

Dispositiv

Zur Entwicklung eines medientheoretischen Begriffs

Der Begriff *Dispositiv* bezeichnet zunächst, seinem französischen Ursprung *le dispositif* entsprechend, im weitesten Sinne eine Vorrichtung. Diese kann sowohl im engeren Sinne ein technischer Apparat sein, als auch umfassender jede Art von Anordnung, entsprechend dem lateinischen Ursprung *dispositio* oder dem französischen *disposition* (gehörige Anordnung, (Ver-)Fügung, Verwaltung). Auch der manchmal synonym gebrauchte Begriff des *Apparates* (ins Englische werden sowohl *dispositif* als auch *appareil* als *apparatus* übersetzt) enthält eine Ambivalenz, die technische mit psychologischen und sozialen Interpretationsmöglichkeiten verbindet. Scheinbar heterogene Phänomene werden so mit einem Begriff gefasst, der die klassische Subjekt/Objekt-Op-
position ebenso überwindet wie die hermeneu-
tische Zentrierung auf Kunstwerke. Diese
Synthese von Heterogenem birgt aber auch die
Gefahr, Differenzen begrifflich verschwimmen
zu lassen.

Genese

In der Medientheorie – genauer der Filmwis-
senschaft – taucht der Begriff Ende der 60er
Jahre in Frankreich auf. Hier versucht eine ide-
ologiekritische Debatte zu zeigen, dass es un-
möglich sei, die durch Apparate (Kamera,
Projektor) und Rezeptionsbedingungen (Ki-
nosaal) gesetzten Schranken des Mediums
Film zu sprengen. Jean-Louis Baudrys Auf-
sätze *Cinéma: effets idéologiques produits par
l'appareil de base* (1970)¹ und *Le dispositif: Ap-
proches métapsychologiques de l'impression de
réalité* (1975)² stellen den Versuch dar, diese
Kritik in ein umfassendes Konzept zu inte-

grieren, das unterschiedliche Ansätze wie
Platons Höhlengleichnis aus der *Politeia*, die
Erfindung der Zentralperspektive in der Re-
naissance und die psychoanalytischen Vor-
stellungen Freuds verbindet. Das paradigma-
tische Dispositiv für Baudry ist der
Kino-Raum. Er zeigt, dass die Wirkung oder
Macht eines Dispositivs – im Kino der Realit-
ätseffekt – nicht so sehr durch die Qualität
der Abbildung – also das Werk – entsteht,
sondern es sei »das Dispositiv, das die Illu-
sion erzeugt«³. Die Voraussetzungen für diese
Illusion von Realität werden, so Baudry, im
Kino-Dispositiv durch Grenzziehungen ge-
schaffen. Der Raum der Aufführung werde
von der Umwelt deutlich räumlich und/oder
zeitlich getrennt. Dies gelte für Platons Höhle
ebenso wie für den Traum in der Interpretation
Freuds aber vor allem den *salle obscure* des Ki-
nos. Dazu trete die Latenz der Technik: Der
bilderzeugende Projektor bleibe verborgen, nur
so könne das Dispositiv seine Wirkung entfal-
ten. Baudry betont zudem, dass ein Dispositiv
die Position und die Handlungsmöglichkeiten
des Betrachters relativ zum Betrachteten fest-
legt und einschränkt – bei Platon als Gefange-
ner gefesselt, im Schlaf gehemmt bei Freud,
auf einem festen Platz sitzend im Kinotheater.
Der Besucher bleibt damit allein auf seine
Fernsinne Sehen und Hören verwiesen.

Diese zunächst aus dem Verhältnis Kino-
raum/Film entwickelte Fassung des Begriffs
erweitert Jean-François Lyotard⁴. Er greift
dabei Ideen auf, die um 1970 in der bilden-
den Kunst relevant wurden. Die sich in ver-
schiedenen Strömungen abspielende Auflö-
sung des – bis in die klassische Moderne
gültigen – Paradigmas des Tafelbildes wird
etwa bei Daniel Buren, auf den sich Lyotard
vor allem bezieht⁵, zum Gegenstand künstle-
rischer Reflexion. Lyotards Analyse der klassi-
schen Malerei legt die Grenzlinien frei, auf die
jede Sinnbildung in der Kunst angewiesen ist:
»[...] da ist eine erste Einfassung, die ein
Außen und ein Innen festlegt: eben das Thea-
ter- oder Museumsgebäude, das Gebäude je-
ner unbewohnten, verlassenen Orte, die eine

4 Dt. Übers.: Jean- François Lyotard, *Die Malerei als Libido-Dispositiv*, in: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, S. 45-93.

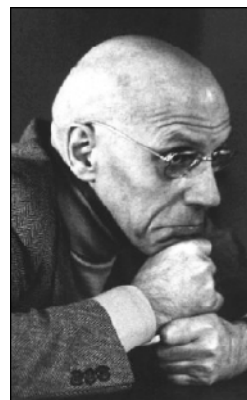
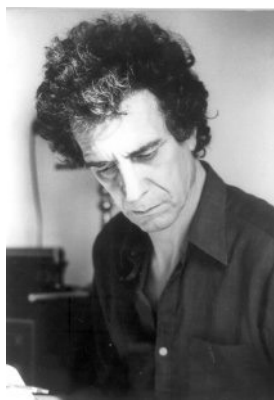
5 Siehe dazu: Daniel Buren, *Funktion des Museums*, in: *Ders., Achtung! Texte 1967-1991*, hrsg. v. Gerti Fietzek u. G. Inboden, Dresden 1995, S. 143-151.

1 Dt. Übersetzung: Jean-Louis Baudry, *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat*, in: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst*, H. 5, Wien 1993.

2 Gekürzte dt. Übersetzung: Jean-Louis Baudry, *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*, in: Claus Pias; L. Engell; J. Vogl, (Hrsg.), *Kursbuch Medienkultur*, Stuttgart 1999, S. 381-404.

3 Ebd. S. 389.

V.l.n.r.; Jean-Louis Baudry, Jean-François Lyotard und Michel Foucault. 2



Editorial

Auf den ersten Blick sieht es kompliziert aus: Ein in der Musikreflexion weitestgehend unbekannter Begriff signalisiert eine scheinbar schwierige theoretische Materie. Warum führen wir ihn ein und zu welchem Zweck? Erste Antworten darauf gibt Rolf Großmann, der in seinem Grundsatzartikel den Begriff des Dispositivs – erstmals – auf seine Musiktauglichkeit abklopft. Und schon der zweite Blick – auf das Inhaltsverzeichnis dieses Heftes nämlich – zeigt: Es handelt sich um eine Materie, die die zeitgenössische Musikpraxis ganz unmittelbar berührt: vom aktuellen Komponieren (Jan Kopp/ Michael Maierhoff) über interpretatorische Herausforderungen (Ernst Surberg) bis zur Erneuerung des Kompositionsbegriffs durch die Nutzung des Computers (Arturo Fuentes), von neuen Konstellationen des Musizierens via Internet (Georg Hajdu), hinein in Orchesterpraxis und -kultur (Ulrich Mosch; Manos Tsangaris/Armin Köhler) bis zu neu temperierten Stimmungssystemen (Björn Gottstein).

Während der Vorbereitung dieses Heftes wurde deutlich: Der Begriff des Dispositivs, wie er in der französischen Medientheorie um Jean-Louis Baudry und in der französischen Philosophie um Jean-François Lyotard und Michel Foucault entwickelt wurde, ist nicht nur *musiktauglich*. Mehr noch scheint er ein sinnvolles geistiges Werkzeug zu sein, um gerade die aktuellen Entwicklungen neuer Musik adäquater als bisher wahrnehmen, erfassen und diskutieren zu können. Und dabei besonders auch jene erst in jüngster Zeit entstandenen Formen, die in kreativer Weise von den neuen Medien profitieren und den Musikbegriff erneut verändert, erweitert haben. Die Perspektive des Dispositivs ermöglicht es, die über das Musikwerk hinausreichenden sozialen und kulturellen Bedingungen als Epochenproblematik mitzubedenken, die jene Veränderungen ursächlich bewirkt haben und in konkreten musikalischen Strukturen ihre Spuren hinterlassen. Denn sie weitet den Blick auf die Konstellationen und deren diskursives Interagieren, die zu Musik – oder besser noch: zum konkreten Musikereignis – führen. Zu einer Musik, die mit traditionellen Werk-Kategorien wie Gehalt und Gestalt, Material, Personalstil oder kompositorisches Handwerk nur noch unvollkommen oder gar nicht mehr zu begreifen ist.

(Gisela Nauck)

Distanz schaffen zwischen der ›Realität‹ und dem, was man den Psychoanalytikern zufolge die ›De-Realität‹ nennen könnte, [...] Dann ist da ein weiterer Ort, eine zweite Grenze innerhalb der ersten, innerhalb des Theaters also: eine Rampe mit einem Rahmen, dem Rahmen des Gemäldes, dem Rahmen der Bühne, [...] und vielleicht noch eine dritte, unsichtbare Grenze, die die Versenkung, die Kulisse, die Bühnenmaschinerie im Falle der italienischen Guckkastenbühne ist, die im Falle der Malerei die Konstruktion mit dem Distanzpunkt sein wird, all das, was nicht gesehen wird, was aber sichtbar macht.«⁶ Lyotard verbindet den Begriff des Dispositivs so durch die Freilegung von Sinnstrukturen mit der Diskursanalyse. Dispositive können nach Lyotard als Kopplungen (»Verkettungen«, »Schaltpläne«) von Differenzen und Relationen aufgefasst werden.

Mehr noch als Lyotard hat sich Michel Foucault mit Dispositiven und Institutionen in einem umfassenden diskurs- und machtanalytischen Sinne beschäftigt. Der Begriff tritt dabei nicht immer explizit auf – er fehlt weitgehend in der Analyse des Gefängnisses in *Überwachen und Strafen* (dt. 1976) –, sondern durchzieht das Werk als latentes Konzept. Entsprechende Hinweise Foucaults finden sich

in einem Gespräch von 1977.⁷ Foucault betont hier die grundsätzliche Heterogenität der Elemente des Dispositivs und definiert es als immanente Relation dieser Elemente. Ein Dispositiv ist nicht mehr eine lokalisierbare Anordnung, etwa von Betrachter und Apparat, sondern ein verstreutes Ensemble von diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken, materiellen und immateriellen Elementen, die von einer jeweils konstitutiven Differenz durchzogen werden. Diese Öffnung des Begriffs führt dazu, dass so unterschiedliche Dinge wie Wissensordnungen, Institutionen aber auch die Sexualität als Dispositiv beschrieben werden.

Schließlich entwickelt Knut Hickethier Anfang der 90er Jahre aus film- und fernsehwissenschaftlicher Sicht eine – gegenüber Foucault wieder engere – Definition, die das Dispositiv als Schnittstelle zwischen Betrachter, Apparat und Programm beschreibt. Dieses sei gekennzeichnet durch »die Anordnung des Apparats einerseits, der die Hervorbringung von Bildern ermöglicht [...], der auf diese Apparatur bezogenen und für sie produzierten Produkte andererseits [...], sowie drittens des Betrachters, der sich in eine bestimmte Anordnung zu dieser Apparatur bringen muß, um das Vermittelnde wahrzunehmen.«⁸ Ein Dispositiv stellt also mehr als eine bloße Addition dieser drei

7 Ein Spiel um die Psychoanalyse. Ein Gespräch mit M. F., in: Michel Foucault, *Dispositive der Macht*, Berlin 1978, S. 118-175.

6 Jean-François Lyotard, *Die Malerei als Libido-Dispositiv*, in: a.a.O., S.78.

8 Knut Hickethier, *Apparat – Dispositiv – Programm. Skizzen zu einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens*, in: ders.; S. Zielinski, S. (Hrsg.), *Medien – Kultur: Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*, Berlin 1991, S. 430.

Momente dar. Vielmehr werden jeweils spezifische Relationen betont, die dessen Leistung ermöglichen: Die *Anordnung* des Apparates fokussiert nicht auf die Gesamtheit seiner technologischen und materiellen Eigenschaften, sondern seine spezifische raumzeitliche Struktur. Die »Produkte« werden nicht als unabhängig existierende Objekte vorgestellt, die durch den Apparat lediglich wiedergegeben werden, wie es der Begriff der Verbreitungsmedien nahe legt, sondern als auf diese Apparatur bezogene und für diese produzierte Werke. Der Rezipient schließlich nimmt eine genau bestimmte Position zu diesem Apparat ein, und muss in dieser Situation und nicht als Person analysiert werden.

Hickethier sieht im Begriff des Dispositivs vor allem drei Möglichkeiten, neue methodische Zugänge zu erreichen. Zum einen lasse sich mit einer solchen Begrifflichkeit, die vom »Konstrukt einer Mensch-Maschine-Relation« ausgeht, das tradierte Übertragungsmodell einer Kommunikationssituation überwinden, in der miteinander kommuniziert wird. Zum anderen kann eine rein technikgeschichtliche Perspektive verlassen werden, um die Medienentwicklung im Rahmen einer umfassenderen Kulturgeschichte zu studieren. Und schließlich werde es möglich, Probleme der konkreten Wahrnehmungserfahrung zu behandeln, ohne die Produktionsseite im Detail ausdifferenzieren. In der weiteren Analyse entwickelt Hickethier als zentralen Begriff jedoch den des Programms, der das »Erscheinen« des Angebotes innerhalb der dispositiven Anordnung beschreibt. Einerseits könne das Programm selektiv wie ein Passepartout, das das Nichtzuzeigende abdeckt, betrachtet werden, andererseits wirke es beeinflussend »durch die Verselbständigung der Programmstruktur als ein Ordnungsfaktor der Wahrnehmung auch auf die Produktion der Bilder«⁹. Das Programm fasst Hickethier so als eine Zwischeninstanz zwischen dem Apparat und dem konkreten Angebot. Es stehe für den Möglichkeitsspielraum einer bestimmten Apparatur, das »Gitter, in das sich das jeweils kommunizierbare einzufügen hat«¹⁰. So wie bei Foucault der Begriff des Dispositivs hinter dem des Diskurses zurücktrat, wird er hier vom »Programm« verdrängt. Dennoch liegt der heuristische Wert des Begriffs in der Aufforderung, die scheinbar selbstverständlichen Kategorien einer bestimmten Rezeptionssituation – Betrachter/Hörer, Werk, Rahmen – aufzulösen und sie in ihrer symbiotischen Verflechtung neu zu definieren.

Systematisierung

In der skizzierten Genese des Begriffs Dispositiv kann ein systematischer Kern beschrieben werden. Es handelt sich erstens um eine raumzeitliche Ordnung von materiellen *und* immateriellen Elementen, die eine spezifische Kopplung hervorbringt, in der Transformationsprozesse zwischen den Elementen möglich werden, eine Art »Schaltplan« (Lyotard) oder »Maschine« (Deleuze)¹¹. Alle diese Elemente werden zweitens von einer *spezifischen* Differenz durchzogen, diese ist die immanente »Einheit des Dispositivs« (Foucault). Die Funktion liegt in der Stabilisierung dieser Differenz: etwa wahr/falsch, Kunst/Nichtkunst oder interessant/langweilig. Dem Dispositiv obliegt dabei nicht die Zuweisung einer Seite *innerhalb* dieser binären Differenz, sondern die Fokussierung auf die Phänomene, auf die dieser Code überhaupt angewendet werden kann und soll. Dem entspricht drittens, dass auch Kategorien wie Subjekt oder Betrachter nicht unabhängig von einem spezifischen Dispositiv vorgestellt werden können. Der Begriff des Dispositivs und seine Diskussion bereiten damit – ohne je wirklich prominent zu werden – zum Teil Debatten vor, die heute in den Geisteswissenschaften unter den Überschriften *spatial turn* oder *Actor-Network-Theory*¹² diskutiert werden.

Ein Beispiel

Die Praxis war der Theorie aber auch hier, wie so oft, voraus. Kein Geringerer als Richard Wagner schuf mit dem Festspielhaus in Bayreuth für sein Werk ein eigenes, neues Dispositiv¹³. Die strikte Orientierung aller Zuschauerplätze auf die Bühne, das versenkte Orchester in Verbindung mit der Kaschierung des Bühnenrahmens und der Verdunklung des Zuschauerraumes bildeten eine Konstellation, die das Kino um Jahrzehnte vorwegnahm. Der Klang des Orchesters verschmilzt zu einem synthetischen Klang, einzelne Instrumente können nicht mehr unterschieden werden. Die so geschaffene ›Verschleierung‹ (Lyotard) des Apparates wird auch im klassischen Kinotheater Voraussetzung für die Immersion der Zuschauer in die Filmbilder sein. Bilder und Töne tauchen bei Wagner aus dem Dunkel des Raumes auf und bemächtigen sich des Zuschauers in einer Weise, die über das Erleben traditioneller Kunst hinausgeht. Friedrich Kittler sieht mit Wagners Werk den Schritt von den Künsten zu den Medien vollzogen und er begründet dies mit dem Übergang von einer rein symbolischen zu einer auch materiellen Technologie der Konditionierung der Sinne:

11 »Dispositive [...] sind Maschinen, um sehen zu machen oder sehen zu lassen, und Maschinen, um sprechen zu machen oder sprechen zu lassen.« Gilles Deleuze, *Was ist ein Dispositiv?* In: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, hrsg. von François Ewald und Bernhard Waldenfels. Frankfurt/M. 1991, S. 154.

12 Zum *spatial turn* siehe das entsprechende Kapitel in: Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006. Zur Actor-Network-Theory vgl. vor allem die Schriften von Bruno Latour, etwa: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005.

13 Siehe dazu, aber auch zur Theoriegeschichte: Jörg Brauns, *Schauplätze. Zur Architektur visueller Medien*, Berlin 2007.

9 Ebd., S. 433.

10 Ebd., S. 434.

»Wagners Musikdrama ist das erste Massenmedium im modernen Wortsinn. Seine Gleichzeitigkeit mit unseren Sinnen entspringt seiner Technologie. Künste (um ein altes Wort für eine alte Institution zu übernehmen), Künste unterhalten nur symbolische Beziehungen zu den Sinnesfeldern, die sie voraussetzen. Medien dagegen haben im Realen selber einen Bezug zur Materialität, mit der sie arbeiten.«¹⁴ Dieser Wandel vollzieht sich aber nicht nur auf der Ebene des Werkes. Denn der Bezug zur Realität wird nicht allein im Medium, sondern auch im Dispositiv konditioniert. Darum war Wagner für seine Musik jahrelang auf der Suche nach einem geeigneten Aufführungsort und einer angemessenen Aufführungspraxis. Wagners Opern benötigten eben eines »Hörsaal« und eines »Theatrons« zugleich, die in Verbindung mit einer wie »Dampf«¹⁵ aufsteigenden Musik die vollkommene Immersion des Zuschauers und Zuhörers bewirkte. Damit ermöglichte dieser Raum die »ungeheuren

Luft-Spiegelungen« von denen Nietzsche¹⁶ Luftschwärmt. Im Festspielhaus werden Sinngehalt und sinnliche Erfahrung so auf eine neue Weise miteinander gekoppelt. In den Worten Nietzsches über Wagner: »Sein Werk wäre nicht fertig, nicht zu Ende getan gewesen, wenn er es nur als schweigende Partitur der Nachwelt anvertraut hätte: er musste das Unerrathbarste, ihm Vorbehaltenste, den neuen Styl für seinen Vortrag, seine Darstellung öffentlich zeigen und lehren, um das Beispiel zu geben, welches kein Anderer geben konnte und so eine Styl-Ueberlieferung zu gründen, die nicht in Zeichen auf Papier, sondern in Wirkungen auf menschliche Seelen eingeschrieben ist.«¹⁷

Mit anderen Worten: Wagner musste ein Dispositiv schaffen. ■

16 Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli. Bd. 1. München 1988, S. 429-510, hier S. 469.

14 Friedrich A. Kittler, *Weltatem. Über Wagners Medientechnologie*, in: *Diskursanalysen Band 1: Medien*. Hg. v. F. Kittler, M. Schneider, S. Weber. Opladen 1987. S. 94.

15 Die Bezeichnungen benutzt Wagner in seiner Schrift *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* (1876), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hrsg. v. Wolfgang Golther, Berlin 1914, Bd. 9, S. 322-344.

17 Ebd., S. 481.



Foto: privat