

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

»Um einen Raum oder eine Landschaft« (um von Göttinnen fortan zu schweigen) »zu überschauen, muß ich meine Augen von einem Teil zum anderen wandern lassen. Wenn ich jedoch höre, sammle ich den Klang gleichzeitig aus jeder Richtung: Ich bin im Zentrum meiner klanglichen Welt, die mich umschließt. Man kann im Zuhören, im Klang eintauchen. Ein ähnliches Eintauchen ist im Sehen nicht möglich.«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.

1 Pierre Klossowski, 1982, *Das Bad der Diana*. Berlin, S. 29.

2 Walter J. Ong, 1982/1987, *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen, S. 75 (durchgesehene Übersetzung).

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 on 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 on 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 IC 072-05-259 – : vom Erscheinungsjahr 1973 bis 1979 acht Millionen Platten verkauft,³ nach neueren 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 Wa-

3 Vgl. *Der Spiegel*, 51/1979, S. 176.

ters, 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 schwarzen Löchern 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 anschlägt⁴: 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 Ersatzgitarristen, einen ehemaligen Lover von B. B., 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

4 David Gilmour (Pink Floyds Ersatzgitarrist), zitiert in Jean-Marie Leduc, 1973, *Pink Floyd*. Paris, S. 54.

5 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, 1974, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt/M., S. 485 und S. 309.

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 südenglischer Landsitze und Bennscher Träume vermutlich,⁶ 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 Architekten,⁷ 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. Das war mein erster Besuch im Ruhrgebiet.

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 Zeitalter 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

6 Vgl. Gottfried Benn, 1949, *Roman als Phänotyp*. In: Benn, 1959 – 61, Bd. II, S. 174 u. ö.

7 Über Architekten vgl. Wolfgang Scherer, 1983, *BAßELLOGIK. Sound und die Auslöschung der buchstäblichen Ordnung*. Basel.

8 Jacques Lacan, 1973 b, *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, S. 178. Vgl. aber schon August Ferdinand Bernhardt, 1801 – 03, *Sprachlehre*. 2. überarbeitete Aufl. Berlin, Bd. I, S. 24.

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 grammophonvernarrten 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 das heißt 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, Reelles (seine gespeicherte, aber sterbliche Stimme) auf Symbolisches (den artikulierten Diskurs von Lyrik) und Symbolisches auf Imaginäres

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, 1886/1977, *L'Ève future*. Paris, S. 29.

11 Wildenbruchs Diktum, in seine *Gesammelten Werke* sinnigerweise nicht aufgenommen, findet sich als Phonographentranskript bei Bruch, 1979.

(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 Innovationschub das Verstärkerprinzip durchgesetzt hatte, konnte auch Edisons mechanische Apparatur elektrifiziert werden. Frequenzspektrum und Klangdynamik von Orchestern landeten erstmals auf Plattenrillen und Lautsprecher- spulen. 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 Innovationschub 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 sehr andere Aufgaben wahrgenommen) einen neuen Standard setzen: Bandaufnahmen, und erst sie machten 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

12 Vgl. Robert Gelatt, 1965/1977, *The Fabulous Phonograph. From Edison to Stereo*, 3. Aufl. New York, S. 234.

13 Vgl. Gelatt, 1965/1977, S. 282 f.

and Mechanical Industries (EMI), die nicht von ungefähr auch Pink Floyd unter Vertrag hatten, 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, 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 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 her gedreht 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

14 Vgl. Steve Chapple/Reebee Garofalo, 1977/1980, *Wem gehört die Rock Musik? Geschichte und Politik der Musikindustrie*. Reinbek, S. 66.

15 »Thus in Scene Tree, 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, inescapable presence of Alberich: left, right, or center there is no escape for Mime.« (John Culshaw, zitiert in Gelatt, 1965/1977, S. 316.)

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, war der Azimut Coordinator eine Beschallungsanlage, die es möglich machte, 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 bedämpft 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. Weil »Dasein wesentlich entfernend ist«, also »Seiendes in die Nähe begegnen

16 Vgl. David Gilmour, o. J., *Interview mit Gary Cooper*. In: *Wish You Were Here, Songbook*. London, 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.«

läßt«,¹⁷ rückt ihm auch der Verrückte immer mehr auf den Leib. Der Hausflur, 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 Zurechtfindens in die Luft. Die Explosion der akustischen Medien schlägt um in eine Implosion, die unmittelbar und abstandslos ins Wahrneh-

17 Martin Heidegger, 1927/1931, *Sein und Zeit. Erste Hälfte*. 3. Aufl. Halle/S., S. 105. Technisch gewendet, besagt das Existenzial Ent-fernung einfach Radio: »*Im Dasein liegt eine wesentliche Tendenz auf Nahe*. Alle Arten der Steigerung der Geschwindigkeit, die wir heute mehr oder minder gezwungen mitmachen, drängen auf Überwindung der Entferntheit. Mit dem ›Rundfunk‹ z.B. vollzieht das Dasein heute eine in ihrem Daseinssinn noch nicht übersehbare Ent-fernung der ›Welt‹ auf dem Wege einer Erweiterung der alltäglichen Umwelt.« (Ebd.) Ein Jahrzehnt später hat Heidegger allerdings erkannt, daß radiophone Ent-fernung im Wesen nicht eines wie auch immer un-menschlichen Daseins, sondern der Technik liegt. »Das Riesige drängt sich in einer Form vor, die es scheinbar gerade verschwinden läßt: in der Vernichtung der großen Entfernungen durch das Flugzeug, im beliebigen, durch einen Handgriff herzustellenden Vor-stellen fremder und abgelegener Welten in ihrer Alltäglichkeit durch den Rundfunk.« (Martin Heidegger, 1950, *Holzwege*. Frankfurt/M., S. 87.) Vom Dasein zur Technik als Satzsubjekten der Entfernung – nichts anderes war Heideggers ›Kehre‹.

mungszentrum 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.¹⁸ Ein Tongenerator, der Klänge in sämtlichen Parametern – Frequenz, Phasenlage, Obertongehalt und Amplitude – steuern und programmieren kann, überführt die Möglichkeitsbedingungen sogenannter Erfahrung ins physiologisch totale Simulakrum.

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 Psychatrielexikons wird »im Vergleich zu anderen Sinnesbereichen der Gehörsinn von Halluzinationen am häufigsten betroffen«¹⁹. Von weißem Rauschen über Zischen, Wassertropfen, Flüstern bis hin zu Reden und Schreien reicht die Skala der sogenannten Akusmen, die der Wahnsinn wahr nimmt oder macht. Alles liest sich also, als wolle das Psychatrielexikon 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 Akusmen heutzutage nicht mehr einflüsternden Teufeln oder schreienden Hexen, sondern Radiosendern oder Radarantennen

18 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, 1980/1992, *Kapitalismus und Schizophrenie, Tausend Plateaus*. Berlin, S. 133 und S. 469.

19 Christian Müller (Hrsg.), 1973, *Lexikon der Psychiatrie*. Berlin – Heidelberg – New York, s.v. Halluzination.

zugeschrieben werden.²⁰ 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 befahl, klingen Diskurse über Diskurskanalbedingungen (Rauschen und Zischen, Raumklang und Nachhall) notwendig irre. Wenn aber Sprechakte grundsätzlich mass media-acts sind, anonyme und kollektive Veranstaltungen,²¹ ist dieser Irrsinn die Wahrheit und umgekehrt. Ein Pressestatement und das heißt mass media-act der EMI aus den Tagen, da man auch Pink Floyds beziehungsreichen Titel *Let's Roll Another One* verbot,²² illustriert das aufs schönste. »Die Pink Floyd«, erfuhren damals Englands Zeitungsschreiber vom Plattenkonzern, »wissen überhaupt nicht, was die Leute mit psychedelischem Rock meinen, außerdem haben sie keineswegs die Absicht, halluzinatorische Effekte auf ihre Zuhörer auszuüben.«²³

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 Philoso-

20 So etwa Eugen Bleuler, 1916/1969, *Lehrbuch der Psychiatrie*. 11. Aufl., Hrsg. Manfred Bleuler, Berlin – Heidelberg – New York, S. 32.

21 Vgl. Deleuze/Guattari, 1980/1992, S. 114.

22 Vgl. Alain Dister/Udo Woehrlé/Jacques Leblanc, 1978. *Pink Floyd*. Bergisch-Gladbach, o. S.

23 Zitiert in Paul Sahner/Thomas Veszelitis, 1980, *Pink Floyd*. München, S. 23 f.

phen 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 Umkrempeln, das sehr einfach und konkret über Arrangement und Aufnahmetechnik läuft. Im ersten deutschen Kunstkopfhörspiel (und die Kunstkopfstereophonie lieferte ja nur einen Azimut Coordinator zum Privathausgebrauch) waren alle Stimmen und Geräusche mit Stereomikrophonen 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 Paul Celan zu reden, ein Lied von jenseits der Menschen.²⁴ *I've always been mad, I know I've been mad ...*

Und Hirnschaden besagt, daß die andere Musik triumphieren wird. Benn schrieb: »Radio ist der Natur weit überlegen, es ist umfassender, kann variiert werden.«²⁵ Nichts und niemand limitiert die Möglichkeiten elektronischer Medien. Jenseits aller Irrsängste 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 Überset-

24 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*.

25 Benn, 1949, S. 182.

zung: »Des dieux nouveaux, les mêmes, gonflent déjà l'Océan futur.«²⁶

Nietzsche, der an anderer Musik nur Wagner kennen konnte, träumte einmal von »einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnissvolleren Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meeres und der mittelländischen Himmels-Helle nicht verklingt, vergilbt, verblasst, wie es alle deutsche Musik thut, einer übereuropäischen Musik, die noch vor den braunen Sonnen-Untergängen der Wüste recht behält«²⁷. 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 Binärkode (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.²⁸ Der Kurzschluß dazwischen löst sie aus.

Klarer nicht als auf dem Cover von *Dark Side* könnte das

26 Michel Foucault, 1966, *Les Mots et les choses*, Paris

27 Friedrich Nietzsche, 1885, *Jenseits von Gut und Bose*. § 255. In: Nietzsche, 1967–93, Bd. VI 2, S. 208 f.

28 Zum Vorstehenden vgl. Deleuze/Guattari, 1980/1992, S. 460 bis 474.

bezeichnet sein. Pink Floyds Designerteam mit dem genauen Namen Hipgnosis zeigt 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 den *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.«²⁹ 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 ange stellt 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 Tiktak«³⁰ 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.)

29 Benn, 1951, *Probleme der Lyrik*. In: Benn, 1959–61, Bd. I, S. 518

30 Nietzsche, *Die frohliche Wissenschaft*. In: Nietzsche, 1967–93, Bd. V 2, S. 116.

Nietzsche, der diese Diskurskanalisierungstechnik wiederentdeckte, lieferte auch gleich den philologischen Beweis nach: Der griechische Rhythmus maß Selben 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 bestimmt,³¹ 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.³²

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 flüsteren (für Leser die der Mutter und für Leserinnen die des Autors), blieb Poesie im verliebten Gedächtnis. *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

31 Vgl. dazu Friedrich Kittler, 1979, *Nietzsche (1844–1900)*. In: *Klassiker der Literaturtheorie. Von Boileau bis Barthes*. Hrsg. Horst Turk, München, S. 200–204.

32 Das zeigt am Beispiel von Schuberts Goethe-Vertonungen Thrasybulos Georgiades, 1967, *Sprache als Rhythmus*. In: *Sprache und Wirklichkeit. Essays*. München, S. 224–244.

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 Reelle.³³ 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 grundiert eine Wiese bei Cambridge

33 Vgl. Jean Lescure, 1958, *Radio et littérature*. In: *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*. Bd. III, Hrsg. Raymond Queneau, Paris, S. 1705 – 1708. 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. Carlos Castaneda, 1973, *Journey to Ixtlan. The Lessons of Don Juan*. Harmondsworth, S. 154). So wird die Schallplatte (wie schon in Lennons *Revolution 9*) zum Kanal und Speicher von Geheimbotschaften.

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 ungern sich auf den Mond schießen ließen, wäre nicht der kapitalistische Staat da, der sie auf die Erde verwies.«³⁴ *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

34 Deleuze/Guattari, 1974, S. 332.

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)³⁵

35 Roger Waters, *A Rambling Conversation with Roger Waters concerning All this and that. Interviewed by Nick Sedgewick*. In: *Wish You Were Here. Songbook*, S. 13.

Friedrich Kittler

Draculas Vermächtnis

Technische Schriften

RECLAM VERLAG LEIPZIG

ISBN 3-379-01476-1

© Reclam Verlag Leipzig 1993 (für diese Ausgabe)
Quellen- und Rechtsnachweis am Schluß des Bandes

Reclam-Bibliothek Band 1476

1. Auflage, 1993

Reihengestaltung: Hans Peter Willberg

Umschlaggestaltung: Friederike Pondelik unter Verwendung
der Computergrafik »Tanz der Silikone« von Werner Drescher

Printed in Germany

Satz: Schroth Fotosatz GmbH Limbach-Oberfrohna

Druck und Binden: Offizin Andersen Nexö Leipzig GmbH

Gesetzt aus Meridien

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Vorwort | 8 |
| I | |
| Draculas Vermachtnis | 11 |
| Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine | 58 |
| II | |
| Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte | 81 |
| Benns Gedichte – »Schlager von Klasse« | 105 |
| Der Gott der Ohren | 130 |
| III | |
| Vom Take Off der Operatoren | 149 |
| Signal-Rausch-Abstand | 161 |
| Real Time Analysis, Time Axis Manipulation | 182 |
| Protected Mode | 208 |
| Es gibt keine Software | 225 |
| Literaturverzeichnis | 243 |
| Quellen- und Rechtsnachweis | 258 |