

# Verschlafener Medienwandel

## Das Dispositiv als musikwissenschaftliches Theorie- modell

**D**ispositive des musikalischen Produzierens und Hörens, wie sie sich zum Beispiel im Popkonzert und Aufnahmestudio, um Küchenradio, Walkman, HiFi-Anlage und DJ-Set bilden, sind Teil unserer musikalischen Alltagserfahrung. Sie sind nicht nur spezifische Orte musikalischer Praxis, sondern stehen auch für musikalische Stile, Formen oder gar eigene musikalische Welten. Umso erstaunlicher, dass sich die musikwissenschaftliche Reflexion des Zusammenhangs zwischen der Anordnung der Instrumente und Apparate, ihrem räumlichen und situativen Setting und dem darin agierenden Individuum, meist auf den realen Raum der musikalischen Akustik oder die Konzertsituation vergangener Jahrhunderte beschränkt. Hierfür ist das gängige Modell der Theoriebildung dasjenige der »Aufführungspraxis«, das auf dem traditionellen Konzert, seiner historischen Ausbildung und seinen diversen Ausprägungen basiert. Bereits eine multimediale Popmusikperformance (etwa bei Madonna) verlässt mit ihren verschiedenen medialen Grenzüberschreitungen den Rahmen des musikalischen Konzerts, während die alltäglichen Situationen der medialen Musikrezeption ohnehin keine Konzerte oder gar Aufführungen zu sein scheinen, sondern diese nur vermitteln. Die gängige Anordnung des Musizierens ist natürlich das Spielen und Hören und – wir befinden uns doch noch in der Phase der bürgerlichen Öffentlichkeit? – eben das Konzert, wie es sich aus der bürgerlichen Eroberung der feudalen Gepflogenheiten gebildet hat. Welches Beharrungsvermögen dem Begriff und der Konzeption des Konzerts innewohnt, lässt sich an der Wortbildung des »Lautsprecherkonzerts« ablesen, das in der Mitte des 20. Jahrhunderts für die ungewohnte Situation einer Aufführung ohne Aufführende entsteht und doch gerne alles beim alten – beim Konzert – lassen möchte. Dass die musikalische Club-Culture vor den Lautsprecherboxen der DJs einmal ihre eigenen musikalischen Formen und Theoriediskurse<sup>1</sup> (leider weitgehend außerhalb der Musikwissenschaft) ausbilden könnte, war vor diesem Hintergrund kaum denkbar.

1 Zum Beispiel Sarah Thornton, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge 1995.

Es gilt also – so der erste Gedanke – diese Untersuchung von Anordnungen fortzusetzen in eine Zeit, in welcher der andere Raum der elektronischen Medien seine Wirkung so tiefgreifend entfaltet wie der akustische Raum der Kirchen, der Konzertsäle und der Hausmusik. Welchen Nutzen bringt vor diesem Hintergrund ein neuer Begriff wie der des Dispositivs, der in seinem medien- und filmtheoretischen Ursprung aus einem wenig musikalischen Kontext stammt und zudem dort auch noch kontrovers diskutiert wird? Die Antwort ist einfach: Gerade weil die Wissenschaft der Musik diesen Teil des Medienwandels verschlafen hat und die Kunstwerke der (Noten-)Schriftkultur und ihre »Ausführung« nur ungern verlässt, ist es hilfreich, aus den Diskussionen der mit den technischen Medien verschränkten Künste zu lernen.

Der Begriff des Dispositivs ist in mehrfacher Hinsicht attraktiv. Erstens ist die Veränderung der Aufführungspraxis und der mit ihr verbundenen musikalischen Formen unserem historischen Bewusstsein vertraut und damit der Gedanke evident, dass Anordnungen, also Dispositionen der Elemente musikalischer Praxis, seien sie akustisch, szenisch kulturell oder gesellschaftlich, in musikalische Formen eingehen. Zweitens integriert das Dispositiv scheinbar Außermusikalisches wie den Apparat und seine Inszenierung in die bisher dem Werk zugewandte Perspektive. Die wesentlichsten Elemente des musikalischen Medienwandels in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie die phonographische Übertragung und Speicherung, elektronische Klangerzeugung und programmgesteuerte Strukturen werden so ganz konkret, nämlich über die mit ihnen verbundenen Apparate und deren Verortung in Produktion und Rezeption, in ein theoretisches Modell aufgenommen. Drittens trägt das Dispositiv bereits die Züge der erkenntnistheoretischen Umwälzung, die sich mit Poststrukturalismus, Systemtheorie und Konstruktivismus in den letzten Jahrzehnten vollzogen hat. Im Kern des Dispositivs steckt das situative Element, in dem sich Ideologie und Definitionsmacht sedimentiert sowie die autopoietische Generierung von Bedeutung und Sinn vollzieht.

## Medien-Dispositive

Wenn also auch die Medien, ihre Apparate und ihre Nutzungsweisen zur Konfiguration der Elemente des musikalisch-ästhetischen Prozesses gehören, ist zu erwarten, dass ihre Integration in ein Theoriekonzept wesentliches zum Verständnis der Gestalten und Formen, zu Komposition und kompositorischem Mate-

rial beiträgt. Der Begriff des Dispositivs, wie er seit den siebziger Jahren in der Filmtheorie zu finden ist, hat eben diese Konfiguration zum Thema, allerdings im Bereich der bewegten Bilder und im Kontext einer komplexen Theoriebildung. Ausgehend von Jean-Louis Baudry und der »Apparatus-Theorie« des Films durchlief der Begriff verschiedene Modifikationen und Gedankengebäude, etwa bei Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Gilles Deleuze und anderen, bevor er von der deutschen Medientheorie um Joachim Paech und Knut Hackett adaptiert wurde.<sup>2</sup> Außerhalb der Filmtheorie sind sicherlich Foucaults *Dispositive der Macht*<sup>3</sup> ein bekannter Bezugspunkt, in denen der Dispositiv-Begriff aufs äußerste gedehnt wird (als Vernetzungsstruktur von Elementen) und damit weitere Anschlussfähigkeit gewinnt, jedoch an medienästhetischem Profil verliert. Diese Begriffsgeschichte brachte eine gewisse Sperrigkeit des Begriffs mit sich, der vor diesem Hintergrund kaum zu benutzen war, ohne auf die diversen Verflechtungen Bezug zu nehmen. Dass das Dispositiv aktuell eine gewisse Handhabbarkeit gewonnen hat und sogar in der Musikwissenschaft thematisierbar wird, ist unter anderen Jörg Brauns und seiner Dissertation »Schauplätze« zu verdanken. Dort findet genau die mühsame Entflechtung statt, die, ausgehend von den Texten Baudrys, die Stationen und Stränge des Dispositiv-Begriffs herauslöst und dessen Elemente auf Brauchbarkeit in einer wissenschaftstheoretisch aktualisierten Medientheorie untersucht.<sup>4</sup> Im folgenden stehen die Bezüge zu den technischen Medien im Vordergrund, was nicht heißt, dass im musikalischen Kontext der Bezug zum realen Raum oder zu Anordnungen musikalischer Interaktion nicht theoriefähig sei. Im Gegenteil, gerade das Verständnis hybrider Aufführungs- und Kompositionspraxis, etwa in Kombination mit Live-Elektronik oder programmgesteuerter Transformation, könnte von erweiterten Ansätzen profitieren, die allerdings noch in der Ferne liegen. Hier geht es um ein erstes Verständnis der Fragestellungen und des Anliegens des filmtheoretischen Ansatzes und seine mögliche Übertragung auf auditive Medien.

Die Dispositiv-Theorie resultiert in ihren ersten Konzeptionen (etwa bei Jean-Louis Baudry) aus Hypothesen über das Zusammenwirken der Wahrnehmung und den technischen Prinzipien der filmischen Medienapparate. Ihr Ziel ist es, die dem technischen Medium Film innewohnende Ideologie des Sehens, seine »effets idéologiques«<sup>5</sup> aufzudecken und zu verstehen. Damit ist der Ansatz durchaus verwandt mit medientheoretischen

Orientierungen und Perspektiven, welche das Paradigma der Medien als Werkzeug und Mittler überschreiten. Friedrich Nietzsches vielzitiertes Diktum, unser Schreibzeug arbeite mit an unseren Gedanken<sup>6</sup>, Walter Benjamins These einer auralosen Rezeption von für die Reproduktion bestimmten Kunstwerken oder Marshall McLuhans Pointe, das Medium sei selbst die Botschaft, öffnen den Blick für eine engere Beziehung von Wahrnehmung, Kultur und technischen Medien. Teile dieser Ansätze, insbesondere McLuhans Überlegung der Medien als Prothesen der Sinne sind in der Konstruktion des Dispositiv-Begriffs wieder zu finden. Dabei steht McLuhans Konzept der *Extensions of Man*<sup>7</sup> für die umfassendste Umwälzung menschlichen Seins und menschlicher Kultur durch die technischen Medien. Medien sind danach Ausweitungen und zugleich Amputationen des Menschen und seiner Sinne, der Mensch wird zum Servomechanismus seiner technisch medialen Hervorbringungen.

Baudry begründet dagegen zunächst keine universale Theorie, sein Dispositiv ist direkt, anschaulich und bezieht sich auf eine konkrete medientechnische, medienhistorische und kulturgeschichtliche Situation. Ausgangspunkt ist die Position des Betrachters zur Realität, wie sie durch die Kamera vorgegeben wird. Brauns fasst einfach und präzise zusammen: »Die Kamera fixiert einen Ort, den das Subjekt notwendig einnehmen muss.«<sup>8</sup> Ist dieser Ort erst einmal eingenommen, so verschwindet der zwischen Realität und Auge angeordnete Apparat. Ein scheinbar erstaunlicher Sachverhalt: Leinwand und Projektor sind als solche nicht mehr Gegenstand der Wahrnehmung, das Auge sieht eine vermeintliche Realität und diese so, wie sie von der Kamera aufgenommen wurde. Diese Überlegungen lassen sich nahezu eins zu eins auf das Hören in medientechnischen Dispositiven übertragen. So ist die Ideologie des High Fidelity-Dispositivs ab Mitte des 20. Jahrhunderts diejenige der getreuen Abbildung des Klangs, ihr Wunschbild das Konzert im Wohnzimmer, das sich vom realen Konzert nicht mehr unterscheidet. In der Kunstkopf-Stereophonie, die das Medienohr im Saal und die Ohren des HiFi-Enthusiasten identisch zu konfigurieren sucht, erreicht die Ausprägung dieses Dispositivs einen ersten Höhepunkt, bevor die gesamte Saalumgebung des Hörers mittels Surround-Formaten akustisch nachgebildet werden soll.

Die Beobachtung des durch Kamera, Fernsehmonitor, Kinoleinwand oder Mikrofon, Plattenspieler, Sampler, Lautsprecher gelenkten und damit veränderten Sehens und Hörens ist der Schlüssel zur Analyse eines im selbstverständlichen Gebrauch der scheinbar

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

7 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York 1964.

2 Eine präzise und detaillierte Beschreibung der Begriffsgeschichte des Dispositivs findet sich in: Jörg Brauns, »Schauplätze«. *Untersuchungen zu Theorie und Geschichte der Dispositive visueller Medien*, Weimar 2004. Elektronische Publikation: <http://e-pub.uni-weimar.de/volltexte/2004/78/>, 20.12.2007.

3 Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.

8 Jörg Brauns, a.a.O., S. 27.

4 Siehe Anm.2.

5 Jean-Louis Baudry, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in: *Cinématique* 7-8, S. 1-8, Paris 1970.

nur vermittelnden Medien übersehenen Effekts. Durch dieses Beobachten des Beobachtens wird der blinde Fleck aufgedeckt, der durch die Adaption des Mediums entsteht. Die McLuhansche Amputation und der dazugehörige Servomechanismus oder weniger drastisch gesagt, das verschwundene Medium, wird sichtbar. Medien vermitteln nicht nur zwischen menschlicher Wahrnehmung und Umwelt, sie positionieren das wahrnehmende Subjekt neu und sind (je nach Erkenntniskonzeption) selbst Teil der unmittelbaren Umgebung oder des Wahrnehmungsapparats. Die Ästhetik der Soundscapes etwa basiert trotz ihres plakativ nach außen getragenen Natur- und Realitätsbezugs und trotz des Misstrauens in die Schizophrenia der Medien bei Murray Schafer auf dem auditiven Dispositiv des mobilen Aufnahmegeräts.<sup>9</sup> So leistet die phonographische Aufnahme als reines Audiomedium erst die Herauslösung des Hörens aus der ganzheitlichen Wahrnehmung der Umwelt.<sup>10</sup>

## Kurz-Schlüsse

Die neue Bedeutsamkeit der Apparate birgt allerdings Verwechslungsgefahren. Wie das Kunstkopfbeispiel zeigt, eignen sich technische Konfigurationen zur metaphorischen Übertragung in die menschliche Sphäre (und umgekehrt). Die technischen Funktionen der Apparate mit den psychophysischen und kulturellen Prozessen identifizieren zu wollen, weil sie unmittelbar an unsere Wahrnehmung ange koppelt sind, ist jedoch ein zu kurzer Schluß. Die Prozesse und Codes im Inneren der Medien-Blackboxes sind nicht die Wahrnehmungsprozesse selbst, sondern nicht mehr und nicht weniger als das technische Innenleben des Mediums. Sie bestimmen zwar seine Optionen, seinen Output, seine Phänomene. Was musikalisch zählt, ist jedoch weder ihre innere Funktion noch ihr Output als solcher, sondern ihre *kulturell adaptierte* Außenseite. Die Anthropomorphisierung von Technologie ist in der Alltagssprache ein gängiges Mittel der Beschreibung von Entfremdung und Veränderung, in der Wissenschaft ist sie ein methodischer Fehler. Gehirne sind keine Festplatten und das postmoderne Ohr ist kein Sampler. Wenn Arthur Kroker das Gedächtnis als erste »Samplermaschine der Welt« apostrophiert, so benutzt er die plakative Metaphorik eines auf die Einheit Apparat-Mensch verkürzten Medien-Dispositivs.<sup>11</sup> Die Qualität solcher bildlichen und dispositiven »Sonic Fiction« ist recht unterschiedlich, sie kann produktiv sein (etwa bei Kodwo Eshun<sup>12</sup>), bleibt aber durchweg assoziativ und eher literarisch bestimmt.

Selbst Baudry (und ebenso Deleuze) tappt in diese metaphorische Falle und sieht in der synthetischen Operation des Subjekts, welches die diskreten Einzelbilder des Films zum kontinuierlichen Bewegtbild verbindet, eine zentrale Funktion des illusionären Prozesses des Kinos. Analogieschlüsse von technischen auf psychophysische und kulturelle Funktionen sind zwar anregend (entsprechend literarisch gefasst in Sten Nadolnys *Entdeckung der Langsamkeit*<sup>13</sup>), generieren im wissenschaftlichen Diskurs jedoch leicht Missverständnisse, da sie Kausalketten postulieren, wo bestenfalls assoziativ-heuristische Verbindungen bestehen.

Auch das allgegenwärtige Raster der Digitalisierung der heutigen Medien enthält Leerstellen zwischen den einzelnen Messwerten, es entspricht insofern dem Zeitraster der Einzelbilder des Films, deren synthetische Verbindung als unsere Wahrnehmungsleistung am Anfang des Baudry'schen Dispositiv-Begriffs steht. Raster und Leerstellen sind jedoch dann irrelevant, wenn sie nichts unterschlagen, was in unserer Konstruktion der Welt enthalten sein kann. Dass Medien nicht »die Welt« oder »die Realität« wiedergeben, ist heute nicht nur selbstverständlich, sondern auch irrelevant, weil wir seit Kant längst wissen, dass die Welt unserer Wahrnehmung ohnehin durch die Eigenschaften unserer Sinne konstituiert und konstruiert wird. Im Medium, so die notwendige und selbstverständliche Einsicht, erscheint die Welt immer bereits als eine auf die Sinne zugerichtete.

Nichts zeigt dies deutlicher als die Kompressionsverfahren der digitalen Medien, die heute bereits Teil jedes Übertragungs- und Speichervorgangs sind. Die MP3-Kodierung von Audiodaten basiert auf einem psychoakustischen Modell menschlicher Wahrnehmung, ihre medialen Artefakte sind jenseits dieses Modells nicht zu gebrauchen. Für die Rezeption jedoch ist ihre durchaus vorhandene Differenz in der Qualität der Abbildung im Vergleich zu unkomprimierten PCM-Daten unwichtig. Ihre dispositive Differenz ist ungleich bedeutsamer und entsteht aus einer Verbindung ihrer technischen Eigenschaften mit dem medienkulturellen Wandel: Im Gegensatz zur unkomprimierten Audio-CD steht MP3 für die allgegenwärtige Vernetzung der Audiomedien.

Den zentralen Bezugspunkt für die Deutung kultureller und ästhetischer Prozesse bilden nach wie vor die (kulturell) konventionalisierten Erwartungen an ästhetisches Handeln, die auch und gerade in technischen Dispositiven gelten. Sie sind notwendig, um diese zunächst fremden Anordnungen an vertraute

13 Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, München 1983.

9 Siehe dazu Rolf Großmann, *Klang – Medium – Material. Über den technikkulturellen Wandel des Materials auditiver Gestaltung*, in: de la Motte-Haber, Helga / Osterwold, Matthias / Weckwerth, Georg (Hrsg.), *Sonambiente Berlin 2006. Klang Kunst Sound Art*. Heidelberg 2006, S. 310-319.

10 Hier liegt auch die dispositive Verwandtschaft der Soundscapes zur *musique concrète*, selbst wenn ihre ästhetischen Prämissen auf den ersten Blick wenig gemeinsam haben.

11 »Als erste Samplermaschine der Welt hat das Gedächtnis stets wie ein Sequenzmarker in der Rekombinationsgenetik funktioniert, der die seltenen Gene der flüchtigen Zeit immer wieder neu mischt.« Arthur Kroker, *Krampf. Virtuelle Realität, androide Musik und elektrisches Fleisch*, Wien 1998 (OA 1993), S. 46.

12 Kodwo Eshun, *Heller als die Sonne, Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin 1999.

Strategien anzuschließen (Beispiele »Lautsprecherkonzert« und »Wohnzimmerkonzert«) – und werden schließlich durch diese verändert. In dieser Hinsicht verdient eine weitere Ausgangsthese Baudry's, die Konstruktion der Filmrealität durch das Subjekt sei ein Ergebnis des Kinodispositivs, in dem der Mensch als Teil der dispositiven Anordnung zwischen Projektor und Leinwand situiert wird (und damit diese aus den Augen verliert), ebenfalls einen Kommentar. Jeder, der einmal ein Kind mit einem Gameboy beobachtet hat, weiß, dass einige Sekunden auf ein handtellergroßes Gerät gerichtete Aufmerksamkeit reichen, um eine massiv einwirkende Realität von Alltagssituationen auszublenden und in eine Medienrealität einzutauchen. Dieses Beispiel zeigt keineswegs, dass das Mediendispositiv unwichtig ist, sondern dass die Betrachtung des Apparats allein zu kurz greift. Eher ist das Kinodispositiv ein romantisch modifiziertes Dispositiv des Theaters und damit auch die von Jörg Brauns vertretene These naheliegend, die Geburt des Kinos liege in der Wagner-Bühne des Bayreuther Festspielhauses.

## Komposition der Dispositive

Seit Marcel Duchamp und John Cage die Rahmung ästhetischer Prozesse selbst zum Gegenstand ihrer Arbeiten gemacht haben, gehört die kulturelle Topographie der Kunst beziehungsweise der Musik, ihre Situativität, das Spiel mit Konventionen und Erwartungen zu den kunstfähigen Materialien. Ein Fortschritt, der – hier folgen wir gerne Theodor W. Adorno – nicht mehr hintergebar ist und seine Forderung an jedes folgende Werk, jeden gestalterischen Prozess stellt. Dabei war und ist die musikalische Avantgarde nach der Verarbeitung des Darmstädter Cage-Schocks Ende der fünfziger Jahre durchaus »state of the art«. Spätestens seit dem Einzug der technischen Medien in die Alltagswirklichkeit und damit in die kulturelle Basis ästhetischer Wahrnehmung hat Komposition oder umfassender gesagt, musikalische Gestaltung jedoch auch das technikkulturelle Dispositiv der Gestaltung und Rezeption zu berücksichtigen und – dies als Forderung des 20. Jahrhunderts – zu reflektieren.

Es ist nicht zufällig Cage, der nach der kulturellen Disposition der Musik erste Formen einer ästhetischen Eroberung der Mediendispositive erprobt. Eine seiner späten Arbeiten überführt das Dispositiv des Grammophons geradezu beispielhaft in eine ästhetisch reflexive Situation. *33 1/3*, wie es 1969 realisiert wurde, besteht aus der Installation einer größeren Anzahl (zwölf) von Schall-

platten-Spielern auf Ausstellungsstelen, neben die jeweils eine Plattenauswahl platziert ist. Die Plattenlabel sind neutral überklebt, Spielanweisungen sind nicht vorhanden. Besucher können nach Belieben Platten auflegen und abspielen. Das »Plattenauflegen« selbst wird dort zur zentralen Handlung, während die vertrauten Konventionen der Rahmung, das intentionale Auswählen, die individuelle, private Hörsituation, das auf eine Quelle fokussierte Hören und vieles andere durch die situative Komposition ausgeschlossen sind. Die Beziehung zwischen Apparat und Nutzer wird nachhaltig gestört, nicht in ihrer medientechnischen Funktionalität (die Besucher legen intakte Platten auf funktionierende Plattenspieler), sondern in ihrer medienkulturellen Aneignung. Das kulturelle Dispositiv der auditiven Vermittlung und Speicherung, dessen elementare Bezugspunkte die technischen Apparate sind, wird ausgehebelt und innerhalb einer spezifischen Ästhetik produktiv. In *33 1/3* werden Grammophon und Schallplatte als *Medien-ready mades*, als auditive *objets trouvés* behandelt, sie sind, wie ein vorbeifahrender Lastwagen, Objekte der Klangerzeugung.

Während sich die Avantgarde der ersten zeitgenössischen Musik ab den 1950er Jahren Mediendispositive eher tastend und experimentierend erschloss (hierzu gehören Cages Medienkompositionen, die *musique concrète* und die Formen der medialen Klangkunst) und die Popmusik ihre DJ-Culture etablierte, bildeten sich musikwissenschaftliche Ansätze nur zögerlich, welche medientechnische und hybride Formen der Gestaltung und die neuen Dispositive der Rezeption hätten begleiten können und sollen. Diese *terra incognita* in der Theoriebildung hat Folgen, nicht nur für die reflektierte Produktion, sondern für das Verständnis sowie auch und gerade für eine adäquate Kritik und Bewertung aktueller Musik. Wo ein tiefergehendes Verständnis der technikkulturellen Prozesse fehlt, bleiben die musikalische Gestaltung mit technischen Medien, ihr Material und ihre Rezeption ebenfalls unverstanden. Hier könnte ein aktualisiertes Theoriemodell des Dispositivs produktiv werden. ■