

Überlegungen zur Geschichtlichkeit von Musik im Anschluss an Heidegger und Kittler

Rainer Bayreuther (Freiburg i.Br.)

Verfasst: 2012. In Teilen als Vortrag gehalten am Institut für Medienwissenschaft der HU Berlin am 17.10.2012

Aktualisiert: 9.6.2015

0 Musik als Ding

Wenn wir nach Geschichtlichkeit in den Künsten fragen, stoßen wir rasch auf eine Eigentümlichkeit, die diese Geschichte als etwas ganz anderes aussehen lässt als die Geschichte im gewöhnlichen Sinn. In der Geschichte im gewöhnlichen Sinn haben wir es mit Geschehnissen, Handlungen, Sachverhalten zu tun: die Geschehnisse des Dreißigjährigen Krieges, die Handlungen der Französischen Revolution, der Sachverhalt des Parlaments in der Weimarer Republik usw. In den Künsten dagegen sind unsere Gegenstände – Gegenstände. Einfach Gegenstände und sonst nichts. Dinge. Individuen, wie die Ontologie sagt: Bachs g-Moll-Fuge für Orgel, der *Lohengrin*, Josquins *Miserere mei deus*, Allegris *Miserere mei deus*. Natürlich bildet auch die Musikwissenschaft geschichtliche Komplexe, die mehrere musikalische Individuen unter einem Gesichtspunkt zusammenfasst: zum Beispiel den Komponisten Bach, von dem her die g-Moll-Fuge eine bestimmte biographische, kompositionsgeschichtliche, gattungsgeschichtliche usw. Stellung bekommt; zum Beispiel die Deutsche romantische Oper, zu der der *Lohengrin* gehört; zum Beispiel die Renaissance, zu der Josquins *Miserere* gehört. Solche Oberbegriffe kommen oberflächengrammatisch als Substantive daher. Es ist aber höchst fraglich, ob sie ontologische Individuen sind wie die Individuen, die sie unter sich fassen. Ich habe an anderer Stelle argumentiert,¹ dass es sich bei solchen musikalischen Gattungs- oder Epochenbegriffen nicht um Individuen, sondern um Funktionen handelt, Eigenschaften also, die an Individuen vorkommen: Die Gattung Psalmotette ist eine Eigenschaft (ontologisch gesagt: Funktion) mit

¹ Vgl. Vorlesung *Analytische Musikontologie*, Universität Freiburg Wintersemester 2014/15.

bestimmten Merkmalen (ontologisch: Intensionsmenge), die gleichermaßen an Josquins wie an Allegris *Miserere* vorkommt, die musikalische Epoche Renaissance ist eine Eigenschaft mit bestimmten Merkmalen, die an Josquins *Miserere* wie an vielen anderen Werkindividuen vorkommt.

Das heißt: Wenn wir mit Musik konfrontiert sind, wenn wir Musik begegnen, uns ihr aussetzen, dann ist es widersinnig dies so zu verstehen, wir seien mit Eigenschaften der Musik konfrontiert (wie zum Beispiel ihrer Bußpsalmhaftigkeit, ihrer Romantik, ihrer Renaissancehaftigkeit). Wir sind mit der Musik als solcher konfrontiert, also mit den Individuen, nicht den Funktionen, die durch sie erfüllt werden.

Auch von einer anderen ontologischen Kategorie sind musikalische Individuen klar unterschieden, von Ereignissen. Auch Ereignisse sehen an der grammatischen Oberfläche individuell aus, sind es aber ontologisch nicht. Individuen existieren nicht in der vergehenden Zeit, selbst wenn sie in ihrer physischen Instantiierung der vergehenden Zeit und entsprechenden Änderungen unterworfen sind. Ereignisse dagegen sind Entitäten, die eine – schwierige, strittige – konstitutive Zeitdimension haben. Ich kann hier nicht den wie gesagt schwierigen, strittigen Unterschied von Individuen und Ereignissen thematisieren und möchte nur darauf hinweisen, dass viele Oberbegriffe der Historie der Kategorie Ereignis zugehören.

Geschichte, auch Musikgeschichte, lässt sich als Verkettung von Handlungen fassen. Handlungen wiederum sind menschliches Tun, das aus Gründen und Intentionen resultiert, die ein Mensch hat und mit denen er an bestehende Sachverhalte anschließt. Er verkettet also seine Handlung mit etwas Gegebenem, führt durch sein Tun aber einen neuen Sachverhalt herbei, an den sich wiederum handelnd anschließen lässt – und so weiter. Es entstehen Kausalzusammenhänge.² Geschichten und Geschichte, auch Musikgeschichte sind nichts weiter als mehr oder weniger dicke Bündel von Kausalketten. Auch Musikgeschichte lässt sich klar beschreiben als kausaler Zusammenhang, für dessen Verständnis man mit den klassischen geschichtswissenschaftlichen

² Siehe Doris Gerber: *Analytische Metaphysik der Geschichte. Handlungen, Geschichten und ihre Erklärung*, Frankfurt a.M. 2012.

Methoden Gründe und Intentionen handelnder Menschen erforschen muss, aber keine wolkigen theoretischen Annahmen wie Narrative, Meistererzählungen, „Konstruktionen von...“ oder ähnliches benötigt. Dieses Thema habe ich an anderer Stelle abgehandelt.³ Hier werde ich das entwickeln, was in der kausalen Musikgeschichtsschreibung als das dunkle Negativ übriggelassen wird und von jener nicht zu erfassen ist: die Geschichtlichkeit von Musik selber und die Geschichtlichkeit, die das musikalische Agieren dann hat, wenn die Musik spielt.

Nicht jede Geschichte sind wir bereit Ereignis zu nennen. Ereignisse wie etwa die Französische Revolution, auch darin eingelagerte ereignisartige Geschichten wie der Sturm auf die Bastille (es ist typisch, dass Geschichten ineinander verschachtelt sind) scheinen besondere Arten von Geschichte zu sein, das heißt Verknüpfungen von Handlungen besonderer Art, deren Gründe und Intentionen eine ereignisartige Spezifik haben, die sie von gewöhnlichen Handlungsketten unterscheidet. Sicher sind auch manche musikgeschichtlichen Zusammenhänge ereignisartig. All das hängt davon ab, wie man jenes Ereignishafte genau fasst.

Entscheidend nun ist: Wenn wir uns einem bestehenden Stück Musik aussetzen, wenn wir in die aktuell spielende Musik einsteigen, tun wir etwas anderes als handeln. Die Kausalverbindung zwischen dem gegebenen und dem durch Handeln neu herbeigeführten Zustand schließt immer das Moment der Freiheit ein: die Freiheit von physischer Unausweichlichkeit und einen einigermaßen leeren zeit-Raum, in den hinein sich die Handlung erstrecken kann. Wenn unser Tun sich in Musik abspielt, bestehen diese Freiheiten nicht. Wir haben nicht einen zukünftigen leeren Zeit-Raum vor uns, sondern einen bereits gestalteten, dem wir uns fügen müssen. Musik ist gestaltete und das heißt vor allem: getaktete Zeit. Handlungsspielräume sind von vornherein beschnitten. Folglich ist es problematisch, musikalisches Tun an gewöhnliches Handeln anzuschließen. Der Unterbrechungscharakter von Musik ist ungleich radikaler als der normale Unterbrechungscharakter, den gewöhnliches Handeln hat. Kurz,

³ Siehe die ausführlichere Darstellung in R. B.: „Geschichtliche und ungeschichtliche Sachverhalte in der Musik“, in: Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hgg.): *Musikhistoriographie[n]*, Wien 2015 (im Druck).

weder der Geschichts- noch der Ereignisbegriff ist eine angemessene Erklärung für die Eigentümlichkeit des musikalischen Tuns.

Was ist das Besondere an der Individuenentität eines Stückes Musik, dass das Tun mit, an und in ihr in besondere, ungeschichtliche Zeitregimes führt?

Dinge vom Typus der Individuenentität sind invariant gegen die Zeit. Die Zeit fließt an ihnen vorbei. Dieses Kristallglas wurde in irgendeiner Glasmanufaktur in Böhmen hergestellt, spätes 19. Jahrhundert. Viele verschiedene Hände haben es schon gehalten, viele verschiedene Lippen haben sich schon an seinen Rand gesetzt und daraus getrunken. Diese vielen Hände und Lippen haben sehr ähnliche Erfahrungen gemacht. Das Glas fühlt sich für alle Hände und Mäuler gleich an, das Glas muss aufgrund seiner Größe, seines Gewichts, seines Schwerpunkts usw. in gleicher Weise gehalten werden, man muss aufgrund der Geometrie die Lippen in immer gleicher Weise spitzen, um daraus zu trinken, egal ob wir in Böhmen im späten 19. Jahrhundert sind, in Weimar im späten 20. Jhd. (dort stand das Glas über viele Jahrzehnte) oder hier in Berlin im Jahr 2012. Dinge und die Erfahrung, die man mit ihnen macht, behaupten ihre Eigenschaften diachron gegen die Zeit.

Je komplexer ein Ding ist, desto stärker schließt es sich in den Erfahrungspotenzialen gegen die Situation handelnder Zugriffe ab. Geschichtstheoretisch gesagt, es gibt keine Anknüpfungspunkte mehr für Gründe und Intentionen, also für geschichtsstiftendes Handeln. Desto mehr nämlich erfordert es ein Sich-Involvieren in das Ding selber. Das Ding selbst stellt eine dingspezifische Situation her, die sich gegen die Ausgangssituation des Akteurs abschließt und ihn in die Dingsituation involviert. In der Musik sind solche Situationstypen, die der Dingspezifik einen Zeit-Raum einräumen und einzeitigen, sogar habitualisiert: etwa im Konzertsaal, in einer Oper, in einem Musikzimmer, das jemand zuhause einrichtet. Dies alles sind Dispositive, geeignet dazu, die Musik zu verungeschichtlichen, sie herauszuholen aus der kausalen Dynamik der gewöhnlichen Geschichte, zu der sie nie gehört hat.

Kritische Rückfrage: Schließt doch aber nicht das künstlerische Ding das geschichtliche Geschehen seines Entstehungszeitraums ein? Vielleicht am musikalischen Ding nicht ohne weiteres erkennbar, am literarischen womöglich eher, aber doch nennenswert? Und müsste dieses Geschehen nicht der Mit-Gegenstand einer Erforschung der Musik vergangener Zeiten sein? Offenbart uns das Musikding nicht eine Ahnung vielleicht nicht vom Geschehen selber, aber doch von den mentalen Zuständen, in denen die beteiligten Menschen damals waren? Der Komponist war, als er seine musikalische Individuenentität komponierte, schließlich im Zeitregime seines Dings noch nicht gefangen. Jederzeit konnte er Stift und Notenpapier weglegen, die gegebene Situation auf sich wirken lassen (geschichtstheoretisch: Gründe und Intentionen ausbilden) und dann weiterkomponieren. Hier ist so ein Musikding: Dvoraks symphonische Dichtungen, die er in seinen letzten Lebensjahren schrieb, also auch Böhmen, spätes 19. Jahrhundert, alle über böhmische Märchenstoffe, die sicherlich hochkonzentriert die Seelenlage der einfachen Menschen in Böhmen kurz vor 1900 spiegeln. Noch ein Musikding: Fühlen und erahnen wir nicht die Welt von Florenz im Jahr 1436, als der Dom zu Florenz geweiht wurde, wenn wir Brunelleschis Kuppel sehen oder Dufays Domweihmotette *Nuper rosarum flores* hören? Verstehen wir nicht das eine aus dem anderen, so wie sich der Historismus des 19. Jahrhunderts und heute wieder die sogenannte Kulturgeschichte das vorstellten?

Gegenargument: Bei Kontextsituationen greift das Argument der zeitabschließenden Dingheit besonders klar. Genau gegen diese Art von Situationen schließt sich die Dingheit des musikalischen Stücks ab. Es ist vielmehr umgekehrt: Weil die Situation im Florenz des Jahres 1436 und die auf dem böhmischen Land im späten 19. Jahrhundert in ihren Erfahrungs- und Handlungspotenzialen offener sind, sind es diese Individuen, die das Erfahrungspotenzial der Musik in ihr eigenes Erfahrungspotenzial integrieren können. Die Gesamtsituation wird von der Musik geprägt, nicht umgekehrt die Musik von der Gesamtsituation. Wenn wir heute, im Jahr 2012, in Böhmen oder in Florenz sind, erfühlen und erahnen wir die Situation dieser Orte im 19. Jahrhundert oder ums Jahr 1436 nie in der Musik, allenfalls über die Musik. Aber das ist etwas anderes, denn wenn man die Charakteristik einer Situation über die Musik erfasst, ist man

aus dem Zeitregime des musikalischen Dings bereits wieder ausgestiegen.

Weitere kritische Rückfrage: Brunelleschis Kuppel ist nicht die erste Kuppel der Welt, ebenso wenig Dufays Motette die erste Motette. Beide hatten Vorbilder und Nachahmer; wir nennen das Gattungsgeschichte. Beide Kunstwerke mögen Individuen sein, aber sie gehören doch zu einem Typus von Dingen, den sie instantiieren, wodurch sich weitgehende Übereinstimmungen, aber eben auch feine Unterschiede zu anderen Instantiierungen des Typus ergeben. Diese Differenz, in eine zeitliche Sukzession gebracht, ist die Gattungsgeschichte. Müssen wir die einzelnen Instantiierungen nicht von dieser Geschichte her verstehen? Wenn schon nicht die kulturelle Situation, sind es dann solche allgemeinen geschichtlichen Gegenstände wie eine Gattung, die der Gegenstand der historischen Musikwissenschaft sein sollte?

Doch bei näherem Hinsehen ist der Hinweis auf die Gattungsgeschichte gar kein Gegenargument gegen die Dingerfahrung in der Musik. Das, was uns beim Wahrnehmen einer bestimmten Motette in die Dinglichkeit dieses Stücks zwingt, ist eben die Struktur des Gattungsmusters. Die Wahrnehmungskorrelate beim Hören verschiedener Motetten sind natürlich in den Feinheiten unterschiedlich, es handelt sich eben um verschiedene Stücke. Aber sie sind in den groben Zügen identisch, und das heißt: Die Erfahrung der Dinghaftigkeit beim Praktizieren von Musik rührt nicht davon her, dass jedes Werk ein Individuum ist, sondern weil wir in jedem individuellen Werk auf elementare Gesetzmäßigkeiten stoßen, die mit elementaren Gesetzmäßigkeiten unserer Wahrnehmung korrelieren. Man kann für jede musikalische Gattung zeigen, dass sie ein sehr überschaubares Muster von Kontrast, Identität und Variante ausprägt. Natürlich jede ein anderes Muster, aber die Prinzipien der Formung sind dieselben. Ähnliches gilt für die Kuppel des Doms: Brunelleschis Kuppel folgt dem Typus des echten Gewölbes. Aus geometrischen und statischen Gründen sind nur sehr wenige Varianten möglich, einen beliebigen Grundriss so zu verjüngen, dass er freitragend oben geschlossen wird. Es gibt also einige wenige mechanische Grundsätze, denen jedes beliebige echte Gewölbe folgen muss, das auf der Welt je gebaut wurde und noch gebaut werden wird. In diese Muster wird unsere

Wahrnehmung von ihrem Gegenstand gezwungen, und das macht die Dinglichkeit und damit die Ahistorizität des Umgangs mit ihnen aus.

Ich formuliere die obigen Überlegungen zur Geschichtlichkeit noch einmal anders: Geschichtlich sind Sachverhalte dann, wenn sie in ihrem So-und-so-sein aus der Entwicklungsdynamik ihrer Ursprungssituation erklärt werden können, aber nicht ausschließlich aus ihr. Nur dann ist liegt Geschichtlichkeit im herkömmlichen Sinn vor, wenn die Entwicklungsdynamik von einer kontingenten Menge von Einflussgrößen kontingenter Stärke gebildet wird. Das Merkmal der Kontingenz ist entscheidend, weil es den entscheidenden Zeit-Raum lässt für menschliches Handeln nach Gründen und Intentionen. Die geschichtliche Zustandsänderung eines Sachverhalts ist daher immer ergebnisoffen.

Spätestens hier können wir den Begriff der Medien ins Spiel bringen. Wenn die Menge von Einflussgrößen, die einen Sachverhalt verändert, vom Typ eines Mediums ist, dann sind die Möglichkeiten der Zustandsänderungen begrenzt. Die zeitliche Schichtung der Zustände eines Sachverhalts, die von einem Medium hervorgerufen werden, ist geschlossen, oder kurz: Die Geschichte eines Mediums ist geschlossen. Die Geschichte eines Mediums – so sage ich das im Folgenden verkürzt, denn eigentlich geht es um die Zustände von Sachverhalten, die auf einem Medium prozessiert werden – koppelt sich von geschichtsstiftenden Handlungen und den semantischen Feldern, die durch geschichtliche Handlungszusammenhänge entstehen (Ökonomie, Gesellschaft, Kultur usw.) ab – und stellt damit generell in Frage, ob es eine universale, d.h. alle Sachverhaltstypen integrierende Geschichte – der klassische historistische Begriff von Geschichte – überhaupt gibt.

Die Geschichtlichkeit von Musik ähnelt viel stärker dem Typus der Medien- als dem der Universalgeschichte. Und insofern sie vom Typus der Mediengeschichte ist, also eine endliche und festgelegte Anzahl von Einflussfaktoren (nämlich die technischen Merkmale des Mediums) Zustandsänderungen bewirken, drängt sich eine Kategorie auf, mit der Friedrich Kittler in *Musik und Mathematik* die Musikgeschichte vom Kopf auf die Füße stellen wollte: Rekursion.

1 Termini der Geschichtlichkeit von Musik

Im veröffentlichten Teilband I/2 und dem in Entwürfen vorliegenden Teilband II/1 von *Musik und Mathematik* kommt Friedrich Kittler auf die Musikgeschichtsschreibung zu sprechen. Das Thema ergibt sich zwangsläufig aus seinem Vorhaben, durch die Geschichte der Musik von der mythischen Zeit der alten Griechen bis in die Computerära des 21. Jahrhunderts zu gehen. Kittler will aber nicht eine weitere Musikgeschichte erzählen. Er zielt auf die Struktur der (Un-)Geschichtlichkeit von Musik. Von da aus wäre die herkömmliche Musikgeschichte nur eine Perspektivierung, überdies eine (von der Geschichtlichkeit her gesehen) von der falschen Seite.

Diese (Un-)Geschichtlichkeit von Musik steht in einem genau angebbaren Gegensatz zur Musikgeschichte. Das ist auch gleich der entscheidende Punkt, wenn es um eine Verhältnisbestimmung von Kittlers musikgeschichtlichem Denken zur akademischen Disziplin Historische Musikwissenschaft geht. Das „Historische“ dieses Fachs ist die Historie des 19. Jahrhunderts, in der die Disziplin ihre Wurzeln hat. Die Frage nach der intrinsischen Geschichtlichkeit der Musik selbst – Kittlers Ansatz – hat sich die Historische Musikwissenschaft nie gestellt.

Kittlers Terminus für die Struktur der Geschichtlichkeit der Musik lautet Rekursion. Dieser Zugriff erlaubt es, die musikalische Geschichtlichkeit auf universalgeschichtliche Zeiträume zu zoomen, ohne strukturell Universalgeschichte zu werden. Der Terminus Rekursion findet sich im Teilband I/2 als Überschrift des Abschnitts 4.2.2. Im unvollendeten Teilband II/1 war ein Abschnitt 5.3.1.3 „Die Wiederkehr als Rekursion“ geplant.⁴ Der Terminus spielt auf zwei Denkfiguren der philosophischen Tradition an: Nietzsches „ewige Wiederkehr des Gleichen“ und Heideggers „Verwindung“. Mit diesen

⁴ Den Hinweis verdanke ich Wolfgang Ernst. Wolfgang Ernst, auf dessen Einladung hin und vor dessen offenen wie kritischen Ohren dieser Vortrag gehalten wurde, verdiente eigentlich ausführliche Zitation. Parte pro toto dies: Wolfgang Ernst: „Kittler-Zeit. Unter Mithilfe technologischer Medien um andere Zeitverhältnisse wissen“, in: Walter Seitter und Michaela Ott (Hgg.): *Friedrich Kittler. Technik oder Kunst?*, Wetzlar 2012, S. 100–107.

Begriffen soll eine angemessenere Vorstellung davon entwickelt werden, wie sich das menschliche Handeln und Denken im Lauf der Zeiten entwickelt hat. Wie Nietzsche und Heidegger zielt Kittler letztlich darauf, die universale Geschichtlichkeit, nicht nur die der Musik, neu zu denken. Nennen wir sie mit Heidegger die universale Seinsgeschichte im Unterschied zur alten historistischen Universalgeschichte. Mit dem Fokus auf die Musik geht allerdings eine Akzentuierung einher, die sich so bei Nietzsche und Heidegger nicht findet: Die rekursive Eigentümlichkeit von Geschichte soll sich besonders deutlich zeigen, wenn man akustische Vorgänge betrachtet. Auch das ist inkommensurabel zur Historischen Musikwissenschaft, die die Musikgeschichte immer als Segment der historistischen Universalgeschichte begriff, gerade unter dem heutigen Druck interdisziplinärer Studiengänge und Forschungsparadigmen.

Mit einer rekursiven Auffassung von Geschichtlichkeit wird der Musikgeschichtsschreibung nicht weniger als eine Schlüsselposition für eine neue universale Seinsgeschichte versprochen. Dieses Versprechen muss der Historischen Musikwissenschaft geradezu sensationell anmuten. Würde es eingelöst, dann böte sich eine völlig neuartige Erklärung für den bekannten Umstand, dass die historistischen Universalgeschichtler die Musik gern am äußersten Rand behandeln. Möglicherweise lässt sich an der Musikgeschichte in privilegierter Weise die eigentliche geschichtliche Struktur der Seinsgeschichte erkennen. Die Randständigkeit der Musik in den gängigen Historien könnte nicht nur den notorisch hohen Hürden für Nichtmusiker geschuldet sein, das Kompositionstechnische von Musik zu verstehen. Sie könnte einen Grund in der Sache der Geschichtlichkeit selbst haben. Musik könnte auf eigentümliche Weise ihrem Wesen nach ahistorisch sein.

Heidegger unterschied zwischen Historie (im Sinn der im 19. Jahrhundert aufgekommenen Geschichtsschreibung) und Geschichte: Erstere folgt der von Dilthey systematisierten Vorstellung, die Geschichtlichkeit der Historie bestehe in einer Abfolge von je in sich kohärenten Epochen, deren Kohärenz in einem je spezifischen

Erleben und einer je spezifischen Lebendigkeit bestehe.⁵ Das Verstehen aller Elemente dieser Historie, zum Beispiel das Verstehen eines alten musikalischen Werks, führt hier in den klassischen hermeneutischen Zirkel: Über die spezifische Lebendigkeit der Epoche wird das Werk in seiner Geschichtlichkeit verstanden; die spezifische Lebendigkeit der Epoche aber ist nicht als solche gegeben, sondern äußert sich nur in den Werken.

Heidegger beginnt sein phänomenologisches Philosophieren bekanntlich bei diesem Diltheyschen Begriff der Lebendigkeit, kommt aber später radikal davon ab und setzt der geisteswissenschaftlichen Historie eine ontologische Auffassung von Geschichte entgegen. Um genau diese Entgegensetzung geht es Kittler. Auch in Heideggers ontologischem Begriff von Geschichte gibt es Phasen. Die Diltheysche Vorstellung, die Epochen seien in sich abgeschlossen und geschichtliches Verstehen müsse sich zirkulär in die spezifische Lebendigkeit einer Epoche involvieren, wird verworfen. Die geschichtliche Einheit physischer, geistiger und künstlerischer Phänomene wird auf völlig andere Weise gefasst. Damit wird auch eine komplette Neufassung der Weise erzwungen, wie man vergangene Phänomene ex post verstehen kann. Für beides steht der Begriff der Rekursion. Mit der Umstellung von Historie auf Rekursivität und von Musikgeschichte auf Geschichtlichkeit des Auditiven beansprucht Kittler, etablierte wissenschaftliche Aufgabenstellungen wie „Die Epochengliederung in der Musikgeschichte“⁶ auf ihren eigentlichen Kern zurückführen: eine geschichtliche Selbstentfaltung des Seins in einer seiner elementaren Materialisierungen, dem Auditiven.

Ist es ein bitteres Symptom der Inkommensurabilität zwischen etablierter Musikgeschichte und rekursiver Auffassung, dass Kittler mit *Musik und Mathematik* nur bis kurz vor den Punkt kam, an dem das etablierte Musikgeschichtssdenken einsetzt, dem christlichen Mittelalter? Wohl erst beim ungeschriebenen *Musik und Mathematik III: Hesperien* wäre die Historische Musikwissenschaft aufgewacht, wenn es an die Meisterwerke des 16. bis 19. Jahrhunderts gegangen

⁵ Wilhelm Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1910, unvollendet), ed. in: Wilhelm Dilthey: *Gesammelte Schriften* Bd. VII.

⁶ So in guter Diltheyscher Manier der Musikwissenschaftler Wilibald Gurlitt: „Die Epochengliederung in der Musikgeschichte“, in: *Universitas. Zeitschrift für Wissenschaft. Kunst und Literatur* 3 (1948), S. 533-544. Ed. in ders.: *Musikgeschichte und Gegenwart*. Eine Aufsatzfolge, hg. und eingeleitet von Hans Heinrich Eggebrecht, Teil I, Wiesbaden 1966, S. 1-13.

wäre.⁷ Die Differenz zwischen vor- und nachsokratischer oder zwischen griechischer und römischer Musikauffassung, Gegenstand der vorliegenden Bände, bleibt einstweilen nur indirekt auf die Ären der Großen Werke, der Heroen, den mächtigen kulturellen Zentren, der Gattungsemphase von Symphonie oder Streichquartett, den politischen Revolutionen und den sich damit wandelnden Öffentlichkeiten – um einige musikgeschichtliche Narrative zu nennen – übertragbar.

2 Rekursion (Kittler) – Ewige Wiederkehr (Nietzsche) – Verwindung (Heidegger)

Kittler möchte die Musikgeschichte mit dem Begriff der Rekursion neu angehen. Wie stets bei Kittler braucht man keine systematische Ausarbeitung dieses Begriffs erwarten. Er gibt sich eher in Ketten von Anspielungen zu erkennen. „Doch die Oktave, von Pythagoras als Tetraktys erdacht, bleibt allzeit wahr – wie sein zu Unrecht viel berühmterer Dreieckssatz. Wir können ihn auf orthogonale Hilberträume zwar erweitern, doch nie und nimmer widerlegen. Ob unendliche Funktionsfamilien oder blosse Linien zueinander senkrecht stehen, spielt doch keine Rolle. Am Ende sind die beiden Sätze eins. Daher entziehen sich Musik und Mathematik der Denkschablone namens Fortschritt. Nichts Griechisches wird falsch, wenn etwas Neues sich entbirgt, nur immer abgründiger und allgemeiner. Aus ἀρμονία, der sirenischen Oktave, machen Mersenne und Leibniz ‚universale Harmonie‘, das Wunder von gleichschwebenden Frequenzen. Der Ton pulsiert nicht mehr wie seit Archytas, nein, er schwingt und oszilliert. Aus dieser Saitenfrequenz, die das Inverse monochordisch alter Saitenlängen ist, entfalten sich *les harmoniques*, die unabzählbar vielen Obertöne jedes einzelnen, vordem zur blossen Note abstrahierten Tons. So explodiert (dank den Mongolen, Arabern und Janitscharen) sogar im Abendland ein wilder Überschuss mit Namen Klang. Den müssen Komponisten seit Berlioz erst einmal erhören und Mathematiker seit Ohm berechnen, bevor die Götter unserer Jugend ihn durch Verstärkerröhren jagen können. [...] Wildfremde Klänge – von weissem Rauschen über Stammestrommeln bis zu Pauken und Glocken – geben sich (nicht immer so geschlossen elegant wie Fourierreihen)

⁷ Zu den vorgesehenen Inhalten der vier Teile siehe Rainer Bayreuther: „Friedrich Kittlers Bedeutung für die Musikwissenschaft“, in: *Die Musikforschung* 65 (2012), S. 99-113.

erst modernen Fourierintegralen auch als harmonisch zu erkennen. So oft, so alt, so neu, sind die zwei Sirenen mit ihrer einen Harmonie zurückgekehrt, nur um immer tiefer bis ins Schwingungsherz von Quarks und Superstrings zu sinken. [...] Für diese neue Art, Geschichte zu erschreiben, gibt es nur eine Weise, einen Namen: Rekursion. Wir achten auf die Wiederkehr des Selben – und zwar im selben Mass, wie es sich seinsgeschichtlich wandelt. Wir ‚laufen‘ in der Zeit ‚zurück‘, von heute zu den Griechen, zugleich jedoch auch in der Zeit voran, vom ersten Anfang bis zu seiner wiederholenden Verwindung. [...] Harmonie ist immer neu und doch (wie Aphrodita) stets dieselbe.“⁸

Was für eine Musikgeschichte im Zeitraffer wird da geschrieben? Übergehen wir die etwas schiefe Analogie zu den rekursiven Funktionen in der Mathematik und gehen zu den Begriffen „Wiederkehr des Selben“ und „Verwindung“. Kittler entlehnt den ersten von Nietzsche, den zweiten von Heidegger. Nietzsche dichtet seine ontologische Vision von der Ewigen Wiederkunft des Gleichen im *Zarathustra* und in den nachgelassenen Aphorismen des *Willen zur Macht*. Wie Nietzsche selbst seine Denkfigur genau verstand, ist strittig. Das war es schon, als diejenige Auslegung entstand, von der wir sicher sein können, dass sie die für Kittler einzig relevante war: diejenige Heideggers, angezeigt im Begriff der Verwindung, mit dem Heidegger genau das kennzeichnet, was er auch hinter Nietzsches Ewiger Wiederkunft vermutet. Den seinerzeit populären Deutungen der Ewigen Wiederkunft als eines Seins im Werden im Sinne des Heraklit-Worts „Alles fließt“, etwa bei Bäumler⁹, Bertram¹⁰ und Löwith¹¹, auch der psychologischen Deutung Jaspers‘¹² stellte Heidegger eine ontologische Auslegung entgegen, mit der die Weise erfasst sein soll, in der das Sein sich im Seienden realisiert, und zwar eine Weise, in der etwas über den temporalen und geschichtlichen Charakter des Seins erkennbar ist. Wir wissen heute, dass das eine einseitige, keiner Nietzsche-Philologie standhaltende Auslegung war.¹³ Das wusste wohl auch Kittler, aber

⁸ Friedrich Kittler: *Musik und Mathematik I/2*, S. 244f.

⁹ Alfred Bäumler: *Nietzsche. Der Philosoph und Politiker*, Leipzig 1931.

¹⁰ Ernst Bertram: *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin 1919.

¹¹ Karl Löwith: *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen* (1935), in ders.: *Sämtliche Schriften* Bd. 6, Stuttgart 1987, S. 100–385.

¹² Karl Jaspers: *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, Berlin 1936.

¹³ Wolfgang Müller-Lauter: *Heidegger und Nietzsche*, Berlin und New York 2000.

darauf kam es ihm nicht an. Heideggers seinsgeschichtliche Ontologie mag falsche Nietzscheauslegung sein, aber sie ist und bleibt triftige Ontologie, und zwar Ontologie mit einem geschichtlichen Index. Sie ist die Brücke, über die Kittler von der Medienontologie zur Musikgeschichte fand.

Der geschichtliche Index des Seins wird deutlich mit dem Begriff der Verwindung. Mit Verwindung wird der zentrale Gedanke von Kittlers Unternehmen *Musik und Mathematik* berührt. In den zu Heideggers Lebzeiten veröffentlichten Schriften findet er sich selten. Am prominentesten ist er im vierten der Bremer Vorträge von 1949, betitelt „Die Kehre“.¹⁴ Die Bremer Vorträge sind in unterschiedlichen Fassungen seit den 1950er Jahren veröffentlicht worden. Sie dürften die wichtigste Anregung für Kittler gewesen sein, die Geschichtlichkeit akustischer Medienprozesse entlang des Begriffs Verwindung zu denken. Wahrscheinlich ist es die folgende Passage, die für Kittler relevant war: „Weil jedoch das Seyn sich als das Wesen der Technik in das Ge-Stell geschickt hat, zum Wesen des Seyns aber das Menschenwesen gehört, insofern das Wesen des Seyns das Menschenwesen braucht, um als Sein nach dem eigenen Wesen inmitten des Seienden gewahrt zu bleiben und so als das Seyn zu wesen, deshalb kann das Wesen der Technik nicht ohne die Mithilfe des Menschenwesens in den Wandel seines Geschickes geleitet werden. Dadurch wird jedoch die Technik nicht menschlich überwunden; wohl dagegen wird das Wesen der Technik in seine noch verborgene Wahrheit verwunden. Dieses Verwinden ist ähnlich dem, was geschieht, wenn im menschlichen Bereich ein Schmerz verwunden wird. Die Verwindung eines Seinsgeschickes aber, hier und jetzt die Verwindung des Ge-Stells, ereignet sich jedesmal aus der Ankunft eines anderen Geschickes, das sich weder logisch-historisch vorausberechnen, noch metaphysisch als Abfolge eines Prozesses der Geschichte konstruieren läßt; denn nie bestimmt das Geschichtliche oder gar das historisch vorgestellte Geschehen das Geschick, sondern jedesmal ist das Geschehen schon das Geschickliche eines Geschickes des Seyns.“¹⁵ Daneben ist ein Beitrag Heideggers für die Ernst-Jünger-Festschrift von 1955 zu vermerken, in dem der Zusammenhang von Verwindung und

¹⁴ Martin Heidegger: *Einblick in das was ist. Bremer Vorträge* (1949), ed. Heidegger-GA Bd. 79, S. 69 und danach öfter.

¹⁵ Martin Heidegger: *Einblick in das was ist. Bremer Vorträge* (1949), ed. Heidegger-GA Bd. 79, S. 69f.

Nihilismus, nicht aber der von Verwindung und Geschichte thematisiert wird.¹⁶

Erst mit den jüngst veröffentlichten seinsgeschichtlichen Abhandlungen der späten 1930er und frühen 1940er Jahre wird das ganze ontologische Feld erkennbar, in das der Konnex von Verwindung, Technik und Geschichte bei Heidegger gehört. Schon in der ersten dieser Schriften, den *Beiträgen zur Philosophie* (1936 bis 1938), ist er thematisch, der Terminus Verwindung aber noch nicht gefunden. Heidegger arbeitet mit Begriffen wie Kehre, Wieder-Kehre, Gegenwendigkeit, Entrückung, Abgrund, Streit und einigen anderen, die alle mehr oder weniger äquivalent sind, aber je unterschiedliche phänomenale Aspekte des Sachverhalts mit unterschiedlichen Metaphoriken akzentuieren. Der Terminus Verwindung tritt erstmals in der Abhandlung *Das Ereignis* (verfasst 1941 bis 1942) auf; der IV. Abschnitt ist mit „Die Verwindung“ überschrieben. Die Abhandlung wurde erstmals im Herbst 2009¹⁷ ediert, zu spät, als dass sie Kittler für den 2. Teilband von *Musik und Mathematik I* noch berücksichtigen konnte. Gleichwohl: Bestimmte Elemente der seinsgeschichtlichen Verwindung haben die Struktur der Ewigen Wiederkehr. Heidegger verwendet hier nicht mehr Nietzsches Begriff, wie noch in der Nietzsche-Vorlesung vom Sommersemester 1937, sondern spricht von der Rückkehr in den Anfang.¹⁸ Ich werde unten detailliert darauf eingehen. Die Elemente der Verwindung aus den unveröffentlichten Abhandlungen weisen also offenbar in genau die Sachlage, die Kittler mit seinen Anspielungsketten meinte.

3 Elemente der Verwindung und ihre Zeitlichkeit

Mit dem Begriff Verwindung charakterisiert Heidegger die Phänomenologie von Ereignissen. Die Verwindung ist die Spur, die ein Ereignis, als solches unsagbar, in der Welt hinterlässt. Die verschiedenen ontologischen Elemente des Ereignisses werde ich im Folgenden auslegen im Hinblick auf ihre zeitliche Struktur. Nietzsches Ewige Wiederkehr und Kittlers Rekursion weisen

¹⁶ Unter dem Titel „Zur Seinsfrage“ an verschiedenen Orten veröffentlicht, u.a. in Martin Heidegger: *Wegmarken*, Frankfurt a.M. 1967, hier S. 242.

¹⁷ Martin Heidegger: *Das Ereignis*, Heidegger-GA Bd. 71, Frankfurt a.M. 2009.

¹⁸ Martin Heidegger: *Das Ereignis*, Heidegger-GA Bd. 71, Abschnitt 107 u.ö.

unübersehbar einen Zeitindex auf, ohne dass sie ihn systematisiert hätten. Hier versprechen Heideggers Überlegungen zur Zeitlichkeit des Ereignisses Aufschlüsse.

Warum ist das für eine Musikgeschichtsschreibung von Bedeutung? Weil, vereinfacht gesagt, das große Geheimnis der abendländischen Musikgeschichte in ihrer Einheit in zeitlich-räumlicher Vielfalt besteht. Deren Prinzip hat die Musikwissenschaft immer wieder beschrieben, ohne die geschichtliche Brisanz zu erkennen: Musik wird über Musik geschrieben. Dass ein Komponist ein älteres Musikstück aufgreift, ist dabei der uninteressante Spezialfall; der brisante Normalfall ist, dass ein Komponist an die aktuellen Möglichkeiten des Musikalischen anschließt. Dazwischen liegt das weite Feld des Sampling. So generiert die Musik selbst geschichtliche Extasen über riesige Zeiträume. Es ist evident und mit einem hinreichend elementaren Verständnis von Harmonik recht einfach beschreibbar, dass der Notre-Dame-Komponist eines zweistimmigen Organums, Ockeghem, Beethoven und Stockhausen an letztlich ein und derselben musikalischen Problemstellung arbeiten, obwohl sie dies in verschiedenen historischen Kontexten tun. Die Musikgeschichtsschreibung fokussiert üblicherweise nur letzteres. Der erstere Punkt bleibt unausdrücklich und wird immer nur dann thematisch, wenn es darum geht, die geschichtlichen Verbindungen der jeweiligen Kulturen zu klären, also beispielsweise darzulegen, wie die scholastische Kultur des 12. und 13. Jahrhunderts (samt ihrer Musik) in die Kultur des Humanismus des 14. (samt ihrer Musik) überging. Dann muss geklärt werden, warum ein Komponist des 14. Jahrhunderts eine *andere* kompositorische Lösung für *dieselbe* Problemstellung fand als einer des 12. und 13. Die elementare musikalische Problemstellung – wie, d.h. in welcher intrinsischen Zeitstruktur wird die Dialektik von Konsonanz/Dissonanz entfaltet? – hat eine eigentümliche Dauerpräsenz, aber nicht als solche, sondern in einer vielmaligen Wiederkehr in konkreten Kompositionen an verschiedenen Zeiten und Orten. Jene letztere Zeitlichkeit ist der herkömmlichen Musikgeschichtsschreibung unzugänglich.

Damit nicht genug der Zeitprobleme. Mit der Tatsache, dass überhaupt Musikgeschichtsschreibung stattfindet (und zu fast allen Zeiten der abendländischen Musik gab es auch musikgeschichtliche Überlegungen,

nicht erst seit der historischen Musikforschung im 19. Jahrhundert), kommt eine neue Form von Zeitlichkeit ins Spiel: die Gleichzeitigkeit der Chronologie der *Andersheit* und der rekursiven Präsenz der *Andersheit* auf dem Schreibtisch des Musikhistorikers. Wenn im Formenlehreseminar eine Bachfuge und eine Beethovenfuge verglichen werden, dann stellt sich eine forschersiche Gleichzeitigkeit dieser entstehungszeitlich auseinanderliegenden Stücke her, die im glücklichen Fall eben nicht forschersicher Willkür geschuldet ist, sondern der rekursiven Präsenz, die sich von den Kompositionen selbst her ergibt und der im Seminar eine präsentische Zeit-Stätte gegeben wird. Die Digitalisierung der verschiedenen Gegenstände, in denen Musik instantiiert sein kann, von der Partitur bis zum Konzertvideo, gibt dieser Gleich-Zeitigkeit einen technischen Schub. Dieser jüngste medientechnische Fortschritt ist aber mit der musikalischen Medialität eng verschwistert, er kommt der auditiven Welt weit mehr entgegen als der visuellen: Dem musikalischen Hören ist präsentische Distanzlosigkeit wesenseigen. Dieses a-historisierende Moment bekommt die Musikforschung heute kaum mehr in den Blick, weil die Erforschung des musikalischen Hörens vollständig in die empirische Musikpsychologie ausgelagert wurde – und dort werden keine Überlegungen zur Geschichtlichkeit angestellt. Kittlers mediengeschichtliches Musikdenken kann man auch als verzweifelten Versuch lesen, den blinden Flecken zu begegnen, die durch die Trennung der musikwissenschaftlichen Teildisziplinen entstehen.

3.1 *Ereignis*

Um die Ontologie der Verwindung und ihre Temporalität zu verstehen, müssen wir den Begriff des Ereignisses klären. Denn Verwindung ist eine Metapher, um die Verlaufslogik und in gewisser Weise die temporale Struktur des Ereignisses zu beschreiben, also des Vorgangs, wie das Sein Seiendes hervorbringt und damit konkrete und kohärente (folgich im klassisch historiographischen Sinn geschichtliche) Gegenstände einer Welt, und wie es in diesem Seienden anwesend ist, ohne sich selbst zu zeigen. Es ist im Vorgang des Aufgangs des Seienden geborgen und verborgen. Die Einheit des Seins und des hervorgebrachten Seienden nennt Heidegger Ereignis,

und der *eine* Begriff des Vorgang soll verdeutlichen, dass man die beiden ontologischen Kategorien aufeinander bezogen denken muss. Das ist semantisch wie temporal bedeutsam. Dem Sein selbst kann man keine Semantik zuschreiben. Es ist unangemessen zu sagen, es gäbe politische, ästhetische, sexuelle usw. Seinstypen. Das Sein ist die Einräumung der Prädizierung, grammatisch dadurch gegeben, dass auf das Seinswort „ist“ grammatisch das Prädikat folgt (ist rot, ist ein Quartsextakkord, war in Freiburg usw.). Eine semantische Charakteristik kommt erst zum Vorschein, indem das Sein sich in eine Welt von Seiendem ereignet. Die Möglichkeit der Semantik des Ereignisses hängt auch daran, dass das Ereignen sich materialisiert. Genau deshalb fühlt sich der Medienwissenschaftler überhaupt zuständig in diesen ontologischen Dingen.

Von hier aus lässt sich die Frage nach der zeitlichen Struktur angehen. Wenn im Ereignis Zeit und Raum gestiftet werden, dann muss das Ereignis als solches eine davon abgehobene Zeitlichkeit aufweisen, eine, die den Zeit-Raum des Ereignisses stiften kann und zwar *immer wieder* stiften kann, aber selbst nicht dem Zeit-Raum unterworfen ist. Heidegger bezeichnet das als Ewigkeit.¹⁹ Heideggers (und Kittlers) Instanzen der Götter, des Winks, des Vorbeigangs haben die Zeitstruktur der Ewigkeit. Charakteristik der Ewigkeit ist also, entgegen der christlichen Vorstellung, nicht irgendein *nunc stans*, sondern ein wiederkehrendes Aufleuchten des Seins jenseits der geschichtlichen Zeit: als zeit-stiftende, aber selbst unzeitliche ontologische Anfangspunkte von Geschichte. Unzeitlich ist das Sein deshalb, weil es sich, insofern es sich ereignet, entzieht – und das muss dann heißen: der quantifizierbaren Zeit entzieht. Heidegger bringt die nietzscheanische Wiederkehr und die temporale Kategorie Ewigkeit ausdrücklich miteinander in Zusammenhang.²⁰ Denkt man also Kittlers Begriff der Rekursion von Heidegger her, hat er die Zeitstruktur der Ewigkeit.

Nun könnte man einwenden: Kittler denkt aber die Periodik der Rekursionen der sirenischen Harmonie, sein legendäres Beispiel aus *Musik und Mathematik I/1*, in quantifizierbarer Zeit. Die Spanne von

¹⁹ Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Heidegger-GA Bd. 65, Abschnitte 238ff.

²⁰ Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Heidegger-GA Bd. 65, Abschnitt 238.

Odysseus' Fahrt durch die Sirenenfelsen zur Rekursion beim römischen Kaiser Tiberius²¹, von dort zu den Harmoniekonzepten von Mersenne und Leibniz²² und so weiter ist in Jahren, Jahrzehnten und Jahrhunderten genau angebar. Selbst Odysseus' Begegnung mit den Sirenen datiert Kittler aufs Jahr exakt: -1206.²³ Wo ist da die Ewigkeit? Aber indem man so rückfragt, konfrontiert man die in Jahreszahlen angebbaren Spannen der menschlichen Kultur mit dem Ewigkeitskonzept des *nunc stans*, einer Ewigkeit als mengentheoretische Unendlichkeiten im Sinn der Cantorschen Mächtigkeiten \aleph_n . Und das ist falsch. An die Rekursionen das Lineal der Jahreszahlen anzulegen führt auf die falsche Fährte. Die Ewigkeit des Ereignisses als solchem ist das temporale Negativ zum sich ausdehnenden Zeit-Raum dessen, was sich ereignet. Heidegger nennt es selten, einzig; der Mensch verschätze sich darin kategorisch.²⁴ Zahlhaft ausgedrückt handelt es sich eher um sich absolut kontingent zueinander verhaltende historische Einsatzstellen von Ereignis-Zeit-Räumen. Wann genau oder auch nur wann ungefähr auf eine Rekursion die nächste folgt, ist absolut unsagbar und absolut kontingent zu der innerzeitlichen Entwindung des Ereignisses (etwa im Sinn historischer Narrative wie Aufstieg-Blüte-Verfall).

3.2 Verwindung

Zum Begriff Verwindung kommt Heidegger im Bemühen, die Charakteristik des Seins so zu fassen, dass es nicht von der sich entwindenden Kette des Seienden her, sondern vom Sein selbst her aufgefasst wird. So wird gesichert, dass man nicht zu Auffassungen von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit kommt, die auf Wahrnehmung beruhen (wie zum Beispiel die aktuell modische Idee der Konstruktion von Geschichte, die die Wahrnehmungsperspektive voraussetzt – im Unterschied zu der von mir eingangs vorgeschlagenen kausalen Struktur von Geschichte, die auch ohne Geschichtsschreibung existiert) oder irgendeine temporale Klammer, mit der sich die Einheit menschlicher Kulturleistungen markieren lässt. Heidegger sagt energisch, der Mensch *ist* nicht geschichtlich, er *hat* eine

²¹ Friedrich Kittler: *Musik und Mathematik I/2*, S. 247-250.

²² Friedrich Kittler: *Musik und Mathematik I/2*, S. 244.

²³ Friedrich Kittler: *Musik und Mathematik I/2*, S. 300.

²⁴ Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Heidegger-GA Bd. 65, Abschnitt 136 u.ö.

Geschichte, und zwar hat er sie vom Ereignis her.²⁵ Die Geschichtlichkeit des Ereignisses und seiner Verlaufslogik (Kehre/Wiederkehr/Verwindung/Rekursion usw.) ist aber eine objektive temporale Phänomenalität des Seins. Aus dieser Einsicht nimmt sich Kittler das Recht, von subjektiver Geistes- und Kulturgeschichte radikal auf objektive Geschichte umzustellen.

Diese Umstellung ist der entscheidende Gesichtspunkt in Heideggers (und Kittlers) umwälzender Auffassung von Geschichtlichkeit. Vorausgesetzt, mit diesen Überlegungen sind zumindest die Eckpunkte von Geschichtlichkeit angemessen gesagt, heißt das: Die Vorstellung einer Musik-Geschichte als dem Zusammenhang, der in der Art von Kausalverbindungen die Geschichtlichkeit von Musik angemessen auszudrücken glaubt, muss verworfen werden. Die Geschichtlichkeit der Musik kann nicht von musikalischen Werken, von den Komponisten musikalischer Werke aus, von Entstehungs- oder Rezeptionskontexten musikalischer Werke aus begriffen werden. All das würde das Pferd von der falschen Seite aufzäumen, nämlich der Seite des Geistes und der Kultur. Die Geschichtlichkeit von Musik kann keine Musik-Geschichte sein. Die Geschichtlichkeit von Musik liegt in ihrem sich ereignenden Korrelat, das sich in den Zeit-Raum verwindet und zum Ding wird, das als angemessene musiksöpferische Haltung ein Sichfügen des Daseins in es fordert. Musik-Geschichte zu betreiben heißt dann umgekehrt, das Gefügtsein eines Stücks Musik und seiner urheberischen Umstände in sein sich ereignendes Korrelat zu erfassen.

Dieses sich ereignende Korrelat nennt Kittler mit der griechischen Mythologie Harmonie. Wolfgang Ernst bezeichnet es etwas allgemeiner und technischer das Sonische.²⁶ Die Nagelprobe dafür, radikal nicht in den Kategorien von Komponisten, Musikstücken, Musikstilen usw. zu denken, sondern *die Musik* zu denken, wäre *Musik und Mathematik III: Hesperien* gewesen.

²⁵ Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Heidegger-GA Bd. 65, Abschnitt 273.

²⁶ Wolfgang Ernst: „Im Reich von At. Medienprozesse als Spielfeld sonischer Zeit“, in: Holger Schulze (Hg.): *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld 2008, S. 125-142. Ders.: *Gleichursprünglichkeit. Zeitwesen und Zeitgegebenheit technischer Medien*, Berlin 2012, bes. Kap. „Gleichursprüngliches Wissen von und in Medien“.

Das Sonische ist der eigentliche geschichtliche Gegenstand aller musikalischen Erscheinungen. Man muss diese Begriffe als vorsichtige Versuche auffassen, das Unbenennbare zu nennen, von dem her die musikalischen Dinge, an denen doch eigentlich die Zeit vorbeifließt und die im historistischen Begriff von Geschichte ungeschichtlich bleiben, dennoch eine zeit-räumliche Kohärenz, also eine Geschichtlichkeit erhalten. Die Temporalität des Sonischen ist nicht die der gewöhnlichen Musikgeschichte, die die kausalen Zusammenhänge des Handelns mit Musik eruiert, sondern die ihrer ontologischen Negative: die ereignishafte *Ewigkeit* des Musikdings und ihr Wahrnehmungspendant, der *Augenblick*. Mit Augenblick fasst Heidegger die vom Menschen erfassbare plötzliche und nicht festzuhaltende Lichtung des Seins. Der Mensch erfasst im Zeitmodus der Augenblicklichkeit manchmal den Zusammenhang (die „Fuge“ oder „Fügung“, ein Heidegger-Wort, das Kittler übernimmt) des Seienden und des sich darin verbergenden Seins, also das Sichereignen des Seins im Seienden. Dieser Augenblick ist „der Ursprung der ‚Zeit‘ selbst“.²⁷ Das meint, es eröffnet dem Menschen die Möglichkeit, ein ontologisches Vorher (die Verwindung des Seins in das Seiende) und ein ontologisches Nachher (die Aussicht auf weitere Windungen der Ereignis-Epoche) zu denken. Erst wenn wir das psychische Korrelat betrachten, Bewusstseinszustände mit den Zeitindexen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, gelangen wir zur messbaren Zeit.

Gibt es Augenblicke in der Musik und ihrer Geschichtsschreibung? Es gibt sie, und es sind die Momente, in denen wir die geschichtliche Größe einer Musik erfassen, und zwar Größe in dem schlichten Sinn, dass diese Musik ein würdiges Exempel der *ganzen* Musikgeschichte ist. Bezeichnenderweise fallen in diesem Momentum kulturgeschichtliche Erklärungen vom großen musikalischen Gegenstand ab, so wie Wittgensteinische Verstehensleitern weggeworfen werden. Zu diesem ontologischen Momentum gibt es ein Wahrnehmungskorrelat: das Hören als das absolute Verweilen im musikalischen Augenblick.²⁸ Nicht zufällig hat dieses Wahrnehmungskorrelat auch ein medientechnisches Korrelat: das direkte technische Angeschlossensein an eine Vorrichtung, die in diesem Momentum keine sinntragenden

²⁷ Martin Heidegger: *Besinnung* (1938/39), Heidegger-GA Bd. 66, S. 114.

²⁸ Vgl. Erlmanns Versuch einer „theory of listening as a fundamentally ahistorical experience“ (Veit Erlmann: *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York 2010, S. 326).

Symbole aussendet (die man angemessenerweise nicht wahrzunehmen, sondern zu interpretieren hätte), sondern bloß abstrakte Signale, die eine Zustandsänderung der angeschlossenen Apparatur bewirken. In allen diesen Punkten sehen wir, wie sich die Seinsgeschichtlichkeit des In-Musik-seins vom gewöhnlichen Handeln und den Kausalstrukturen, die es hervorbringt, absondert.

Von allen menschlichen Kanälen der sinnlichen Wahrnehmung entspricht das Hören dem momentanen Vernehmen und seiner signalverarbeitenden Technizität mehr als das Sehen. Das Sehen hat nicht zu tilgende symbolhafte Reste. Es ist, in der Ontologie der Verwindung gedacht, tiefer ins Seiende verwunden als das Hören. Daher heißt Kittlers seinsgeschichtliches Projekt folgerichtig *Musik* und *Mathematik*, nicht *Bild* und *Mathematik*. Die Musikgeschichte ist die Modelldisziplin, um Geschichtlichkeit überhaupt zu erfassen – und nicht die Bildgeschichte, die Kunstgeschichte, die Filmgeschichte oder die Literaturgeschichte und schon gar nicht politische, ökonomische, soziale, also Kulturgeschichten.²⁹

3.3 *Da-Seyn*

Die erläuternde Metapher für die Metapher der Verwindung ist die des Kranzes. „Das Gewind des Kranzes nicht der Schraube. Gewind: zum Ring gewunden, im Ringhaften eingewunden“, notiert Heidegger.³⁰ Die Verlaufslogik der Geschichte ist kein Spiralgang, der sich immer weiter vom stiftenden Anfang entfernte und immer tiefer in Kultur und Technik verwindete. Es gibt Momente der Rückkehr, in denen offenkundig wird, dass die im stetigen Wandel begriffenen kulturellen und technischen Erscheinungen allesamt Konkretionen der Ereignishaftigkeit sind; nicht Konkretionen ein und desselben Ereignisses, aber eines Sichereignens. Sie sind wahr. Diese Wahrheit des Sichereignethabens kommt in bestimmten Augenblicken als solche zum Vorschein. In diesen Augenblicken ist die Verwindung wieder an der Stelle angekommen, an der einst ereignishaft begonnen wurden, den Kranz zu winden.

²⁹ Zu erörtern wäre aber, ob andere Sinneskanäle des Menschen nicht auf derselben ereignisontologischen Ebene liegen wie das Hören, zum Beispiel der Tastsinn. Von ihm aus hat jüngst Jean-Luc Nancy vergleichbare ontologische Erkundungen unternommen: *Corpus* (frz. 2000), Zürich und Berlin 2003, ²2007.

³⁰ Martin Heidegger: *Das Ereignis*, GA Bd. 71, S. 135.

Mit der Rückkehr wird keine Epochalität der Geschichte erzeugt. In der äußeren Konzeption von *Musik und Mathematik* ist dieser Punkt etwas missverständlich entfaltet. Denn *Musik und Mathematik* hat eben doch eine epochale Gliederung: Vorsokratiker – Platoniker – heidnische Römer – christliche Römer und so weiter bis zum 19. Jahrhundert. Diese Epochen ergeben sich seinsgeschichtlich, denn jede dieser Epochen zeichnet sich durch eine bestimmte Weise aus, wie im sonischen und sexuellen Seienden die ewige Wahrheit der Harmonie west. Sex gibt es zu allen Zeiten und überall; immer und überall also müsste die Möglichkeit der Wiederkehr der Götter statthaben. Und dies könnte auch das stärkste Argument gegen die *seinsgeschichtliche* Relevanz musikalischer Epochengliederung sein. Der Augenblick der Rekursion, der Anfangspunkt einer Windung kann nichts mit den Epochen der Musikgeschichte zu tun haben. Er besteht der Möglichkeit nach immer. Er ist absolut präsentisch, daher ahistorisch.

Auch Heidegger ist im Ungefähren geblieben, was die Erhellung der temporalen Struktur des Wiederkehr-Moments der Verwindung betrifft. Aber indirekt lässt sich einiges erkennen. Für die Erläuterung des Wiederkehr-Moments zieht Heidegger die Kategorie des Daseins aus *Sein und Zeit* heran. Nun aber wird es nicht vom Menschen, sondern vom Ereignis her gedacht und folglich als Daseyn gekennzeichnet: „Die Rückkehr hat sich schon ereignet in der Ereignung des Da-seyns. [...] In der Rückkehr werden aber nicht Sein und Wahrheit erst gekoppelt, als hätten sie je ein geeinzelttes Wesen für sich gehabt, sondern ihre Wesenseinheit kommt jetzt erst selbst in die aus der Rückkehr aufgehende Lichtung ihrer selbst. Diese ursprünglich wesende Einheit ist das Da-seyn. Alles Seyn ist Da-seyn. Aber Da-seyn ist nicht das Seiende, genannt Mensch, sondern der seynsgeschichtliche Grund des Wesens des Menschen, sofern dieses Wesen selbst in die Fügung des Seins gekommen und sich eigens aus dem Bezug zum Sein [...] und nur aus ihm bestimmt.“³¹

Für die Geschichtlichkeit der Musik heißt dies: Vorausgesetzt, man kann akzeptieren, dass erstens mit dem Sich-Ereignen Geschichtlichkeit eröffnet wird, insofern sich eine Kohärenz aller

³¹ Martin Heidegger: *Das Ereignis*, GA Bd. 71, S. 139f.

kulturellen und technischen Erscheinungen in Bezug auf das Ereignis ergibt, und dass zweitens die Möglichkeit, über die Erfahrung der kulturellen und technischen Erscheinungen nicht nur jene selbst, sondern ihre Geschichtlichkeit, also das Da ihres ereignishaften Daseyns zu erfahren, im Menschsein überhaupt angelegt ist, dann hat die Musikgeschichte unendlich viele potenzielle raum-zeitliche Punkte von Präsenz, an denen die Wahrheit der Musik – und zwar der Musik überhaupt – erfahren werden kann. Oder einfacher gesagt: Jedem Menschen eröffnet sich überall und jederzeit die Möglichkeit, an jeder Musik eine ungeheure, grundlegende Wahrheitserfahrung zu machen. Der Torso *Musik und Mathematik* erinnert die Musikwissenschaft an ihren Traum, den sie niemals aufgeben darf: Wir lieben Musik, nicht Musikgeschichte, und wir wollen Musik, nicht Musikgeschichte verstehen.