

SPLITTING ... mit Foucault

Fragt man im Sinne Foucaults, was die Dispositive der Musik sein könnten, wäre meine Antwort: alle Vorrichtungen, Einrichtungen, Konventionen, Medien, Regeln, in denen Musik produziert, aufgeführt, gehört wird (oder produziert, aufgeführt, gehört wurde, als geschichtliche Dispositive). »Was ist die MUSIK oder vielmehr, denn ich will ja gerade nicht die alles krönende theoretische Frage stellen – welches sind die verschiedenen MUSIKdispositive mit all ihren Mechanismen, Wirkungen und Beziehungen, die auf verschiedenen Ebenen der Gesellschaft, in so verschiedenen Bereichen und in so unterschiedlichem Umfang funktionieren?«¹ Es ginge also darum, die unterschiedlichen Dispositive der verschiedenen Musiken zu bestimmen. Dabei wird nur angerissen, was sowieso jeder kennt, es geht nur darum, den Begriff Dispositiv zu konkretisieren.

Dispositive der klassischen Konzertmusik

Zum Beispiel: Die hoch entwickelten Musik-Instrumente, die technische, musikalische Ausbildung und Fähigkeiten der ausführenden Musiker, die Partituren, Spieltechniken, der Konzertraum (dessen Bauweise mit Sitzreihen und erhöhter Bühne, Lichtenanlage für die Musiker, Saallicht für das Publikum); die Geschichte des Konzertsaals, im Theaterbau wurzelnd; die Tradition des öffentlichen Konzertes ...

Eintritt wird bezahlt, in der Regel ein über Geld abgeschlossener Raum, kontrolliert über Einlass-Personal (entsprechend der Türsteher vor der Disco); der Eintretende, Zahlende kauft sich die Exklusivität und entlohnt mit seinem Geld die Musiker/Veranstalter; das Layout der Konzertwerbung; Konzertkleidung (des Publikums, der Ausführenden), Rituale der Verbeugung, des Applauses, der Zugaben, der Pausengetränke und Gespräche; die Klingel, die den Anfang des Konzertes markiert, der synchronisierte Anfang aller Teilnehmenden zum gleichen Zeitpunkt (der Besucher, ausschließlich als Hörende/Sehende aktiv zu werden und der Spieler, in Aktion zu treten); Verabredung der Genre-Sicherheit; der Konzertverlauf; die normierten Längen der Konzert-Abende; Programm-Dispositionen; der Verkauf der Programmhefte als Informationsquelle zu dem Konzert; Medien der An-

kündigung des Konzertereignisses, Radio, Zeitungen, Plakate, Flyer ... (Michael Maierhof)

Dirigieren

Das Medium des Dirigenten sind Handzeichen und Schlagfiguren, mit denen er sich den ausführenden Musikern mitteilt. Deshalb ist er auf dem Podium diesen – und nicht dem Publikum – zugewandt. Mit den Hörern kommuniziert er nur mittelbar.

Michael Maierhofs *splitting 12* für Dirigent solo: Der Dirigent sitzt auf der Bühne, den Blick zum Publikum. Vor ihm ein Tisch mit zwei fünfzig mal fünfzig Zentimeter großen, aufrecht stehenden Plexiglasplatten. Dazwischen ein Spalt, durch den er die Noten sehen kann, die auf dem Tisch liegen.

Welche musikalische Funktion haben Schlagfiguren – jenseits des Szenischen –, wenn sie sich nicht an ausführende Musiker richten? Maierhof projiziert die Dirigierbewegungen auf einen festen Untergrund, die halbtransparenten Plexiglasplatten. Sie wirken wie ein optischer und akustischer Filter und machen die Bewegungen für das Publikum nicht nur sichtbar; indem der Dirigent mit Plastikstäbchen über den unebenen Untergrund fährt, werden sie auch hörbar.

Durch diese Anordnung entkleidet Maierhof die Schlagfiguren ihrer herkömmlichen Funktion und stellt sie in einen neuen Kontext. Sie werden zu eigenständigen musikalischen Bedeutungsträgern und zum Gegenstand des kompositorischen Kalküls.

Hierfür ist neben der räumlichen Anordnung eine genaue Notation nötig (siehe Abbildung S. 11). Bezogen auf die Plexiglasplatten als Rahmen, erlaubt die schematisierte Darstellung der Schlagfiguren eine Festlegung der Bewegungsgröße, die unabhängig von einer Dynamik ist. Sie macht außerdem die unabhängige Behandlung von linker und rechter Hand möglich, zum Beispiel als Polyphonie verschiedener Metren. Mithilfe der Notation lassen sich die konventionalisierten Schlagfiguren verformen und variieren. So werden dem klassischen Repertoire nicht nur neue, virtuelle Schlagfiguren hinzugefügt; sie erlauben Maierhof auch die schrittweise räumliche und klangliche Erkundung des Setups von *splitting 12*.

Trotz des Reichtums an Bewegungsformen wirkt das Stück in seiner reduzierten, geräuschhaften Klanglichkeit rau, spröde. Die konzentrierte Wahrnehmungssituation, die es erzeugt, wird am Ende von einer Tonbandzuspielung unterbrochen. Zu hören ist eine Kurzmeldung, vorgetragen von einer fidelen männ-

1 Michel Foucault, *Dispositive der Macht*, Berlin 1978, S. 68, das von Foucault verwendete Wort MACHT wurde hier allerdings durch das Wort MUSIK ersetzt.

lichen Radiostimme. Das Tragische im Tonfall des Belanglosen als maximale Fallhöhe der medialen Wirklichkeit. Wo die Musik offen bleibt, setzt der Alltag die Schlusskadenz. (Jan Kopp)

Dispositive des Pop/Rock/Hip-hop-Konzerts, der Club-Musik etc.

Zum Beispiel: Raumdisposition, Kleidung, Tanzen, permanente Verstärkung, Druck über Lautstärke, die battles, Fan-Identifikations-Artikel, Alkohol-Konsum während des Konzertes, Identität über Kleidung, Styling, Verhalten, Türsteher, späte Anfangszeiten, Dauer, Preise, Gesten der Begeisterung ...

Dispositive der Musik in der Wohnung, im privaten Raum

Zum Beispiel: Hi-Fi-Anlage im Wohnzimmer – wie stehen die Boxen, wo steht das Radio, wie verändert, bestimmt die Einrichtung die Hörgewohnheiten; MTV-VIVA-Musik-Fernsehen, bindet die räumliche Position beim Hören/Sehen; der mp3-Player bringt räumliche Unabhängigkeit von der fix installierten Stereo-Anlage, also mobiles Hören; Hausmusikabende im 19. Jahrhundert als privates Konzert ... (M. M.)

2) Metrum gilt für die rechte Hand, die neuen Koordinationspunkte der linken Hand sind entsprechend versetzt angegeben

Instrument

Verfremden lässt sich nur, was vertraut ist. Ein Radiergummi zwischen den Saiten verfremdet den vertrauten Klavierton, ein gepresster Bogenstrich den vertrauten Streicherklang. Wird hingegen die Oberfläche eines Luftballons mit Klebestreifen präpariert, so dass sich beim Darüberstreichen mit einem feuchten Spülschwamm rhythmische Muster ergeben, kann kaum von Verfremdung die Rede sein. Denn der Klang eines gestrichenen Luftballons ist als musikalischer Klang *per se* unvertraut, fremd.

Mit genau dieser Klangquelle arbeitet Michael Maierhof in *shopping 4*. Alle drei Interpreten spielen ausschließlich auf Luftballons, deren Oberfläche in mehrere Zonen mit unterschiedlicher Präparation unterteilt ist. Neben dem Streifenmuster auf der Vorderseite ist ein Kreis auf der Rückseite mit Kolophonium imprägniert und seitlich ein einzelner, schmaler Klebestreifen angebracht. Der Klangerzeugung dienen ein Spülschwamm, eine Holzwäscheclammer, Fingerkuppen und Handkante.

Mit diesen Elementen gestaltet Maierhof unterschiedlichste musikalische Situationen.

Obwohl Luftballons keine Musikinstrumente im herkömmlichen Sinne sind, erfordert *shopping 4* von den Interpreten eine Spieltechnik, die weit über das hinausgeht, was beim Spielen von Ad-hoc-Instrumenten – wie kreisenden Tellern, hüpfenden Tischtennisbällen oder Waldteufeln – üblicherweise verlangt wird. Insofern sind die Maierhofschen Ballons eher den Becken in Nicolaus A. Hubers *Clash Music* vergleichbar: rudimentäre Instrumente, deren wahres Klangpotential bisher nicht ausgeschöpft wurde, weil die dafür erforderliche, differenzierte Spieltechnik fehlte.

Stücke wie *shopping 4* oder die *Clash Music* beziehen sich ex negativo auf die Vergangenheit. Nicht, indem sie diese verfremdet sichtbar machen, sondern indem sie zeigen, was ein Becken, ein Luftballon musikalisch hätte auch sein können und bisher nicht war. Sie legen das utopische Potential der von Konvention marginalisierten Klangerzeuger frei. An *shopping 4* wird erkennbar, was Maierhof als die Aufgabe eines experimentellen Komponierens begreift: »Es wäre armselig für die Konzeption einer experimentellen Musik, wenn man in den 60er und 70er Jahren den Ab-

Notation der schematisierten Dirigierfiguren von Michael Maierhofs Komposition *splitting 12* für Dirigent solo.

schluss der Materialforschung diagnostizieren müsste und es jetzt nur noch um die Konstellierungen eines vorhandenen Materialkanons ginge ... Jetzt fängts doch erst richtig an.« Also Hebung der utopischen Potentiale. Einlösen uneingelöster Versprechen einer Neuen Musik mit großem »N«. (J. K.)

Dispositive der Musik auf der Straße, im öffentlichen Raum

Zum Beispiel: Neue Hör-Orte durch mp3-Player/iPod, die entsprechende Mode dazu, Kopfhörer, Abschottung gegen äußere Realität und akustische Eindrücke, diese werden durch privaten Soundtrack ersetzt; der urbane Geräuschpegel, der nur komprimierte Musik zulässt; Internet als Musikvertrieb, mit Download von neuen Songs in der U-Bahn ... (M. M.)

Disparates

Drei unterschiedliche Medien: der Geiger auf der Bühne, Lautsprecher mit Zuspielderät, Leinwand mit Projektor. Drei unterschiedliche Inhalte: akustisch verfremdete Geigenklänge, Popsongs, Flugzeuge auf einem Rollfeld. Drei unterschiedliche Sphären: experimentelle Instrumentalmusik, kommerzieller Mainstream, verkehrstechnische Massenabfertigung. Drei unterschiedliche Zustände: statisch/introspektiv, affirmativ/extrovertiert, dynamisch/sachlich. Alles ist deutlich, unschwer zu erkennen, die Anordnung transparent.

splitting 5 für Geige, CD-Player und Video schneidet disparate Wirklichkeitsbereiche an-, in- und übereinander. Sie treffen sich in einem Erfahrungsraum, dem Konzertsaal, und werden von einem Subjekt wahrgenommen, dem Konzertbesucher. Die kompositorische Struktur folgt jedoch nicht der Absicht, die disparaten Wirklichkeiten zu vermitteln, Zusammenhänge zu erklären. Sie lässt sie *hard edged* aufeinanderprallen: jede Wirklichkeit der Untergrund für die Erfahrung der anderen.

Hier kommt die Dauer ins Spiel. Für den Betrachter verlieren die Objekte mit der Zeit ihre Kanten, lösen sich aus ihrer Verankerung in den unterschiedlichen Wirklichkeitsbereichen und treiben aufeinander zu. Sie beginnen, einer gemeinsamen Wirklichkeit anzugehören, die der ästhetische Raum von *splitting 5* hervorbringt. Würde das Stück eine Stunde dauern, wären womöglich im Auge und Ohr des Betrachters alle Spuren von Alltag abgerieben. Doch Maierhof lässt das Stück wesentlich früher enden. So bleibt die Spannung zwischen

12 außer- und innermusikalischer Realität unauflös-

gelöst. Die Möglichkeit der Durchdringung und Verschmelzung wird nur angedeutet. (J. K.)

Dispositive der komponierten Musik

Zum Beispiel: Vorgegebene Varianten von Notenpapieren; die prägende Oberfläche von Notationsprogrammen wie *Finale*, *Sibelius*; der in Programmzetteln formulierte theoretische Überbau der Musik; mangelnde öffentliche Förderung, die die herrschende Interpretationslosigkeit der aktuellen Musik – über knappe Probenzeiten regelt; Präparationen der Instrumente; elektroakustische Verstärkung der Musiker; elektroakustische Zuspielderäten über PA zu akustischen Instrumenten; live-Elektronik-set-up mit Computer; Video-Zuspielderäten; Konzertkleidung der Aufführenden, des Publikums; die Bar, die Party danach mit DJ ...

Das Netz, das alle diese verschiedenen Dispositive zusammenhält, interessiert dann den Historiker, Soziologen, Philosophen Foucault, aber im Sinne dessen, was es sein könnte, als Spiel-Hypothese: Das Netz könnte zum Beispiel sein: die unausgesprochenen Verabredungen, was als Musik gilt, welche und wie sie Funktionen erfüllt, welchen und wie sie Interessen dient. Foucault würde weiter interessieren: die Genese der Dispositive, die Funktionen/Funktionsveränderungen und dann die internen Prozesse (funktionelle Überdeterminierung und strategische Wiederauffüllung).²

Das Neue und Überraschende an dem Dispositiv-Begriff ist, dass er plötzlich den Bedeutungsraum der Parameter der Musik so leicht erweitert. Das fällt mir besonders deshalb auf, weil in der aktuellen Musik oft die Erweiterungen an den Dispositiven der Musik passieren, die mit traditionellen musiktheoretischen Mitteln (Harmonie- und Formanalyse) kaum noch zu erklären sind. In Cages *4:33* klingt nichts mehr, was vom Interpreten erzeugt würde, was die Verabredung Konzert, das Dispositiv Konzert in Frage stellt; lehnt sich eher an das Dispositiv »Pause zwischen den Stücken« an.

Oder bei Jennifer Walshe, die oft die Popmusik in die kompositorische Arbeit miteinbezieht, oft von einer anderen Sozialisationsperspektive auf die neue Musik schaut und dann diese schrägen Situationen im Neuen Musik-Konzert erzeugt. Wenn bei Walshe's *Kobayashi*-Folge der Schlagzeuger ein Kuschetier (ein Mammut, soweit ich mich erinnere) rhythmisch streichelt, geht es doch genau um den Übertritt zwischen den unterschiedlichen Dispositiven: der set-ups »Neue Musik-Konzert« und »Kinderzimmer« – eine ziemlich

2 Vgl. ebd., S. 119-121.

große Entfernung. Viele Arbeiten von Walshe basieren auf diesen Übertritten zwischen den verschiedenen Dispositiven der jeweiligen Musikrichtungen. Aber nur wenige Dispositive hat der Komponist in der Hand, er kann nicht alle zum Gegenstand von Komposition machen. Die Dispositive werden meist langsam von den Setzungen der Komponisten, den Vorlieben der Veranstalter und des Publikums verändert, andere wiederum bleiben aber auch über Jahrhunderte gleich.

Das Interessante an dem Begriff ist, dass er die realen Gegebenheiten, Bedingungen, Zwänge, Konventionen, Rituale etc., unter denen heute Musik geschrieben, aufgeführt, konsumiert wird, ins Zentrum rückt und damit ein Stück des heute prägenden Musikalltags in die Theorie holen kann, so wie Foucault dies

anhand der Sexualität, der Wahrheit, der Macht getan hat.

Eigentlich sind viele dieser Dispositive Kategorien und Untersuchungsfelder der Musiksoziologie im weitesten Sinne. Mit dem Begriff der Dispositive aber ist es möglich, alle konkreten Komponenten der Produktion, Präsentation und Rezeption als Eigenschaftswelt der Musik selbst zu beschreiben. Damit gehören sie unmittelbar zur Musikproduktion, sind auch in vielen Fällen Gegenstand des Komponierens, was dann wieder von der Musiktheorie als Feld- und Kategorienerweiterung nutzbar gemacht werden könnte (und sogar muss).

Es bleibt darüber hinaus spannend, ob der Begriff Dispositiv so leichtfüßig in die Alltagssprache eingehen wird wie der theoretisch ähnlich aufgeladene »Diskurs«. (M.M.) ■

Musik 21 Niedersachsen klangpol

Hespos wird 70

ZuHören in Winsen

29.3.2008

17.00 Uhr Konzert

oh ton - *ensemble* (Oldenburg) Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Stefan Fricke

Ute Wassermann, Voice (London) Mateng Pollkläsener, Voice (Bremen)

Ensemble L'ART POUR L'ART (Winsen)

Altes Forsthaus Habichtshorst

Lüneburger Str. 220, 21423 Winsen/Luhe

Information: Tel./Fax: 04171-73530

Email: wir@lartpourlart.de <http://www.lartpourlart.de>

klangpol - ein oh ton-Projekt

31.3.2008

20.00 Uhr Konzert

oh ton - *ensemble* (Oldenburg) Ute Wassermann, Voice (London)

Mateng Pollkläsener, Voice (Bremen) Ensemble L'ART POUR L'ART (Winsen)

Schloss Oldenburg,

Schlossplatz, 26122 Oldenburg

Information: Tel.: 0441/776736

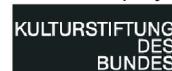
Email: info@oh-ton.de <http://www.oh-ton.de>

Gefördert durch das



Netzwerk
Neue Musik

ein Förderprojekt der



Niedersachsen

STIFTUNG NIEDERSACHSEN

Stadt Winsen

Stadt Oldenburg