

6.5 Kittler oder von der Einübung in einen analogischen Stil

6.5.1 Technisches Apriori

Was ist es, das die Medientheorie in den Technologien von Medien zu finden glaubt? Die Frage klingt polemisch, mit Blick auf den sogenannten *Medienmaterialismus* verliert sie aber sofort jeglichen Unterton und wird zu einer klärungsbedürftigen Sache. Die Annahme, dass sich der apriorische Status von Medien aus ihrer technischen Ebene ableiten ließe, und damit aus dem, was man auf materieller Basis vorzufinden meint, verschärft die Schwierigkeit, einen notwendigen Zusammenhang zwischen Entitäten unterschiedlicher Modalität stiften zu müssen. Mit Rückgriff auf Nietzsches berühmten (schriftlichen) Ausspruch, dass »unser Schreibwerkzeug mit an unseren Gedanken [arbeitet]«, verweist Mersch auf die mit solchen theoretischen Apriorikonstruktionen verbundene prinzipielle »Konstitutionsproblematik«¹¹⁵, die eben genau darin besteht, was dieses *mit* eigentlich bedeutet. »Was«, fragt Mersch, »[...] ist sein spezifisches epistemisches Surplus? Gewöhnlich übersehen, bezeichnet es die spezifische Praxis des Mediale, seine Verwicklung ins Denken, und doch bleibt unklar, welcher Art diese Verwicklung ist, d.h. ihre besondere Modalität.«¹¹⁶

Die Annahme einer Konstitutionsleistung verlangt immer auch nach einer genauen Bestimmung, von welcher Art die Konstitution selbst ist. Ein materialistisches Apriori, das ein Medienmaterialismus nun einmal mit sich bringt, tut sich da naturgemäß schwerer als ein transzendentales Apriori, das die Kluft zwischen *materiell* und *immateriell* nicht überbrücken muss. Die logische Schwierigkeit eines medientechnischen Apriori liegt nämlich darin, dass das ohnehin zu starke Kant'sche Apriori, verstanden als *Bedingung von Möglichkeit* überhaupt, nicht auf eine materielle Basis zu heben ist, weil es nach »transzendentale[n] Begründungen« und damit nach »reflexiven Begründungen« verlangt und »es fraglich [bleibt], was deren Äquivalente mit Bezug auf Medien wären.«¹¹⁷ Mit der Annahme, dass nicht ein irgendwie geartetes Mediales am Denken mitarbeitet, sondern die Technik der Medien selbst, erschwert sich die Angelegenheit also noch einmal.

¹¹⁵ Dieter Mersch [2010]. *Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Mediale*. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2. Hamburg 2010. S. 185-208, hier: S. 190.

¹¹⁶ Ebd., S. 190f. (Herv.i.O.).

¹¹⁷ Ebd., S. 191.

Für einen deutschen Medienmaterialismus steht der Medienwissenschaftler Friedrich Kittler wie kein Zweiter. Dass »[n]ur was schaltbar ist, [überhaupt] ist«¹¹⁸, avancierte zu einem geflügelten Wort in den Kultursenschaften. Kittlers Medienmaterialismus, darauf haben u.a. Jens Schröter und Till A. Heilmann hingewiesen, ist aber kein historischer Materialismus Marx'scher oder Engels'scher Ausprägung,¹¹⁹ weil es kein »Materialismus [...] der Verhältnisse, sondern der Dinge«¹²⁰ ist. Angelehnt an die Foucault'sche Diskursanalyse bezog sich *materialistisch*, zumindest in den frühen Schriften Kittlers, zuerst einmal schlicht auf eine Positivität, nämlich die der Diskurse.¹²¹ Die Foucault'sche *Aktualität*¹²² durch Materialität weicht dann aber zusehends einer buchstäblichen, der Aktualität der Medientechnik selbst.¹²³ »Es gibt erstens keinen Sinn [...]<«, so Kittler 1988 in *Signal-Rausch-Abstand*, »ohne physikalischen Träger. Es gibt zum anderen aber auch keine Materialitäten, die selbst Information wären und Kommunikation herstellen könnten.«¹²⁴ Die physische Trägerschaft bzw. die Trägerschaft als Bedingung des Speicherns ist dann auch das große Thema von Kittlers berüchtigter Habilitationsschrift *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Ausgehend von der Annahme, dass mit dem Auftauchen technischer Medien das »alphabetische Übertragungs- und Speichermonopol«¹²⁵ der Schrift gebrochen wird, entwickelt Kittler seine medienhistorische Perspektive.

¹¹⁸ Friedrich Kittler [1990]. *Real Time Analysis, Time Axis Manipulation*. In: ders. *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993, S. 182-207, hier: S. 182.

¹¹⁹ Vgl. Jens Schröter, Till A Heilmann [2016]. *Zum Bonner Programm einer neo-kritischen Medienwissenschaft*. In: ders. (Hg.). *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaft* Jg. 16 (2016), Nr. 2, S. 7-36, hier: S. 11.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Kittler selbst weist auf dieses Verständnis bei Foucault hin, indem er diesen in *Grammophon. Film. Typewriter* zitiert: »Bekanntlich geht die *Archäologie des Wissens* von der Sprache im Sinne Saussures, diesem »endlichen Regelsystem, das eine unendliche Anzahl von Performanzen gestattet«, zu den wirklich getanen Äußerungen über: »Das Feld der diskursiven Ereignisse dagegen ist die stets endliche und aktuell geschlossene Menge der und nur der linguistischen Sequenzen, die formuliert worden sind.« (Friedrich Kittler [1986]. *Grammophon. Film. Typewriter*. Berlin 1986, S. 119).

¹²³ Vgl. Schröter, Heilmann 2016, S. 11.

¹²⁴ Friedrich Kittler [1988b]. *Signal-Rausch-Abstand*. In: Kittler 1993, S. 161-181, hier: S. 161.

¹²⁵ Friedrich Kittler [1985]. *Aufschreibesysteme. 1800/1900* (vollst. über. Aufl.) München 2003⁴, S. 501.

»Materialistisch«, so Schröter und Heilmann, »ist an Kittlers Medientheorie so gesehen nur, dass sie aus der physikalischen Existenz eines Mediums auf dessen »Vorgängigkeit« vor den durch das Medium erbrachten medialen Leistungen schließt und die medialen Leistungen wiederum aus der Funktionsweise des Mediums ableitet.«¹²⁶ Damit würde sich der Kittler'sche Materialismus auf die Anerkennung der Existenz physischer Gegebenheiten der Technik verdünnen. Die logisch zwingende *Vorgängigkeit* der Medientechnik vor dem MediaLEN mag dann zwar die Bedingtheit des MediaLEN durch die Technik bezeugen, nicht aber einen apriorischen Status und auch keine notwendig konstitutive Rolle von Technik für soziokulturelle, geschichtliche oder gesellschaftliche Prozesse.

Wenn man akzeptiert, dass sich ein medientechnisches Apriori nicht logisch zwingend begründen lässt, gleichzeitig auch das Argument der *Vorgängigkeit* physischer Existenz von Technik zu wenig ist, dann stellt sich durchaus die Frage, wie die Medientechnik bei Kittler überhaupt zu einem Konstituens avancieren konnte.

Um es vorwegzunehmen: Kittler begründet den apriorischen Status von Medientechnik für gesellschaftliche Prozesse, indem er sie in einen Konnex zu einem anderen Phänomen bringt, das gesellschaftliche Relevanz besitzt. Weil Medientechnologie aus sich selbst heraus nicht das Potenzial hat, gesellschaftliche Umbrüche zu verursachen, stellt Kittler sie in einen systematischen Zusammenhang zu einem Phänomen, das dieses Potenzial besitzt. Und auch wenn es nicht allzu viele Phänomene gibt, deren Kraft so durchschlagend ist, dass sie für Umbrüche von Gesellschaft taugen und gleichzeitig über eine solche Allgegenwart verfügen, dass sich mit ihnen Geschichte machen lässt, gibt es sie. In Kittlers Medientheorie ist es der Krieg, der der Medientechnik eine entscheidende Position im Geschichtsverlauf sichert.

6.5.2 Der Krieg als Ursprung eines medientechnischen Apriori

Kittlers Affinität zum Militärischen sowie zum Krieg ist an unzähligen Stellen hervorgehoben worden. Dass gerade Ernst Jünger und Gottfried Benn die beiden Autoren sind, auf die er in seinen Texten immer wieder verweist, verwundert deswegen auch nicht sonderlich. Vielzitiert seine Definition der Medien als »Missbrauch von Heeresgerät.«¹²⁷ Aus welchem größeren narrativen

¹²⁶ Schröter, Heilmann 2016, S. 11.

¹²⁷ Kittler 1986, S. 149.

Kontext dieser Ausspruch stammt, wird i.d.R. nicht mitgeliefert und ebenso nicht, wovon diese eigentümliche Begriffsdefinition der Medien getragen wird. Vielleicht liegt es am anekdotischen Stil der Texte, dass man nicht weiter danach fragt, welcher Art von Prämissen solche Schlussfolgerungen eigentlich entspringen. Ohne eine fundierte Begründung bleiben solche Aussagen aber schlicht Behauptungen, die akzeptiert werden oder eben nicht, das kann aber nicht der Anspruch an theoretische Annahmen sein. Während Kittler in seinen Texten Anekdot an Anekdot reiht, stellt sich zwangsläufig die Frage, wie daraus Theorie wird.

Der Hochfrequenztechniker Hans Bredow, der von 1926 bis zur Machtergreifung durch Hitler Reichs-Rundfunk-Kommissar ist, strahlt offenbar mit einem Röhrensender auf die Heeresfunkgeräte für die Soldaten in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs eine Art Radioprogramm aus. Als das einem Vorgesetzten bekannt wird, verbietet er diese Art von Nutzung militärischer Technik, weil sie für ihn einen Missbrauch des ursprünglich angedachten Zwecks darstellt. Was als nette Geschichte beginnt, entwickelt sich bei Kittler argumentativ ziemlich abrupt weiter, indem der *Mißbrauch von Heeresgerät* zu einer Definition von Medientechnik hochstilisiert wird: »Aber so läuft es«, resümiert Kittler, »Unterhaltungsindustrie ist in jedem Sinne Mißbrauch von Heeresgerät.«¹²⁸

Für den Nachweis eines Zusammenhangs von Krieg und der Kommerzialisierung von Kriegstechnik zu Massenmedien sowie dem gemeinsamen Ursprung von Militär- und Medientechnik schöpft Kittler aus einem reichen Fundus an Fällen. Die kurzen Essays Kittlers und seine größeren Texte umfassen eine umfangreiche Sammlung an Beispielen, die einen Konnex zwischen Krieg und Medien stiften sollen. Der Vocoder, der heute vor allem von der Musikindustrie genutzt wird, stammt ursprünglich aus der geheimmilitärischen Forschung zur Sprachcodierung, der spezielle Klang der Rock/Pop-Musik ist ein Ergebnis der Nachrichtentechnik des Zweiten Weltkrieges, die Ausweitung der Grammophon-Kapazität geht aus der militärischen Notwendigkeit hervor, deutsche von britischen U-Booten am Geräusch unterscheiden zu können und es ist natürlich kein Zufall, dass ausgerechnet der Waffenhersteller Remington ab 1874 mit der Schreibmaschine, zur Kompensation industrieller Überkapazität nach Ende des amerikanischen Bürgerkriegs, in Serie

¹²⁸ Ebd.

geht.¹²⁹ Die Quintessenz dieser vielen Anekdoten liegt auf der Hand: Medientechnologie hat ihren Ursprung im Krieg bzw. ist von ihrer Genese her Kriegstechnologie. »Funkspiel, UKW-Panzerfunk, Vocoder, Magnetophon, U-Boot-Ortungstechnik, Bomberrichtfunk usw. haben einen Mißbrauch von Heeresgerät freigegeben, der Ohren und Reaktionsgeschwindigkeit auf den Weltkrieg n+1 einstimmt.«¹³⁰

Die Geschichte hat zwar gezeigt, dass das Militär generell über das größte finanzielle Potenzial für Forschung und Entwicklung verfügt und gerade der Krieg technische Entwicklungen wesentlich beschleunigen kann, sie hat aber auch gezeigt, dass trotzdem nicht immer der Krieg der Vater aller Dinge, auch nicht aller technischen Dinge, ist. Dass Medien ihren Ursprung notwendig im Krieg haben, wird allein schon durch technikhistorische Tatsachen selbst widerlegt. Darum kann es aber nicht gehen. Denn natürlich lassen sich Medientechnologien finden, die aus einem nicht-militärischen Umfeld stammen oder Kriegstechnologien, deren Entwicklung in einen zivilen Kontext zurückgeführt werden kann. Die wesentlich interessantere Frage – und eigentlich sind es zwei – ist deswegen, was die unbedingte Rückbindung von Medientechniken an den Krieg überhaupt soll und was damit für die Begründung eines medientechnischen Apriori gewonnen ist. Einen ersten Lösungsvorschlag bietet Leschke, wenn er schreibt, dass »das, was von Kittler auf diesem Weg in einen Konnex gezwungen wird, zunächst die Medien [sind], die die Lage bestimmen, die dann natürlich eine militärische ist und die ebenso selbstverständlich dunkler als 1941 ist, was wie jeder weiß, schon ziemlich dunkel war.«¹³¹ Die Medien so in Stellung gebracht, führt in erster Konsequenz dazu, den eigenen wissenschaftlichen Output höchstmöglich zu akkreditieren. Denn das, was Kittler mit dem gestifteten Zusammenhang artikuliert, ist: »Medien sind extrem bedeutsam, die Zeiten sind schlecht und das Einzige, was zu helfen scheint, ist ein Wissen über die Medien.«¹³²

Kittler geht es darüber hinaus aber auch noch um etwas sehr Wesentliches, nämlich um die Effekte, die Medien in anderen Bezugssystemen erzeu-

¹²⁹ Vgl. Friedrich Kittler [1988a]. *Rockmusik. Ein Mißbrauch von Heeresgerät*. In: Charles Grivel (Hg.). *Appareils et machines à représentation*, MANA. Mannheimer Analytiker 8, 1988. S. 87-102. Sowie Vgl. Kittler 1986, S. 77ff. Vgl. ebd., S. 153f. und vgl. Friedrich Kittler [1982]. *Draculas Vermächtnis*. In: Kittler 1993, S. 11-57, hier: S. 29. Letzteres Beispiel findet sich auch in Kittler 1986, S. 25f.

¹³⁰ Ebd., S. 170.

¹³¹ Leschke 2003, S. 287.

¹³² Ebd.

gen. Weil Medientechnik in einem vollständig anderen Kontext als Kriegstechnik situiert ist, lassen sich die Effekte von Kriegstechnik aber nicht eins zu eins auf Medientechnik übertragen. Eigentlich, denn bei Kittler scheint auch dort noch ursprüngliche Übereinstimmung zu herrschen, wo die Technik längst ihrer militärischen Funktion entbunden ist. »Medien«, liest man in *Draculas Vermächtnis*, »sind eine historische Eskalation von Gewalt, die die Betroffenen zur totalen Mobilmachung zwingt.«¹³³ Natürlich lässt sich das Wort *Medien* umstandslos durch das Wort *Krieg* ersetzen, das Vorgehen zeigt aber vor allem, worauf es Kittler ankommt. Denn was mit dem so gestifteten Zusammenhang von Krieg und Medien übertragen wird, ist die Eskalationslogik des Krieges auf Medientechnik. Die vermeintliche Austauschbarkeit von Kriegs- und Medientechnologie, die Kittler mit ihrer Gleichursprünglichkeit initiiert hat, führt in Konsequenz dazu, dass vollständig unbegründet, Prozesse in Analogie zueinander gesetzt werden, nämlich etwa die Eskalationslogik des Krieges mit der Entwicklungslogik von Medientechnik. »Technical media«, so Kittler in *Media Wars*, »don't arise out of human needs, as their current interpretation in terms of bodily prostheses has it, they follow each other in a rhythm of escalating answers.«¹³⁴

Mit dem Krieg hat Kittler ein Referenzsystem für die Medien eingeführt, das zwar nicht mehr anthropozentrisch ist, dem aber prozessuale Logiken entnommen werden können, was für eine Medienarchäologie sowieso viel entscheidender ist. Im weiteren Verlauf gilt es deswegen zu klären, ob sich Argumentationsstrategien finden lassen, mit denen Kittler die Übertragungen logisch legitimiert.

6.5.3 Analogie als theoretischer Stil

Kittlers *Argumentationsstil* kennzeichnet sich dadurch, dass er nahezu vollständig auf der rhetorischen Ebene angelegt ist. Die argumentative Vorgehensweise, die einen Konnex zwischen den drei bzw. vier für Kittlers Theorie wichtigen Bezugssystemen (Krieg, Psychoanalyse, Literatur¹³⁵ und Unter-

¹³³ Friedrich Kittler [1985]. *Romantik. Psychoanalyse. Film. Eine Doppelgängergeschichte*. In: Kittler 1993, S. 81-104, hier: S. 93.

¹³⁴ Friedrich Kittler [1989b]. *Media Wars. Trenches, Lightning, Stars*. In: ders. *Literature, Media, Information System. Essays*. Amsterdam 1997, S. 117-129, hier: S. 121.

¹³⁵ Die Literatur nimmt in Kittlers Schriften eine abweichende Rolle ein, wenn sie nicht als *Effekt von*, sondern als *Beleg für* genutzt wird; d.h., wenn Kittler fiktionale Texte wie historische Zeugnisse liest. Vgl. Kittler 1982, S. 11ff.

haltungsindustrie) herstellen soll, verläuft dabei nach dem immer gleichen Prinzip: Analogien schaffen einen Zusammenhang zwischen den zu Collagen zusammengestellten Textteilen und ermöglichen damit einen scheinbar legitimen Transfer zwischen den unterschiedlichen Bezugssystemen. Bei Kittler findet sich nicht die eine konstitutive Analogie, vielmehr ist die Analogie das methodische Prinzip der Argumentation. Eine für diese theoretische Praxis symptomatische Stelle ist die folgende:

Seitdem die Electrical and Musical Industries (EMI) 1957 zum stereophonen Plattenschnitt überging, sind Leute zwischen Lautsprecher- oder Kopfhörerpaaren fernsteuerbar wie einst nur Bomberpiloten. Aus den U-Boot-Ortungsaufgaben angehender Air-Force-Offiziere oder den Bombenziel-Ortungsaufgaben von Heinkelpiloten wird jene Hypnose, die 1897 in Stokers Dracula-Roman ein völlig strategisches U-Boot-Ortungsproblem mangels Radiotechnologie noch supplementieren mußte.¹³⁶

Die Technik, um die es Kittler hier geht, ist die Stereophonie/Radiotechnik und es werden gleich mehrere Analogien bemüht, um zwischen den einzelnen Bezugssystemen einen Zusammenhang herzustellen. Die erste Analogie ist die zwischen der Rezeptionssituation bzw. dem Mediendispositiv des Lautsprecher- oder Kopfhörerhören und einer konkreten Situation von Bomberpiloten im Zweiten Weltkrieg, bei der sie zur räumlichen Ortung von Zielen über Kopfhörer durch Signale aus zwei Sendequellen gelenkt wurden. Die Isomorphie, die die Analogie zwischen zivilen Rezipienten von Unterhaltungsinhalten und den Bomberpiloten herstellt, ist ausschließlich das Empfangen von Signalen über Kopfhörer.

Die Zusammenführung geht aber noch darüber hinaus, denn die militärisch-technische Ortung wird direkt im Anschluss noch über eine literarische Referenz in Analogie zur Hypnose gesetzt. Jetzt haben die militärisch stereophone Morsegraphie, also die Technik, die der militärischen Ortung zugrunde liegt und die Hypnose auf den ersten Blick aber nicht viel miteinander gemein.

In Bram Stokers *Dracula*, also einem literarischen (!) Text, findet Kittler aber eine Stelle, mit der er die beiden vollständig unterschiedlichen Praxen zusammenbringt. Denn am Ende des Romans versuchen die Figuren, den Grafen mittels Hypnose eines Protagonisten zu *orten*. Während also die erste Analogie über die Ähnlichkeit der zivilen Rezeptions- mit der militärischen

¹³⁶ Kittler 1986, S. 157.

Ortungssituation (Empfangen von akustischen Signalen über Kopfhörer) konzipiert wird, so die zweite Analogie über eine Zweckähnlichkeit zweier Verfahren (räumliche Ortung). Damit ist die Konstruktion aber noch nicht erschöpft, denn die Kittler'schen Analogieketten kennen auch einen Schluss; d.h. konkret, aus ihnen werden die Effekte von Medientechnologie abgeleitet. Dass Leute *fernsteuerbar* sind, ist die direkte Übertragung der (*Fern*)steuerung der Piloten in der Luft vom Boden aus. Und der hypnotische Zustand, den Kittler für die Rezeptionshaltung übernimmt, gelangt über die Analogiekette von der literarischen Fiktion, über die Militärtechnik zur Medientechnologie. »Hypnose«, heißt es in Draculas Vermächtnis, »entrückt an einen anderen Ort, der der Ort »des Anderen« ist.«¹³⁷ Die Zusammenhänge, die Kittler zwischen verschiedenartigen Systemen herstellt, gründen durchgehend auf Konstruktionen, die sich über Ähnlichkeit organisieren, also auf einfachen Analogien. Davon mögen einige naheliegender sein als andere, tatsächliche Konnexe kennzeichnen sie deswegen aber nicht, sondern erzeugen sie zulässigerst.

Von einem medientechnischen Apriori ausgehend, ist es natürlich folgerichtig, die determinierenden bzw. konstitutiven Potenziale der Medien auf technischer Ebene auszumachen. Hier offenbart sich aber schnell die Unzulänglichkeit der argumentativen Figur, die auf den gemeinsamen Ursprung von Kriegs- und Medientechnologie gebaut ist. Denn mit einem restriktiven Fokus auf der Technik substituiert Kittler den Kontext, in dem die jeweiligen Techniken situiert sind. Das ist deswegen problematisch, weil die Bedeutung der Kriegstechnologie vollständig abhängig vom Kontext *Krieg* ist und damit nicht auf Medientechnik übertragbar. Das führt zu der verqueren Situation, dass die zwischen der Kriegs- und der Medientechnologie geschaffenen Isomorphismen, für die Bedeutung der Medien absolut nicht relevant sind. Löst man diesen Umstand formallogisch auf, dann meint das, dass die Isomorphismen auf der technischen Ebene die Analogien auf der Bedeutungsebene begründen. Dass Kittler die Rückführung der Medien- auf Kriegstechnologie mit solcher Akribie betreibt, hat seine Ursache in ebendieser Argumentationsfigur.

¹³⁷ Kittler 1982, S. 49.

6.5.4 Vom Schießen

Die Analogie von Filmkamera und Schusswaffe¹³⁸ gehört in einem gewissen Sinne zur medien- bzw. filmtheoretischen Tradition. Bei dem französischen Medientheoretiker Paul Virilio, dem die Nähe von Medien- und Kriegstechnologie ebenfalls nicht fremd ist, heißt es: »Die Funktion der Waffe ist zunächst die Funktion des Auges: Visieren. Bevor er sein Ziel erreicht, muß ein Jäger, ein Krieger, immer versuchen, es mit Kimme und Korn seiner Waffe ins Visier zu nehmen, wie ein Kameramann seinen Gegenstand bei Dreharbeiten. ›Kamera läuft!‹ ist daher nie weit entfernt von: ›Es wird geschossen.‹«¹³⁹ Auch um die Etablierung von Machtverhältnissen näher zu bestimmen, lässt sich eine Ähnlichkeit zwischen dem Akt des Fotografierens und des Schießens behaupten. »Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist«, schreibt etwa Susan Sonntag in *Über Fotografie* 1977, »so ist das Abphotographieren eines anderen ein sublimierter Mord – ein sanfter, einem traurigen und verängstigten Zeitalter angemessener Mord.«¹⁴⁰

Die theoretische Auseinandersetzung mit der Fotografie ist reich an solcher Metaphorik, die das Fotografieren bzw. Filmen mit dem Schießen analog setzt.¹⁴¹ Die Analogie bezieht sich dabei auf den performativen Akt. Unter medienmaterialistischen Prämissen wird partielle Isomorphie hingegen konsequenterweise auf einer technischen Ebene bevorzugt.

Die Analogie von Kamera und Schusswaffe ist auch für Kittler zu verführerisch, als dass er sie liegen lassen würde. Zuerst skizziert er dafür, welche Erfindungen der Erfundung der Filmkamera als Bedingung vorausgehen mussten. Angefangen bei der materiellen Basis des Films, dem Zelluloid, über wahrnehmungstheoretische Erkenntnisse über Nachbilder bis hin zu dem Wissen über Stroboskopeffekte skizziert Kittler die Geschichte der technisch bewegten Bilder.¹⁴² Bis hierhin werden die notwendigen und hinreichenden

¹³⁸ Vgl. Kittler 1986, S. 188ff.

¹³⁹ Paul Virilio [1991]. *Die Ent-Täuschung. Logistik der Wahrnehmung. Vom Krieg der Töne und Bilder*. In: *Lettre International* 12 (1991), S. 18.

¹⁴⁰ Susan Sonntag [1977]. *Über Fotografie*. Frankfurt a.M. 1980, S. 20.

¹⁴¹ Zur Analogie von Kamera und Schusswaffe siehe: Katharina Sykora [2015]. *Die Tode der Fotografie II. Tod, Theorie und Fotokunst*. Paderborn 2015, S. 29ff.

¹⁴² »Der Erfinderweg von Muybridges ersten Serienphotographien hin zu Edisons Kinetoskop und den Brüdern Lumière setzte nicht nur das neue Zelluloid voraus. [...] Neben der materiellen Voraussetzung, dem schneidbaren Zelluloid, bestand eine forschungsstrategische: Das System möglicher Augentäuschungen mußte aus einem Wissen von

Bedingungen der technisch wiedergegebenen Bewegbilder von der (zivilen) Technikgeschichte, der Wahrnehmungsphysiologie und -psychologie getragen. Der Übergang zur Kriegstechnologie wird im Falle des Films u.a. über eine Erfinderfigur eingeleitet: Étienne-Jules Marey. Der französische Professor für Naturgeschichte am Pariser *Collège de France* bringt als Erfinder und Praktiker drei technische Apparate über seine Person miteinander in Verbindung, deren technische Komponenten für Kittler notwendige Voraussetzungen für den Film sind: den Sphygmographen, den Chronographen und eine Serienbelichtungskamera, die sogenannte *chronofotographische Flinte*. Und es ist natürlich letztere, die den Bezug zur Militärtechnologie herstellt.

Vor dem Hintergrund des Amerikanischen Bürgerkriegs erfindet Richard Jordan Gatling die erste automatische Schusswaffe, die *Gatling Gun*. Mit dieser teilt sich die chronofotographische Flinte von Marey den Mechanismus einer im Inneren liegenden rotierenden Scheibe sowie die Form des Laufes.¹⁴³ »Die Geschichte der Filmkamera fällt also zusammen mit der Geschichte automatischer Waffen«¹⁴⁴, resümiert Kittler nach einer kurzen Gegenüberstellung der verschiedenen Erfindungen, die die Filmkamera ermöglicht haben. »Der Transport von Bildern«, heißt es weiter, »wiederholt nur den von Patronen. Um im Raum bewegte Gegenstände, etwa Leute, visieren und fixieren zu können, gibt es zwei Verfahren: Schießen und Filmen.«¹⁴⁵

Der erste Satz wiederholt die zuvor hergestellte Ähnlichkeit des Mechanismus, der die Bilder und die Patronen im Inneren der jeweiligen Apparatur bewegt. Es handelt sich also um eine Isomorphie auf technischer Ebene. Mit dem anschließenden Satz wird über die Analogie von Schießen und Filmen die semantische Doppeldeutigkeit von *fixieren* negiert, um dann final aus der so geschaffenen Analogie zwischen Maschinengewehr und Filmkamera abzuleiten, dass »[i]m Prinzip von Kino der mechanisierte Tod [haust], wie das

Magier und Zauberkünstlern wie Houdini zu einem Wissen von Physiologen und Ingenieuren werden.« (Kittler 1986, S. 183).

143 Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet Marys chronophotographische Flinte mit einem Bild in *Grammophon. Film. Typewriter* bedacht ist. Bezeichnend ist dabei, dass das Bild nichts über den der Serienfotographie zugrundeliegenden Mechanismus offenbart, der die Isomorphie zur Gatling Gun überhaupt herstellt, sondern die Flinte im Gebrauch zeigt. Dieser unterscheidet sich nicht von dem Anlegen und Zielen mit einem Gewehr und auch die Form des Fotoapparats erinnert an den eines Gewehrs. (Vgl. Kittler 1986, S. 189).

144 Ebd., S. 190.

145 Ebd.

neunzehnte Jahrhundert ihn erfunden hat: ein Tod nicht mehr des Gegners, sondern serieller Unmenschen.«¹⁴⁶

Auch in diesem Fall wird mit den Mitteln der Analogiebildungen zwischen technischen Artefakten ein Bedeutungstransfer initiiert. Der mechanisierte Tod, der als Metapher vielleicht noch für das Maschinengewehr taugt, ist für die Filmkamera eigentlich ziemlich unpassend. Aber wenn die Analogie erst einmal installiert ist, entsteht eine Art normative Schnittmenge, aus der sich dann beliebig Attribuierungen schöpfen lassen. Der permanente Wechsel zwischen den einzelnen Bezugssystemen provoziert zudem deren Zusammenfall, so dass Übertragungen überhaupt nicht mehr als solche wahrgenommen werden. »Im Kino künstlicher, d.h. tödlicher Vogelflüge«¹⁴⁷, liest man dann oder »Nichts hinderte demnach, das Waffensystem Filmkamera auch auf Menschen anzusetzen«¹⁴⁸ und »Was nicht umsonst Anschlag [bei der Schreibmaschine; M. K.] heißt, läuft in automatisierten und diskreten Schritten wie die Munitionszufuhr bei Revolver und MG oder der Zelluloidtransport beim Film.«¹⁴⁹ Überhaupt ist vieles bei Kittler *nicht zufällig* oder *nicht umsonst*. Besonders für die unzähligen Ähnlichkeitsbeziehungen wird so eine Art Notwendigkeit, wenn nicht sogar eine Art kausale Beziehung suggeriert.

Kittlers Schriften und auch seine Rhetorik, die man mit dem Begriff *Kittlerdeutsch* geehrt und verdammt hat, sind ausführlich kommentiert worden. In den mittlerweile publizierten Gutachten zu seiner Habilitationsschrift *Aufschreibesysteme 1800/1900* ist auf die Unwissenschaftlichkeit seines Argumentationsstils ausführlich eingegangen worden, mehr noch stand er im Zentrum der Auseinandersetzung über die Annahme der Arbeit.¹⁵⁰ Einer der Einwände: »eine Art von Erkenntnisnihilismus, die mit dem »ästhetischen« Charakter dieser Arbeit zusammenhängen.«¹⁵¹ An Kittlers Methode, Schlüsse allein durch Analogie herzustellen, lässt sich zeigen, dass dieser vorgeworfene Erkenntnisnihilismus in erster Linie aus der Methode selbst erwächst. Dass die Analysen Kittlers eigentlich keine echten Erkenntnisse produzieren, ist ein Folgeeffekt des Argumentationsstils und damit ein systematisches Problem.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Kittler 1986, S. 192.

¹⁴⁸ Ebd., S. 195.

¹⁴⁹ Ebd., S. 283.

¹⁵⁰ Vgl. Manfred, Frank u.a. *Aufschreibesysteme 1980/2010. In memoriam Friedrich Kittler (1943–2011)*. In: Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.): *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 6: Sozialtheorie und Medienwissenschaft*, Jg. 4 (2012), Nr.1. S. 114–193.

¹⁵¹ Ebd., S. 186.

Obwohl es auf den ersten Blick nicht so scheint, kommt es in den Kittler'schen Texten überhaupt nie oder nur äußerst selten zu so etwas wie einem *echten Argument*. Kittler beginnt in der Regel mit einem Einzelereignis, gerne einem szenischen wie etwa Thomas A. Edison, der 1877 seine Erfindung, den Phonographen testet.¹⁵² Dem Einzelereignis folgen dann weitere, entweder aus dem gleichen oder einem anderen Bezugssystem. Am Anfang bilden diese Einzelereignisse nicht mehr als ein Nebeneinander, bevor sie miteinander in Verbindung gesetzt werden, und das wird nicht selten über Ähnlichkeit besorgt.

»Ein Handicap«, heißt es in *Grammophone. Film. Typewriter*, »stand am Beginn maschineller Tonaufzeichnung – ganz wie auch die ersten Schreibmaschinen von Blinden für Blinde waren und Charles Cros immerhin an einer Taubstummenschule unterrichtet hatte.«¹⁵³

Das Handicap bezieht sich auf Edison, der nach einem Unfall nahezu taub ist und 1877 bekanntlich den ersten Phonographen gebaut hat und der französische Erfinder Charles Cros hatte kurz zuvor eine Arbeit in der Pariser *Académie des sciences* eingereicht, in der er die mechanisch phonographische Aufnahme beschrieb. Die Gemeinsamkeit oder das den Einzelereignissen Übergeordnete ist die Beeinträchtigung oder der Ausfall eines Sinnes bzw. dessen Isolierung. Damit hat Kittler eine Art Klammer, die die einzelnen Sachverhalte zu einem Gemeinsamen verbindet, was dann offenbar die nötige Beweiskraft haben soll. Dieses Gemeinsame ist dann nicht mehr an ein konkretes Bezugssystem oder eine konkrete Entität gebunden, so dass sich ein Nachweis der verbindenden Entität für alle möglichen Systemen erbringen lässt. Und so wie Handicaps zeichnen sich dann auch analoge Medien dadurch aus, dass sie »Sinnesdatenströme [isolieren und thematisieren].«¹⁵⁴

Mit dem Instrument der Ähnlichkeit lassen sich nahezu unbegrenzt Bezugssysteme aktivieren. Bei Kittler ist das nicht selten die Psychoanalyse, so auch im Falle des Phonographen. Denn Kundry aus Wagners *Parsifal* »litt an einer nachgerade hysterischen Sprachstörung, wie sie alsbald den Psychoanalytiker Freud beschäftigen sollte.«¹⁵⁵ Ziel dieser analogischen Verbindungen von Nebeneinanderstehendem ist es in erster Linie, über die einzelnen Ereignissen auf ein Allgemeineres zu kommen und den Gegenstand auf eine

152 Vgl. Kittler 1986, S. 37f.

153 Ebd., S. 39.

154 Ebd.

155 Ebd., S. 40.

abstraktere Ebene zu heben. An diesen Stellen zeigt sich zum wiederholten Male, warum ein In-Beziehung-Setzen mithilfe von Analogie völlig unbrauchbar, sowohl zur Erkenntnisgenese als auch zur Konstitution von Theorie, ist: Ein über (akzidentelle) Ähnlichkeiten erzeugter Zusammenhang, kennzeichnet keine notwendige Beziehung der Entitäten zueinander. Dass Edison taub, Cros Lehrer an einer Taubstummenschule war und Wagners Kundry an einer Sprachstörung litt, mit der sich Jahre später Freud auseinandersetzt, hat keinerlei theoretischen Wert.

Mehr noch, durch die vielen Schlüsse, die auf der Grundlage von Analogienkonstruktionen gezogen werden, unterliegen die meisten allgemeineren Annahmen Kittlers einem Kategorienfehler. Das ist auch der Grund, warum Aussagen, die irgendwie an die Form eines Schlusses erinnern, entweder völlig kryptisch oder schlicht unverständlich ausfallen. »Als Kategorienfehler [...] werden (gewöhnlich syntaktisch korrekte, aber) semantisch defektive Einsetzungen oder fehlerhafte Identifikationen über Typverschiedenheiten hinweg bzw. die auf diesen beruhenden Ausdrücke und Fehlschlüsse bezeichnet.«¹⁵⁶ Dass vor allem Schlüsse nach Analogie anfällig für Kategorienfehler sind, liegt in der Natur der Sache. Und bei Kittler finden sich unzählige dieser *Schlüsse*. »Äusserungen«, so formuliert es Hans-Martin Gauger in seinem Gutachten zu Kittlers Habilitationsschrift, »die nicht richtig und nicht falsch sind, die ihrer Anlage nach also auch nicht falsifizierbar sind.«¹⁵⁷ Während Gauger dafür u.a. das »Nicht-Vermeiden des Poetischen«¹⁵⁸ verantwortlich macht, muss man am Ende der vorliegenden Analyse feststellen, dass der eigentliche Grund dafür in Kittlers analogischem Argumentationsstil zu suchen ist.

¹⁵⁶ Frank Kannetzky [2010]. *Eintrag »Kategorienfehler«*. In: Hans Jörg Sandkühler (Hg.). *Enzyklopädie der Philosophie*, Bd. 2., 2. erw. u. überarb. Aufl. Hamburg 2010, S. 201-205, hier: S. 201.

¹⁵⁷ Hans-Martin Gauger [1982]. *Gutachten zur Arbeit »Aufschreibesysteme 1800/1900« von Herrn Dr. F.A. Kittler*. In: *Aufschreibesysteme 1800/2010. In memoriam Friedrich Kittler*. 2012, 137-144, hier: S. 138.

¹⁵⁸ Ebd.