

Das Institut für Theorie (ith) betreibt Grundlagen- und angewandte Forschung und entwickelt entlang aktueller ästhetischer Fragen ein Theorieverständnis, das in engem Bezug zur Praxis der Gestaltung und Kunst und deren gesellschaftlicher Relevanz steht. Die Arbeit ist transdisziplinär und auf Wissenstransfer und Vernetzung ausgerichtet.

- T:G\01 Bettina Heintz / Jörg Huber (Hgg.), *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten.*
- T:G\02 Ursula Biemann (ed.), *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age.*
- T:G\03 Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung.*
- T:G\04 Juerg Albrecht / Jörg Huber / Kornelia Imesch / Karl Jost / Philipp Stoellger (Hgg.), *Kultur Nicht Verstehen: Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung.*
- T:G\05 Jörg Huber / Philipp Stoellger / Gesa Ziemer / Simon Zumsteg (Hgg.), *Ästhetik der Kritik, oder: Verdeckte Ermittlung.*
- T:G\06 Jörg Huber / Philipp Stoellger (Hgg.), *Gestalten der Kontingenz: Ein Bilderbuch.*
- T:G\07 Jörg Huber / Gesa Ziemer / Simon Zumsteg (Hgg.), *Archipele des Imaginären.*
- T:G\08 Elke Bippus / Jörg Huber / Dorothee Richter (Hgg.), *„Mit-Sein“: Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen.*
- T:G\09 Elke Bippus / Jörg Huber / Roberto Nigro (Hgg.), *Ästhetik x Dispositiv: Die Erprobung von Erfahrungsfeldern.*

Die Publikationsreihe T:G (Theorie : Gestaltung) wird realisiert als Koproduktion des Instituts für Theorie (ith) und Edition Voldemeer Zürich / Springer Wien New York.

Ästhetik x Dispositiv

Die Erprobung von Erfahrungsfeldern

Elke Bippus Tobias Gerber Rolf Großmann Jörn Peter Hiekel
Jörg Huber Jens Kastner Dieter Mersch 慕辰 Mu Chen
Roberto Nigro Michaela Ott Gerald Raunig Hans Ulrich Reck
David Roesner Anne Sauvagnargues Mirjam Schaub
邵逸農 Shao Yinong Philipp Stoellger Manos Tsangaris

Redaktion Christoph Brunner Roberto Nigro

ith Institut für Theorie

Elke Bippus

Institut für Theorie (ith), Departement Kulturanalysen & Vermittlung,
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)

Jörg Huber

Institut für Theorie (ith), Departement Kulturanalysen & Vermittlung,
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)

Roberto Nigro

Institut für Theorie (ith), Departement Kulturanalysen & Vermittlung,
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK); Collège International
de Philosophie, Paris

Das Institut für Theorie (ith, Leitung Prof. Dr. Jörg Huber), www.ith-z.ch,
ist Teil des Departements Kulturanalysen & Vermittlung (Leitung
Prof. Christoph Weckerle) der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK,
Rektor Prof. Dr. Thomas D. Meier).



Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten
Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes,
der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe
auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung
in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser
Verarbeitung, vorbehalten.

Copyright © 2012 Institut für Theorie (ith) und Voldemeer AG, Zürich.



Edition Voldemeer Zürich
Postfach 2174
CH-8027 Zürich

Alle Rechte vorbehalten.

Gestaltung: Edition Voldemeer Zürich

Umschlag: 黃琪 Huang Qi, *L'Ossario di Solferino (24 giugno 2012)*

Druck: Ernst Kabel Druck, Hamburg

SPIN 86190606

Mit 35 Abbildungen

ISBN 978-3-7091-1503-9 Springer-Verlag Wien New York



Springer Wien New York
Sachsenplatz 4-6
A-1201 Wien
www.springer.at
www.springer.com

Inhalt

Elke Bippus / Jörg Huber / Roberto Nigro

Vorwort 7

Michaela Ott

Ästhetische Revirtualisierung 13

Dieter Mersch

Dispositiv, Medialität und singuläre Paradigmata 25

Jens Kastner

Ästhetisches Dispositiv und ästhetische Disposition:
Einige theoretische und zeitdiagnostische Skizzierungen 39

Philipp Stoellger

Dispositiv als Deutungsmacht:
Zum Dispositiv zwischen Macht, Spiel und MacGuffin 47

Mirjam Schaub

Was kann ein ästhetisches resp. aisthetisches Dispositiv?
Zu einem ›fahrenden Begriff‹ bei Canguilhem, Foucault und Deleuze 61

慕辰 Mu Chen / 邵逸農 Shao Yinong

大禮堂 aus *The Assembly Hall Series* (2002–2006) 73

Anne Sauvagnargues

Was ist ein ästhetisches Dispositiv? 85

Hans Ulrich Reck

Ästhetisches Dispositiv: Exempel, Elemente, Modell 99

Eva Schürmann

Die Erfindung neuer zerebraler Bahnungen:
Über Krisenzustände im Ästhetischen 131

Trehub 2003 — Susan E. Trehub, »The Developmental Origins of Musicality«, in: *Nature Neuroscience* 6 (2003), S. 669–673.
 Voegelin 2010 — Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, New York / London 2010.

Medienkonfigurationen als Teil (musikalisch-)ästhetischer Dispositive

Im Vergleich zu eingeführten, bis heute gelehrt und genutzten musikwissenschaftlichen Theoriekonzepten, etwa dem der musikalischen Logik des Materials oder einer einfachen musikalischen Analyse, erscheint die Theorie des Dispositivs geradezu monströs. Sie ist vielköpfig (Baudry, Foucault, Deleuze, Lyotard, u.v.a.), hat verschiedene Gegenstände (z.B. den Film, die Gesellschaft, die Politik) und dient den verschiedensten Zielen (von der Erklärung der Filmrealität bis zur Philosophie der Macht). Und selbst im Kern der Teiltheorien, um den es mir im folgenden Text geht, ist sie vieldeutig und manchmal schief. Deshalb ist eine Distanzierung und Orientierung notwendig, soll der Begriff des Dispositivs überhaupt produktiv in musikalisch-ästhetischen Zusammenhängen – die ohnehin schon komplex genug sind – genutzt werden. Andererseits ist auch eine klassische funktionsharmonische musikalische Analyse nur noch in ihrem eigenen System einer historischen Epoche der westeuropäischen Kunstmusik methodisch einfach zu fassen und aussagekräftig, dagegen für aktuelle, in und mit den elektronischen Medien konstruierte klangliche Artefakte kaum noch sinnvoll anwendbar. Ihre schlichte Axiomatik einer bereits historisch gewordenen musikalischen Logik hindert sie an der Transformation in aktuelle musikalische Praxen.

Dies hat Konsequenzen für Theorie und Kritik: Eine kritische Theorie der Musik, wie sie noch Theodor W. Adorno auszuarbeiten versuchte, welche die ästhetische und gesellschaftliche Relevanz medien-musikalischer Artefakte an längst obsolet gewordenen Kategorien logischer Materialentwicklung nachweisen will, kann daher kaum evidente Ergebnisse erwarten lassen. Damit ist keineswegs jede kritische Theorie diskreditiert und die Dominanz der Erkenntniskonzepte empirischer Sozialforschung untermauert. Eine qualitative Kritik bestehender Praxen braucht allerdings komplexere Modelle der Wechselwirkung zwischen medialen Konfigurationen und den in und mit ihnen wirksamen ästhetischen Artefakten und Prozessen.

Das, was das Dispositiv auf den ersten Blick unhandlich und vieldeutig macht, ist in diesem Zusammenhang sein Vorteil. Wie in kaum einem anderen Begriff des philosophisch-ästhetischen Diskurses zerfließen in ihm die Grenzen zwischen Subjekten und Objekten, zwischen Realem, Künstlichem und Imaginärem. Er ergänzt die Disponiertheit, die wir dem Individuum zuschreiben, durch das Dispositiv, das Ensemble von Prozessen und Phänomenen, in dem diese Disposition entsteht. Und er versucht, über eine Topologie einer konkreten (An-)Ordnung innerhalb eines kulturell oder in diesem Falle ästhetisch wirksamen Raums eine Beschreibung und Erkenntnis der Verhältnisse innerhalb dieses Zusammentreffens zu ermöglichen. Dass hier alte Fragen in neuen Gewändern auftreten, ist dabei unvermeidlich und sogar nützlich: Sie werden in neuer Weise produktiv.

Solche zunächst unübersichtlichen Theorien sind insbesondere in historischen Situationen des Umbruchs notwendig, in denen Wissen, Bedeutungen und Identitäten ihre Selbstverständlichkeit und Stabilität verlieren und in denen nicht nur Strukturen und Strategien, sondern auch deren Ausgangspunkte und Ziele dynamisch werden. Dynamisch werden dabei zwangsläufig auch die »epistemologischen Konfigurationen des Wissens«,⁰¹ um in einer veränderten Perspektive überhaupt sinnvolle Beschreibungen vornehmen zu können. In erster Linie gestört ist in diesem Zusammenhang die Stellung des Subjekts, dessen feste (großbürgerliche) Weltordnung nicht mehr praktikabel ist und zur Krise des *herrschenden Subjekts* führt. Ebenso problematisch ist die Gegenreaktion, das Denken von *Prozessen ohne Subjekt*, das etwa der Strukturalismus etabliert. Als Versuch zur Überwindung dieser epistemologischen Kontrapolitionen steht das Dispositiv in einer Linie mit anderen, übrigens ähnlich monströsen, Theoriekonzepten wie der Akteur-Netzwerk-Theorie oder dem *Pragmatik* genannten Teil der Semiotik, der sich mit dem unübersichtlichen Zusammenhang von Bedeutungskonstitution, Kultur und praktischem Handeln (und noch vielem anderen) befasst. In dieser Gesellschaft ist das Dispositiv dann doch sympathisch, das Subjekt ist dort in den apparativen und kulturellen Konfigurationen noch vorhanden, und der Diskurs ist noch nicht durch semiotische Schulbildung zu einer Sammlung von Korsagen mutiert, die mit einer Unzahl von Bändern angelegt werden, um ihren Trägerinnen schließlich den Atem abzuschneiden.

Die dynamische Situation, von der eben die Rede war, gilt natürlich auch für die Künste. Der feste Konsens des Werkekanons, der befugten Personen, der Orte bürgerlicher Kulturveranstaltungen und die auratische Mystifikation etablierter Macht- und Deutungsansprüche lösen sich auf. Der mediale Wandel und die interkulturellen Verschiebungen und Einflussnahmen sind – neben anderen – zwei wesentliche Faktoren dieses Dynamisierungsvorgangs. Das spezifische Zueinander-gestellt-sein im Ensemble der ästhetisch wirksamen Elemente ist nicht mehr eine zu vernachlässigende Selbstverständlichkeit, sondern wird zum Thema und zum Ausgangspunkt des

01 — Siehe Roberto Nigro, »Was ist ein Dispositiv: Einige weitere Anmerkungen« (Papierith, Zürich 2011).

Verstehens unverstandener Artefakte und Vorgänge. In diesem Sinne verschiebt sich mit dem Dispositivbegriff das Erkenntnismuster ästhetischer Phänomene in die Richtung einer technikkulturellen *Ökologie*. Er rückt Medien, Werkzeuge, Haltungen, sedimentierte kulturelle und situative Strukturen ins Zentrum, in dem bisher Werke, Autoren und deren Rezeption standen. Damit korrespondiert er erkenntnistheoretisch mit medienreflexiven Ansätzen: Wie der Begriff des Mediums thematisiert das Dispositiv mit den Artefakten auch die Konstellationen ihrer Entstehung, Transformation und Wirkung.

ÄSTHETISCHE DISPOSITIVE

Die Rede von ästhetischen Dispositiven ist allerdings ohne die nähere Bestimmung der Eigenschaft *ästhetisch* kaum brauchbar, sie impliziert ein Konzept ästhetischer Erfahrung oder – weniger subjektbezogen – ästhetischer Prozesse. Diese zeichnen sich – hier folge ich der Linie der »ästhetischen Prozesse« bei Siegfried J. Schmidt⁰² – vor allen anderen durch eine besondere Distanz zur Alltagsrealität aus, allerdings nicht durch ihre Gegenstände, ihre Thematik, ihre Aktionen oder Ähnliches, sondern durch eine Disposition zur Konstruktion ihrer eigenen ästhetischen Realität. Diese Disposition beruht grundsätzlich auf dem Verzicht auf direkte alltagspraktische Wirksamkeit, das heißt auf der Grundhaltung des Spiels, bei gleichzeitiger Akzeptanz einer Abweichung oder Nichtbefolgung der im Alltag und Spiel geltenden Regeln. Nur so ist es möglich, die Wahrnehmungen der Sinne von der Zielgerichtetheit der Alltagspraxis abzulösen und zum Gegenstand einer sinnlichen Erkenntnis werden zu lassen.

Dabei können und sollen die Gegenstände und Orte durchaus alltäglich sein. Es geht in diesem Modell nicht um die Wiederherstellung einer Ästhetik der alltags- und gesellschaftsfernen autonomen Objekte, sondern um die Mechanismen ästhetischer Prozesse und ihre Formen des Wissens. Mit Foucault kann dem Dispositiv hier eine strategische Funktion zukommen: Aus dem Netz seiner Kraftlinien richtet es einen Vektor auf eine Art des Wissens, die sich als ästhetische Erfahrung bildet. Gerade der Dispositivbegriff öffnet den Blick auf die ästhetischen Prozesse des Alltags, da sowohl elitäre wie auch alltägliche Dispositive auf ihre übergreifenden Elemente und Strukturen des Ästhetischen befragt werden können. Für die Musik wird allerdings die Frage nach der Art des Wissens von besonderer Bedeutung sein, da sie – etwa im Medienalltag – weniger als zeichenhafte Repräsentation denn als ein affizierendes Wahrnehmungsobjekt (die Musikpsychologie spricht hier von *Mood Management*) verstanden wird.

Doch zurück zu den Ausgangspunkten der Theoriebildung, zur Kartographie medialer Konfigurationen: Ästhetische Dispositive sind also aus dieser

02 — Siegfried J. Schmidt, *Ästhetische Prozesse: Beiträge zu einer Theorie der nichtmimetischen Kunst und Literatur*, Köln 1971.

Sicht ein Ensemble von Faktoren (zu denen auch das teilnehmende Subjekt gehört), in denen eine spezifische Disposition zur veränderten Realitätskonstruktion generiert wird. Damit wird vielleicht verständlich, warum Medienkonfigurationen in meiner Perspektive eine zentrale Rolle in ästhetischen Dispositiven spielen und warum ich den Baudry'schen Ausgangspunkt des Diskurses um das Dispositiv wähle und damit einen Weg gehe, der Foucault nur am Rande streift. Die Apparatustheorie, wie sie im Englischen mangels Übersetzung des *Dispositifs* genannt wird, thematisiert eine Topologie der Medienapparate und des Menschen – zum Zweck der Klärung ihrer Verhältnisse im ästhetischen Prozess. Es geht bei Baudry um etwas, das symptomatisch und konstitutiv für die Ära der sogenannten *Abbildmedien* Photographie, Phonographie und Kinematographie ist: Sie konstituieren Welt auf eine andere Weise als die Medien vor ihnen. Es geht ihm um die Konstitution von imaginierter Wirklichkeit unter den veränderten medialen Bedingungen, um die Formung und Formatierung ästhetischer Wahrnehmung unter Mitwirkung der Medienapparate.

APPARATE

Dieser Gedanke hat in der deutschen Medienwissenschaft bereits Spuren hinterlassen: Anfang der 1990er Jahre dient das Apparat-Dispositiv zur medientheoretischen Gegenüberstellung von Kino und Fernsehen. Beide sind technische Medien des Bewegtbilds, der Schlüssel für eine qualitative Theorie ihrer Differenz liegt jedoch in der spezifischen Konstellation von technischem Apparat und Rezeption. So werden etwa anhand von »scheinbar geringfügigen Veränderungen in der technische(n) Anordnungsstruktur« wie der Fernbedienung im Zusammenwirken mit einer größeren Zahl von Programmangeboten »grundlegend andere Wahrnehmungsweisen« eines »Fernseh-Dispositivs« beschrieben.⁰³

Technische Prinzipien verführen jedoch manchmal diejenigen, die sie tatsächlich ernst nehmen und im Detail untersuchen, zu Kurzschlüssen von technischen auf kulturelle Funktionen – und ziehen in solchen Diskursen regelmäßig den Vorwurf naiver Technikgläubigkeit oder -metaphorik nach sich. Nicht zuletzt enthält der Begriff des (Apparat-)Dispositivs selbst ein starkes technisch-mechanistisches Moment.⁰⁴ Im Bewusstsein dieser Problematik betont der zitierte Beitrag mit Recht die »innere Variabilität der dispositiven Elemente« und weist auf die »Dynamik der medialen Entwicklungen« hin: »Alle absoluten Setzungen mediendispositiver Eigenschaften lassen sich

03 — Knut Hiekethier, »Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells«, in: *montage/av* 4/1 (1995), S. 63–83, hier S. 75. Dort finden sich weitere Bezugspunkte und Literaturangaben zu dieser Phase der deutschen Dispositiv-Diskussion.

04 — Siehe auch Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, aus dem Italienischen von Andreas Hiepko, Zürich / Berlin 2008, S. 16.

vielfach widerlegen ...«⁰⁵ Tatsächlich führt es nicht weiter, ein Apparat-Dispositiv anhand seiner technischen Konstellation als dominante Rahmung jeglicher Erfahrung zu umreißen. Insbesondere ästhetische Dispositive beruhen – dies wird unten in einigen Beispielen zu zeigen sein – auf einer Öffnung bestehender Rahmungen durch Zweckentfremdungen und Konventionsbrüche. Zwischen dem Verbleib in den technisch-konstruktiv vorgegebenen Konstellationen der Medien-Apparate, die in ihrer Zweckrationalität nur eine der möglichen Anordnungen darstellen, und dem Beiseitretreten neben das technische Dispositiv, das damit selbst zum Gegenstand der Erfahrung werden kann, ist ein breites Kontinuum von Zwischenpositionen möglich.

Baudry unterscheidet den Basisapparat des Films als »Apparatur und Operationen, von dem Dispositiv, das allein die Projektion betrifft und bei dem das Subjekt, an das die Projektion sich richtet, eingeschlossen ist.«⁰⁶ Diese Unterscheidung ist wichtig, denn es geht weder um die Apparate selbst noch um das Subjekt als ein autonom Handelndes, sondern um ihre hybride Einheit im Gefüge ästhetischer Prozesse. Jörg Brauns betont entsprechend in seiner ausführlichen Analyse der französischen und deutschen Diskussion um die Rolle der Medien in Dispositiven, dass »das Dispositiv nicht identisch mit dem Apparat« sei. »In das Dispositiv fließen immer nur bestimmte Aspekte der technologischen Determinierung von Medien ein. Der Apparat [...] wird nur insoweit relevant, als er die Bedingungen der Koppelung von Wahrnehmung und Kommunikation regelt.«⁰⁷

Auch ohne den dort unverkennbaren systemtheoretischen Zungenschlag Luhmanns (*Koppelung, Kommunikation*) ist der zentrale Aspekt evident: Technische Mechaniken determinieren mediale Funktionen und Optionen, wirksam werden (als *Aktualisierung* in der Terminologie Deleuzes) allerdings nur einzelne Elemente dieser Determination, und auch diese sind nur verständlich vor dem Hintergrund des technikkulturellen Dispositivs, das jeweils fokussiert wird. Dieser Gedanke ist es, den es weiterzuentwickeln gilt, abseits von Missverständnissen, die aus einer metaphorischen Aneignung technischer Anordnungen und Begriffe entstehen. Spätestens hier ist es notwendig, an den Anfang dieses Beitrags anzuschließen. Denn es geht mir weniger um eine allgemeine Philosophie ästhetischer Prozesse als um eine anwendbare erkenntnisleitende Perspektive auf die Medienästhetik der Musik. Aus dieser Sicht gibt es nicht *das Dispositiv*, sondern ein Ensemble von jeweils im Hinblick auf das Erkenntnisziel ausgewählten Elementen und Relationen, in denen Medienapparate spezifisch kartographiert sind. Ich möchte deshalb an einigen zentralen Begriffen die unterschiedlichen Rollen von Medienkonfigurationen in ästhetischen Dispositiven durchspielen. Dass

05 — Ebd., S. 81.

06 — In einer klärenden Anmerkung zum Dispositiv des Kinos; siehe Jean-Louis Baudry »Le Dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, in: *Communications* 23 (1975), S. 56–72; hier zit. nach der dt. Übersetzung in Claus Pias / Lorenz Engell / Joseph Vogl (Hgg.), *Kursbuch Medienkultur*, Stuttgart 1999, S. 404.

07 — Jörg Brauns, *Schauplätze. Untersuchungen zu Theorie und Geschichte der Dispositive visueller Medien*, Weimar 2003, S. 59.

dies – aufs Notwendigste verkürzt und zugespitzt – an Beispielen des Umbruchs ästhetischer Prozesse und Phänomene (John Cage, Grooveboxen und Drummachines, Remix) geschieht, ergibt sich aus den Stärken des Dispositivkonzepts: Es ist gerade dann fruchtbar, wenn immanente Logiken unzuverlässig werden.

WERK

Als Komponist von musikalischen Werken ist John Cage in seiner mittleren Phase der Unbestimmtheit (Indeterminacy; ab Anfang der 1950er) nur schwer oder gar nicht zu verstehen. Seine Kompositionen sind mit den konventionalisierten Erwartungen an musikalisch strukturierte Werke kaum zu vereinbaren, da sie zwar präzise schriftliche Anweisungen geben, jedoch keine vollständige Kontrolle der klanglichen Resultate zum Ziel haben. Sie sind gleichzeitig – in einem visuellen Zeichensystem notierte und fixierte – Werke und musikalisch unbestimmte Prozesse, in denen die Klangstrukturen beliebig zu werden scheinen. Das kulturell etablierte Dispositiv des Werks wird so bis an seine Grenzen geführt, bleibt jedoch konstitutiv für die kompositorische Rahmung seiner Arbeit.

Leichter verständlich ist Cage als Komponist von Dispositiven ästhetischer Erfahrung, die in seinen Worten »*Circus Situation*« heißen. Wird diese Situation erfolgreich etabliert, so wird alles dort Stattfindende zu Musik, es entsteht eine Disposition zu ästhetischen Prozessen. Medien nehmen in diesen Dispositiven unterschiedliche Funktionen wahr. In den »*Imaginary Landscapes No. 1*« (1939) etwa haben die dort verwendeten Schallplatten mit Testsignalen noch eine musikinstrumentale Funktion, sie liefern eine weitere Stimme im Zusammenklang der Instrumente des Stücks. Die Kurzwellenradios in den »*Imaginary Landscapes No. 4*« (1951) scheinen ähnlich instrumental eingesetzt und kontrolliert zu sein, die jeweils konkret von den Radios in einer Aufführung wiedergegebenen Klänge sind jedoch nicht voraussehbar, sie bleiben völlig unkontrollierbar und unbestimmt. Die Radios sind dort klingende gefundene Objekte, ihre partiturgeleitete strenge Kontrolle (der Senderfrequenz, der Lautstärke und Dauer) dient nicht zur Herstellung einer klingenden, sondern einer dispositiven Ordnung, einer Fokussierung der Wahrnehmung auf das Bezugssystem einer ästhetischen Realität. Die Medien, ihre technischen Apparate und ihre Klänge spielen die Rolle von Statisten, sie stehen für die auditiven Gegenstände der gewöhnlichen Umwelt, die – und dies ist die Kompositionskunst John Cages – zu Gegenständen ästhetischer Prozesse geworden sind.

Das Dispositiv des Werks wird auf seine strategische Funktion (durchaus im Sinne Michel Foucaults) fokussiert, es dominiert den ästhetischen Prozess selbst, nicht mehr eine klanglich strukturierte Musik. Diese neue *Musik des Werkdispositivs* erhebt die werkhafte Anweisung – die bei Cage konsequenterweise eine kalligraphische Qualität seiner Partiturbblätter nach sich zieht – zur Maxime der Gestaltung, während das dadurch erzeugte klangliche Ergebnis in den Hintergrund tritt. Erst dadurch erfolgt die Ausrichtung

auf eine spezifische Form des Hörens und der ästhetischen Wahrnehmung, einer Erfahrung des ohne diese Disposition nicht Erfahrenen.

KONTROLLE

Ähnlich einschneidend für die musikalischen Traditionen des 20. Jahrhunderts, jedoch in ihren dispositiven Voraussetzungen polar entgegengesetzt zur Cageschen Medienverwendung, wirkt die instrumentale Aneignung des Wandels der Medienschriften in der Popmusik. Instrumente wie die TB-303 (ab 1982) im Techno (genauer im *Acid House*) oder die SP-1200 (1987) als Beat-Machine des HipHop sind Teil eines neuen medialen Dispositivs musikalischer Gestaltung. Für die Strukturen der mit ihnen produzierten Musik und für ihre Rolle als Instrument ist das etablierte Konzept instrumentaler Kontrolle kaum mehr relevant. Beide Instrumente unterscheiden sich in ihrem Umgang mit medialer Schriftlichkeit und den kulturellen Voraussetzungen ihrer Nutzung von klassischen Instrumenten, deren Dispositiv ein vollständig kontrolliertes Werkzeug zur Aufführung in der Hand einer »Ausführenden« eines bereits verschriftlichten, komponierten Werks vorsieht. Besser verständlich werden die veränderten Konzepte des Instruments vor dem Hintergrund einer neuen Medienliteralität, den Dispositiven ihrer Apparate, ihrer technischen Optionen und Interfaces, ihres kulturellen Orts in der DJ-Culture und der beteiligten Subjekte. Die Steuerung der TB-303 ist zwar der damaligen Werbung entsprechend »*computer controlled*«, jedoch im Sinne traditioneller melodischer oder funktionsharmonischer Strukturen kaum kontrollierbar. Der Widerspruch zwischen dem Versprechen totaler digital codierter Kontrolle und der experimentellen Praxis des Spiels mit dem Apparat bildet eine der wesentlichen Voraussetzungen für das Entstehen des ästhetischen Prozesses »Techno«. Er generiert ebenfalls eine der zentralen musikalischen Innovationen in der Popkultur der 1980er Jahre: Das Instrumentalspiel verlagert sich von den traditionellen Strukturen auf ein Spiel mit der Programmierung und auf ein Spiel der Parameter des Klangs. Eine eigene Instrumentengattung entsteht: die Grooveboxen, spielerisch programmierbare Synthesizer mit Lauflichtprogrammierung.

In ähnlich innovativer Weise verfährt ein Sampler wie die SP-1200 (eine der ersten samplebasierten Drummachines, SP steht für »Sample Percussion«) mit der digitalen Phonographie. Sie überträgt das Dispositiv der Drummachine auf die gesampleten Medienabbilder der »realen« (s.u.) Klänge und darüberhinaus auf die bereits gestalteten Medienprodukte der phonographischen Archive, deren Bruchstücke so spielbar werden. Ihr Interface ist keine Klaviatur, sondern eine Reihe von Drucktasten und Slidern.

Verbunden ist damit eine Dissidenz zu traditionellen Dispositiven des Musikinstruments: Das in der rigiden Praxis des instrumentalen Spiels herrschende Ensemble von Disziplin, Hierarchie, Körper und Rationalität, seine Virtuosität ist transformiert in ein neues mediales Spiel. Es konstituiert in dieser spezifischen Situation eine Gegenkraft zu bestehenden Leitbildern des

Instrumentalspiels. Die scheinbare regressive kulturelle Aneignung von programmierbarer und digitaler Technologie, welche die zweckrationalen Funktionsprinzipien der digitalen Medien nicht entwickelt, sondern in einfachsten Interfaces und reduzierter Komplexität aufbricht, ist ein Beispiel für die oben skizzierte Eigengesetzlichkeit ästhetischer Prozesse.

Das Drummachine-Interface wird buchstäblich zur Medientrommel, die mit einem fast prophetischen Bild McLuhans, der Stammestrommel des elektronischen globalen Dorfs korrespondiert. Das Verständnis des Spiels mit der digitalen Phonographie und damit ein wichtiger Teil der Ästhetik digitaler Gestaltung der Musik wird mit solchen Überlegungen und Analysen eines technikkulturellen Dispositivs des Instruments greifbarer als mit einer rein technisch-instrumentalen Sicht, die lediglich auf dem digitalen Code und seinen Programmoberflächen aufsetzt.

ARCHIV

Eine der wichtigsten Perspektiven des Medienwandels ist der Umgang mit phonographischen Archiven, mit den medial sedimentierten Formen ästhetischen Gestaltens. Musik hat dabei in ihrer Ambivalenz als direkt – vor jeder Bedeutung – wirkendes Wahrnehmungsobjekt und gleichzeitig komplexe zeichenhafte Struktur, eine besondere Rolle inne. Sampling und Remix nehmen ihren Ausgangspunkt dort, wo Strukturen jenseits einer zeichenhaften Intention phonographisch (nach der Terminologie Friedrich Kittlers im »Realen«)⁰⁸ gestaltet werden, im Riddim des Dub und in den Breakbeats des HipHop. Sie sind ästhetische Praxen eines technikkulturellen Dispositivs, in dem Medientechnik jenseits von Abbildungs- und Übertragungskonzepten genutzt wird. Der jamaikanische Dub-Remix basiert auf einer frühkapitalistischen Vermarktungssituation, in welcher der Eigentümer der Produktionsmittel die Rechte der Verwertung beansprucht. Diese Kräfteverhältnisse sind ein Musterbeispiel für das Zusammenspiel von Kontrolle, Kontrollverlust und Generativität neuer Optionen von technikkulturellen Dispositionen. Einerseits bringen sie – aus der Sicht europäischen Urheberrechts – eine rigide Einschränkung und massive Benachteiligung für die Studiomusiker mit sich, die gleichzeitig Ideengeber und Ausführende der im klassischen Sinne musikalischen Strukturen sind. Sie ermöglichen andererseits eine neue Positionierung der technischen Medien und der Produzentenrolle im ästhetischen Prozess. Tonband, Mischpult und Effektgerät werden zu Musikinstrumenten, der Produzent zum Musiker und die Medienrezeption zur Aufführung.⁰⁹

08 — »Aus dem Realen schließlich ist nicht mehr zu Tage zu fördern, als was Lacan mit seiner Gegebenheit voraussetzte – nämlich nichts.« Siehe Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, München 1986, S. 28.

09 — Siehe dazu Rolf Großmann: »Reproduktionsmusik und Remix-Culture«, in: Marion Saxer (Hg.), *Mind the Gap: Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst*, Saarbrücken 2011, S. 116–127.

Phonographischer Klang wird dort als eigenständiges Wahrnehmungsobjekt wirksam, aus den Kräfteverhältnissen jamaikanischer Urheberrechtslosigkeit und den Versions der Dubplates entsteht der *Riddim* als ein nicht komponiertes, nicht musiziertes, sondern produziertes Grundelement weiterer Medienproduktionen. Erst die aus diesen Kräfteverhältnissen entstehende Medien(=Produktionsmittel) – Autorschaft bildet die Grundlage für die ästhetischen Transformationen des Archivs und die technikkulturellen Praxen des DJing, des Remix und des Sampling. Die daraus wiederum entstehenden und sich etablierenden apparativen – wie das DJ-Setup mit zwei Turntables und Mixer oder das Live-Sequenzing-Setup der Laptop Music – und kulturellen Konfigurationen (einer neuen Live-Situation phonographisch gespielter Musik) wirken massiv auf die europäischen Musiktraditionen und erzeugen eine diskursive Reibung.

WISSEN

In der technischen Anordnung des DJ-Setups manifestiert sich musikalische Praxis und verfestigt wiederum den *Schaltplan* des technikkulturellen Dispositivs. Der Crossfader des Mixers im Setup zweier Reproduktionsgeräte überwindet das Nacheinander von Werken und damit ihre Autonomie als eigenständige, abgegrenzte Einheiten. Cut & Mix sind die einfachsten Operationen dieses Schaltplans und gleichzeitig der Schlüssel für eine Aufführungspraxis jenseits eines klassischen Modells der Werkautonomie, der Werkintegrität und der singulären Autorschaft. Diese Kategorien verschwinden zwar keineswegs, werden jedoch für eine neue Aufführung der Reproduktion transformiert und teils neu definiert. Das immanente Gestaltungswissen der hybriden Musikmedien-Warenlager des *Stockpiling of Music* wird in den Dispositiven des DJ-Setups, des Remix und des Samplers neu spielbar, dynamisiert und erhält eine generative Qualität. Damit verbunden sind eine Aktualisierung der ästhetisch wirksamen Formen des Wissens und der Anspruch auf eine Neuordnung gesellschaftlicher Wissensproduktion.

»Die sensorisch-motorischen Reflexe des Körpers sind den Gedankenkonstrukten Jahrhunderte voraus, die noch immer in der Gefangenschaft toter Traditionen schmachten. Der Körper ist ein verteiltes Hirn, ein Hirn, dessen Zonen dennoch durch Jahrhunderte ererbter Gewohnheiten voneinander getrennt sind.«¹⁰

Die Doktoren des Blues & Funk (*Dr. John*), die verrückten Professoren des Dub (*Mad Professor*) und die »*Breakbeat Science*« der Sonic Fiction markieren nicht nur metaphorisch den Anspruch auf eine andere Wissenschaft der Kultur, sie verweisen auch auf das zugleich technisch rationale und magische Wissen um Zeitstruktur und Körperlichkeit einer hybriden Verbindung von Mensch und Maschine. Die ästhetische Realität, die aus diesem En-

10 — Kodwo Eshun, *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction* [1998], aus dem Englischen von Dietmar Dath Berlin 1999, S. 84.

semble heraus generiert wird, ermöglicht eine neue Erfahrung sensorischer Qualitäten ebenso wie eine intuitive Reflexion der Wirkmechanismen medialer Artefakte.

»Wenn du also den Sound, den du so sehr liebst, abspielst, wenn du das erkennbare Sample inmitten des fremden Sounds hörst, erkennt dieser Sound deine Gewohnheit wieder, und das ist wirklich unglaublich, du bekommst auf einmal einen Einblick in die Tatsache, dass dein Ich eine Gewohnheitsform ist, ein gewohnheitsmäßiges Wesen, ein Prozess der Gewohnheitsprägung.«¹¹

Entscheidend an diesen neuen Formen ästhetischer Erfahrung und Wissensphänomenen ist, dass es sich hier um technikkulturelle Prozesse handelt, die in heterogenen Ensembles erzeugt werden, in denen die Medienapparate eine konstitutive Rolle spielen. Das Beispiel zeigt fast nebenbei, dass ohne entsprechende Theoriekonzepte in der Auseinandersetzung mit der aktuellen ästhetischen Praxis des *Re-* (des Remix, des Recyclens und des Repeat ...) in den Künsten die Gefahr einer naiven Wissenschaft besteht. Die dabei wirksamen Dispositive haben ihrerseits ihre Traditionen, Kontinuitäten und Brüche, die es zu ergründen und kartographieren gilt. Eine Verständnis-, Sprach- und Geschichtslosigkeit, die aus der Unkenntnis der medien-ästhetischen Dispositive des Remix und Samplings resultiert, ist so vermeidbar.¹²

Der Dispositivbegriff dient also hier als Erkenntniswerkzeug, welches die Wechselwirkungen der technisch-medialen Konfigurationen mit den kulturellen Feldern nicht nur thematisiert, sondern beides in einer Anordnung von Sedimenten und Aktualisierungen beschreibt. Der Gedanke, dass in der jeweiligen historischen medientechnischen Konfiguration ein kultureller Schaltplan eingeschrieben ist, der dynamisch in den heterogenen Ensembles seiner Nutzungskontexte veränderbar, lesbar und analysierbar wird, ist für die qualitative Analyse ästhetischer Prozesse ein erkenntnistheoretischer Meilenstein.

11 — Ebd., S. 228.

12 — Siehe dazu Rolf Großmann: »Verschlafener Medienwandel: Das Dispositiv als musikwissenschaftliches Theoriemodell«, in: *Positionen: Beiträge zur neuen Musik* 74 (Februar 2008), S. 6–9.

Is All Sound Queer?

Subjektivitäten und Materialitäten im Sonic Ocean

»All sound is queer« sagt uns die Überschrift eines Aufsatzes von Drew Daniel in der letztjährigen Novemberausgabe der Zeitschrift *The Wire*.⁰¹ Daniel macht sich darin die Offenheit des Queer-Begriffs, die auch für seine Verwendung in der Queer Theory charakteristisch ist, zunutze, um verschiedene Wirkungen und Effekte von Sound auf die rezipierenden Individuen zu beschreiben und zu analysieren. Diesen ist in Daniels Argumentation gemeinsam, dass sie gängige Dichotomien unterwandern, Signifikationsprozesse irritieren und sich kulturellen Zuschreibungen und Zuordnungen entziehen: Queer Sound als Ver-Rücktes, von Normen Abweichendes, gleichzeitig aber auch Sound als irgendwie verwoben mit bestimmten Formen des Begehrens und der Unterwanderung normativer Identitäten. »Sound – not music but *sound* – can let us hear what is not yet locatable on the available maps of identity. Hearing the queerness of sound might help us echolocate the edges of subjection and encounter everything that stands outside the hailing process.«⁰² Nicht um Musik geht es Daniel, sondern um Sound. Doch was ist er, dieser Sound? Vermehrt wird von ihm gesprochen, wenn es darum geht, der klangliche Sphäre unserer Lebenswelt beizukommen, die sich mit dem Aufkommen der Medientechnologien seit dem späten 19. Jahrhundert massiv ausgeweitet und ausdifferenziert hat. Sound kann dabei für vieles stehen: für Musik wie für Nicht-Musik; für den Handy-Klingelton, wie für die Klangwelt einer bestimmten Umgebung. Im Sprechen vom Sound zeigt sich aber auch immer wieder der grundsätzliche Versuch, einem Feld des Sichtbaren, für das sich verschiedenste theoretische Disziplinen und Zugänge seit jeher interessieren, ein Feld des Hörbaren an die Seite zu stellen, das mit jenem vielfältige Beziehungen unterhält und sich über spezifische Eigenlogiken und -dynamiken ausweist.

Mit der Phonographie hat dieses Feld eine qualitative Nivellierung erfahren. Einerseits traten neben herkömmliche Theorie-Praxis-Komplexe wie die

01 — Daniel Drew, »All sound is queer«, in: *The Wire* 333 (London 2011), S. 42–47.

02 — Ebd., S. 44.