

Dieter Mersch

## Wort, Zahl, Bild und Ton: Schema und Ereignis\*

1.

*Wort, Zahl, Bild* und *Ton* gehören zu den Grundmedien kultureller Bedeutungs-, Struktur- und Wahrnehmungsproduktion. In sie gehen Techniken und Materialitäten ein, die sie ebenso grundieren wie ermöglichen. Zu den klassischen Bildgebungsverfahren der Malerei gehörte z.B. die Verwendung von Rahmung und Rasterung, die Geometrisierung des Raumes, Techniken der Pinselführung und Farbauftragung etc., zur Musik die tonale Strukturierung des Klangs, Notenschrift und Logarithmierung der Stimmung. Man könnte eine komplexe Kulturgeschichte solcher Techniken entwerfen, um Orte und Räume aufzuspannen, die die verschiedenen medialen Prozesse gliedern und generieren. Der Buchdruck vervielfältigte nicht nur Texte, sondern schaffte, wie gleichermaßen Peter Burke und Frank Hartmann zeigten, eine Politik der Öffentlichkeit, die die Wissenschaft von der Esoterik des Gelehrten zur Exoterik eines kollektiven Diskurses befreite. Er sanktionierte die Instanz der Autorschaft, die zuvor an die persönliche Signatur der Handschrift gebunden war, wie er ebenso den einsamen Leser erfand. Zugleich zog er eine Reihe von Institutionen nach sich, erforderte die Erfindung des Verlagswesens wie der Bibliotheken und Archive als Tempel der *Mnemosyne*, die Architektur mimetisch nachempfand. Und doch ist der Text *selbst* seiner Möglichkeit nach ein Medium, das ein Unvorhersehbares zu *ereignen* vermag. Nicht nur verweisen darum *Wort, Zahl, Bild* und *Ton* auf ein Netz der sie tragenden und austragenden Techniken; vielmehr handelt es sich selber um *technai*, die aufschreiben, nummerieren, sammeln oder abbilden, um auf diese Weise ebensosehr Wahrnehmungen wie Diskurse zu erzeugen. Zu unterscheiden wären deshalb die Techniken, die in die Bildgebungs-, Tonerzeugungsverfahren oder Texte und Schriften eingehen, von jenen *technai*, die diese selbst *sind*, die ihr eigenes Faszinosum entfalten und allererst *Simulakra* und *Fiktionalitäten* hervorbringen, d.h. Kultur *als* Wirklichkeit und Erinnerung produzieren und mit symbolischer Macht ausstatten.

McDermott & McGough, *Face of God 1928* (1990)

Indessen legt der Verweis auf *technai* einen Bereich nahe, worin sich Techniken und Künste kreuzen. Entsprechend finden sie ihre avancierteste Gestalt ebenso wie ihre Grenzen in künstlerischen Praxen, wobei ich unter Kunst Verfahren der Reflexion verstehe, die fortgesetzt Paradoxa prozessieren. Sie schreiben die verschiedenen *technai* Wort, Zahl, Bild und Ton bis zu ihrer äußersten Möglichkeit fort und tragen in sie Momente einer Selbstreferentialität ein, die jene Widersprüche und Antimonien entstehen lassen, woran ihre symbolischen Systeme umbrechen. Wenn daher von Techniken und Medien die Rede ist, von Medien *als* Kulturtechniken und ihrer Geschichte, so muß auch immer die Rede von den Künsten sein, die sie in Frage stellen, aus dem Lot bringen, verwirren oder *ver-rücken*. Kunst umspielt die Grenze des Technischen, errichtet auf ihr *neue Räume*. Veränderungen, das *Ereignis des Anderen*, ergehen allererst von dort her.

Daher fungiert für mich das Ästhetische als *Prüfstein* der spezifischen Reichweite und Leistungsfähigkeit von Medien als *technai* – wie auch ihrer wechselseitigen Beschränkung und Inkommensurabilität. Im folgenden will ich sowohl einen systematischen Vergleich der Grundmedien und -techniken versuchen, um gleichsam ihr Eigenes, ihre jeweilige Autonomie herausarbeiten, als auch ihrer gegenseitigen Überschreibung nachgehen. Letzteres erfolgt am Beispiel der Notation von Musik. Entscheidend ist dabei immer die These eines *Entzugs*, den ich unter die Kategorie des *Ereignens* stelle. Es bezeichnet jenen Ort, von dem her die Dynamik der Geschichte der Kulturtechniken allererst beschreibbar wird.

## 2.

Lassen Sie mich, der Kürze der Zeit wegen, mit einigen programmatischen Erwägungen über Medien als Kulturtechniken beginnen. Unter Medien fasse ich *materielle Formative*, kraft derer Strukturen und Bedeutungen ausgetragen und, wie Luhmann gesagt hat, »in Form« gebracht werden. Die Bestimmung unterstreicht den Doppelaspekt von Form *und* Materie. An Medien wäre dann nicht nur ihre strukturelle Seite, sondern gleichfalls ihre Materialität zu entziffern, die nicht selbst wieder als Text lesbar erscheint: Sie behält ein Widerspenstiges, einen Rückstand ein. Dem Doppelaspekt von Form und Materie entspricht folglich eine *Duplizität des Mediums* aus *Ermöglichung* und *Begrenztheit*: Medien erweisen sich als ebenso *produktiv wie beschränkt*. Damit hängt zusammen, was sich bereits bei Aristoteles in seinem Nachdenken über die *techné* findet: Sie vermag nur Stoffe zu *bearbeiten*, nicht zu *schaffen*. Medien beruhen mithin auf der Umformung, der Überschreibung von Gegebenem, das dieses als *ge-geben*, als *Gabe* schon voraussetzt. Lapidar heißt es deshalb bei Goodman: »Erschaffen heißt Umschaffen«. Medien öffnen nicht schlechthin, sondern sie *strukturieren* das Offene, konfigurieren Szenen – aber das Offene *gibt sich, zeigt sich* als *Ereignis*.

Geht man nun von den medialen Grundtechniken *Wort, Zahl, Bild* und *Ton* aus, fällt ihre *Nichtkonvertierbarkeit* auf. Diese auszuloten wäre zumal heute, bei der simultanen Omnipräsenz der Medien, Desiderat. Keinem der vier Modi ist ein Vorrang vor den anderen einzuräumen: Weder werden sie durch die *Schrift* regiert, noch durch das *Mathematische*. Unterschieden sei vielmehr – zunächst heuristisch und in analytischer Absicht – zwischen *aisthetischen* und *diskursiven Medien*. Erstere sind auf die Herstellung von Wahrnehmungen bezogen, in erster Linie auf Sichtbarkeiten und Hörbarkeiten durch *Bild* und *Ton*, letztere, auf Strukturen wie sie durch *Zahlen* oder *Rechnungen* repräsentiert werden, sowie auf Texturen, Schriften, Diskurse und Kommunikationen. Beide – *asthetische* und *diskursive Formate* – sind nicht strikt voneinander trennbar: Sprache ist, wiewohl »artikulierte«, immer auch sinnliches *Geschehen*. Umgekehrt sind Bilder oder Wahrnehmungen in hohem Maße textuiert. Ihre Differenz besteht wesentlich darin, daß diskursive Schemata der Herstellung und Umsetzung *signifikanter Ordnungen* oder *Sinnstrukturen* dienen, während Bilder oder Musiken *nicht vollständig* auf diese zurückgeführt werden können; sie bedürfen eines anderen Zugriffs. Er wäre weniger strukturell, als vielmehr phänomenologisch vorzunehmen. Dann ergibt sich, um es vorwegzunehmen: Bilder *zeigen*, Töne, aufgrund ihrer zeitlichen Struktur, *performieren*.

Diskursive Medien kulminieren im Paradigma von *Schrift und Differenz*; Schrift im Sinne Derridas verstanden als System von Einschnitten, Zeichnungen und Gliederungen, Differenz als Spiel von Wiederholung und Alteration. Es bezeichnet *das* Grundparadigma für die Betrachtung von Kultur und Gedächtnis, ihrer symbolischen Ordnung und deren Mediatisierung durch Zeichen. Dabei kann mit Text oder Sprache all dasjenige bezeichnet werden, was im weitesten Sinne *lesbar* ist – von Büchern über Notationen und Statistiken bis zu Verkehrssystemen oder Fassaden von Bauwerken. Unabhängig von den verwendeten

Schreibwerkzeugen geht es dabei immer um Erzeugung von Sinnstrukturen. Ich möchte dem weder etwas hinzufügen, noch es in Frage stellen – vielleicht nur soviel, daß damit im wesentlichen das Problem der *Artikulation*, der *Strukturiertheit des Sinns* angeschnitten ist, nicht jedoch deren *Ereignen*. Vielmehr setzen sie es überall schon voraus. Entscheidend wird dann das, was man mit einem Ausdruck von Botho Strauss ihre »Beginnlosigkeit« nennen könnte. Die Schrift erweist sich als ebenso anfangslos, wie sie stets ihren »anderen Anfang«, ihr unablässiges Aufgehen im *Ereignis* hat. Deswegen hat einerseits Derrida gesagt, daß der Anfang der Schrift die Wiederholung ist: Das bedeutet, es gibt kein Erstes, keine *creatio ex nihilo*; andererseits hebt jeder Sprechakt oder jede Setzung eines Zeichens, wie Lyotard im *Widerstreit* dargelegt hat, stets neu an. Nietzsche hat dem im Stil des Aphorismus Rechnung getragen, wie ebenso Wittgenstein im *Tractatus*: Es handelt sich um Techniken der Entdeckung und Aufdeckung jener grundlegenden Spaltung, der sich das Geschehen der Schrift allererst verdankt.

### 3.

Ich komme damit zu jenem Ort, an dem die Kalküle von Deduktion und Beweis zu Hause sind: der *Zahl*. Angesprochen sind auf diese Weise die vielfältigen Techniken der *Rechnung*, das *Mathematische*, die Zahlenspekulation und der ganze Obskurantismus der Magie: Letzterer darf bei einer Theorie und Geschichte der Kulturtechniken nicht fehlen. Denn stets stand die Geschichte der Mathematik unter diesen Zwiespalt: weil sie Ordnungsdarstellung *par excellence* zu sein scheint, liegt der Verweis auf eine höhere Macht, eine geheime Autorität nahe. Dem Mathematischen eignet so überhaupt ein Mystifikatorisches: Einst Domäne der Priester und Eingeweihten, ermöglicht sie sowohl die Anrufung einer göttlichen Ordnung als auch die irdische Vermessung und Beherrschung von Räumen und Zeiten. Sie avanciert zur Grundlage von Technik im eigentlichen Sinn, wie die Technizität des Technischen allererst aus den Prozeduren der *Effektivierung* und *Optimierung* hervorgeht, die wiederum genuine mathematische Leistungen darstellen.

Die Zahl besetzt dabei den Platz einer syntaktischen Ordnungsfunktion, eines *Algorithmus*. Sie hat es, anders als Sprache und Text, allein mit *Regeln* zu tun. Das heißt auch: Bei der Zahl, der Mathematik handelt es sich nicht um Sinnstrukturen, sondern um formale Systeme, um Syntaxen, was zugleich einen Wink in bezug auf den besonderen medialen Status des Mathematischen gibt: Von Anfang an waren Numerik und Geometrie, auch die Zahlenmagie, mit dem Arsenal der Schrift verquickt. Die Figur, die Matrix als algebraisches Tableau sind genuine Skripturen, weshalb sich sagen läßt, daß das Paradigma der Schrift – und zwar exakt jener Schriftbegriff, wie ihn Derrida in der *Grammatologie* entwickelt hat – in der Mathematik vielleicht sogar am reinsten hervortritt.

Implizit wird so allerdings die geometrische Figur, die Einheiten Punkt, Linie oder Kreis dem *Algebraischen* zugeordnet, worin sich ein moderner Standpunkt spiegelt. Dagegen hat die Antike nach den Forschungen van der Waerdens und Oskar Beckers strikt zwischen Geometrie und Arithmetik getrennt, diese höher als jene geschätzt. In Umrissen zeichnet

sich damit eine Kulturgeschichte der Mathematik ab, die erst noch geschrieben werden muß. Sie könnte, von der Antike bis zur Gegenwart, einen beharrlichen Stellungswechsel zwischen Geometrie und Arithmetik ausmachen, der dem Positionswechsel vom Aisthetischen zum Diskursiven korrespondiert. Denn die aus der *Aisthesis*, der Wahrnehmung entspringende griechische Mathematik, deren Inbegriff die Ordnungsvorstellung der *harmonia* ist, die wiederum im Kosmos selbst den Ausdruck höchster geometrischer *perfectio* erblickte, wird seit dem Mittelalter, überliefert durch den arabischen Raum, zunehmend von einer anderen *ars* abgelöst: der Algebra, deren Zentrum der arithmetische *Algorithmus*, das Rechenschema ist. Als solche geht sie, seit sie Descartes mit der Geometrie verband und diese nicht mehr von der Anschauung, sondern der bloßen, zahlenlosen Rechnung her verstand, in die Analysis der neuzeitlichen Wissenschaft ein. Kulturgeschichte der Mathematik bedeutet dann nicht, sich die Verfahren im einzelnen anzuschauen und sie wie Perlen entlang einer Kette aufzureihen, sondern das Mathematische von den Themen her zu entschlüsseln, die sich in ihre Methoden inskribieren.

Für die Gegenwart relevant wäre dabei jene Grundlagenkrise, die die Mathematik zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfaßte und die wiederum mit dem Problem der *Axiomatisierung von Algorithmen* zu tun hat. Sie läßt sich als späte Rache der durch die Algebra überformten Geometrie verstehen: diese war seit Euklid axiomatisiert und behielt seither ihren Status als Idealbild der Mathematik, während dem Algorithmus nur Werkzeugcharakter zugesprochen wurde. Ihn galt es nun mit derselben Dignität auszustatten. Das Problem erfuhr seine Lösung allerdings von einer anderen, unerwarteten Seite: der Sprache. Lange vor dem *linguistic turn* ereignete sich, wie Merthens herausgestellt hat, in der Mathematik durch die Cantorsche Mengenlehre eine ähnliche Wende, die nach der Formalisierung des mathematischen Begriffs fragte und als Antwort eine Reihe von Paradoxa erhielt. Die Möglichkeit des Widerspruchs aber ließ fraglich werden, ob die Mathematik ihrem Anspruch auf formallogische Gültigkeit gerecht werden könnte. Er wurde gerettet, indem die Struktur der Rechnung nicht länger an die Gesetze der überlieferten Logik geknüpft wurde, sondern an ein formal-korrektes Prozessieren von Regeln. Deren Formalisierung wiederum führte, wie bekannt, auf die drei Präzisierungsvorschläge der *formalen Sprache*, der *rekursiven Funktion* und der *Turingmaschine*, die sich sämtlich als äquivalent erwiesen. Doch enthüllt ihre Gleichwertigkeit eine Zweideutigkeit zwischen *Struktur* und *Technik*, worin sich nicht nur eine komplexe philosophische Auseinandersetzung um die Grundlagen der Mathematik spiegelt, sondern ebenso ein Konflikt um die Basis der Kulturwissenschaften: Zwiespalt zwischen dem Vorrang des Symbolischen und Sprachlichen gegenüber einem Primat von Technizität.

Freilich ist Technik sowenig nur mathematisch, wie die Mathematik nur technisch. Denn wie die *Turingmaschine* aus dem Mathematischen einen Automatismus macht, *verbirgt* sie ihrerseits, worin dieser wurzelt. Das zeigt ein weiteres. Zwar lassen sich in die Turingmaschine als *Universeller Diskreter Maschine*, wie Kittler sagt, andere Maschinen implementieren, aber keineswegs alle: Die Mathematik fügt sich nicht selbst der Mathematisierung; stets bleibt eine Differenz, ein grundlegender *Entzug* – ein Befund, der wenig überrascht, bedenkt man die Fallen der Reflexion, ihre Frakturen und Paradoxa, ihre

kreativen Sprünge. So ergibt sich eine Undarstellbarkeit des Schöpferischen selber: Von ihr existiert keine Form, keine Syntax: Sie »gibt«, aber keine Maschine ist je der »Geber« ihres Ereignens. So wiederholt sich im Medium der *Zahl*, was ich am Anfang in bezug auf die Zweideutigkeit von Medialität überhaupt auszuführen suchte: Das Medium strukturiert; es formt das Offene; aber der offene Raum bleibt ein *Sichentziehendes*; er verweigert sich medialer Erfindung. Anders gesagt: Die Mathematik ist so sehr *Ereignis* wie das Symbolische. *Sie ist überhaupt weniger eine Ordnungswissenschaft als vielmehr eine Kunst.*

#### 4.

Ich leite damit über zum Spezifischen des *Bildes*. Dem Übergang ist der Wechsel zwischen diskursiven und ästhetischen Medien immanent. Gewiß errichten Bilder symbolische Register, wie sie gleichfalls formal zu gliedern und zu ordnen vermögen; nahezu alle Bildtheorien haben darauf aufmerksam gemacht. Doch geht es mir hier weit eher um eine Analyse dessen, was Adorno als »Rätselgestalt« bezeichnete, und die die Philosophie des Bildes seit Beginn mit unterschiedlichen Akzentsetzungen beschäftigte. Sie drückt sich sowohl in der Andacht, mit der Bilder belehnt wurden, als auch der Zerstörungswut, ihrem Tabu und Verbot aus. Einen Wink dazu findet sich in Roland Barthes späten Studien zur Fotografie; sie unterscheiden zwischen *studium* und *punctum*: das *studium* nennt den konventionell-lesbaren Sinn, den Text, das *punctum* das eigentlich *Bestechende*, das, was ansteckt, sich aufdrängt und von dem Barthes zugleich gesagt hat, es sei *nicht codiert*, auch nicht *im* Bild auffindbar: Es gäbe sich gleichsam nur bei geschlossenen Augen zu erkennen.

Um dies näher zu fassen, möchte ich eine weitere Unterscheidung einführen, die wiederum auf die Bildtheorie Nelson Goodmans anspielt. Goodman spricht von *Exemplifikation* statt von Denotation: Ein Bild mag »etwas« darstellen, eine Geschichte erzählen oder auch, wie die Kunst der Moderne, auf sich selbst referieren – immer stellt es dabei *sich* aus, gibt *sich* mit seiner Struktur, seinen Eigenschaften preis. D.h. bei allem, was Bilder im einzelnen zu »sagen« vermögen, »zeigen« sie. *Verbildlichung ist vor allem eine Technik des Zeigens*. Das Zeigen steht dabei gleichsam quer zum Sagen, denn »was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden«, wie eine kryptische Bemerkung Wittgensteins lautet. Die Äußerung gibt indessen einen weiteren Wink für eine erst zu entwickelnde Bildtheorie: Bei Sagen und Zeigen, bei Textualität und Diskursivität *auf der einen* und Bildlichkeit *auf der anderen Seite* handelt es sich um unübersetzbare Modi. Zwar können Bilder »digitalisiert« und »textgestützt« generiert werden, aber kein Bild fügt sich einer vollständigen Digitalisierung: der Raum des Zeigens reicht weit über das nur Sichtbare als das Lesbare hinaus, weil er sich gleichermaßen über die Materialität der Bildlichkeit erstreckt.

Ich versuche, in aller Kürze, noch einen Schritt weiter zu gehen. Bilder gehören, nach meiner vorgeschlagenen Einteilung, zu *ästhetischen Medien*, nicht zu diskursiven. Deren Kluft liegt auf der Grenzlinie der Differenz zwischen Sagen und Zeigen. Die Litaneien über das Versagen der Rede vor dem Bild und die Unzulänglichkeiten der Sprache haben hierin

ihren Grund. Dabei beruht die spezifische Struktur des Zeigens im *Analogischen*. Das bedeutet nicht, das alte Thema der Ähnlichkeit wiederaufzunehmen, sondern wörtlich das *Gegen-Logische*, *Gegen-Diskursive* zu exponieren. Ihm lassen sich eine Reihe von Merkmalen zuordnen, dessen wesentliches vielleicht im *Fehlen der Negation* liegt. Man kann die Negation überhaupt als Rationalitätsparameter verstehen: Erst sie erlaubt Dichotomisierung und Erzeugung von Differenzen. Dagegen eignet Bildern eine genuin *affirmative Struktur*. Zwar lassen sich Widersprüche malen oder abbilden, doch stets so, daß entweder beide Momente gleichberechtigt nebeneinander zu sehen sind, oder in Form einer Vexierung, eines »Aspektwechsels«, wie Wittgenstein gesagt hat. Eine kleine Illustration aus der Feder René Magrittes aus *Die Wörter und die Bilder* mag das verdeutlichen: »Le soleil est caché par les nuages« – »Die Sonne ist hinter Wolken versteckt«. Das heißt, man sieht sie nicht. Im Text ist das Wort Sonne durch ihr Bild ersetzt. Sie strahlt.

Der schlichte Umstand enthüllt eine prekäre Struktur, die Bildern ein konstitutionelles *double bind* auferlegen. Selbst wo sie zu denunzieren oder zu verbergen trachten, demonstrieren sie das Denunzierte oder Verborgene, *stellen es eigens aus*. Das hat den ambivalenten Effekt, daß das derart Verneinte im Bild gleichsam seine eigene *Ekstasis* bezeugt: Es tritt hervor, *erscheint*, weshalb selbst das Ungeheuerlichste noch zu faszinieren vermag. Darin bewahren Bilder ihr Beunruhigendes, aber auch ihr seltsam Auratisches, ihre Mächtigkeit, die den Blick anzieht und vereinnahmt: »Vorgänge, die im Leben grauenhaft und furchtbar sind, haben oft eine faszinierende ästhetische Ausstrahlung, obwohl der Inhalt oder die Folgen des Ereignisses abzulehnen sind. Kunst macht diesen Alptraum bewußt und schärft das Bewußtsein für diese Unerklärbarkeiten und den Zufall«, heißt es bei Wolf Vostell.

## 5.

Stillschweigend ist so freilich vorausgesetzt, was Gilles Deleuze in seiner Filmtheorie kritisiert hat: Das Bild wird angehalten: Ihm wird seine Bewegung geraubt. Ich versuche mit dem ebenfalls nur skizzenhaften Übergang zur vierten medialen Grundform, dem *Ton*, dieses Manko insofern zu beheben, als ich ihn – gleichsam stellvertretend – in seinem *zeitlichen Verlauf* betrachte. Wie Bilder stellen sich auch Töne selbst aus; sie zeigen sich, treten gleichsam ekstatisch *in Erscheinung*. Aber im Unterschied zum Bild erfährt Musik ihre Ankunft, ihre Anwesenheit allein im raumzeitlichen *Ereignen* des Klangs. Die Differenz liegt im Aisthetischen, der Form der Wahrnehmung selber: Akustische Phänomene haben, im Unterschied zu optischen, Ereignischarakter: *Sie klingen und verklingen in der Zeit*. Jeder Ton ist auch räumlich; doch verweist letzteres insbesondere darauf, daß das eigentliche Metier der Musik die Zeit ist: Sie setzt die Rhythmisierung des Klangs, die Periodizität der Schwingung voraus und spielt zwischen *Ereignis* und *Wiederholung*. Im Spiel beider aber eröffnet sich das *weite Feld des Performativen*. Seit je wahrte Musik ihre Nähe zum Ritus, zum Kultus: Sie versetzt in Bewegung, ist ganz *Tanz*. Daran hat Nietzsche seine gesamte Musiktheorie geknüpft. Entsprechend galt in der Antike die Musik als göttlich, als dionysisch, und der Streit um die musikalische Unterstützung der Liturgie im Mittelalter

bezeugt das gleiche Empfinden.

Indem derart Musik als Medium eine besondere Beziehung zum *Performativen* unterhält, ist zugleich von Anfang an das grundsätzliche Problem ihrer Aufzeichnung, ihrer Tradierbarkeit gegeben, das ich nun ins Zentrum meiner Überlegungen zum Ton stellen will, um daran exemplarisch das weitere Problem der Kreuzung und Überschreibung von Medien zu diskutieren. Denn wie Musik nur im Augenblick *ist* und in der Zeit verklingt, haftet ihr etwas Spurloses an: Sie läßt sich nicht *im Medium* bewahren; sie bedarf eines anderen Mediums, das sie buchstäblich über-zeichnet. Aufgeworfen ist damit die Frage des *Verhältnisses zwischen Verzeitlichung und Verräumlichung*: Der Klang als raumzeitliches Ereignis muß in eine Lesbarkeit gebracht, sein zeitlicher Augenblick ins räumliche Medium transformiert werden. Das setzt die Diskretisierung des Nichtdiskreten voraus: Die Einzeichnung von Schnitten, von Serien der Differenzsetzungen, die ihre Graphierung erst gestatten und die die Frage nach den verschiedenen Zeichenmodi von Schrift und Ton, der *Möglichkeit eines Transfer zwischen ästhetischen und diskursiven Medien* tangiert. Dabei ist auffallend, daß im Inventar grammatologischer Prozeduren stets unnotierte Reste bleiben: Die Geschichte der Notation ist eine Geschichte beständiger Rückstände, die zu andauernder Verwerfung, Revision und Erweiterung zwingen. Sie enthüllen die Kluft zwischen den Medien, ihre Inkommensurabilität.

Zu den Techniken musikalischer Klangerzeugung, der Ausbildung von Gesang und Stimme, ihrer Modulation und Intonation treten so die sich früh auf unterschiedliche Weise ausbildenden Strategien der Fixierung des Flüchtigen. Dabei hat die Herausbildung der heute gebräuchlichen Notenschrift, der »Sonderweg« des Abendlandes, wie Eggebrecht gesagt hat, ihren Grund nicht im Medialen selber, sondern in der Vereinheitlichung und Universalisierung der Liturgie im frühen Mittelalter: Sie folgt dem Imperativ der Machtsicherung, dessen Voraussetzung wiederum in der Einführung der Gregorianik, d.h. der Kanonisierung der klösterlichen Gesänge durch Papst Gregor I (590-604) liegt, der die Norm einer einzigen verbindlichen Musiksprache für die ganze Christenheit verordnete. Doch birgt die Disziplinierung des Choralrepertoires zugleich eine Freisetzung, die erlaubt, das musikalische Material derart weiterzuentwickeln, daß sich schließlich eine ganz andere Sprache durchsetzen konnte, die wiederum den gregorianischen Choral untergehen ließ. Denn die Notierung der Gesänge als Notierung des *Melos* und der zu ihrer Verzierung gedachten »Melismen« gestattet die Entfaltung einer rudimentären Form von Mehrstimmigkeit, bis schließlich jenes komplexe System vielstimmiger Motettenkunst eines Christobal des Morales oder Palestrinas entstand, deren Übertragung auf Instrumente die Entwicklung konzertanter Musik in der frühen Neuzeit erst einleiten konnte. Mit seiner Fixierung als Schrift beginnt mithin das musikalische Material ein Eigenleben als Dokument zu führen, das die Verbindung von Werk, Autorschaft und Lektüre neu regelt und das Ereignis von seiner Aufführung ablöst, um Raum zu schaffen für mannigfache Interpretationen und Fortschreibungen. Mit der Verschriftlichung der Musik ist daher sowohl die Möglichkeit komplexer Kompositionen, als auch disparater Aufführungspraxen und das Problem einer musikalischen Hermeneutik verbunden, welche die europäische Musikgeschichte der letzten 400, 500 Jahre erst haben entstehen lassen.

Ein weiteres kommt hinzu: Die Selbständigkeit der Schrift ermöglicht sowohl deren Reflexion, wie die weitreichenden Debatten der Notre-Dame-Schule bezeugen, als auch die *Erzeugung des Tons aus der Schrift*, seines architektonischen Entwurfs auf dem Reißbrett wie in der konstruktivistischen Musik, bis hin zu den avantgarditischen Selbstreflexionen der Notation als Notation. Doch darf dabei nicht vergessen werden, daß sich diese ungeheure Leistung einem Normierungsgeschehen verdankt, das das musikalische Ereignis in ein enges Korsett spannte, es einteilte, rasterte und sich gefügig machte. Entsprechend taucht im Rücken notationeller Strukturierung stets ein anderes auf: *Differenz zwischen Ereignis und Schrift*, die zum Grundimpuls der Avantgarde-Musik des 20. Jahrhunderts wurde: Destruktion nicht nur der musikalischen Register des tonalen Systems, sondern gleichermaßen ihrer Notenschrift, ihrer Fixierung durch die Partitur. Nicht nur kommt es auf dem Feld der Notation zu immer komplexeren Systemen, sondern gleichermaßen zur Entwicklung von Alternativen, die zur graphischen Zeichnung, zum Bild, zur Gestik führen, um schließlich jede Notierbarkeit überhaupt zu verweigern – etwa wenn bei Earle Brown die musikalischen Bewegungen den zufälligen Bewegungen eines Calder-Piece folgen oder Cage in *Atlas Ecipticalis* Markierungen vorgefundener Sternkarten zur Grundlage nimmt. Ihre Lesbarkeit schwindet: Sie gehorcht Zufällen, gestattet unterschiedliche Zugänge bis hin zu Stockhausens *Aus sieben Tagen* (1968) oder Dieter Schnebels *MoNo* (1969), die Musik nurmehr als Skriptur entwerfen: Musik, die nirgends existiert, die nicht einmal aufführbar wäre, sondern einzig zum Lesen einläd. Ihre andere Seite und Entsprechung finden sie in jener unnotierbaren Indifferenz zwischen Stille und Klang, Sein und Nichts, aus der erneut die *Performativität des Musikalischen*, sein *Ereignis* hervor-bricht: Cages *Empty Words* oder *4'33''* Sie erfordern andere Techniken der Erzeugung und Überlieferung: die Zeremonie oder den Ritus.

## 6.

Das bringt mich zum Schluß. Der knappe *Parforce*-Ritt durch die Geschichte der Notation als Geschichte einer Überschreibung begann mit dem Versuch, das Ereignis zu beherrschen und mündete im Bemühen, es aus seiner Bemächtigung durch die Schrift wieder zu entlassen. Die Befreiung geschieht entweder selbst im Metier der Schrift, indem sie unterbrochen, verschoben oder entgrenzt wird, oder durch Szenenwechsel der Kulturtechniken selber: Sie suchen, gegen die herrschenden Techniken das Ausbleibende, Ver-Zeichnete oder Verdrängte durch Kreuzprozesse zu virtualisieren, die es erneut festlegen oder einschließen. Daraus ergeben sich für die Theorie und Geschichte der Kulturtechniken eine Reihe von Konsequenzen:

(i) Jede der vier Grundmedien *Wort, Zahl, Bild, Ton* wahrt ihr Eigenes und gegeneinander ihre Andersheit. Sie waren markiert worden durch die Bestimmungen des *Sinns*, der *Struktur*, des *Zeigens* und der *Performativität*. Kein Medium vermag das andere vollständig zu überschreiben oder zu ersetzen, sowenig wie es ein vereinheitlichendes Medium gibt; vielmehr bleibt eine *grundlegende Differenz*, ein Nichtaufgehendes, ein Sprung.

(ii) Alle vier diskutierten Felder sind durch einen *grundlegenden Entzug* gekennzeichnet, ein ebenso Unverfügbares wie Nichttechnisches oder Nichtkonstruierbares. In der Sprache bekundet es sich durch die Differenz zwischen den einzelnen Sprechakten; im Mathematischen durch die kritische Schwelle des Paradoxen, der Nichtmathematisierbarkeit der Mathematik, im Bild durch jenes *Sichzeigen*, daß seine Präsenz ebenso sehr grundiert, wie es dessen eigentliches Faszinosum ausmacht. Schließlich enthüllte die kurze Geschichte der Notation eine unüberbrückbare Spannung zwischen Schrift und Klang, Aufzeichnung und Ereignis. Sie gilt auch für die anderen Medien: *Disparität zwischen Schema und Ereignis*.

(iii) Daraus folgt eine Unerfülltheit, ein chronisches Ungenügen der *technai*, gleichsam ihr *strukturelles Verfehlen*. Es wird kompensiert durch ihre unablässige wechselseitige Überschreibung. Deren Theater oder *Theatralisches*, dasjenige, was man mit einem Ausdruck von Adorno ihre »Wut« nennen könnte, verdrängt deren Uneinlösbares im gleichen Maße, wie sie es verschärft. Daran entfacht sich die Dynamik ihrer Entwicklung, ihre Aufschichtung zu schwindelnder Komplexität babylonischer Türme, wie ebenso der Austausch der Plätze, der Wechsel ihrer Vorrangstellung, wie er sich in der Geschichte der Kultur immer wieder von neuem behauptet. Dafür stehen in der Kulturphilosophie die nicht endenwollenden »Wenden«, wie sie durch den *linguistic turn*, *pictorial turn* und *performative turn* gegeben sind. Sämtlich vereinseitigen sie den Blick. In einseitiger Diät aber sah Wittgenstein das Verhängnis der Philosophie.

(iv) Schließlich werden die Unzulänglichkeiten und Brüche sichtbar durch die Rigorosität der Kunst, die sich der Techniken ebenso bedient, wie sie durch die Erzeugung systematischer Paradoxa ihre Grenzen hervortreten läßt. Exemplarisch kann dafür wiederum Destruktion der Notenschrift durch den musikalischen Avantgardismus stehen: Er setzt deren *techné* voraus, um sie zugleich zu brechen und ihr Anderes zu enthüllen: *Ereignis*, das an-springt, an-geht ohne notierbar zu sein. Insofern, und das bezeichnet den Schlußpunkt meiner Reise, wäre die Blickrichtung noch umzukehren und *vom Ereignis her* zu denken, von woher sich allererst Potential und Grenze der jeweiligen Techniken ergibt, ohne wiederum »Gabe« der *technai* selber zu sein.

## Bildnachweis

McDermott & McGough, *Face of God 1928* (1990), aus: *Magie der Zahl*, hg. v. Karin v. Maur, Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern bei Stuttgart 1997, 173.

## Anmerkung

\* Vortrag, gehalten an der *Bauhaus-Universität Weimar*. Erscheint in einer ausführlicheren Version in: G. Böhme, D. Mersch (Hg.), *Wort, Bild, Ton. Modalitäten des Darstellens*, München 2002.

[Home](#) [MoMo](#) [Texte](#) [Projekte](#) [Kontakt](#)

MoMo Berlin Philosophie Arbeitskreis Berlin