

Christian Bielefeldt

Universität Zürich
Univerza v Zürichu

'Brillantes Labyrinth': Die Psychoanalyse, die deutsche Musikwissenschaft und Lacans Schlüssel zur Musik

»Briljantni labirint«: psihoanaliza, nemška muzikologija in Lacanov ključ h glasbi

Prejeto: 2. marec 2009
Sprejeto: 1. maj 2009

Received: 2nd March 2009
Accepted: 1st May 2009

Ključne besede: glasba in psihoanaliza, *Glasba in estetika*, Johannes Picht, *Sonata za klavir s klavirci*, glasbeni signifikant, odnos subjekt-objekt

Keywords: Musik und Psychoanalyse, *Musik & Ästhetik*, Johannes Picht, *Hammerklaversonate*, Sebastian Leikert, Musikalischer Signifikant, Subjekt-Objekt-Verhältnis

IZVLEČEK

ABSTRACT

Članek se ukvarja s spisi psihoanalitika Sebastiana Leikerta. Navezujoč se na Lacana Leikert opisuje glasbo kot sredstvo, ki naj ne bi izražala identitete, ampak ustvarjala predstave o identiteti. Glasba pri tem ne ustvarja fikcije neke statistične identitete ampak fuzionirano zlivanje meja med subjektom in objektom.

Der Artikel beschäftigt sich mit den Arbeiten des Psychoanalytikers Sebastian Leikert. Im Anschluss an Lacan beschreibt Leikert die Musik als Mittel, Identität nicht auszudrücken, sondern Identitätsvorstellungen überhaupt erst hervorzubringen. Musik gestaltet dabei nicht die Fiktion einer statischen Identität, sondern viel eher ein fusionelles Verschwimmen der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt.

Die Verführung der Psychoanalyse und ihrer Expeditionen ins Unbewusste könnte es sein, über Dinge zu sprechen, zu denen der Ethos wissenschaftlicher Methodologie Aussagen normalerweise unterbindet – sofern die klinische Disziplin es denn fertig

brächte, mit Einsichten zu locken, die zugleich den Ansprüchen universitärer Forschung genügten. Die Grundfrage im Verhältnis von Musik, Psychoanalyse und Musikwissenschaft lautet daher, ob es solche akademisch anschlussfähigen Resultate psychoanalytischer Erkundungen gibt, und somit Gründe, uns verführen zu lassen. Oder dürfen wir getrost unsere Askese pflegen und auf die Beiträge der Musik liebenden Seelenkunde verzichten? Ich meine, es gibt viel versprechende Anläufe zu solchen Resultaten, wenn auch vielleicht nicht in großer Zahl. Einen dieser Ansätze will ich, nach einleitenden Anmerkungen zur derzeitigen Diskussion zwischen Psychoanalyse, Musik und der deutschen Musikwissenschaft, in diesem Artikel vorstellen.

Ausgeklammert seien dabei allerdings von vorneherein solche psychoanalytischen Texte zur Musik, die es auf einfache Kausalitäten zwischen latenten psychischen Prozessen und der künstlerischen Produktion abgesehen haben. Konstrukte dieser Art, die das musikalische Schaffen mehr oder weniger umstandslos mit den psychischen Dispositionen eines Komponisten, seinen biographischen Traumata, frühkindlichen Prägungen und derlei mehr erklären wollen, eröffnen ein Feld, auf dem sich die Psychoanalyse vielleicht zu ausgiebig, der Musikwissenschaftler aber seit jeher nur mit äußerster Vorsicht am Seil abgesicherten Wissens bewegt. Dass Entstehung und Gestalt einer musikalischen Komposition – irreduzibel komplex – biographisch bedingt sind, sollte eine ebensolche Binsenweisheit sein wie die, dass sich die – ihrerseits komplex bedingte – biographische Situation des komponierenden Subjekts in der Faktur eines konkreten Musikstücks keineswegs, und schon gar nicht irgendwie vorhersehbar abbilden muss, weil nicht auszuschließen ist, dass sie nicht nur ausgedrückt oder bekämpft bzw. kompensatorisch negiert oder überhöht, sondern möglicherweise ignoriert, beiseite geschoben, ja für entscheidende Momente in der Auseinandersetzung mit Fragen des Materials und des kompositorischen Vorgehens einfach abgestreift werden kann. Die Konstruktion kausaler Beziehungen zwischen (Konflikt-)Biographie und kreativem Prozess und die daraus abgeleitete Auffassung eines Kunstwerks als ‘Symptom der Neurose des Künstlers’ (Picht 2008b, 73) hat der Karlsruher Analytiker Johannes Picht darum unlängst mit allem Recht auf seiner Seite als veraltetes Paradigma psychoanalytischer Forschung kritisiert und dessen naiven und zugleich maßlosen Anspruch relativiert (Picht 2008b). Picht schlägt stattdessen das Umgekehrte vor, die fachwissenschaftlich fundierte psychoanalytische Deutung von Musik als Spiegel auch – aber nicht etwa ausschließlich – des komponierenden Subjekts, und zwar besonders in solchen Fällen, wo es um Fragen wie den musikalischen Umgang mit Gewalt und Gewalterfahrung geht, also Themenbereiche, bei deren Aufarbeitung die Psychoanalyse auf eine lange Tradition und ein entsprechendes Arsenal an klinischen Konzepten verweisen kann. ‘Die Frage nach der Gewalt in der Musik führt an den Rand eines Abgrunds, der mit herkömmlichen musikwissenschaftlichen Analysekatégorien nicht auszuloten ist. Hier können klinische Erkenntnisse und Konzepte der Psychoanalyse dem Verständnis weiterhelfen’ (Picht 2007, 6). Eine offensive These, die Picht in einem Folgetext dahingehend präzisiert, die Psychoanalyse erschließe dabei ‘nicht primär die Musik; sie ist (...) kein Werkzeug der musikalischen Analyse, das die Musikwissenschaft ihrem methodischen Arsenal hinzuzufügen hätte. Vielmehr kann die Psychoanalyse eine Einsicht in etwas beisteuern, das in der Musik zum Ausdruck kommt’ (Picht 2008b, 72).

Die Aufgabe einer Psychoanalyse der Musik bestünde demnach nicht darin, eine Erklärung oder überhaupt ein besseres Verstehen musikalischer Sachverhalte zu liefern, sondern vielmehr eine erweiterte Interpretation von Musik als Medium wie auch immer strukturierter psychischer Vorgänge. Auch das allerdings ist eine bemerkenswertere These, als man vielleicht meinen könnte, und zwar insofern, als die Psychoanalyse selbst ein eher sprödes Verhältnis zur Musik unterhält. Zwar hat die psychoanalytische Beschäftigung mit Musik in den vergangenen Jahren auch in Deutschland, Österreich und der Schweiz erkennbar an Fahrt gewonnen, vergleichbar mit ähnlichen Entwicklungen im angloamerikanischen Sprachraum. Zu sagen, die bei Freud wie Lacan mit wenigen respektvollen Bemerkungen abgespeiste Musik, jener 'dark continent' (Hoffmann 1988, 961) psychoanalytischer Forschung, sei inzwischen erschlossen, wäre aber entschieden übertrieben. In der Nachfolge des Gründervaters und seines französischen Nachkömmlings, die beide so fleißig über literarische, plastische oder bildnerische Kunst reflektierten, wie sie über musikalische schwiegen, fehlt weiterhin eine konsensfähige Übertragung zentraler psychoanalytischer Begrifflichkeiten auf die Musik und vor allem die Musikanalyse (v. Massow 2008). Das liegt nicht zuletzt daran, dass die wenigen deutschsprachigen Arbeiten zur Psychoanalyse der Musik überwiegend textliche oder szenische Aspekte in Chorwerken, Liedern und der Oper behandeln und Auseinandersetzungen mit musikstrukturellen Fragen extrem rar sind (Mätzler 2002). Auch der von Oberhoff 2002 unternommene Versuch einer Bestandsaufnahme versammelt eher versprengte und methodisch heterogene Einzelfälle als eine kontinuierliche Tradition (Oberhoff 2002).

Pichts These kann sich darum auch auf psychoanalytischer Seite nur auf eine schmale Basis stützen. Hinsichtlich seiner umfänglichen Beethoven-Analysen, mit denen er 2008 den angestrebten Paradigmenwechsel demonstrierte, mag man ihr dennoch zustimmen (Picht 2007, 2008a). Picht offeriert eine an den Analytikern Winnicott, Mitchell, Glasser und Sabbadini sowie dem Philosophen Georg Picht orientierte¹ Annäherung an Beethoven, in deren Mittelpunkt er die psychischen Kraft- und Gewaltakte des Komponisten stellt: Die Auseinandersetzungen eines komponierenden Subjekts mit sich selbst, das bei Beethoven charakteristischerweise in dem Maße als gefährdete und problematische, ja letztlich fiktive Instanz erscheint, in dem die Musik selbst um Stabilität und – tonale, formale – Identität ringt. Allerhand Analogien bietet Beethovens Leben diesbezüglich an (Vaterkonflikt, früher Tod der Mutter, problematische Beziehung zum Neffen bzw. zur Schwägerin, zunehmende Taubheit etc.), wie Picht offen legt. An der grundsätzlichen Differenz von musikalischem und individuell-biographischem Subjekt lässt er gleichwohl keinen Zweifel,² und beharrt darauf, die entscheidenden Befunde aus dem Notentext abzuleiten und nicht aus dem überlieferten Wissen über die Person Beetho-

¹ Donald W. Winnicott. 1960. „The Theory of the Parent-Infant Relationship“. *International Journal of Psycho Analysis*, Vol. 41, pp. 585-595. Stephen A. Mitchell. 1993. „Aggression and the Endangered Self“. *Psychoanalytic Quarterly*, Vol. 62, pp. 351-382. Mervin Glasser. 1985. „Aspects of Violence“, Paper given to the Applied Section of the British Psychoanalytical Society, see Rosine Jozef Perelberg, Ed. 1999. *Psychoanalytic Understanding of Violence and Suicide*. London: Routledge. Andrea Sabbadini. 1988. „The Replacement Child“, *Contemporary Psychoanalysis*, Vol. 24, pp. 528-547. Georg Picht. 1985. *Kants Religionsphilosophie*, Stuttgart: Klett-Cotta.

² „Das musikalische Subjekt Beethoven darf nicht einfach mit dem biographischen Subjekt gleichgesetzt werden. Erlaubt sei aber, sein Gesamtwerk gewissermaßen als einen musikalischen Prozess, nämlich als Entfaltungsprozess des musikalischen Subjekts Beethoven zu betrachten“ (Picht 2007, 11).

ven. Was es dazu braucht, ist eine ausführliche musikanalytische Detailarbeit, etwa in der subtilen Beschreibung harmonischer Beziehungen in der *Hammerklaviersonate op. 6*. Doch am Ende sind es die subjekttheoretischen Rückschlüsse, aus denen Picht seine Generalthese gewinnt, in Werken Beethovens wie der *Hammerklaviersonate* spiegele sich 'die Arbeit des Erwerbens subjektiver Identität und ihre Bedrohtheit wider' (Picht 2007, 11); eine Arbeit mit anderen Worten, in der es nicht (nur) um mögliche erlittene oder auch begangene Gewalt, sondern zentral um die Gewalthaftigkeit als Kehrseite eines Scheiterns geht, das jeglicher Stabilisierung von Identität, biographischer wie musikalisch-thematischer, unvermeidlich eingeschrieben ist.

Man mag nun dieser These zustimmen, oder sie im Blick auf ungeklärte historische und soziale Aspekte hinterfragen.³ Offenkundig bleibt, dass die psychoanalytisch fundierte Subjekttheorie hier Deutungspotentiale bereitstellt, die entscheidend zur Bearbeitung eines Problem wie das der Gewalt beitragen können, will man dieses in einer hinreichenden Komplexität eben auch bezüglich der Gewalthaftigkeit thematisieren, welche die Geschichte des Künstlersubjekts selbst und seines für die Moderne charakteristischen Einheits- und Autonomieanspruchs kennzeichnet.⁴ Dennoch, auch wenn Picht statt der üblichen spekulativen Rückschlüsse auf motivierende Hintergründe 'hinter' Beethovens Werken deren subjekttheoretische Interpretation offeriert, bleibt der Sprung von der musikstrukturellen Faktizität zum komponierenden Subjekt Beethoven gewagt. Die Beobachtung, die *Hammerklaviersonate* folge einer Ästhetik, in der thematische und harmonische Identitäten häufig mehrdeutig blieben, mag in der Sache richtig sein – in der Lage zu klären, inwieweit sich darin eine Instabilität des musikalischen Subjekts ausdrückt, oder aber, nicht weniger plausibel, ein Interesse Beethovens am reflektierenden Umgang mit dem Einheitsdesiderat der klassischen Ästhetik, ist sie nicht.

Eine Anschlussfrage, die sich an diesem Punkt aus psychoanalytischer Perspektive stellen, betrifft die *Funktion* der Musik für das Zustandekommen subjektiver Identität. Picht untersucht Beethovens Musik als Niederschlag, 'Ausdruck' (Picht 2008b, 72) oder 'Spiegel' (Picht 2007, 11) psychischer Prozesse, während er die Frage einer Rückwirkung auf das Subjekt gar nicht erst stellt. Für seine Arbeit und ihren Anspruch ist das soweit auch legitim. In Jacques Lacans Theorie-Universum steht diesbezüglich allerdings eine differenziert ausgearbeitete Subjekttheorie zur Verfügung, die es bei einer breiteren Diskussion des Verhältnisses von Musikforschung und Psychoanalyse unbedingt einzu-beziehen gilt, so selten dass auch bisher in angemessener Weise geschehen ist. Lacans linguistisch gewendete Psychoanalyse erlaubt nicht nur Aussagen über die mediale Verfasstheit subjektiver Identität, sondern präzise auch über die Besonderheiten, die dabei bezüglich der Musik auftreten. Das jedenfalls kann man den Publikationen des ebenfalls in Karlsruhe praktizierenden Analytikers Sebastian Leikert entnehmen, der seine in französischer Sprache publizierte Dissertation über die Psychoanalyse der Musik Ende der 1990er Jahre erweitert und in mehreren Etappen ins Deutsche übertragen hat.

³ Interessant wäre es etwa zu sehen, welche gesellschaftlichen und geschichtlichen Gründe für die Situation des Künstlersubjekts um 1800 vorliegen, für das Beethovens Musik, wenn überhaupt, als beispielhaft gelten darf.

⁴ Gleichzeitig beweist die Psychoanalyse hier ihre hohe Anschlussfähigkeit etwa an die musikphilosophischen Positionen T.W. Adornos, wie die Querverweise zeigen, die Picht zu Adorno einfließt.

Sein Buch über 'Die vergessene Kunst' (Leikert 2005), eine noch einmal überarbeitete Zusammenstellung dieser Artikel, entfaltet den Orpheus-Mythos als Sinnbild für eine psychoanalytische Theorie der Musik und enthält neben einer über sechzig Seiten gehenden Grundlagenreflexion drei Kapitel mit ausführlichen Untersuchungen zu Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, der 9. *Symphonie* Beethovens und Verdis *La Traviata*, sowie einen abschließenden Teil mit Kommentaren zu Freud, Lacan und James Joyce.

Auch Leikert hält die psychoanalytische Forschung zur Musik für vergleichsweise wenig fortgeschritten.⁵ Die ersten drei, den theoretischen Grundlagen gewidmeten Kapitel demonstrieren, dass die Potentiale der psychoanalytischen Theorie für eine Musik-Analyse dort zu suchen sind, wo diese bereits über differenzierte Konzepte verfügt (z.B. Ödipuskomplex, Sublimierung, Regression oder die von Lacan eingeführten Begriffe Signifikant, Phonem, Objekt Stimme ua.). Das anschaulichste Beispiel, das Leikerts Buch hierfür präsentiert, ist seine psychoanalytische Aufarbeitung des musikalischen Genießens. Sein Schlüssel für diesen Zusammenhang ist Lacans Konzept des Signifikanten.

Was meint es, Musik im Sinne Lacans als *Signifikanten* zu nehmen? So kurz wie nur irgend möglich sich das an dieser Stelle zusammenfassen lässt, heißt es, sie als Medium zu beschreiben, das die Konstitution des Subjekts in Gang setzt, dies jedoch auf andere Art als Sprach- oder Bild-Medien bewerkstelligt und dadurch zumindest der Tendenz nach andere Effekte im hörenden Subjekt auslöst als Bilder oder Texte. Musik zu hören bedeutet etwas anderes, als Bücher zu lesen oder Bilder zu sehen, und zwar, weil die Musikwahrnehmung das Verhältnis des Subjekts zu sich selbst in ganz anderer Art und Weise strukturiert als eine Rezeption von Bild- und Sprachmedien. Als theoretischer Hintergrund ist hier Lacans radikal anti-metaphysische Auffassung des Subjekts als einer Instanz mitzudenken, die jeweils durch einen psychischen Abgrenzungsvorgang, ein In-Relation-Treten von Subjekt und Objekt erzeugt wird. Die Ich-Funktion, Agens der Selbstvergewisserung, entsteht überhaupt erst in der Konfrontation mit dem Signifikanten, bzw. erzeugt sich selbst nur als Differenz, nämlich wenn das Subjekt in Relation zu einer Objekt-Welt tritt, zu der es nicht gehört, wenn es also hört, liest, sieht und mit den Wahrnehmungen und Bildern von dem, was es nicht ist, zugleich eine hinreichend trennscharfe Repräsentation seiner selbst hervorbringt. Ich-Reflexion im Lacanschen Sinne ist mediale Kommunikation. Die Medien aber, die innerhalb dieser Kommunikation auftauchen, sind nicht gleichgültig, sondern werden von Lacan verschiedenen psychischen 'Ordnungen' zugeschrieben und unterstützen darin jeweils verschiedene Prozesse. Lacan verdeutlicht das mit seinen berühmten Kategorien des Imaginären, Symbolischen und Realen.

Die Funktion des Imaginären ist die Hervorbringung einer stabilen Ich-Repräsentanz, als einer scharfen Spaltung zwischen dem Ich und einer Welt, die sich dem Ich als objekthaftes Nicht-Ich präsentiert. Solche Subjektrepräsentation sind notwendig, zeigt Lacans berühmte Narziss-Geschichte 'Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion' (Lacan 1973), aber zugleich in dem Sinne imaginär, als sie fixierte Vorstellungen produzieren, feste Bilder und Behauptungen von Einheit und Kohärenz, die als solche immer

⁵ „Das brillante Labyrinth der Musik ist eine der letzten Festungen des Psychischen, die sich dem verstehenden Zugriff der Psychoanalyse entziehen. Trotz einer kontinuierlichen Tradition psychoanalytischer Texte zur Musik scheint es bisher nicht gelungen zu sein, ihren verborgenen Sinn zu entziffern“ (Leikert 2005, 15).

auch Momente der Verfremdung beinhalten. Wo immer sich das Subjekt Medien sucht, um eine Ich-Repräsentation ausgestalten zu können, erzeugt es etwas narzisstisch Verkehrtes oder doch Zurechtgelegtes, weil es Widersprüchlichkeiten, Risse und amorphe Spannungen negieren muss, will es sich überhaupt als Einheitliches konstituieren. Das Ich als mit sich Identisches ist darum nichts anderes als eine 'Illusion der Autonomie' (Lacan 1973, 69).

Und eine Illusion, die, ins Pathologische gesteigert, bis hin zur Psychose führen kann, dem undurchdringlichen Schild, der das Ich vor jeder Störung seiner vorgestellten Welt bewahrt. Es ist die Funktion des Symbolischen, die das im Normalfall verhindert. Das Symbolische ist der Bereich der Sprache, der Differenz und der Prozessualität. Lacan beschäftigt sich in diesem Zusammenhang vor allem mit der Ebene des Signifikanten, den er als ein Noch-Nicht-Bedeutendes definiert, eine komplexe Lautstruktur, die erst sekundär – über ihre Eintragung in das 'System differenzieller Kopplungen' (Lacan 1975, 26) der Buchstaben – gedeutet (bzw. einem Signifikat zugeordnet) werden kann. Das ist der imaginäre Moment der Sprache, das Einfrieren des Signifikanten zum Objekt des Wissens, und zwar durch das Setzen einer Unterscheidung, mit der eine neuerdings binäre Relation entsteht. Das Ich hat verstanden und dem Signifikanten seinen Platz in der Welt zugewiesen. Hier aber tritt das Symbolische auf den Plan. Jede binäre Zeichenrelation ist kontingent und vom Kontext her bestimmt; prinzipiell ermöglicht eine strukturierte Lautfolge unzählige weitere Zuordnungen. Jeder Deutung haftet somit der grundsätzliche Mangel an, dass sie Komplexität und Sinnfülle reduziert – das (unter anderem) sagt Lacans Begriff der unendlichen Signifikantenkette. Im Gegensatz zur imaginären ist die symbolisch generierte Subjekt-Welt-Relation dadurch von der Dynamik des Begehrens bestimmt, einer Dynamik permanenter Umformung, in der die Begegnung mit dem Noch-Nicht-Bedeutenden selbst allerdings wiederum nur repräsentiert, durch die immer nächste metaphorische Kontextdeutung erinnert – und verkannt werden kann.

Genau darin, folgert Leikert, liegt der entscheidende Unterschied zur Musik. Während die Sprache immer wieder durch jene Momente imaginärer Stabilisierung führt, die es dem Subjekt ermöglichen, zwischen Selbst- und Objektrepräsentanzen zu unterscheiden, sind in der Musik binäre Referenzstrukturen eher die Ausnahme. Wo sich beispielsweise markante Entitäten aus dem musikalischen Strom abheben und eine deutlich abgegrenzte Gestalt annehmen, entspricht Musik zwar noch der wichtigsten Definition des imaginären Bilds. Vergleichbar dem Spiegelbild, wird Musik an solchen Gestalten wiedererkannt; Leikert nennt hier besonders die Melodie als Außenlinie oder 'Oberfläche' der Musik (Leikert 2005, 29). Als Orientierungsmarke innerhalb des verströmenden Klangs wird diese zur Repräsentanz des Subjekts: 'In ihr sieht sich das Subjekt wie beim Bild einem überschaubaren Ganzen gegenüber, das seine Spannung aufnimmt und ordnet' (Leikert 2005, 46). Trotzdem aber verbleibt noch dieses Ganze in der 'großartigen Unbestimmtheit des An-Sich-Seins' (Leikert 2005, 42) musikalischer Phänomene. Die Selbstreferentialität des musikalischen Signifikanten bietet dem Subjekt keinen Anhaltspunkt für eine stabile Repräsentation. Musik gestaltet darum nicht die Fiktion einer statischen Identität, sondern eher ein vibrierend anwesendes, körperlich erfahrbares Strömen der Töne und Formbewegungen, einen 'Klangleib'

(Leikert 2005, 28), der auch und gerade Widersprüchen, Friktionen, Spannungen und Verwerfungen aufnimmt und musikalisch symbolisiert. Und sie vermag dies, weil sie das Signifikat verweigert, und damit den Durchgang durch den Moment imaginärer Gewissheit, den auch semantisch hochkomplexe literarische Textsorten, sofern sie Worte verwenden, immer erst durchlaufen müssen, um ihn im Wirbel der Metaphern ins Taumeln bringen zu können – als Beispiel für letzteres diskutiert Leikert im letzten Kapitel seines Buchs die Schreibstrategien von James Joyce, dem 'Musiker des Buchstabens' (Leikert 2005, 149). 'Im Diskurs der Musik haben wir es mit einer Struktur zu tun, welche die Subjekt-Objekt-Ordnung außer Kraft setzt. Die Musik beruht auf der Begegnung des Subjekts mit dem Einen, von dem sich das Subjekt nicht zu unterscheiden weiß.' (Leikert 2005, 33).

Genau diese fusionelle Verbindung von Subjekt und Objekt in der Musik macht aber das Musikhören in der Perspektive Lacans zu einer 'signifikanten Praxis des Genießens' (Leikert 2005, 71). Denn das Genießen ('jouissance'), die Begegnung mit dem Realen, erscheint bei Lacan selbst als Prozess psychischer Diffusion, in dem sich das Subjekt sozusagen mit allem Risiko einer vollständigen Selbstaufgabe an eine selbstreferenzielle Verweisstruktur ohne Signifikat bindet. Genießen bedeutet, die Abgrenzung zwischen Subjektrepräsentation und Nicht-Ich aufzuheben und die Ich-Instanz zu destabilisieren, ja im Extremfall zu zerstören und auszulöschen. Daraus entsteht die paradoxe Situation, dass sich das Subjekt zugleich vor einem allzu zerstörerischen Genuss hüten und diesen durch einen ungefährlicheren, wenngleich auch 'schalen Ersatz' (Leikert 2005, 17), eine Symbolisierung seines ursprünglichen Objekts, austauschen muss. Bei Lacan gilt dieses ursprüngliche Objekt des Genießens als immer schon verloren, weshalb es symbolisch ersetzt werden muss, um überhaupt genießen zu können. Die Musik allerdings bietet, so Leikerts Schlusspointe, etwas an, was anderen Medien verwehrt ist. Leikert nennt es die 'Präsenz suggestion' (Leikert 2005, 59), mit der die Musik das unmögliche, verlorene Objekt, das Sprache und Erinnerung nur als abwesend benennen können, zwar nicht vollständig wiedererweckt, 'durch ihre sirenenhafte Verlockung' aber, wenn auch als Verlorenes, erfahrbar macht. 'In dieser Suggestion liegt das magische Element der Musik begründet' (Leikert 2005, 59). Die Wirkung dieser Suggestion auf das Subjekt ist dabei nicht zuletzt eine körperliche: Die Musik unterstellt, 'wieder den Zugang zum verlorenen Objekt zu eröffnen und ergreift uns in unserer Körperlichkeit, wie weder Sprache und Bild es vermögen' (Leikert 2005, 61). Das zumindest ist die eine Seite der Musik, mit der sie sowohl auf den Verlust der pränatalen, fusionellen Verbindung des Fötus mit dem Mutterleib zurückverweist und ihm ermöglicht, 'den Verlust des primären Objekts zu erleben und zu ertragen' (Leikert 2005, 61), als auch sexuelle und andere, rauschhafte Entdifferenzierungserfahrungen aufgreift und in ihren Klangleib überführt. Leikert assoziiert sie mit dem Orpheus-Mythos, der Geschichte des Sängers, dem es mit seinem Gesang gelingt, zu seiner an die Unterwelt verlorenen Geliebten zurück zu finden. Zugleich ist Musik aber auch ein ästhetisches Material, das Geschichte aufnimmt, reflektiert und auf sie zurückwirkt. Und es zeichnet Leikerts Ansatz gegenüber anderen aus, dass er es nicht bei einer psychoanalytischen Theorie der Musikrezeption belässt, sondern dem gewissermaßen fachinternen Befund eine vermittelnde Auseinandersetzung mit der Materialebene musikalischer Werke an die Seite stellt.

Denn so überzeugend und gedanklich originell sein Vorstoß auf nahezu unbetretenes Terrain auch gerät – das Problem verallgemeinernder Überlegungen zu ‘der Musik’ lässt sich nicht völlig überdecken. Was sich für die west- oder mitteleuropäisch-angloamerikanische Kunstmusiktradition behaupten lässt, gilt noch lange nicht für alle europäischen Musikformen, geschweige denn interkulturell. Melodien etwa haben in repetitiven und Riff-orientierten, primär rhythmisch organisierten Musikformen mit starkem Improvisationsanteil wie Funk oder Soul, um hier relativ wahllos Beispiele zu nennen, einen gänzlich anderen Stellenwert als in der Wiener Klassik oder bei Bach. Und auf die Idee, in James Browns *Hot Pants* herrsche Langeweile und Sinnverlust, weil pausenlos ein und derselbe Akkord wiederholt werde, verfielen im Ernst wohl niemand (während bereits viermalige, fast unveränderte Wiederholungen in der klassischen Ästhetik Fragen aufwerfen, vgl. Leikert 2005, 104). Insofern klären die Werkanalysen im zweiten Teil des Buchs nicht zuletzt den Bezugsrahmen für die theoretischen Vorarbeiten. Interessanterweise bewegen sich diese Analysen selbst weite Strecken innerhalb des von Picht kritisierten Kausalitäts-Paradigmas, obwohl Leikert allzu direkte Parallel-Lektüren von Biographie und kompositorischem Schaffen vermeidet und sein Vorgehen vor allem im Beethoven-Kapitel sehr weitgehend von theoretischen und musikanalytischen Interessen geleitet ist. Wie selbstverständlich geht dagegen das Bach-Kapitel von einer primär biographischen Motivation für die Entstehung des *Wohltemperierten Klaviers* aus. Leikerts Verständnis insbesondere der Schluss-Fuge als ‘kompositorische Umsetzung der Trauerarbeit’, mit der Bach auf den Tod seiner Frau reagiert habe und die zugleich aber eine ‘entschlossene Auflehnung’ (Leikert 2005, 79) darstelle, liest sich entsprechend biographistisch. Im Laufe des Kapitels relativiert sich das aber, und die Dimension der ästhetischen Problemstellung, die sich in Bachs systematischer Auseinandersetzung mit der wohltemperierten Stimmung und dem dadurch möglichen Durchgang durch alle Tonarten abbildet, wird zumindest deutlicher. Leikerts findiger Leit-These, Bachs kompositorisches Spiel mit dem b-a-c-h-Motiv bzw. dessen Transpositionen ersetze gewissermaßen die fehlende ‘Vaterfunktion’ der in nicht-temperierten Stimmungen klanglich zentralen, weil intonatorisch reinsten Grundtonart, lässt sich allerdings entgegenhalten, dass die tonale Ordnung als solche bei Bach zwar ausdifferenziert und bis an ihre Grenzen erkundet, aber doch in keiner Weise real suspendiert wird. Der Platz und die ‘gesetzgebende’ Macht der jeweiligen Grundtonart bleibt unangetastet. Gemildert – nicht aber aufgehoben – wird nur die für nicht-temperierte Stimmungen maßgebliche Tatsache, dass im Regelfall C-Dur, die Tonart der weißen Tasten, die am reinsten intonierte Tonart ist, von der sich etwa schon die ebenso gebräuchlichen, zwei Quinten bzw. Vorzeichen entfernten D-Dur und B-Dur durch eine charakteristische ‘Trübung’ abheben.

Insgesamt gerät Leikerts teilweise kabbalistisch anmutende Feinarbeit mit der Namen- und Zahlensymbolik im *Wohltemperierten Klavier* dennoch so anregend, dass man geneigt ist, darüber die wackeligen Formulierungen musiktheoretischer und musikgeschichtlicher Sachverhalte zu vernachlässigen, die das Kapitel durchziehen (Bach als ‘Vollender der Polyphonie’ zu bezeichnen, ist so griffig wie vage, die wohltemperierte Stimmung ist, zumindest bei Werckmeister, eben noch lange keine gleichschwebende und die Frage der Tonartencharakteristik im *Wohltemperierten Klavier* zumindest um-

stritten, etc.). Und das, obwohl die den eigentlichen Analysen vorgeschaltete Systematik von Buchstabe und Note eher unterkomplex bleibt und mehr Verwirrung stiftet als hilfreiche Vergleiche. Leikert postuliert hier und an anderen Stellen des Buchs wiederholt, die Notenschrift enthalte im Gegensatz zum Alphabet nur den Singular, da sie nur 'einen einzigen 'Buchstaben', die Note' (Leikert 2005, 67), kenne. 'Die Intervalle der Musik sind insofern nicht mit dem Buchstaben zu vergleichen, als es sich jeweils um eine Koppelung zweier, an sich identischer, Noten handelt, die sich nur durch die Differenzierung ihrer Position (Tonhöhe) bzw. ihrer zeitlichen Dauer voneinander unterscheiden' (Leikert 2005, 67). Sofern nicht klar wird, was es in diesem Zusammenhang mit den weiteren Differenzierungsebenen der Fünflinien-Notation (Dynamik, Artikulation sowie Vortragsangaben) sowie nicht notierten, für jede musikalische Aufführung aber essentiellen Gestaltungsebenen wie Phrasierung und Klangfarbe auf sich hat, und schließlich auch der historische Entstehungsgrund der europäischen Tondauern-Notation unerwähnt bleibt, die Möglichkeit, in der organisierten Mehrstimmigkeit mehrere Notationssysteme gleichzeitig zu realisieren und damit die Komplexität der musikalischen Struktur dramatisch zu erhöhen, wird eines der zentralen Anliegen des Buchs, die systematische Unterscheidung von Sprache und Musik, an dieser Stelle mit untauglichen Mitteln betrieben. Leikert sitzt hier einer schon im Theorieteil getroffenen, problematischen Vorentscheidung auf, der Gleichsetzung des Signifikanten der Musik mit der Notenschrift. Viel nahe liegender erscheint es, den musikalischen Signifikanten im Blick auf sein zuvor so überzeugend entfaltetes Potential, sich als Noch-Nicht-Bedeutendes für das Subjekt körperlich erfahrbar zu machen, als komplexe *Klangstruktur* zu definieren, und also als genaues Gegenstück zu der – dem Subjekt eben in der Sprache aber unzugänglichen – *Lautstruktur* des Sprach-Signifikanten.

Ich hätte dem Buch für solche und ähnliche Stellen ein musikwissenschaftlich informiertes Lektorat gewünscht. Dennoch verblässen die diskutablen Momente gegenüber der ansteckenden Meinungsfreudigkeit, gedanklichen Schärfe und der Souveränität, mit der Leikert seine musikalischen Gegenstände insgesamt in den Blick nimmt und mit dem schwer zu durchschauenden Netzwerk aus Schlagworten, Konzepten und Erzählungen verknüpft, das Lacans Schriften und publizierte Vorlesungen noch für den kundigen Leser bereitstellen. Eine Verführung stellt die Lektüre seines Buchs allemal dar, und das keineswegs nur für den deutschsprachigen Musikwissenschaftler.⁶

Bibliography

Bielefeldt, Christian. 2007. „'Nenavadni, nezni cutni drازلjaji': psihoanalitske poti v zgodnji estetiki glasbe Hansa Wernerja Henzeja. 'Unusual, Gentle Sensory Stimuli': A Psychoanalytical Path to the Early Aesthesis of Hans Werner Henze“. *Muzikološki zbornik* 2007, Vol. 2, pp. 252-264.

Hoffmann, Jürgen. 1988. „Popmusik, Pubertät, Narzissmus“, *Psyche*, Vol. 42, pp. 961-981.

⁶ Vgl. meinen Anschluss an Leikert bezüglich der Musikästhetik Hans Werner Henzes (Bielefeldt 2007).

Lacan, Jacques. 1973. „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, *Schriften 1*, Olten: Walter, pp. 61-70.

Lacan, Jacques. 1975. *Schriften 2*. Olten: Walter.

Leikert, Sebastian. 2005. *Die vergessene Kunst. Der Orpheusmythos und die Psychoanalyse der Musik*. Gießen, Psychosozial-Verlag 2005.

Mätzler, Ruth. 2002. „Perspektiven einer Psychoanalyse der Musikrezeption“, *Musik & Ästhetik* Vol. 22, pp. 5-22.

Oberhoff, Bernd. Ed. 2002. *Psychoanalyse. Eine Bestandsaufnahme*. Gießen: Psychosozial.

Picht, Johannes. 2007. „Beethoven und die Krise des Subjekts, Teil I-IV“, *Musik & Ästhetik*, Vol. 44, pp. 5-26.

Picht, Johannes. 2008a. „Beethoven und die Krise des Subjekts, Teil V-VII“, *Musik & Ästhetik*, Vol. 45, pp. 5-21.

Picht, Johannes. 2008b. „Musikwissenschaft – Musik – Psychoanalyse. Erwiderung auf Albrecht v. Massow“, *Musik & Ästhetik*, Vol. 48, pp. 72-76.

Von Massow, Albrecht. 2008. „Psychoanalyse als Teil musikwissenschaftlicher Grundlagenreflexion. Eine Bilanz“, *Musik & Ästhetik*, Vol. 46, pp. 94-102.

POVZETEK

Zapeljivost psihoanalize bi lahko bila v tem, da govori o stvarih, o katerih etos znanstvene metodologije praviloma onemogoča kakršnekoli povedi. In vendar se je treba vprašati, katero akademsko merljive zaklade psihoanalitičnih raziskav bi bilo treba odkriti, in sicer onstran močno trivialnih pogledov na umetniško delo kot simptomu umetnikove nevroze in njene vzorčno pogojene paradigme, ki na nemškem govornem področju obvladuje psihoanalitična dela. Izhajajoč iz enega od komentarjev k razpravi na temo glasba in psihoanaliza, ki sta jo vodila Johannes Picht in Albrecht v. Massow v *Glasbi in estetiki*, se članek ukvarja z glasbenoteoretskimi deli psihoanalitika Sebastiana Leikerta. V nasprotju s Pichtom in drugimi psihoanalitičnimi avtorji, Lacan presega klasični teorem,

ki razume glasbo kot izraz subjekta in njegovih ogroženih konstrukcij identitete. Ko se navezuje na Lacana, Leikert opisuje glasbo kot sredstvo, ki naj bi sploh šele ustvarjala predstave o identiteti, in to na poseben način, ki ni na voljo vizualnim in verbalnim medijem. V njegovi knjigi *Pozabljena umetnost* (2005), ki poleg obsežnih teoretskih poglavij vsebuje tudi vrsto »case studies«, prepriča predvsem razdelava glasbenega užitka na podlagi lacanovskega koncepta signifikanta. Poslušanje glasbe, piše Leikert, pomeni nekaj popolnoma drugega kot branje knjig ali opazovanje slik, ker dojemanje glasbe strukturira odnos subjekta do samega sebe na popolnoma drugačen način kot recepcija vizualnih in verbalnih medijev. Glasba pri tem ne ustvarja fikcije neke statične identitete ampak fuzionirano zlijanje meja med subjektom in objektom.