

Friedrich A. Kittler

Der Gott der Ohren

In Gedanken an Rochus und die Insel 12

Die Griechen hatten einen Gott, der im Akustischen hauste. Wenn die Hirten träumten und die Stille des Mittags sich überschlug, dröhnte plötzlich Pan in allen Ohren.

Pan, eine Wölbung des Hörraums, war der Großen Göttin immer schon näher als all ihre verzweifelten Liebhaber, die sie nur im Sehfeld jagten. Voller Neid erzählt Aktaion selber: »Zuweilen schien es mir, als sähe ich dort oben, auf dem Felsen, den Rücken des alten Pan, der Diana ebenfalls auflauerte. Aus der Ferne jedoch hätte man ihn für einen Stein, für den Stamm eines alten, verkrüppelten Baums halten können. Dann war er nicht mehr zu erkennen, während seine Schalmeientöne noch weiter erklangen. Er war Melodie geworden. Er war übergegangen in die vibrierende Luft, in die sie den Wohlgeruch ihres Schweißes, den Duft ihrer Achselhöhlen und ihres Unterleibs verströmte, als sie sich entkleidete.«¹

»Beim Sehen eines Raums oder einer Landschaft« (um von Göttinnen fortan zu schweigen) »muß ich meine Augen von einem Punkt zum anderen bewegen. Wenn ich aber höre, empfangen ich Klang aus allen Richtungen zugleich: ich bin im Zentrum meiner Hörwelt, die mich umfängt. Man kann in Hören, in Sound eintauchen. Es gibt keinen Weg, gleichermaßen ins Sehfeld einzutauchen.«²

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.

Pink Floyd: Brain Damage

The lunatic is on the grass
The lunatic is on the grass
Remembering games and daisy chains and laughs

Got to keep the loonies on the path
The lunatic is in the hall
The lunatics are in my hall
The paper holds their folded faces to the floor
And every day the paper boy brings more

And if the dam breaks open many years too soon
And if there is no room upon the hill
And if your head explodes with dark forbodings too
I'll see you on the dark side of the moon

The lunatic is in my head
The lunatic is in my head
You raise the blade, you make the change
You re-arrange me 'till I'm sane

You lock the door
And throw away the key
There's someone in my head but it's not me

And if the cloud bursts, thunder in your ear
You shout and no one seems to hear
And if the band you're in starts playing different tunes
I'll see you on the dark side of the moon.

(Text und Musik: Roger Waters)

The Dark Side of the Moon, Harvest LP I C 072-05-259 -: vom Erscheinungsjahr 1973 bis 1979 acht Millionen Platten verkauft³, nach neuesten Meldungen schon elf Millionen. Bücher und ihre Auflagen werden lachhaft, wenn Ströme von Sound in Ströme von Geld münden. *Brain Damage*, der Hirnschaden, braucht keine Beschreibung mehr. Er ist angerichtet.

Und dabei hat alles so einfach angefangen. Roger Waters, Nick Mason und Richard Wright, drei Architekturstudenten der sechziger Jahre, mit Gitarren und alten Chuck Berry-Nummern durch Englands Vorstadttheater tingelnd. Ihr vergessener Name: The Architectural Abdabs. Bis eines Frühlingstages im Jahr 1965 ein Leadgitarrist und Sänger zu ihnen stößt, der Pink Floyd – den Namen und den Klang – erfindet. Übersteuerte Verstärker, das Mischpult als fünftes Instrument, durch den Raum kreisende Töne und was bei Kombination von Niederfrequenztechnik und Optoelektronik alles machbar ist – mit Augen wie schwarze Löcher erschließt Syd Barrett dem Rock'n' Roll *Astronomy Domain*, die Domäne Astronomie.

Der Stern über dem Londoner Untergrund hat knapp zwei Jahre gestrahlt. Man kennt Andy Warhols Wort, daß wir im Zeitalter der elektronischen Medien alle berühmt werden – jeder für zehn Minuten. Bei Barretts letzten Auftritten, wenn sie nicht überhaupt ausfallen, hängt die Griffhand herum, während die rechte ohne Ende ein und dieselbe Leersaite anschlägt:⁴ Monotonie, wie in der chinesischen Foltertechnik, als Anfang und Ende von Musik. Dann verschwindet der Mann, der Pink Floyd erfunden hat, von allen Bühnen, irgendwo im diagnostischen Niemandsland zwischen LSD-Psychose und Schizophrenie. Die Pink Floyd finden einen Ersatzgitaristen und die Formel ihres Welterfolgs.

So wahr bleibt es auch bei siebenstelligen LP-Verkaufszahlen, daß die Kapitalmaschine mit ihren Geldströmen gespeist wird vom decodierten, deterritorialisierten Strom des Wahns, dessen unmittelbare Realisierung der elektrische ist.⁵

Sechs Jahre lang haben die Pink Floyd über den Ausschluß geschwiegen, der sie möglich gemacht hat. *Brain Damage* aber ist der Song über Außen und Innen, Ausschluß und Einschluß und ihre Aufhebung. Am Anfang stimmt noch alles. Dort, im Haus, ein Besitzer, den Schlüssel in der Hand und von Zeitungen auf dem laufenden Schwachsinn gehalten. Hier, auf dem Rasen, dem schönen Rasen südenenglischer Landsitze und Bennscher Träume vermutlich⁶, der oder die Verrückten. So zumindest will es ein Gesetz, das territorialisiert, ein Gesetz, das Irren vorschreibt, auf gebahnten Pfaden und vor allem draußen zu bleiben. Es ist das Gesetz von Architekten⁷, und den Damm, der es materialisiert, wird der einstige Architekturstudent Waters 1980/81 als gigantische Mauer quer durch Earl's Court und Westfalenhalle bauen lassen.

Aber im Akustischen laufen die Dinge nicht so einfach wie im Showbusiness. Schließlich sind »Ohren im Feld des Unbewußten die einzige Öffnung, die unmöglich zu schließen ist.«⁸ Vom Rasen über den Flur bis in den Kopf – der unaufhaltsame Fortschritt des Wahnsinns geht über Ohren, die sich nicht wehren können. Am Ende vom Lied, mag es *Brain Damage* oder *The Wall* heißen, ist der Damm gebrochen, der Kopf explodiert und nur noch Schreien ohne Empfang. Kein Wort, keine Mauer, kein Damm zwischen Außen und Innen hält dem Sound stand, weil Sound das Unaufschreibbare an der Musik und unmittelbar ihre Technik ist.

Es gibt, von Foucault, eine *Geschichte des Wahnsinns im Zeital-*

ter der Vernunft. Es gibt, von Bataille, eine *Geschichte des Auges*. Roger Waters aber, dem Texter von *Brain Damage*, danken wir die Kurzgeschichte von Ohr und Wahnsinn im Zeitalter der Medien.

Als Edison, der Vielfacherfinder, nach einer Idee von Charles Cros das erste Grammophon baute, war die Wiedergabe ein Schatten der Aufnahme. Auch dazwischengeschaltete Schalltrichter konnten mechanisch aufgezeichnete und mechanisch reproduzierte Schwingungen schwerlich lauter als im Original machen. Nicht bloß, weil Edison fast taub war, mußte er am denkwürdigen 6. Dezember 1877 in seinen Phonographen hineinschreien.⁹ Und nur in den Zukunftsromanphantasien zeitgenössischer Symbolisten schloß der Zauberer von Menlo Park seine Phonographen an Lautsprecher, viele Lautsprecher an, um mit solcher Raumklangtechnik den Reigen seiner Kinder draußen auf dem Rasen ins Arbeitszimmer hineinzuholen.¹⁰ Faktisch nämlich lag den grammophonvernarnten Bürgern und Kaisern der Jahrhundertwende an Stimmen mehr als am Ritornell, das Stimmen und Identitäten zum Tanzen bringt. Als Wildenbruch, dem wilhelminischen Staatsdichter, 1897 vor allen anderen akustische Unsterblichkeit gewährt wurde, sprach er (nach längeren Ausführungen darüber, daß Stimmen im Unterschied zu Gesichtern untrüglich und d. h. für Psychologen erstklassige Quellen seien) in den Schalltrichter die schönen Schlußverse:

Vernehmt denn aus dem Klang von diesem Spruch
Die Seele von Ernst von Wildenbruch.¹¹

Vom Klang zum Spruch, vom Spruch zur Seele: so krampfhaft war Wildenbruch bemüht, Reales (seine gespeicherte, aber sterbliche Stimme) auf Symbolisches (den artikulierte Diskurs von Lyrik) und Symbolisches auf Imaginäres (eine schöpferische Dichterseele) zu reduzieren. Gottlob sind die Techniker den genau umgekehrten Weg gegangen. Zeit und Grundlagenforschung haben dazu geführt, daß aller Seelenhauch in Sound und Phonstärke untergegangen ist.

Denn nur solange die Schallplatte mechanisch geschnitten und mechanisch abgespielt wurde, herrschten auf ihr Menschenstimmen – bei einer armseligen Frequenzbandbreite von 200 bis knapp 2000 Hertz kein Wunder. Aber nachdem ein Weltkrieg, der erste, mit seinem Innovationsschub das Verstärkerprinzip durchgesetzt

hatte, konnte auch Edisons mechanische Apparatur elektrifiziert werden. Frequenzspektrum und Klangdynamik von Orchestern fanden sich erstmals auf Plattenrillen und Lautsprecherspulen. Eine Nachtigall, elektrisch konserviert und verstärkt, hielt 1926 in Respighis *Pini di Roma* der gesamten Philharmonie Toscaninis stand.¹²

Um den Klangzauber zu perfektionieren, mußte nur noch ein anderer Weltkrieg ausbrechen. Sein Innovationsschub gab den Ingenieuren Deutschlands die Tonbandmaschine und den Ingenieuren Britanniens eine Hifi-Schallplatte ein, die auch subtilste Klangfarbenunterschiede zwischen deutschen und britischen U-Boot-Motoren hörbar machte – natürlich zunächst nur für die Ohren angehender Royal Air Force-Offiziere.¹³ Mit der Kriegsbeute Tonband beschenkt, konnte Amerikas verschlafene Schallplattenindustrie (sie hatte zwischen 1942 und 1945 andere Aufgaben wahrgenommen) einen neuen Standard setzen: Bandaufnahmen, und erst sie machen akustische Manipulationen im Zwischenraum von Plattenproduktion und -wiedergabe möglich.

Aber auch die britische Industrie begriff alsbald, daß ihre kriegsentscheidenden Fortschritte bei der U-Boot-Ortung zu friedlicher Nutzung einluden. 1957 stellten die Electrical and Mechanical Industries (EMI), die nicht von ungefähr auch Pink Floyd unter Vertrag haben, die erste Stereoplatte vor.¹⁴ Die zwei Ohren, über die Menschen nun einmal verfügen, sind seitdem keine Naturlaune mehr, sondern eine Geldquelle: Sie dürfen einzelne Stimmen und/oder Instrumente zwischen zwei Wohnzimmerlautsprechern orten. Und wenn die Ohren für einmal bei der Ortung versagen, dann nur, weil der leitende Toningenieur noch raffinierter war. Als John Culshaw 1959 Soltis wunderbar übersteuertes *Rheingold* produzierte, fand 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 zugleich.¹⁵ Und was bei Culshaw ein Spezialeffekt blieb, machte Syd Barrett zur Regel. Der Überlieferung zufolge soll er bei Plattenaufnahmen die vielen Eingangsregler seines Mischpults so wild hin- und hergedreht haben, als wären die zwei Stereokanäle selber ein Instrument . . .

Man weiß, seit jenen Gründertagen ging es weiter wie eine Explosion. Die sogenannte Reproduktion ist in Produktion von

Klängen umgeschlagen und der Treueschwur High Fidelity den wirklichen Machbarkeiten gegenüber zur Beschwichtigungsformel verkommen. Nur kommerzielle und keine technischen Gründe sind heute im Spiel, wenn der Standard von Radio und Platte weiterhin auf Klangflächen beschränkt bleibt und nicht reale oder gar absolute Klangräume simuliert. Denn wo Geld und Wahnsinn sind, fallen alle Einschränkungen. Den Beweis hat kein anderer als Barrett erbracht. Er war es, der mit seinem Azimut Coordinator den Pink Floyd einen technischen Vorsprung über alle anderen Gruppen verschaffte. Wie der Name schon sagt, ist der Azimut Coordinator eine Beschallungsanlage, die es möglich macht, beliebige Ereignisse, Tracks und Schichten innerhalb der Klangmasse in beliebige und nach allen drei Raumdimensionen variable Positionen zum Hörerohr zu bringen. *Brain Damage* singt seinen Ruhm.

Dreimal setzt der Song ein und dreimal macht die Klangreproduzierbarkeit einen historischen Schritt nach vorn.

The lunatic is on the grass . . . Kinderspiele und Lachen, also genau das, was der Edison des Zukunftsromans abhören wollte, kommen von draußen ins Haus, durch Mauern gedämpft und durch die Entfernung um ihre Raumkoordinaten gebracht. Ganz entsprechend simuliert eine Stelle auf *Wish You Were Here*, die im Equalizer um alle Höhen und Tiefen beschnitten und dann auf eine einzige Spur überspielt wurde, das schlichte Kofferradio.¹⁶ Strophe eins ist also, im akustischen Zitat, die dürftige Zeit monauraler Wiedergabe.

The lunatic is in the hall. The lunatics are in my hall . . . Schritt um Schritt, Satz um Satz geht es mit monauraler Distanz oder Abstraktion zu Ende. Der Flur, schon weil er beim zweitenmal zum eigenen wird, hat einen definierten Bezug auf die Raumkoordinaten des Lauschers und Sprechers selbst. Der Flur ist nahe genug, um rein nach Gehör ein Links und ein Rechts, nahe genug auch, um viele Verrückte zu unterscheiden. Ganz so fungiert am unvergeßlichen Ende von *Grantchester Meadows* die akustisch gebaute Treppe, über die Schritte von links nach rechts laufen – vom Vinyl direkt in Räume und Ohren der Hörer hinein. Strophe zwei ist also die Zeit von High Fidelity und Stereophonie.

The lunatic is in my head. The lunatic is in my head . . . Zu deutsch: der Hirnschaden ist angerichtet und ein Azimut Coordinator am Werk. Wenn Klänge, durch den ganzen Hörraum

steuerbare Klänge von vorn und hinten, rechts und links, oben und unten auftauchen können, geht der Raum alltäglichen Zu-rechtfindens 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. Durchs Ende von *Brain Damage* ziehen die Klänge eines Synthesizers, vermutlich um den Satz zu beweisen, daß Synthesizer die synthetischen Urteile der Philosophen längst abgelöst haben.¹⁷ Ein Tongenerator, der Klänge in sämtlichen Parametern – Frequenz, Phasenlage, Obertongehalt und Amplitude – steuern und programmieren kann, überführt die Möglichkeitsbedingungen sogenannter Erfahrung ins physiologisch totale Simulacrum.

Also ist die Geschichte des Ohrs im Zeitalter seiner technischen Sprengbarkeit immer schon Geschichte des Wahnsinns. Hirnschaden-Musik macht alles wahr, was an dunklen Vorahnungen durch Köpfe und Irrenhäuser geisterte. Nach Auskunft eines Psychiatrielexikons wird »im Vergleich zu anderen Sinnesbereichen der Gehörsinn von Halluzinationen am häufigsten betroffen«. ¹⁸ Von weißem Rauschen über Zischen, Wassertropfen, Flüstern bis hin zu Reden und Schreien reicht die Skala der sogenannten Akuasmen, die der Wahnsinn wahrnimmt oder macht. Alles liest sich also, als wolle das Psychiatrielexikon eine Liste von Pink Floyd-Effekten aufstellen. Weißes Rauschen erscheint in *One Of These Days*, Zischen in *Echoes*, Wassertropfen in *Alan's Psychedelic Breakfast*, Schreien in *Take Care Of That Axe, Eugene* und Flüstern allüberall . . .

Verwunderlich bei soviel Hellhörigkeit bleibt nur, daß Psychiater es verwunderlich nennen, wenn die Akuasmen heutzutage nicht mehr einflüsternden Teufeln oder schreienden Hexen, sondern Radiosendern oder Radarantennen zugeschrieben werden.¹⁹ Verrückte scheinen informierter als ihre Ärzte. Sie sprechen es aus, daß der Wahnsinn, statt bloß metaphorisch von Radiosendern im Hirn zu faseln, gerade umgekehrt eine Metapher von Techniken ist. Schon weil er immer auf die modernsten Prüfstände gerät, registrieren seine Antennen den jeweiligen Stand der Informationsverarbeitung in historischer Präzision.

Denn nur unter Bedingungen einer Kultur, die Diskurse als individuelle Sprechakte und dergleichen zu hören befiehlt, klingen Diskurse über Diskurskanalbedingungen (Rauschen und Zischen, Raumklang und Nachhall) notwendig irre. Wenn aber Sprechakte grundsätzlich mass media-acts sind, anonyme und kollektive Veranstaltungen²⁰, ist dieser Irrsinn die Wahrheit und umgekehrt. Ein Pressestatement und d. h. mass media-act der EMI aus den Tagen, da man auch Pink Floyds beziehungsreichen Titel *Let's Roll Another One* verbot²¹, illustriert das aufs schönste. »Die Pink Floyd«, erfuhren damals Englands Zeitungsschreiber, »wissen überhaupt nicht, was die Leute mit psychedelischem Rock meinen, außerdem haben sie keineswegs die Absicht, halluzinatorische Effekte auf ihre Zuhörer auszuüben.«²²

Auch wenn Barretts glorioser Azimut Coordinator nicht ohnehin dafür gesorgt hätte, daß PF-Hörer mit Schwindelanfällen ins Krankenhaus gefahren werden mußten – schon solche Statements sind ein unfehlbares Mittel, um Leute verrückt zu machen. Zu sagen, daß man es nicht vorhat, heißt sagen, wie leicht es wäre, weil Ohren ja unmöglich zu schließen sind. Sie lügen und spinnen also, die mass media-acts, aber zum Leidwesen wirklich nur von Philosophen und allen Ohren zur Lust. Unerfüllbar bleibt die Bitte, die der Song *If* (über denselben Synthesizerschlieren wie in *Brain Damage*) an einen unbekanntem Gott oder Ingenieur richtet: And if I go insane, please, don't put your wires into my brain . . .

Der Hirnschaden ist unvermeidlich. Die Antennen, vor denen die Irrsinnsangst (im doppelten Wortsinn) zittert, haben die Hirne längst invadiert, auch ohne Kenntnisnahme von Psychiatern. Sie senden und senden auf allen Frequenzen von LW bis UHF. Nur die Strophen von *Brain Damage* singt Waters als Solo über einer dünnen Klangfläche, die die Unschuld akustischer Gitarren simuliert. Die Refrains sind Glocken von Sound, zahllose Tracks aufeinander, die sich dröhnend über Ohren und Hirn stülpen. Die Strophen spricht ein Ich, anfangs über den Verrückten draußen, am Ende, nachdem der Azimut Coordinator abstandslose Nähe hergestellt hat, zu ihm. Die Refrains dagegen mit ihren Wenn-Sätzen sind Antwort – ein Diskurs des Anderen, der die Strophen vom Kopf auf die Füße stellt. Ein wiedergekehrter Barrett tut, was sie ihm zugesprochen haben. You make the change, you re-arrange me 'till I'm sane.

Ein Heilen und Umkrepeln, das sehr einfach und konkret über Arrangement und Aufnahmetechnik läuft. Im ersten deutschen Kunstkopfhörspiel (und die Kunstkopfstereophonie ist ja nur ein Azimut Coordinator für den Privathausgebrauch) waren alle Stimmen und Geräusche mit Stereomikrofonen aufgenommen – außer der einen, die zugleich Computer-Output und Wahnsinns-Input darstellen sollte. So elegant machte das Hörspiel seinen Titel *Destruction* wahr: Wenn unter zahllosen Stimmen, die im dreidimensionalen Hörraum zu orten sind, eine und nur eine ohne Koordinaten auftaucht, wird sie unfehlbar im implodierenden Kopf geortet. Unter Bedingungen perfekter Raumsimulation braucht es Culshaws Alberich-Listen gar nicht mehr. Gerade die harmloseste und altmodischste Aufnahmetechnik macht Helden und Hörer eines Kunstkopfhörspiels verrückt.

Nicht anders funktioniert *Brain Damage*. Der dritten Strophe über jemand in meinem Kopf, der aber nicht ich ist, wird ein Gelächter zugemischt. Ein Gelächter, das nicht nur alle Ängste vor Antennen im Hirn zum großen nietzscheanischen Ja verkehrt, sondern (weil es in listiger Ausnahme monaural aufgenommen wurde) selber die Antenne im Hirn ist.

In diesem Lachen sind ganz zu Anfang der Platte die ersten hörbaren Sätze untergegangen, als eine triumphale Stimme verkündete, daß sie immer verrückt gewesen ist und es auch weiß. Mit seiner Wiederkehr am Plattenende, wenn das panische Lachen im Hörerkopf implodiert, siegt Pink Floyds Irrer über seine Begleitband.

Es gibt also zwei Musiken. Die eine als Zitat (und nicht Erinnerung) von Stimme und Natur; die andere, mit Ingeborg Bachmann zu reden, ein Lied von jenseits der Menschen.²³ I've always been mad, I know I've been mad . . .

Und Hirnschaden besagt, daß die andere Musik triumphieren wird. »Radio ist der Natur weit überlegen, es ist umfassender, kann variiert werden.«²⁴ Nichts und niemand limitiert die Möglichkeiten elektronischer Medien. Jenseits aller Irrsinnssängste sind immer noch andere Musiken machbar. Schön, aber leicht antiquiert, soll Barrett gemurmelt haben, als er nach Jahren des Ausschlusses wieder einmal in die Abbey Road-Studios kam und neue Bänder seiner ehemaligen Begleitband abhörte. Aus diesem Murmeln macht das Ende von *Brain Damage* ein großes lachendes Versprechen. Dann, wenn die PF andere Musik spielen, wird ihr

Irrer wiederkehren. And if the band you're in starts playing different tunes, I'll see you on the dark side of the moon. Oder in französischer Übersetzung: »Des dieux nouveaux, les mêmes, gonflent déjà l'Océan futur.«²⁵

Nietzsche, der an anderer Musik nur Wagner kennen konnte, träumte einmal von »einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnisvolleren Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meeres und der mittelländischen Himmels-Helle nicht verklingt, vergilbt, verblaßt, wie es alle deutsche Musik tut, einer übereuropäischen Musik, die noch vor den braunen Sonnen-Untergängen der Wüste recht behält.«²⁶ Genau diese Musik ist es, die der Irre von *Brain Damage* auf die dunkle Mondseite als Treffpunkt für andere Musiken verlegt. Genau diesem Sonnen-Untergang hielt das sagenhafte italienische Konzert der Pink Floyd stand, als die vier stundenlang reglos auf der Uferlinie standen und erst in der Sekunde, da der rote Ball den Meeresrand berührte, mit Gongschlag einsetzten.

Nicht umsonst wurde *Dark Side of the Moon* zur Eröffnung des Londoner Planetariums produziert. Erst die mächtigere, vielleicht auch böserere Musik unseres Jahrhunderts hat ihre Antennen in der Domäne Astronomie. Europas klassischer Tonsatz war Beherrschung des unaufhörlichen Rauschens ringsum durch eine Form und einen Binärcode (Dur/Moll, Konsonanz/Dissonanz, usw.). Romantische Musik war und blieb Decodierung solcher Oppositionspaare: ein *Lied von der Erde*, das nicht zufällig beim Wort »Erde« alle Dreiklangsharmonik aufsprenge wie »morschen Tand«. Die Musik unseres Jahrhunderts aber verläßt auch noch Erde oder Lebenswelt. Kosmische Strahlenquellen und neurologische Energien – Mächte also jenseits und diesseits des Menschen – sind ihre zwei Pole.²⁷ Der Kurzschluß dazwischen löst sie aus.

Klarer nicht als auf dem Cover von *Dark Side* könnte das bezeichnet sein. Pink Floyds Designerteam mit dem genauen Namen Hipgnosis zeigt (um hiermit auch die letzten zu informieren) auf schwarzem Grund einen Lichtstrahl, der in die einzelnen Spektralfarben auseinandergeht, um zu einer Linie zurückzuführen, die aber ein EKG ist –: Oszillogramm der Herzschläge, mit denen *Dark Side* einsetzt und ausklingt. So holt elektronische Technik zuletzt die Ahnungen ein, die seit unvordenklichen Zeiten das irre Hirn von lunatics mit Mond und Sternen kurzschließen.

Und mondsüchtig werden sie in der Tat, die Hirnschaden-Hörer. So viele Verse gelesen, so viele Verse vergessen, Pink Floyd aber bleibt im Kopf – »Ich von heute, der mehr aus Zeitungen lernt als aus Philosophien, der dem Journalismus nähersteht als der Bibel, dem ein Schlager von Klasse mehr Jahrhundert enthält als eine Motette.«²⁸ Auch wenn am Ende von *Brain Damage* eine Stimme »I can't think of anything to say« murmelt, auch wenn Bücher lachhaft und Musikbeschreibungen hinterm Mond sind, gibt es also noch etwas zu schreiben, einfach weil etwas nicht aufhört, sich (ein)zuschreiben. *Brain Damage* singt ja nicht von Liebe oder sonstwelchen Themen – es ist eine einzige und positive Rückkopplung zwischen Sound und Hörerohren. Klänge verkünden, was von Klängen angestellt wird. Und das überbietet alle die Wirkungen, die das alte Europa sich vom Buch der Bücher oder unsterblichen Dichtern versprach.

Wörter der Vergängnis zu entreißen, ist das einfache Geheimnis jeder Lyrik. Als die Griechen den Hexameter erfanden, hatten sie nichts anderes im Sinn. »Das rhythmische Ticktack«²⁹ sollte bestimmte Reden für Menschenohren unentrinnbar machen und für Götterohren, über alle Entfernung hinweg, verstärken. (Die einen sind so vergeßlich und die anderen so schwerhörig.)

Nietzsche, der diese Diskurskanalisierungstechnik wiederentdeckte, lieferte auch gleich den philologischen Beweis nach: Der griechische Rhythmus maß Silben nicht wie die Neuzeit nach ihrer Bedeutung im Wort, sondern einfach nach akustischer Länge oder Kürze. Deshalb und nur deshalb blieb antike Lyrik an einen Fuß, den buchstäblichen Fuß tanzender Körper gekoppelt. Wenn dagegen in moderneuropäischen Sprachen die Wortbedeutung über Betonung und Versrhythmus bestimmt³⁰, schwindet mit dem Körpergedächtnis auch die Musik aus der Lyrik. Den Texten ist nicht mehr zu entnehmen, wie sie zu singen oder zu tanzen sind. Ob und wie sie nachträglich in die Mnemotechnik Musik gesetzt werden, bleibt Zufall.³¹

Vielleicht ist eben darum klassisch-romantische Lyrik direkter als alle anderen Dichtungsgattungen an Erlebnis und Psychologie ihres Schreibers gekoppelt worden. Im Imaginären wurde es möglich, auch leise gelesenen Versen, vor jeder Komposition, eine innere Musik einzuhauchen. Weil zwischen den Zeilen phantasmagorische Stimmen flüsterten (für Leser die der Mutter und für Leserinnen die des Autors), blieb Poesie im verliebten Gedäch-

nis. *Klassisches Vergißmeinnicht* hieß ein winziges Buch mit lauter Goetheversen. Und erst unter hochkapitalistischen Bedingungen, als Konsumenten bei solcher Psychologie zu gähnen anfangen und härtere Drogen vorzogen, stellte die Lyrik ihre Mnemotechnik aufs kalte Medium Schrift um. Baudelaires *Fleurs du Mal* beginnen mit einer ausdrücklichen Anrede des Lesers, die die ganze Geschichte vom Gähnen bis zur Wasserpfeife auch erzählt.

Moderne Lyrik: ein Sondervergnügen von und für Buchstabenfetischisten, während ringsum Buchstaben und Noten, diese einzigen und einzig symbolischen Tonspeicher Alteuropas, allenthalben von elektrischen abgelöst werden. E- und U-Kultur . . .

Nicht umsonst war Wildenbruch bewegt, als er seine Phonographen-Verse in den Phonographen sprechen durfte. Der Lyrik, wie sie so lange und so vielen die Liebe gewesen war, schlug an jenem Tag die Totenglocke. Wozu noch Dichtung in technischer Zeit? Medien sind viel zu gut, um ihre Speicherkapazitäten auf Klang, Spruch und Seele eines Wildenbruch zu beschränken. Mnemotechnische Hilfskonstruktionen wie Autorschaft oder Individualität werden überflüssig, wenn Plattenrillen und Magnetbänder Sound, das Unaufschreibbare selber, bannen können. In der U-Kultur kehrt die uralte Kopplung zwischen Wort und Musik nach Jahrtausenden wieder, aber nicht mehr nur über die Füße von Versen und Tanzenden, sondern als Einschreibung ins Reale.³² Pink Floyd bleibt im Kopf – eben weil den Leuten kein Gedächtnis mehr gemacht werden muß, sondern Maschinen selber das Gedächtnis *sind*. Und erst damit wird es möglich, über Wörter und Melodien hinaus auch Instrumentalfarben, Klangräume, ja sogar die abgründige Stochastik des Rauschens zu speichern.

Respighis kleine Nachtigall hat Karriere gemacht. Das irre Gelächter von *Brain Damage* und die seligen Sommertagsgeräusche von *Grantchester Meadows* werden nicht bloß besungen; sie sind zur selben Zeit auch selber hörbar. Mit all ihren Geräuschen gründiert eine Wiese bei Cambridge den Song, der sie einmal noch heraufbeschwört. Was in Büchern oder Partituren nur als vertracktes Spiel (durch Rollenlied, Perspektivenwechsel, Naturzitat) anzudeuten wäre, wird im absoluten Klangraum Ereignis. So kehren sie denn wieder: die Mittagsstille, der Wiesengrund, das Lachen eines Gottes.

Und seitdem die Rockgruppen, statt auf Befehl eines Musikkonzerns nur vorfabrizierte Einzelnummern irgendwelcher Texte,

Komponisten und Arrangeure nachzuspielen, selber im Studio Parameter über Parameter, Schicht auf Schicht, Wörter über Klänge legen, seit den LPs der sechziger Jahre also, ist der Soundraum auch von Ordnungshütern gesäubert. There's someone in my head, but it's not me. Nur Atavismen wie das Urheberrecht, das ja nicht umsonst aus der Goethezeit stammt, zwingen noch zur Namensnennung von Textern und Komponisten (als ob es dergleichen im Soundraum gäbe). Viel eher wären die Schaltpläne der Anlagen und (wie auf dem Cover von *Dark Side*) die Typennummern der eingesetzten Synthesizer aufzuführen. Aber so läuft einstweilen noch manches. »Die berühmte Personalisierung der Macht ist zugleich eine die Territorialisierung der Maschine verdoppelnde Territorialität. Man hat zuweilen den Eindruck, daß die Kapitalströme nicht ungerne sich auf den Mond schießen ließen, wäre nicht der kapitalistische Staat da, der sie auf die Erde verwiese.«³³ I'll see you on the dark side of the moon.

Aber wer kann sagen, was Mond und was Erde ist. So you think you can tell Heaven from Hell, spottet ein Song auf *Wish You Were Here*. Und der letzte Satz auf *Dark Side of the Moon*, kaum mehr hörbar in die ausklingenden Herzschläge hineingeflüstert, sagt dasselbe: There's no dark side in the moon, really. As a matter of fact, it's all dark.

Auch ein Herz, das an Kontaktmikrofonen und Oszilloskopen hängt, wird still. Und wenn mit Laut und Leise, Hell und Dunkel, Himmel und Hölle alle Unterschiede schwinden, kommt ein anderer Raum näher, den andere Kulturen wohl Satori nennen. Darum sollte man die Medienexplosion unserer Tage nicht so medientheoretisch wie ihre Propheten hören. Nach Marshall McLuhan wäre die Botschaft der Synthesizer einfach der Synthesizer. Aber wenn es vor lauter Dunkel gar keine dunkle Mondseite gibt, geben elektronische Medien womöglich von dunkleren Gestalten Kunde. O-Ton Waters: »The medium is not the message, Marshall . . . is it? I mean, it's all in the lap of the fucking gods . . .« (Pause for laughter)³⁴.

Anmerkungen

- 1 Pierre Klossowski, *Das Bad der Diana*, Berlin 1982, S. 29.
- 2 Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York 1982, S. 72. Hier der exakte Wortlaut: »Vision comes to a human being from one direction at a time: to look at a room or a landscape, I must move my eyes around from one part to another. When I hear, however, I gather sound simultaneously from every direction at once: I am at the center of my auditory world, which envelops me, establishing me at a kind of core of sensation and existence. This centering effect of sound is what high-fidelity sound reproduction exploits with intense sophistication. You can immerse yourself in hearing, in sound. There is no way to immerse yourself similarly in sight.«
- 3 Vgl. *Der Spiegel*, 51/1979, S. 176.
- 4 David Gilmour (Pink Floyds Ersatzgitarrist), zitiert in Jean-Marie Leduc, *Pink Floyd*, Paris 1973, S. 54.
- 5 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt 1974, S. 485 und S. 309.
- 6 Vgl. Gottfried Benn, *Roman des Phänotyp*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1959-61, Bd. II, S. 174 u. ö.
- 7 Über Architekten vgl. Wolfgang Scherer, *BA_BELLOGIK. Soundproduktion bei Patti Smith*, Frankfurt 1982.
- 8 Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1973, S. 178. Vgl. aber schon August Ferdinand Bernhardt, *Sprachlehre*, Berlin 1801-03, Bd. I, S. 24.
- 9 Vgl. die Einzelheiten bei Walter Bruch, *Von der Tonwalze zur Bildplatte. 100 Jahre Ton- und Bildspeicherung. Funkschau*, Sonderheft 1979, o. S.
- 10 Vgl. Philippe Auguste Mathias, Comte de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), Paris 1977, S. 29.
- 11 Wildenbruchs Diktum, in seine *Gesammelten Werke* sinnigerweise nicht aufgenommen, findet sich als Phonographentranskript bei Bruch (s. Anm. 9).
- 12 Vgl. Robert Gelatt, *The Fabulous Phonograph. From Edison to Stereo*, New York 1965, S. 234.
- 13 Vgl. Gelatt (s. Anm. 12), S. 282 f.
- 14 Vgl. Steve Chapple/Reebee Garofalo, *Wem gehört die Rock Musik? Geschichte und Politik der Musikindustrie*, Reinbek 1980, S. 66.
- 15 »Thus in Scene Three, Alberich puts on the Tarnhelm, disappears, and then thrashes the unfortunate Mime. Most stage productions make Alberich sing through a megaphone at this point, the effect of which is often less dominating than that of Alberich in reality. Instead of this, we have tried to convey, for thirty-two bars, the terrifying, inescapa-

- ble presence of Alberich: left, right, or center there is no escape for Mime.« (John Culshaw, zitiert in Gelatt (s. Anm. 12), S. 316.)
- 16 Vgl. David Gilmour, *Interview mit Gary Cooper*, in: *Wish You Were Here, Songbook*, London o. J., S. 77: »When the track disappears into a thin, reedy transistor radio sound which is then joined by a plainly recorded acoustic guitar, there has obviously been a lot of thought behind the end product. How did they tackle that one? – »When it sounds like it's coming out of a radio, it was done by equalization. We just made a copy of the mix and ran it through eq. to make it very mizzly, knocking out all the bass and most of the high top so that it sounds radio-like.«
 - 17 Vgl. Deleuze/Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980, S. 121 und S. 424.
 - 18 Christian Müller (Hg.), *Lexikon der Psychiatrie*, Berlin-Heidelberg-New York 1973, s. v. Halluzination.
 - 19 So etwa Eugen Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie*, 11. Aufl., hg. Manfred Bleuler, Berlin-Heidelberg-New York 1969, S. 32.
 - 20 Vgl. Deleuze/Guattari (s. Anm. 17), S. 103.
 - 21 Vgl. Alain Dister/Udo Woehrle/Jacques Leblanc, *Pink Floyd*, Bergisch-Gladbach o. J., o. S.
 - 22 Zitiert in Paul Sahrner/Thomas Veszelitis, *Pink Floyd. Elektronischer Rock in Vollendung*, München 1980, S. 23 f.
 - 23 Zu den zwei Musiken vgl. auch *The Wall*, wo der Maximierung von Wattzahlen am Ende ein kleines Stück mit Akkordeon, Klarinette und Kindertrommeln folgt – einmal noch Merry Old England.
 - 24 Benn (s. Anm. 6), S. 182.
 - 25 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 396.
 - 26 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, § 255, *Werke in drei Bänden*, hg. Karl Schlechta, München 1954-56, Bd. II, S. 723.
 - 27 Zum Vorstehenden vgl. Deleuze/Guattari (s. Anm. 17), S. 416-428.
 - 28 Benn, *Probleme der Lyrik*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. I, S. 518.
 - 29 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: *Werke in drei Bänden*, Bd. II, S. 93.
 - 30 Vgl. dazu meinen Nietzsche-Aufsatz in Horst Turk (Hg.), *Klassiker der Literaturtheorie*, München 1979, S. 200-204.
 - 31 Das zeigt am Beispiel von Schuberts Goethe-Vertonungen Thrasyllos Georgiades, *Sprache als Rhythmus*, in: *Sprache und Wirklichkeit. Essays*, München 1967, S. 224-244.
 - 32 Vgl. Jean Lescure, *Radio et littérature*, in: *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, Bd. III, hg. Raymond Queneau, Paris 1958, S. 1705-08. Nichts kann die technische Kopplung von Wort und Musik schöner (und damit auch philologischer) belegen als zwei auf *Dark Side* versteckte Zitate. Die Zeile »Look around and choose your own

ground« spielt selbstredend auf Don Juans ersten Auftrag an seinen Schüler Castaneda an. Aber auch der rätselhafte Befehl »Run, rabbit, run!« ist wörtliches Don Juan-Zitat (vgl. Castaneda, *Journey to Ixtlan. The Lessons of Don Juan*, Harmondsworth 1973, S. 154). So wird die Schallplatte (wie schon in *Revolution 9*) zum Speicher von Geheimbotschaften.

33 Deleuze/Guattari (s. Anm. 5), S. 332.

34 Roger Waters, *Interview mit Nick Sedgewick*, in: *Wish You Were Here. Songbook*, S. 13.

Eine erste Fassung dieses Textes ist erschienen in: *europaLyrik 1775-heute. Gedichte und Interpretationen*, hg. Klaus Lindemann. Paderborn-München-Wien-Zürich 1982, S. 467-477.

Das Schwinden der Sinne

*Herausgegeben von
Dietmar Kamper und
Christoph Wulf*

Suhrkamp

edition suhrkamp 1188

Neue Folge Band 188

Erste Auflage 1984

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1984

Erstausgabe

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags

sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Satz: Wagner GmbH, Nördlingen

Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden

Umschlagentwurf: Willy Fleckhaus

Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	7
<i>Dietmar Kamper/Christoph Wulf</i> Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte	9

I Blick und Auge

<i>Christoph Wulf</i> Das gefährdete Auge	21
Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens	
<i>Ulrich Raulff</i> Image oder Das öffentliche Gesicht	46
<i>Claus-Dieter Rath</i> Die öffentliche Netzhaut: Das fernsehende Auge	59
<i>Guy Hocquenghem/René Schérer</i> Formen und Metamorphosen der Aura	75
<i>Silvia Breitwieser</i> Das Schwinden der Dinge (Bildessay)	87

II Stimme und Ohr

<i>Jean-Loup Rivière</i> Das Vage der Luft	99
<i>Dietmar Kamper</i> Vom Hörensagen. Kleines Plädoyer für eine Sozio-Akustik	112
<i>Michael Wimmer</i> Verstimmte Ohren und unerhörte Stimmen	115
<i>Friedrich A. Kittler</i> Der Gott der Ohren	140