

Maren Haffke

Was weiß Musik über Medien? Medienarchäologie, Akustik und musikalisches Wissen im Anschluss an Friedrich Kittler

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1515>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Haffke, Maren: Was weiß Musik über Medien? Medienarchäologie, Akustik und musikalisches Wissen im Anschluss an Friedrich Kittler. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 15 (2015), Nr. 2, S. 31–50. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1515>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-9827>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

WAS WEISS MUSIK ÜBER MEDIEN?

Medienarchäologie, Akustik und musikalisches Wissen im Anschluss an Friedrich Kittler

VON MAREN HAFFKE

ABSTRACT

This essay raises questions about what a media archeology of musical knowledge can be and which material and discursive constellations are accessible to it. It approaches the potentials of the method for the field of auditory media cultures, particularly when problematizing traditional musicology. At the same time I offer a disciplinary historical contextualization of Friedrich Kittler's media archeological inquiries of sound by focusing on specific impacts of Kittler's work on the field of musical and acoustic knowledge. By means of two musical positions that hold special significance for Kittler, Richard Wagner and Pink Floyd, I will illustrate his perspective on the mediality of musical aesthetical practices and discuss to what extent Kittler's late works on sound can still be understood in the framework of an archeology.

I. MUSIK UND MEDIENARCHÄOLOGIE

Für die derzeit vor allem im methodisch vielfältigen Feld der «Sound Studies» stattfindenden Bemühungen um einen Zugriff auf auditive Kulturen und akustisches Wissen, der eine kritische Revision der Paradigmen der klassischen Musikwissenschaft mit einschließt, erweist es sich als immens produktive Perspektive, nach der medientechnischen Situierung und Konstituierung musikalischer Theorie und Praxis zu fragen. Der Fokus auf je historisch spezifische Medien der Musik sowie Bedingungen musikalischer Produktion, Aufzeichnung, Übertragung und Verarbeitung hat die Erschließung neuer Zugänge zu scheinbar bekannten Phänomenen ermöglicht und darüber hinaus die Etablierung neuer Forschungsbereiche gefördert, die zuvor institutionell marginalisiertes oder invisibilisiertes Wissen sichtbar und anknüpfbar machen konnten. Der Medienwissenschaft gelingt es, Sound zum epistemischen Objekt zu machen. Die Emanzipation von Konzepten des Klanglichen, die seit den 1990er Jahren weitreichende interdisziplinäre Öffnungsprozesse angestoßen hat und weiterhin anstößt, erfolgt in oft explizit technischer Rückbindung.

So verweisen auch Axel Volmar und Jens Schröter in der Einleitung ihres Bandes *Auditive Medienkulturen* auf »die seit rund 130 Jahren beständig anwachsenden Archive der Schall-Schriften, die die Entfaltung auditiver Medienkulturen

überhaupt erst ermöglicht haben und bis heute entscheidend prägen.«¹ Diese seien eine zentrale Voraussetzung zur Problematisierung von wahrnehmungsontologischen Zuschreibungen, die akustischem Wissen Qualitäten wie Flüchtigkeit, Unmittelbarkeit, Emotionalität und Esoterik attribuieren, und dies im Rahmen einer »Hierarchie der Sinne« in einen Gegensatz zu einer angeblichen Rationalität und analytischen Differenziertheit des Blicks setzen. Innerhalb der Sound Studies sehen Volmar und Schröter gerade in der Etablierung materialitätsbewusster medienarchäologischer Fragestellungen Potential, diese Tendenzen zur Naturalisierung bestimmter diskursiver Konstellationen zu umstellen, die sie als »ontologische Falle«² bezeichnen und heben für den deutschsprachigen Diskurs der Sound Studies die besondere Stellung der Arbeiten Friedrich Kittlers hervor, in dessen »Fahrwasser« sich viele der in ihrem Band zusammengefassten Positionen implizit bewegen.³

Kittlers Arbeiten, die es laut Geoffrey Winthrop-Young und Jussi Parikka in der internationalen Rezeption zur Prägnanz einer eigenen Marke gebracht haben,⁴ sind ebenso einflussreich wie umstritten. Nicht zuletzt Kittlers argumentativ wie rhetorisch angriffslustige Strategie, Analysen, die programmatisch höchsten Präzisionsanspruch explizit machen, mit apodiktischen Überspitzungen, fachpolitischen Provokationen und teils rasanten Ritten durch Philosophie- und Technikgeschichte zu durchsetzen, ruft mitunter leidenschaftliche Abwehr hervor, darunter Vorwürfe des Technikdeterminismus und Antihumanismus.⁵ Zugleich scheint gerade die durchaus spielerische Freude Kittlers an der Wette mit großem Einsatz immer wieder die Platzierung produktiver Impulse zur Entfaltung und Dynamisierung von Wissensfeldern zu ermöglichen. Die Profilierung eines Mediendenkens akustischen und musikalischen Wissens ist ein solcher Fall. Nicht nur hat Kittler sich auditiven Medien früh mit besonderer Aufmerksamkeit zugewandt, Komplexe des Klanglichen informieren seine Perspektive an vielen Schlüsselstellen seiner historisch wie systematisch übergreifend angelegten Analysen und werden schließlich zum Leitthema seines letzten großen Projektes, einer Kulturgeschichte des Abendlandes, die Musik und Mathematik synchronisiert.⁶

1 Volmar/Schröter: »Einleitung«, S. 12.

2 Ebd., S. 10.

3 Ebd., S. 16. Zugleich betonen sie, in Abgrenzung zu Kittlers perspektivischem Technikfokus einen Zugang zu auditiven Kulturen in der methodischen Mehrzahl unternehmen zu wollen.

4 Vgl. Winthrop-Young/Maresch: »Deutschland ist ein Medienprodukt« und Parikka: What is Media Archeology?, S. 17.

5 Vgl. dazu z.B. Winthrop-Young: Kittler and the Media, S. 5. Kittler selbst bezieht sich in seiner Vorlesung Optische Medien auf einen Ruf »berüchtigte[r] Unmenschlichkeit«. Kittler: Optische Medien, S. 34.

6 Vgl. ders.: Musik und Mathematik I. Hellas 1: Aphrodite und Kittler: Musik und Mathematik I. Hellas 2: Eros.

Kittlers Entwurf des Klanglichen steht dabei paradigmatisch für eine sehr spezifische Engführung fachpolitischer, methodischer und thematischer Zusammenhänge, die bis heute in vielen Diskursen aktiv zu sein scheint, die sich der Frage widmen, wie musikalische Medien und musikalische Medialität denkbar seien. Sich dieser Paradigmen zu vergewissern, sie zu befragen, zu schärfen und an gegebener Stelle zu problematisieren, halte ich sowohl für die Bezugnahmen des Feldes der Sound Studies auf die medienwissenschaftliche Methodik für wichtig, als auch umgekehrt für medienwissenschaftliche Bezüge auf auditives Wissen und die Medien der Musik. Denn in jene angesprochene Engführung scheint eine zentrale Ordnungssachse eingetragen, deren Grenzverlauf paradigmatische Voraussetzungen der Sound Studies selbst betrifft: es geht um Kittlers grundlegende Pointe, Sound konzeptuell als dasjenige zu bestimmen, was der Schrift entgeht, und damit zugleich als das, was sie epistemologisch und ontologisch ablöst. Kittler, der hier – so meine These – ein analoges Paradigma musikalischer Medialität als Beleg eines literarischen Mangels prämiert, weist damit zugleich solchen musikästhetischen Strategien eine prekäre mediale Stellung zu, die aus seiner Sicht nicht mit Klang befasst sind, sondern mit Schrift. Dies positioniert die Frage nach Kittler Konzept musikalischer Schriftlichkeit und dem Medienstatus diskret operierender musikalischer Verfahren an einer argumentativen Gelenkstelle. Während seine Perspektive, deren Programm Volmar und Schröter als „Historiographie der Verwissenschaftlichung und Technisierung des Akustischen“⁷ beschreiben, bestimmte technisch-ästhetische Verfahren von Popmusik der 1960er und 70er Jahre, sowie die musikdramatischen Konzepte Richard Wagners als analoge Medien fokussiert, erhalten musikalische Operationen, die laut Kittler symbolisch vorgehen, selbst keine mediale Positivität. Kittlers Entwurf eines diskret-kombinatorisch nichtspeicherbaren realen Rauschens als stimulierend offene Frage an Mathematik und Technik fokussiert ganz spezifische Konzepte des Materiellen. Deren Einsatz lässt sich bis in die literaturwissenschaftlichen Arbeiten der 1980er Jahre zurückverfolgen.

Die Fragen, welche materiellen und diskursiven Konstellationen einer Archäologie musikalischer Medialität zugänglich sein können und wie diese sich epistemologisch je zur Akustik verhalten, bilden den Hintergrund dieses Beitrages. Dieser stellt den Versuch einer Annäherung an die Potentiale der archäologischen Methode für das Feld Auditiver Medienkulturen vor. Zugleich möchte er die Skizze einer fachhistorischen Kontextualisierung von Friedrich Kittlers medienarchäologischen Erkundungen des Klanglichen anbieten. Dabei soll es darum gehen, die spezifische Produktivität von Kittlers Forschung für das Feld musikalischen und akustischen Wissens zu thematisieren, bestimmte konzeptuelle und perspektivische Eigenheiten nachzuzeichnen und in der Rückbindung einiger Aspekte seines Klangdenkens innerhalb seiner großen Narrative mögliche Anknüpfungspunkte anzubieten.

7 Volmar/Schröter: »Einleitung«, S. 16.

2. PHONOGRAPHISCHE SZENEN

Friedrich Kittlers emphatische Positionierung der Schallschrift als Manifestation sowohl des Lacanschen Reellen wie auch des Rauschens der Informationstheorie Claude Shannons⁸ gegen die psychotechnischen Signifikat-Simulationen des hermeneutischen Aufschreibesystems 1800⁹ ist neben ihrer konsequenzenreichen Herausforderung der Germanistik auch zu einer viel zitierten Gründungsreferenz für die kritische Auseinandersetzung mit den Materialien und Methoden der klassischen Musikwissenschaft geworden. Mit der Phonographie, die historisch erstmals die physische Speicherung von Klang als Schwingungsgemisch erlaubt, werden Ende des 19. Jahrhunderts all jene Kontingenzen aufschreibbar, materiell verfügbar, manipulierbar und nicht zuletzt akademisch verhandelbar, die laut Kittler der Codierung innerhalb alphabetischer Buchstabentexte genauso wie der musikalischen Notation von Tonhöhen und Tondauer entgehen. Aus der Sicht des technischen Dispositivs Klangaufzeichnung und den sich anschließenden akustischen Eskalationen in den Effektgeräten der Studiozeit können daher bei Kittler nicht nur die hermeneutischen Inszenierungen der Klassischen Literatur hin zu Zeichenvergessenheit und Sinntransparenz dezidiert befragt und diskurshistorisch relativiert werden, sondern auch ein Legitimationszirkel aus philosophischer Ästhetik, musikalischer Werkanalyse und musikalischer Werkproduktion, der aus seiner Perspektive wie auch der Wolfgang Scherers ein Charakteristikum der klassischen Musikwissenschaft bildet: »Sound treibt das Wissen von der Musik, dessen Medium die Schrift ist, an seine Grenze, und insistiert im Realen der Maschinen und Körper.«¹⁰ Die Kategorie Sound selbst ermöglicht es hier, die durch ihre Emergenz markierten disziplinären Bruchstellen als präzise zu lokalisierende Mediengrenzen zu thematisieren. Die enge Kopplung musikwissenschaftlicher Autorität an die insinuierte Aura der Partitur wird aus der Perspektive ihres Ausgeschlossenen, der akustischen Materialität klanglicher Ereignisse, in einem Schritt nachgewiesen und überschritten.

Kittler, der die popmusikalische Sozialisation seiner Studentenzeit immer wieder als sein Denken stark informierende Kraft ausweist und in der Beschreibung einer Art privaten phonographischen Szene das Hören von Schallplatten als Alternative zu einer Beteiligung an den studentischen Protesten der späten 1960er Jahre vorstellt,¹¹ adressiert seine Position mit viel Gespür für fachpolitische Brisanz auch als direkte Provokation an die Kritische Theorie der Frankfurter Schule, indem er in Adornos Missachtung von Popmusik eine folgenschwere me-

8 Zu Kittlers Zugriff auf Lacans Trias aus Imaginärem, Symbolischem und Reellem in ihrem Verhältnis zur Informationstheorie vgl. z.B. Kittler: *Optische Medien*, S. 40ff.

9 Vgl. ders.: *Aufschreibesysteme 1800 - 1900*.

10 Scherer: »Zur Strategie der Diskurse über Musik – Delirien«, S. 141.

11 Kittler/Maresch: »Wenn die Freiheit wirklich existiert, dann soll sie doch ausbrechen«, S. 1.

dienmaterielle Blindheit oder vielmehr Taubheit identifiziert.¹² Gerade Popmusik, die im musikwissenschaftlichen Diskurs noch bis in die 1990er Jahre häufig vor allem in den Bereich musiksoziologischer Untersuchungen fällt,¹³ nicht zuletzt weil ihre ästhetischen Strategien den traditionell notenzentrierten Analysekr iterien des Faches kaum zugänglich sind und deshalb vielfach abgewertet werden, wird bei Kittler zum privilegierten »Diskurs [...] über Diskurskanalbedingungen«¹⁴, zum Medium also, das die ihm zu Grunde liegenden Technologien als »Klartext«¹⁵ offenlegen kann. Schon Ende der 1970er und während der 1980er Jahre, zu einer Zeit also, als Popmusik in der Musikwissenschaft oft eher im Hinblick auf Hörerprofile, Massenkultur und musikalisches Konsumverhalten untersucht wird und auch poststrukturalistische Theorien noch keineswegs auf deutschen Lehrplänen etabliert sind,¹⁶ lässt Kittler in einem (noch in der Germanistik situierten) Aufsatz Charlie Parker medientechnisch Goethe ablösen,¹⁷ zitiert in einem Bettina von Brentano gewidmeten Artikel neben Literaturhinweisen auf Nietzsche, Borges und Lacan gleichberechtigt einen Songtext von Kate Bush¹⁸ und analysiert Schiller mit Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari und King Crimson¹⁹ in einem Text, der, Jim Morrison gewidmet, mit dem vierseitigen Abdruck eines vollständigen Klavierauszuges des Stücks The End von The Doors endet.²⁰

Kittlers Zugriff auf die mediale Materialität musikalischer Produktion setzt dabei einen anderen analytischen Schwerpunkt als viele ungefähr zeitgleich unternommene Versuche innerhalb der Popular Music Studies, die sich im Anschluss an semiotische Traditionen um die Öffnung der hermetischen musikwissenschaftlichen Autonomieästhetik zu Gunsten einer größeren Sensibilität für kulturelle Situierungen und Kontextualisierungen ästhetischer Praktiken bemühen, wie auch

12 Vgl. Kittler: Musik und Mathematik, S. 7.

13 »The academic study of pop and rock music is rooted in sociology, not musicology (for which, even now, popular music is at best of marginal interest), and the sociology of pop and rock is, in turn, rooted in two nonmusical concerns: the meaning of ›mass culture‹ and the empirical study of youth (and delinquency).« Frith/Goodwin: »Groundworks«, S. 1.

14 Kittler: »England 1975, Pink Floyd, Brain Damage«, S. 473.

15 Ders.: »Weltatem«, S. 39.

16 Vgl. Winthrop-Young: Kittler and the Media, S. 16ff.

17 Vgl. Kittler: »Lullaby of Birdland«, S. 118.

18 Vgl. ders.: »In den Wind schreibend, Bettina«, S. 220.

19 Der Aufsatz Archäologie der Psychologie des bürgerlichen Dramas enthält ein Textfragment des Stücks I talk to the Wind des King Crimson Albums In the Court of the Crimson King. In den alphabetischen Nachweisen am Ende des experimentellen Textes, in den alle Zitate montageartig ohne Autorennamen und Fußnoten eingefügt sind, wird stellvertretend Songtexter Peter Sinfield aufgeführt, nach Salonière Emma Simon und vor Sophokles. Vgl. ders.: »Archäologie der Psychologie des Dramas«, S. 79 und S. 98.

20 Vgl. Ebd., S. 99-102.

Jens Gerrit Papenburg in seinem Aufsatz *Stop/Start Making Sense!*²¹ pointiert herausarbeitet. Papenburg stellt Nobert Bolz' nach einer Textzeile der Talking Heads²² benanntes Buch *Stop making Sense!*²³ von 1989 dem 1988 veröffentlichten und wohl in gleicher namentlicher Anlehnung betitelten Text *Start Making Sense!*²⁴ von Susan McClary und Robert Walser gegenüber, um den Spielraum möglicher Nuancierungen aufzuzeigen, der zwischen technischer Medienwissenschaft und kulturwissenschaftlich informierter New Musicology Zugangsweisen für die Aufarbeitung musikwissenschaftlicher Kategorien bereitstellt. Während McClary und Walser in ebenfalls expliziter Abgrenzung zum tonhöhenfixierten Analyseparadigma der klassischen Musikwissenschaft²⁵ untersuchen wollen, wie die Materialien populärer Musik kulturell bedeutsam werden, stellt Bolz seine Perspektive als das Programm einer »fröhliche[n] Wissenschaft«²⁶ vor, der gerade »der Verzicht auf hermeneutischen Sinn die Einsicht in die Materialität der Medien und Signifikanten«²⁷ eröffnet. Bolz, dessen Schreiben der späten 1980er und frühen 1990er Jahre eng an Kittlers Arbeiten orientiert ist, positioniert Musik ein Jahr später in *Theorie der neuen Medien* in großer Nähe zu einem Konzept von Materialität, das in scheinbar direkter Anlehnung an Kittlers Narrative (wenn auch weit weniger systematisch) sowohl das Reelle der Psychoanalyse als auch das Rauschen der Informationstheorie aufruft und dieses einer allgemeinen Kategorie von Sinn als dessen pädagogisch-psychotechnische Entstellung unter hermeneutischen Diskursbedingungen gegenüberstellt. Mit Verweis auf Marshall McLuhan spitzt Bolz so anhand von Richard Wagner und Friedrich Nietzsche eine epistemologische Grenze zu Beginn des 20. Jahrhunderts entlang folgender Opposition zu: »Musik vs. Gutenberg-Galaxis«²⁸.

Bolz' Entscheidung gerade Richard Wagners Konzept des Musikdramas als historisch-technische Zäsur von Literatur zu Medien zu konturieren und die Ana-

21 Papenburg: »Stop/Start Making Sense!«.

22 *Stop Making Sense*, eine Zeile aus dem Song *Girlfriend is Better* des 1983er Albums *Speaking in Tongues*, ist zugleich der Titel eines 1983 während dreier Auftritte der Talking Heads produzierten und 1984 veröffentlichten Konzertfilms von Jonathan Demme, sowie des dazugehörigen »Soundtrack«-Albums des gleichen Jahres.

23 Bolz: *Stop Making Sense!*; Bolz führt das »Soundtrack«-Album im Vorwort in einer Reihe mit Buchveröffentlichungen u.a. von Jochen Hörisch, Georg Christoph Tholen und Friedrich Kittler und Musikalben von Pink Floyd und Prince als Stimmen auf, »die der Verf. in seiner »eigenen« Rede zu vernehmen glaubt« Ebd.: S. 7f.

24 McClary/Walser: »Start Making Sense!«.

25 »On the one hand, the traditional obsession with pitch organization as the essence of music has to be understood both as ideologically saturated and as extraordinarily limiting (even in classical music)«, McClary/Walser: »Start Making Sense!«, S. 281.

26 Bolz: *Stop Making Sense!*, S. 7.

27 Ebd.

28 Ders.: *Theorie der neuen Medien*, S. 26.

lyse seiner Effekte unter der Kapitelüberschrift »Pink Floyd in Bayreuth«²⁹ zu unternehmen, verweist deutlich auf Kittlers Arbeit, in der die Vorbotenstellung Wagners für den medialen Paradigmenwechsel um 1900 in einer Weise stark gemacht wird, die gerade die mutmaßliche Kontinuität ihrer ästhetischen Verfahren zur psychedelischen Popmusik der späten 1960er Jahre herausstellt. Auch Kittler sieht in der ästhetischen Produktivität der technischen Verfasstheit von Jazz und Popmusik die epistemologische Abschaffung von hermeneutischen Bedeutungspraktiken als Medieneffekt selbst Wirksamkeit entfalten. Während die in den oben genannten Aufsätzen aufgerufenen Sounds diese Absetzung der literarischen wie musikalischen Hermeneutik durch das Reelle von Medientechnologien als kurze Fingerzeige anspielen, macht Kittler exemplarische Teile der Musik von Richard Wagner und Pink Floyd seinen großen Narrativen in ausführlicheren Analysen in konkreter und differenzierter Weise anschließbar.

Pink Floyd Brain Damage von 1982 (1984 in leicht veränderter Fassung wiederveröffentlicht als *Der Gott der Ohren*³⁰) und seine Freiburger Antrittsvorlesung als Privatdozent *Weltatem. Über Wagners Medientechnologie* aus dem Jahr 1984, demonstrieren en detail, was Kittler damit meint, wenn er musikalische Diskurse über ihre Diskurskanalbedingungen befragen möchte. Diese Texte nehmen daher eine besondere Rolle in seiner Beschäftigung mit dem Akustischen ein, die sich von der Ambition musikalischer Analysen in der Regel distanziert. Neben vielen Mathematikern und Ingenieuren fallen Richard Wagner und Syd Barrett als Musiker auf, die laut Kittler selbst etwas erfunden haben. Ihre Arbeiten sind zudem die einzigen musikalischen Positionen, auf die Kittler sich innerhalb seiner Arbeit je in ausführlichen Analysen bezieht. Beide Aufsätze widmen sich musikalisch ästhetischen Verfahren dabei, indem diese in ihrer Relation zu Texten befragt werden. Auf ihre Sonderrolle für Kittler, die epistemologische Struktur ihrer Fokussierung auf musikalisches Material und ihre Bearbeitung im Verlauf von Kittlers dreißigjährigem Schreiben über Musik sei im Anschluss kurz eingegangen.

3. WAGNER

Wagners Konzept des Musikdramas ist bei Kittler das erste »Massenmedium im modernen Wortsinn«.³¹ In der kompositorischen Emulation von Verstärkereffekten und Klangsynthese avant la lettre beendet Wagner laut Kittler »sechshundert Jahre Litteralität oder Literatur«³² zu Gunsten einer akustischen Technologie,

29 Ebd., S. 49.

30 Kittler: »Der Gott der Ohren«.

31 Ders.: »Weltatem«, S. 30.

32 Ebd., S. 39.

ohne dafür »am Notenpapier, der materiellen Basis aller europäischen E-Musik«³³ selbst je »gerüttelt«³⁴ zu haben.

Künste (um ein altes Wort für eine alte Institution zu übernehmen), Künste unterhalten nur symbolische Beziehungen zu den Sinnenfeldern, die sie voraussetzen. Medien dagegen haben im Realen selber einen Bezug zur Materialität, mit der sie arbeiten. Photoplatten verzeichnen chemische Spuren von Licht, Schallplatten mechanische Spuren von Geräusch. Dieser Unterschied zwischen Künsten und Medien war Wagner klar. Im *Kunstwerk der Zukunft*, einem Titel ohne Zweideutigkeit, machte er die ironische Bemerkung, dass Dichtung ihrer Leserschaft bloß den Katalog einer Bildergalerie anbieten konnte, nicht aber die Bilder selbst. Um diese technologische Lücke zu füllen, erfand Wagner den ersten Kunstapparat zur Reproduktion sinnlicher Daten als solcher.³⁵

Wagners Musikdrama operiert laut Kittler wie die »PA-Anlagen der Rockmusik«³⁶ im Realen, wo die Künste der Vergangenheit laut ihm symbolische Substitutionen verwalten mussten. Es nimmt so musikästhetisch die Technologie der Popmusik des 20. Jahrhunderts vorweg und bleibt anders »als alle Programme einer ästhetischen Philosophie« in besonderer Weise »zeitgenössisch«.³⁷ So erklärt Kittler Wagners Elsa zur ersten Bewohnerin von Jimi Hendrix' »Electric Ladyland«.³⁸ Diese »Gleichzeitigkeit mit unseren Sinnen«³⁹ erreicht Wagner, obwohl er weiterhin Partituren schreibt, weil er diese laut Kittler nur dafür einsetzt, um »Diskurse oder Soundeffekte präzise zu timen«,⁴⁰ die selbst einer Akustik angehören. Diese werden innerhalb der Aufführung mit anderen Daten verschaltet:

Das Musikdrama ist eine Maschine, die auf drei Ebenen oder Datenfeldern arbeitet: erstens die verbale Information, zweitens das unsichtbare Bayreuther Orchester, drittens die szenische Visualität mit ihren Kamerafahrten und Nebelscheinwerfern avant la lettre. Der Text wird eingespeist in eine Sängerkehle, der Output dieser Kehle in einen Verstärker namens Orchester, der Output dieses Orchesters in eine Lightshow und das Ganze schließlich ins Nervensystem des Pub-

33 Kittler: »Bei Tanzmusik kommt es einem in die Beine«, S. 37.

34 Ebd.

35 Ders.: »Weltatem«, S. 30.

36 Ebd., S. 37.

37 Ebd., S. 30.

38 Vgl. ebd., S. 37.

39 Ebd., S. 30.

40 Ebd., S. 45.

likums. Zu guter Letzt, wenn die Leute verrückt sind, ist jede Spur von Buchstaben getilgt.⁴¹

Wagners Musikdrama vernetzt laut Kittler also verschiedene Felder von Daten, auch visuelle, architektonische und textliche, die sich gegenseitig ansteuern und rückkoppeln, sich überlagern und ineinander übergehen, so dass nicht nur die menschliche Stimmphysiologie als »Bruchteil der allgemeinen Akustik«⁴² kenntlich wird, sondern die der literarischen Schriftlichkeit zugeordneten Funktionen Subjektivität und Bewusstsein auf der Bühne und vor der Bühne korrodieren. Dass Geräusche von Sängerinnen zu Instrumenten und zurück wechseln können, dass sie sich als »akustische Halluzination«⁴³ durch einen Raum bewegen, dessen Dimensionen selbst sich als formbar erweisen, verneint sowohl die individuelle und transparente Adressierbarkeit »sinnvolle[r] artikulierte[r] Rede«⁴⁴, die laut Kittler das traditionelle Drama kennzeichnet, wie auch die »Trennung zwischen verbalen und akustischen Daten«⁴⁵, auf der laut ihm die traditionelle Oper vor Wagner beruht. Dieser Auflösung im Realen korrespondiert ein lustvoller Selbstverlust des Publikums, das im Klang »ertrinkt«⁴⁶. Es ist interessant, dass gerade an Stellen wie dieser, die das Erscheinen des Realen thematisieren, Kittler in nicht geringem Maße auch auf Metaphern angewiesen zu sein scheint, die selbst so gut zwischen den verschiedenen Ebenen hin- und herfließen können, wie es laut ihm die Daten in Wagners musikdramatischer Maschine tun.

Dass gerade durch medial induzierte Ekstasen und Delirien, durch ein jenseits bewusster Wahrnehmung sich vollziehendes Hören ohne Verstehen das Rauschen selbst als Technik und damit in Harmut Winklers Worten als »Ebene größtmöglicher Expliziertheit«⁴⁷ zugänglich wird, ist eine zentrale Pointe Kittlers, die hier nicht nur einen weiten konnotativen Raum des dionysisch Ausschweifenden an einen Medienbegriff mit höchstem (mathematisch-technischen) Präzisionsanspruch koppelt, sondern als argumentatives Gelenk das für seine Methode charakteristische Umschalten von »Rausch zu Regelanalyse«⁴⁸ ermöglicht. Wer sich in den Wellen verliert, vollzieht mit, was Wellen wirklich sind, und trifft jenseits von Bedeutung auf die Materialität von Medien. Diese Erfahrung eröffnet bei Kittler das Potential zur analytischen Annäherung an die Produktionsbedingungen medialen Funktionierens, wo die hermeneutische Ästhetik Hörer laut ihm dazu einlädt, sich selbst mit technischen Effekten zu verwechseln. Wagners Musikdrama weiß

41 Ebd.

42 Ebd., S. 41.

43 Ebd., S. 39.

44 Ebd., S. 34.

45 Ebd., S. 32.

46 Ebd., S. 43.

47 Winkler: »Flogging a Dead Horse?«.

48 Vgl. Winthrop-Young: Friedrich Kittler zur Einführung, Umschlagrückentext.

aber nicht nur (so wie Wagner es laut Kittler selbst weiß und deshalb in seinen Briefen und Schriften davon schreibt), dass es Ausschnitt einer Akustik ist, es legt dieses Wissen zugleich akustisch offen und spricht es aus in Texten, die von Wehen und Schallen, Atmen und Tönen berichten. Platziert an der historisch epistemologischen Wende von Künsten zu Medien, spricht Wagner laut Kittler ihren »Klartext«.

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Kittlers Beschreibung von Wagners Technik darüber hinweggeht, dass dieser selbst seinem Gesamtkunstwerk explizit ein anderes a priori voraussetzt als ›das Reale‹. So lautet eine Kapitelüberschrift in *Das Kunstwerk der Zukunft* »Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk«⁴⁹, was Kittlers Behauptung, der Aufsatz trage einen »Titel ohne Zweideutigkeit«, durchaus streitbar erscheinen lässt. Die Frage, wie sich Kittlers Perspektive auf Wagners Musikdrama als »Massenmedium«, das direkt auf dem Nervensystem seines Publikums spielt, zur Inszenierung von Kollektivsubjekt und Volkskörper verhält, erscheint gerade angesichts von Kittlers oft problematisierter Emphase von Medien als Kriegstechnik, die Winthrop-Young einmal leicht ironisch als »faintly Teutonic military fetish«⁵⁰ bezeichnet, durchaus relevant, nicht zuletzt auch im Bezug auf sein Diktum von Musiktechnik als »Missbrauch von Heeresgerät«.⁵¹

4. PINK FLOYD

Eine mediale Anleitung zum Verrücktwerden durch Sound, die sich zugleich selbst als »Kurzgeschichte von Ohr und Wahnsinn im Zeitalter der Medien«⁵² thematisiert, sieht Kittler in Pink Floyds Song *Brain Damage*, dessen Analyse im gleichnamigen Aufsatz erstmals 1982 in *europaLyrik 1775–heute. Gedichte und Interpretationen* veröffentlicht wird. Kittler kommentiert dies später: »Auf diese Weise kam Roger Waters zu der Ehre, neben Dichtern wie Goethe oder Eluard zu stehen.«⁵³ Auch hier entwirft Kittler als ich- und sinnzersetzende Kraft ein akustisches und technisches Rauschen, dessen große Nähe zum Unbewussten der Psychoanalyse sich expliziter als in vielen späteren Texten durch Deleuze und Guattari informiert

49 Wagner: »Das Kunstwerk der Zukunft«, S. 15-22.

50 Winthrop-Young: Kittler and the Media, S. 5. Winthrop-Young führt diesen Begriff als eine der Standard-Anschuldigungen an, die Kittlers Forschung entgegen gebracht werden, betont aber an gleicher Stelle, dieser sei keineswegs »an innocent target« (ebd.). Später führt er aus: »there is no Hitler in Kittler's war, no war of aggression, no final solution, no complicity of military conquest and racial genocide, and subsequently no question of guilt and responsibility«. Ebd., S. 142.

51 Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 149. Auf diese wichtige Seite von Kittlers Musikfokus kann hier aufgrund der Kürze des Beitrages nicht ausführlich eingegangen werden.

52 Ders.: »Brain Damage«, S. 470.

53 Ders.: Das Nahen der Götter vorbereiten, S. 87.

zeigt.⁵⁴ Sounds, deren Produktion und Bearbeitung im Studio künstliche Räume generieren kann, Sounds, die mit Hilfe des Azimuth Coordinators ihre desorientierende Wirkung auch live entfalten können, ›deterritorialisieren‹.⁵⁵

Nur kommerzielle und keine technischen Gründe sind heute im Spiel, wenn der Standard von Radio und Platte auf Klangflächen beschränkt bleibt und nicht reale oder gar absolute akustische Räume simuliert. Denn wo Geld und Wahnsinn sind, fallen alle Einschränkungen. Den Beweis hat kein anderer als Syd Barrett erbracht. Er war es, der mit seinem Azimuth Coordinator Pink Floyds einen technischen Vorsprung über alle anderen Gruppen verschaffte. Wie der Name schon sagt, ist der Azimuth Coordinator eine Beschallungsanlage, die es möglich macht, beliebige Ereignisse oder Schichten innerhalb der Klangmasse in beliebige und um 360 Grad variable Positionen zum Hörerohr zu bringen. Brain Damage singt seinen Ruhm.⁵⁶

Über »Ohren, die sich nicht wehren können«⁵⁷, weil sie immer offen stehen, fallen unter der Einwirkung des Akustischen neben klaren Koordinaten zur eigenen Verortung vor allem die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Sinn und Wahnsinn, also jenes »Gesetz, das Irren vorschreibt, auf gebahnten Pfaden und vor allem draußen zu bleiben.«⁵⁸ Roger Waters' Songtext über einen Verrückten, der aus zunächst sicherer Entfernung auf dem Rasen vor dem Haus sukzessive in einen Flur, der sich in der Wiederholung der Phrase als *der eigene* Flur herausstellt, und schließlich in den Kopf des Sängers vorrückt, spricht dabei ein fundamentales Besetzt-Sein durch fremde Reden und Klänge aus, das in großer Resonanz zu Kittlers Konzeption medialer Vorgängigkeit als Absage an die vorgebliche Äußerungsmacht individueller Subjekte steht. Die in den Lyrics verhandelte Dissoziation der Wahrnehmung erzählt dabei laut Kittler zugleich die Produktion des Stückes unter hochtechnischen Bedingungen, während die Hörer sie in Kittlers Lektüre am eigenen Leib erfahren.

The lunatic is in my head ... Zu deutsch: der Hirnschaden ist eingerichtet und ein Azimuth Coordinator am Werk. Wenn Klänge, schrankenlos steuerbare Klänge von vorn und hinten, rechts und links, oben und unten auftauchen können, geht der Raum alltäglichen Zurechtfin-

54 Gleiches gilt für Wolfgang Scherers Arbeiten dieser Zeit, so etwa Babbalogik. Sound und die Auslöschung der buchstäblichen Ordnung, dessen baldiges Erscheinen Kittler schon in »Brain Damage« ankündigt, vgl. S. 470.

55 Zu den Konzepten ›Territorialisierung‹ und ›Deterritorialisierung‹ vgl. Deleuze/Guattari: Anti-Ödipus sowie dies.: Tausend Plateaus.

56 Kittler: »Brain Damage«, S. 471.

57 Ebd., S. 470.

58 Ebd., S. 469.

dens in die Luft. Die Explosion der akustischen Medien schlägt um in eine Implosion, die unmittelbar und abstandslos ins Wahrnehmungszentrum selber stürzt. Der Kopf, nicht bloß als metaphorischer Sitz des sogenannten Denkens, sondern als faktische Nervenschaltstelle, wird eins mit dem, was an Informationen ankommt und nicht bloß eine sogenannte Objektivität, sondern Sound ist.⁵⁹

Brain Damage sagt in Waters' Worten, was es zum Sprechen und Klingen bringt, auch Brain Damage ist für Kittler deshalb Klartext. Während Wagners Musikdrama laut ihm das historische Denkbarwerden akustischer Effekte markiert und diese kompositorisch annähert, spielt Pink Floyd die Potentiale eines mit analogen Effektgeräten ausgerüsteten Studios aus. Der Mythos, Syd Barret habe, wie Kittler annimmt, selbst den Azimuth Coordinator erfunden, bevor er später »von allen Bühnen, irgendwo im diagnostischen Niemandsland zwischen LSD-Psychose und Schizophrenie«⁶⁰ verschwand, lokalisiert dabei die spezifische musikalische Produktivität des Bandsounds genau an jener Umschlagstelle zwischen Rausch und Regel, Wahn und Technik, die Kittler besonders interessiert. Tatsächlich war es wohl der Abbey-Road-Techniker Bernard Speight, der das Gerät entwickelte.⁶¹ Kittler, der seine eigene langjährige Bastelarbeit am Bau eines Modularsynthesizers als entscheidende informierende Kraft für sein »Grammophon-Buch«⁶² *Grammophon, Film, Typewriter* ausweist, und damit in gewisser Weise in diese Tradition einschreibt, schildert auch dieses persönliche Projekt als Pendeln von sinnlicher Überwältigung zu nüchterner Konstruktionstätigkeit. Zugleich positioniert er es im Kontext jener engagierten Computer-Hacker, die mit ihren Programmierfähigkeiten über eine Qualifikation verfügen, der ein innerhalb seines von ihm selbst einmal als »paranoisch«⁶³ bezeichneten Schreibens nahezu einzigartiges emanzipatorisches Potential zukommt.

Das klingt jetzt alles sehr nach Bastelei oder Solipsismus. Manchmal hoffte ich, es könnte etwas Kollektives sein. Bei den jugendlichen Hackern, mit denen ich in Bochum zu tun habe, merke ich das auch. Absolute Sachlichkeit, Ernst, Härte, Seriosität und Spaß sind die wenigen, wirklichen Inhalte bei den implizierten Leuten. Im Falle meiner Generation, mit Hendrix-Stürzen und Pink Floyd in den Ohren, die davon

59 Ebd., S. 472.

60 Ebd., S. 469.

61 Vgl. Winthrop-Young: Kittler and the Media, S. 55.

62 »Als ich das ›Grammophon-Buch‹ schrieb, hatte ich – deshalb heißt es auch ›Grammophon-Buch‹ – zehn Jahre Musikelektronik hinter mir. Weshalb auch die schlechten Partien des Buches die filmischen Kapitel sind.« Kittler/Maresch: »Wenn die Freiheit wirklich existiert«, S. 9.

63 Vgl. Kittler/Weibel: »Meine Theorie ist gar nicht so lebensverbunden, um über alles zu reden«, S. 76.

überschwemmt und total beeindruckt wurden, habe ich versucht, mich nach diesen glücklichen Schocks wieder so zurück zu bewegen, daß ich wenigstens technische Apparate nach Plan bauen konnte, die im Stande waren, so etwas selber zu machen. Das ist doch die einzige Weise, wie man sich mit Kunst beschäftigen kann.⁶⁴

Obwohl Kittlers wortreiche Begeisterung für die strenge Konzentration der Programmierer an dieser Stelle durchaus in leichter Spannung zum Narrativ seiner eigenen psychedelischen Medienerfahrung zu stehen scheint, deren ›Rückbewegung‹ in das Bauen nach Plan hier keineswegs nur reibungslos anmutet, formuliert er sein Diktum zum singulären Zugang zur Kunst in auffälliger Ausschließlichkeit. Musik hat ihren Ort am Gelenk von Rauschen und Regel, ihre Leistung besteht darin, vorbei an Einbildungskraft und menschlicher Subjektivierung technische Effekte im Realen zu zeitigen. Diskurs über Diskursbedingungen kann sie sein, wenn sie – so wie Wagner und Pink Floyd es laut Kittler tun – Ästhetik als Teilmenge von Akustik thematisiert. Die beiden musikalischen Innovatoren, deren Arbeit Kittler als eigenen Beitrag in den Reihen vieler Ingenieursleistungen hervorhebt, haben also beide nicht im engeren Sinne neue Technologien erfunden. Ihre Ausnahmestellung scheint vielmehr in ihrem Verhältnis zur Emergenz der analogen Medien des 20. Jahrhunderts begründet zu sein, eine Schwelle, deren epistemologische Ablösung des hermeneutischen Diskurses innerhalb von Kittlers langjährigem Schreiben über Musik ein zentrales Gravitationszentrum bleibt.

Die Kontinuität, die Kittler zwischen den beiden Positionen untereinander und in Relation zu anderen großen Narrativen der Mediengeschichte sieht, wird dabei im Verlauf seiner Arbeit verstärkt herausgearbeitet und subtil moduliert. So enthält die zweite Veröffentlichung des »Brain-Damage«-Textes als »Der Gott der Ohren« von 1984 nicht nur eine erweiterte Geschichte musikalischer Produktionstechnik, die anders als die erste die Bedeutung militärischer Technik und der Weltkriege als Innovationsmotor herausstellt,⁶⁵ und eine explizite Nennung von Lacans Trias aus Reellem, Symbolischem und Imaginärem in Kittlers medientechnischer Zuspitzung,⁶⁶ sondern auch zwei Hinweise auf den britischen Produzenten John Culshaw und dessen spektakulären Einsatz von Raum-Effekten in der ersten Stereoaufnahme von Wagners Rheingold:

Als John Culshaw 1959 Soltis wunderbar übersteuertes Rheingold produzierte, fanden jeder Gott und jede Göttin einen hörbaren Ort auf der Stereoklangfläche. Die Stimme des großen Technikers Alberich aber, wie er seinem Bruder unsichtbar und drastisch die Vorzüge von Tarnkappen vorführt, kam aus allen möglichen Ecken zu-

64 Kittler/Maresch: »Wenn die Freiheit wirklich existiert«, S. 9.

65 Vgl. Kittler: »Brain Damage«, S. 471 bzw. »Der Gott der Ohren«, S. 135f.

66 Vgl. ders.: »Brain Damage«, S. 470f. bzw. »Der Gott der Ohren«, S. 134f.

gleich. [...] Und was bei Culshaw ein Spezialeffekt blieb, machte Syd Barret zur Regel.⁶⁷

Wagner als Erfinder von Soundeffekten *avant la lettre* wird über Culshaw als ein direkter Vordenker des Azimuth Coordinators eingesetzt. Diese Linie erhält zudem die Andeutung einer Verlängerung bis in die innerdiegetische Ebene und Mythologie des Rheingolds, wenn auch der Protagonist Alberich noch explizit als Techniker bezeichnet wird.⁶⁸ Kittler, dessen Schreiben über Klang und Wellen gerade auch in seinem umfangreich ausgeloteten Vokabular des Flüssigen und Fließenden eine Neigung zum kunstvollen metaphorischen Gleiten durch technische, physikalische und figurative Zusammenhänge zeigt, spielt schon hier mit dem Verhältnis von Medien und Mythos, Technik und Götterwelt, das für seine späte Arbeit charakteristisch wird. Noch bevor *Der Gott der Ohren* überhaupt zu Pink Floyds *Brain Damage* kommt, schickt Kittler eine Seite über Pan vorweg, den griechischen Gott, »der im Akustischen hauste.«⁶⁹ Die abschließenden Zeilen dieses griechischen Vorspiels scheinen programmatisch Kittlers letztes großes Projekt anzukündigen: »Der große Pan heißt es, sei tot. Aber Götter der Ohren können gar nicht vergehen. Sie kehren wieder unter der Maske unserer Kraftverstärker und Beschallungsanlagen. Sie kehren wieder als Rocksong.«⁷⁰

5. REKURSIONEN

In Kittlers Veröffentlichung *Das Nahen der Götter vorbereiten* von 2012, die auch den gleichnamigen Vortrag von 2008⁷¹ enthält, sind neben dem 2010 mit Frank M. Raddatz geführten Interview »Dionysios Revisited«⁷² auch die frühen Texte »Weltatem« und »Der Gott der Ohren« abgedruckt. Diese editionspraktische Strategie hält die Möglichkeit einer direkten Kontinuitätsbeziehung zwischen sehr späten und sehr frühen Texten Kittlers in einer Art von Kippfigur in der Schwebe. Denn der kuratorische Eingriff, Texte, zwischen deren Erscheinen bis zu 28 Jahre liegen, zu direkten Nachbarn zu machen, liegt völlig offen: Kittlers letzte Schriften behandeln nichts anderes als die Figur der Rekursion selbst. Um vom Wiederkommen zu erzählen, kommt Kittler wieder auf seine frühen Texte zurück. Das kann mit dem Eindruck spielen, er habe seit Anfang der 1980er Jahre im Prinzip am gleichen Projekt gearbeitet, ohne diesen einlösen zu müssen. Tatsächlich geht

67 Ebd., S. 136. Vgl. außerdem ebd., S. 141.

68 Eine im Wortlaut sehr ähnliche Stelle findet sich auch in *Grammophon, Film, Typewriter*, vgl. ders.: *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 159f.

69 Ebd., S. 130.

70 Ebd.

71 Ders.: »Das Nahen der Götter vorbereiten«.

72 Kittler/Raddatz: »Dionysios Revisited«.

man in der Rezeption, wie im folgenden dargelegt, von einigen Brüchen innerhalb von Kittlers Arbeit aus.

Kittlers seit Mitte der 1990er Jahre in verschiedenen Aufsätzen entworfene mediale Genealogie der Akustik, die die mathematische Berechnung und technisch implementierte Synthetisierung von Frequenzen als Alternativ- und Parallelgeschichte geisteswissenschaftlicher Kunstphilosophien konturiert, weist auf sein letztes großes Forschungsvorhabens hin, das auf insgesamt acht Bände angelegte Projekt einer mit Homer und den Pythagoreern einsetzenden Kulturgeschichte des Abendlandes, Musik und Mathematik. Dieses markiert das methodologische Ankommen in dem, was Geoffrey Winthrop-Young und Till A. Heilmann als letzte von insgesamt drei lose mit den Universitätsstationen Freiburg, Bochum und Berlin assoziierten Phasen innerhalb von Kittlers Arbeit bezeichnen:

One could then distinguish between these three phases: 1. a historical one, comprising Kittler's early work on the Age of Goethe, culminating in his analysis of the Discourse Networks 1800/1900 (1985); 2. a systematical one, following the publication of Gramophone, Film, Typewriter (1986), dealing primarily with so-called technical media and digital computers; 3. an ontological one, beginning around 2000 with Kittler's project of a comprehensive occidental cultural history, laid out in several articles and the first two volumes of his opus magnum Musik und Mathematik (»Music and Mathematics«, 2006 and 2009). It is important to note, however, that these shifts do not imply a simple replacement of the earlier perspective by the later. Instead, the new perspective complements, incorporates, and subtly alters the old one.⁷³

Kittler kontextualisiert seine späte Arbeit weniger als Archäologie in der Tradition Foucaults, die ausgehend von historischen Zäsuren Transformationen des je Sag- und Denkbaren (bzw. Speicher-, Übertrag- und Verarbeitbaren) untersucht, sondern im Heidegger'schen Sinne als Seinsgeschichte.⁷⁴ Seine Schriften zur Schallschrift gehen so auch zunehmend darüber hinaus, die Dispositive der hermeneutisch geisteswissenschaftlichen Ästhetik und der partiturbasierten Musik vor 1900 als in spezifischer Weise medial und materiell bedingt darzustellen. Die mathematische Verzeichnung von Frequenzen scheint die Diskurse europäischer Kunstmusik für Kittler bald nicht mehr nur epistemologisch zu relativieren, sondern ontologisch. Das betrifft auch den Status der Musik von Richard Wagner und Pink Floyd. Das Cover von *Das Nahen der Götter vorbereiten* zeigt eine Fotografie der 1979er Aufführung der *Götterdämmerung* aus Wagners *Ring des Nibelungen* in Bayreuth unter der musikalischen Leitung von Pierre Boulez in der Inszenierung von Patrice Chéreau, jener Inszenierung, der Kittler einst beiwohnt, als er Foucault im

73 Heilmann: »Innis and Kittler: The Case of the Greek Alphabet«.

74 Vgl. z. B. Kittler: Optische Medien, S. 89f.

Publikum entdeckt.⁷⁵ In dem im Band enthaltenen Interview mit Frank M. Raddatz von 2010 demonstriert eine Erklärung Kittlers, die Wagners medientechnische Bedeutung thematisiert, einige Differenzen zu einer primär archäologisch informierten Perspektive:

Erst bei Wagner reflektiert die Musik, um autonom zu werden, auf ihre Rahmenbedingungen und stellt sich die Frage: in welcher Welt leben wir, dass es überhaupt Musik geben kann. [...] Auch die Popmusik, in ihrer großen Zeit zumindest, stellt die Frage, was Musik eigentlich ist. Deshalb habe ich mich so intensiv mit Pink Floyd beschäftigt, weil die das immer wissen wollten. Sie waren sicher nicht die bestmöglichen Musiker, aber sie haben sich gefragt, was Musik ist.⁷⁶

Wagner und Pink Floyd wissen oder wollen wissen, was Musik wirklich ist. Ihre Musik und ihre Aufführungsbedingungen sind für Kittler deshalb zuletzt nicht nur zeitgenössisch, sondern identisch:

Es ist dieselbe Musik, von Wagner zu Hendrix, von Hendrix zu Pink Floyd. Gleichzeitig ist es dieselbe Bühne, ob Musikdrama oder Lightshow. Syd Barretts Piper at the Gates of Dawn lässt als Morgenröte beginnen, was Wagner als Götterdämmerung beendet. Brünnhildes großes Finale macht es nur zu klar, dass Musik ein Ausschnitt aus weltweitem Rauschen ist.⁷⁷

Kittlers Kategorie des Rauschens, anhand einer konkreten epistemologischen Verschiebung gebildet, deren Emphase zugleich auf spezifische fachpolitische Diskurse der 1980er Jahre verweist, wird so zuletzt explizit Teil einer Ontologie. In den Rockbands der analogen Studio-Ära kehren die griechischen Götter wieder.

6. SCHLUSS UND AUSBLICK

Durch diese Prämierung des analogen Paradigmas steht einiges auf dem Spiel, denn Kittler erzählt musikalische Diskursivität und Medialität überwiegend ausgehend von technischen Medien, die sie für ihn in so fundamentaler Weise bedingen,⁷⁸ dass die historischen Transformationen musikalischer Praxis zu großen Teil-

75 Ders.: »Ein Verwaiser«, S. 141. In dem Artikel beschreibt Kittler sein Verhältnis zu Foucaults Archäologie und illustriert das ihr dabei attribuierte Haltmachen vor der Technik mit einem mündlichen Zitat Foucaults, das dessen Arbeiten »auf der Linie Heideggers« verortet. Ebd., S. 145.

76 Kittler/Raddatz: »Dionysius Revisited«, S. 82.

77 Kittler: »Das Nahen der Götter vorbereiten«, S. 22f.

78 »Mit leichter Übertreibung gesagt: die Musik war immer nur so komplex, dynamisch und obertonhaltig, wie ihre technischen Medien das erlaubten.« Ders.: »Bei Tanzmusik kommt es einem in die Beine«. S. 37f.

len als Oberflächeneffekte einer mathematisch fundierten Medientechnikgeschichte oder durch die Vereinnahmung einer hermeneutischen Ästhetik subsumierbar scheinen. So kündigt Kittler etwa in der ersten Sitzung seiner Vorlesung Musik und Mathematik von 2000 bezüglich deren Methode und Themenplan an, diese werde

ausführlich auf die Erfindung der gleichschwebenden Stimmung um 1590 eingehen; sie soll und kann aber gar nicht über die ungezählten Musikstücke handeln, die seit etwa 1720 auf der Grundlage dieser revolutionären Stimmung entstanden sind. Sicher, Sie werden erfahren, weshalb erst eine mathematische Innovation es Johann Sebastian Bach ermöglichte, seine »Kunst der Fuge« zu schreiben. Ich werde aber weder Bach noch die Symphonien der Wiener Klassik interpretieren. Das liegt nicht nur daran, daß mir keinerlei Ansprüche auf musikhistorische Kompetenz zukommen; es liegt auch daran, daß im medienhistorischen Kontext der Sachverhalt viel dramatischer erscheint, daß eben diese temperierte Stimmung noch heute, nämlich in der populären Computermusik, ihr Monopol behauptet.⁷⁹

Musik, die immer soviel kann, wie ihre Medien, fällt, solange sie laut Kittler vorwiegend eine Notenschreib- und -lesekunst ist, in den Bereich einer Literatur, deren Potential sie praktisch kaum etwas hinzugefügt zu haben scheint. Erst ab der Spätromantik, als angewandte Akustik, erhält Musik in Kittlers Narrativ eigene diskursive Positivität und mediale Produktivität und kann auf das Aufschreibesystem, dem sie vorher unterstand, in folgenswerer Art zurückwirken. So »sprengt«⁸⁰ Wagner die Hermeneutik mit seinem »neue[n] Medium Sound«⁸¹ und Barret lässt das Bewusstsein seiner Hörer durch Studio-Klangeffekte und den Azimuth Coordinator implodieren, während Bach aus Kittlers Sicht die Möglichkeiten eines Schriftraumes auskomponiert, dessen Regelmäßigkeit ihm die mathematische Innovation eines anderen garantiert.

Damit wird jedoch die Chance preisgegeben, über eine ontologisierte Opposition von Akustik und Hermeneutik hinausgehend die materiellen Epistemologien musikalischer Medialität in ihrer Eigenheit zu erforschen und damit den Freiraum zu nutzen, den Kittler und andere gegen die Widerstände geisteswissenschaftlicher Fachtraditionen ja erst erkämpft haben. Die Frage, wie sich eine Medienarchäologie musikalischer Diskursivität zu einer Geschichte der Akustik je verhält, betrifft besonders diejenigen historischen Ensembles, in denen musikalisches Medialität auch ein Wissen vom Digitalen ist. Gerade die laut Kittler dramatische Frage nach dem Zusammenhang von temperierter Stimmung und populärer Computermusik erfordert eine medienarchäologische Perspektive, die nicht pri-

79 Ders.: Musik und Mathematik, S. 4.

80 Ders.: »Weltatem«, S. 39.

81 Ebd.

vilegiert auf reelles Rauschen ausgerichtet ist. Warum das komplexe Funktionieren musikalischer Praxis, das in epistemologisch unterschiedlichen Konstellationen Apparate, Körper, Codes verschaltet, primär aus der Perspektive ertrinkender Ohren zugänglich sein soll, ist selbst erklärungsbedürftig. Um Kittlers Wagner-Zitat aufzugreifen: Warum, wenn nicht aus ontologischen Gründen, sollen musikalische Diskurse über Diskurskanalbedingungen nur von den ›Bildern selbst‹ erzählen? Warum ist es nicht genauso interessant, dass sie in bestimmten historischen Settings etwas über Kataloge wissen?

LITERATURVERZEICHNIS

Bolz, Norbert: Stop Making Sense!, Würzburg 1989.

Bolz, Norbert: Theorie der neuen Medien, München 1990.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt a.M. 1974.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1992.

Frith, Simon/Goodwin, Andrew: »Groundworks«, in: dies. (Hrsg.): On Record: Rock, Pop and the Written Word, Abingdon/New York 1990, S. 1-3.

Kittler, Friedrich: »Archäologie der Psychologie des Dramas«, in: ders.: Dichter, Mutter, Kind, München 1991, S. 47-102.

Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800 - 1900, München 1985.

Kittler, Friedrich: »Bei Tanzmusik kommt es einem in die Beine«, in: Volmar, Axel/Schröter, Jens (Hrsg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung, Bielefeld 2013, S. 35-42.

Kittler, Friedrich: »Das Nahen der Götter vorbereiten«, in: ders.: Das Nahen der Götter vorbereiten, München 2012, S. 10-29.

Kittler, Friedrich: Das Nahen der Götter vorbereiten, München 2012.

Kittler, Friedrich: »Der Gott der Ohren«, in: ders.: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig 1993, S. 130-148.

Kittler, Friedrich: »Ein Verwaiser«, in: Dane, Gesa u.a. (Hrsg.): Anschlüsse. Versuche nach Michel Foucault, Tübingen 1985, S. 141-146.

Kittler, Friedrich: »England 1975, Pink Floyd, Brain Damage«, in: Lindemann, Klaus (Hrsg.): EuropaLyrik 1775-heute. Gedichte und Interpretationen, Paderborn u.a. 1982, S. 467-477.

Kittler, Friedrich: Grammophon, Film, Typewriter, München 1986.

Kittler, Friedrich: »In den Wind schreibend, Bettina«, in: ders.: Dichter, Mutter Kind. München 1991, S. 217-255.

Kittler, Friedrich: »Lullaby of Birdland«, in: ders.: Dichter, Mutter Kind, München 1991, S. 103-118.

- Kittler, Friedrich: Musik und Mathematik, unveröffentlichtes Vorlesungsmanuskript, 2001.
- Kittler, Friedrich: Musik und Mathematik I. Hellas 1: Aphrodite, München 2006.
- Kittler, Friedrich: Musik und Mathematik I. Hellas 2: Eros, München 2009.
- Kittler, Friedrich: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2011.
- Kittler, Friedrich: »Weltatem. Über Wagners Medientechnologie«, in: ders.: Das Nahen der Götter vorbereiten, München 2012.
- Kittler, Friedrich/Raddatz, Frank M.: »Dionysios Revisited. Vom patriarchalischen Ideenhimmel und dem Reich der irdischen Liebe«, in: Kittler, Friedrich: Das Nahen der Götter vorbereiten, München 2012. S. 62-86.
- Kittler, Friedrich/Weibel, Peter: »Meine Theorie ist gar nicht so lebensverbunden, um über alles zu reden«, in: Kittler, Friedrich: Short Cuts, Frankfurt a. M. 2002, S. 68-88.
- McClary, Susan/Walser, Robert: »Start Making Sense! Musicology Struggles with Rock«, in: Frith, Simon/Goodwin, Andrew (Hrsg.): On Record: Rock, Pop and the Written Word, Abingdon/New York 1990, S. 77-292.
- Papenburg, Jens Gerrit: »Stop/Start Making Sense! Ein Ausblick auf Musikanalyse in Popular Music Studies und technischer Medienwissenschaft«, in: Schulze, Holger (Hrsg.): Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung, Bielefeld 2008, S. 91-108.
- Parikka, Jussi: What is Media Archeology?, Cambridge/Malden, MA 2012.
- Scherer, Wolfgang: Babbelogik. Sound und die Auslöschung der buchstäblichen Ordnung, Basel/Frankfurt a. M. 1983.
- Scherer, Wolfgang: »Zur Strategie der Diskurse über Musik – Delirien«, in: Heinz, Rudolf/Tholen, Georg Christoph (Hrsg.): Schizo-Schleichwege. Beiträge zum Anti-Ödipus, Bremen 1981, S. 141-162.
- Volmar, Axel/Schröter, Jens: »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung, Bielefeld 2013, S. 9-21.
- Wagner, Richard: Das Kunstwerk der Zukunft, Leipzig 1850.
- Winthrop-Young, Geoffrey: Friedrich Kittler zur Einführung, Hamburg 2005.
- Winthrop-Young, Geoffrey: Kittler and the Media, Cambridge/Malden, MA 2011.

INTERNETQUELLEN

- Heilmann, Till A.: »Innis and Kittler: The Case of the Greek Alphabet«, Vortragsmanuskript, gehalten auf der Tagung »Media Transatlantic«, Vancouver, 8. April 2010«, <http://tillheilmann.info/mediatransatlantic.php>, 12.06.2014.

MAREN HAFFKE

Kittler, Friedrich/Maresch, Rudolf, »Wenn die Freiheit wirklich existiert, dann soll sie doch ausbrechen. Goethes Geist, der Schwur und die Soße der Geisteswissenschaften«, <http://www.rudolf-maresch.de/interview/I6.pdf>, 18.8.2014.

Winkler, Hartmut: »Flogging a Dead Horse? Zum Begriff der Ideologie in der Apparatusdebatte bei Bolz und Kittler«, www.uni-paderborn.de/~winkler/flogging.html, 15.09.2014.

Winthrop-Young, Geoffrey/Maresch, Rudolf: »Deutschland ist ein Medienprodukt«, <http://www.heise.de/tp/artikel/22/22564/1.html>, 15.09.2014.