dieser Arbeit vorangegangenen Recherche, habe ich meinen theoretischen Bezugsrahmen in Hinblick auf anschlussfähige Konzepte vorselektiert. Die Herstellung von

*Unverfügbarkeit* durch Strategien der Affektökonomie - im Sinne einer kontrollierten Außendarstellung -, das Geheimnis als Technologie der Selbst- aber auch Fremdverhüllung und die Unverfügbarkeit, die sich indirekt durch die Problematik der Versprachlichung von Musik ergibt, stellen anschlussfähige Punkte dar, auf deren Folie Autechre betrachtet und theoretisch eingeordnet werden können. Da Autechre noch in keinem meiner ausgewählten Theoriekontexte theoretisiert wurden, habe ich für meine Einordnung 15 frei gewählte Interviews hinzugezogen, die das Duo in unterschiedlichen Musikmagazinen (u.a. The Wire, De-Bug) zwischen den Jahren 1996-2010 gegeben hat und habe diese inhaltsanalytisch bearbeitet. Dabei habe ich eigene Kategorien gebildet und Aussagen von Autechre, sowie Zuschreibungen von außen durch Journalisten diesen semantisch zugeordnet. Meine Erkenntnisse rekurrieren auf die Auswertung dieses Textkorpus'. Um mir die Offenheit für das Gesamtkonzept von Autechre zu bewahren bzw. mich diesem überhaupt annähern zu können, werde ich einem Ansatz von Kodwo Eshun folgen, der feststellt:

*„Sobald man Musik ohne Worte hat, wird alles andere wesentlich wichtiger als vorher: das Label, die Hülle, das Bild auf dem Cover, das Bild auf der Rückseite, die Titel. Sie alle werden Ausgangspunkte für deine Reise durch die Musik“ (Eshun 1999, 215).*

Dafür werde ich mir einerseits den Umgang von Autechre mit sprachlicher Ordnung innerhalb deren Betitelung von Stücken (in Bezug auf Chiffren, Kausalitäten) ansehen und auf der visuellen Ebene werde ich mir das Artwork zu zwei Alben von Autechre ansehen und diese in Bezug auf das Gesamtkonzept analysieren und einordnen.

Beginnen werde ich zunächst mit einer Beschreibung Autechres und danach werde ich aus Eshuns Ansatz, das Label als der Teil der musikalischen Reise zu lesen und Miklautz' Hinweis folgend, den Künstler immer eingebettet in den jeweiligen historisch spezifischen sozioökonomischen Produktionsrahmen zu betrachten, Autechre kurz innerhalb deren Label *Warp* und dessen Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte kontextualisieren.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Es ließe sich auch eine konzeptionelle Einordnung über historische Bezüge von Musikern, denen operativ eine Nähe zu Autechre nachgesagt wird, wie bspw. Xenakis oder Stockhausen vornehmen. Da diese jedoch nicht eingebettet waren in einen

### 3.1. The Aliens of Sound

Autechre (/ɔ: 'tkər/ aw-**TEK**-ər) sind ein britisches elektronisches Musikduo, das sich im Jahre 1987 formiert hat und aus den Mitgliedern Rob Brown und Sean Booth besteht. Da die regionale Herkunft seit jeher gerade für aus England stammende Musiker zur Bestimmung deren kultureller Einflüsse wichtig ist, sei hier deren lokale Nähe zu Manchester erwähnt. Sie selber verweigern sich einer musikalischen Einordnung in geläufige Genregrenzen und beschreiben ihre Musik als „*evading all forms of 'meaning', signification or representation*“ (Interview 12), werden aber von außen in die Genres *musique concrète*, *IDM* (Intelligent Dance Music), *avant-* oder *intelligent Techno* eingeordnet. Mit Künstlern wie Aphex Twin, Boards of Canada oder Squarepusher gehören sie zu den Aushängeschildern des Warp-Labels, das für eine wegweisende elektronische Musik steht und beschreiben sich darin durch einen, auf alle genannten Künstler zutreffenden, eigenen „Autoren-Sound“. Ihre Neu-Veröffentlichungen werden seit jeher quer durch alle Musikmedien bis in die „Mainstream-Medien“ hinein aufgegriffen und diskutiert. Gerade erst haben sie ihr 11. Album „Exai“ veröffentlicht (Warp, 04. März 2013).

Brown und Booth lernten sich als Teenager kennen. Beide waren involviert in den nordenglischen Hip-Hop Kontext (Tagging, Graffiti) und begannen selbst gemachte „pause-button“ Hip-Hop Mixtapes untereinander auszutauschen. Danach bekamen sie über einen Freund den ersten Zugang zu Hardware, um eigene Stücke aufzunehmen. Hip-Hop und die Ende der 80er Jahre aus Chicago und Detroit, aber auch aus England selbst kommende Electro und Techno-Musik gehören zu den wesentlichsten Impulsen für ihr darauf folgendes eigenes musikalisches Schaffen. Die *on-the-fly* Taktiken und die permanente Transformation im Hip-Hop wurden zu ihrem Arbeitsprinzip, denn keiner von beiden hat im Vorfeld eine musikalische Ausbildung genossen. „*The whole idea of transforming sound is hiphop to us [...]*

---

ausdifferenzierten, marktformigen Verwertungskontext und als Klangforscher frei oszillieren konnten, wäre diese für die Thematik der Arbeit nicht zielführend.



*Taking something that almost already exists, and doing something fresh with it, fucking it over and doing something new, taking it somewhere we'd like it to be.*“ (Interview 2) Mit diesem Zitat lässt sich Autechres musikalischer Werdegang sehr treffend beschreiben. Von deutlichen Anleihen aus Hip-Hop und Electro in den ersten Veröffentlichungen und einem Sound der heute wie damals noch als „zugänglich“ beschrieben wurde, bewegten sich die beiden hin zu einem Sound mit „*few earthly points of reference.*“ (Interview 1) Die äußeren Zuschreibungen ihrer letzten fünf Alben gehen dabei alle in eine ähnliche metaphorische Richtung:

*„...they constructed unlovely but queerly compelling sound-sculptures: abstruse and angular concatenations of sonic glyphs, blocs of distortion and mutilated sample-tones, with occasional light relief in the form of pretty pulse-scopes of chime-color ...“* (Reynolds 2012, 160)

In der Umschreibung „sonic glyphs“ (akustische Schriftzeichen) findet sich eine ähnliche Sprachwelt wie in Eshuns „Heller als die Sonne“ wieder. Eshun beschreibt in dessen einleitenden Kapitel *Futurrhythmaschinen* als Evolutionen der Ära des *Postsouls* und beschreibt damit ein gewobenes Netzwerk aus Computerrhythmen, Maschinenmythologien und Konzepttechnik (vgl. Eshun 1999, -007). Den Output bezeichnet er als *Alien Music*. In diesem Ansatz sehe ich die „*otherworldliness*“ (Interview 1) Autechres treffend beschrieben: „*Alien Music ist ein synthetischer Rekombinator, eine angewandte Technologie der Kunst, die den Grad der Fremdheit, der Entfremdung und des Befremdlichen erhöht.*“ (vgl. Eshun 1999, -006)

Der Journalist Drew Daniels konstatiert zu Beginn seines Interviews zwei Schulen der Rezeption von Autechre. Die erste behauptet „*what they do is abstract*“ (Interview 4) und die zweite, die erklärt: „*they should be thought of as translators and manipulators of a rich and richly musical culture, one that they respond to and deform and mutate in a personal way.*“ (Ebd.) Während die erste Zugangsweise Autechre als kryptische Zauberer beschreibt und vor allem die Instrumente, Technologien und Tools betont, die sie benutzen und auch selbst entwickelt haben, ordnet sie die Zweite in einen Kontext musikalischer Referenzen und Anknüpfungspunkte wie Hip-Hop, Electro, *Musique Concrète*, *Dance Music* und *Industrial Culture* (vgl.ebd.).

Ich sehe Autechre weder in der einen noch in der anderen Schule ausschließlich repräsentiert sondern erachte sie vielmehr als eine emergent gewachsene Fusion aus beiden. Eshuns Idee der Alien Music sieht in der *synthetischen Rekombination* ebenso beide Konzepte (Technologie und Kontext) miteinander verknüpft.

Im Konzept der *Alien Music* und dessen impliziten Entfremdungsgedanken sehe ich den ersten Anknüpfungspunkt für meine Thematik, die Herstellung von Unverfügbarkeit. Denn dieser Ansatz öffnet den Raum für eine „eigene“ Ordnung und Semiotik. Wie sich das bei Autechre genau darstellt werde ich später beleuchten. Da die „Politik“ eines Labels immer einen starken strukturellen Einfluss auf das Schaffen und die Spielräume der Künstler hat, werde ich folgend die eingangs erwähnte Kontextualisierung über das Warp-Label vornehmen.

### 3.2. Das Warp Universum

Warp Records wurde 1989 von den beiden Sheffieldern Steve Beckett und Rob Mitchell gegründet. Als in den 90er Jahren mit dem bevorstehenden Millennium die Suche nach dem „Sound der Zukunft“ einsetzte, setzten die Künstler mit der Warp Prägung dafür die Standards in England (vgl. ebd., 10 ff.).

Um einen ersten Eindruck in die „frühe“ visuelle Repräsentation von Warp Records zu bekommen findet sich bei Simon Reynolds mit der Beschreibung eines ihrer Plattencover von 1992 ein hervorragender Einstieg.

*„On the cover of Artificial Intelligence, a robot reclines in a comfy armchair, blowing perfect smoke rings in the air and chilling to the atmospheric sounds wafting from a sleek hi-fi unit. In his left hand, there's a spliff; at his feet, what looks like a can of Sapporo. Joint-making materials – Silk Cut, extra long Rizla Papers – are strewn on top of an album sleeve on the carpet. Two other LPs are clearly recognizable as classic 'head' music, Pink Floyd's Dark Side of the Moon and Kraftwerk's Autobahn.“* (Reynolds 2012, 156)

Die Bild- und Soundwelt dieser Compilation, das Künstler wie Aphex Twin, LFO, The Black Dog, Alex Paterson, Speedy J vereinte, zusammen mit dem Hinweis auf

der Hülle „*Are you sitting comfortably? Artificial Intelligence is for long journeys, quiet nights and club drowsy dawns. Listen with an open mind.*“ (Ebd.) verkündet die Geburtsstunde eines neues Genres, *electronic listening music*. Die sich Anfang der 90er Jahre stärker ausdifferenzierende elektronische Musikszene unterlag einer hohen Fluktuation sich ständig wandelnder Dancefloor-Trends (Acid, ardkore, Breakbeat etc.). Darunter litten viele Indie Dance-Labels, die diesen nicht folgen konnten bzw. ein Problem hatten, eine konsistente Identität aufzubauen. Hinzu kam, dass viele sich einerseits gegen die zunehmende Verbreitung von Drogen und die langsam einsetzende Kommerzialisierung im Dance und Techno wandten.

Warp setzte mit seinem Ansatz einen neuen Standard und bot seinen Anhängern einen „*soundtrack for the raved out*“ (ebd.); einer Zuhörerschaft, die den hedonistischen Aspekten der Rave-Kultur nichts abgewinnen konnte oder sich davon losgelöst hatte und an traditionelleren Formen von Kreativität im Sinne einer „*auteur theory of the solitary genius who humanizes technology*“ (ebd., 157) interessiert war. Warp vereinte mit seinen o.g. Künstlern eine Avantgarde „*playing up the scientific aspects of the new electronic music*“ (Young 2006, 13). Daraus entwickelte sich eine ästhetische Initiative, die zur Programmatik für die Business-Strategie des Labels wurde. Man emanzipierte sich vollkommen von einem Nacheilen der Mikro-Trends und entwickelte eine „Label-Politik“, die die gegenseitige Loyalität zwischen den Künstlern und dem Label in den Vordergrund stellte. Aus dem Rock-Kontext „holte“ man sich das Konzeptalbum zurück und entwickelte neue Formen des teilweise improvisierten Bühnenauftritts, mit Hilfe der „neuen“ Musik-Hardware.

Warp selbst übernahm die eigene Identität aus dem Science Fiction, im Konkreten von Raumschiff Enterprise und entlehnte aus dessen Antrieb den „fast forward-Gedanken“ und kombinierte diesen mit einem Zustand physischer und mentaler Andersartigkeit. Addiert man diese beiden Ausgangspunkte zu einer Programmatik zusammen, ergibt sich für die unter Vertrag stehenden Künstler ein freies und offenes schöpferisches Universum für das eigene Experimentieren mit Sound, aber auch in Bezug auf die eigene äußere Darstellungsweise. „*Warp was always about reinvention, futurism, anticipating the next move and reshaping to meet it.*“ (Ebd., 17) Die Konvention von Andersartigkeit ist hier in alle Richtungen denkbar. Viele Künstler des Labels entwickelten jedoch eine ähnliche Verhaltensweise, die durch verschiedene Ausprägungen von Zurückhaltung charakterisiert ist: „*In reaction to*

*the self-promoting height of the 1980s visible pop culture, many Warp artists were slippery, almost invisible.*“ (Ebd., 13)

Künstler des Labels, wie bspw. Vincent Gallo oder Chris Morris gaben nie Interviews, B12 versteckte sich hinter unzähligen Pseudonymen, Boards of Canada blieben weitestgehend abgeschieden in Schottland, Aphex Twin gestand in einem seiner wenigen Interviews, dass er seine besten Musikstücke zurückhält aus Angst, imitiert zu werden.

Aber nicht nur die Künstler entwickelten einen eigenen Entäußerungscodex, auch deren Musik und die enthaltene musikalische Ordnung wurden abstrahiert. Sie entzog sich zunehmend einer analytischen Beschreibbarkeit, in dem sie geprägt war durch die Abwesenheit von Text, Songtitel bestanden aus einer eigenen oder computerisierten Sprache oder ließen nur ein Minimum an Assoziierbarkeit mit der Musik zu.

*„In the same way, electronica can feel like a dance of pure texture, tone and pulse, ‘about’ nothing more (or less) than it’s structural form, or its own relationships with other electronic music past and present across a web of interconnected soundmarks and reference points.*“ (Ebd., 14)

### 3.3. Theoriebasierte Konzeptanalyse von Autechre

Im Folgenden werde ich das performative Konzept Autechres unter Einbezug des erarbeiteten theoretischen Teils analysieren. Da der eröffnete Bezugsrahmen meiner Ansicht nach interessante Anknüpfungspunkte darstellt, werde ich diese nun am konkreten Beispiel identifizieren. Im Kontextteil über das Warp Label wurde an anderen genannten Beispielen bereits deutlich, dass individuelle Entäußerungsstrategien bei Warp durchaus geläufig sind. Auf welchen Ebenen findet sich das Geheimnis bei Autechre wieder und wie lässt es sich einordnen? Wie lässt sich das Konzept der Affektökonomie übertragen und wo lassen sich weitere eigene Strategien einer Entäußerung bei Autechre erkennen und beschreiben? Für mein Vorgehen erachte ich eine thematisch-inhaltliche Fragmentarisierung des Gesamtkonzepts als nicht hilfreich. In Miklautz’ Fallbeschreibungen sehe ich für mich eine gut zu übertragende Herangehensweise und Methodik. Darin arbeitet sie

sich innerhalb einer zusammenhängenden Analyse von der Beschreibung der jeweiligen Handlungen ihres Gegenstandes zu deren theoretischen Unterbau.

Vorangestellt möchte ich Miklautz' in dem Punkt widersprechen, an dem sie sagt, dass sich Musiker erst von den Regeln und Anforderungen des Kulturbetriebs entziehen können, nach dem sie diese in einem ersten Schritt befolgt haben und sich bereits etabliert haben (vgl. Miklautz 2010, 73). Sie bezieht sich in ihrem Aufsatz zwar exemplarisch auf klassische Musiker, ob sie diese Aussage nur auf klassische Musiker bezieht wird hier nicht ganz deutlich, da sie von den Regularien eines allgemeinen Kulturbetriebs spricht. Insofern mag ihre Aussage auf den klassischen Musikbereich zutreffen, auf den Pop-Indie Bereich aber nicht. Da ein genaueres Eingehen auf die generellen Unterschiede zwischen „Mainstream“- und Indie Spezifikationen nicht Teil dieser Arbeit ist, werde ich mich nur auf das konkrete Beispiel beziehen. Bei Autechre waren die „eigenen“ Konventionen seit Anbeginn ihres Schaffens wesentlicher und ausschließlicher Bestandteil ihrer künstlerischen Identität. Diese eigenen, abweichenden Verhaltensweisen entlehnen sich nicht aus einer Abwehrhaltung gegenüber der Idee des Mainstream, sondern beziehen sich auf eigene Ansätze auf rein musikalischer Ebene. Das Außen findet als Motivation in ihrem Innen nicht statt und somit geht es bei Autechre um nichts anderes als das freie und explorative Arbeiten am reinen Objekt Musik. *„We are absolutely not trying to represent [...] anything at all. We're purely interested in being creative.“* (Interview 12) Es findet zwar eine Abgrenzung von den Konventionen des Mainstreams statt, doch ist diese eher implizit als explizit. Durch das kontinuierliche Verfolgen dieser *anomischen* und *hermetischen* Arbeitsweise und im Kontext eines ähnlichen Philosophie-Ethos deren Label konnten Autechre ganz im Sinne der eigenen Evolution operieren und sich etablieren. Entgegen Miklautz' These, dass erst den in einem künstlerischen Feld Arrivierten Abweichungen zugestanden werden (vgl. ebd., 75), konnten Autechre nach meinem Dafürhalten erst durch ihre Abweichungen von gängigen Verhaltensweisen zu Arrivierten werden. Ihr Operieren ist ähnlich anderen Künstlern des Labels seit je her geprägt von einem zurückhaltenden medialen Agieren und einem Zurücktreten hinter dem eigenen Werk. Dies sollte auch im o.g. Zitat zum Ausdruck kommen. Es geht ihnen nicht um eine narzisstische Selbstprofilierung, sondern um die Evolution im und am eigenen Werk. Bei Miklautz findet sich hierfür ein interessanter Ansatz. Aufbauend auf Schopenhauers Aussage: *„Musik konfrontiert uns mit einer anderen Wirklichkeit, weil sie aus einer Welt*

*außerhalb der unseren kommt“* (ebd., 80) stellt Miklautz fest, dass Musiker uns den Zugang zu dieser Welt verschaffen. In Weiterführung dessen folgert sie, dass um diese Übermittlung zu ermöglichen, eine *Entindividualisierung* des Musikers stattfinden muss um die Subjekt-Objekt Trennung aufzuheben. Der Musiker muss sich selbst zurücknehmen und in einem kontemplativen Akt im Gegenstand aufgehen, zum Gegenstand werden (vgl. ebd.). Das Sich-Zurücknehmen ermöglicht hier die Spielräume der eigenen Unverfügbarkeit.

### 3.3.1 Die Mystik Autechres

*"I would hope we're trying to be a bit more magical than to just laden tracks with loads of events to blindside people."*

Autechre

Versucht man dem Geheimnis bei Autechre auf die Spur zu kommen ergeben sich zahlreiche Ansätze und Ebenen. Nähert man sich ihm auf der obersten Ebene, der Meta-Ebene und versteht unter Musik: „...*das Nicht-Aussprechbare, abspielend sich jenseits des Denkens*“ (Miklautz 2010, 92), so lässt es sich auf Ebene der *Arcana mundi* (Rätsel der Welt) einordnen. Hier eröffnet sich die Welt der Mythen. Während bei älteren Hip-Hop Stücken das Mysterium eher darin bestand, wie die Beats produziert wurden oder woher die Samples kamen, findet das Geheimnisvolle bei Autechre auf einer anderen Ebene statt. Bei vielen Fans stellt sich beim Hören eher die Frage nach einer „höheren Ordnung“ beziehungsweise die Frage nach einer den Stücken zugrunde liegenden Ordnung, die vorausgesetzt und angenommen wird. Dies mag einerseits in der artifiziellen Kodierung des Genres *Intelligent Techno* liegen. Andererseits seine Ursache darin haben könnte, dass Autechre in einzelnen Stücken die physikalischen Formeln von Gas oder Wasser akustisch simulieren. Dieses Spiel mit den Elementen und dessen Texturen führt viele Fans zu den „höchsten“ Mutmaßungen bezüglich ihrer Musik. David Stubbs, Journalist des *Wire* Magazins widerspricht hier jedoch dem Mythos einer ihrer Musik innewohnenden, tiefer liegenden Erkenntnis:

*„..., there's a mistaken impulse to see Autechre's output as something to be deciphered, a series of codes which, if cracked, will enable a mystical,*

*Matrix-style breakthrough to some truth just beyond the jackhammer flamewall of their highly evolved breakbeats.*“ (Interview 12)

Da dieser Mythos durch Autechre selbst nicht aufgelöst wird - eher verkürzt auf entsprechende Fragen von Journalisten eingegangen wird, (siehe folgendes Kapitel 3.3.3.) entsteht hier ein entsprechend großer Spielraum für Fiktionen der Fans, die damit deren Informationsdefizit ausgleichen und ihrerseits diverseste Mythen produzieren.

An dieser Stelle der selbstproduzierten Mythen lässt sich Jacques Derrida mit seiner Aussage hinzuziehen, dass das einzig wahre Geheimnis ist, dass es kein Geheimnis gibt (vgl. Lagaay 2010, 277).

Ein weiteres Beispiel für eine Mystifizierung von außen und den Umgang der Fans mit dem Unbekannten ist das seit 5 Alben regelmäßige Erscheinen von vorab-Fake-Versionen des jeweilig vor angekündigten Albums in Internetforen. Dabei wird versucht das Wissen um das Erscheinen wiederum mit einer eigenen Vision zu füllen, wie es klingen könnte oder auch nach dem persönlichen Eindruck klingen sollte. Hinzu kommt hier die Ebene der Macht dessen, der das Album *scheinbar* als Erster besitzt bzw. dem sich das Geheimnis *scheinbar* als Erstem offenbart hat und der es allen zugänglich macht. Er hat die Möglichkeit darum eine Fiktion zu Produzieren, die seinen exklusiven Zugang dazu beschreibt und durch welchen er sich aus dem Kreis der Nicht-Eingeweihten hervorheben kann.

*„It’s like the emperor’s new clothes because they can never tell what it’s going to be but they’re always guessing what it can be from their own personal perspectives.*“ (Interview 5)

Autechre selbst haben damit kein Problem und beschreiben dieses Phänomen lediglich als Tradition, die Teil des Veröffentlichungsprozesses geworden ist.

Bewegt man sich auf die Ebene der Repräsentationen außerhalb der Musik und betrachtet die sprachliche Ebene, stößt man schon beim Namen des Duos auf ein Fragezeichen. Der Name entstand, als sie am Atari arbeiteten und die ersten beiden Buchstaben durch die Spur auf der sie arbeiteten mit „au“ vorgegeben waren. Der Rest wurde zufällig auf der Tastatur „zusammengebasht“. Eine ähnliche willkürliche

Ordnung findet sich auf Ebene der Songtitel. „*Autechre album and track titles often follow a similar pattern, combining obscure references, acronyms, portmanteau words, unpredictable grammar and deliberate misspellings.*“ (Toll 2011, 6) Sie tragen Titel, wie „ccec“, „6IECR“, „prac-f“, „runrepik“, „T ess xi“ usw. Hier hinter verbirgt sich eine bewusste Abwendung von konventionellen Systemen sprachlicher Ordnung, einerseits auf Ebene der Wortsyntax und andererseits auf Ebene der Semantik. Dazu Young: „*Postmodern theory talks of language as nothing more than a play of signifiers detached from the things they purport to represent.* (Young 2005, 14) Autechre beschreiben die Notwendigkeit von Track-Titeln wie folgt: „*..., track titles are an annoyance [...] They're a necessary evil, but at the same time we're trying to divert people away from a description of the track.*“ (Interview 1) Hierin entsteht die Unverfügbarkeit, um die Generierung eines eigenen sprachlichen Codes, dessen Ordnung sich nur den beiden Künstlern erschließt und der größtenteils rein funktionale Gründe besitzt, u.a. eine Benennung der reinen Benennung wegen oder die Limitierung an zur Verfügung stehender Zeichen zur Benennung innerhalb eines Programms. Zur Namensgebung gesteht Booth: „*They're usually jokes.*“ (Interview 1)

Das sich dahinter verbergende Konzept ist dabei weniger willkürlich als es der Prozess der Namensgebung erscheinen lässt und sieht sich auch auf den weiteren Ebenen durchgängig repräsentiert, es ist die Minimierung des Assoziationsraumes um das eigene Werk. Die Codierungen auf den weiteren Repräsentationsebenen sollen es möglichst nicht tangieren und verfolgen daher eine eigenständige und minimalistische Semantik. Der Fokus soll immer auf einer maximal isolierten Wahrnehmung der Musik liegen und alles andere hat sich dieser Priorität unterzuordnen. Es geht ihnen um das „reine“ Hören und die Erfahrbarkeit ihrer Musik, nicht um deren Erklärbarkeit.

Der Dirigent Sergiu Celibidache prägte als Teil seiner rein metaphysischen Herangehensweise an Musik und den Kern des Werkes den Terminus der *passiven Aktivität* (vgl. Miklautz in Lagaay/Gronau 2010, 90 ). Darin beschreibt er die notwendige Konzentration „*um alles zu verhindern, was das Entstehen von Musik behindern könnte, und passiv aufnahmefähig sein, offen, um sie emergieren zu lassen, ihr einen Raum zu schaffen, in dem sie sich entfaltet.*“ (Ebd.)

Dieser Ansatz, der das Individuum abermals dem Werk unterordnet, um letzteres entstehen zu lassen, findet sich in Autechres Live-Auftritten umgesetzt. Sie



performen on-the-fly, improvisieren und modulieren die Parameter ihres Sounds situativ. Sie folgen dabei einem Instinkt der sich der Emergenz des Werkes beugt. Das Soundmaterial mit dem sie arbeiten ist ein Quellmaterial durch das sie frei navigieren. Sound, Rhythmus und Textur zerfallen im gleichen Moment ihrer Schöpfung wieder und entfremden sich von der Trackstruktur der Stücke ihrer Alben und lassen wenn überhaupt minimale Anleihen davon erkennen. „*The only music that’s really futurist is that which hasn’t been created yet.*“ (Interview 12)

Ebenso operieren Autechre bei ihren Live-Auftritten in fast vollkommener Dunkelheit und teilweise mit minimalster Beleuchtung, die immer von der Bühne weg gerichtet ist und die beiden als zwei schwarze Schatten auf der Bühne hinterlässt. Bei ihrem Konzert 2008 im Berliner Techno-Club Berghain traten sie in kompletter Dunkelheit auf, um die Aufmerksamkeit nicht auf äußere visuelle Reize zu lenken „*and focus concentration entirely on the quicksilver motions of the music*“. (Interview 12)

Aus dem gleichen Grund arbeiten Autechre bei ihren Auftritten auch ohne ergänzende Visuals, die mittlerweile zum Standard bei elektronischen Musikveranstaltungen zählen. „*We don’t have any visuals. We’re always kept things to a minimum, we’ve just been concentrating on the music.*“ (Interview 3)

Wie auch bei Glenn Gould nach seiner Entsagung der Bühne, ist das Studio der zentrale Punkt des Schaffens und Rückzugsort von Autechre und in gewisser Weise ihr heiliger Gral, da sie keine photographischen Aufnahmen von ihren Studios zu lassen bzw. es auch kein Foto gibt, das die beiden beim Produzieren in deren Studios zeigt. Es ist ihr hermetischer Raum in dem sie alle Parameter kontrollieren können und innerhalb dessen sie sich in ihrer eigenen geschaffenen Atmosphäre reproduzieren und transformieren können wie sie wollen.

### 3.3.2. The Rebirth of Cool

Betrachtet man Mechanismen der Affektökonomie und nähert sich Autechre auf der Folie dieser Theorie, so ließen sich Autechre theoretisch zwischen den Stoikern und der bei Zill für die Affektkanalisierung stehenden Figur Clint Eastwoods einordnen. In Abgrenzung zum „aufgescheuchten“ und sich dem Spektakel verschriebenen

„Mainstream-Zirkus“ mit all seinen expressiven Figuren und Akteuren, deren Ruhm, insofern er elementarer Bestandteil der Identität ist, durch seinen Entzug mitunter die jeweilige Existenz bedrohen kann, agieren Autechre in einem anderen Affektraum. Mit ihrer Aussage: „*We are absolutely not trying to represent [...] anything at all. We are purely interested in being creative.*“ (Interview 12) entsagen sie „begehrten“ Gütern wie möglichem Ruhm und damit verbundenem Reichtum und nähern sich dem Ideal der *gelassenen Heiterkeit* der Stoiker an. Von da aus kann eine Gelassenheit entstehen, die produktiv ist und aus der sich unbedarft schöpfen lässt. Cool ist bei ihnen Teil einer inneren Haltung, die sich gegenüber der äußeren Welt und deren Trends nicht aus der Ruhe bringen lässt und diese gefiltert und kontrolliert an sich heran lässt. Ihr Status hilft ihnen, sich lässig zu gebärden.

An dieser Stelle möchte ich die Parallele zu Clint Eastwood ziehen, der in seinen o.g. Rollen einen Typus verkörpert, dessen Affekte zwar allgegenwärtig sind, aber immer unter einer stoischen Maske zu ruhen scheinen und nach situativem Ermessen eingesetzt werden.

„*Commentators, such as the Virgin Encyclopedia of Dance Music, accuse them of being 'complacent' for disregarding the sequential trends of dance music.*“ (Interview 12) Von Autechres Kritikern wird oft der Vergleich mit einem hermetischen Raum bemüht, da ihr Blick scheinbar nur ins eigene Innere gerichtet ist (vgl. Reynolds 2012, 161). Wie auch bei Glenn Gould nach seiner Entsagung der Bühne, ist das Studio ihr Rückzugsort und zentraler Punkt des Schaffens. Dieser Raum absorbiert quasi all die Affekte und Emotionen, die Teil ihres Schöpfungsprozesses sind und gibt sie nicht nach außen. Es ist ihr physischer, hermetischer Raum, in dem sie alle Parameter kontrollieren können und innerhalb dessen sie sich in ihrer eigenen geschaffenen Atmosphäre reproduzieren und transformieren können wie sie wollen. Auf dieser Ebene lässt sich nicht sagen, ob Affekte prinzipiell nicht da sind, sie werden innerhalb des Studioraumes und auch beim Live-Auftritt durch die Dunkelheit nicht sichtbar. Indem es sich verbirgt, ist das Cool hier nach außen eine Maskierung und wird damit zu einer Diskretion (Zill in Lagaay/Gronau 2010, 110 ff.).

### 3.3.3. Der sprachliche “Limbo” mit Autechre

*“Writing about music is like dancing about architecture.”*

Frank Zappa

Ein zentraler Punkt, der in der Interview-Analyse dieser Arbeit auffiel und in dem ein unbewusster jedoch struktureller Mechanismus der Herstellung von Unverfügbarkeit bzw. Zurückhaltung gesehen werden kann, ist der Aspekt der Schwierigkeit, Musik zu versprachlichen (siehe Kapitel 2.3.). Ein Schwerpunkt des journalistischen Interesses ist die Frage nach der Motivation und den Ansätzen für bzw. in Autechres Musik, teils generell, teils spezifisch, bezogen auf neue und bereits veröffentlichte Alben. Deren Antwort darauf fällt grundsätzlich sehr unbefriedigend für den fragenden Journalisten aus und spiegelt den Kern der Problematik treffend wieder:

*„Well, we went into the studio and made some music. [...] We don't know why we do what we do or why we like it but we know it's the result of loads of programming throughout our lives with music and loads of other things that have happened - but that's all we know.“* (Interview 5)

Die Antwort verdeutlicht, dass das Einzige worauf sich eindeutig und nachvollziehbar antworten lässt, der äußere Rahmen von Autechres Schaffen ist. Adornos Feststellung *„Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren heißt: Musik machen.“* (Adorno 2003, 651) stellt hier einen guten Ansatzpunkt dar. Bezieht man Autechres Interview- Antwort auf diese Prämisse, ergibt sich, dass die Interpretation auf einer ganz anderen Ebene stattfindet, nämlich auf der Ebene der Musik selbst. Sie *ist* bereits die Interpretation, zumindest aus Autechres Perspektive. Auch birgt für Booth und Brown die Kommunikation mit dem Außen eine schwierige Konstellation:

*You're sort of in this weird limbo where you can't really express yourself. So, trying to talk about the rules that we employ or the lack thereof is quite difficult because they don't come into being as ideas until the tracks are done, the album is finished, and we're about to go on tour.“* (Interview 13)

Sie sehen sich in die Verlegenheit versetzt, im Nachhinein etwas zu versprachlichen, was vorher nie explizit oder konzeptuell versprachlicht wurde, sondern dessen

Entstehung Teil einer völlig anderen Ordnung bzw. Herangehensweise ist und sich deshalb überhaupt nicht versprachlichen lässt. Dass die Überführung der beiden Systeme Sprache und Musik ineinander nicht ohne weiteres möglich ist, habe ich bereits im einführenden Teil zu Kapitel 2.3. dargestellt. Hinzu kommt, dass sich die prozessuale Situation aus Mensch, Interface und deren Interaktion mit all den gegebenen Parametern nicht rekonstruieren lässt, selbst wenn man den Akt des Musik-Produzieren darauf herunter brechen würde.

Im Anschluss an die Frage nach der Benennung des Gegenstandes eines Albums ist eine weitere „Kommunikationslücke“ bzw. –barriere zu identifizieren:

*„...it never gets defined in language up until the point that we start doing interviews. Not by us, certainly. And only by inference and conversation, [...] some journalist saying „these tracks feel really ....whatever“ and you just sit there saying ‚Okay““.* (Interview 4)

Interessant ist hier, dass die Verbalisierung ihrer Musik nicht von Autechre selbst kommt, sondern eine subjektive, assoziative Zuschreibung von außen ist, die sie nicht widerlegen können, da sie grundsätzlich als Interpretation nicht falsch sein kann. Ohne hier den genauen Wortlaut des vom Journalisten Gesagten zu kennen lässt sich zur weiteren Betrachtung wieder auf Grutschus und deren Ansatz der Metapher als „Kunstgriff“ zur Überbrückung der sprachlichen Lücke zurückgreifen. Die Metapher füllt in der genannten Situation die Lücke, die der Mangel an präzise beschreibenden Begrifflichkeiten des Journalisten hinterlässt, entfernt sich aber in ihrer Natur vom Kern des Gegenstandes und erzeugt eine Projektion, einen vagen Raum, der beim Gegenüber nicht wirklich eine aktivierende Teilhabe zulässt. Die „Kommunikationslücke“ entsteht, in dem die Metapher hier ein sprachliches Bild erzeugt, das keine produktive Verhandlungsfläche für einen weiteren Anschluss generiert, sondern nur für sich stehen kann. Eine Diskussion würde auf dieser Basis immer weiter ins Vage abdriften und keine dem Gegenstand zuträgliche Erkenntnis bringen. Darum ist die knappe Antwort Autechres auf die Frage des Journalisten hier auch vollkommen nachvollziehbar. Autechre wird oft unterstellt, sich durch ihre verkürzten Antworten bewusst zu verhüllen. Dieser Mechanismus kann jedoch auch als ein eher strukturelles Problem – nämlich die Unmöglichkeit, Musik in ein

Sprachsystem zu überführen – verstanden werden, denn einen gezielten performativen Akt der Selbstmystifizierung.

Aufbauend auf einem im Ansatz ähnlich gewachsenem musikalischen Verständnis haben Booth und Brown in ihren knapp 25 Jahren Zusammenarbeit eine eigene Kommunikationsweise entwickelt, die dieses Problem zumindest in ihrer Kommunikation *untereinander* generell umgeht. „*We don't discuss the music in conventional terms [...] It's a case of presenting each other with musical ideas and seeing if the other likes them...*“ (Interview 12) Mittlerweile arbeiten sie zumeist an getrennten Orten und schicken sich Track-Spuren via Internet an denen sie dann untereinander weiterarbeiten.

## 3.4. Coveranalyse

### 3.4.1. Kontextualisierung

Bevor ich zu meiner Coveranalyse komme, möchte ich auch hier kurz die äußeren, strukturellen Rahmenbedingungen in die Autechre eingebunden sind ausführen. Hierbei beziehe ich mich wiederum auf das Label Warp und dessen Visual/Corporate Image, deren Zusammenarbeit mit dem Design Studio *Designers Republic* und Autechres eigenem Beitrag zum Artwork.

Die Cover-Gestaltung der einzelnen Veröffentlichungen eines Labels trägt zu dessen unverwechselbarem „*Visual Image*“ bei und hat eine bedeutende Funktion. Vor allem in England besitzt die Cover-Designkultur eine besondere Tradition, unter anderem durch das Design Studio *Hipgnosis* mit den Arbeiten Storm Thorgersons für Pink Floyd, den Designer Roger Dean mit seinen Illustrationen von Sci-Fi Landschaften für u.a. Uriah Heep oder Peter Saville, den Designer von Factory Records mit seinen Arbeiten für New Order und Joy Division.

Warp's Cover „*act as vivid signifiers of the label's strand of sonic wizardry, as well as its maverick status as an independent entity in the increasingly corporate music industry* (Young 2005, 23). Einen wesentlichen Bestandteil zu einem *Artwork-back catalogue*, der ebenso wegweisende Cover wie bspw. Aphex Twin's „Windowlicker“, Nightmares on Wax's „Mind Elevation“, die Warp + 10 Serie u.v.m. hervorbrachte war zumindest bis Ende der 90er Jahre die *Designers Republic* (DR). Auch hier ließ Warp den Künstlern einen maximalen Spielraum und es galt die Maxime: „*originate*,

*not replicate*“ (ebd., 21). So wie Warp sich weigerte, einen bestimmten „Warp-Sound“ zu besitzen, so ging es auch im Artwork darum, keinen einheitlichen Look zu besitzen und auszubrechen, immer aber mit der Tendenz zum Futurismus. Warp hatte mit seinem Ansatz zurück zum Konzeptalbum und der betonten stilistischen Andersartigkeit früh ein Commitment zu einem qualitativen, intelligenten und vielschichtigen Cover-Design in den eigenen Label-Ethos aufgenommen und mit der *Designers Republic* an ihrer Seite sahen sie dies verwirklicht. Nachdem unzählige Dance-Label ihre Veröffentlichungen aus Ersparnisgründen in 'lieblose' *white labels* verpackt hatten, „*it felt like somebody should start paying attention to the production and the artwork – the whole way music was presented*“ (ebd., 25), so Steve Beckett, einer der beiden Gründer von Warp.

Somit lassen sich das Label (Warp) und ein beauftragtes Design Studio (*Designers Republic*), als die maßgeblich Verantwortlichen für die visuelle Gestaltung der Cover bestimmen. Hinzu kommt weiterhin die Möglichkeit, dass viele Künstler ihr Artwork selbst gestalten bzw. beauftragen lassen und sich fallabhängig auch die letztendliche Mitbestimmung und Kontrolle über das verwendete Artwork vertraglich zusichern lassen. Einerseits führte diese Konvention, so Young, zu einigen der besten Plattencover in der kurzen Geschichte des Pop. Andererseits ist sie gerade im Zeitalter digitaler Downloads, in dem Plattencover kaum noch eine nennenswerte Rolle zu spielen scheinen und viele Major-Label dafür im Vergleich zu früher weit weniger Geld investieren, sehr wichtig, um auch weiterhin kreative, innovative und vor allem qualitativ hochwertige Plattencover hervorzubringen (vgl. ebd., 27).

Im Ansatz haben Autechre einen sehr pragmatischen Zugang, wenn es um die Rahmung ihrer Stücke geht und der zunehmende Trend hin zu digitaler Musikdistribution mit der Veräußerung von reinen Daten scheint ihrem Ansatz entgegenzukommen.

*„As far as the artwork goes, packaging exists because we need something to pack the record in, and so we make it as beautiful as can. [...] But it wouldn't concern us much if we were only dealing with data.“* (Interview 1)

Paradoxerweise kontrollieren sie ihre Plattencover dennoch mit der Überzeugung von Autoren und dies hat ein paar der besten Plattencover des Warp Labels

hervorgebracht. Die Designers Republic, der britische Grafiker Alex Rutterford und Autechre selbst gestalteten die Plattencover für die bislang 11 veröffentlichten Alben. Dabei unterscheiden sich die Handschriften untereinander signifikant.

Für meine Cover-Analyse werde ich die Plattencover von „LP5“, veröffentlicht 1998 und gestaltet von Autechre selbst und das Plattencover ihres neuesten Albums „Exai“, gestaltet von der Designers Republic analysieren. Meine Fragestellung für die Analyse wird sein, wie sich beide Hüllen in das Gesamtkonzept einordnen lassen und ob sie als ergänzende Aussage zur Musik gelesen werden können.

#### 3.4.2. „LP5“

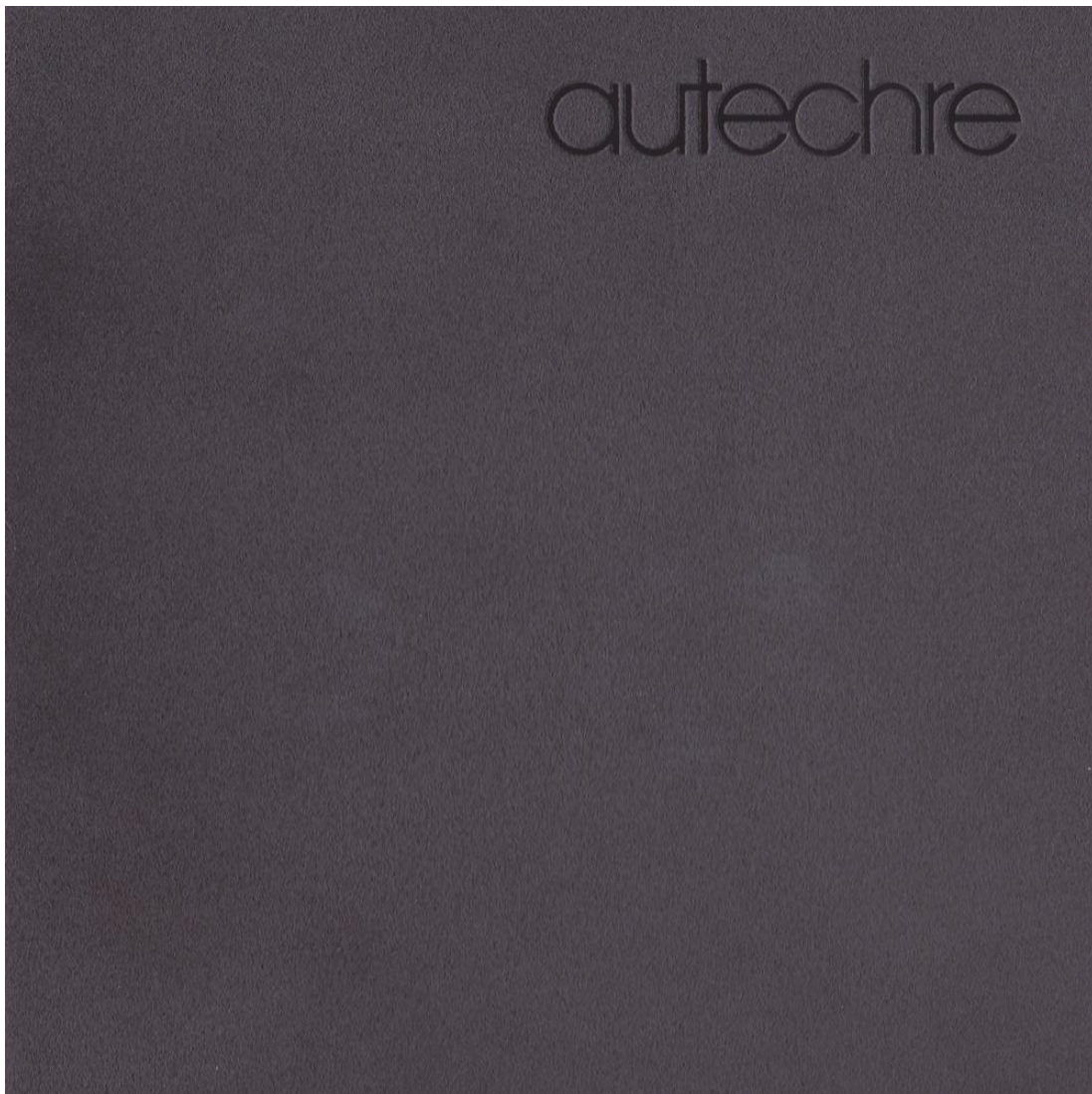


Abb.1

Plattencover und CD-Cover von „LP5“ unterscheiden sich in ihrer Gestaltung, sind sich vom Prinzip jedoch sehr ähnlich. Ich werde mich hier auf das abgebildete CD-Cover beziehen. Das Motiv ist eine matte, grau-schwarze Textur mit einem dunkelgrauen 'autechre'-Schriftzug in der oberen rechten Ecke. Ein Aufkleber auf der CD-Hülle (in der Grafik nicht abgebildet) enthält die Credits, den Barcode und die Warp-Katalog-Nummer. Ein kleiner Karton in der CD enthält die Tracktitel.

Da das Album außer dem 'autechre'-Schriftzug keine weiteren Informationen bzw. einen expliziten Namen trägt, wurde sie als das 5. erschienene Album „LP5“ genannt, ist in Musikkatalogen aber auch unter den Titeln „Autechre“ und „Album“ gelistet. Das Minimum an inhaltlichen Informationen, zusammen mit der grau-schwarzen Fläche inszeniert eine Abwesenheit von Wiedererkennungsmerkmalen und bietet keinerlei Assoziationsraum für die auf dem Album enthaltene Musik. Die Platte schreibt sich allein über die Musik ein und um Assoziationen zu ihr aufzubauen muss die Musik gehört werden. Bei diversen anderen Covern, vor allem den von der Designers Republic gestalteten findet sich der Ansatz einer Synchronität bzw. Parallelität zwischen Sound und Artwork. Dazu Ian Anderson, Gründer der Designer Republic, *„What we always try to do at DR, especially with music, is create something that has equal value visually to the value of the sound,“* (Young 2005, 95). Das Cover zu „LP5“ kann hier nicht als komplementierende Aussage zur Musik verstanden werden, sondern eher als eine komplementäre, da sie sich komplett entäußert und von der Musik löst. Eine weiße Fläche ließe einen Projektionsraum zur Beschreibung entstehen, dass dunkle grau *schluckt* jeden Versuch einer versuchten Beschreibung. Das Zurücktreten des Visuellen hinter dem Werk und die minimal gegebenen inhaltlichen Informationen lassen dieses Cover nahtlos in das im Kapitel 3.3. beschriebene Gesamtkonzept alles Unterordnen unter das musikalische Werk einordnen.



### 3.4.3. „Exai“

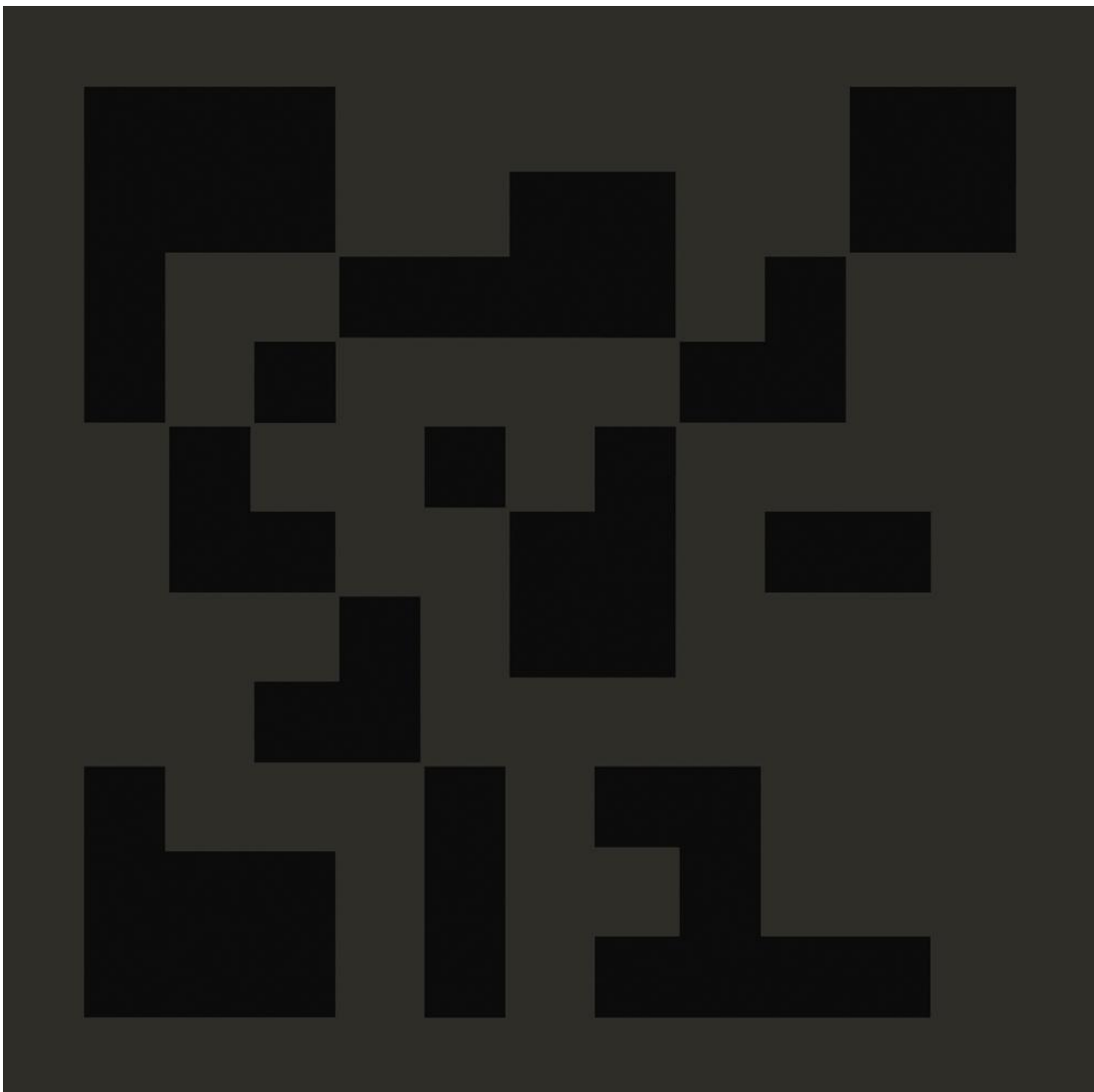


Abb.2

Das Cover zum aktuellen Album „Exai“ (ich beschreibe hier wiederum das CD-Cover, das in diesem Fall identisch zum Vinyl-Cover ist) stellt unterschiedliche

eckige geometrische Figuren dar, die auf einen grau-braunen Papierschuber gestanz sind und wobei jedes Fragment mit einer durchsichtigen Folie beschichtet ist. Ansonsten enthält die Front keinerlei inhaltliche Informationen. Die Rückseite ist beklebt mit einem weißen Aufkleber, der die relevanten Informationen zum Album, wie Titel, Interpret, Barcode, Katalognummer, Credits und die Tracktitel enthält. Die CD-Version enthält zwei farbige Sleeves für die beiden darin enthaltenen CDs. Am oberen und am linken Rand weiß eingerahmt ist einmal ein flächiges, dunkelgraues Quadrat mit vier türkisen, umrandeten Quadraten und zwei türkisen, umrandeten Rechtecken, die miteinander und mit drei der Quadrate verbunden sind. Ein Quadrat steht isoliert am unteren Rand. Die Formen setzen sich in weitläufigeren, geometrischen Formen auf der Rückseite fort. Das zweite Sleeve ist ebenso oben und links weiß gerahmt und ist gefüllt mit einer quadratischen grau-gelblichen Fläche, die zwei gerahmte senf-gelbe Quadrate an dessen unteren Rand und zwei größere, miteinander verbundene geometrische Flächen, die eine hintergrundfarbene quadratische Fläche einschließen, darstellt. Auch hier setzen sich die Formen weitläufiger auf der Rückseite des Sleeves fort.

Zwar ist das Cover zu „Exai“ grundsätzlich ähnlich minimalistisch wie das Cover von „LP5“, überträgt aber mit seinen scheinbar diffus angeordneten geometrischen Fragmenten eine Ebene, die sich nicht sofort erschließt und einem Puzzle ähnelt. Hiermit wird ein visueller Reiz gesetzt, der sich nicht leugnen lässt und zum Rätseln und Dechiffrieren animiert. Da Autechre im Herausgeben von zusätzlichen Informationen zu ihrem Werk sehr reduziert agieren, wird alles, was im Rahmen des Werkes freigegeben wird automatisch zum Assoziations- und Bedeutungsträger, zumal sobald man von deren Einfluss auf das schlussendliche Artwork weiß. Folgt man dem o.g. Ansatz Ian Andersons von einer angestrebten Bild-Ton Parallelität, lässt sich auf beiden Ebenen, ohne zu sehr in eine subjektive, technische Interpretation abdriften zu wollen, eine fraktale Oberfläche ausmachen. Eine Bauanleitung die ein mögliches Ganzes zeigt, gibt es selbstverständlich wieder nicht. In Foren spinnen sich seit der Veröffentlichung von „Exai“ zahlreiche Mythen um die Auflösung des dargestellten Inhalts des Covers. Von schlichten Tetris-Assoziationen über verborgene Gesichter bis hin zu John Conways „Game of Life“-Theorie und seinen *Life Patterns*, um Geburt, Tod und Überleben. Eine weitere These könnte aber auch sein „*it is what it is*“; ein Rätsel das nichts anderes sein will als ein Rätsel. Ein weiteres Puzzleteil im Tableau der eigenen mystischen Verhüllung. Nimmt man die

Idee hinter der Emergenz, findet sich in deren Logik die einzig mögliche Wahrheit. Ob sich das Cover zu „Exai“ als ergänzende Aussage lesen lassen kann bleibt offen und kann nur durch die Autoren beantwortet werden.

#### 4. Fazit:

In meiner Arbeit sollte ein Überblick über unterschiedliche Theoriekonzepte von Entäußerungen gegeben werden und diese wurden auf das Duo Autechre angewendet. Damit sollten spezifische Teile des performativen Auftretens außerhalb der musikalischen Ebene entsprechend eingeordnet werden. Eingebettet in einen ökonomischen Musikbetrieb mit dessen Vorgaben und Einfluss auf den Ausdruck des jeweiligen Künstlers, wurde auch eine Kontextualisierung über das Label des Duos vorgenommen und es konnte festgestellt werden, dass die programmatische Direktive von Warp in Richtung Andersartigkeit und Zukunft einen produktiven Raum für die Entwicklung von Label und Künstler schuf, der es Autechre ermöglichte, sich frei und am eigenen Werk zu entwickeln und dies innerhalb eigens gewählter Regeln des Ausdrucks. Im Zusammenhang wurde der Behauptung widersprochen, dass es nur dann möglich ist, sich von den Konventionen des Kulturbetriebes zu lösen, nachdem man diese befolgt hat. Es konnte herausgestellt werden, dass sich Autechres performen auf allen dargestellten Ebenen als Form einer Entäußerung und Zurückhaltung verstehen lässt, die dem Ziel dient, sich vollkommen dem eigenen Werk unterzuordnen. Die eigene Entäußerung ist hier Bedingung für das Hervortreten des Werks und kann daher als künstlerischer Ethos betrachtet werden. Ferner konnte gezeigt werden, dass durch den Mangel an Informationen, der durch ein performatives Sich-Entäußern entsteht, Spielräume auf Ebene von Akteur und Rezipienten entstehen können, die einen produktiven Charakter haben und die strukturellen Bedingungen für Geheimnisse erfüllen.

In Ergänzung zu den theoretisch aufgeführten Ökonomien der Zurückhaltung, sollte im Zusammenhang von Musik und Sprache auf die Unverfügbarkeit hingewiesen

werden, die sich strukturell aus der problematischen Übersetzbarkeit von Musik in Sprache ergibt.

Als Ansatzpunkt für eine vom Gegenstand ausgehende weiterführende Bearbeitung, kann hier der Aspekt der permanenten Transformation innerhalb des Konzeptes von Autechre dienen. Unter Einbeziehung Hans Blumenbergs Mythos-Logos ... und dessen Aufruf nach einer neuen Mythologie, lässt sich Simon Reynolds Kapitel „The shock of the old“ aus seinem Buch „Retromania“ hinzuziehen und auf der Folie Autechres ein neuer Entwurf eines *fast-forward* - Sounduniversums skizzieren, der sich in seinem Ansatz nicht aus dem vergangenen speist, sondern aus dem vor uns liegenden Neuen. Sozusagen eine „neue“ Zukunftsvision für eine Zukunft die sich mit Eintritt in das Millennium nicht aufgetan hat und für die es noch keine Blaupause aus der Vergangenheit gibt.

## 5. Literaturverzeichnis:

- ADORNO, Theodor W. (2003): Gesammelte Schriften in 20 Bänden  
Band 16: Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II).  
Musikalische Schriften (III). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- ESHUN, Kodwo (1999): Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction.  
Berlin: ID Verlag
- GRUTSCHUS, Anke (2010): Unsagbar oder Unbeschreiblich? Grenzen und  
Möglichkeiten des Sprechens über Musik. In: Grutschus, Anke/Krilles, Peter (Hrsg.):  
Figuren der Absenz. Berlin: Frank&Timme Gmbh (129-142)
- GRÜNY, Christian (2012): Musik und Sprache - Dimensionen eines schwierigen  
Verhältnisses. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft
- LAGAAY, Alice (2010): Die Kraft des Geheimnisses. Eine Spurensuche auf  
enigmatischem Terrain. In: Gronau, Barbara/Lagaay, Alice (Hrsg.): Ökonomien der  
Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion. Bielefeld:  
transcript Verlag (261-284)
- MIKLAUTZ, Elfie (2010): Spielräume des Unverfügbaren: Figuren des Sich-  
Zurücknehmens von Musikern. In: Gronau, Barbara/Lagaay, Alice (Hrsg.):  
Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und  
Restriktion. Bielefeld: transcript Verlag (73-94)
- REYNOLDS, Simon (2012): Energy Flash – A Journey Through Rave Music and  
Dance Culture. Berkeley: Soft Skull Press
- SOMMER, Andreas Urs (2007): Coolness. In: Raulff, Ulrich/ Schlak, Stephan:  
Zeitschrift für Ideengeschichte. Thema: Alte Hüte. München: Verlag C.H. Beck  
(30-44)
- TOLL, Aaron Philippe (2011): Autechre. Mauritius: Ceed Publishing

YOUNG, Rob (2005): Warp Labels Unlimited. London: Black Dog Publishing

ZILL, Rüdiger (2010): Kaltes Herz und kühler Kopf. Coolness und andere Formen der Affektökonomie. In: Gronau, Barbara/Lagaay, Alice (Hrsg.): Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion. Bielefeld: transcript Verlag (95-114)

### Interviewquellen:

Interview 1: TINGEN, Paul (2004): Autechre. Recording Electronica.

<http://www.soundonsound.com/sos/apr04/articles/autechre.htm>

(letzter Abruf am 20.5.13)

Interview 2: YOUNG, Rob (1997): Autechre. Transformed By Sound.

<http://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/p=10694>

(letzter Abruf am 27.5.13)

Interview 3: Q&A (2005): Autechre on music, technology and egg custard.

<http://www.bbc.co.uk/dna/collective/A3895806>

(letzter Abruf am 21.5.13)

Interview 4: DANIEL, Drew (2005): Autechre.

<http://pitchfork.com/features/interviews/6012-autechre/>

(letzter Abruf am 21.5.13)

Interview 5: BENNETT, Matthew (2010): Autechre Interview

<http://www.clashmusic.com/feature/autechre-interview>

(letzter Abruf am 23.5.13)

Interview 6: BARNES, Mike (2001): "Autechre: Mathematics is the new rock'n'roll"

<http://www.highbeam.com/doc/1P2-5163635.html>

(letzter Abruf am 21.7.13)

Interview 7: RHENSIUS, Philipp (2010): Autechre: Das stille Chaos dieser Welt.

<http://de-bug.de/mag/7544.html>

(letzter Abruf am 21.5.13)

Interview 8: ROBB, John (2010): Beyond The Radar: Autechre Interviewed.

<http://thequietus.com/articles/04018-autechre-interview-oversteps>

(letzter Abruf am 11.5.13)

Interview 9: HOLDER, Christopher (1997): Autechre: Techno-logical.

[http://www.soundonsound.com/sos/1997\\_articles/nov97/autechre.html](http://www.soundonsound.com/sos/1997_articles/nov97/autechre.html)

(letzter Abruf am 15.5.13)

Interview 10: ZIEHN, Sascha (2003): Autechre: Gedankenspiele.

<http://www.intro.de/magazin/musik/23013656>

(letzter Abruf am 15.5.13)

Interview 11: (2008): Autechre.

<http://www.barcodezine.com/Autechre%20Interview.htm>

(letzter Abruf am 17.5.13)

Interview 12: FISH, Tony (2003): Autechre: The Futurologists

<http://www.deelan.com/music/autechre/wire-230.htm>

(letzter Abruf am 11.5.13)

Interview 13: PEQUENO, Ze (2010): Autechre: Interview

<http://www.tinymixtapes.com/features/autechre>

(letzter Abruf am 11.5.13)

Interview 14: FRAME, Charlie (2013): Autechre: Exai Review

<http://thequietus.com/articles/11482-autechre-exai-review>

(letzter Abruf am 11.5.13)

Interview 15: HOVEY, Reymond (1996): This is the sound of ...Autechre.

<http://autechre.info/press/resonance-june96.html>

(letzter Abruf am 11.6.13)

### Abbildungsverzeichnis:

Abb.1: [http://fanart.tv/fanart/music/410c9baf-5469-44f6-9852\\_826524b80c61/albumcover/lp5-502fc081db6d9.jpg](http://fanart.tv/fanart/music/410c9baf-5469-44f6-9852_826524b80c61/albumcover/lp5-502fc081db6d9.jpg) (letzter Zugriff am 17.07.2013)

Abb.2: [http://servag.rupsy.ru/media/2/Autechre\\_-\\_Exai-2013/cover.jpg](http://servag.rupsy.ru/media/2/Autechre_-_Exai-2013/cover.jpg)  
(letzter Zugriff am 17.07.2013)



