

Wer hat Angst vor der heterosexuellen Matrix? Audio-Sampling als Muzak zweiter Ordnung

Mit der Empörung des letzten aufrechten Kulturkritikers, der einsam gegen Privatfernsehen, Konservennahrung und Computerprogramme anschreibt, verkündet der Komponist und Musikwissenschaftler Konrad Boehmer im Jahre 1991 die Hiobsbotschaft:

Komponieren wird nur noch *Kompilation des Genehmen* sein. Was heute schon in musiktechnologischer Hinsicht sich andeutet, wird dann Wirklichkeit zu jedermanns Verfügung sein: das Computerprogramm, das jegliche musikalische Äußerung der Vergangenheit und Gegenwart auf Knopfdruck *unmittelbar verfügbar* macht – und zwar für jedes Individuum: zum Essen, zum Rasieren, zum Geschlechtsakt, Tanz, Sport und anderen Riten. Jeglicher Form gesellschaftlichen Verhaltens wird dessen *klangliche Hülle* perfekt angemessen sein. Music for the Millions wird in diesem Szenarium schon gar nicht mehr durch Komponisten komponiert, sondern nur noch – aufgrund eines viele Millionen Titel zählenden und computerverwalteten Repertoires – durch *Verwalter* bestehender musikalischer Konserven (Boehmer 1993: 257-258, Herv.i.O.).

Dieses von Boehmer geschilderte »Szenarium« computerisierter Knopfdruck-Verfügbarkeit populärer Musik entspricht ziemlich genau dem Arbeitsszenario, dem ich mich im Rahmen der Projektreihe »Wer hat Angst vor der heterosexuellen Matrix?«¹ unterworfen habe: Unter Verwendung der visuellen Programmiersprache »Pd« habe ich einen virtuellen Automaten programmiert, der ein ständig wachsendes Audio-Archiv aus unzähligen verschiedenen Aufnahmen des Pop-Songs »You make me feel like a natural woman« verwaltet und remixt. Der Automat zerlegt die verschiedenen Tonaufzeichnungen in ihre Einzelteile und puzzelt sie zu einem wüsten Mash-up zusammen, dissoziiert die Aufnahmen in viele kleine Sound-Samples und rekombiniert diese Samples zu einem bunten Flickenteppich. Durch Manipulation weniger Parameter (Schnitttrhythmus, Montagefrequenz, Anzahl der zu verarbeitenden Audio-Dateien) können »Verwalter bestehender musikalischer Konserven« von außen beeinflussen, wie der Automat das Material remixt. In jedem Fall aber bleibt das syntaktische Gerüst des Songs (d.h. die Liedform und ihre

1 Eine laufend aktualisierte Online-Dokumentation von »Wer hat Angst vor der heterosexuellen Matrix?« kann aufgerufen werden unter: <http://www.tansek.de>.

metrisch-harmonische Taktung) unangetastet. Kurzum: Anstatt also (auf der Grundlage von Federkiel und Notenpapier) auf voller Schöpfungshöhe Musik zu »komponieren«, kompiliere ich (auf der Grundlage eines »Computerprogramms«) Musik aus »bestehenden musikalischen Konserven«.

Nun ist in Boehmers Worten unschwer das Echo einer Kulturkritik zu vernehmen, wie sie bereits in der Vorzeit digitaler Benutzer_innenanwendungen formuliert worden war – beispielsweise in Adornos Aufsatz »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«. Im Zeitalter von Radio und technischer Reproduzierbarkeit – so Adorno – regrediere das Hören zu einem »atomistischen« Hören, das den einzelnen, »atomisierten« Farbreiz fetischisiert und damit das Denken eines sinnstiftenden musikalischen Formganzen verunmöglicht (vgl. Adorno 1956: 28f.). Und so wie Boehmers computerisierte Jukebox nur noch eine »klangliche Hülle« ausspuckt, die »jeglicher Form gesellschaftlichen Verhaltens perfekt angemessen« zu sein hat, so gilt auch von den atomisierten Reizen, die Adornos Radioapparat empfängt, dass sie »von approbierter Art« (Adorno 1956: 38) sein müssen. Für beide Autoren verheißen neue bzw. neueste Medientechnologien und ihre Speicherungs-, Reproduktions- und Übertragungsmöglichkeiten nichts Gutes – sie sind willkommener Anlass für Verfallsdiagnosen² der alteuropäischen Musiktradition unter kulturindustriellen Vorzeichen. Doch Adornos Text schließt mit einer überraschenden Wendung und dem Orakelspruch:

Vielleicht hilft solcher Verfall einmal zu Unerwartetem. Einmal mag selbst den patenten Kerlen [d.h. den »Jazz«-begeisterten Kurzwellenempfänger-Bastlern. Wir schreiben das Jahr 1938. M.T.], ihre bessere Stunde schlagen, die eher das prompte Schalten mit schon vorgegebenen Materialien, die improvisatorische Versetzung der Dinge verlangt, als jene Art von radikalem Beginnen, das nur im Schutz der unerschütterten Dingwelt gedeiht [...] (Adorno 1956: 43).

Das »Modell« (Adorno 1956: 44) für ein solches zukünftiges »Schalten mit schon vorgegebenen Materialien« (oder für Boehmers Kompilieren »bestehender musikalischer Konserven«?) aber macht Adorno ausgerechnet in den Partituren des musikalischen Lumpensammlers Gustav Mahler aus. Lange bevor Mahlers Sinfonien selbst geremixt werden sollen (die zehnte von Matthew Herbert, die erste von den Abonnent_innen der Berliner Philharmoniker, ...), inauguriert Adorno ihn zum Remix-Künstler *avant la lettre*...

2 Insofern Adorno die Rede vom Verfall des Geschmacks selbst zurückweist, fällt seine Verfallsdiagnose nur umso unerbittlicher aus. Um von einem Verfall des Geschmacks reden zu können, müsste demnach zunächst angenommen werden können, dass (Geschmacks-)Urteile überhaupt noch getroffen werden: den Schlager »mögen, ist fast geradewegs dasselbe wie ihn wiedererkennen« (Adorno 1956: 9).

Mahler ist nicht umsonst das Ärgernis aller bürgerlichen Musikästhetik. Sie nennen ihn unschöpferisch, weil er ihren Begriff des Schaffens selber suspendiert. Alles, womit er umgeht, ist schon da. Er nimmt es hin in der Gestalt seiner Depravation; seine Themen sind enteignete. Dennoch klingt keines wie man es gewohnt war: alle sind wie durch einen Magneten abgelenkt (Adorno 1956: 44).

Doch waren in Adornos Mahler-Apologetik lediglich die musikalischen »Themen« enteignete, so sind im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit (und spätestens im Zeitalter digitaler Kopierbarkeit) Ton-Konserven, Phonographen, mp3-Dateien, mithin ganze Audio-Archive Gegenstand künstlerischer Ent- und Aneignung. »Die einzigen Dinge der Musik, die sich stehlen lassen, sind meßbare, zählbare Folgen von Tönen: Motive und Themen« (Adorno 1996: 292ff.), hatte Adorno voreilig geurteilt und die entfaltete kapitalistische Gesellschaft zur Möglichkeitsbedingung allen musikalischen Diebstahls erklärt. Um ein halbes Jahrhundert später von einem kanadischen Cut-up-Künstler in Sachen musikalischer Kommodifizierung eines Besseren belehrt zu werden: »The precarious commodity in music today is no longer the tune. A fan can recognize a hit from a ten millisecond burst, faster than a Fairlight can whistle Dixie« (Oswald 1985).

Eine Hundertstel Sekunde – zu schnell also um eine sukzessive »Folge von Tönen« abzuzählen, nicht zu schnell aber um das »sound-branding«, d.h. das timbrale Warenetikett von »Born in the USA« wiederzuerkennen. Während auch Grammophonmusik der 30er – zumindest für Adorno – noch ihren Weg über die verkehrsberuhigte Tin-Pan-Alley der Sheet-Music nehmen musste, hatte Kulturindustrie der 80er endgültig auf Schallgeschwindigkeit beschleunigt. Micro-Sampling³ aber ebenfalls. John Oswalds Plunderphonics ziehen mit geplünderten Compact-Discs (born in the USA – made in Japan) die Konsequenzen und halten Schritt mit den Reaktionszeiten von Popmusik Konsument_innen.

Die Sache mit dem Material: Ton, Sinuston, Stille, Rauschen

I. »Das Komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material« (Hanslick 1966: 65), lautet eine berühmt gewordene Formulierung des Wiener Musikkritikers Eduard Hanslick aus dem Jahre 1854. Doch die Qualifi-

³ »Micro-Sampling« bezeichnet ein Sampling-Verfahren, das mit kleinen und kleinsten Zeiteinheiten schaltet und waltet; die Audio-Fragmente sind oftmals kaum länger als der von Oswald beschworene »ten millisecond burst« (Oswald 1985).

zierung des Materials als »geistfähig« ist ein synthetisches, kein analytisches Urteil und daraus folgt der Ausschluss nicht musikwürdiger weil nicht geistfähiger Klänge aus der Sphäre der Musik. Geistfähig ist nach Hanslick allein der einzelne »nach Höhe und Tiefe bestimmte, d.i. meßbare Ton« (Hanslick 1966: 142). »Töne sind [...] die Grundbedingungen aller Musik« (Hanslick 1966: 148).

Notabene: Diese Privilegierung des instrumental hervorgebrachten, messbaren und daher geistfähigen, reinen Tons (einem echten Paradiesvogel unserer akustischen Ökologie) zum exklusiv musikalischen Material ist im 20. Jahrhundert freilich nicht unangezweifelt geblieben. Die Geschichte der ästhetischen Moderne in der Musik ist daher auch oft als die Geschichte ihres expansiven Materialfortschritts erzählt worden: von den *intona-rumori* der italienischen Futuristen über das *objet sonore* eines Pierre Schaeffer bis hin zu den instrumentalen Kratzgeräuschen eines Helmut Lachenmann.

Was aber zeichnet nach Hanslick den physikalisch messbaren Ton – gegenüber anderen Klängen – als einen »geistfähigen« aus? Es ist seine Eigenschaft »willig jedwede Idee des Künstlers in sich auf[zunehmen]« (Hanslick 1966: 65). Durchaus von dieser Welt dienen sich die Töne dem »Künstler« an, dem es kraft seiner Innerlichkeit gelingt, »aus sich heraus etwas [zu] schaffen, was [...] geradezu nicht von dieser Welt ist« (Hanslick 1966: 153).

Offensichtlich etabliert Hanslick eine hylemorphistische (Gebrauchs-)Ontologie, die dichotomisch zwischen Hyle und Morphe oder passivem Material und aktiver Form unterscheidet. Oder wie es in einer klassisch gewordenen Formulierung des Aristoteles heißt: »Materie ist Möglichkeit, die Form Erfüllung« (Aristoteles 1986: 24). Im Rahmen einer hylemorphistischen Ontologie wird Materie/Material als passiv, irreflexiv und formbedürftig repräsentiert, wohingegen Form als aktiv und mit »Selbstreferentialität« (nach Luhmanns Diktion) ausgestattet gedacht wird. Und aufgrund dieser Selbstbezüglichkeit wird Form zu Geist als einer autogenetischen formativen Aktivität aufgewertet (vgl. Luhmann 2001).

In Hanslicks Konzeption stellen der messbare Ton oder das Tonsystem demnach lediglich den Rohstoff oder den Ort einer formativen Selbstaussarbeitung des Geistes: »Da nun die Tonverbindungen [...] durch freies Schaffen der Phantasie gewonnen werden, so prägt sich die geistige Kraft [...] dem Erzeugnis als Charakter auf« (Hanslick 1966: 65). »Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen« (Hanslick 1966: 59) allein und diese »in sich vollendete Form«⁴ ist Entäußerung eines »sich von innen heraus gestaltende[n] Geist[es]« (Hanslick 1966: 63).

⁴ Zur metaphysischen Aura des Begriffs der »in sich vollendeten Form« und Hanslicks Tilgungen in den späteren Auflagen seiner Habilitationsschrift »Vom Musikalisch-

II. Im 20. Jahrhundert jedoch wurde alles anders – und irgendwie dann doch nicht. Die zweite Wiener Schule befreite die zwölf gleichschwebend temperierten Töne aus dem Würgegriff der Dur-Moll-Tonalität und emanzipierte die Dissonanz. Hanslicks Forderung einer »in sich vollendeten Form« blieb für die europäische Avantgarde aber weiterhin verpflichtend, und Schönberg, dessen Zwölffontechnik nun auch dem untergeordnetsten Bratschenton die Würde eines Themeneinsatzes verlieh, gebot seinen zwölf Tönen 1935 in der Manier eines alttestamentarischen Gottes: »Es werde Einheit« (Schönberg 1976: 96).

1952 forderte Pierre Boulez in Darmstadt mit der Flugschrift »Schönberg est mort« zum Vatermord auf. Grund des Attentats: Der Papa der atonalen Musik hatte in seine Stücke noch ein paar konventionelle, tonale Rudimente hineinkomponiert, namentlich: tonale Rhythmik, motivisch-thematische Arbeit, temperierte Stimmung und überlebte expressive Topoi. Die mussten weg.

So machten sich die Seriellen daran ihre Musik von diesen traditionellen Rudimenten und ihren semantischen Konnotationen zu reinigen und eine *musique pure* zu entwerfen. Höhepunkt dieser Tendenz waren die »Studien« von Stockhausen, in denen nun alle Parameter (Höhe, Dauer, Farbe, Artikulation) nach quantifizierenden Reihen organisiert worden waren. Sogar Werckmeisters gleichschwebend temperierter Halbton, der den Tonraum duodezimalmetrisch skaliert hatte, wurde als präformiertes musikalisches Urmeter des 18. Jahrhunderts angezweifelt, das das tonräumliche Terrain nur unzureichend zu durchmessen gestattete. An die Stelle des temperierten Tons des klassischen Orchesterinstrumentariums trat das Frequenzkontinuum des obertonlosen Sinustons der Klangsynthese. Sich von der Formensprache des vergangenen Säkulums abwendend trat der Serialismus das Hanslicksche Erbe der »in sich vollendeten Form« an und rüstete die absolute Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts zur *musique pure* der Nachkriegszeit auf.

III. 1951 wurde John Cages »Music of Changes« uraufgeführt, die dem Höreindruck nach einem total durchorganisierten Stück eigentlich gar nicht so unähnlich, der zugrunde liegenden Methode nach aber diametral entgegengesetzt war. Während die europäischen Seriellen sich die rationale Kontrolle über auch noch das letzte musikalische Detail auf die Fahne geschrieben hatten, delegierte Cage die Kontrolle über das Material an ein chinesisches Orakelbuch namens I-Ching, also: an den Zufall.

Zweck der Übung war es, die Klänge von der Intentionalität und Subjektivität der kompositorischen Intelligenz zu erlösen. Dementsprechend sollte

Schönen«, die die romantische Metaphysik der absoluten Musik zu einer Theorie des Spezifisch-Musikalischen zu schrumpfen versuchen, vgl. Dahlhaus 1978: 32-34.

das Material nicht mehr der ontologische Träger einer Form, sondern (im Gegenteil) die Form das Gefäß⁵ für die Klänge selbst sein. Zur äußersten Konsequenz getrieben in Cages »stillem Stück« aus dem Jahre 1952, ein Jahr nach der »Music of Changes«. In Cages eigenen Worten: »And I imagine that as contemporary music goes on changing in the way that I'm changing it what will be done is to more and more completely liberate sounds from abstract ideas about them and more and more exactly to let them be physically, uniquely, themselves« (Cage 1967: 100).

Das ist freilich ein Münchhausen-Trick: Die Abschaffung der Komponist_in durch die Komponist_in. Wenn auch ein schöner.⁶ Ein Wort des Aristoteles variierend könnten wir Cages Musikphilosophie vielleicht wie folgt paraphrasieren: Form ist Möglichkeit, das Material Erfüllung. Und wie unsere kleine, den Aristotelischen Sinn verdrehende Paraphrase vorführt, ist Cages Werk mitnichten als Überwindung des musikalischen Hylemorphismus zu qualifizieren, sondern: als dessen Inversion.

IV. Vielleicht muss es als ein feiner musikhistorischer Witz aufgefasst werden, dass der wunderbare Peter Ablinger dann im Jahre 1980 nicht etwa akustische Kleinstelemente wie den reinen Sinuston, sondern weißes Rauschen zum Initium seiner Werkreihe »weiss/weisslich« macht. In einer Zeit, in der die Physik alle paar Monate ein neues kleinstes Teilchen (er)findet, rechtfertigt Ablinger seine antiatomistische Materialwahl folgendermaßen: »Rauschen (White noise) is the totality of sounds – »everything always« in its acoustic representation. Comparable to white light that contains all colours, white noise contains all frequencies, and – poetically speaking – all music« (Ablinger).

Während Hanslick behauptet: »Töne sind [...] die Grundbedingungen aller Musik« (Hanslick 1966: 148), ist Rauschen das Resultat oder die Summe »aller Musik« und daher (wieder mit Hanslick gesprochen) »Form«. Während die Hyle des reinen Tons bloße Potenzialität ist und die tonsetzerisch aufgeprägte Gestalt ihre Aktualisierung, ist die Hyle des weißen Rauschens die Summe aller Aktualisierungen bzw. das »everything always« möglicher

5 Die Umschreibung der musikalischen Form als einem »Gefäß« verdankt sich übrigens nicht meiner Erfindungsgabe. Cage meint, ein Stück Musik ließe sich mit einem Glas Milch vergleichen: »Wir brauchen das Glas und wir brauchen die Milch. Oder aber es ist wie ein leeres Glas, in das jeden Augenblick irgend etwas gegossen werden kann« (Cage 1995: 8). Hanslick hingegen zieht die Champagnerflasche dem Milchglas vor und positioniert sich in Fragen der Musikästhetik entschieden formalistisch: »Der musikalische Champagner hat aber das Eigentümliche, er wächst mit der Flasche« (Hanslick 1966: 67).

6 »Cages Stücke sind so interessant, weil sie genau das nicht leisten, was er propagiert« (Grünz 2008: 8).

Gestaltbildungen. Haben wir damit den hylemorphistischen Rahmen der Unterscheidung von Material und Form, Möglichkeit und Erfüllung, von Potenzialität und Aktualisierung überschritten? Indem wir weißes Rauschen als dasjenige Material bestimmt haben, das mitnichten formempfindlich aufgrund von Formlosigkeit ist, sondern im Gegenteil in sich (multi-)formiert? Als dasjenige Material, das mitnichten gestaltlos ist, sondern im Gegenteil die Totalität aller möglichen Gestaltfixierungen?

Rauschen therefore is maximum density, maximum information. But it is also the opposite: no information, maximum redundancy. For me it is less than nothing, less than silence. Silence ceased to be silent long ago. It is crowded now. Full of ideas, sentimentality, and reminiscences (of privacy, religion, nature, and within music: John Cage) (Ablinger).

In eben jenem Moment, in dem wir den hylemorphistischen Rahmen verlassen, scheinen wir bereits wieder darin eingetreten zu sein: Der überquellende Formenreichtum des Rauschens entpuppt sich als ein formativer Overkill, der sogar noch die Stille an Formlosigkeit überbietet, und damit schlägt das »everything always« des Rauschens in ein »less than nothing« um. Als »less than nothing« unterbietet Rauschen das Nichts der Stille. Stille ist spätestens seit Cages stillem Stück nicht mehr still sondern beredt, nicht mehr menschenleer sondern bevölkert. Bevölkert nicht zuletzt von John Cage, dessen Namen die Stille seitdem trägt. Rauschen hingegen ist nicht nur Nichts sondern weniger als Nichts – aber weniger als Nichts ist immer noch mehr als John Cage.

Halten wir fest: Sie waren bis hierhin duldsam genug um sich von mir eine etwas kapriziöse Lektion in jüngerer Musikgeschichte erteilen zu lassen. Diese Musikgeschichte habe ich Ihnen als eine kleine Geschichte erzählt, in der sich zwei Tendenzen unvereinbar gegenüberstehen.

- (1) Die erste Tendenz habe ich als die Traditionslinie Hanslick-Schönberg-Stockhausen dargestellt: Musik ist »tönend bewegte Form« und das Material daher einfach der ontologische Träger einer immateriellen, geistigen »in sich vollendeten Form«. Nennen wir diese Tendenz »Hylemorphismus«. Ein solch anspruchsvoller Formbegriff (bzw. hoffnungslos rigider Werkbegriff) wie derjenige der »in sich vollendeten Form« setzt aber ein »geistfähiges« Material voraus, das von sich aus unbestimmt ist und Formen daher widerstandslos zu absorbieren vermag – genau davon kann aber nicht für jedes klangliche Material die Rede sein. Der Begriff »geistfähiges Material« impliziert daher eine Unterscheidung zwischen einem einheitlichen Repertoire kompositorisch disponibler Klänge einerseits und

einer Vielheit außermusikalischer Klänge andererseits – der Geigenton ist geistfähig, das Geräusch einer zu Boden gefallenen Geige ist es nicht.

- (2) Ausgehend von John Cage haben wir eine zweite Tendenz kennengelernt, die die Form als Gefäß oder Behälter des (durchaus renitenten) Materials (»sounds themselves«) auffasst. Nennen wir diese Tendenz »invertierten Hylemorphismus«. »Invertiert« nennen wir ihn, weil er die Form/Material-Unterscheidung nicht etwa revidiert oder reformuliert, sondern einfach die Asymmetrie, die diese Unterscheidung notwendig einführt, umgekehrt bzw. auf den Kopf stellt. Damit erübrigt sich aber jede Privilegierung eines einheitlichen Repertoires von Klängen zum exklusiv musikalischen Material und die Unterscheidung zwischen Geigenton und Geigenaufprallgeräusch bzw. zwischen geistfähigen und außermusikalischen Klängen kollabiert.

Doch so unvereinbar beide Tendenzen sich auch ausnehmen – es ist stets der sie einende hylemorphistische Rahmen, innerhalb dessen sie operieren.⁷ Und den die Figur des Rauschens allein zu sprengen droht...

Wenden wir uns noch einmal dem geistfähigen Material als einem einheitlichen Repertoire disponibler Töne zu: Nach einem »großartigen Wortspiel Hegels« (Kittler 1995: 90) ist das »A[ch] und O[h] des Gemüts« (Hegel 1970: 150) nicht zuletzt deswegen Ausgangspunkt der Musik, weil das Repertoire kompositorisch disponibler Elemente einfach der Anordnung der Buchstaben auf einer Schreibmaschinentastatur entspricht. Doch als bloßer Ausgangspunkt ist eine C-Dur-Tonleiter bzw. die Anordnung der weißen Tasten auf einer Klaviatur noch keine Musik – und zwar genausowenig wie »q-w-e-r-t-z-u-i-o-p-ü-a-s-d-f-g-h-j-k-l-ö-ä-y-x-c-v-b-n-m« ein Text ist. Oder etwa doch? »f³-e³-d³-c³-h²-a²-g²-f²-e²-d²-c²-h¹-a¹-g¹-f¹-e¹-d¹-c¹-h-a-g-f-e-d-c-H-A-G-F-E-D-C-H₁-A₁« schreibt sich die Transkription des ersten Satzes von Ablingers »weiss/weisslich 1« für Klavier...

⁷ Worin sich die Gemeinsamkeit zwischen beiden Tendenzen noch nicht erschöpft: Weil der Inhalt der Musik »tönend bewegte Formen allein« seien, hatte Hanslick Wortsprache, Affekte und gegenständliche Vorstellungen unter dem Schlagwort des »Außermusikalischen« aus der Musik exkommuniziert; von den außermusikalischen Geräuschen – weil von Geräuschmusikant_innen im kaiserlichen Wien noch nicht die Rede war – gar nicht zu reden. Von diesem (schließlich zum Gemeinplatz abgeschliffenen) Paradigma der absoluten Musik, wonach Musik »ein tönendes Phänomen und nichts sonst sei« (Dahlhaus 1978: 13), zehren auch die von Cage advozierten »sounds themselves« – mit der entscheidenden Pointe jedoch, dass nun auch die außermusikalischen Alltagsgeräusche »zu einer absoluten Musik zweiter Ordnung« (Grüny 2008: 5) nobilitiert wurden. Straebel et al. nennen Cage gar – in völlig unpolemischer Absicht – einen »Hanslick des 20. Jahrhunderts« (Straebel u.a. 2012: 9).

Sicher, anders als die Musique-pure-isten hätte Cage die hier aufgeworfene »Spießerfrage Ist das noch?« (Adorno 67: 161) (in ihrer Variante als »Ist das schon?«) mit einem generösen »Ja« beantwortet. Denn während der Hylemorphismus die Form gegenüber dem Material privilegiert, propagiert die invertierte Doktrin die »sounds themselves« als das ultimative Desiderat. Doch genau dieser Doktrin wollen wir nun widersprechen: Sicher ist die Anordnung der weißen Tasten nicht deswegen *nicht* Musik, weil sie etwa bloß Material wäre; doch ebensowenig *ist* sie Musik, weil sie – mit Cage – einfach klingende Materialität wäre.

Weißes Tasten bzw. weißes Rauschen markieren den Punkt, an dem Ablinger mit Cage über Cage hinaus geht. Als nicht stillzustellende Kippfigur zwischen »everything always« und »less than nothing« hatte sich Rauschen ebenso als gestaltlose Hyle wie als Totalität schlechthin aller Gestaltfixierungen erwiesen. Wenn »weiss/weisslich 1« nun (immer noch oder bereits) Musik ist, dann unter anderem deswegen, weil es diatonische Filterung aus Rauschen ist und damit nicht Material sondern: Form. Als gefiltertes Rauschen aus weißem Rauschen bzw. als Form aus Formen lässt »f³-e³-d³-c³-h²-a²-g²-f²-e²-d²-c²-h¹-a¹-g¹-f¹-e¹-d¹-c¹-h-a-g-f-e-d-c-H-A-G-F-E-D-C-H₁-A₁« die hylemorphistische Unterscheidung zwischen Form und Material kollabieren – sie versinkt in farbigem Rauschen der weißen Tasten.

Medium und Form

Niklas Luhmann hat die von mir als »hylemorphistisch« gezeigten Unterscheidungen (nicht zuletzt für Kunstwerke) als Medium/Form-Differenzen elegant reformuliert. Davon ausgehend ist es geradezu ein Kinderspiel zu plausibilisieren, dass einmal der Geigenton und einmal das Geigenaufprallgeräusch Material künstlerischer Arbeit ist, dass die Klaviertasten einmal Ausgangspunkt eines Stückes und ein andermal das Stück selbst sind und dass schließlich auch eine bestehende Musik zum Medium einer anderen werden kann (vgl. Kreidler 2009). Worin unterscheidet sich Luhmanns Medium/Form-Unterscheidung von der hylemorphistischen? »Es gibt in dieser Begriffssprache [...] nicht den Grenzfall des Materiebegriffs der metaphysischen Tradition: die vollständige Unbestimmtheit im Sinne einer bloßen Bereitschaft des Seins Formen anzunehmen« (Luhmann 1995: 172), denn zwar entstehen Formen durch Selektion aus den kombinatorischen Möglichkeiten, die ein Medium bietet; doch umgekehrt werden Medien aus immer schon geformten Elementen gebildet. Von den elastischeren Medien unterscheiden sich die rigideren Formen allein darin, dass die Elemente, aus denen sie bestehen, nicht lose sondern verhältnismäßig fest gekoppelt sind. Medien und Formen sind

daher nur *relativ* unterschieden, sie *variieren* in ihrer Unterschiedenheit, und keines der beiden Substrate schließt *Selbstreferenz* aus (vgl. Luhmann 2001).

»Daraus ergeben sich Möglichkeiten eines [...] Stufenbaus von Medium/Form-Verhältnissen« (Luhmann 1995: 172): Die Buchstaben des Alphabets werden zu Worten geformt, aus den Worten eines Wortschatzes werden Sätze gebildet usw., bis dieser Buchartikel schließlich in Druck gehen kann. Oder anders buchstabiert: »Das Medium Luft wird zu Tönen geformt,⁸ die Töne sind gleicherweise Medium für die »Form« der Tonleiter, diese Tonleiter ist erneut Medium der »Form« Melodie und so weiter« (Kreidler 2009: 24). Weil also die Elemente, aus denen ein Medium besteht, selber geformt sind, gilt auch umgekehrt, dass jede Form zu einem Medium bzw. Element eines Mediums werden kann. Form ist mithin stets eine Form aus Formen, die der ersten keinen oder zumindest keinen unüberwindbaren Widerstand entgegenbringen.

Innerhalb solcher Medium-Form-Ketten kann meist eine besonders prominente Differenz oder »Leitdifferenz« (Kreidler 2009: 25) ausgemacht werden. Wir haben das im Fall von Ablingers »weiss/weisslich 1« bereits getan: Leitdifferenz ist hier das Verhältnis zwischen weißem Rauschen und weißen Tasten. Das als Kaskade aufgefaltete, oberhalb von f³ und unterhalb von A₁ frequenzbandbeschnittene, diatonisch gefilterte Rauschen entsteht einfach durch Selektion und festere Kopplung derjenigen Frequenzen, die das Medium »weißes Rauschen« lose koppelt.

Vor Helmholtz⁹ jedoch wäre es kaum vorstellbar gewesen, eine absteigende C-Dur-Tonleiter als Formbildung aus Rauschen aufzufassen. Und noch Schönberg hätte dieses Stück nur als Negativbeispiel für sein Diktum, wonach es immer noch viel gute Musik in C-Dur zu komponieren gäbe, werten können, weil er die Form ganz selbstverständlich nicht auf Rauschen sondern auf

8 Kittler nennt nicht Töne sondern Rauschen als erste unwahrgenommen-wahrnehmbare Formbildung des Primärmediums Luft: »bei reichlich zehnmal feineren Ohren würden wir die Materie rauschen hören und vermutlich nichts anderes mehr« (Kittler 1993: 170). Ablinger würde wahrscheinlich hinzufügen, dass wir aufgrund der Zuverlässigkeit unwillkürlicher Rauschunterdrückungsmechanismen nicht nur »nichts anderes« sondern gar nichts mehr hören würden.

9 Hermann von Helmholtz erbrachte im 19. Jahrhundert den messtechnischen Nachweis, dass der einfache »Ton« seinerseits in eine Vielheit von Teiltönen zerlegt werden kann (vgl. Görne 2008: 141). Dieser Nachweis ist Voraussetzung nicht nur der additiven sondern auch der subtraktiven Klangsynthese: »Durch Filterungen dieses Rauschens, also durch eine im Prinzip unbegrenzte Reihe von Subtraktionen kann jede Musik hervorgebracht werden, im Mikrobereich ihrer Schwingungen ebensogut wie im Makrobereich ihrer Hüllkurven, Dynamiken und Rhythmen« (Kittler 1995: 84).

das Medium der diatonischen Skala hin relationiert hätte. Daran können wir ablesen, dass Medium-Form-Differenzen historisch variieren.

Während es nämlich natürlicherweise so scheinen kann, als würden Formen einfach nur auf bestehende Medien *zugreifen* zu brauchen, macht Luhmann im Falle der Kunst (und das gilt insbesondere für die Leitdifferenz eines Kunstwerks, eines Personalstils oder einer Epoche) die »umgekehrte These« (Luhmann 2001: 202) nämlich, »daß die Form sich das Medium erst *schafft*, in dem sie sich ausdrückt« (Luhmann 2001: 202, Herv., M.T.) und zwar »indem sie ein eigenes ›Woraus‹ der Selektion, einen Raum sinnvoller kompositorischer Möglichkeiten« (Luhmann 2001: 203) absteckt.

Dass Medien nicht bloß *vorgefunden* sondern geradezu *erfunden* werden, wird an unserem Beispiel offensichtlich: Anders als C-Dur ist weißes Rauschen als Medium eines Klavierstücks weder durch musikalische Konventionalität noch von den Konventionen des Klavierbaus (die ja auf die Produktion von Klavieren, nicht aber von Rauschgeneratoren abgestellt sind) verbürgt. Auch nach Helmholtz muss sich die Form »F³ . . . A₁« (inklusive des hinweisenden Titels »weiss/weisslich«) erst das Medium (be-)schaffen, in dem sie sich realisiert.

Weil Medien sich somit schlechterdings nur an Formen beobachten lassen, sind wir zu einem *re-entry* gezwungen: Die Unterscheidung von Medium und Form ist paradoxerweise selbst eine Form. Unterscheidet aber die Form sich selbst (ihre Innenseite) von den anderen Möglichkeiten, die das Medium (ihre Außenseite) bietet, dann macht sie diese hervorstechende Differenz von Medium und Form ihrerseits medial verwendbar, nämlich als Medium der Kommunikation.¹⁰ Die (sich von sich selbst unterscheidende) Form des Werkes wird damit selbst zu einem Medium – einem »Medium zweiter Ordnung« (Luhmann 2001: 203).

Als Kommunikation gelingt »weiss/weisslich 1« demnach nur, wenn wir seine Leitdifferenz beobachten: Wir (als die nach Helmholtz geborenen *Connaissau_sen*) müssen nachvollziehen können, dass Rauschen und nicht die C-Dur-Skala das Medium dieser besonderen Form ist und dass dieses Medium auch andere Formen möglich gemacht hätte. Wir hören dann in »F³ . . . A₁« hinein, dass nicht nur diatonisch gefiltertes Rauschen – und nicht zuletzt im Wahnwitz dieser Wahrheit zeigt sich die Klasse von Ablingers

10 Damit berühren wir das Spezifisch-Ästhetische nach Luhmann: »Während wir sonst nur über Wahrnehmung kommunizieren können, kommuniziert Kunst durch Wahrnehmung« (Rebentisch 2003: 90, Herv.i.O.). Und das gelingt der ästhetischen Form gerade deshalb, weil sie als Zweiseitenform, die marked und unmarked space bzw. Form und Medium von sich unterscheidet, zum Gegenstand von Beobachtungen zweiter Ordnung werden kann.

Arbeit – sondern auch rosa oder braunes Rauschen aus dem Konzertflügel hätte dringen können.

Muzak zweiter Ordnung

Indem »weiss/weisslich 1« nicht etwa die C-Dur-Skala als Medium der abwärts geführten Tonleiter bekräftigt, sondern im Gegenteil die weißen Tasten, wie sie die Klavierfabrik verlassen, ihrerseits als Gestaltfixierung eines Rauschens etabliert, demonstriert Ablinger die (alles andere als beliebige) Relativität der Medium/Form-Unterscheidung: Das flexible Medium erweist sich als rigide Form. In einer Art Umkehrung dieser Figur könnten wir in einer Medium-Form-Kette auch ein Glied voran- anstatt zurückschreiten. Etwa indem wir einen Song im Medium C-Dur oder im technischen Speichermedium Compact Disc selbst als Medium oder Element eines solchen auffassen und einen Remix elektroakustisch fixierter Musik erstellen. Die überaus rigide Form eines Pop-Songs wie »like a natural woman« wird dann ihrerseits zum Medium.

Bereits in den 80ern – der Frühzeit digitaler Unterhaltungselektronik – hat John Oswald präexistente Konserven-Musik als »Material« für seine Cut-up-Stücke zweckentfremdet und digitale Micro-Sampling-Strategien auf bestehende Formen angewendet. Cut-up-Stücke unterscheiden demnach sich selbst von den enteigneten Konserven als einem »Woraus« möglicher Selektionen. Eine von Oswalds Arbeiten ausgehende kleine Gattungslehre präzisiert diese Unterscheidung...

- (1) *Mashups* »vermischen« und montieren Songs unterschiedlicher Genres und unterschiedlicher Interpret_innen, etwa nach der Permutationsformel:

Bing Crosby + Sting + Bruce Springsteen = Bing Stingspreen¹¹

...wobei die linke Seite der Gleichung stellvertretend für die lose gekoppelten Elemente des Mediums, die rechte Seite hingegen für ihre Fixierung als Form steht.

- (2) So ähnlich kann mit einem *einzigem* Song verfahren werden. Die Ton-Konserven werden in Audio-Fragmente zerlegt und diese werden zu einem *monothematischen Remix* rekombiniert – »monothematisch«, weil der Remix wie eine Art frühklassischer Sonatensatz mit nur einem »Thema«

11 Genauso schräg wie sich »Bing Stingspreen« liest und anhört, nimmt sich auch das dazugehörige Plattencover aus, das die perspektivisch verzerrende Foto-Montage eines schwarzen Cowboys mit breitem nackten Oberkörper, weißen Gliedmaßen und einem an den Hanky-Code gemahnenden Textil in der rechten Gesäßtasche zeigt. Das Gesäß gehört übrigens – genau – Bing Stingspreen.

auskommt. Oswald hat das beispielsweise mit Jacko durchexerziert, und die Permutationsformel ergibt eine Art Palindrom:

bad + bad + bad = dab¹²

- (3) Das musikinformatische Set-Up von »Wer hat Angst vor der heterosexuellen Matrix?« schließlich ist darauf eingerichtet *verschiedene* Aufnahmen *ein- und desselben* Songs zu einer Art elektroakustischem Frankenstein zu montieren. Von solch einem audio-vampiristischen Manöver lässt sich sagen, dass es die Gattungen *Mashup* und *monothematischer Remix* zu einem *monothematischen Mashup* verheiratet, dessen Formel lauten könnte:

Aretha Dion + Céline Houston + Whitney Franklin = Frénkline Houstlin oder...

Céline Franklin + Whitney Dion + Aretha Houston = Frank Dillinin oder auch...

Whitney Franklin + Aretha Dion + Céline Houston = Arithney Frankonstine

...oder, oder, oder. Während für alle drei Cut-up-Gattungen gilt, dass das Medium der Musik stets eine andere ist, gilt darüber hinaus vom Medium des monothematischen Mashups, dass alle seine Elemente *unterschiedliche* auditive Manifestationen *ein- und desselben* Songs sind. Wir können diese Bestimmung allerdings noch präzisieren.

Die Rekombination der einzelnen Audio-Fragmente folgt nämlich niemals allein den Gesetzmäßigkeiten »freier« Invention, sondern der musikalischen Eigengesetzlichkeit, die in den Audio-Fragmenten sedimentiert ist: Die Rekombination der Elemente des Mediums ist stets eine strenge Rekonstruktion der syntaktischen Song-Struktur. Insofern aber die Syntax des Songs immer bereits entschieden hat, welche Audio-Fragmente aufeinander folgen können und welche nicht, sind die Elemente (verhältnismäßig) rigide organisiert und d.h., das unflexible Medium beschränkt die Möglichkeiten zur Formbildung erheblich. Solche Selbstbeschränkung der Form jedoch zahlt sich aus.

Beschränkungen dieser Art kennen Oswalds Cut-ups nicht. Weil sie die metrisch-harmonische Struktur des Audio-Materials gerade nicht unangetastet lassen sondern geradezu entstellen, wirken sie so schroff und anarchisch. Das Schnittmuster lässt oft nicht mehr als eine timbrale Ahnung von dem geplünderten Song übrig. Im glücklichsten Falle hantiert Oswald nur noch mit den sonischen Resten derjenigen Songs, deren Syntax er demontiert.

12 »dab« ist auf der Platte »plunderphonic« erschienen, deren Artwork das Trugbild eines körpermorphologisch verwandelten oder »transsubstantiierten« (im Rahmen einer Metaphysik der Substanz wäre dies wohl der adäquate Ausdruck) Jacko zeigt.

Flexibilität oder Rigidität des Mediums machen einen Unterschied ums Ganze: »dab« und »Bing Stingspreen« alterieren den Song unmittelbar, machen ihn sich selbst unähnlich und dissimulieren die Identität des Songs, während »Frénkline Houstlin« dem Song nachstellt und sich ihm anverwandelt. Anstatt unmittelbar Differenz zu produzieren, kennt »Frénkline Houstlin« Differenz allein in der syntaktisch getreuen Wiederholung. Vulgo: Wären nicht Pop-Songs sondern die 357 Episoden der TV-Seifenoper »Dallas« das Montage-Material – Oswald schraubte auch daraus noch einen Godard-Film (mit J.R. in der Hauptrolle) zusammen. Ich hingegen würde notdürftig eine 358ste Episode besagter Fernsehserie zusammenschneiden.

Im Gegensatz zum flexiblen Medium von »Bing Stingspreen« oder »dab« ist das rigide Medium von »Frénkline Houstlin« demnach kein Medium rekombinatorischer Ent-stellung, sondern ein Medium der Nach- und Ver-stellung, das Simulakrenbildung ermöglicht. Insofern diese Selektions- und Rekombinationsmöglichkeiten medientechnologisch implementiert sind, entspricht das audio-informatische Set-Up von »Wer hat Angst vor der heterosexuellen Matrix« einer Simulakrenmaschine – einer Maschine, die darauf eingerichtet ist, dutzende Aufnahmen des Songs »natural woman« in Simulakren ihrer selbst zu überführen. Anstatt (wie Oswald) Mainstream-Pop in unerhörte Avantgarde-Musik zu verwandeln, überführt die Simulakrenmaschine Musik-Konserven in *Muzak zweiter Ordnung*¹³.

Wir können die Leitdifferenz des Cut-ups nun straffer formulieren. Im Falle Oswalds betrifft die herausstechende Leitdifferenz einerseits Konservenmusik als ein Medium, das Möglichkeiten der Entstellung eröffnet, und die aktualisierte Rekonfiguration der Elemente dieses Mediums andererseits. Indem wir den unangetasteten Song mit seiner entstellten Cut-up-Version vergleichen, orientieren wir uns an der Leitdifferenz entstellt/nicht-entstellt, gleich/anders oder *ähnlich/nicht-ähnlich*. Da jedoch Innen- und Aussenseite von »Frénkline Houstlin« – also: Song und Cut-up – immer bereits von Ähnlichkeit gezeichnet sind, führt die Unterscheidung ähnlich/unähnlich zu keinen wirkmächtigen Distinktionen. Denn ein Simulakrum des Songs kann dem Song gar nicht nicht-ähnlich sein – sonst wäre es keines. Stattdessen führt die Ähnlichkeit beider Seiten zu der Frage: Welche der beiden Seiten ist der anderen nur ähnlich? Welche der beiden Seiten steht in sich selbst und welche

13 Insofern die Whitney Franklins und Céline Houstons den öffentlichen wie privaten Raum bevölkern und daher unaufgefordert alle unsere Lebensvollzüge begleiten, muss Mainstream-Pop-Musik als Sound des fortgeschrittenen Kapitalismus und ausgezeichnetes Instrument ideologischer Einflüsterung (»heard, but not listened to«) verstanden werden – genau das aber bezeichnet der Term »Muzak«.

ist nur abgeleitet? Und die Leitdifferenz des Simulakrums ist dann vielmehr: *echt/unecht* oder *Original/Kopie*.

Diese Unterscheidung betrifft das Simulakrum auf der einen Seite und den »echten« Song bzw. die Originalaufnahmen (deren virtuelle Totalität das Medium des Simulakrums konstituiert) auf der anderen. Indem jedoch das Simulakrum den Song wiederholt, wiederholt es auch die Wiederholungsstruktur, die die Elemente des Mediums fest miteinander verkoppelt. Das aber heißt: Nicht nur Innen- und Aussenseite des Simulakrums sind einander ähnlich – die Elemente seiner Aussenseite bzw. seines Mediums sind es ebenfalls. Und damit wiederholt sich die Unterscheidung Original/Kopie paradoxerweise auf der Außenseite des Simulakrums: Welche der Originalaufnahmen ist der »echte« Song?

Diese Anwendung der Unterscheidung auf sich selbst aber destabilisiert die getroffene Unterscheidung als solche. Qua Wiederholung der Wiederholungen inszeniert das Simulakrum die Originalaufnahmen als Cover-Versionen bzw. Kopien. Oder besser gesagt: Jede Aufnahme des Songs ist selber bereits die Kopie einer Kopie, die Imitation einer Imitation, die Coverversion einer anderen. Die Elemente des Simulakrums bilden eine Kette von Ableitungen, deren Glieder sich nachahmen, wiederholen und aufeinander beziehen. Selbst die Erstaufnahme ist nur ein abgeleitetes Glied in dieser Ableitungsserie und markiert einen Ursprung, der keiner ist: Aretha Franklins Originalversion aus dem Jahre 1967, die »ursprünglich von Carol King stammt« (Butler 1991: 223), wird vier Jahre später von der Urheberin gecovered. Dergestalt macht das Simulakrum die Frage nach der Originalversion oder dem echten Song unentscheidbar: Der Song erscheint als Coverversion seiner selbst. Als Kopie ohne Original.

Die Frage nach der echten oder Originalversion des Songs aber führt uns unvermeidlich zur Frage nach einem Original ganz anderer Art: nämlich jener ursprünglichen Weiblichkeit, die der Song herbeizitiert.

Wenn eine Sängerin singt »You make me feel like a natural woman«, dann scheint dies nahezuzeigen, dass durch die Beteiligung an der kulturellen Position »Frau« eine Art natürliches Potential ihres biologischen Geschlechts verwirklicht, dass dieses Geschlecht durch ein gegengeschlechtliches Begehren ausgedrückt¹⁴ und dass schließlich diese in sich »kohärente«, »sinnvolle« Identität, in der es keine »Diskontinuität« zwischen Körper, Identität und Sexualität gibt, in einem glücklichen Augenblick heterosexueller Anerkennung vom Ort des Anderen (des imaginären Lovers oder vielleicht auch des adressierten Publikums) bestätigt werden würde (vgl. Butler 2003: 165). Der bestätigende

14 Wir wollen für den Moment ausschließen, dass die Sängerin etwa Judith Butler oder eine »Fummeltunte« adressiert (vgl. Butler 2003: 166).

Andere spiegelt sie demnach einfach als das, was sie in einem wenig voraussetzungsvollen und gänzlich unzweideutigen Sinne ist: »a natural woman«.

Gegen diese Prima-facie-Lesart hat Judith Butler vorgebracht, dass der kleine adverbiale Widerhaken »like«¹⁵ in »like a natural woman« jene Naturalisierung der Geschlechtsidentität bereits anfechten könnte. Denn diese (geflissentlich überhörte) sprachliche »Fehlleistung« verrät, dass »der Effekt der Natürlichkeit *allein* als Konsequenz jenes Augenblicks heterosexueller Anerkennung erreicht werden kann« (Butler 2003: 166, Herv., M.T.). Die Bestätigung der Natürlichkeit markiert mithin »eine Art metaphorische Substitution, ein[en] Akt der Hochstapelei, eine Art sublimale und vorübergehende Beteiligung an einer ontologischen Illusion, die durch die profane Funktionsweise heterosexuellen Drags produziert wird« (Butler 2003: 166, modifizierte Übersetzung, M.T.).

Ist aber »Natürlichkeit« ein Effekt heterosexuellen Drags, dann muss »drag« offensichtlich in dem katachrestischen Sinne verstanden werden, dass die Imitation »keine sekundäre Imitation ist, die ein vorgängiges und ursprüngliches soziales Geschlecht voraussetzt« (Butler 1993a: 178). Vielmehr ist der heterosexuelle Drag ein »andauernder und wiederholter Versuch [...] die eigenen Idealisierungen [des Natürlichen, Echten, Ursprünglichen. M.T.] zu imitieren« (Butler 1993a: 178). Dieser *circulus vitiosus* aber kann sich nie ganz schließen, insofern ihm ein Rest subsistiert: Weil Identität niemals mit sich selbst identisch ist, weil die hegemoniale Heterosexualität niemals mit ihren eigenen Idealisierungen identisch werden kann, ist sie vom »Wiederholungszwang« (Butler 2003: 161) getrieben.

Die Möglichkeit dieser zweiten Lesart aktualisiert das Simulakrum des Songs: »Was, wenn ›Originalität‹ *selbst* nur ein Cover-Song wäre?« (deLire 2013: 63, Herv.i.O.). Denn ebenso wie das Simulakrum die einzelnen Aufnahmen als Cover-Versionen ausstellt, inszeniert es die einzelnen Sängerinnen als Drag-Queens oder besser gesagt Faux-Queens, die das Original, welches sie beschwören, wiederholt performativ hervorbringen und imitierend zu verkörpern versuchen. Die Imitationsstruktur, die das Simulakrum abbildet, lässt daher nicht nur den Song sondern ebenso die ursprüngliche Geschlechtsidentität als »eine Imitation ohne Original« (Butler 1991: 203) bzw. als einen Effekt heterosexuellen Drags erscheinen: Die »natural women« Aretha Dion et aliae imitieren die »natürliche« Geschlechtsidentität, die der Song beschwört – ihre audio-vampiristische Wiedergängerin Frénkline Houston jedoch ist nicht nur ihre monströse, widernatürliche Doublette, sie ist auch die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität *au naturel*.

15 Die entscheidende Kursivierung von »like« fehlt in der von Kraß herausgegebenen Übersetzung (vgl. Butler 2003: 166; Butler 1993b: 317).

Das audio-vampiristische Manöver gleicht darin den parodistischen oder subversiven Wiederholungen, wie Butler sie vorgeschlagen hat – Wiederholungen, die »die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher« (Butler 1991: 202) offenlegen, damit die Annahme einer ursächlichen Kontinuität zwischen Sex, Gender und Begehren suspendieren und folglich den Anspruch hegemonialer Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit zurückweisen. Die »Parodie des Begriffs des Originals als solchem« (Butler 1991: 203) führt damit unvermeidlich zu einer Irritation jener vermeintlichen Gewissheiten, die unsere geschlechtliche Existenz verdinglichen und unser Begehren in Geiselhaft nehmen; und wie Butler ferner nahegelegt hat, kann diese Erschütterung des Normalitätsgefühls zum Anlass einer Erschütterung des Zwerchfells werden (vgl. Butler 1991: 204). – Unmittelbar vor einer Aufführung eines Stücks für Klavier, Haushaltsgeräte und fünf (defekte) Radios auf die Möglichkeit angesprochen, dass das Publikum die Darbietung mit schallendem Gelächter komplimentieren könnte, antwortete John Cage (natürlich lachend): »I consider laughter preferable to tears.«

Quellenverzeichnis

- Ablinger, Peter: Rauschen. Online einsehbar unter <http://ablinger.mur.at/rauschen.html> [Zugriff am 2.9.13].
- Adorno, Theodor W. 1956: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. In: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen. 9-45.
- Adorno, Theodor W. 1967: Die Kunst und die Künste. In: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt/Main. 158-182.
- Adorno, Theodor W. 1996: Musikalische Diebe, unmusikalische Richter. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Gesammelte Schriften Bd.17. Frankfurt/Main.
- Aristoteles 1986: Über die Seele. Berlin.
- Boehmer, Konrad 1993: Die Zukunft der (Kunst-)Musik. In: Söll, Burkhardt (Hg.): Das böse Ohr. Texte zur Musik 1961-1991. Köln. 256-280.
- Butler, Judith 1991: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main.
- Butler, Judith 1993a: Körper von Gewicht. Frankfurt/Main.
- Butler, Judith 1993b: Imitation and Gender Insubordination. In: Ablove, Henry/Barale, Michèle Aina/Halperin, David M. (Hg.): The Lesbian and Gay Studies Reader. New York. 307-320.
- Butler, Judith 2003: Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In: Kraß, Andreas (Hg.): Queer Denken. Frankfurt/Main. 144-168.
- Cage, John 1967: Julliard Lecture. In: *A Year from Monday. New Lectures and Writings*. Middletown. 95-111.

- Cage, John 1995: Vortrag über nichts. In: Silence. Frankfurt/Main. 6-35.
- Dahlhaus, Carl 1978: Die Idee der absoluten Musik. Kassel.
- deLire, Luce 2013: Dekonstruktion – Kritik – dekonstruktive Kritik. Unveröffentlichte Masterarbeit. Berlin.
- Görne, Thomas 2008: Tontechnik. München.
- Grüny, Christian 2008: Der Alltag als Kunst zweiter Ordnung. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript. Online einsehbar unter: http://www.dgae.de/downloads/Christian_Grueny.pdf [Zugriff am 2.9.13].
- Hanslick, Eduard 1854/1966: Vom Musikalisch-Schönen. Wiesbaden.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich [1835-38] 1970: Vorlesungen über die Ästhetik. Bd.III. Frankfurt/Main.
- Kittler, Friedrich 1993: Signal-Rausch-Abstand. In: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig. 161-181.
- Kittler, Friedrich 1995: Musik als Medium. In: Dotzler, Bernhard J./Müller, Ernst (Hg.): Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis. Berlin. 83-99.
- Kreidler, Johannes 2009: Zum Materialstand der Gegenwartsmusik. In: Musik und Ästhetik 52 (13). 24-37.
- Luhmann, Niklas 1995: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/Main.
- Luhmann, Niklas 2001: Das Medium der Kunst. In: Jahraus, Oliver (Hg.): Aufsätze und Reden. Stuttgart. 198-217.
- Oswald, John 1985: Plunderphonics. Audio Piracy as a Compositional Prerogative. Online einsehbar unter: <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> [Zugriff am 2.9.13].
- Rebentisch, Juliane 2003: Ästhetik der Installation. Frankfurt/Main.
- Schönberg, Arnold 1976: Komposition mit zwölf Tönen. In: Vojtech, Ivan (Hg.): Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Frankfurt/Main. 72-96.
- Straebel, Volker/Osterwold, Mathias 2012: Cage statt Käfig. Eine Apologie. In: Programmbuch der MaerzMusik. Berlin. 5-10.