

Sublimes

philosophieren von unten

#4



rhyth^{mus}

a queer reviewed journal. erscheint bei bedarf. kostet nix.

Philosophieren von unten

A Liquid Manifesto

Was ist Philosophieren von unten und warum bejahen wir es unbedingt?

Philosophieren von unten ist affektiv, körperlich, prekär, rhizomatisch, kynisch, wild, weiblich, lustvoll, poetisch, prosaisch, horizontal, performativ, kämpferisch, zärtlich, ab- und untergründig, sublim, gefährlich, erotisierend, sexy, anziehend, abstoßend, sensibel, roh und rau, rhythmisch, ausgedehnt, unvorteilhaft, kraftvoll. Und noch viel mehr.

Philosophieren von unten heißt, das Philosophieren nicht allein den Köpfen und Stühlen der „Akademia“ zu überlassen sondern es überall dort geschehen und ankommen zu lassen wo es wuchert, notwendig und anstößig wird, ins Leben gerufen wird, wo es Unwucht in die Wucht der Wissenschaftsbetriebe bringt.

Philosophieren von unten will endlich und unendlich wieder die Lust am Schreiben und Denken befreien!

Philosophieren von unten soll die Territorien des Denkens nicht kolonialisieren sondern wiederentdecken, befreien, ernst nehmen, gießen, wachsen und gedeihen lassen, die Kraftfelder des Denkens freilegen, in denen etwas entsteht, ungeplant und stürmisch und schleichend und Ausdruck annehmend, Schrift werden will.

Philosophieren von unten will eine neue Gemeinschaft, die keine „Gemeinschaft“ ist, eine neue Politik, die keine „Politik“ ist, eine neue Ökonomie, die keine „Ökonomie“ ist.

Philosophieren von unten muss unabhängig sein von Verlagen, Auflagen und Verkaufszahlen. Keine Anträge mehr! Es sei denn dem Denken einen Antrag machen!

Philosophieren von unten gibt dem Begehren zu Denken bedingungslos Raum.

Was tun?

Philosophiert von unten, gründet Bewegungen, werdet Welt ...
turn IT on!

Aktionskollektiv Philosophieren von unten = AKPhu

Inhalt

- 5 Manifestation 04
rhythmus
- 6 Soundtrack zum Heft
- 7 The rhythm of the void
Tanja Traxler
- 11 RRRRRRR Rhythmythology
Esther Hutfless und Elisabeth Schäfer
- 17 Und eins. Und zwei. Und drei.
Sabina Holzer
- 22 Full Blast Beat
Im Puls der Beschleunigung
Peter Kaiser
- 28 Ringelspiel
Veronica Lion
- 33 Enzyklopädische Miniaturen und Variationen zu ...
Rhythmus
- 35 Rhythmuskreis
Mathias Koch
- 41 The Cyborgs' Journey into Space, Rhythm & Sound
Georg Fattinger
- 47 1, 2, 3, 1, 2, 3
Markus Mittmansgruber
- 49 Taktlos. Gegen politische „Korrektheit“
Dimitri Smirnov
- 55 Gedanken an Penelope - Ein Spaziergang
Ferdinand Auhser
- 60 Rhythmic Alienation
Esther Hutfless
- 61 „Einmal sagte Hölderlin, alles sei Rhythmus...“
Bernard Boesel
- 66 Notizen zur Tabulatur meines Lebens
Jan Bruckschwaiger
- 71 Impressum

Manifestation 04

rhythmus

Wollen wir nach wie vor bei der Frage bleiben, was das Denken tut, wenn es denkt, dann landen wir früher oder später in jener Kluft, die sich seit jeher wiederholen und variieren könnte: Es ist der Rhythmus des Zu-sich-Kommens und des Außer-sich-Gehens, eben jener Rhythmus, der das Denken von sich selbst trennt und wieder verbindet. Abstraktion und Attraktion. Abstand und Berührung. Extraktion und Kontraktion.

Um im Denken wie im Schreiben an diesen Rhythmus zu rühren, wirkt es manchmal so, als müssten wir alle feingefügten Züge der Sprache vergessen lernen, hellhörig lauschen auf ein synkopiertes Pulsieren des Seins - das noch nicht Sprache ist und doch bereits auf dem Weg zu ihr: am Grund der Kehle ein glottaler Schlag: berührt und trennt sich, gurgelt, gurr, kollert. Wird irgendwann Musik, Gesang, Wort - und Denken: Äußerung des Unerhörten in klarer rhythmischer Abfolge.

Ist es Ordnung, die der Rhythmus herstellt - oder fasziniert uns an dem, was Rhythmus sein könnte, jenes lebendige Pulsieren, das immer auch etwas aus der Reihe tanzt?! Puls lebendiger Körper, der Elemente, der Leere, des Kosmos, mathematisch exakt zu bestimmende Folge von Dauern und Pausen, kosmologische Gesetzmäßigkeit, Gleichschaltung des Ungeordneten oder horizontale Dynamisierung, mitreißendes Prinzip - ästhetisch, ethisch, politisch?

Mitreißend - aber: wohin, mit wem oder mit welchen Implikationen? Schaltet der Rhythmus gleich oder wohnen ihm auch schöpferische, verändernde Kräfte inne?! Womit hat man es jeweils zu tun? Mit Isorhythmie, mit Eurhythmie, mit einer nicht weiter definierbaren Polyrhythmie oder gar mit Arrhythmien? Das kann nur eine Rhythmoanalyse entscheiden, die auch die nur schwer registrierbaren Metren, Takte und Taktlosigkeiten, das verborgene Fließen, Stocken und Pulsen ausfindig macht.

Soundtrack zum Heft

mit Beiträgen u. a. von:
Peter Kaiser; FS MASSAKER;
Veronica Lion; Markus
Mittmansgruber; Peter Schroll
und Stefan Voglsinger; Esther
Hutflless und Elisabeth Schäfer;
Bernd Bösel.

Bonus track: Martin Schlögl,
Zeitreisen durch Polyrhythmen



The rhythm of the void

Tanja Traxler

There is no beginning.

Let's make a promise: This is going to be nothing. And nothing, this might also be good-for-nothing.

That's my promise: Nothingness. Nothing has been the source of constant desire - engineers desire to produce it, scientists desire to locate it, philosophers desire to conceptualize it, writers desire to describe it, yogis desire to achieve it, capitalists desire to eliminate it, romanticists desire to touch it, and music - a desire to make silence audible.

In the history of Western thought the intellectual engagement with nothingness is rooted in early atomism. Leucippus' world consisted of two fundamental and opposed principles - indivisible bodies called *atoms* and the *void*. Atoms move around in the void but are separated from it. All matter is composed of atoms and thus material change is only possible in the movement of the atoms. Even though we can never see the void, following Leucippus we know that it must be there - otherwise the atoms would not be separated. The atoms could not move and thus there would not be any change. Aristotle quotes Leucippus: "Unless there is a void with a separate being of its own, 'what is' cannot be moved - nor again can it be 'many', since there is nothing to keep things apart."¹

Even though Leucippus considered the void rather as non-being than as being, it was the co-fundamental principle of movement and change within his thinking - an idea that found a powerful opponent in Aristotle. The later denied that the void can explain how things move, since to his understanding, objects could move also because other objects simultaneously get out of the way. Aristotle postulated that nature rejects the void because if there was a vacuum, it would be filled with matter instantaneously - a postulate that was later known as *horror vacui*.

Aristotle followed Plato's argument to negate the existence of the void - per definition the void is nothing, and what is nothing cannot exist. This thought had a huge influence on the concept of the void for centuries. There was René Descartes' idea of matter as a constant swirling, a constant displacement and replacement of material particles that averts the occurrence of a void altogether. Here, very clearly, the void is conceived as being opposed to matter, as the negation of a body and as the absence of being or becoming.

Beside this internal void, a void that could exist (if it existed at all) in all material objects and in our bodies as a fundamental constituent of nature, there is another idea of the

void, a more external void that was located between the earth and the moon, outside the milky way or in very remote areas of the universe. The void space not so much within but between one body and another or between planets or galaxies - this kind of external void became the most interesting for physicists of the modern era.

As a reaction to the emerging debate in the 17th century whether a vacuum could or could not exist at all, the desire grew to produce it. Pump mechanisms were created to exhaust the stable containers and get them free from mass. Evangelista Torricelli was reputedly the first to succeed in this challenge: In 1643 he produced a laboratory vacuum with the help of mercury and a glass container.

About 300 years later vacuum became an industrial feature - used in light bulbs, vacuum tubes and vacuum chambers. Beyond the philosophical debate about the existence of the void, the concept of vacuum as a region that is free of matter and thus free of energy became manifest in industrial production. In this paradigm, in its ideal form the vacuum contains no particles at all, no oxygen to breathe, no water, no carbon, no piece of matter, no kind of living. In regard to Leucippus' idea of vacuum as a fundamental principle of life, the concept of the vacuum had now turned into the opposite: into the deeply frightening threat of ultimate extinction. Here, we face another form of *horror vacui*...

To overcome this unpleasant conception, a complex mathematical formalism was needed: With the development of quantum mechanics in the beginning of the 21st century, a new physical paradigm entered the stage of science that made a powerful impact on the way we think about matter and the constitution of the universe - and as well as the way we think about the void.

The idea of a total vacuum that contains absolutely no matter and precisely no energy stands in conflict with a fundamental principle of the theory which is known as *Heisenberg's uncertainty relations*. Following Werner Heisenberg, there are fundamental limits for the determination of position and momentum and respectively for energy and time. Accordingly, for a sharp moment in time there is a limit for the preciseness of the determination of the energy. This principle also applies to the vacuum: For a sharp moment in time the energy cannot precisely be determined to be zero.

Heisenberg's uncertainty relation - the German language provides the more precise and beautiful name: *Heisenbergsche Unschärferelation*. And when you use the word *unscharf* in German it is clear that this does not address an uncertainty to the mind, but more a blurred picture. It is a fundamental fuzziness of what is accessible to your senses, it is an irreducible shaking that affects every picture that is taken, every sound that is registered, it is a fluctuation of energetic quanta, it is the rhythm of the void.

The rhythm of so-called quantum vacuum fluctuations is not a straight beat. It emerges from a fuzziness of time, a stepping out of step, a beating of the offbeat.

The rhythm of the void is fundamental - the vacuum cannot not fluctuate. Thus, in vacuum there does not *have* to be, but there *might* be something. Quantum field theorists associate the possibility for existence in the void with so-called *virtual particles* - particles that do not materially exist, but nevertheless are real. These virtual particles are created with energy present in the vacuum. Claiming that there is the possibility for energetic quanta to pop up in the vacuum means that the vacuum is not empty. Neither is it filled with matter.

In quantum field theory, the void and virtuality are interconnected concepts - neither of them can exist without the other. Here, holding the virtual, the void is no longer the absence of life, but on the contrary becomes the source of any kind of living, or, as Karen Barad puts it: "From the point of view of classical physics, the vacuum has no matter and no energy. But the quantum principle of ontological indeterminacy calls the existence of such a zero-energy, zero-matter state into question, or rather, makes it into a question with no decidable answer. Not a settled matter, or rather, no matter. And if the energy of the vacuum is not determinately zero, it isn't determinately empty. In fact, this indeterminacy is responsible not only for the void not being nothing (while not being something), but it may in fact be the source of all that is, a womb that births existence."²

These are not just mathematical implications of a physical theory. Rather, we can understand virtuality in the sense Gilles Deleuze thought about it - as a mode of potentiality that is not opposed to the real but to the actual, as a mode of the real in its virtuality: "*The virtual is fully real in so far as it is virtual.*"³ And as Deleuze reminds us, it would be wrong to see only a verbal dispute here, a debate about notations; rather "it is a question of existence itself."⁴

The virtuality of the void is one of many answers to the question "Why is there something rather than nothing?" To put it differently: There is no beginning, there never has been precisely nothing and there never will be. Rather, there is the continuous fluctuation of virtuality vibrating as the rhythm of the void.

There is no ending.

Anmerkungen

- 1 Aristotle: On Generation and Corruption. Translated by H. H. Joachim. Available online at: http://classics.mit.edu/Aristotle/gener_corr.1.i.html
- 2 Karen Barad (2012): What is the measure of nothingness? Infinity, virtuality, justice. Documenta/Ostfildern: Hatje Cantz (100 notes - 100 thoughts, No. 099), p. 12
- 3 Gilles Deleuze (1994): Difference and repetition. New York: Columbia University Press, p. 208
- 4 Gilles Deleuze (1994): Difference and repetition. New York: Columbia University Press, p. 211



Soundtrack zum Text:

Peter Schroll und Stefan Voglsinger: Rhythm of the Void

RRRRRRRR

RHYTHMYTHOLOGY

Esther Hutfless und Elisabeth Schäfer

VIBRATIONS

Ein Körper allein schwingt nicht. Ein Körper allein - angenommen, wir könnten einen Körper einfach so herausnehmen aus der Welt, in die und auf die sich dieser Körper eingelassen hat - ein Körper allein schwingt immer mit anderen Körpern, ist ein schwingendes Element in einer rhythmisierten Umgebung. Rhythmus, das ist kein Einzelphänomen. Das breitet sich aus. Steckt an. Geht weiter. Ist nicht allein hier, sondern da und da und da und auch, usw. und verändert sich auf diesem Weg; auf dem Weg von sich weg, zu anderen hin verändert sich der Rhythmus selbst und verändert, wen und was er rhythmisiert. Rhythmus also ist schwer zu lokalisieren. Wenn Lokalität meint: hier, genau hier und nur hier und nirgendwo sonst; an diesem Punkt im Koordinatensystem der mathematisch genauen Orientierung. Rhythmus wandert, schiebt sich voran von einem Körper zum anderen, viral, migrantisch, unsichtbar, unerhört - denn wer hätte schon je *allein* einen Rhythmus gehört?! Rhythmus, das klingt, schwingt immer zusammen - mit anderen Körpern, Farben, Widerständen, Räumen, Resonanzen. Rhythmus - das hat mit Kon-Sonare zu tun. RRRRRRRRR - Rhythmus an sich, das gibt es nicht. Jedenfalls nicht jetzt und hier. Unter den gegebenen Bedingungen der Welt. Es bräuchte eine andere Welt für den Rhythmus an sich. Für das reine Wesen. Für alle reine Wesen bräuchte es eine andere Welt. Forget it. Who needs it?! Warum nur, sollten wir in dieser Welt nicht ebenso präzise sein können und uns gleichermaßen genau den Dingen annähern können, wie es die Lehre von den reinen Wesen vermeint zu tun?! Warum sollte Präzision allein jenes Messer sein, das die Dinge von sich selbst abschält, sie aus ihrem Kontext, ihrem Ort in der Welt herauslöst, sie ihrer Wurzeln, ihrer Geschichte, ihrer Faktizität - ihres Gewordenseins - entledigt, ihnen die Haut ihrer Tangenten herunterschneidet, um sie sodann als Dinge selbst gänzlich zu verwerfen, jedoch eine Reinheit in diesem chirurgischen Geschäft sucht, die einzig wahr und ewig übrig bleiben soll: *as precisely the essence of it all*. Liegt nicht eine viel spürsinnigere, kräftigere, weil unaufhaltsame und unermüdliche Präzision in der Annäherungen an die Dinge, an ihr Fleisch, ihre Umgebung, ihr Eingelassensein in die Weltkörper - ohne diese zu zerschneiden?! Sooooo bringen wir freilich nichts auf einen Begriff allein! Sooooo wird das nix mit dem einen Satz von der

Wahrheit einer Sache, von seinem Wesen, dem einen, ewigen, unverrückbaren Wesen. Nein, so haben wir es eher mit den Verben zu tun, mit deren Wesen - diesem Wesen, das west. Mit der Welt, die weltet. Und dem Rhythmus, der rhythmisiert. Was gäbe es sonst zu sagen. Es mag wenig sein, aber vielleicht ist es auch viel: der Rhythmus rhythmisiert. Tautologisch oder nicht, jedenfalls tut er was. Und was er tut, ist in Schwingung zu versetzen. Hören wir auf das, was das Tun ist. Was die Verben tun. Aber hören wir nicht nur. Vielleicht auch mal die Hand ausstrecken, oder gleich den ganzen Arm, die Zehen, oder die Kehle hinhalten, wie die Katzen, die sich auf den Rücken rollen, wenn sie schnurren. Dem Rhythmus ein Ohr zu leihen - das wäre zu wenig! Vielleicht ergreift das Rhythmische sogar mehr die Haut, die Häute, die festen und die flatternden Segel der Körper - ihre Antennen, die sie weit über sich hinaus in die Welt und weit über sich hinaus in ihre ferne innere Tiefe hissen. Herz, das ist auch so eine Trommel, die aus der Tiefe klingt. Fremde Tiefe, die doch das Eigenste bezeichnen sollte, hören wir auf die Kulturgeschichte dieses schlagenden Organs. ... Das Herz, the intruder, wird erst auffällig, wenn es von außen wieder einfällt in den Körper, oder wenn sich sein Rhythmus dem entzieht, was ein beherzter Körper an Grundrhythmus verlangte. Wenn das Herz nicht schlägt, wie es stimmig für seine Umgebung wäre, fällt es auf. Sobald es fremd und anders rhythmisiert. Als käme es von außen - wäre ein Eindringling erst durch diese fremde, andere Rhythmisierung. Kommt der Rhythmus also immer aus diesem Außen - from outer space? Und macht aus allem, was er ergreift, einen rhythmischen Raum - space of rhythm?! Rhythmus als Verräumlichung und Verzeitlichung?! Wollten wir bei den Griechen beginnen, die für die Philosophie hierzulande einen Anfang, einen zwar gesetzten und mächtigen Anfang markieren, so könnten wir lernen, dass es die Schritte der Musen waren, die die Erde zum Erbeben brachten, die Raum und Zeit schufen. So geht die Erzählung: Es kamen die Musen tanzenden Schrittes vom Berge Helikon herunter, ihr Tanzen ließ die Erde schwingen, ihre Bewegung schuf Raum: sie kamen von dort und gingen dort weiter; und Zeit: dort waren sie, dort sind sie, dort werden sie sein. Die Füße der Musen. Außerirdische.

FROM OUTER SPACE

Rhythmus: Eine Sendung an alle - und keinen [einzelnen] [Körper]. Neuer Anfang, wir befinden uns nicht am Berge Helikon sondern irgendwo in Amerika¹. In einem Jugendtreff tauchen plötzlich ein paar galaktisch silbern schimmernde Schuhe auf. Ein Paar Schuhe steht am Boden - auf der Tanzfläche vielleicht; leuchtend. Und in diesen Schuhen beginnt sich mit einem Mal eine Figur zu verkörpern. Es beginnt immer mit einer Sendung : from outer

space : an event : an advent : - "I am Sun Ra. Ambassador from the intergalactic regions of the council of outer space.

- How do we know you are for real?

- How do you know I am real? I'm not real, I'm just like you. You don't exist in this society. If you did, your people wouldn't be seeking equal rights. You're not real. If you were, you'd have some status among the nations of the world. So we're both myths. I do not come to you as a reality, I come to you as a myth, because that's what black people are, myths. I come to you from a dream that the black man dreamed long ago."²

Keine Wirklichkeit und keine reine Fiktion. Kein Ursprung und kein Logos. Mythos, das ist ein drittes Prinzip. Oder eine Wirkkraft im Zwischen. Wie Luce Irigaray denkt der Musiker, Komponist, Pianist, Poet und Prophet Sun Ra³ andere Ursprünge, alternative Schöpfungsgeschichten, Mythen - die, lebendig werdend, schöpferisch neue Potentialitäten in die Horizonte schreiben. Das heißt, beginnen in der Zukunft oder im Äußersten des Raumes. Alternative und ungewisse Anfänge.

Neue Horizonte. Bevölkert von neuen, anderen Flugobjekten. So beginnt der Film „Space is the Place“ mit einem unbekanntem Raumschiff, mit dem Sun Ra und sein „Arkestra“ auf der Erde landen - aber die Landung eines Raumschiffes bedeutet nicht allein: Invasion der Fremden. Indem die Anderen plötzlich da sind, wird auch der vermeintlich eigene Planet plötzlich fremd und anders. Nicht nur, dass die Anderen *from outer space* herein kommen - plötzlich nehmen sich die „Einheimischen“ auch als Teil dieses Outer Spaces wahr. Die Ankunft des ganz Anderen ist damit vielleicht immer Gründungsmoment - nur selten wird sie zu einem produktiven, schöpferischen Akt. Ihrer Potentialität nach könnte die Ankunft der Anderen dies jedoch sein: Beginn neuer Welten oder neuer Beginn der Welt - *poesis* der Welt. Insofern haben wir den Mythos nie ganz hinter uns gelassen. Mythos, das ist nicht die naive Ursprungserzählung, die der Logos hinter sich zu lassen hat, das ist vielmehr Vermögen zu anfänglicher Schöpfung, anfängliche Kraft. Insofern hat der Mythos mit *arché* zu tun. Und könnte jener Zauber sein, der allem Anfang inne wohnt. Mythos des Mythos: ohne diese „Ontologie der Fiktion oder der Vorstellung“, wie Nancy es nennt, keine Wirkkraft, kein Werden.

RHYTHMYTHOLOGY

Sun Ra stellt fest: „I am not part of history, I am part of mystery.“⁴ Keine radikale Entscheidung, sich außerhalb der Geschichte zu platzieren - in Sun Ras Fall ist es der Fall der Ausgeschlossenen, die die Geschichte selbst ausgespuckt hat. Aber Mr. Ra macht dies nicht zum Gegenstand eines Lamentos. Vielmehr sieht er darin eine Kraft, denn wo er steht, wo seine Schuhe

stehen, das ist für ihn nicht nur der Ort der Negativität, das ist selbst ein Ort, der ihn befähigt und beflügelt: I am part of mystery. Diejenigen, die die Geschichte der Welt, einer Gesellschaft, einer Gruppe, einer Epoche oder eines Subjektes nicht kennen will, von denen sie nichts erzählen, wissen und sagen will, für die sie keine Namen und keine Orte, keine Sprache und keine Gesten, keine Kultur und kein Denken, keinen Platz und kein Geld hat, die haben sehr wohl ein Vermögen. Sie werden nicht nur als die dunklen Anderen mystifiziert, sie sind damit selbst am Ort des Mythos und seiner Wirkkraft. Sun Ra tritt mit seinem Arkestra - der Name kommt ganz bewusst und nicht durch Zufall von arché - in glitzernden fiktional ägyptischen oder afro-amerikanischen Roben auf. In diesem Sinne ist Mythos aber gerade nicht Geschichte, nicht Nullpunkt in der Vergangenheit, von wo alles seinen Ausgang nahm.

Mythos, das ist eine performative Kraft, die andere Wirklichkeiten hervorzubringen, die ausgehend vom Anderen, Ausgeschlossenen, Flüchtigen einen Resonanzraum zu gründen vermag. Berührungen, Widerhall, Ausbreitung, Anstöße, Wiederholungen. „[M]imesis ist die *poesis* der Welt [...]“⁵ „Space is the place“ ist damit zu einem wichtigen schöpferischen Moment innerhalb der afro-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung geworden: einen Ort werden lassen, fordern und erschaffen - mythierend. Sun Ra fragt: „What's the power of your machine?“ - was hält uns, was hält die Körper, die Welt, die Sache/n in Gang? Mr. Ra gibt sich und uns auch schon gleich die Antwort: „Music!“. Beginnen mit Bewegung, Gestaltung, Takt, den Schwingungen, die die Körper ergreifen, sie verbinden, nicht vereinheitlichen - jeder Körper schwingt anders: Rhythmen überlappen und durchqueren einander und die Körper - formen sich und andere immer neu - Rhythmen sind die dynamischen Elementarteilchen der Mythen, schwingendes atomares Geflecht, Elemente in anfänglicher Wirkkraft, in permanenter Teleportation: *Rhythmythology*. Das ist die Verräumlichung der Zeit. Raumwerden der Zeit. Schöpfung eines Ortes von Möglichkeiten. Teleportation der Körper, der Weltkörper, der Welt durch Musik, durch Rhythmus, durch Bewegung. Jedoch nicht im Sinne einer Versammlung, die sich unter eine Offenbarung oder einen Ursprung scharf und unter beständigen Anrufungen ein Volk, ein Bewusstsein, eine Nation, eine Geschichte, ein Geschlecht begründet.

Doch Mythos und Macht sind kaum zu trennen. Mythos ist Macht. Einen anderen Mythos und eine andere Macht denken: *Rhythmythology* gründet sich nicht in großen Erzählungen sondern schöpft sich aus Unterbrechungen, Zwischenräumen, Auslassungen, Anderem, Ausgeschlossenem: „So erzählt uns die Schrift, sobald der Mythos unterbrochen ist, noch immer unsere Geschichte. Aber es ist keine Erzählung mehr - weder eine große noch eine kleine Erzählung - es ist eher eine Gabe: eine Geschichte wird dargeboten. Das heißt, daß etwas Ereignishaftes - und etwas Ankommendes - uns angeboten wird, ohne daß uns ein Ablauf auferlegt würde. Die Gabe an uns besteht darin, daß die Gemeinschaft auftaucht,

oder vielmehr darin, daß uns etwas gemeinsam geschieht. Nichts als ein Wort, eine Schrift - sie werden (mit-) geteilt, teilen uns (mit).“⁶

NO BEGINNING. NO END. BUT IMMEASURABLE INTER-RUPTURES.

Der Beginn einer Welt im Äußersten des Raumes, offen und unbestimmt. Keine Auf-, Ver-, Ein-, Unter- oder Zuteilung, sondern Teilhabe. Dieser Beginn ist ein Schnitt im Kontinuum der Zeit - eher räumliche Spur, der nicht mit dem Chronometer beizukommen ist. „Music is all a part of another tomorrow, another kind of language.“⁷ Ein anderes Morgen. Eine andere Sprache. Der schöpferische Beginn einer *Rhythmythology* ist weder Ursprung, noch Nullpunkt. Weder Rhythmus noch Mythos kreieren eine chronologische Zeitspur, eher ein Pulsieren, rhizomatisches, sternenhaftes Ausbreiten, Zerstreuung, Verströmen - und Unterbrechung, wie Luftholen, wie Schlaf, wie die geschlossenen Lider der Augen für den Bruchteil einer Sekunde das Sehen unterbrechen, dem Bild des Auges einen Schlag versetzen, es unterbrechen, es rhythmisieren - kaum merklich - und doch gehört dieser Schlag, diese Unterbrechung, dieser Rhythmus dazu - als wesentliche Dynamisierung der Bilder, des Atmens, des Träumens, des Begehrens, des Lebens. Der Mythos selbst unterbricht sich - mit einem Wimpernschlag - dort, wo er sich aufmacht zum Unbekannten, Neuen, zu dem, was er nicht erzählen kann, dort wo er an das ganz Andere rührt, elementar und außerirdisch, an die pulsierende Schwärze des Weltalls. „It is the music of Natural-Black-Infinity / It is unlimited in scope / Immeasurable in its multiplicities and potentialities.“⁸ Der Mythos trägt eine Unterbrechung in sich, die Zwischenraum ist, die Wirkkraft des Anfänglichen wohnt in den Zwischenräumen, den Unterbrechungen. Hier wird der Mythos ekstatisch, öffnet sich, wird wahrhaft: Beginn als Ankunft, Eingang (Raum) für das Neue, Unbekannte. „Change your time for the unknown factors [...]“⁹



Anmerkungen

- 1 Szene aus dem Film *Space is the Place*. Directed by John Coney, written by Sun Ra (1974).
- 2 Sun Ra: *Space is the Place*. Directed by John Coney, written by Sun Ra (1974).
- 3 In „A Joyful Noise“ sagt Sun Ra: „I have many names; some call me Mr. Ra, others call me Mr. Re, you can call me Mr. Mystery.“ (*A Joyful Noise*, 1980, https://www.youtube.com/watch?v=UINN_bQzCPE, letzter Zugriff 01.09.2014).
- 4 Zitiert nach: *A Joyful Noise*, 1980, https://www.youtube.com/watch?v=UINN_bQzCPE, letzter Zugriff 01.09.2014.
- 5 Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Edition Schwarz, Stuttgart 1988, S. 118.
- 6 Ebd., S. 145 f.
- 7 Sun Ra: *Space is the Place*. Directed by John Coney, written by Sun Ra (1974).
- 8 Sun Ra: *The Outer Darkness*. In: ders.: *The Immeasurable Equation*. The Collected Poetry and Prose compiled and edited by James L. Wolf and Hartmut Geerken. Books on Demand, Norderstedt 2005, S. 295.
- 9 Zitat aus dem Film: *Sun Ra: Space is the Place*. Directed by John Coney, written by Sun Ra (1974).



Soundtrack zum Text:

Sun Ra, Concert for the Comet Kohoutek, 1973

Und eins. Und zwei. Und drei.

Sabina Holzer

Ich bin antimelodisch. Ich liebe die Harmonie der Gegensätze. Wohin ich gehe? Ich gehe.

Versuche mit dem Augenblick Schritt zu halten. Tausende vorbeigehende Augenblicke. Teile mich. Tausendfach. Fragmentarisch, ich und prekär, jeder Moment. Ich habe mich dem Leben verschrieben, das mit der Zeit entsteht. Nur in der Zeit gibt es Raum. Gibt es Körper. Und mit ihm grenzenlose Durchdringung. Pochendes Blut. Pulsierende Organe. Zirkulierende Elektronen. Kontrahierende Muskeln, die sich sogleich wieder entspannen. Zuckungen, heftig, zärtlich. Gravitation und Levitation. Kleine Sprünge, große Sprünge. Tanzen? Ich lausche. Körper. Intentionen. Regungen, denen ihr Sinn noch nicht gegeben wurde. Sie werden simultan registriert. Dem Herzen gemeldet. Zum Beispiel über vegetative Nerven. Aktivierung oder Hemmung, so pumpt es. Dementsprechend werden Sauerstoff und Nährstoffe durch den Körper geschickt. Werden aufgenommen, ausgeschieden. Pochpoch. Pochpoch. Erzähl mir von der Zeit. Dem Fluss der Zeit. Würde sie gleichmäßig fließen, wäre nichts unterscheidbar. Hier aber gibt es Akzente, darum Unterscheidung, darum Rhythmus. Rhythmisches Rauschen. Überlagerungen. Verzerrungen. Unregelmäßigkeiten.

Alberne Aktivitäten. Ich trommle mit einer Hand auf meinem Magen unter den Rippen, dort wo sich das Zwerchfell vom Atem bewegt, hebt und senkt. Die andere lege ich links neben meine Körpermitte. Vergewisserung. Besteht ein Herz darauf ein Herz zu sein? Der Atem fließt und macht aus dem Körper eine Welle. Ich lausche nach den minimalen, unmerklichen, zeitlosen Unterbrechungen, der Stille, dem Innehalten, bevor die Woge des Ausweitens und Sinken, des Entfaltens und Faltens meinen Körper und auch mich wieder in Besitz nimmt. Mein Magen knurrt. Endogene Perkussionen.

Urtümliche Musik. Unheimlich, fremdartig vertraut. Informationsaustausch. Verständigungen. Wechselwirkungen, Empfindungen, Wahrnehmungen. Sensorische Rhythmisierungen und Wandlung von Sinneseindrücken in Sinnhaftes. Die Vernunft ist nur Teil dieses Zusammenspiels, nicht ordnende Instanz. In Ordnung. Ich suche die Ordnung der Sinne im Sinnesgeschehen, da wo sich die Welt wieder und wieder zusammensetzt / ersetzt / versetzt / entsetzt. --- Wo sie durch unsere Sinne gefiltert und in unserem Körper zirkulierend und pulsierend weitertransportiert wird. Ich höre Melodien aus Trommeln und Rhythmen. Woher kommen sie? Bin das nur ich? Wie viele bin ich? Die Schritte, die ich höre, sind meine eigenen. Die Welt im Widerhall.

Ich stolpere und springe. Ich falle, drehe und wende mich. Blinzele mit den Augen, um mich zu vergewissern, dass die Welt, wie ich sie sehe, die ist, welche sie ist. Feiner Trick. Ich wippe mit den Zehenspitzen und streife mit den Fingern auf den Tisch. Hin und her. Wiege mich leicht, wenn ich zu höre. Schwinge vor und zurück, auf und ab, wenn ich warte. Bevor ich losgehe. Auf dem Sprung bin.

Das 15. Jahrhundert ist mir im Blut, mir auf den Fersen. Und all die Menschen aus den unterschiedlichen Regionen Europas. Wir wollen tanzen. Wir müssen tanzen. Meist sind wir arm. Oft sind wir Frauen. Auch Männer sind wir. Unsere Prozessionen ziehen mit Musik und Gesang durch die Lande. Wir werden immer mehr. Manche lassen Familien und Beruf im Stich. Sie geben sich den Umzügen hin. Dem Rausch. Die Menschen tanzen und tanzen. Besinnungslos und ohne den Taumel zu unterbrechen. Teils singend oder unartikulierte schreiend, bis zur völligen Erschöpfung. Bis zum körperlichen Zusammenbruch. Wegen der Verzückung. Der Macht des Teufels. Dem göttlichen Fieber. Komm her, Tarantel Tarantella. Tanz den Veitstanz. Lass' mich die Armut vergessen. Den Krieg. Den Hunger. Die Krankheit. Lass mich erinnern. Komm und lass' mich die Musik hören. Wunderschöne Musik. Ich höre sie in meiner Tiefe. Eine Komposition aus verschlungenen Bahnen, verschobenen Symmetrien und explodierenden Punkten, die sich überschneiden. Geometrische Kammermusik. Herzkammermusik auf offener Straße.

Gleiten. Fliegen. Paul Valéry tanzt mit mir. Das ist kein Rhythmus, sagt er, denn hier kehrt nichts wieder. Und das, was wir erkennen, verformen wir. Ja, dieses Leben ist mehr ein indirektes Sich-Erinnern, als ein direktes Erleben.

Wir stampfen in den Boden. Er ist weich und durchlässig. Mit jedem Schritt sinke ich. Mein Körper taumelt, schwankt und dreht sich pausenlos. Millionen von Spiralbewegungen, um in der Welt zu sein, sie zu registrieren. Ein Gleichgewicht zu finden. Mein Trommelfell reagiert beim Gehen im Wechsel der Ausfallbewegung (wie um zu fallen) mit einer abfangenden Gegenbewegung. Auch beim Tanzen geschieht das. Sogar im Stehen, in den „Small Dances“.

Das ist die geniale Erfindung des Gehirns: durch die Gegenbewegung den Körper nicht in die Ruhe, den Stillstand, die Stabilität zurückzuholen, sondern ihn aufs neue fallen zu lassen / fallen / lassen / fassen / loslassen. --- Jeder Fall wird in einen neuen umgelenkt. Und weil es absichtlich geschieht, macht es keine Probleme. Denn das Gehirn, das eine Bewegung einleitet, sieht den Fall voraus, antizipiert ihn und leitet rechtzeitig die richtige Korrekturbewegung ein. Tanzen ist Spielen mit der Instabilität. Mit dem Gleichgewichtsorgan ist der tanzende Körper ein Meister / eine Meisterin --- des gewollten Ungleichgewichts.

Mit tausenden tanzenden Körpern. Die der Tag davon trug. Die in der Nacht wiederkommen. Lebendig, gesichtslos, namenlos. Verschieden. In rhythmischen Einheiten. Selbstständig und trotzdem nicht einsam isoliert. Dynamisch (direkt oder indirekt) mit allen anderen verbunden. Das sind sie. All diese rhythmischen Komponenten arrangieren sich, ohne ihre Selbstständigkeit zu verlieren. Arrangements, die die Selbstständigkeit nicht unterdrücken. Die die eigene Freiheit behaupten und gleichzeitig die Freiheit aller anderen schonen --- davon erzählt der Körper. Und so definiert Friedrich Schiller Tanz.

Etwas berühren und in Bewegung setzen. Subjekt werden ohne Subjektivität. Phänomene. Choreografiert von Georgia Vardarou bei Impulstanz 2014 oder in einer Zukunft. Dynamische, kinetische Muster, deren Autorenschaft sie in die Hände ihrer Tänzerinnen legt. In meine Sinne legt. Was ist dieses Schwingen der Arme, das Drehen mit dem Kopf, um die eigene Achse? Dieses Springen und Durchmessen des Raumes? Diese Verrenkungen am Boden? Diese eigenartigen Verschiebungen der Gestalten? Ist Tanz. Ist Rhythmus zwischen Subjekt und der Umgebung. Hier, ist die Umgebung ein weißer Raum. Auch der Hintergrund ist weiß. Leuchtende, farbige Lichtvierecke am Boden. Die Tänzerinnen treten miteinander in Kontakt. Selten mit Blicken. Ohne sich nachzuahmen. Sensorische Kontaktaufnahme ohne aus dem Takt zu kommen. Sie hören aufeinander und lassen mit bestechender Nebensächlichkeit absurde Gestalten und Situationen aufblitzen / Positionen flitzen. Was? Warum? Wie? --- Nicht das *Was* des Ergebnisses oder das *Warum* des Ziels sondern das *Wie* der Bewegtheit.

Rhythmus. Möglichkeit des Dialogs. Ohne Worte / andere Orte? Zum Beispiel: Empfindungen und Wahrnehmungen situativ, weil aus dem Moment. Kontextuell, weil in Kontakt mit sich selbst und den Anderen. Und institutionell, weil im Theater als Tanzstück auf einer Bühne. Sabotage! Das ist ein Theater und hier gibt es keine Theatralität. Kein erkennbares Bild. Keine bleibende Figur. Keine klassische Form. Kontext: Zeitgenössisches im Tanz (muss nicht immer Pop oder Performance sein). Hier nicht konforme, spielerische Eigenwilligkeit. Phänomene in „Phänomene“.

Das Stück mit dem Bühnenlicht, als hätte Rothko seinen „Water Mirrow“ in unterschiedliche Farben getaucht / gebraucht / gehaucht / Farben und Narben / Formen ohne Normen. Körper ohne psychologische, dramatische Transformation. In dem Versuch, sich dem Moment hinzugeben. Der Umsetzung von Erfahrungen. Sinnesempfindung in Bewegung. Nicht Passivität. Nicht Rezeptivität. Rhythmen, die aus Körperbewegungen entstehen. Sich nicht in ihren eigenen Verausgabungen erschöpfen. Sich erneuern. Unendlich im Kontakt mit dem, was über sie hinausgeht / weht / geht / steht / fällt / gefällt / zerfällt / eine Falle stellt. --- Das ist ungewöhnlich. Das ist Potentialität. Rhythmus. Remixes von Philippp Glass als Soundflächen. Bewegung der Wiederkehr.

Von Kommen und Gehen. Von An- und Abwesenheit. Von Anreiz / Anspruch, Antwort. Spielerischer Maßlosigkeit. In Kontakt treten, bevor eine erkennbare Form, eine Konvention entsteht. Haltlos. Wie das Leben.

Weit hinten dort und gleich da ist das Denken musikalisch untermalt. Und noch weiter hinten und gleich da liegt das Herz und pocht. So also ist das tiefste Denken ein pochendes Herz. Der Rhythmus für den Tanz. Der Schrittmacher für das Heben und Senken der Füße. Hoppla Hops. Yvonne Rainer und Steve Paxton nehmen sich an der Hand. „Ich habe das Gehen erfunden,“ sagt er. „Ich das Laufen“, sagt sie.

Aristoxenus wiederum, ein junger Mann in der von Aristoteles geleiteten Schule der Peripatetiker (der „Umhergehenden“), hat die Regel und das Maß für den Rhythmus erfunden. Basis eines Rhythmus, so AristoXenus, sei eine Sequenz von Schritten. Diese allerdings dürfen nicht regellos sein. Sie sollen logisch sein. Jeder Abstand zwischen zwei Schritten muss zum vorangegangenen und zum nachfolgenden eine Beziehung haben. Der Zeitpunkt, wann der Fuß das nächste Mal auftritt, soll eine exakte Wiederholung des Vorangegangenen sein. Die einfachste vorstellbare Logik für Jedermann. Jeder Schritt gleich lang, gleich groß. Auch das Auf und Ab soll die gleiche Länge haben. Oder doppelt so lang oder gerade halb so lang, wie das Auf und das Ab / Schnapp! / Paperlapap / Happ ich Dich! --- Eine Unterteilung des Schritts also im Verhältnis 1:1, 2:1 oder 1:2.

(Die Idee der Teilung / Feilung / Verteilung / Beurteilung / Uhr Teilung / Tick Tack --- des Schritts im Verhältnis kleiner Zahlen kam AristoXenus durch die Harmonielehre der Pythagoräer: Eine harmonische Verbindung von zwei Tönen entsteht dann, wenn die Längen zweier schwingender Saiten gerade in einem einfachen Verhältnis zueinander stehen. Diese Theorie ist, weil sie sich auf Längen und Längenverhältnisse stützt, im Wesen geometrisch. Dieses Messen erzeugt einen Gleichschritt / Schnitt / Ritt / Fit / Fit mach mit --- wie er zum Beispiel bei militärischen Paraden zu finden ist.)

Tanz ist für AristoXenus das kontinuierliche Heben und Senken der Füße. Der diskrete Akzent beim Berühren des Bodens ist der Schritt. Er ist die sichtbare Einheit eines jeden Rhythmus. Aber nur was das Körpergefühl mit Hilfe der schreitenden Bewegung nachvollziehen kann, ist wirkliche rhythmische Ordnung. Auch das wusste er. In Ordnung. Rhythmus existiert nicht „an sich“, sondern braucht einen Körper, ein Medium, um verwirklicht zu werden.

Rhythmus ist grundlegend. Rhythmus, heißt Nicht-Indifferenz von Zeiten und Räumen, heißt tatsächliche Differenz. In Situationen, Bewegungen und Räumen. In vertrauten und alltäglichen Erfahrungen. In der Erinnerung. Im Vergessen. Im Hier und Jetzt.

Rhythmus ist: Die Zeiten, die Räume. Ist Plural. Die Dehnung zwischen realer und konkreter Gegebenheit, einem Muster, einem Archetypen und der Entdeckung einer anderen Welt. Einer Welt, die wir zwar weder fliehen können noch wollen, die in uns aber den Wunsch nährt, tiefer in sie einzudringen.

Tanzen also. Alles in Rhythmus versetzten, mit-sein, überall ent-halten-sein. Teil sein. In der Malerei, einer Skulptur, im Film und sicherlich in der Sprache. So nähert sich der Tanz an die Teilhabe an. Der Methexis, wie Platon es sagt. Natürlich sind wir immer beherrscht von der Mimesis, aber beim Tanzen gibt es eine tiefe und komplizierte Beziehung. Eine Mimesis ohne Vorbild / Abbild. Gibt es Bewegung. Bewegte Teilnahme. Langsam. Schnell. Annäherung. Distanznahme. Unmittelbare Verbindung. Erstaunlich. Ich sehe: Tanzen. Oder ich weiß nicht, was ich sehe. Tanzen. Spüren. Hier und Dort. Hin und Her. Auf und ab. Eins zwei. Eins zwei drei. Schwingend. Pochpoch pochpoch.

Anmerkungen

Baier, Gerold: Rhythmus - Tanz in Körper und Gehirn. Hamburg: Rowohlt 2001

Lispector, Clarice: Aqua Viva. Frankfurt / Main: Suhrkamp 1994
Rainer, Y., Berio, L., Kishik D., Nancy J.-L., Serres M., Thorn R.: Alledurchdringung. Berlin: Merve 2008

Vardarou Georgia: Phenomena. ImPulsTanz 2014

Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Frankfurt / Main: Suhrkamp 1999

Online:

<http://www.impulstanz.com/archive/2014/performances/id683/>
letzter Zugriff 14.09.2014

<http://www.hiros.be/en/projects/detail/phenomena> letzter Zugriff 14.09.2014



Soundtrack zum Text:

Alles von Schlagzeuger_innen hier:

<http://fm4.orf.at/stories/1707486/>

Full Blast Beat Im Puls der Beschleunigung Peter Kaiser

P: Du kennst das Mozart-Zitat aus seinen Briefen an den Vater von 1777. Er schreibt: „Das Notwendigste und das Härteste und die Hauptsache in der Musik ist das Tempo.“

K: Ja, das fiel mir allerdings auch erst auf einem FM4-Plakat auf. Sehr schön ergoogelt.

P: Die richtigen Tempi zu finden, mag also für den Kompositionsprozess des 21-Jährigen die Herausforderung schlechthin dargestellt haben. Du aber denkst bei diesen Schlagwörtern weniger an die klassische Kunst der Variationen, sondern vielmehr an die triviale Trias des „Schneller-Härter-Lauter“ im Rock.

K: Lassen wir die Fragen, inwiefern Lautstärke mit „Härte“ zu tun hat und welche Qualitäten eine bestimmte Musik überhaupt erst „nach bestimmten gegeneinander durchaus beweglichen Auführungs-, Speicher-, Verbreitungs- und Hörweisen“ „hart“ oder „extrem“ machen, beiseite.¹ Das Mozart-Zitat auf dem FM4-Plakat rief jedenfalls etwas bei mir hervor, das ich als „ästhetische Äquivokation“ bezeichnen möchte: So wie umgangssprachlich oftmals das Prädikat „ästhetisch“ nicht neutral, sondern im Sinne einer positiven Auszeichnung evaluativ zugeschrieben wird, so wird auch „Tempo“ oder „Geschwindigkeit“ bereits mit „Schnelligkeit“ und nicht mit „Langsamkeit“ assoziiert. Außerdem ergibt sich für mich eine – vielleicht nicht so beabsichtigte – Pointe dieses mittransportierten Sinnes auf dem Plakat, insofern 99% der gespielten Musik des Senders überhaupt nichts mit „Speed“ zu tun hat.

P: Was hat es mit „richtig schneller Musik“ auf sich?

K: Ende der 80er-Jahre, am Beginn meiner Hardcore/Punk/Metal/Indie-Sozialisation, erreichte die von „Szenewächtern“ und MusikjournalistInnen mit aller Eitelkeit und Infantilität des sportlichen Ehrgeizes geführte Debatte um die „schnellste Band der Welt“ einen – retrospektiv betrachtet – Höhe- und Endpunkt. Die britischen *Napalm Death* hatten auf ihren ersten beiden Alben „Scum“ und „From Enslavement To Obliteration“ die im Hardcore und Metal etwa im Jahresrhythmus vollzogenen Speedprogressionen eindrucksvoll bis zum Limit ausgereizt.² Diederich Diederichsen bemerkte in seiner Rezension von „From Enslavement“ Anfang '89: „Hört man sich heute Platten aus egal welcher Epoche an, die man früher als schnell empfunden hat, stellt man immer wieder fest, wie langsam sie geworden sind, die einzige Konstante in der Geschichte der Pop-Musik ist ihre ständige Beschleunigung. Ein Tanzstück gilt bei 120 BpM als enorm schnell, bei 144 BpM dürfte die absolute Obergrenze für Tanzbarkeit im

herkömmlichen Sinne liegen, sehr schneller Hardcore-Punk der 80er Jahre lag nach meinen Schätzungen / Messungen bei ca. 140-180 BpM, Napalm Death liegen bei 20 von 22 Stücken sehr oft über 180 BpM, gelegentlich jedoch über 240 BpM (mehr als 4 Beats pro Sekunde, und zwar keine elektronischen, sondern handgespielte).“³

In z.T. nur ein paar Sekunden dauernden Songeruptionen trafen sich die Hardcore-Punk-Linie *BadBrains-HüskerDü-MDC-Disorder-DeepWound-DRI-Siege-Heresy* und die Heavy/Speed/Thrash/Death-Metal-Linie *Motörhead-Venom-Metallica-Slayer-Death-Repulsion*. Der „Skank“- bzw. „Quasi-Polka“-Zweivierteltakt, der vielen Songs zugrunde lag, kulminierte im so genannten „Blast Beat“, der in 32tel- oder 16tel-Noten zu zählen ist. Napalm Deaths Schlagzeuger Mick Harris bearbeitete entweder noch traditionell alternierend Becken/Bass- und Snaredrum „so schnell er nur dreschen konnte“ - oder „hämmerte“ synchron auf diese ein; was später auch als „Hammerblast“ bezeichnet werden sollte.

„Was sich hier wie bloße Leistungsschau, sportliche Errungenschaft liest, ist in Wahrheit der härteste, empörtteste, radikalste und trotzdem noch nachvollziehbare Angriff auf das Lied als sinnfällige Einheit aus Text und Gesang..., ist der erfolgreich durchgeführte Versuch, dem Gefühl (und der Idee) der absolut empfundenen Entfremdung und ebenso empfundenen Ohnmacht eine absolute Energie abzurufen (also der lauteste, verzweifeltste Versuch, die Idee des Rock'n'Roll noch einmal zu testen)...“⁴

P: Nach den rigiden Maßstäben konservativer Metalredakteure waren bei *Napalm Death* aber - noch - keine technisch virtuosen Metal(l)arbeiter am Werk.

K: Die stießen sich v.a. am unverständlichen Growling des Vokalistin - damals ebenfalls ein ziemliches Novum -, den tiefer gestimmten, verwaschen-verzerrten „Grind-Sounds“ und den für sie so ungewohnt kurzen Sekundenstücken. Genau das gefiel aber jemandem wie Diederichsen oder dem legendären BBC-DJ John Peel. Der mochte keinen Metal, dafür aber diese neuen schnellen Bands, die bald als „Grindcore“ bezeichnet wurden, und unterstützte sie mit Aufnahmemöglichkeiten für seine Peel-Sessions in den BBC Studios.⁵ Ähnlich wie sich die Qualität von Art Brut in einer persönlichen, auch spontanen Formensprache ausdrückt, die jenseits akademischer Ausbildung entsteht, so ereignete sich auch durch „rohe“ Intensität begünstigte musikalische Innovation jenseits von Genre Grenzen, Musik konservatorien und Bandcontests. „Those who know history are doomed to repeat it.“⁶ - Not us!⁷

P: Was Diederichsen und Peel offenbar auch wussten, aber in diesem Kontext keine Rolle spielte: Im Free Jazz war eine Art Blastbeat bereits über 20 Jahre vor *Napalm Death* praktiziert worden; allerdings selten autonom, nicht stilbildend, sondern innerhalb eines „so schnellen, nervösen Pulsierens des perkus-

siven Geschehens, dass man einzelne, für sich stehende Beats nicht mehr nachempfinden kann", wie es bei Joachim-Ernst Berendt lautet.⁸ „Der Free Jazz stürzt diese beiden Säulen der bisherigen Jazzrhythmik – Metrum und Beat. An die Stelle des Beat trat der Puls, und an die Stelle des Metrums – über das viele Free Jazz-Schlagzeuger hinwegspielen, als bestünde es nicht – traten große rhythmische Spannungsbögen, die von weither mit ungeheurer Intensität angebahnt und aufgebaut werden.“⁹

K: Die Beschleunigungstendenzen im Hardcore und Metal folgten ja einer Stil- bzw. Genre-immanenten Dynamik. Sie verdankten sich weder einer bewussten Auseinandersetzung mit den Free-Jazz-Erregenschaften der 60er- und 70er-Jahre, noch (miss-) verstanden sie sich generell als ein letztes reaktionäres, handwerklich-kompetitives Aufbäumen gegen das „Knöpferldrehen“ am Drumcomputer. Aber mit dem Blastbeat kam ein Moment rhythmischer Beschleunigungspraxis explizit zum Ausdruck, das im Free Jazz eher implizit geblieben war.¹⁰

P: Auf Grindcore trifft wohl auch Berendts, respektive Huesmanns Charakterisierung der New Yorker No Wave/Noise Music der späten 70er-Jahre zu: „Statt großer, ekstatischer Spannungsbögen, die oft in Kollektivimprovisationen lange angebahnt werden, betont Noise Music das kürzelhafte, isolierte Klangeignis. Die Musiker von Noise Music und No Wave zertrümmern und atomisieren die langen Formverläufe des Free Jazz in blitzschnell wechselnde Klangeignisse. Free Jazz integriert Sounds. No Wave isoliert sie.“¹¹

K: Ja, und niemand verstand das besser als John Zorn! Aber ich möchte noch etwas anmerken: Für mich hatte die Entdeckung, dass es hörbar so etwas wie zwei stilistische „Hochgeschwindigkeits-traditionen“ gab, deren jeweilige Intensität mich gleichermaßen ergreifen sollte, etwas überwältigend Beglückendes. Ich werde nie vergessen, wie ich mir in einem – nicht mehr existierenden – Wiener Jazzplattenladen zum ersten Mal Albert Ayler und John Coltranes „Olatunji Concert“ anhörte! Dass sich in der einen Tradition etwas entwickelte, was in einer völlig anderen schon längst da gewesen war, aber eine ganz andere Funktion und Rolle spielte, muss nicht zwangsweise gegeneinander ausgespielt werden, wie es zuweilen auch passierte. Ich möchte nicht beurteilen müssen, ob beim Schreiben über Musik oder Philosophie eine gewisse Arroganz, die mit der Freude oder Lust am Entdecken eines *avant la lettre* einhergeht, stärker ausgeprägt ist. „Diese Band spielte das schon viel früher.“ „Y schrieb so etwas schon lange vor X.“ Das ist einem künstlerischen Innovationsideal geschuldet – bis alle außer den jeweiligen LieblingsmusikerInnen und -philosophInnen nur noch auf „Retro“ reduziert und am Rande des Plagiats stehend durchgehen.

Allerdings geht es auch um historische Gerechtigkeit, gegen ein Vergessen oder Nicht-zur-Kennntnis-Nehmen, wenn wir permanent mit Superlativen zugemüllt worden sind. Steve Lake schrieb '85 in *The Wire* über Peter Brötzmanns „Machine Gun“ von '68 nicht

zu Unrecht: „The problem was that once you had been trepanned by Brötzmann and his howling commandos (and learned to love the experience) you put yourself above musical shock. Rock's supposed 'threats' - for example, such as Heavy Metal or Punk - were just so much fairy cake to MACHINE GUN people. Even the participants had trouble surpassing the energy level they had reached on this record.“¹²

P: Aber die integrativste Persönlichkeit bezüglich Blastbeat und seiner „zwei Traditionen“ war wohl John Zorn?

K: Sehen wir uns folgende kleine Skizze von Beziehungen anhand personaler Verschränkungen und Begegnungen an: Zwei der frühesten Blastbeat-Passagen lassen sich deutlich auf Live-Mitschnitten von Albert Ayler nachhören: „Holy Ghost“ mit Sunny Murray am Schlagzeug vom 28. März 1965 und Don Aylers „Our Prayer“ mit Ronald Shannon Jackson vom 1. Mai 1966.¹³ Der synchrone Einsatz von Bass-, Snaredrum und Becken überschreitet stellenweise locker die „magischen“ 240 BPM. Mitte der 70er-Jahre spielte Ron Jackson mit Ornette Coleman auf den ungemein aufregenden Proto-Free-Funk-Alben „Body Meta“ und „Dancing In Your Head“. Mitte der 80er bildete er mit Peter Brötzmann, Sonny Sharrock und Bill Laswell *Last Exit*. Diese ließen in ihre exzeptionellen Free-Jazz-Erfahrungen auch das eine oder andere damals neue Metal-Element einfließen. Insbesondere Bassist Laswell war als Produzent und Betreiber des Labels Enemy aktiver Teil der New Yorker Szene.¹⁴ Dazu zählte natürlich auch der überbordend produktive John Zorn. Der Altsaxofonist ist vermutlich eine der zentralsten „transitiven Gestalten“ im Beziehungsgeflecht wechselseitigen Beeinflussens. Zorn kannte nicht nur die Jazztradition sowie No Wave in- und auswendig, sondern war auch obsessiv an stilistischen Collagen und „Extremen“ interessiert. Insofern konnten ihm die Entwicklungen im Hardcore nicht verborgen bleiben. Und es war kein schales Hipster-Kokettieren, auf seinem rasenden Ornette-Coleman-Tribute „Spy vs. Spy“ nicht nur eben diesem, sondern u.a. auch Bands wie *DRI* und *The Accüsed* sowie Mick Harris für Inspiration zu danken.¹⁵

P: Und so trafen sich zwei Welten.

K: Zorn faszinierte eben die konsequente - je nach Geschmack auch „monoton“ zu nennende - Dominanz des Blastbeats, die insbesondere in *Napalm Deaths* komprimiert kurzen, weit unter einer Minute gehaltenen Songs ihre größte Intensität entfaltete. Das war auch für seine Ohren qualitativ etwas anderes als die ultrakurzen No Wave-Songs von Arto Lindsay's *DNA* und Lydia Lunch's *Teenage Jesus And The Jerks*. Er selbst perfektionierte die Beschleunigungs- und Zuspitzungstechniken seiner Stilcollagen bekanntlich auf *Naked City's* „Torture Garden“ u.a. mit Drummer Joey Baron.¹⁶ Zorn machte auch Mick Harris mit der Geschichte des Free Jazz vertraut. 1991 nahmen sie gemeinsam mit Laswell als *Painkiller* zwei Alben auf.¹⁷ Harris machte mit *Napalm Death* noch die Genre-Konsolidierung hin zum Death Metal mit, widmete

sich allerdings nach seinem Ausstieg mit *Scorn* zunächst (be-) drückend-schleppenden Sounds, wie sie bereits von den New Yorker *Swans* sowie britischen Industrialacts entwickelt worden waren. Bald tauschte er das Schlagzeug gegen Rechner ein, und '95 wurde *Scorn* sein rein elektronisches Ein-Mann-Projekt. Die Be- und Entschleunigung in elektronischen Subgenres von Gabber/Gabba bis Breakcore harren allerdings einer eigenen Untersuchung.

P: Noch ein abschließender Hör Tipp?

K: „Mask Of Light“ des No Wave/Noise-Gitarristen Rudolph Grey mit einem letzten Zitat aus Diederichsens Rezension: „Was dich zu diesem exquisiten Lärm aufspringen und weitstanzeln lässt, ist das Schlagzeug von Rashied Ali, dem letzten Coltrane-Drummer, der den ganzen Krach zum Swingen bringt, Swing von einer Körperlichkeit, die man dem Modell Mensch nicht mehr zugetraut hatte. Danach ist alle andere Musik auf dieser Welt von Paul Simon.“¹⁸

Anmerkungen

- 1 Dietmar Dath, „Genug geblutet“, in: READ Magazine #19, März/April 2014, S. 7. Letztere Frage ließe sich ähnlich zu Überlegungen erläutern, die Dath über „böse Musik“ angestellt hat. „Eine der Eigenschaften böser Musik ist es, dass die Leute, die sie mögen, damit mutwillig etwas mögen, das andere Leute ganz und gar nicht mögen sollen. Sie kann geliebt werden, weil sie auch gehasst und gefürchtet werden kann. Sie kann gefallen, weil sie stören kann.“ Ebd.
- 2 Napalm Death, „Scum“, Earache 1987; „From Enslavement To Obliteration“, Earache 1988.
- 3 Diederich Diederichsen, 2000 Schallplatten 1979 - 1999, Hannibal 2000, S. 207.
- 4 Ebd.
- 5 Mehr dazu in: Ian Glasper, Trapped In A Scene. UK Hardcore 1985-1989, Cherry Red Books 2009.
- 6 So auch der Titel eines Albums des Gitarristen Henry Kaiser (SST Records 1988), auf dem er die niemals unter Geschwindigkeitsüberbetretungsverdacht stehenden Grateful Dead rekonstruierte.
- 7 Die verschiedenen ausdifferenzierten Blastbeat-Techniken können heute genau so wie andere Rhythmen bis zur Perfektion erlernt werden; vgl. Derek Roddy, The Evolution Of Blast Beats, Hal Leonard 2008. Und Death Metal-Drummern wie Pete Sandoval, Gene Hoglan, George Kollias oder Flo Mournier darf getrost auch ein Naheverhältnis zu Billy Cobham oder Tony Williams nachgesagt werden. Auch letzterer gilt als einer der Blastbeat-Urheber; und höre Carla Bleys „Vashkar“,

- auf: The Tony Williams Lifetime, „Emergency!“, Verve/Poly-Gram 1969.
- 8 Joachim-Ernst Berendt, Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre. Überarbeitet und fortgeführt von Günther Huesmann, 10. Aufl., Fischer 2001, S. 252.
 - 9 Ebd., S. 48. Siehe auch Valerie Wilmer, Coltrane und die jungen Wilden, Hannibal 2001; Dritter Teil: Lasst den Drummer mitgestalten!
 - 10 Diese Formulierung ist Daniel Martin Feiges „Philosophie des Jazz“ (Suhrkamp 2014) entlehnt.
 - 11 Berendt (2001), S. 87.
 - 12 Abgedruckt in der Wiederveröffentlichung von: The Peter Brötzman Octet, „Machine Gun“, Free Music Production 1990. Die Schlagzeuger Han Bennink und Sven-Ake Johansson sorgen auf diesem Album für etliche Blast-Passagen. Und in Brötzmanns Trio *Full Blast* integriert Michael Wertmüller seit 2005 auch immer wieder einen Death Metal-typischen Double-bassdrum-Sound ins brötzende Powerplay. Wertmüller und seine erste Band *Alboth!* verdienen ein eigenes Kapitel.
 - 13 Albert Ayler, „Live In Greenwich Village. The Complete Impulse Recordings“, Impulse/Universal 1998; Albert Ayler Quintet, „Slug’s Saloon May 1, 1966“, Calibre/ESP 2000.
 - 14 Laswell produzierte 1986 auch das Motörhead-Album „Orgasmatron“. Frontman Lemmy Kilmister war von dem Ergebnis alles andere als begeistert - was ohne entsprechendes Cola-Whisky-Quantum schwer nachvollziehbar bleibt, aber ein passendes Beispiel für eine personale wie musikalische Sackgasse abgibt. Motörhead blieben traditionalistisch bis heute, was sie schon 1979 waren, als ihnen für „Overkill“ kurzfristig der Titel der „schnellsten Band der Welt“ gebührte.
 - 15 John Zorn, „Spy Vs. Spy. The Music Of Ornette Coleman“, Elektra/Nonesuch 1989.
 - 16 Naked City, „Torture Garden“, Earache 1991.
 - 17 Painkiller, „Guts Of A Virgin“, Earache 1991; „Buried Secrets“, Earache 1992.
 - 18 Diederichsen (2000), S. 316; Rudolph Grey, „Mask Of Light“, New Alliance 1991.



*Soundtrack zum Text:
Alles oben Genannte!*

Ringelspiel

Veronica Lion

Niemand sagt uns
Wer wir sind.
Niemand kann es wissen.

Wir wissen längst
Dass ich und du
Und wir
Nichts Festgeschriebnes sind.
Und trotzdem sagen wir wir
Wenn wir uns selbst bezeichnen wollen
- sollen.

Wer hat die Macht
Den Hebel zu bedienen
Am ewig bunten
Signifikantenkarussell?
Ringelspiel des Wörterchaos
Wo niemand je zu wissen scheint
Wo welches hingekreiselt wird.

Das Wir
Wer immer das zu sein vermag
Springt munter
Mal
verloren
Von Bedeutung zu Bedeutung.
Sitzt ihr am Rücken kurz
Kann näher ihr nicht sein.
Und lässt im Galopp sich
Fort fern reiten.
Auf ringelrunden Kreisbahnspuren.

Was wärs -
Einen Teil rauszulösen
Ein kleines Ohr dem Wortgaul
abzubrechen
Und woanders draufzuzschnallen?
Knallen lassen
Den Partikeltausch.
Wieso nicht wir, hier
Wenns auch die Botanik machen kann
Und was Neues wachsen lassen?

Spring auf
Und lass den Imperativ fallen!
Wie Zügel, die du nie festhieltst.

Spor fest dich in seinen Wortrücken hinein!
Treib aus ihm sein Gebot!
Reite rund im Ringelspiel
Der ewigen Bedeutungsmacht
Und nutze diese Kraft!
Die weder übergroß noch viel zu klein.

Die Zentrifuge wird noch früh genug
Dich schmeißen, werfen
Ab von dem fatalen Ritt
Gegen die Unmöglichkeit.
Und ihre feste Wand-Hand
Ihr auszukommen.

Je.
Nie.
Ja.
Na.

Ringelig
Rundherum
Richtungsgleich
Rennst du mit -
Und selbst wenn du den
Wortbock
Fest an seinem Horne packst
Er wird deshalb nicht alleine dir
gehörchen.

Ringel Ringel Ringelspiel
Worte wiegen wahrlich wenig
Wenn d u sie alle kreiseln lässt
Und dich mit drin.

Lass sie jetzt einfach frei!
Wohin auch immer sie sich laufen
Ver-
loren können sie nicht gehn.
Gibts ja doch kein Außerhalb
In dem - und keinem anderen - System.

Da innendrin aber
Da geht sichs aus.
Da findet ein Wort vielleicht
Den Weg hinaus
Aus seinem Zwangskorsett
Das dann die Karussellkreisordnung
Verschieben dätt.

Ich steh davor
Auch wenns nicht geht
Weil ich im Karussell doch kleb.

Und schaue dir und dir
beim Drehen zu.

Ich frage mich
Was es denn soll
Mich zu fragen
Ob ich die Richtung ändern kann
Und ob ichs darf.
Wenn alle so vergnügt sich drücken
Lassen
An den Rand der Bahn.
Und manche drunter.
Die du beschreibst
(Und um.)
Wie sie uns formt
(Und ver.)

Und ich nur in meinem, unsern
Schwindel
Mich und meinen Kopf verdreh.

Denn drehen tun wir uns mit
Im Kreiselritt.
Ob wir wollen
Oder nit.

- -

Ich setz mich kurz.
Ich muss mal rasten.
Merke, wie sich alles dreht.
Auch wenn eine scheinbar
Nur still steht.

Ein kleiner Wortbrocken bricht ab
Fliegt fort und kehrt erst spät
Zurück in unser ewig altes Ringelspiel.
Denn er kann ihm doch auch nicht
entfliehen.

Irgendeine säbelt die Stange an.
Bringt die festklebenden Figuren ins
Wanken.

Irgendwer, der nicht mehr kann
Singt in bebender C-dur dann Moll.

Ringel Ringel Ringelspiel
Dreht sich weiter.
Fragt nicht viel.

Irgendwer sitzt hoch und merkt es
nicht.

Irgendwer unter den schweren Hufen.

Irgendwer spürt die Zügel fest in ihrer Hand.

Irgendwer lässt sie mit Absicht fallen.

Ringel Ringel Ringelspiel
Wann wird uns all das
Zu viel?

Wann erkennen wir
Dass w i r es sind
Die das Karussell betreiben
Und dessen UrheberInnen wir
Auch bleiben
Wenn wir auch noch so laut nach dem
Urschalter schrein?
Mit dem Versuch bleiben wir ja doch
allein.

- -

Niemand sagt uns, wer wir sind.
Niemand kann es wissen.

Wir wissen längst
Dass ich und du
Und wir
Nichts Festgeschriebnes sind.
Und trotzdem sagen wir wir,
Wenn wir uns selbst bezeichnen wollen
- sollen.

- -

Ringel Ringel Ringelspiel
Den Bedeutungen im Kreis
Hinterher hecheln
Und immer schon zu spät.

Davon
Was es bedeutet
Verstehen wir ja doch nicht viel.

Ringel Ringel Ringelspiel,
Wann wird uns all das endlich
Zu viel?

Wann erkennen wir
Dass w i r es sind
Die das Karussell betreiben
Und dessen UrheberInnen

Wir auch bleiben
Wenn wir auch noch so laut nach dem
Urschalter schrein?

Ringel Ringel Ringelspiel
Dreht sich weiter.
Kostet viel.
Manche Münzen.
Manche Leben.

Rundherum
Reiten
Richtungwechseln -
Was würd ich dafür geben? -
Aus dem Ringelspiel
Dem rasenden Reigen
Nur einmal kurzkurz
Auszusteigen?



Soundtrack zum Text:

Hermann Leopoldi: Schön ist so ein Ringelspiel
Donauwellenreiter: High Fidelity Naked

ENZYKLOPÄDISCHE MINIATUREN UND VARIATIONEN ZU ...

Rhythmus ... Es sind die Schritte der Musen, die die Erde dem antiken griechischen Mythos nach zum Schwingen brachten. Tanzenden Schrittes kamen sie den Helikon hinunter. Der Rhythmus ihrer Schritte - ihr Durchschreiten einer zeitlichen wie einer räumlichen Spanne - schuf zuallererst Raum und Zeit. Die Füße der Musen, ihr Rhythmus, das könnte im Mythos erstes formgebendes Prinzip gewesen sein. Pindar spricht noch vom Rhythmus eines Tempels, Aischylos vom Rhythmus einer Schmuckleiste, Herodot vom Rhythmus der Buchstaben, Demokrit vom Rhythmus der Atome. Erst im 5. Jahrhundert v. Chr. taucht der Begriff Rhythmus bei Ion von Chios in einem musikalischen Sinne auf; er spricht vom Rhythmus, der beim Spielen eines Instrumentes entsteht. Von den Füßen der Musen ist lange keine Rede mehr. Musen haben kulturgeschichtlich lange nichts mehr selbst erschaffen. Sie standen allerhöchstens abrufbereit in Reichweite und küssten die Schöpfer großer Werke.

Rhythm ... „The boy was in the hallway drinking a glass of tea / From the other end of the hallway a **rhythm** was generating / Another boy was sliding up the hallway / He merged perfectly with the hallway. He merged perfectly, the mirror in the hallway.“ (→ Patti Smith, Land Lyrics)

Rhythmus ... → rheen (griech.: fließen), fließt, bringt etwas in Fluss, ist das Fließende des zum Fließendbringenden; vielleicht selbst eine Art Fluss, der nie ohne Mitfließende fließt; sich mit ihnen erst den nächsten Takt erspielt.



Rhythmus ... „[...] ist Musik in der Musik [...]“ → so Friedrich Wilhelm Joseph Schelling in seiner Philosophie der Kunst [unveränderter reprografischer Nachdruck aus dem Nachlass von 1859; Darmstadt 1990, S. 138]. Wie schon die Zeit so weißt auch der Rhythmus Schelling zufolge auf ein universelles Prinzip hin, das auf den unmittelbarsten Weg zur Überwindung der Kluft zwischen be-

wusstem Subjekt und dessen unbewussten, absoluten [= ganz anderem] Gegenüber hinweisen könnte, so Schellings Hoffnung. Das Subjekt ist sich in der Zeit selbst bewusst, indem es das Fließen der Zeitlichkeit in den Modi von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wahrnimmt. Der Rhythmus ist das ermöglichende Prinzip der Einheit der Zeit-Modi: Denn die Vielheit wird durch Rhythmus fassbar, indem er Ordnung ins unendliche Fließen der Möglichkeiten des Indifferenten bringt. Rhythmus strukturiert also nicht nur das Subjekt, sondern formt gleichermaßen die Unendlichkeit in ihrem unbewussten Zustand: „[...] demnach [ist] die Musik nichts anderes als der vernommene Rhythmus und die Harmonie des sichtbaren Universums [...]“ (Ebd. 145). Hierbei sollte das Naheverhältnis von Subjekt und Unendlichkeit – wie historisch und gegenwärtig geschehen – nicht als Grundlegung eines gerechtfertigten Narzissmus des [menschlichen] Subjektes überhaupt ausgelegt werden, vielmehr betrachten Sie sich bitte als Partikelchen – „worin das Einzelne nur vermittelst des Ganzen existiert“ – bestens aufgehoben in der Immanenz von Unbedingtem im Bedingten.

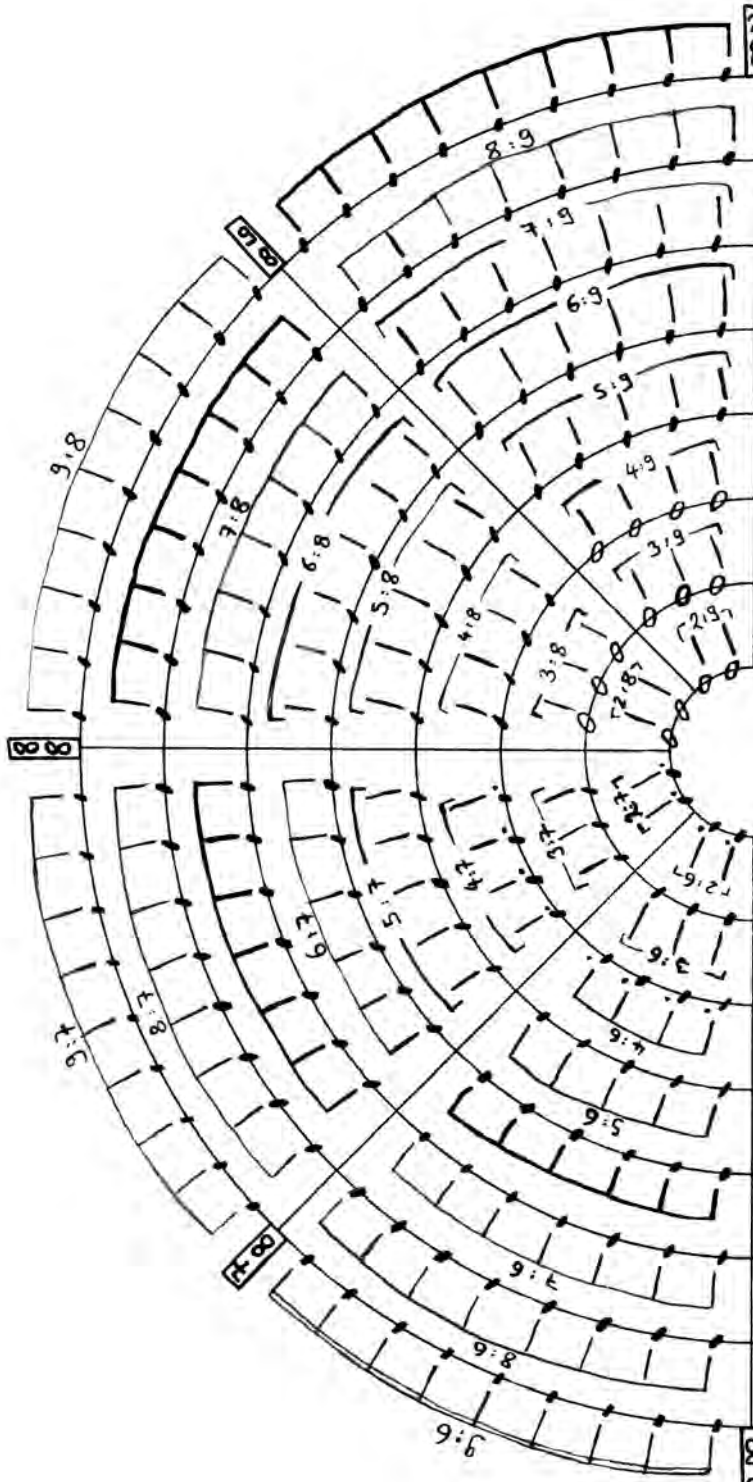
Rhythmus ... „ist die Ordnung der Bewegung“ siehe → Platon, *Nomoi*, 664e.

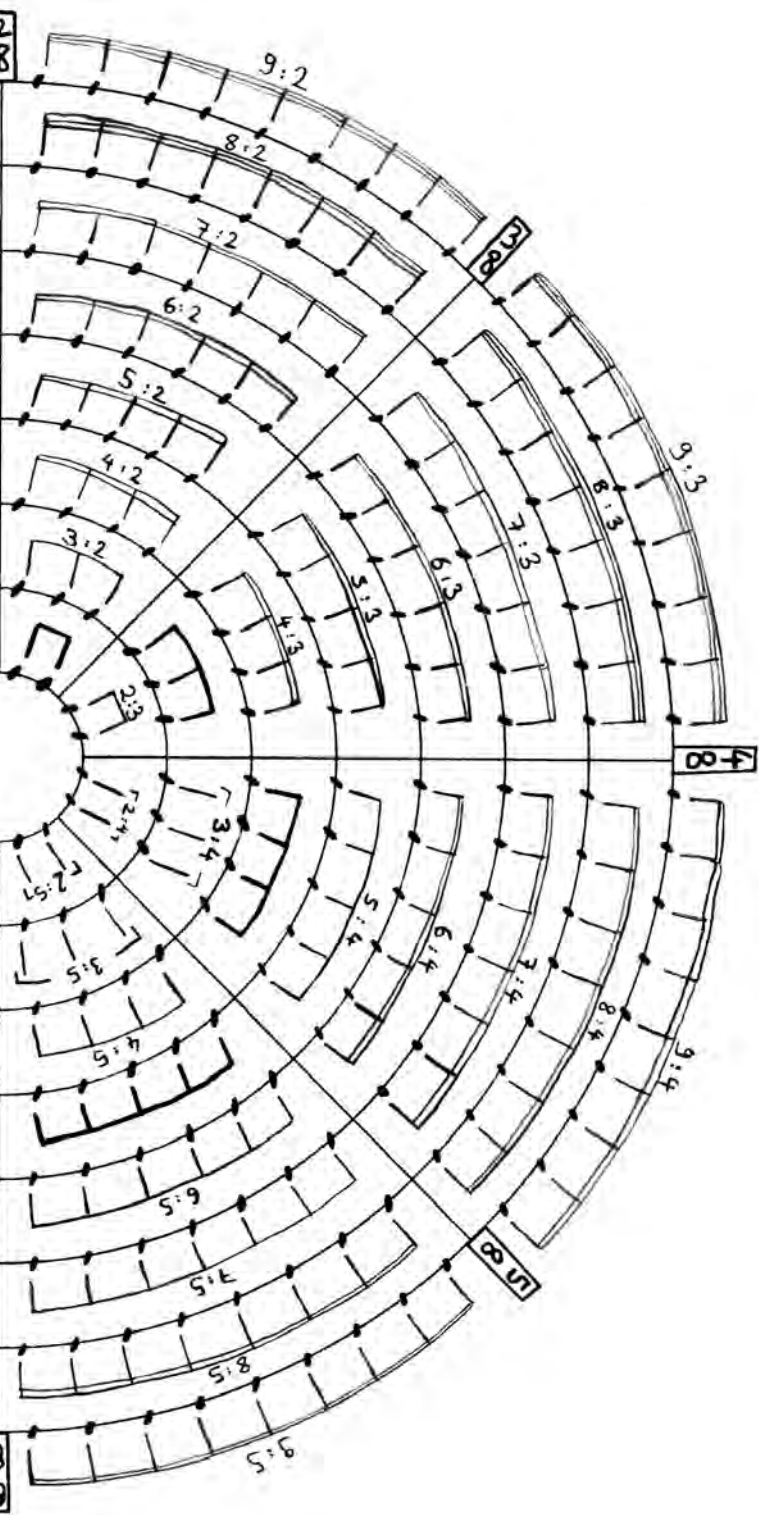
Rhythmus ... ein R. der das Subjekt hervorbringt durch Nähe und Ferne, Befriedigung und Versagung. In der Psychoanalyse kommt dieses erste Rhythmisieren des Subjekts durch die Mutter und deren Substitute

zustande. „Stiegen, Leitern, Treppen, respektive das Steigen auf ihnen ...“, das läuft mit Freud auch alles auf einen bestimmten R. hinaus, wie er uns anhand des Stiegensteigtraumes, dem ihm einst ein Psychologe anvertraute, näher bringt. Die Stiege und was ihr analog ist, ist ein Koitussymbol. „Die Grundlage der Vergleichung ist nicht schwer aufzufinden; in rhythmischen Absätzen, unter zunehmender Atemnot kommt man auf eine Höhe und kann dann in ein paar raschen Sprüngen wieder unten sein. So findet sich der Rhythmus des Koitus im Stiegensteigen wieder.“ (→ Vgl. Traumdeutung, GW II/III, S. 360) R.-störung, das hat mit dem Auftauchen des Unbewussten etwa in der Rede zu tun, vgl. Stammeln und Stottern. Selbst in der Definition von Lust und Unlust greift Freud auf den R. zurück: „Wahrscheinlich sind es aber nicht die absoluten Höhen dieser Reizspannung, sondern etwas im Rhythmus ihrer Veränderung, was als Lust und Unlust empfunden wird.“ (→ Vgl. Der psychische Apparat. GW XVII, S. 68)

Rhythmos ... „wird gewöhnlich auf das Verb *rhein* zurückgeführt (was morphologisch zutrifft, aber semantisch eine unzulässige Verkürzung bedeutet [...]): ‚regelmäßige Bewegung der Wellen! Die Wortgeschichte dagegen: eine ganz andere. Ursprung in der ionischen Naturphilosophie, Leukipp, Demokrit, Begründer des Atomismus: *terminus technicus* der Atomlehre. Bis zur attischen Periode bedeutete *rhythmos* niemals Rhythmus und wurde niemals für die regelmäßige

Mathias Koch: Rhythmuskreis
Limited print edition: 250 pieces





Bewegung der Wellen verwendet sondern im Sinne von: distinktive Form, proportionierte Figur, Veranlagung; sehr nahe und sehr verschieden von *schema*. *Schema* = feste, verwirklichte, vergegenständlichte Form (Statue, Redner, choreografische Figur). *Schema* ≠ Form, sobald sie als das verstanden wird, was sich bewegt, beweglich, fließend ist, die Form dessen, was keine organische Konsistenz besitzt. *Rhythmos* = Muster eines flüssigen Elements (Schriftzeichen, *peplos* [Griech.: Tunika], Laune), improvisierte, wandelbare Form [Der *rhythmos* verweist auf jedes Objekt, das eine Bewegung impliziert: Faltenwurf des Gewands, Zug der Schriftzeichen, [...] Veränderlichkeit einer Laune]. In der Atomlehre die eigentümliche Bewegungsform der Atome; Konfiguration ohne Festigkeit oder Naturnotwendigkeit: ein „Fließen“ (im musikalischen, das heißt modernen Sinn: Platon, *Philebos*).“ → Barthes (2007), S. 44.



Rhythmus ... „For me writing is a question of finding a certain rhythm. I compare it to the rhythms of jazz.“ → Françoise Sagan

Rhythmos ... Idiorrhhythmie → *Wie zusammen leben*. Ohne Fragezeichen. *Wie zusammen leben*, ohne Notwendigkeit des Zeichens einer Frage, sondern als Ausdruck einer Frage selbst: 1-/3-/2-silbrig kommt sie daher, hopsend vielleicht, ein kleiner Sprung oder eine Drehung, ohne sich stellen zu müssen. Jenseits althergebrachter Formeln von Gemeinschaft lässt sich hier ein „Phantasma“ aufspüren, wie uns Barthes geheimniskrämerisch verrät: „In der Phantasie allein leben wollen und zugleich, ohne Widerspruch, zusammenleben wollen“. Das Phantasma zieht Barthes zum ägäischen Berg Athos, wo sich einmal, vor langer Zeit, eine idiorrhhythmische Lebensweise, ursprünglich als klösterliche Organisationsform praktiziert, auch außerhalb des Klosters etablierte: Jeder Mönch lebte seinen eigenen Rhythmus und hatte dennoch an gemeinsamen Strukturen wie dem gemeinsamen Beten teil. Die Hochzeit von *idios* und *rhythmos* (→) wird für Barthes zum formalen Freudentanz, zum Inbegriff jenes bestimmten Maßes der Unbestimmtheit, das das *Zusammen am Leben* lässt, und *wie!* Denn der *Rhythmos* ist schon „per definitionem individuell: Zwischenräume, Flüchtigkeit des Code, Art und Weise, wie sich das Subjekt in den [...] Code einfügt“. Und er verweist auf „subtile Formen der Lebensweise: Stimmungen, instabile Konfigurationen, Schwankungen zwischen Depression und Erregtheit; kurz das Gegenteil eines starren unerbittlich-gleichförmigen Takts.“ Repressive Bedeutung von Rhythmus (→) später (→ → → →). Eigentlich also, so

Barthes, sei das *idios* gar nicht mehr nötig. Denn im *Rhythmos* bleibt *Wie zusammen leben* als Frage offen. → Roland Barthes, *Wie zusammen leben*. Simulationsen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976-1977. Frankfurt 2007.

Rhythmus ... „Wenn dann noch jemand weiß, was Rhythmus ist, so dürfte sein Scharfsinn unbegrenzt sein.“ Sportfunktionär und -wissenschaftler Carl Diem (1882-1962) angesichts der verwirrenden Begriffsvielfalt in der aus sehr heterogenen Gruppen bestehenden Rhythmikbewegung / Rhythmischen Gymnastikbewegung im Deutschland des beginnenden 20. Jahrhunderts. Diems Rolle im Nationalsozialismus ist umstritten, wie überhaupt den historischen Rhythmiker/innen bis heute der Schatten ihrer (teilweisen) propagandistischen Verstrickungen anhaftet. → Nachzulesen bei: Bernd Wedemeyer-Kolwe: „Der neue Mensch“. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Würzburg 2004.

Rhythmus ... „Musik und **Rhythmus** finden ihren Weg zu den geheimsten Plätzen der Seele.“ (→ Platon). Bevor sie nicht berührt wurden, wissen wir vielleicht nicht(s) von diesen sogar vor uns geheimen, anklingbaren Saiten.

Rhythm ... The notion of **rhythm** brings with it or requires some complementary considerations: the implied but different notions of polyrhythmia, eurhythmia and arrhythmia. It elevates them to a theoretical level, starting from the

lived. Polyrhythmia? It suffices to consult one's body; thus the everyday reveals itself to be a polyrhythmia from the first listening. Eurhythmia? Rhythms unite with one another in the state of health, in normal (which is to say normed!) everydayness; when they are discordant, there is suffering, a pathological state (of which arrhythmia is generally, at the same time, symptom, cause and effect). The discordance of rhythms brings previously eurhythmic organisations towards fatal disorder. **Polyrhythmia analyses itself**. A fundamental forecast: sooner or later the analysis succeeds in isolating from within the organised whole a particular movement and its rhythm. Often coupled empirically with speculations [...], the analytic operation simultaneously discovers the multiplicity of rhythms and the uniqueness of particular rhythms (the heart, the kidneys, etc.). The rhythmanalysis here defined as a method and a theory pursues this time-honoured labour in a systematic and theoretical manner, by bringing together very diverse practices and very different types of knowledge: medicine, history, climatology, cosmology, poetry (the *poetic*), etc. Not forgetting, of course, sociology and psychology, which occupy the front line and supply the essentials.(→ Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis - Space, Time and Everyday Life*, translated by Stuart Elden and Gerald Moore, London/New York: Continuum 2004, p. 16)

The Cyborgs' Journey into Space, Rhythm & Sound

Georg Fattinger

Rhythmen organisieren den Raum, programmieren Körper, die wetware, filtern das Rauschen, schaffen ein Territorium, das schon wieder in Auflösung begriffen ist, sich überschlägt, bis zur Vernichtung, point of no return; Kristallisierungen, Zersetzungen und Transformationen, der letzte Schrei im kosmischen Produktionsprozess. Womöglich langfristig Selbstzerstörung, die Fluchtlinie des Verderbens, kurzfristig Metamorphosen, die uns bereichern, neue Horizonte erschließen und alte niederreißen.

„Musik hat einen Zerstörungsdurst, alle Arten von Zerstörung, Auslöschung, Zerbrechen, Zerrüttung.“¹

Der Club, Hedonistentempel unserer Zeit, berauschte Körper im Takt der Maschinenmusik, Harmonien und betäubende Dissonanzen in kalter stahlglatter Finsternis, MDMA schafft organlose Körper, die im Rhythmus kollidieren, sich finden, verloren am Rande des Spektakels in die Leere starren...

„Ein Fehler in der Geschwindigkeit, im Rhythmus oder in der Harmonie wäre eine Katastrophe“² - ein Fehler im Rhythmus und alles implodiert - ...

Wiederholungen mit Differenzen, jedes Wochenende, jeden Tag, Exzess von Freitagabend bis Montagmorgen, Cyborgs werden geschaffen, die vorher noch nicht existierten, (manche nennen sie immer noch Menschen) ihre Nächsten erkennen sie nicht wieder -

„They have been here all along and they are you. You are the alien you are looking for.“³ -

sie sind zum Input einer gewaltigen Maschine geworden, die ZNS, Muskeln, Organe transformiert, und neue Wesen ausspuckt, verloren in der fremden Welt des Morgens danach, gefangen zwischen Cyberspace und globaler Betonwüste.

„SYNTHESIZE YOURSELF, MACHINES MAKE YOU FEEL MORE INTENSELY THAN EVER IN THE 20TH CENTURY!“⁴

Die kosmischen Kräfte sind längst eingebrochen in die Musik, in die Rhythmen, die unsere Körper bewegen.

„Kräfte des Chaos, irdische Kräfte und kosmische Kräfte: all das trifft im Ritornell aufeinander und wetteifert miteinander.“⁵

Nach wie vor werden Kreise gezogen und Gebiete abgesteckt, um diesen Bruch zu verleugnen. Wiedererkennbare Harmonien, Rhyth-

men, die uns unsere Bestätigung liefern, uns immer mehr verstricken in das human security system, nur ja keinen Schritt über die Grenzen hinaus, meide das Unbekannte, dort herrscht nur Chaos, ewiges Recycling von Stars, Tönen, Harmonien, Musik die uns einlullt, uns nie ausbrechen lässt, die schon die Ahnung eines Außen, in dem andere Kräfte herrschen, andere Klänge regieren, ausrottet. Spiel ihnen immer dieselbe Scheiße vor, verkauf sie mit einem neuen Cover, wieg sie in Sicherheit, damit sie nicht merken, dass wir längst über dem Abgrund balancieren.

Das geschlossene System aufbrechen - Open the circle in order to let in the cosmic forces of the future, alien synthesizers reign supreme!

„... sich mit den Kräften der Zukunft, mit kosmischen Kräften ... vereinen“⁶

Wer spielt hier mit wem? Wer macht Musik?

„They operate synthesizers, but really technology is synthesizing them. They don't resist the synthetic, they give in to it, enslave themselves, allow technology to reprogram them, to resequence them, to extrude them as the Servomechanisms of the Synth. Showroom dummies, menschenmaschinen, robots and models: these are the new generations of sex organs the synthesizers need in order to reproduce themselves.“⁷

Nicht Menschen operieren mit Maschinen, Synthesizer maschinieren extraterrestrische Cyborgs, die sich noch immer für authentische, beseelte Menschen halten ... FUCKING RIDICULOUS! WE ARE NOTHING BUT THE SEX ORGANS OF MACHINES NAVIGATING IN UNKNOWN GALAXIES OF RHYTHM AND SOUND ...

Ein Territorium, in dem sich schon die Fluchtlinien abzeichnen, die Brüche, die den Kosmos eindringen lassen. Das Klang-Farben-Ritornell des Vogels schafft ein eigenes Territorium, kreierte eine eigene Ausdruckskraft - the colored bird sings to mark its territory, the machine creates bass and beat to make the cyborgs dance.

„Die Rolle des Ritornells ist oft hervorgehoben worden: es ist ortsgebunden, territorial, es ist ein territoriales Gefüge.“⁸

Das Ritornell aus Maschinenmusik und Amphetaminen, manipuliert Bio- und andere Rhythmen, schafft den Club, in dem sich heterogenes Musikmaterial anreichert um neue Formen entstehen zu lassen. Mehrwert, neue Ebenen, Emergenz in der Immanenz.

Von Techno zurück zu Funk und Jazz und umgekehrt. Klassische und Synthesizermusik - Jeff Mills mit dem Orchester von Mont-

pellier, Xenakis elektronische Raummusik, „Kraanerg“ performt von Künstlerkollektiven.

„Maschinen-Oper, die heterogene Ordnungen, Arten und Qualitäten wiedervereinigt.“⁹

Das Territorium hinter sich lassen, den Klang eine Autonomie gewinnen lassen, - die Musik schafft sich jenseits jeder Bedeutung ihre eigenen Landschaften - THE LANDSCAPES OF SOUND ...

„Die Melodienlandschaft ist keine Melodie mehr, die mit einer Landschaft verbunden ist, sondern die Melodie selber bildet eine Klanglandschaft.“¹⁰

Eine verlassene Halle, die nun wieder für einige Stunden von Untoten in Ekstase und Agonie bewohnt, beschmutzt, ausgemessen, durchwandert wird; pulsierender Intensitätsknoten voller Rhythmen - 4/4 Takt des Techno, neurochemisch befeuerter Biorhythmus jenseits jeden Gleichgewichtszustand, Bluthirnschranke überwunden, „Hard jungle hacks through blue gloom“¹¹, Neurotransmitter freigesetzt, Serotonin schießt ein, synchroner Kick in dutzenden Körpern, liquefaction of neural systems gefolgt vom unvermeidlichen Low, Driften am Rande des Kollaps, der Fluchtlinie nach, die sich vielleicht als Todeslinie entpuppt - aber das weiß man erst, wenn es bereits zu spät ist. Labormaschinen (Shulgimmaschinen) hacken mit MDMA-Strömen den Biorhythmus humanoider Cyborgs, die nie das waren, wofür sie sich hielten.

„Das Territorium ist das Produkt einer Territorialisierung von Milieus und Rhythmen.“¹² -

Ohne Rhythmus kein Territorium - das wissen alle, die nach einer solchen Nacht schon einmal die Sonne mit ihrer ganzen Härte zu spüren bekommen haben, das Ritornell schafft ein Gefüge, eine Anordnung heterogener Teile, Körper, Partialobjekte überschlagen sich im Bad der ohrenbetäubenden Schallwellen, ein Territorium beleben und es im selben Moment schon überwinden, der Maschinenklang kolonisiert den ganzen Globus, reißt alle Grenzen nieder, bevor er sich zur Eroberung der Galaxis aufmacht.

Ein Chaosmos von Strömen, in denen wir mithilfe des Rhythmus Inseln schaffen, die bald darauf wieder im Meer versinken - „Rhythm is the milieus answer to chaos“ - Georhythmen, der Erde treu bleiben und eine neue Erde durch die Musik schaffen auf Wasser und Lavaströmen ...

Der Großstadtdschungel, ein komplexes Chaos, in dem wir die Inseln finden, weil wir sie uns schaffen für eine Nacht der Geborgenheit, der positiven Entfremdung, wovon? ALIENATED AND LOVING IT! MY WHOLE LIFE CONSISTS OF PROCESSES OF ALIENATION!, die Zerstörung und Entstehung von Körpern, Vegetieren und Explodieren ...

„Musik ist niemals tragisch, Musik ist Freude. Aber sie gibt uns zwangsläufig ein Gefühl für das Sterben, weniger für das Glück, sondern dafür glücklich zu sterben, zu vergehen.“¹³

Am Grat des Rhythmus zwischen ekstatischer Selbst-Vernichtung und Bejahung wandeln ... Zwischen Nacht und Tag leben, weder im Einen noch im Andern, zwischen den Welten, den Milieus, den Rhythmen wandern, Underground Resistance und Jazz, westafrikanische Trommelrhythmen und ein ganzer Haufen Streicher, die verschiedene Codes mit sich führen, vermischen, Signal-Rauschen-Abstand, Körperprogrammierung für eine neue Welt, die ultimative Zerstörung oder ein neuer Planet?

Der Rhythmus kommt zu seinem Recht, das 20. Jahrhundert als Zeitalter einer noch nie dagewesenen Deterritorialisierung. Der Rhythmus wird unabhängig, muss sich nicht mehr unterordnen, der Klang, der Ton, das Geräusch wird aus seinen alten Zwängen befreit. Mit der *musique concrète*, John Cage und anderen beginnt der Anfang vom Ende dessen, was okzidentale Oberschichten immer schon für Musik gehalten haben. Mehr denn je brechen ganz andere Kräfte ein, die Kräfte des Chaos reißen alles mit sich und schaffen eine neue Welt, in die wir heute geworfen sind.

Musik als Kunst ist keine Domäne des Menschen, NONHUMAN EXPRESSIVITY, Maschinenkunst von und für Cyborgs, die immer schon Tiere waren (die Predators sind wir!). Kosmische Kräfte, die in die Musik einbrechen und das Raumschiff Erde in Richtung Zukunft beschleunigen, einer Fluchtlinie folgend, gezeichnet vom Space Jazz der Klangmaschinen (Sun Ra), den Synthesizern von Drexciya, *Journey Of The Deep Sea Dweller, from the deep sea straight to Alpha Centauri*.

„Edgard Varese: 'I need an entirely new medium of expression: a sound-producing machine. And here are the advantages I anticipate from such a machine: crossrhythms unrelated to each other, treated simultaneously; the machine would be able to beat any number of desired notes, any subdivision of them, omission or fraction of them, all these in a given unit of measure or time which is humanly impossible to attain.' This 'humanly impossible' time, this automatization of rhythm which is rhythmatiks, opens up the posthuman multiplication of rhythm: the rhythm synthesizer's spastic pulses seize the body, rewiring the sensorium in a kinaesthetic of shockcuts and stutters, a voluptuous epilepsy.“¹⁴

Eine Musik die mit Milieus und Rhythmen ein Territorium produziert, aber nur um schon die Wege vorzuzeigen, die Brüche anzudeuten, in denen sich das Territorium pulverisiert und uns die Kräfte des Chaos aus der Stratosphäre jagen, den Sternen entgegen. Das ist nur möglich wenn der Klang selbst auf Reisen geht, eigene Landschaften bildet - SPACE MUSIC, Tonexperimente, 60 Streicher spielen Glissandi bis zum kosmischen Delirium - uns aus der Erdumlaufbahn schießt.

Xenakis schafft einen Raum durch Musik, macht eine Haecceitas fühlbar, einen Punkt in Raum und Zeit, eine Stimmung, die Strahlen der Sonne, die sich überschlagenden Stimmen in den griechischen Demonstrationen gegen die Nazis - METASTASIS - die Sprechchöre, die Schüsse, das Blut. In allen Genres der Musik der letzten hundert Jahre finden sich diese Tendenzen (sicher auch schon früher in anderen Formen), ALIEN TAKEOVER, VIRUSES INFECTING OUR SOUNDSYSTEMS ...

Philip Glass' Soundtrack zu „Koyaanisquatsi“, das Geodelirium eines Planeten in ständiger Beschleunigung, der Minimalismus; Differenzen in ständigen Wiederholungen, Steve Reich schafft in „Desert Music“ einen glatten nomadischen Raum, inspiriert durch afrikanische Trommelrhythmen, Tod und Leben im vergänglichem Klang.

Im Jazz von Sun Ra, der zurück zu den ältesten Zivilisationen und mit ihnen in die Zukunft voranprescht; Klangexperimente im Afrofuturismus - Technologie und Mythologie verbinden - das ist Paul Millers Projekt einer Rhythm Science, eine Sequenz zerlegen und ihre Töne und Bilder in andere Kontexte übertragen, in verschiedenen Umgebungen gleichzeitig navigieren, die Kontexte auf Kollisionskurs bringen.¹⁵

Ambient von Brian Eno, an- und abschwellige Klangintensitäten im Hangar - MUSIC FOR AIRPORTS - ready for take off straight into the orbit!

Genau so in Hip Hop und Techno - Kool Keith, Deltron 3030, UR, Galactic Funk & Hi-Tech Jazz on Jupiter in Deep Space. Akustische Landschaften, die eine eigene Ausdruckskraft erlangen mithilfe von Klangmaschinen (Frequenzen, Partialobjekten, circuits, Reglern ...). Interstellare Transcodierungen zwischen Milieus schaffen Rhythmen, heterogene Materialien treffen aufeinander und öffnen erst den Zugang zum futuristischen Rittornell des Chaosmos - unlock the gate - Galaxien und Sterne werden geboren, nicht anders in der Musik, Frequenzen belegen, Wellen schaffen und modulieren, ein Saxophon trifft auf schrillen Acid, eigene Ausdrucksmaterialien, Signaturen, Stile und neue Konsistenzen. Wie bilden heterogene Materialien eine Verbindung, Amalgamierung und Klangkonsistenz? Wie bilden Digitales und Analoges neue Formen, wie bereichern sich verschiedene Klangmaterialien? Klangpopulationen freisetzen und sie ihrer eignen Evolution überlassen ...

„The synthesizer becomes a sound weapon, becomes what composer Iannis Xenakis calls the Sonotron, 'an accelerator of sonorous particles, a disintegrator of sonorous matter', the sonic weapon which zapps! you.“¹⁶

Nicht mehr rückwärts hören, nicht mehr das Neue in alte Kategorien zwingen, sondern begreifen, dass die Zukunft unaufhörlich die Gegenwart schafft. Abstrakte Maschinen, Attraktoren, die

komplexe Systeme in Richtungen ziehen, die wir uns unmöglich ausmalen können. Zu viele Variablen, zu viel Tonmaterial.

William Gibson: The future is already here, just unevenly distributed ...

„... monsters from the low end which submerge you in liquid dystopia. Acid frequencies clench the nerves like tazers, oscillations wince across the body in wave motion, abrasive tones remove cotton wool from your ears and vigorously scour inside the brainpan.“¹⁷

If any sound can be you, what sound will be you? Which rhythm will reprogram your human biocomputer?

Anmerkungen

- 1 Deleuze/Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Merve 1992: 408
- 2 Ebd.: 424
- 3 Kodwo Eshun, More Brilliant Than The Sun. Adventures in Sonic Fiction, Quartet Books 1998: 84
- 4 Ebd.: 002
- 5 D/G: 426
- 6 Ebd.: 425
- 7 Eshun: 86f
- 8 D/G: 426
- 9 Ebd.: 451
- 10 Ebd.: 434
- 11 Nick Land, Fanged Noumena, Urbanomic 2012: 399
- 12 D/G: 429
- 13 Ebd.: 408
- 14 Eshun: 79
- 15 https://www.youtube.com/watch?v=qNa_7iWWq7Q
- 16 Eshun: 80
- 17 Ebd.: 83



Soundtrack zum Text:
Das Album „Calabi Yau Space“ von Dopplereffekt

1, 2, 3, 1, 2, 3

Markus Mittmansgruber

Das ist der Rhythmus, bei dem man mit muss. Sicher, alle müssen mit. Das steckt an. Das gemeinsame Marschieren. Das gleichzeitige Aufstampfen. Da muss man eben mit. Da bleibt einem gar nichts anderes übrig. Sicher. Und wer nicht will, wird mitgeschleift. Dem werden am besten Arme und Beine gebrochen, damit die Extremitäten nicht aus der Reihe tanzen können. Dem wird der Rhythmus eingebläut. Bis er grün und blau ist. Genau. Dann wird er schon mitschwingen. Dann wird sie schon mitschwingen. Die grün-blaue Haut. Beschwingt-sein will gelernt sein. Das geht nicht von heute auf morgen. Bis man sich synchronisiert hat, dauert es. Bis man gleichzeitig ist, mit dem Takt vibriert, mit dem Takt des Taktstocks. Bis man den Rhythmus tief im Blut und im Fleisch hat. Oder. Nicht. Bis einem das Blut in Wallung gerät. Bis einem anders wird, mit den anderen gemeinsam. Herrlich, wenn man sich selbst so los werden kann. Da fühlt sich alles gleich besser an. Wenn man endlich Anschluss gefunden hat. Wenn man sich den anderen und an die anderen angeschlossen hat, ohne es zu merken. Und man zu denken beginnt, dass man es als einziger wahrhaftig spürt. Dieses Heimatliche. Oh ja, als einziger und ganz ganz wirklich und echt und wahr. Und doch ist man gleichzeitig Teil. Nimmt man Anteil. Hat man Anteil. Das ist doch etwas Schönes. Teilhabe. Teil einer Sache zu sein. Sich leiten zu lassen. Sich lenken zu lassen. Zu folgen. Das hat doch was. Nicht. Diese Gelassenheit. Dieses Mitreißen-lassen. Diese Empfänglichkeit. Es geht doch letztlich nichts über das Gehorchen. Oder. Wenn einen der Rhythmus überkommt. Dann muss man einfach nachgeben und „ja“ sagen. Es hilft nichts. Da hat man nicht zu widersprechen. Selbst wenn es nicht der Rhythmus sein sollte, auf den man gewartet hat. Aber das kann man schließlich erwarten, von einem selbst. Eine gewisse Flexibilität. Eine gewisse Bereitschaft zur Anpassung. Bestimmt. Sonst geht nichts weiter. Sonst passiert nichts. Sonst bleibt das Ereignis auf der Strecke. Bleibt das Tanzbein im eigenen Schlamm stecken. Im eigenen Dreck. Das kann man doch nicht wollen. Nein. Das will bestimmt niemand. Darum lieber gleich auf den Rhythmus vertrauen. Aber Moment mal. Kurzen Moment. Leiert sich der Rhythmus nicht aus, auf Dauer? Leiert er auf Dauer vielleicht nur dasselbe daher, aus seinem Leierkasten? Und tut nur so, als ob. Tut nur so, als ob er ein anderer Rhythmus wäre, tut nur so, als ob er originell wäre, tut nur so, als ob unter ihm alle anderen gleich wären, als ob er verbinden würde, als ob es da kein Gefälle geben würde. Nein. Nein, das kann nicht sein. Gut, ja, er hat sich eingeschlichen, ohne Vorwarnung, unter die Haut. Aber das kann man ihm nicht ankreiden. Man kann vom Rhythmus nicht verlangen, dass er sein Ankommen jedes Mal brav ankündigt,

dass er die Uhrzeit seiner Ankunft groß an die Tafel schreibt. Wo kämen wir denn da hin. Zu den Maschinen, kämen wir dann. Zu den Stechuhren und zu den Stechschritten. Na gut. Das ist vielleicht ein wenig übertrieben. Aber wieso eigentlich nicht. Oder. Ein Rhythmus muss immer einfallen dürfen, wenn man so will. Aber, aber. Man muss auch ausfällig werden dürfen, ihm gegenüber. Das muss er sich dann auch gefallen lassen. Dass er vielleicht nicht gefällt. Dass er vielleicht nicht so ankommt, wie er es vielleicht gern gehabt hätte. Dass man seine Geschwindigkeiten nicht leiden kann. Seine Konsonanzen. Seine Dissonanzen. Seine Wiederholungen. Seine Aufdringlichkeiten. Seine Lautstärken. Vielleicht dreht man dann am Knopf und stellt ihn leiser oder sucht eine andere Frequenz. Mag sein. Aber vorher, vorher sollte man sich bitte schön schon darauf einlassen. Nicht gleich eine Mauer aufbauen. Das wäre fatal, nicht. Dieses Verstecken. Dieses Verkapseln. Da würde einem ja vielleicht was entgehen. Eine Gelegenheit. Eine Chance. Wo anders hin zu kommen. Also mal lassen, den Sender. Aufpassen. Lauschen. Was gerade gespielt wird. Offen bleiben. Damit man dann folgen kann. Folge leisten kann. 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. Schrittfolge. Übung macht ja bekanntlich den Meister. Denn noch ist kein Meister vom Himmel gefallen. Eher wächst auch einer aus der Erde heraus. Ein gewisses Taktgefühl hat doch jeder, oder. Von Natur aus. Ein gewisses Grundgefühl für den Takt. Für seine Stimmung. Für seinen Rhythmus. Davon kann man ausgehen. Was wären wir denn ohne das Gefühl dafür. Kristalle vielleicht. Atome. Steine. Punkte. Nicht einmal. Selbst die vibrieren. Und trotzdem muss man sagen: Zum Glück gibt es dieses Gefühl, das uns wegträgt. Gibt der Rhythmus dieses Gefühl, das uns ausdehnt. Ja, aber. Ja, schon, aber. Lullt der nicht auch ein. Das muss man schon auch fragen dürfen, nicht. Macht der Rhythmus schläfrig. Oder bringt er Bewegung ins Spiel. Kann ja auch sein. Dass er etwas in Fahrt bringt. Und dann muss man natürlich, ganz avantgarde, wie wir sind, wir alle, auch fragen dürfen, sogar müssen, ganz ernsthaft, ob die Rhythmus-Störungen, die Herzrhythmusstörungen, die Aussetzer, das Stocken, das Stottern, nicht viel wichtiger sind, weil produktiver, kreativer. Weil da etwas aufgeht oder offen bleibt oder geöffnet wird. Oder haben wir uns ohnehin bereits den Unterbrechungen verschrieben und uns ihnen gefügt. Haben wir uns bereits zu Tode gefügt. Fügen wir uns vielleicht gerade jetzt zu Tode. Unfug. Und so weiter, und so fort.



Soundtrack zum Text:
Pigeonhed: Battle Flag

Taktlos. Gegen politische „Korrektheit“

Dimitri Smirnov

{Taktangabe}

Wenn in den letzten zwei Jahrzehnten Diskussionen um die Diskriminierung von Menschen einen bestimmten öffentlichen Grad in den Medien und der Tagespolitik erreichten, war das Schlagwort „politische Korrektheit“ nie weit: In regelmäßigen Abständen bildet es ein kompaktes Argument, um politische Anschuldigungen zu entkräften oder eine kontroverse Sichtweise zu verteidigen. Auch in Österreich dient diese „Korrektheit“ häufig als Anlass, über Bezeichnungen und Handlungen in diversen gesellschaftlichen Bereichen zu sprechen, sei es am Arbeitsmarkt oder in Reden von Politiker*innen, aber auch in der Gastronomie, im Kultur- und Wissenschaftsbetrieb. Oft wird politische Korrektheit als eine Form der Zensur und der erzwungenen Gleichmachung beklagt, die darauf abziele, Individuen oder ganze Kollektive in ihrer Meinungsfreiheit einzuschränken und über die wahren Probleme einer Gesellschaft hinwegzutäuschen. Den Vertreter*innen dieser Korrektheit wird vorgeworfen, sie wollen in öffentlichen Debatten zu einem bestimmten Thema ohne Rücksicht auf andere Meinungen den Ton angeben.

Ist „politische Korrektheit“ eine adäquate Bezeichnung für die Anliegen der Kritik an der Diskriminierung und Unterdrückung von Menschen?

Ziel dieses Artikels ist es nicht, einen historischen oder aktuellen Überblick über die Verwendung dieser Formel zu geben. Vielmehr konzentrieren sich die folgenden Ausführungen auf die Vorstellung von *Korrektheit* und welche Bedeutungsstruktur dieser zugrunde liegt. Dabei soll ein grundlegendes Missverständnis von politischer Kritik herausgestellt werden, welches darin besteht, diese als ein Aufzwingen von Regeln zu deuten, als den Versuch, den Takt anzugeben.

{Aus der Reihe und im Takt tanzen}

Zentral für die folgenden einleitenden Überlegungen ist jenes Argument, welches oft von vorgeblichen Opfern einer Zurechtweisung im Namen der politischen Korrektheit vorgebracht wird: Eine Aussage, die als diskriminierend aufgefasst wurde, wäre nicht so gemeint gewesen, stand in einem humoristischen Zusammenhang oder sie ist auf eine bewährte Tradition zurückzuführen. Ebenso werden diskriminierende Bezeichnungen gerechtfertigt, diese stünden nicht etwa für Rassismus oder Sexismus, sondern hätten in einem bestimmten Kontext eine individuelle, von der üblichen Verwendung getrennte Bedeutung und zielten nicht darauf ab, jemanden zu benachteiligen oder herabzuwürdigen. Verbale Diskriminierung wird hier nicht als verletzendes Sprechen begriffen, sondern bloß als Verstoß gegen eine alter-

native Etikette, deren Normen keine evidente Gültigkeit zukommt und die als „politische Korrektheit“ in gewissen Kreisen bloß zum guten Ton gehört und von ebendiesen anderen aufgezwungen werden soll. In diesem Sinne erscheint der Begriff der Korrektheit äußerst passend: Korrigieren, vom lateinischen Wort *corrigere*, setzt sich aus der Vorsilbe *con-* und *regere* zusammen. *Corrigere* bedeutet wörtlich *geraderichten, etwas gerade machen*, und leitet seine Bedeutung vom Verb *regere* ab, *lenken, leiten*, und weiter *beherrschen* oder eben *regieren*. Politische Korrektheit diktiert anderen folglich ihre Normen und erlaube keine Abweichung von diesen, sie stelle einen willkürlichen Richtwert dar, der das Benehmen anleiten soll.

Worin besteht nun der übereilte Schluss, dass politische Kritik sich nicht gegen Diskriminierung und Unterdrückung richtet, sondern - wie der Begriff der *Korrektheit* suggeriert - lediglich die Befolgung von Regeln einfordert, um nicht *aus der Reihe zu tanzen*?

Konservative, reaktionäre Standpunkte, die sich der Bewahrung von traditionellen Regeln und Normen verschrieben haben und unreflektiert für die Erhaltung etablierter Konventionen eintreten, übertragen hierbei die eigene Sichtweise auf die politische Gegenseite und konstruieren eine (meist linke) Korrektheit als feindliches Regelsystem. Die Aufgabe und der Zweck von Kritik wird dadurch aber grundsätzlich verkannt, wie später noch genauer gezeigt werden soll: Kritik zeichnet sich in erster Linie nicht durch die Etablierung eines alternativen Regelsystems aus, sondern durch die *Erfassung des vorherrschenden*. Sie will nicht, wie „Korrektheit“ nahelegt, andere Leitlinien vorgeben, sondern bestehende Formen der Herrschaft erkennen und aufzeigen.

Bei der Verteidigung diskriminierender Praxen wird selten bedacht, dass unsere Wahrnehmung und Handlungen nicht im luftleeren Raum, losgelöst von der Gesellschaft und dominierenden Ansichten existieren, sondern in politische Strukturen eingebettet sind und von ihnen generiert werden. Definitionen sind im wahrsten Sinne des Wortes Abgrenzungen, die nicht zufällig ordnen, ein- und ausschließen. Das Feld unserer Wahrnehmung ist geordnet und orientiert sich stets an vorherrschenden gesellschaftlichen, politischen Strukturen, die sie zwar nicht determinieren, jedoch die Grundlage für unsere Erkenntnis und Existenz stellen: Wie Notenlinien durchziehen sie die Möglichkeiten unseres Denkens und Handelns, eine Art Notensystem, welches einen zu notierenden Rhythmus noch nicht vorgibt, jedoch eine ordnende Funktion besitzt. Die Taktangabe fungiert in diesem Notensystem als treibende Kraft, sie legt fest, welche Note dem zulässigen Rhythmus entspricht und schließt andere wiederum als unrhythmisch aus.

Diskriminierende Praxis, die sich ihrer selbst nicht bewusst ist, vergisst, dass auch sie einem ganz bestimmten Takt folgt: Ihre *Taktlosigkeit* zeichnet sich dadurch aus, dass sie in einer privilegierten Position ausgeübt wird und sie sich des Systems,

welches sie bevorteilt, nicht bewusst ist - übertönt vom eigenen Aufschrei, den die Sichtbarmachung und Gefährdung ihrer Privilegierung provoziert, hören Feinde einer linken, scheinbaren „politischen Korrektheit“ den Takt nicht mehr, dem ihre eigenen Handlungen folgen. Sie folgen einem Takt und erkennen diesen aber nicht als solchen an, sie sind also nur vermeintlich *taktlos*, erzeugen aber eben dadurch Unterdrückung, indem sie andere, die aus dem dominierenden Takt fallen, nicht entsprechend wahrnehmen.

Dieser Punkt lässt sich unter anderem am Beispiel der Sprache veranschaulichen: Wenn der Einsatz eines diskriminierenden Wortes damit gerechtfertigt wird, dieses stünde in einem individuellen Kontext für einen spezifischen Zweck, der von der aussprechenden Person festgelegt wird, wird Sprache in ihrer Funktionsweise verkannt. Ein*e Sprecher*in weist nicht im Moment der Aussage einem Wort seine Bedeutung zu, diese ist vielmehr eine (wenn auch nicht starre, ident wiederholende) Fortführung der Verwendung eines Begriffs bis zum Zeitpunkt der Aussage - „[d]ie Zeit des Diskurses ist nicht die Zeit des Subjekts“¹:

Somit ist die „Existenz“ des Subjekts in eine Sprache „verwickelt“, die dem Subjekt vorausgeht und es übersteigt, eine Sprache, deren Geschichtlichkeit eine Vergangenheit und Zukunft umfaßt, die diejenigen des sprechenden Subjekts übersteigen.²

Bei Diskriminierung geht es folglich nicht um den Verstoß gegen willkürliche moralische Normen oder ein Tabu, sondern um die Missachtung und das Vergessen der „kondensierte[n] Geschichtlichkeit“ einer Äußerung, deren Augenblick „sich selbst in die Vergangenheit und die Zukunft [überschreitet], insofern er ein Effekt vorgängiger und zukünftiger Beschwörungen der Konvention ist, die den einzelnen Fall der Äußerung konstituieren und sich ihm zugleich entziehen.“³ Die Geschichtlichkeit, die dem Ausdruck zugrunde liegt und ihm seine Bedeutung und Kraft verleiht, entspricht der Strukturierung durch den Takt (dessen entscheidendes Moment ebenfalls seine Zeitlichkeit ist), der unsere gesellschaftliche Praxis ordnet und regulierend in unser Verhalten eingreift. Die zuvor beschriebene *Taktlosigkeit* zeichnet sich eben dadurch aus, diesen kontingenten Takt als solchen nicht wahrzunehmen und die eigenen Werte als natürlichen Maßstab zu setzen, welcher sich auf den „common sense“ des status quo beruft.

Die Kontingenz und die Einsicht in ebendiese stellen hingegen eine Quelle der Kritik dar; die Tatsache, dass unsere Sprache und unsere Handlungen historisch und gesellschaftlich situiert sind, dient einem kritischen Ansatz, der diese Situiertheit prüft und an ihrer vorgeblichen Selbstverständlichkeit rüttelt.

{Kritik als Takt-ik}

Was ist nun Ziel und Aufgabe der Kritik? Oder: In welchem Takt marschiert das „bewegliche Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen“⁴, das wir laut Nietzsche als Wahrheit kennen?

Welchen Takt hat der Gleichschritt dieses Heeres?

Butler schließt an Foucault und seinen an Kant orientiertem Kritikbegriff an, wenn sie festhält, dass

die Hauptaufgabe der Kritik nicht darin [besteht] zu bewerten, ob ihre Gegenstände - gesellschaftliche Bedingungen, Praktiken, Wissensformen, Macht und Diskurs - gut oder schlecht, hoch oder niedrig geschätzt sind; vielmehr soll die Kritik das System der Bewertung selbst herausarbeiten.⁵

Wir können die Kritik qua Überprüfung in diesem Sinne, an die vorhergehenden Überlegungen anschließend, als *Takt-ik*⁶ verstehen, ein Vorgang, der in Beziehung zu der Aufstellung des Heeres tritt, das wir als *Wahrheit* bezeichnen, und den *Takt* seines Gleichschritts prüft.

Kritik lediglich als ein Beharren auf „politischer Korrektheit“ abzutun, offenbart in dieser Hinsicht die ganze Unzulänglichkeit dieses Gedankens: Wenn Foucault in seinem Vortrag, auf den sich Butler bezieht, die Kritik als eine „moralische und politische Haltung“, „eine Denkungsart“ in der Geschichte Europas definiert, die als „Kunst nicht auf diese Weise und um diesen Preis regiert zu werden“⁷ verstanden werden kann, lässt sich diese Konzeption unmöglich mit dem Begriff der „Korrektheit“, welche das lateinische *regere* in sich trägt, vereinbaren. Wenn Kritik ein System der Bewertungen herausarbeitet und es hinterfragt, indem sie diesem System seine Selbstverständlichkeit zugunsten einer Kontingenz nimmt, wird Herrschaft *entgegenwirkt*; sie soll nicht befördert werden, wie *Korrektheit* annehmen lässt.

Wenn beispielsweise Initiativen entstehen, die zum Ziel haben, eine Veranstaltung zu verhindern oder ihre Durchführung zu erschweren - sei es ein Konzert, ein Ball oder ein Aufmarsch - dann nicht, weil die dort vertretenen Meinungen der Etikette einer „politischen Korrektheit“ widersprechen (wie so oft behauptet wird), sondern weil in der Abhaltung dieser Veranstaltungen Strukturen erkannt werden, die Unterdrückung und Diskriminierung repräsentieren. Darüber hinaus finden sich die Strukturen, die im Fokus der Kritik stehen, nicht nur auf diesen Veranstaltungen, sondern durchziehen - wie ein regulierender Takt, dessen Schläge oft gewaltvolle Formen annehmen - die gesamte Gesellschaft. „Korrektheit“ ist folglich nicht Inhalt und Zweck der politischen Kritik, sondern beschreibt im Gegenteil den *herrschenden* Zustand, der geprüft und dessen Grenzen herausgestellt werden sollen. „Korrekt“ ist das Vorhandene, die dominierenden regulierenden Normen, die konserviert und reproduziert werden; die tatsächlich herrschende Korrektheit, die auf Unterdrückung aufbaut, wird durch Kritik hinterfragt. Kritik erscheint aus diesem Grund als Instrument, ein *vorherrschendes* System auf seine Grenzen und Grundlagen hin zu überprüfen. *Taktik*, wie sie hier verstanden wird, soll analog den vorherrschenden Takt in Gesellschaft und Politik herausarbeiten, der die Wahrnehmung, Handlungen und die Sprache strukturiert und sie ordnet: Takt-ik will wissen, wie wir *ticken*.

{Synkopen und das Unbetonte im Takt}

Welche Gegenstrategien ließen sich weiters finden, um einen herrschenden Takt zu unterwandern oder andere aus dem Takt zu bringen und Raum für die Reflexion auf eben diesen zu eröffnen? Hierzu können wir noch einmal auf einen Auszug aus Butlers Aufsatz über Foucault zurückgreifen:

Die Beziehung ist „kritisch“ in dem Sinn, dass sie keiner gegebenen Kategorie folgt, sondern vielmehr eine fragende Beziehung zum Feld der Kategorisierung selbst konstituiert und sich dabei zumindest implizit auf die Grenze des epistemologischen Horizontes bezieht, innerhalb dessen Praktiken geformt werden. Es geht nicht darum, Praxis auf einen vorgegebenen epistemologischen Kontext zu beziehen, sondern aus der Kritik genau jene Praxis zu machen, die die Grenzen dieses epistemologischen Horizontes selbst zutage bringt und gleichsam dessen Umrisse zum ersten Mal, wie wir sagen könnten, in Beziehung zu seiner eigenen Grenze erscheinen lässt.⁸

Die Grenzen des Taktes werden darin offenkundig, welche Rhythmen verhindert oder unterdrückt werden. Die geordneten Schläge täuschen über abweichende Positionen hinweg, indem sie der scheinbar unverrückbaren Struktur des regulären Taktes folgen und sich als selbstverständliche rhythmische Ausgestaltung deklarieren.

Eine kritische Praxis macht auf dieses System aufmerksam und deckt die der Wahrnehmung zugrundeliegenden Grenzen und Linien dieses Takts auf. Eine *gegen-politische Takt-ik* zeigt Präsenz, bleibt unangenehm und interveniert gegen Diskriminierung und Unterdrückung. Sie führt *Synkopen* in den herrschenden Takt ein, die *das Unbetonte betonen*. Betonte Schläge, die der dominierende Takt als „natürliche“ Rhythmisierung ausgibt, werden von Synkopen verunsichert, letztere bewirken eine rhythmische Verschiebung und schaffen eine Spannung, die vorführt, dass der Takt Variationen zulassen kann; darüber hinaus deutet die befremdliche Wirkung der unbetonten Schläge darauf hin, dass ein Takt im Hintergrund den Rhythmus strukturiert. Kritik, die als Sichtbarmachung des Unbetonten fungiert, eröffnet Möglichkeiten einer Praxis, die privilegierten Positionen und unterdrückenden Strukturen zuwiderläuft – *Gegenrhythmen*, die den vorherrschenden Takt unterlaufen und das Potential eines anderen, neuen Zusammenspiels aufzeigen. Die vielseitigen Gegenentwürfe, die dabei betont werden oder entstehen, bringen die Einheitlichkeit des Taktes durcheinander, an dessen Stelle *Polyrhythmen* treten. Diese fördern Abweichungen und lassen ihre synchrone Abfolge zu, sodass die uniforme Korrektheit des status quo unterbrochen wird und die von ihr verdrängten und ausgeschlossenen Rhythmisierungen hörbar werden.

Auch Sprache kann *synkopiert* werden: Die Inklusion weiblicher Formen, sowie gaps, Asteriske oder andere typographische Mittel, die den exklusiven Anspruch heteronormativer Identitäten auf Repräsentation unterwandern, verwirren den dominierenden Rhythmus der Sprache und lenken ebenfalls die Aufmerksamkeit auf das in der Gesellschaft Unbetonte.

Bei politischer Kritik handelt sich nicht um *Korrektheit*, um

die Einhaltung einer Reihe von Regeln oder das *con-regere* eines *geraden* Taktes, sondern genau darum, die geraden Schläge ebendiesen Taktes zu verunsichern: *Gegen-* und *Polyrhythmen* einzuführen und mittels Synkopen in der Praxis das Unbetonte zu betonen.

Anmerkungen

- 1 Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Aus dem Englischen von Katharina Menke und Markus Krist. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 55.
- 2 Ebd. S. 51.
- 3 Ebd. S. 12.
- 4 Nietzsche, Friedrich: „Ueber Wahrheit und Lüge im ausser-moralischen Sinne“, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Band 1. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin/New York: dtv/de Gruyter 2007, S. 873-890, hier S. 880.
- 5 Butler, Judith: „Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend (2001)“. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Brenner, in: Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (Hg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 225.
- 6 Für den Hinweis auf das Potential dieses Begriffs möchte ich Esther Hutfless danken. Die Konvergenz der zwei verschiedenen Etymologien kommt diesem Artikel zugute.
- 7 Foucault, Michel: *Was ist Kritik?* Aus dem Französischen von Walter Seitter. Berlin: Merve 1992, S. 12.
- 8 Butler, „Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend“, S. 230.



Soundtrack zum Text:
The Last Poets: Puerto Rican Rhythms

Gedanken an Penelope - Ein Spaziergang

Ferdinand Auhser

Ja sagen heißt es hier und dort heißt es weiß Gott und wissen die Götter wo weil das die neue Weisheit ist die neue Philosophie die neue Wahrheit die recht bedacht uralte fast mythisch und religiös genannt werden kann richtiggehend verehrt wird sie und wurde sie kann man sagen Ja als Gebet sagen oder vielleicht Ja als Gebetsmühle sagen so dass es sich festsetzt auf dass es sich festsetze irgendwann sagt der Philosoph der Ewigkeit kennt der überhaupt ein Irgendwann und muss man als Philosoph aufpassen was man denkt kann man das lenken kann sich das Aufpassen festsetzen oder einätzen und er sagt Nein er ahnt oder ermahnt oder er schreit Niemals etwas zurückhalten ruft er uns zu Niemals etwas dir selbst verschweigen das gegen deinen Gedanken gedacht werden kann man sich das zur Aufgabe oder zum Unterwurf machen zum Aufsatz denn das ist die Redlichkeit des Denkens als Schöpfer und Finder und Überbringer als Lehrer und Nicht Lehrer der Wiederkunft wähnt er und warnt er und mahnt er dass sich alles über eine Zeit festsetzen muss fast einschleichen muss es sich es muss sich im Körper festsetzen festkrallen sich ausbreiten muss bestimmend werden muss den Ton angeben den Takt vorgeben das Leben vorleben den Sinn belegen und soll bewegen oder soll es das soll sie das eben nicht sein fragt man sofort habe ich da vielleicht falsch gedacht oder gibt es das falsch Denken gar nicht mehr eben das kann es doch nicht sein schnell beiß ihm den Kopf ab dem Gedanken dieser Last diesem Gegen Gedanken diesem Du sollst das genau soll es soll sie doch nicht sein kein Taktstock der geißelt und vorgibt eben kein Gebot soll es soll sie sein aber was sonst und wie soll es und was soll sie kann man sie festmachen wo sie sich doch selbst festsetzen soll oder ist es vielleicht gar nichts Festes ist sie vielleicht eher etwas Flüssiges etwas Ungreifbares und etwas Unangreifbares ist sie vielleicht die Unsicherheit oder ein Meer ist es Vielleicht aber was sollen wir denn mit Vielleicht oder hört mit dem Aufhören des Du sollst auch das Sollen auf und kommt mit dem Aufhören ein Aufhören und ist das Vielleicht auch nur ein Aufbrechen und vielleicht ist durch das Vielleicht schon ein Teil des Festen flüssig geworden lässt uns treiben ein wenig treiben wo wir früher gegangen sind und Penelope muss ich zu dir zurückkommen das Treiben lässt uns so unsicher und ohnmächtig ganz verloren auf weiter See und weiter Flur und ohne Struktur und ohne allem und ohne Anhaltspunkt verloren auf dem Meer von allem es flutet alles durcheinander wenn man nichts mehr hat wo man sich anhalten oder anhalten kann nur weiter und weiter und immer wieder wo man sich festhalten kann wenn man auf einmal nicht mehr weiß wo etwas anfängt und wo etwas aufhört wenn alles ineinander und alles mit-

einander und alles zugleich wo auf einmal keine Ursache und keine Wirkung mehr da ist und kein Punkt keine Zeichen oder Anzeichen und Penelope muss ich zu dir zurückkommen wenn es auch kein Zurück mehr gibt wenn alles wiederkommt nur anders wiederkehrt wohin ist dann das Zurück aber manchmal weiß man nicht mehr wo man ist und würde doch gerne zurück wo alles klarer und deutlicher war oder ist es nur das Auge das sich gewöhnen oder ist es nur das Ohr das nicht gewohnt ist so zu hören und ist es nur der Fuß der sich auf dieser Welle noch nie bewegt hat oder immer schon bewegt hat und ich muss jetzt einfach aufstehen hinaus gehen denn es ist so denke ich der Gedanke der sich hier wieder zurechtfinden muss wenn wir es schon wagen sollen hier mit den alten Göttern hier bei den Göttern des Hinauf und Hinunter bei den Wellengöttern und Schwellengöttern die spielend sich zuspieren zeitgleich fühlen und zielen die Götter des Vielen bei den Verschränkungsgöttern bei den Vielleichtgöttern bei denen und jenen die keine Götter mehr sind bei den Zirkelgöttern bei Schlangengott Adlegott und bei der Musik und dem Tanz aber wie sagst du Penelope der Taumel soll es sein zu dem wir hinauf wollen wo wir doch eigentlich zurück wollen zu Dir zurück wollen nach Hause kommen wollen das ist anders geworden sagst Du mit jedem Schlag mit jedem Sekunden mit jedem Taktschlag ist anders geworden und wird immer anders werden in jedem Augenblick den ich weg war den ich fortgegangen war ist alles anders geworden weil nichts bleibt und nichts bleiben kann weil du auch nicht bleibst du bist anders geworden sagst du bist nicht mehr da oder dort wohin ich zurückkommen möchte und sagst du Ja sagt er schreit er sagen die Götter ist die Wahrheit die sich verbirgt die sich ziert diese hässliche Wahrheit die niemand sehen will niemand sehen kann weil man immer nur sich selbst und seinesgleichen sieht aber selbst ist man nicht wahrhaftig schlägst du auf mich ein mit dem Stock mit deiner Nadel schreibst du in meinen Rücken das schlechteste Buch tönt es von irgendwo ich hasse sie Ich hasse die Strafkolonie ruft das eiserne Herz der Eindringling aber du schreibst weiter und weiter deine Nadel zieht Furchen und furchbare furchtbare Spuren und du sagst die Spur wird weitergezogen sie zieht sich selbst lachst Du Penelope sie zieht sich selbst die Spur durchfurcht und durchzieht alles immer weiter und pflügt und formt die Pflugschar das ist die Wahrheit sagst du und peitscht die Wellen über das Meer den Wind der sie aufhebt und senkt und so senkt und hebt sich die Wahrheit wie ein Schleier wie eine Maske wie ein Gespenst das übers Meer zieht der Wahrheit Schleier dichtest Du nein nur über den Wolken hinter den Wolken wo die grausamen Götter wohnen und singen und tanzen und Trommeln schlagen doch wie hält man es mit den Göttern wenn sich der Boden auflöst wohin fährt der Tiefengott zurück wenn sich die Tiefe selbst auflöst wenn sich das Selbst auflöst aber so wird es erst singst und flüsterst Du mir zu das Selbst ist immer Auflösung in Auflösung stimmst Du mit ein und stimmst Du mir zu und er entkleidet sich sagst du weil er auf den Marktplatz muss und

auch ich muss spazieren gehen die Luft wird so trocken dünn und der Nebel zu feucht aber wo kann Ich hin wenn selbst Ich ganz aufgelöst bin ich wo kann Ich spazieren gehen hörst Du und er ist schon ganz ausgezogen dreht sich im Kreis schreit ich habe einen Vorgänger aber keinen Nachgänger keinen Vorläufer und keinen Bettgänger keinen Vorfahren aber viele Verfolger aber wer braucht Nachläufer wenn es doch kein Davor und kein Zurück mehr geben soll wer läuft denn nach oben und unten wer hat den Mut wir sagst du wir die Seeleute die Schiffsfahrer und Sehnsüchtigen die wir immer nach neuen Meeren und neuen Inseln trachten wir singst du aber ich bin gefesselt und höre nicht wir meinst du sind es aber wir wir wollen doch zurück wir die wir so lange fort gewesen und fort getragen waren und so lange in der Irre und Wirre in der Fremde wir Seefahrer sagst Du sollen es sein aber wir können es nicht und wir geht es nicht und müde sind wir längst denn weißt Du Penelope ewig werden macht müde doch langsam und schleichend gewöhnt sich auch das Auge an den Fluss und das viele Auf und Ab und den Ton den Takt und ich glaube es schlägt schon selbst mit und ist eins geworden mit den vielen Bewegungen den Vielen und geht und tönt mit singt mit und so schreibe ich und schreibe von Auflösung und ich schreibe dir denn am liebsten schreibt man an die Heimat und dorthin wo die Gedanken ruhen und so schreibt man doch eigentlich sich selbst oder an sich selbst oder schreibt auch sich selbst an damit man sich nicht vergisst Anna Hannah der Fluss kommt näher und näher und im Gehen schreibe ich weiter und denke an Dich und alle Tore die durchschritten worden sind alle Schnitte und Einschnitte und Abschnitte die ich wie Ringe an meinem Körper von außen nach innen und von innen nach außen zählen kann und die Geschichte die Du eingeschrieben hast in meinen Rücken und meine Haut die eingeritzt und eingearbt und eingeerbt und eingewoben und eingekerbt und eingefaltet ist in Rücken und Kopf Haut Auge und wie einen das verändern kann und wie dieses Einschreiben das Ein verändern kann zu Einschreiben und Nieschreiben und immer und weiter und wenn so viele Geschichten in mir und so viele Ohren in meinem Ohr sind wie viel muss ich dann hören als wie viele muss ich hören und kann das nicht auch einmal aufhören Anna da kommt der Fluss der uns in die Insel hineinträgt ich kann immer weiter gehen er ist schon ganz nackt und beginnt schon zu tanzen schreibt noch einen Brief ich habe einen Vorgänger schreibt er einen Vor und viele Nachgänger ich der Gegeißelte ich der Gekreuzigte ich der Verkannte Bekannte Unbekannte allen Verwandte Entsandte Gebrannte Entmannte singt tanzt und trinkt in vollen Zügen zeigt seinen kranken wieder kranken Körper bricht zusammen steht wieder auf zum ersten Mal bricht zusammen steht wieder auf zum zweiten Mal wer hilft mit wer hilft mir die Frauen die weinen helfen sorgen peitschen geißeln jammern klammern schluchzen und noch einmal geißeln siehe der Mensch siehe dein Sohn siehe deine Frau siehe dein Leben und wenn du zum Leben gehst vergiss nicht die Frauen vergessen nicht die Peitsche formt und kerbt und furcht und

Furcht überkommt alle und Demut und Unmut und Wehmut ertränkt sie alle die zusehen und lauschen die zuhören und nachsagen Ja sagen wie ein Leierkasten aufstehen und niedergehen und aufgehen und widerstehen und nicht widerstehen können denn der Wille fehlt oder fehlt nicht er kann gar nicht fehlen schreit er selbst aus den Untiefen hervor ich bin es doch der letzte das Letzte das geblieben ist so denkt er und lenkt er von unten ich bin es doch der letzte Wille wir und wirr sind wir die wir uns wollen können wir Wilden wir Wellen wir Willen wir Wider Willen und Gegen Wellen wir schnellen hinauf hinab wir sind es die Wellen tragen wir sind es die das Ja sagen wagen und wogen gemeinsam im Takt hinauf hinab wir sind es doch die gehen und treiben die bleiben und als Leib bleiben wir werden uns nicht vergessen sagen die Willen im Chor und tanzen unter den Wellen neben den Wellen hin und her tanzen die Willen hörst Du Penelope sie tanzen beschwingt und zierlich sie stoßen das Meer in Wellen und in eine große Welle sie stampfen und stoßen und schlagen das Meer die Willen zu Wellen und tragen uns weiter nach innen sie selbst sind innen und haben das Innen sind Schlägerinnen und Trägerinnen Pflegerinnen und Klägerinnen die Willen das Innen die Innen Welt ist größer und dichter eine ganze Welt im Innen der Welt im Innen der Welle eine Falte die sich schlägt ein Vorhang gewoben und schwer zu hebender dicker Stoff und entfalte und gestalte Dich Staub im Innern der Willen und Falte über Falte Haut über Haut über Hautfalte nur Haut und Berührung im Bauch des Willens nur Münder und Schlünde in der Tiefe des Meeres wo wollte ich gehen Penelope wenn ich nicht schwimmen kann wenn ich nur singen und sinken kann und immer tiefer werde und immer tiefer singe Penelope sinkst du mit mir kommst du zu mir bleibst du mit mir geboren vergangen verloren gefangen an der Fläche an der Meeresfläche an der Oberseite über die wir schreiten Du und ich und der Tänzer vom Marktplatz der Pfeiltänzer und Seiltänzer der getarnte Maskierte der Dickbärtige und Dünnhäutige wo ist seine Haut im Innern des Willens aber die Stimme tönt von gestern und vorgestern und die Bäume schreien mit und der Himmel schreit mit wir sind eins alle eins Alles ist eins aber nicht einerlei schreien Himmel und Bäume und die Wolken sehen uns zu wie wir selbst zu Willen werden und werden wollen und du sagst wenn du zum Leben gehst vergiss die Leiber nicht und Himmel und Wolken verweben einander das Meer steigt auf das Denken steigt auf kehrt als Wasser zurück und er murmelt und raunt neben uns Denken ist Schöpfung nicht die Wahrheit und die Klarheit des Himmels verdunkelt und vermengt sich und er wird eine Ebene und eben verschlingt sie uns dreht uns bläht uns und da der Zyklop der Einäugige der Gläsereschleifer siehst Du Penelope wie bei ihm alles eins sogar das Auge eins wird alles zusammen alles in Einem zusammengefaltet der das die es ausspricht und immer wieder sagen muss immer wieder die Welt sagen muss den Himmel sagen muss den Körper sagen muss und will und auch den Marktplatz und sagt und sägt und der Tänzer der Ewigkeit ist ganz nackt und häutet sich zieht eine

Schicht nach der anderen ab von sich nur ich bin hier gefesselt während Du singst Penelope und das Wachs tropft aus meinen Augen und Ohren fließt hinauf und hinab und ich möchte mittanzen und Schicht um Schicht ablegen aber es kommt immer wieder Haut und immer wieder Wille und immer wieder und Wider denn das Gegen ist hier und die Gegend bleibt hier weil wir die Insel überfluten Penelope die Insel überlaufen wir denn dieses Land ist eine Insel und wir haben es durchmessen und durchwandert und durchwachsen und sind darüber hinausgewachsen wir sind die ersten weil wir die ersten sein wollen die ersten Piraten und Aristokraten des Geistes in der Geschichte des Geistes und in der Geschichte der Geister dieses Landes das die Wahrheit ist hier treffen Wellen auf hier wenden sich Gestade wie trauernde Seelen ab und die Seele kehrt zurück zur See von der sie auferstanden war dieses Land Penelope muss untergehen hinuntergehen zu den Menschen so wie der große Lehrer und Dichter und Sünder und Verkünder von seinem Berg und seiner Sonne hinuntergehen muss untergehen muss und der weite Ozean scheint noch heller und leuchtet uns Eisschollen und Nebelschwaden vor und alles ist Wasser sagst du alles ist Welle rufen wir singen wir wie Sirenen im Untergang der Tänzer vom Berg ist ein anderer geworden unter Schichten von Haut und Falten ist er immer jünger immer ein Anderer ein Vorgänger geworden ist um Jahrtausende gealtert und jünger geworden Jünger geworden ist auf den Berg gestiegen und geht nun wieder unter Wasser unter See unter die Menschen um das Schweigen wieder zu lernen wenn Du zu den Menschen gehst Penelope vergiss die Schweiger und die Schwerter nicht denn auch die Getriebenen die Erlesenen sagen sie auch sie müssen das Schweigen lernen wenn alles Sagen und Sage ist und alles gesagt werden muss sie schweigen vor den vielen Verben und den vielen Sagen und falten sich nach vor und zurück falten sich zusammen auch manchmal in Ehrfurcht und beten zu den Willensgöttern und den Wellengöttern den Seegöttern und den Klagegöttern den Singgöttern und zu den Göttern des Vergessens Penelope hast du das gesehen und Penelope muss ich zu Dir nach vor oder zurückkommen wenn Du mit den Betenden das Schweigen lernst und gehst und mit mir gehst und die Fesseln sich lösen und der Mast und der Damm brechen und die Flut kommt und wir schweigen vor den Göttern die über allem thronen siehst Du die Schicksale thronen Penelope und wir Schweigenden sagen Ja.



Soundtrack zum Text:

Beth Orton: River Come Down (Dave van Ronk)

„Einmal sagte Hölderlin, alles sei Rhythmus...“*
Bernard Boesel

Die vielleicht schönsten Reflexionen zur Dichtung, die Hölderlin der Nachwelt hinterlassen hat, stammen gar nicht von ihm. Sie finden sich in Bettine von Arnims Briefroman *Die GÜnderode*, der dem Andenken an die bedeutende frühromantische Dichterin Karoline von GÜnderode gewidmet ist.¹ Das Buch basiert auf der 1804 geführten Korrespondenz der beiden Frauen, deren Schicksal so unterschiedlich verlief. Die GÜnderode, die nur unter Pseudonym zu veröffentlichen wagte, nahm sich 1806 das Leben, die Arnim wurde in den 1830er-Jahren zu einer vielgelesenen und auch politisch einflussreichen Autorin.

In der *Günderode* tauchen viele bekannte Namen auf, nicht zuletzt ist ausführlich von Hölderlin die Rede; ihm ist die Arnim zwar selbst nie begegnet; doch hatte sie Umgang mit seinem Freund Isaac von Sinclair; dieser hat ihr von den entrückten und doch so klaren Reden des Dichters erzählt, von denen sie nun einige in ihren Briefen an die GÜnderode paraphrasiert. Auch gibt sie dabei eine Einschätzung des Geisteszustands des Dichters ab:

„Gewiß ist mir doch bei diesem Hölderlin, als müsse eine göttliche Gewalt wie mit Fluten ihn überströmt haben, und zwar die Sprache, in übergewaltigem raschen Sturz seine Sinne überflutend und diese darin ertränkend; und als die Strömungen verlaufen sich hatten, da waren die Sinne geschwächt und die Gewalt des Geistes überwältigt und ertötet.“²

Und etwas später schreibt sie einen Satz nieder, der das Muster aller Hölderlin-Hagiographien abgibt:

„Mir sind seine Sprüche wie Orakelsprüche, die er als der Priester des Gottes im Wahnsinn ausruft, und gewiß ist alles Weltleben ihm gegenüber wahnsinnig, denn es begreift ihn nicht.“³

Es ist nicht ganz klar, ob Bettine das von selbst so sieht oder ob sie es von Sinclair (den sie im Roman „St. Clair“ nennt) übernimmt. Doch tut es auch wenig zur Sache, geht es doch um die alles beherrschende, die Individuen übersteigende Kraft der Sprache: diese nämlich „bilde alles Denken, denn sie sei größer wie der Menscheng Geist, der sei ein Sklave der Sprache“.⁴

Wer die Sprachreflexionen Heideggers kennt, kann hier einiges wiedererkennen oder präformiert sehen: Es ist die Sprache, die durch die Sprechenden spricht. Und tatsächlich zitiert Heidegger zu Beginn seines Aufsatzes „Hölderlins Erde und Himmel“ just die Stelle aus der *Günderode*, die dem Priester-Vergleich vorangeht. Es ist höchst bemerkenswert, wie sich Heidegger da auf Bettine von Arnim bezieht:

„In welchem Sinne Hölderlin das Dichtertum - nicht nur sein eigenes - erfährt, lassen wir uns von Bettina v. Arnim sagen.“⁵

Wann hat sich Heidegger jemals sonst etwas von einer Frau sagen lassen? Wann sonst hätte er sich dazu öffentlich bekannt? Die Sonderstellung Bettine von Arnims (Heidegger schreibt ihren Vornamen, wie zu seiner Zeit üblich, mit einem „a“) gibt sich auch in *Der Satz vom Grund* kund, worin Heidegger aus dem anderen vielgelesenen Buch der Autorin zitiert, nämlich *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*. Heidegger findet bei ihr eine beispielhafte Weise, den Satz im musikalischen Sinn zu denken. Sie schreibt:

„Wenn man von einem Satz in der Musik spricht und wie der durchgeführt ist, oder von der Begleitung eines Instruments und von dem Verstand, mit dem es behandelt ist, da meine ich grade das Gegenteil, nämlich, daß der Satz den Musiker durchführt, daß der Satz sich so oft aufstellt, sich entwickelt, sich konzentriert, bis der Geist sich ganz in ihn gefügt hat.“⁶

Nicht nur gleicht diese Umkehrung der vielleicht wichtigsten narrativen Methode Heideggers, die er praktisch in seinem ganzen Werk anwendet, nämlich der Verwandlung des Aktivischen ins Passivische. Sie findet sich auch in Arnims Hölderlin-Paraphrasen wieder, und zwar bezüglich des „Rhythmus“. *Nicht* sei es so, als brauche der Dichter nur ein gutes Rhythmusgefühl und ein Geschick im metrischen Aneinanderreihen von Worten. Nicht *so* verfüge ein guter Dichter über den Rhythmus sondern

„solange der Dichter noch den Versakzent suche und nicht vom Rhythmus fortgerissen werde, solange habe seine Poesie noch keine Wahrheit, denn Poesie sei nicht das alberne sinnlose Reimen, an dem kein tieferer Geist Gefallen haben könne, sondern das sei Poesie: daß eben der Geist nur sich rhythmisch ausdrücken könne, daß nur im Rhythmus seine Sprache liege, während das Poesielose auch geistlos, mithin unrhythmisch sei“.⁷

Sich vom Rhythmus fortreißen zu lassen, ist also die Grundbedingung; denn der Rhythmus geht über den individuellen Geist hinaus, er durchzieht sozusagen die Gemeinschaft der Geister, manifestiert sich in diesen, zumindest wenn sie Glück, wenn sie das Geschick haben:

„Nur der Geist sei Poesie, der das Geheimnis eines ihm eingebornen Rhythmus in sich trage, und nur mit diesem Rhythmus könne er lebendig und sichtbar werden, denn dieser sei seine Seele, aber die Gedichte seien lauter Schemen, keine Geister mit Seelen.“⁸

Dies könnte soviel sagen wie: Es gibt ein Potenzial eines eingebornen Rhythmus zumindest in den privilegierten Geistern, die zur Poesie, zur Dichtkunst, begabt sind. Es könnte aber auch universeller sagen: Jedem Menschengestalt ist ein Rhythmus angeboren, den als seine Seele zum Ausdruck zu bringen eben Poesie, Dichtung, Schöpfung sei. Der Geist müsse sich aber von diesem Rhythmus ergreifen, „fortreißen“ oder „begeistern“ lassen, denn: „Geist gehe nur durch Begeisterung hervor“, was hier heißt: Geist im emphatischen Sinne *ist* nur, sofern ein Geist

im allgemeineren Sinn sich von seinem ihm einwohnenden Rhythmus begeistern lässt. „Weil aber der Mensch der Begeisterung nie vertraue, könne er die Poesie als Gott nicht fassen.“⁹

Es gibt aber etwas später eine starke Andeutung, warum man dieser Begeisterung doch vertrauen könne. Der Rhythmus wird, wenn der Geist sich von ihm ergreifen lasse, in einem Kunstwerk veräußert - „jedes Kunstwerk sei ein Rhythmus nur, wo die Zäsur einen Moment des Besinnens gebe“.¹⁰ Eben dies ist entscheidend: die Zäsur, die Unterbrechung, die der Mensch in den Rhythmus einbringt und die den zu-reichenden Grund für die Besinnung abgibt, für diesen „Moment des Besinnens, des Widerstimmens im Geist“. „Die Zäsur sei eben jener lebendige Schwebepunkt des Menscheistes, auf dem der göttliche Strahl ruhe.“ Das lässt sich so verstehen, dass der Menschegeist den göttlichen Strahl bricht, etwa wie ein Prisma - „und so begleite diesen Hauptstrahl des göttlichen Dichtens immer noch die eigentümliche Menschennatur des Dichters“.¹¹

So suggestiv diese Paraphrasen sind, so sehr machen sie auch deutlich, dass die Arnim die romantische Heroisierung der Dichtung vorantreibt. Immer wieder spielt sie die von ihr beschriebene, man könnte sagen „hesperische“ Begeisterung,¹² zu der eben nur Dichter vom Format Hölderlins fähig sind, gegen die klappernden Reimversuche der Mächtigerndichter wie auch gegen die als seelenlos hingestellte Virtuosität des gelingenden Reimeschmiedens aus. Alle sind berufen und nur wenige auserwählt, seufzt sie.¹³ In dieser alleinigen Zuwendung zum Hohen und Erhabenen trifft sie sich einmal mehr mit Heidegger, der tatsächlich nur noch Hölderlin als maßgeblichen Dichter gelten lassen wollte.

Doch da macht die Günderoode nicht mit. In einem Brief, der direkt auf die Hölderlin-Paraphrasen und ihre Deutungen durch die Arnim eingeht und worin sie deren schwärmerische Ausführungen etwas ungeduldig zusammenfasst - „Du ahnest ein höheres rhythmisches Gesetz, einen Rhythmus, der Geist ist im Geist, der den Geist aufregt und zu neuen Offenbarungen leitet“¹⁴ -, verteidigt sie schließlich die sich an Regeln und „kindlichen Gesetzen“ orientierende Dichtkunst:

„glaube doch ja nicht, daß jene, die vielleicht kein hohes Genie im Gedicht entwickeln, nicht hierdurch zu Höherem gebracht würden, denn erst werden sie doch auf eine Kunst vorbereitet, sie haben eine Anschauung von Gedanken oder Gefühlen, die durch Kunstform eine höhere sittliche Würde erlangen oder behaupten, und dies ist der Beginn, daß der ganze Mensch sich da hinübertrage; es ist nicht zu verachten, daß im Unmündigen sich der Trieb zum Licht regt. - Und darum mein ich, daß kein Gedicht ohne einen Wert sei.“¹⁵

So redet die Günderoode ihrer Freundin ins Gewissen; die Rhythmologie, die diese mit Hölderlin vertritt, hat kein Exklusivrecht für die mit „hohem Genie“ Begabten. Sie ist universeller als die Rangunterschiede, für deren Feststellung die Men-

schen so viel Zeit und Kraft aufwenden. Implizit erinnert sie damit an den vielleicht hellsten Satz, den die Arnim paraphrasiert: „Einmal sagte Hölderlin, alles sei Rhythmus“.¹⁶ Und wenn sie noch im selben Satz über den Menschen und das Kunstwerk bei den „Dichterlippen des Gottes“ landet, dann ist klar, dass die Dichtung nicht nur Sprachdichtung ist: Sie ist vom Rhythmus geleitete *poiesis*, Hervorbringung im Sinne der Anordnung vorhandener Elemente; dann aber ist auch klar, dass der nach dem göttlichen Ebenbild geschaffene Mensch ebenfalls von Natur Dichter ist; und so auch die Arnim, die sich gleich den von ihr Geschmähten *berufen*, aber *nicht auserwählt* fühlt und die dennoch einmal bekundet:

„doch bin ich Dichter, obschon ich keinen Reim machen kann; ich fühl's, wenn ich gehe in der freien Luft, im Wald oder an den Bergen hinauf, da liegt ein Rhythmus in meiner Seele, nach dem muß ich denken, und meine Stimmung ändert sich im Takt.“¹⁷

Das wahrhaftige Poietische, Hervorbringende und Schöpferische ist also der Rhythmus, den jede in und mit sich herumträgt und der in ihr so und so viele Stimmungen veranlasst. *Die Günderode* ist auch deshalb über weite Strecken so interessant, weil die Arnim darin ihren eigenen Stimmungsrythmen so viel Raum gibt und sie mit viel Emphase – oft genug regellos – vermittelt. Nicht zuletzt wendet sie das von Hölderlin Übernommene in der Anlage des Briefromans an: Ihre eigene Begeisterung wird immer wieder von den kritischen, retardierenden, unterbrechenden Nachfragen der Günderode skandiert. Die Günderode spielt hier die Rolle der Zäsur, die den Strom der begeisterten Sprechakte erst zum Schweben bringt.

Anmerkungen

- * Inspiriert wurde dieser Text von Harald Bergmanns Film *Hölderlin Comics* (1994), der am 26. Juli 2014 im KulturRaum Zwingli-Kirche am Rudolfplatz in Berlin gezeigt wurde und der einige der hier verwendeten Zitate von Bettine von Arnim als Textinserts wiedergibt.
- 1 Neuerdings wird ihr Familienname wieder mit doppeltem „r“ geschrieben, wodurch im Folgenden die reale Person von der Figur des Briefromans unterschieden werden kann.
- 2 Bettine von Arnim, *Die Günderode* (Leipzig 1983), 290f.
- 3 Ebd., 295f.
- 4 Ebd., 291.
- 5 Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (Frankfurt/Main 1981), 154.
- 6 Bettina von Arnim, *Sämtliche Werke ed. Oehlke, Bd. III*, 168, zitiert nach: Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund* (Frankfurt/ Main 1997), 132f.

- 7 Bettine von Arnim, *Die Günderode*, 291.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., 292.
- 10 Ebd., 293.
- 11 Ebd., 294.
- 12 Vgl. ebd. Zum Stellenwert der hesperischen Poetologie und
überhaupt zum Thema siehe: Boris Previsic, *Hölderlins
Rhythmus* (Frankfurt/Main 2008).
- 13 Bettine von Arnim, *Die Günderode*, 180.
- 14 Ebd., 323.
- 15 Ebd., 323f.
- 16 Ebd., 294.
- 17 Ebd., 180.



Soundtrack zum Text:

Steve Coleman and Five Elements: „Irregular Heartbeats“
auf *Functional Arrhythmias*, New York, Phi Records, 2013

Notizen zur Tabulatur meines Lebens

Jan Bruckschwaiger

Das Leben lebt, *es pulsiert*.
Doch dieses Treiben ist streng strukturiert.

Rancière weist zurecht auf den Einfluss der französischen Ethnologie, insbesondere Emil Durkheims, auf das Denken Althusser hin.¹ Für Durkheim wird das Leben eines Kollektivs oder einer Gemeinschaft durch die Rituale geregelt, die erstmals durch die Religion ins Werk gesetzt wurden. Später können diese Rituale sich zwar aus dem Dunstkreis der religiösen Vorstellungen lösen, dies hebt aber nicht ihre Fundierung auf.² Religion würde also in dem Aspekt der Regulierung der Gemeinschaft und der Absicherung ihres Fortbestandes dem eines positiven oder weiten Ideologie-Konzepts nach Eagleton entsprechen.³ Ohne Struktur kein Leben, ohne deren Einübung durch Rituale genauso wenig.

Das Ritual der Anrufung gibt dem Subjekt Halt:

„Knie nieder, bewege deine Lippen zum Gebet und Du wirst glauben“,⁴ diese an Pascal angelehnte Losung Althusser findet ihre Verfestigung in der Wiederholung. Die Wiederholung wiederum kann als das konstituierende Moment der Struktur gesellschaftlicher Formationen angesehen werden. Wir, die Subjekte brauchen dies: die immer wiederkehrende Bestätigung einer Identität und die ewige Ermahnung, doch an seinem Platz zu verweilen.

Wie ein Hammerschlag holt mich der täglich von neuem gestellte Wecker aus dem Bett, zeigt mir die Anzeigetafel der Bahn den Weg in den *Moloch*.⁵ Wieder ausgespuckt, empfangen die nächste Anrufung, die nächste Note, die mich im Rhythmus, im Takt hält. Ein Ausbruch scheint nicht möglich und wenn, dann ist er schmerzhaft. Der Mensch ist „das ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“. ⁶ Oder aber: „[D]er Mensch [ist] von Natur aus ein ideologisches Lebewesen.“⁷ Allein ist der Mensch nichts.

Die trügerische Harmonie des Rhythmus, der sich dabei einstellt, gibt dem Subjekt scheinbare Sicherheit. Als vereinheitlichendes Movens durchpulst er die Sphären der Ideologie als Befindlichkeit des Landes: *Melancholia*.⁸

Als ich noch ein Kind war - in den 1980er Jahren - stellte sich bei mir ein Gefühl des Unbehagens oder vielleicht sogar der Angst ein als ich beim verspäteten Heimkommen von einem Spaziergang mit meiner Großmutter aus allen Wohnzimmerfenstern der Wohnanlage die Erkennungsmelodie der TV-Nachrichten vernommen habe. Gleichzeitig aber war dieses Ritual - welches ich damals bloß zum ersten Mal in dieser Synchronizität erlebt habe - auch

beruhigend, gleich einer Kirchenglocke.⁹ Was aber, wenn es ausbleibt? Bei der Kirchenglocke gäbe es dann wenigstens Fragen wie: „Ist sie kaputt?“ oder „Wie geht's dem Pfarrer?“

Der Musik haftet, wie Žižek anmerkt,¹⁰ nichts per se Progressives an. Sie hält nur die Struktur aufrecht, die die Kämpfe ermöglicht:

Ich steh auf, wenn ich kann
Ich leg mich hin, wenn ich muss
Ich finde keine Ruhe
Ich variiere meinen Rhythmus¹¹

Das Subjekt findet keine Ruhe; will es sie aber? Der *Conatus* Spinozas: Das Subjekt „*strebt, soviel an ihm liegt, in seinem Sein zu verharren.*“¹² Eingeschlossen, bedrängt und bedroht durch die Affekte versucht es immer wieder zu einer vermeintlich stabilisierten Form zu gelangen.

Pausenlos werde ich von Außen getrieben, zur Seite gestoßen: hier eine Pflicht, dort ein Interesse, welches nicht meines ist und an mich appelliert; kurz darauf die nächste Zurückweisung, hin zur besseren Identität. Und ich frage mich: Bin ich das? Was bin ich?

Männlich oder weiblich?
Proletarier_in oder Kapitalist_in?
Subjekt der Sprache oder subaltern?¹³
Für wen sprechen und für was?

Das Subjekt der Affekte im Unbehagen in der Kultur,¹⁴ der Arbeitsteilung oder schlicht der von Menschen geschaffenen Ordnung, die diese doch in der Wiederholung reproduzieren – *natura naturata/natura naturans* – produziert/produzierend...

Das Ich, das Ich sagt, ist ein anderer. (Schon wieder eine Produktion.)

Das Subjekt sagt aus, es bestätigt, es verneint, es trifft Unterscheidungen, Abmachungen, Verträge und Gesetze, die töten – *Es* selbst muss nicht mehr.

„Der ‚Geist‘ hat von vornherein den Fluch an sich, mit der Materie ‚behaftet‘ zu sein, die hier in der Form von bewegten Luftschichten, Tönen, kurz der Sprache auftritt.“¹⁵

Also kein reiner „Geist“, kein reines „Bewusstsein“, da durch die Sprache nichts mehr rein erscheinen kann. Deren Verweisungssystem wird sogar noch im Alltag reproduziert und durch die Aufteilung in Kategorien zu einer scheinbaren Harmonie der Einheit gebracht. Ideologie als semiotische Schließung.

Die alltäglich verwendete Sprache erscheint uns harmlos, nicht gewaltsam... Wir erlernen sie, ich erlernte sie genauso und ich kann mich darin gut zurechtfinden. Der gesicherte Rahmen wird nur dann verlassen, wenn die Sprache zur verletzenden wird, in den übrig gebliebenen Rissen unserer brüchigen Subjektivität.

Jede_r Einzelne darf sich darauf einstellen, möglichst sofort und nicht erst morgen mit dem Rhythmus dieser Schein-Harmonie „mitzugehen“, denn die Majorität geht schon „ganz von alleine“.

Manchmal würde ich gern einfach noch warten und mich ein wenig umsehen.

Ich will, dass meine Erzählung brüchig bleibt.

Anmerkungen

- 1 Rancière, Jacques: *La Leçon d'Althusser*. Paris, 2011, S. 219.
- 2 Durkheim, Emile: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Frankfurt am Main, 1994.
- 3 Eagleton, Terry: *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart, 2000, S. 38-41.
- 4 Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hamburg, 2010, S. 82.
- 5 Lang, Fritz: *Metropolis*. 1927.
- 6 Marx, Karl: "Thesen über Feuerbach", in: *MEW 3*, Berlin, 1964, S. 5-7.
- 7 Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, S. 85.
- 8 Einstürzende Neubauten: „Die Befindlichkeit des Landes“, auf: *Silence is sexy*. Mute, 2000.
- 9 Gemäß der Ideologietheorie Althusser gab es in der Epoche des Feudalismus abseits des repressiven monarchistischen Staatsapparats primär nur zwei ideologische Staatsapparate: Familie und Kirche. Diese beiden ideologischen Staatsapparate waren zumindest die wesentlichen in der Sicherung der Reproduktion der feudalen Gesellschaftsformation.
- 10 Žižek, Slavoj: *Die Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche über Lenin*. Frankfurt am Main, 2002, S. 55-56.
- 11 Die Sterne: „Ich variiere meinen Rhythmus“, auf: *Wo ist hier? L'age d'or*, 1999.
- 12 Spinoza, Baruch de: *Die Ethik*. Stuttgart, 2007, Buch 3, Lehrsatz 6.

- 13 Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien, 2008.
- 14 Freud, Sigmund: „Das Unbehagen in der Kultur“, in: *Gesammelte Werke [GW] XIV*. Frankfurt am Main, 1999, S. 419-506.
- 15 Marx, Karl: „Die Deutsche Ideologie“, in: *MEW 3*, Berlin, 1964, S. 30.



Soundtrack zum Text:

Die Sterne: Ich variiere meinen Rhythmus

Einstürzende Neubauten: Die Befindlichkeit des Landes

Soundtrack zum Heft:



STEREO

NOISE RED

follow the link: <http://sublinesblog.wordpress.com/2014/10/19/soundtrack-zu-heft4-rhythmus/>

VEB CHEMIEFASERWERK „FRIEDRICH ENGELS“ PREMİNITZ

ORWO Cr E II
AUDIO HiFi

Bias Position II
CrO₂
EQ 70 µs

60

NO.



Impressum

Sublin/mes. philosophieren von unten. a queer reviewed journal.
Heft#4, Wien 2014.

Medieninhaberin und Herausgeberin:

Aktionskollektiv Philosophieren von unten = AKPhu.

Kontakt: [sublines\[at\]rocketmail.com](mailto:sublines[at]rocketmail.com);

<http://sublinesblog.wordpress.com/>.

Erscheinungsort: 1020 Wien.

Mitarbeiter_innen der vorliegenden Ausgabe:

Ferdinand Auhser, Bernd Bösel, Jan Bruckschwaiger, Sabina Holzer,
Esther Hutfless, Georg Fattinger, Peter Kaiser, Mathias Koch,
Veronica Lion, Markus Mittmansgruber, Elisabeth Schäfer, Martin
Schlöggl, Dimitri Smirnov, Tanja Traxler, Heidi Wilm.

Coverbild: Man Ray: Object to be destroyed, 1923.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Object_to_Be_Destroyed#mediaviewer/
File:Objectdestroyed.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Object_to_Be_Destroyed#mediaviewer/File:Objectdestroyed.jpg).

Centerfold: Mathias Koch, Rhythmuskreis.

Soundtrack zum Heft auf: [http://sublinesblog.wordpress.
com/2014/10/19/soundtrack-zu-heft4-rhythmus/](http://sublinesblog.wordpress.com/2014/10/19/soundtrack-zu-heft4-rhythmus/).

Mitarbeiter_innen Soundtrack: Peter Kaiser, FS MASSAKER, Veronica
Lion, Markus Mittmansgruber, Peter Schroll und Stefan Voglsinger,
Martin Schlöggl, Esther Hutfless und Elisabeth Schäfer, Bernd
Bösel.

Abbildungsnachweis: S. 6, [http://www.rgbstock.com/bigphoto/nd-
BUrS6/Index+Cards](http://www.rgbstock.com/bigphoto/nd-BUrS6/Index+Cards), [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:ORWO_
Chrome_Cassette.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:ORWO_Chrome_Cassette.jpg); S. 15, The Sunrise: Ra fans it for the fans
at the 1980 Chicago Jazz Festival. Photo by Lauren Deutsch.
(http://gemsofjazz.blogspot.co.at/2013_03_01_archive.html);

S. 60: Esther Hutfless, Rhythmic Alienation.

Layout und Logo: Esther Hutfless.

Lektorat: Bernd Bösel, Elisabeth Schäfer.

Gefördert von der Kulturabteilung der Stadt Wien, MA 7.

Sublines

<http://sublinesblog.wordpress.com/>