

OLIVER RUF

Phonographie als Medium des Ästhetischen. Zur Dekonstruktion eines gestalterischen Dispositivs

1.

Die Geschichte der Ästhetik ist – bei allen Differenzierungen – oft eine Geschichte des Kunstwerks. Bis hin zu den Bildtheorien des 20. und 21. Jahrhunderts bleibt dabei das Visuelle paradigmatisch für ein Denken desselben. Wie aber verhält sich die Frage des Ästhetischen angesichts medienhistorischer Fortschreitungen, die diesen Befund sowohl komplettieren wie unterlaufen und das Kunstwerk dazu auch stets neu theoretisch konfrontieren? Malte Hubrig bietet eine Antwortperspektive dahingehend an,¹ dass hierfür der Versuch vorgeschlagen wird, namentlich die Phonographie² zu behandeln – nicht als bloßes Supplement der Kunstgeschichte, sondern als deren mediale Unterbrechung. Die leitende These lautet entsprechend implizit: Wo Klang aufgezeichnet wird, verschiebt sich die Ontologie des Kunstwerks; Phonographie ist nicht Reproduktion, sondern Einschreibung; nicht lediglich Technik, sondern eine ästhetische Bedingung von jener Möglichkeit.³ Konsequenterweise sind zum Beleg dieser Überlegung zunächst jene wiederum historischen Konstellationen zu rekonstruieren, in denen das Grammophon und die Schallplatte in künstlerische Praktiken eintreten.⁴ Diese Rekonstruktion ist jedoch kein antiquarisches Unternehmen. Vielmehr liest es die technischen Dispositive als epistemische Operatoren: Die phonographische Spur ist keine sekundäre Fixierung eines vorgängigen Ereignisses, sondern konstituiert das Ereignis als wiederholbare Differenz. Damit kann sich – ohne dies explizit zu machen – einer Denkfigur angenähert werden, die sich so beschreiben ließe: nicht das Abbild einer Präsenz zu identifizieren, sondern deren Verschiebung und Spur. Die Phonographie erscheint als eine Art akustische Schrift, als materielle Artikulation von Zeit.

In dieser Perspektive ist es möglich, Klang nicht länger als flüchtige Erscheinung zu begreifen, sondern als sedimentierte Form: insbesondere von Zeit. Das Entscheidende ist die Umkehrung des Paradigmas der Präsenz: Während eine eher traditionelle Musikästhetik das Ereignis der Unmittelbarkeit privilegiert, wird hier gezeigt, dass die Aufzeichnung selbst zur primären ästhetischen Instanz avanciert.⁵ Ein Aufzeichnungsmedium ist, so gesehen, nicht länger Dokument, sondern Werk. Das Werk wiederum ist nicht identisch mit einer Partitur oder einem einmaligen Vollzug, sondern mit einer technisch vermittelten Wiederholbarkeit, die jede Aufführung bereits

¹ Vgl. Malte Hubrig, *Phonographische Kunst. Zum Verhältnis von Klang und Bild*, Bielefeld: transcript 2025.

² Siehe dazu auch Stefan Gauß, *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammons in Deutschland (1900–1940)*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009.

³ Siehe dazu zudem auch Friedrich A. Kittler, *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 11 f.

⁴ Vgl. Hubrig, *Phonographische Kunst*, S. 19–84.

⁵ Siehe dazu auch Daniel Martin Feige, *Philosophie der Musik. Musikästhetik im Ausgang von Adorno*, München: edition text + kritik 2024.

durchquert. Theoretisch produktiv wird diese Argumentation dort, wo das Verhältnis von Klang und Bild neu bestimmt werden kann. Beschrieben wird eine Spannung zwischen visueller Fixierung und auditiver Temporalität, die jedoch nicht als Opposition bestehen bleibt. Vielmehr ist einsichtig, dass die Phonographie das Bild selbst transformiert: Indem Klang technisch gerahmt wird, tritt dieser in ein Dispositiv ein, das traditionell dem Visuellen vorbehalten war – Archiv, Sammlung oder auch der Status als Objekt. Zugleich destabilisiert jener dieses Dispositiv, weil diese Zeitlichkeit als irreduzibles Moment einzuführen ist. Das Kunstwerk wird zur Figur der Zeit.

2.

Hier liegt ebenfalls eine theoretische Stärke. Denn so gelingt es, die Phonographie als Schnittstelle von Materialität und Flüchtigkeit zu denken. Vermieden wird eine naive Techniqueuphorie ebenso wie eine kulturpessimistische Verlustdiagnose. Stattdessen buchstäblich begriffen wird das Medium als Differenzmaschine: Es produziert Abstände zwischen Ereignis und Spur, Original und Kopie, Hören und Sehen. Auch hier sind Medien keine neutralen Werkzeuge, sondern Gefüge von Praktiken, Diskursen und Verhältnissen. Die phonographische Kunst ist der Effekt eines solchen Gefüge, dessen Vollzug und zugleich seine Verschiebung. Genau dies expliziert die Studie von Malte Hubrig, die gleichwohl – zumindest an manchen Stellen – hinter der Radikalität der eigenen Prämissen zurückbleibt. Zwar dekonstruiert diese das Primat des Visuellen, doch bleibt der Bildbegriff als implizite Referenzgröße erhalten. Die Phonographie erscheint oft noch als Erweiterung oder Korrektur einer visuellen Ordnung, nicht als deren vollständige Transformation. Hier ließe sich fragen, ob nicht eine konsequentere Ontologie des Hörens erforderlich wäre – eine Ästhetik, die das Kunstwerk von Seiten der Temporalität denkt und nicht von solchen der Objektivation. Ein solcher Schritt würde bedeuten, die Phonographie nicht allein als Medium unter anderen zu verstehen, sondern als paradigmatische Figur der Moderne. Denn in ihr verdichtet sich eine Erfahrung, die für Gegenwart schlechthin konstitutiv ist: die technische Wiederholbarkeit des Ephemerens. Bereits Benjamin hat die Reproduzierbarkeit als Zäsur der Kunstgeschichte beschrieben.⁶ Hubrig verschiebt diese Diagnose ins Akustische: Nicht das Bild verliert seine Aura, sondern das Hören gewinnt eine neue Materialität. Die Spur ersetzt die Präsenz, die Aufnahme das Ereignis.

Ausgehend von Hubrigs Überlegungen lässt sich daher ein eigener ästhetischer Standpunkt formulieren: Phonographie ist das Medium, in dem sich Ästhetik von einer Theorie der Erscheinung zu einer Theorie der Einschreibung transformiert. Kunst ist nicht mehr primär das, was erscheint, sondern das, was sich als Spur organisiert. Diese Spur ist weder rein materiell noch rein immateriell; sie ist eine differenzielle Struktur, die Zeit speichert und zugleich neu produziert. In der Wiederholung entsteht Bedeutung – nicht trotz, sondern wegen der technischen Vermittlung. In diesem Sinne eröffnet der vorliegende Band zur phonographischen Kunst, der auf Marcel Duchamps musikalisches Werk wie auf Robert Morris' phonographische Skulptur blickt,⁷ eine Perspektive, die über die spezifische Mediengeschichte hinausweist. Sie fordert eine Revision der Grundbegriffe ästhetischer Theorie: Werk, Medium, Wahrnehmung. Wenn Klang eingeschrieben werden kann, dann ist das Kunstwerk kein statisches Objekt mehr, sondern ein Geflecht von Zeitspuren. „Ästhetik“ müsste sich folglich auch an dieser Stelle als Medienontologie verstehen bzw. als Analyse jener technischen Bedingungen, unter denen Wahrnehmung überhaupt erst Gestalt annimmt.

Die Schwäche des Buches liegt dabei einerseits weniger in seiner Argumentation als in der Zurückhaltung gegenüber dieser ontologischen Konsequenz. Hubrig deutet sie an, führt sie aber

⁶ Vgl. einmal mehr Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013.

⁷ Vgl. Hubrig, *Phonographische Kunst*, S. 85-190.

nicht vollständig aus. Gerade darin besteht jedoch auch andererseits die Produktivität dieses Unternehmens: Es zwingt dazu, weiterzudenken. Die Phonographie erscheint als Grenzphänomen, an dem sich entscheidet, ob das Ästhetische weiterhin im Zeichen des Bildes operiert oder sich auf die Spur des Hörbaren einlässt. So gelesen ist Hubrigs Studie mehr als eine kunsthistorische Untersuchung. Sie ist ein Beitrag zur Dekonstruktion des visuellen Dispositivs und zur Neubestimmung des Ästhetischen als medial vermittelter Differenz. Dass diese Neubestimmung nicht vollumfänglich gelingt, ist weniger ein Mangel als ein Symptom ihres Gegenstandes: Die phonographische Spur entzieht sich der endgültigen Fixierung. Sie bleibt wiederholbar – und gerade darin ästhetisch produktiv. Eine solche Produktivität kann sich in unterschiedlichem ästhetischem Vollzug äußern, beispielsweise in einer historischen Sprachaufnahme, einer brüchigen Rede aus einem frühen Tonarchiv. Die phonographische Stimme, von Rauschen durchsetzt, ist nicht mehr Trägerin eines semantischen Gehalts; sie erscheint als vibrierende Materialität, als akustische Textur. Das Knistern der Oberfläche, die minimale Verzerrung der Tonhöhe, die mechanische Gleichförmigkeit der Rotation – all dies artikuliert eine Zeitlichkeit, die nicht auf das Gesagte reduzierbar ist. Die ästhetische Erfahrung entsteht gerade im Widerstand des Materials gegen transparente Bedeutung.

3.

Es zeigt sich, dass für die phonographische Kunst Einschreibung nicht Bewahrung bedeutet, sondern Transformation. Diese konserviert nicht ein ursprüngliches Ereignis, sondern erzeugt ein neues, das sich aus der Differenz zwischen Einst und Jetzt konstituiert. Das Subjekt hört nicht eine Stimme ‚an sich‘, sondern ein Geflecht aus Spur, Technik und Raum. Ästhetisierung vollzieht sich im Bewusstsein dieser Vermittlung: Das Werk exponiert seine eigene Medialität. Klang wird nicht als unmittelbare Präsenz konsumiert, sondern als Resultat eines Apparats, der seine Bedingungen offenlegt. Eine derartige Konstellation radikalisiert einmal mehr den Werkbegriff. Das Kunstwerk ist nicht länger lokalisierbar (in einem Objekt oder einem Ereignis) als vielmehr eine Relation zwischen Aufzeichnung, Wiedergabe und Situation. Das Ästhetische erweist sich als Praxis von Differenzerfahrung: Das Gehörte ist stets zugleich vergangen und gegenwärtig, technisch fixiert und kontingent aktualisiert. Gerade diese Spannung produziert Intensität. Die Spur trägt eine Schichtung in sich, die jede Identität unterläuft.⁸

Von da aus lässt sich die Bedeutung des ästhetisch Phonographischen selbst neu akzentuieren. Die vorliegenden historischen Analysen liefern das Material, an dem sich eine solche Medienontologie erproben lässt. Indem die Phonographie als künstlerisches Mittel ernst genommen wird, verschiebt sich die Aufmerksamkeit von einer eher ikonischen Oberfläche zur akustischen Tiefenstruktur. Die versammelten Beispiele zeigen, dass künstlerische Praxis immer wieder jene Momente hervorhebt, in denen die technische Apparatur selbst zur ästhetischen Figuration wird. Die Drehbewegung, die Gravur, die Möglichkeit der Endlosschleife – all dies fungiert nicht nur als funktionale Bedingung, sondern als symbolische Form. Damit entpuppt sich Hubrigs Studie am Ende ferner als Ausgangspunkt für einen weitergehenden Diskurs, in dem das Ästhetische nicht mehr als Sphäre des Schönen oder Erhabenen Entfaltung findet, sondern als Reflexion der eigenen medialen Bedingtheit. Die Argumentation legt denn auch zugleich nahe, dass die Geschichte der Kunst nicht entlang stilistischer Epochen, sondern entlang technischer Dispositive neu erzählt werden könnte. Die phonographische Praxis wäre dann kein Sonderfall, sondern paradigmatisch für eine epochale Episode, in der jede Erfahrung bereits durch Apparate strukturiert ist. Wo die historische Emergenz einer klangbasierten Kunstform beschrieben werden kann, lässt sich eine Identifizierung der ästhetischen Spur entwickeln. Die Phonographie fungiert als Modellfall einer Ästhetik, die Differenz, Wiederholung und Materialität verbindet. In dieser Verschränkung zeigt sich die eigentliche Tragweite: Das Angebot besteht in der exemplarischen Re-

⁸ Siehe dazu ebenfalls erneut Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 1999*, München: Fink 1985.

konstruktion, die ihrerseits eine Herausforderung bedeutet und regelrecht dazu zwingt, das Ästhetische dann jenseits der Sichtbarkeit zu denken – als Resonanzraum technischer Repräsentation, in der Zeit selbst zur formgebenden Kraft wird.

Eine in dieser Weise vorgenommene Verschiebung hat Konsequenzen, die über Kunst- und Medientheorie hinausreichen und überdies in eine designtheoretische Problematik münden.⁹ Wenn ästhetische Erfahrung nicht mehr an visuelle Form gebunden ist und als Effekt medialer Konfiguration verstanden werden muss, dann betrifft dies auch das Selbstverständnis von Gestaltung. Diese erscheint nicht mehr primär als Formgebung sichtbarer Oberflächen, sondern als Organisation von Wahrnehmungsbedingungen. Die Frage lautet nicht mehr: Wie sieht ein Objekt aus? Sondern: Welche Relationen stiftet es? Gerade im Kontext auditiver Technologien – von Interfaces sprachbasierter Systeme bis zu immersiven Klangumgebungen – wird deutlich, dass Gestaltung immer schon eine zeitliche Dramaturgie entwirft. Die Anordnung von Lautsprechern, die Programmierung von Feedback-Signalen, die Taktung algorithmischer Reaktionen: All dies formt Erfahrungsräume, ohne notwendigerweise sichtbar zu werden. Design operiert hier als Choreographie des Hörens.¹⁰ Es strukturiert Aufmerksamkeit, erzeugt Erwartung, moduliert Intensität.

Vor der Folie von Hubrigs Analyse lässt sich mithin sagen: Wenn die phonographische Praxis (und vor allem ihre Kunst) gezeigt hat, dass technische Apparate ästhetische Strukturen hervorbringen, dann ist Design jene Disziplin, die solche Strukturen bewusst disponiert. Es bewegt sich im Zwischenraum von Materialität und Wahrnehmung. Der Phonograph ist exklusiv Träger von Klang, sondern Resultat einer spezifischen Formung. In ihm verschränken sich technisches Wissen und ästhetische Entscheidung. Diese Verbundenheit setzt sich in digitalen Umgebungen fort, wenngleich unter anderen Vorzeichen. Eine designtheoretische Perspektive müsste daher das Ästhetische als Prozess der Konfiguration begreifen. Gestaltung bedeutet in diesem Kontext, Bedingungen für Resonanz zu schaffen, ohne deren Resultat vollständig kontrollieren zu können. Gestaltung entwirft hierfür Szenarien, in denen Differenz erfahrbar wird. Damit wird Design selbst zu einer Form der Medienontologie: Es reflektiert nicht nur Erscheinungen, sondern die strukturellen Voraussetzungen ihrer Wahrnehmbarkeit. In diesem Sinn führt die Auseinandersetzung mit der phonographischen Kunst zu einer erweiterten Theorie der Gestaltung – einer Theorie, in der Form nicht mehr allein sichtbar, sondern hörbar, zeitlich und relational gedacht wird.

4.

Wird diese Perspektive in eine Theorie des Designs überführt, verschiebt sich der Fokus. Gestaltung ist nun nicht mehr intentionale Formsetzung, sondern Operation innerhalb eines Feldes von Differenzen, das seine eigenen Bedingungen mitproduziert. Design wäre demnach keine Disziplin, die Objekte stabilisiert, sondern eine Entwurfspraxis, die Relationen disponiert. Anders gesagt: Design arbeitet so an den Schnittstellen von Material, Code, Körper und Wahrnehmung, ohne je einen letzten Ursprung zu garantieren. Phonographisch gelesen bedeutet das: Design ist Schrift im erweiterten Sinn. Es schreibt nicht Bedeutungen ein, sondern organisiert Spuren, die sich im Gebrauch aktualisieren. Ein Interface, ein akustisches Signal, eine algorithmische Sequenz – all dies fungiert als Artikulation, die nur in ihrem iterativen Verlauf existiert. Die gestaltete Form ist nicht identisch mit sich selbst; sie differiert, verschiebt, antwortet auf Kontexte, die sie zugleich erst hervorbringt. Gestaltung erzeugt Abstände, die durch Wahrnehmung strukturiert sind, ohne je vollständig präsent zu sein.

⁹ Siehe dazu Oliver Ruf, Thomas Hensel u. Lars C. Grabbe, »Designtheorie«, in: dies. (Hg.), *Handbuch Designwissenschaft. Theorie – Praxis – Geschichte*, Stuttgart: Metzler 2026, S. 259–266.

¹⁰ Siehe dazu auch Daniel Schmicking, *Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Mit Hubrigs Analyse im Rücken lässt sich denn auch sagen, dass die phonographische Apparatur bereits eine an dieser Stelle nur anzudeutende designtheoretische Überzeugung antizipiert. Ihre eigene Formung war nie bloß allein technische Notwendigkeit, sondern eine spezifische Anordnung von Möglichkeiten und Ausschlüssen. In ihr materialisierte sich eine Entscheidung darüber, was hörbar wird und was nicht. Design ist, durch diese Brille bestimmt, damit immer auch Selektion, Rahmung, Setzung von Grenzen.¹¹ Doch diese Grenzen sind nicht stabil; sie verschieben sich mit jedem Akt der Nutzung. Die Pointe besteht darin, dass Design nicht länger als souveräne Instanz gedacht werden kann, die Form über Materie verhängt. Vielmehr ist dies selbst in jene medialen Gefüge verstrickt, die es zu organisieren sucht. Gestaltet werden ästhetische Bedingungen, die nicht zu beherrschen sind; produziert werden Effekte, die Intentionen überdauern. Es entsteht am Ende kein Abschluss, sondern ein offenes Spiel von Einschreibungen – eine Operation im Modus des Vorläufigen, des Prozessualen, des sich Entziehenden. Die Frage des Ästhetischen wird zur Frage nach Verantwortung innerhalb eines Netzes von Relationen. Wenn Gestaltung Wahrnehmungsordnungen konfiguriert, dann interveniert sie in die Struktur des Erfahrbaren selbst. Die aus der phonographischen Kunst gewonnene Einsicht in die Medialität des Ästhetischen radikalisiert diese Verantwortung: Jede Formgebung ist zugleich eine Setzung von Zeit, eine Disposition von Aufmerksamkeit, eine Codierung von Differenz. Zum Vorschein kommt eine bemerkenswerte Praxis, die Formen herstellt genauso wie Möglichkeitsräume – und die sich in deren Offenheit immer wieder neu befragen muss.

¹¹ Siehe dazu auch David Wallraf, *Grenzen des Hörens. Noise und die Akustik des Politischen*, Bielefeld: transcript 2021.