



Peter Gendolla
no future oder
»Eine Hymne an den *Augenblick*«
und die Metaphysik der Präsenz

»Die Punks schauten sich um. Sie sahen die Arbeitslosigkeit. Die öde Zukunft, die ihnen in einer Industriegesellschaft offensteht, die ständig frisches Futter für ihre Fabriken und Werkhallen verlangt und als Alternative nur die nervende Routine des Schlangestehens vor dem Arbeitsamt bietet; sie sahen die Gewalttätigkeit, die von der Langeweile in der Isolation der Wohnsiedlungen/Schlafstädte, in den Hochhausblöcken genährt wird, in die ihre Familien in den sechziger Jahren gepreßt wurden. . . Sie sahen die monotonen Steinwüsten, die überfüllten Schulen; und sie sehnten sich nach einem Ausweg aus dem krankmachenden und ermüdenden Trott, den sie erzwungenermaßen ertragen mußten.«

(Allan Jones, *Punk – die verratene Revolution*)

Die Kids fanden den Ausweg in der Musik, die auch hier einmal mehr das ganze Elend vergessen ließ. Sie drängeln sich kurzgeschoren, mit ein paar Rasierklingen behängt und grell gefärbten Jeans in die schwitzende, potoganzende Menge und brüllen »Sick!, wir wollen Sick!« und dann ist die Band bereit und über die krachende Leadgitarre und das rasende Schlagzeug hört man den Song:

»Gib mir den Tod / will nicht leben / gib mir doch den Tod / oder ich mach deine Alte kalt / hab genug von der Wohlfahrt / hab genug vom Leben / ich will den Tod / gib mir doch den Tod / oder ich schlag dir den Schädel ein / dann bist du tot / ich mach Hackfleisch aus dir / und geb es meiner Katze / weil ich den Tod brauche!«

Man darf hier Signifikat und Signifikant nicht verwechseln, *was* sie singen und *daß* sie singen. Sie singen davon, was sie nicht mehr wollen, was sie nie wollen werden. Gleichzeitig machen sie aber etwas, Bewegung, Tanz, Lärm, Musik. Die Musik ist das produktive Vergessen der elenden Vergangenheit und der verschütteten Zukunft, das Jetzt, das ist, indem es sich von allem Vorher und Nachher abwendet.

»No Beatles, Elvis or the Rolling Stones in NINETEENSEVENTY-SEVVVEEEEEEN!!!«, hatten die *Clash* in einem trotzig-optimistischen Augenblick erklärt, als sie den *Sex-Pistols* im Sommer 1976 in die Punk-Arena folgten.

1977 war eine der *Clash*-Hymnen: eine wilde Unabhängigkeitserklärung des Punk, eine höhnische Absage an die Vergangenheit. Eine Hymne an den *Augenblick*. An das Jetzt. An *dieses* Jetzt, nicht *jene* Vergangenheit. «
(Allan Jones)

Dieses Jetzt also ein vielfaches Nein, Zerreißen der Gitarrensaiten, der Kleider, der eigenen Haut mit den Scherben der an den Köpfen der Fans zerschlagenen Bierflaschen. Kein »all the lonely people« und »streetfighting man« mehr besingen und jede Menge Kohle damit machen, das arme Volk ist man selbst und den Straßenkampf machen wir auch, mit den Teds und den Bobbys, aber nur, weils da noch was zu spüren gibt.

»Ich hatte vor, ein Buch über die heutige Empfindungslosigkeit zu schreiben, und weil er einer der wenigen Köpfe ist, die ich respektiere, zeigte ich Richard vor rund einem Jahr ein paar Auszüge aus dem Manuskript. Er las diesen Kassandraruft einigemal mit stiller, starrer Intensität, dann sagte er: »Der Haken ist, daß die Leute nicht einmal versuchen müssen, nichts mehr zu empfinden; sie können nichts mehr empfinden...«
(Lester Bangs über Richard Hell, »Der Tod bedeutet, daß du nie zu sagen brauchst, du wärst unvollkommen«)

Die Empfindung kommt beim Schreien, aus der Verletzung der Harmonien. Der Schrei ist kein einfaches Geräusch, es ist die Zerstörung der Harmonie, das Ende des Wohlklangs. Das Wort wird im 16. Jhd. gebräuchlich für »Übereinstimmung, Einklang; wohl töndender Zusammenklang; ausgewogen maßvolles Verhältnis der Teile zueinander... aus gr. lat. harmonia entlehnt, das urspr. »Fügung; Fuge; Bund; Ordnung« bedeutet.« (Duden) Die Schreie wurden gedämpft, in Tonleitern gemessen, in Dreiklängen geäußert, Sphärenmusik. Der Schrei ist kein einfaches Geräusch, er ist auch der Anfang des Wohlklangs, der Beginn der Musik. Der Schrei ist eine Unterbrechung, ein Einbruch in die Geräusche, ein Anschreien gegen ihr totes Lärmen, oder gegen das viel Schlimmere, die Stille. Der Schrei hört sich selbst, es ist eine erste *eigene* Äußerung, durch ihn wird die Stille zum Schweigen. Und aus der *Nachahmung*, der »friedlichen Imitation« jener Reaktion auf Angst oder Schmerzen entsteht der Wohlklang, der Gesang.

»Die ersten natürlichen Ausdrucksweisen haben nichts Melodisches und nichts Wohlklingendes an sich, und erst an unserem Beispiel lernen die Kinder singen wie auch sprechen. Der melodische und als solcher bestimmbare Gesang ist nichts weiter als eine friedliche und künstliche Imitation der Akzente der Sprechenden und leidenschaftlichen Stimme: man schreit und wehklagt ohne zu singen; doch ahmt man singend die

Schreie und Wehklagen nach; und so wie die interessanteste aller Imitationen die der menschlichen Leidenschaft, so ist die angenehmste aller Imitationsweisen der *Gesang*. «

(J.-J. Rousseau, Artikel »chant« im Dictionnaire de musique)

Der Schrei, der die Stille, den Lärm oder den Schmerz übertönt, mit Lust übertönt, eine leidenschaftliche Äußerung, muß beobachtet, vom »Standpunkt der Tonverhältnisse und der Regeln der Tonart« untersucht, einer »harmonischen Analyse« unterworfen werden, aus der sich »die Schritte der Tonleiter, die Akkorde der Tonart und die Gesetze der Modulation« ergeben. Denn das Schreien hatte ja wohl einen Zweck, den es nur erst krude, unvollkommen zu realisieren suchte, es sollte ja wohl »die Stille, den Lärm oder den Schmerz übertönen«. Zum Gesang, zur Melodie veredelt, vermag es dann auch ungleich mehr.

»Die *Melodie*... ist eine Kunst der Imitation... die den Geist mit verschiedenen Bildern zu affizieren, das Herz durch verschiedene Gefühle zu rühren, Leidenschaften zu wecken und zu besänftigen, mit einem Wort: moralische Wirkungen hervorzurufen vermag.«

(Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*)

Von nun an ist es »Musik für«, Überwindung des Vorher, der Leidenschaften, »für« ein Nachher, friedliche Zustände, eine bessere Welt, nichts mehr für sich selbst. Das Jetzt, die Gegenwart der Musik ist ein Beispiel, maßvolle Fügung verschiedener Bilder, Kunst der Fügung, damit der Mensch geläutert aus dieser Kunst hervorgehe und an der besseren Wirklichkeit arbeite. Denn das ist die eigentliche Gegenwart, die einmal sein wird, die zukünftige Gegenwart. Alles andere ist bloße Imitation, Verdopplung der Noch-nicht-Vergangenheit in eine Noch-nicht-Gegenwart, Kunst halt, nichts Wahres.

Die Harmonie wird im 16. Jhd. nicht allein in die Musik eingeführt. Sie gelangt überhaupt in die Bewegungen, ins Gehen und Tanzen, ins Wohnen, Schlafen, Räuspern, Schneuzen und Essen. Da z. B. sollen die Jungen icht gierig darauflosfressen sondern schön gesittet, sonst verbrennen sie sich das Maul und müssen wieder schreien.

»Fasse nicht als erster auf die Platte, die man gerade bringt, nicht nur, weil es als gierig erscheint, sondern weil es zu gleich mit Gefahr verbunden ist. Denn wer unerfahren etwas Heißes in den Mund nimmt, muß entweder ausspucken oder sich den Gaumen verbrennen, wenn er es herunterschluckt.«

(Erasmus von Rotterdam, *De civilitate morum puerilium*, 1530, zit. bei Elias, *Prozeß*...)

Die Jungen sollen einhalten in ihrem blinden Zugreifen, sie sollen ihre Gier verzögern, eine Pause machen, warten mit ihrer Lust und still beobachten, bis sich die rechte Gelegenheit für das ihnen zugeteilte und jetzt mundgerecht abgekühlte Stück Fleisch ergibt. Bei diesem Warten lernen sie sich selbst beobachten, wie sie stillhalten und Rücksicht nehmen.

Der Tanz des Übergangs vom Mittelalter in die Neuzeit zeigt ein vergleichbares Innehalten, die »posa«.¹

Es ist eigentlich nichts als eine Pause, eine Unterbrechung, ein Atemholen in der wilden Bewegung, die danach in eine andere Richtung fortgesetzt wird. Aber aus der Vermehrung und regelmäßigen Anordnung dieser Pausen, der komplexen Verregelung der Tanzbewegungen, entsteht der erste Maschinentanz unserer Zeit, das höfische Menuett. Rudolf zur Lippe sieht die posa als einen Anfang der Selbstreflexion. Die Unterbrechung des Schritts, die kleine Pause zwischen zwei Schritten läßt das Ich aufspringen. Es sieht plötzlich sich selbst, wie es eine Bewegung wiederholt. Es imitiert die Bewegung, variiert sie. Das Ich entsteht als Regulator der Bewegung (s. R. z. Lippe, *Naturbeherrschung am Menschen*).

Das Ich ist das, was bleibt. Aus der kleinen Pause, der kurzen Unterbrechung der Bewegungen baut sich dies Gerüst der Zivilisation. Der Schrei wird unterbrochen, imitiert, zur Melodie; das wilde Fressen wird zur Eßkultur; aus den Volkstänzen (»Kriegstänze steigern die Kampflust, Totentänze befreien von Todesgrauen«, Knaurs Lexikon) wird das Ballett. Unter all den Bewegungen ist das Ich das einzig Sichere, von hier aus werden Wirklichkeit und Imitation geordnet, Wahrheit und Schein unterschieden. Aus einem kleinen Riß im Ablauf der Dinge entsteht das, was unterscheidet, einteilt, organisiert, bei sich und sich selbst gleich bleibt.

»Sodann untersuchte ich aufmerksam, was ich denn bin, und beobachtete, daß ich mir einbilden könnte, ich hätte keinen Körper und es gäbe keine Welt noch einen Ort, an dem ich mich befinde, daß ich mir aber darum nicht einbilden könnte, daß ich selbst nicht wäre; ganz im Gegenteil sah ich, daß gerade aus meinem Bewußtsein, an der Wahrheit der anderen Dinge zu zweifeln, ganz augenscheinlich und gewiß folgte, daß ich bin, . . . Daraus erkannte ich, daß ich eine Substanz bin, deren ganzes Wesen oder deren Natur nur darin besteht, zu denken, und die zum Sein keines Ortes bedarf, noch von irgendeinem materiellen Ding abhängt, . . . « (Descartes, *Von der Methode*)

Das Ich, dies Nichts zwischen den Bewegungen, wird zur eigentlichen Substanz. Vollkommen unabhängig, erfindet es gleich eine Kette von Abhängigkeiten, Wiederholungen, Gesetzen, erfindet sich selbst als die eigentliche Zeitsubstanz, alles andere nur blasses Vorher, Jetzt und Nachher, vergängliche Akzidenzien.

»Veränderung kann daher nur an Substanzen wahrgenommen werden, und das Entstehen oder Vergehen . . . kann gar keine mögliche Wahrnehmung sein, weil eben dieses Beharrliche die Vorstellung von dem Über-

¹ »Pose, w. »gekünstelte, gezielte Stellung;« . . . von frz. *poser*, »auf einen Platz stellen, hinstellen«. In älteren Sprachzuständen bedeutete das frz. Verb noch »innehalten, ausrufen«. Dies ist auch die ursprüngliche und eigtl. Bedeutung des Wortes, das auf spätlat. *pausare* . . . (vgl. Pause) zurückgeht.« (Duden)

gange aus einem Zustand in den anderen, und von Nichtssein zu Sein, möglich macht . . .

Substanzen (in der Erscheinung) sind die Substrate aller Zeitbestimmungen . . . Denn es ist nur Eine Zeit, in welcher alle verschiedenen Zeiten nicht zugleich, sondern nach einander gesetzt werden müssen.« (Kant, *Kritik der reinen Vernunft*)

Dies muß so sein, sonst wäre alles »nach einander setzen« unmöglich, alles einteilen, berechnen, in den rechten Takt bringen vereitelt. Die ganze reiche innere Subjektivität wäre unmöglich, würde ständig verschwinden, sich verlieren, bevor sie sich gefunden hätte. Das ist die Gefahr, ihr tritt das Ich entgegen, indem es die Zeit einteilt, es findet zu sich, indem es das bloße Rauschen unterbricht, indem es den Takt, den Rhythmus und die Harmonie, die Melodie und den Gesang, ja, die Oper erfindet. Das Ich ist die eigentliche Zeit, und die Zeit ist das wahre Element der Musik.

»Hierin zeigt sich zugleich der Zusammenhang des subjektiven Inneren mit der Zeit als solcher, welche das allgemeine Element der Musik ausmacht. Die Innerlichkeit nämlich als subjektive Einheit ist die tätige Negation des gleichgültigen Nebeneinanderbestehens im Raum und damit *negative* Einheit . . . Die gleich ideelle negative Tätigkeit ist . . . die Zeit. Denn erstens tilgt sie das gleichgültige Nebeneinander des Räumlichen und zieht die Kontinuität desselben zum Zeitpunkt, zum Jetzt zusammen . . .

Näher nun gehört das wirkliche Ich selber der Zeit an, . . . insofern es nichts ist als diese leere Bewegung, sich als ein Anderes zu setzen und diese Veränderung aufzuheben, d. h. sich selbst, das Ich und nur das Ich als solches darin zu erhalten. . . . die Zeit ist das Sein des Subjekts selber. Da nun die Zeit . . . das wesentliche Element abgibt, in welchem der Ton in Rücksicht auf seine musikalische Geltung Existenz gewinnt und die Zeit des Tons zugleich die des Subjekts ist, so dringt der Ton schon dieser Grundlage nach in das Selbst ein, faßt dasselbe seinem einfachsten Dasein nach und setzt das Ich durch die zeitliche Bewegung und deren Rhythmus in Bewegung . . .

Dies ist es, was sich als wesentlicher Grund für die elementarische Macht der Musik angeben läßt.« (Hegel, *Ästhetik*)

Das muß sehr aufmerksam gelesen werden, es beschreibt die ganze Ärmlichkeit und zugleich elementarische Macht jener subjektiven Einheit, die nicht nur die Musik in den Griff bekommen hatte, und der in der letzten Zeit nicht nur mit dem Punkt das Lied vom Tod angespielt wird. Die Innerlichkeit nämlich . . . ist die Zeit . . . tilgt das gleichgültige Nebeneinander . . . und zieht . . . zum Zeitpunkt, zum Jetzt zusammen. Der Abbruch des Schreies, der Einschnitt im Tanzwirbel, der Riß in der Bewegung, bis dahin weder aktiv noch passiv, auch noch gar kein Raum und gar

keine Zeit, wird hier verortet und verzeitlicht. Etwas, das den Raum erst entstehen läßt, als Zwischenraum, und das die Zeit erst aufbrechen läßt, eine Unterbrechung, wo es noch gar keine einfachen Verhältnisse gibt, nur vor-zeitige, un-räumliche Leerstellen, wird hier in einfache Verhältnisse gebracht. Es wird zum Movens, zum Aktiv, das die Passiva eintreibt, wirkliches Ich, das sich als ein Anderes setzt – so gibt es das Andere also gar nicht – eben um sich und nur sich darin zu erhalten, das Sein des Subjekts selber. Der kurze Halt im Verlangen nach den dampfenden Speisen, der Aufschub der Gier, ein kleiner Einschnitt verdickt sich und vernarbt, vergißt seinen Ursprung, erklärt sich zum Souverän. Er entsteht in diesem winzigen Moment, wo der Blick von den Speisen abgewendet und auf den Lehrer geworfen wird, um das Zeichen für die jetzt vorgeschriebene Bewegung zu erhaschen. Es ist der Moment, wo die Schaulust unterbrochen und das Gesicht vom restlichen Körper getrennt wird, zum Kontrolleur, der die Gebote weiterreicht. Das Subjekt entsteht in dieser Enteignung des Augen-Blicks.

Das Ich erklärt sich zur Substanz der Zeit und die Zeit zum Sein des Ich. Es ist das eigentliche, unabhängige Sein, vor dem alles Andere flüchtig wird, Anhängsel der Zeit, verschwindende Bruchstücke, durchscheinende Fetzen, allenfalls mit Hinweisen, mit einer Bedeutung für das sicher bei sich seiende Zeitwesen ausgestattet, allenfalls ein Zeichen, ein Wink des Lehrers. Der Lehrer weiß die Zeichen zu lesen, welches die richtigen Bewegungen zum richtigen Zeitpunkt sind, damit die Zeit sich sinnvoll erfüllt. Dies richtige Lesen muß der Junge lernen, die Augen zum Lesen verwenden lernen, das Jetzt zu deuten wissen, so wird er selbst unabhängig werden, zum Subjekt. Wenn er unabhängig, absolut Souverän geworden ist, werden die Dinge endlich für ihn da sein, Zeichen für ihn.

Die Musik ist für ihn, der Tanz ist für ihn. Still sitzt er da mit seiner Gattin und beobachtet das »Ballet de la Reine« (Paris 1573). Er schreibt Menuette, und dann sitzt er an der Tafel, hört die Instrumente zu seiner Ehre und sieht das bewegte Ornament der Körper, und weder er noch irgend jemand an der Tafel macht eine falsche Bewegung mit dem silbernen Besteck, keine Schreie mehr und kein falscher Schritt bei den Tanzenden. Erstarrtes Tableau voller Bedeutung, aber nichts für sich, alles für jenes seltsam unsinnlich-anwesende Subjekt, das Sein der Zeit. Die Erstarrung ist das Mittel, in dieses Sein zu gelangen. Jede Bewegung wäre eine Abweichung, ein Abirren von dem Punkt, den der Takt der Musik immer aufs Neue bezeichnet, über den man ins Sein gelangen kann, wenn man ihn nur vollkommen einhält.

Wohl nirgends »reiner« als in der Musik konzentriert sich die Imagination, das Selbstmißverständnis einer eigentlichen, ganz bei sich seienden Zeit oder eines zeitlosen Seins, die Metaphysik der Präsenz. Der Schrei, in dem etwas sich verliert, die Angst oder der Schrecken, diese Konzentration

der Lust, in der die Stille aufreißt, ist selbst so erschreckend, daß er aufgelöst, zum Verschwinden gebracht werden muß. Aber gleichzeitig soll die Lust bleiben, die intensive Empfindung, die die Unterbrechung ausgelöst hatte. So wird sie in Dienst genommen, die Augenblicke enteignet. Der Schrei wird sanft imitiert, eingeteilt, harmoniert, zur Melodie, zum Gesang. Die Empfindungslosigkeit hält Einzug »we're all living in a yellow submarine«.

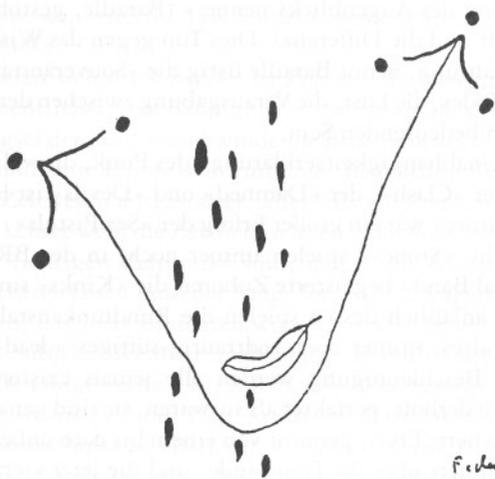
Aber das gelingt nie ganz, es ist eine unmögliche Beruhigung. Die Musik pulsiert hin und her zwischen ihrem Einsatz, dem Aufbrechen der Lust und ihrem Verschwinden in der leeren Zeit. Immer wieder stiehlt sich in ihr eine Erfahrung aus der enteigneten Zeit heraus, die Erfahrung des Augenblicks gegen die Bedeutung, das Wissen. »Das Un-Wissen beinhaltet gleichzeitig abgrundtiefe Angst, aber auch Aufhebung der Angst. Von da an wird es möglich, heimlich die Erfahrung des Verstorbenen zu machen, die ich Erfahrung des Augenblicks nenne.« (Bataille, gestohlen bei Derida, Die Schrift und die Differenz). Dies Tun gegen das Wissen, die Vorschrift aller Erfahrung, nennt Bataille listig die »Souveränität«. Es ist ein Aushalten des Todes, die Lust, die Verausgabung zwischen den gesicherten Präsenzen, dem bedeutenden Sein.

Die »wilde Unabhängigkeitserklärung« des Punk, die »Hymne an den Augenblick« der »Clash«, der »Damned« und »Devils« ist längst wieder verhallt, »no future« war ein großer Erfolg der »Sex Pistols«. Danach kam »new wave«; die »Stones« spielen immer noch; in der BRD hatte die »Beatles Revival Band« begeisterte Zuhörer; die »Kinks« sind auf einmal wieder da und anlässlich dessen spielen die Rundfunkanstalten öfter ihr zwanzig Jahre altes, immer noch todtraurig-süffiges »dead-end-street«. In ungeheurer Beschleunigung werden alle jemals existenten Moden, Stile, Gesten wiederholt, perfekter als sie waren, sie sind genauestens elektronisch gespeichert; Elvis, gemimt von einem bis dato unbekanntem jungen Mann, flimmert über die Leinwände, und die jetzt vierzig- bis fünfzigjährigen Mütter und Väter, die nach den Rocknächten immer solche Kreuzschmerzen hatten, weinen lauter als bei seiner Beerdigung. Von den Indianertrommeln bis zum Synthesizersausen wird jede je mögliche Musik gespielt, das Spektrum der Töne erforscht, um ein Fetzen Leidenschaft zu erhaschen, einen Augenblick.

»Ein Mann, der mit großer Fassung, dunkel gekleidet, an seine Aufgabe, das Klavierspielen, ging, an die Lösung seiner Aufgabe als Klavierspieler, sah gelegentlich um sich und hinab ins Publikum, als dächte er gar nicht an die Musik und wollte und wollte dagegen mit jemandem Streit beginnen. Doch man ertrug seine Fehler gern, auch dann, wenn er sich vom Klavierstuhl erhob, und nun auch wirklich, ohne sich um Beliebtheit zu kümmern, den Saal verließ, ohne einen Ton, ohne einen einzigen Ton gespielt zu haben. Das hat er bekanntlich schon oft getan, und manche

behaupten deshalb, er könne gar nicht klavierspielen, er täusche vielmehr nur einen Klavierspieler vor. Aber das ist hier ohne Bedeutung. «

(Ror Wolf, Mehrere Männer)



F. de la Torre