

Aufruhr und Lärm III

4 Vorträge im GOLEM

(HFBK SS 2015)

Inhalt

Hans-Joachim Lenger: <i>Animalischer Lärm</i>	S. 2
Benjamin Sprick: <i>Glenn Gould und die Klaviatur des Seins</i>	S. 15
David Wallraf: <i>Das Objekt des Begehrens in der Musik</i>	S. 22
Benjamin Sprick: <i>Affekt vs. Affektion</i>	S. 39

Hans-Joachim Lenger

Animalischer Lärm

Vortrag im Golem am 2.4.2015

Ich will mit einer Szene beginnen, die mir vor einiger Zeit begegnete, als ich den Hamburger Hauptbahnhof aufsuchte, um mir dort meinen täglichen Vorrat an Zigaretten der Marke *Gauloise* abzuholen. Da standen auf dem Vorplatz – buchstäblich im Freien – an die 30 bis 50 rot bespannte Liegestühle, in Reih und Glied angeordnet, auf deren Stoff die *Hamburger Sparkasse* die frohe Botschaft hatte drucken lassen, so einfach könne Vorsorge sein. Und während sich das rote Tuch der Liegestühle sanft im Wind wellte – zu jenem notorischen Barockmusik-Gedudel, mit dem Psychologen der Öffentlichen Ordnung den Abschaum von öffentlichen Plätzen fernzuhalten suchen –, beschwor die Installation der Sparkasse etwas, was die Finanzmärkte mit einigem Stolz auch ihre „Produkte“ nennen: Versicherungstechniken nämlich, die uns zu Umwegen einer Ersparnis einladen, um unsere „Vorsorge fürs Alter“ sicherzustellen.

Im Präfix „Vor-“ der „Vor-Sorge“ klingt diese Antizipation ja bereits an, als Sorge „vor“ aller Sorge, als sich überholende Sorge sozusagen oder als Sorge, die sich selbst immer voraus ist. Frei Haus bekommt man so die Einsicht, dass es sich um Technologien der Zeit handelt. In dürren Worten umschreibt es, womit man den Bürgern im Interesse ihrer Altersversorgung täglich in den Ohren liegt. Heute in solche „Produkte“ zu investieren, um später von der Rendite zehren zu können, die sie angeblich abwerfen, beschreibt als Vor-Sorge einen *Übergriff* über die Zeit, der die apathische Reglosigkeit in Hängematten anpreist wie einen Tod.

Unversehens wurden die Liegestühle damit zum Signifikanten einer Erzählung, in der sie wie eine Gestalt gewordene Metapher fungierten. Metaphern spielen ja, wie jedermann weiß, mit einer „übertragenen Bedeutung“. Bekanntlich handelt die Sparkasse ja nicht mit Liegestühlen, sondern mit Zukunftsversprechen, weshalb die Freizeit-Accessoires hier auch nicht wörtlich genommen werden wollten. Dereinst, so suggerierten sie g, werde man sich im Liegestuhl reinen Genusses ergehen, um für gegenwärtige Entsagungen reich entschädigt zu werden. So machte sich anschaulich, so lud sich am Liegestuhl mit Assoziationen auf, was als ideale Bedeutung ja nur langweilig

klänge. An diesem Nachmittag jedoch ging diese Übertragung ein wenig spektakulär ins Leere oder entlud sich in einer Art Kurzschluss. Denn statt jener, an die sich die frohe Botschaft hatte adressieren sollen, saßen sich in den Liegestühlen der Sparkasse tatsächlich die Junkies, die Stricher, die Obdachlosen und all die anderen Penner, die für gewöhnlich den Bahnhofsvorplatz bevölkern und offenbar froh waren, an diesem Tag mit ihren Hunden und Flachmännern mal Reisekatalog spielen zu können.

Zunächst zögerte ich, denn es hätte sich ja auch um eine „künstlerische Aktion“ handeln können, was sich hier exponierte. Doch als sich verifizieren ließ, dass es tatsächlich die *Haspa* war, die auf dem Bahnhofsvorplatz tätig geworden war, wusste ich wenigstens, weshalb es um die Kunst steht, wie es um sie steht – nämlich nicht zum Besten. Ohne dass ein Künstler noch Hand hätte anlegen müssen, vollzog sich in der Inszenierung des Finanzinstituts eine Aufteilung des Sinnlichen, dessen Elemente einander einigermaßen schroff konfrontierten: hier die Sinnlichkeit eines Signifikanten, der die Reinheit kommenden Genusses in Aussicht stellte – und dort die Penner, die den Liegestuhl völlig nicht-metaphorisch beim Wort nahmen und sich in ihm niedergelassen hatten. So wurde die Erzählung der Sparkasse einigermaßen rüde von jenen unterbrochen, die zwar kaum in den Genuss der versprochenen Vorsorge kommen dürften, dafür aber das nächstliegende taten: sich im Environment irgendwie einzurichten, zumindest bis die Bullen gekommen sein werden.

Und tatsächlich – was hätte näherliegen können? Wo sich jene, die einen guten Tag haben, sofern sie den heutigen irgendwie hinter sich bringen können, derart im Versprechen eines Zeitgewinns niederlassen, den zu erwirtschaften den Begriff der „Vorsorge“ ja ausmacht, wird die Erzählung der Vorsorge wie von Unterbrechungen heimgesucht, die ihre Bedeutung nachhaltig verunreinigten. Diese Heimsuchung kristallisierte sich hier wie in einem Denkbild. Sie trug der Bedeutungsübertragung ein unübersehbares wie unüberhörbares Bild- und Tonrauschen ein, das die versprochene Zukunft im Nu implodieren ließ. Ein situativer oder parasitärer Gebrauch griff mitten im Ensemble der Sparkasse Platz, die vielleicht von einem *Missbrauch* gesprochen hätte. Wie immer dem sei – vielleicht war die Installation ja auch deshalb am nächsten Tag vom Bahnhofsvorplatz wieder verschwunden.

Wo immer eine Sphäre reiner Bedeutung konstruiert wird, da muss nämlich alles getan werden, um ihrer Verunreinigung zuvorzukommen. Was immer als Schmutz, als Dreck, als Lärm, als Geräusch oder als Rauschen in sie eindringen könnte, wird als unstatthafter

Einbruch einer Materialität ausgeschlossen. Vielfach sind die Rauschfilter, die einen solchen Ausschluss garantieren sollen. Wo sich rebellierende Gruppen zusammenfinden, spricht die Polizei von „Störern“: tiefgreifend affizieren sie die Bedeutung, die von Straßen und Plätze übermittelt werden soll, und lassen deren Semantik im Lärm des Aufruhrs untergehen. Geräusche stören ein Konzert, einen Vortrag, eine theatralische Aufführung. Informationstheoretiker kontrollieren den Abstand von Rauschen und Signal, um die eindeutige Bedeutung einer übermittelten Botschaft gewährleisten zu können, und sorgsam wachen Toningenieure darüber, dass eine Stimmaufnahme im Rundfunkstudio nicht vom Atem, von einem Brechen der Stimme, von Heiserkeit, einem Sich-Räuspern oder gar einem leisen Schmatzen heimgesucht wird. Das wird dann geschnitten oder noch mal aufgenommen. Der erregte Atem zweier Liebender ist ebenso ohne jegliche Bedeutung – denn er signalisiert nur eine einzige: dass hier die Grenze zum Animalischen überschritten werde, über die Techniken der Kontrolle und Selbstkontrolle zu wachen haben, wie gewisse Beiträge zur Diskussion über Pornografie und Prostitution neuerdings wieder geltend machen. Überall drohen Geräusch und Rauschen, Lärm und Auflösung des Signal-Rauschabstands jene Sphäre reiner, übertragener Bedeutung zu zerstören, die von der Seele als ungetrübtem In-Sich-Ruhen hergestellt und garantiert wird. Und damit die „Menschlichkeit des Menschen“.

Denn selbst wo dieser Einbruch nicht schon als Aufruhr einbricht, geht der Dreck, das Geräusch, das Rauschen zumindest mit einer unüberhörbaren Drohung einher: dass sich die Systeme der Bedeutung in Frage oder zur Disposition stellen lassen. Oder was anderes als jene Szene vom Bahnhofsvorplatz erleben wir heute in jener Abfolge von Eklats, die als „Griechenland-Krise“ traurige Berühmtheit erlangt haben, sozusagen auf großer Bühne? Wo die Finanzinstitutionen Kredite oder Bürgschaften gewähren, die ihr Kalkül der Zeit in monströse Dimensionen versetzt haben, machen die von diesem Kalkül immer schon Ausgeschlossenen ihren eigenen Gebrauch von den Gegebenheiten, um sich wenigstens über den Tag zu retten, wofür sie freilich als „Penner“ gebrandmarkt werden.

Bekanntlich war diese Opposition von Lärm und Bedeutung immer tragend. Sie hat nicht nur das okzidentale Denken des Sprechens, der Sprache und des Zeichens im allgemeinen beherrscht. Von Anfang an hat sie auch Machtbegriffe fundiert, die mit ihr enge Beziehungen unterhielt. Was dem Herrensingifikanten entgeht, kehrt als Geräusch, als Rauschen oder Lärm in ihm wieder, der umso nachdrücklicher ausgeschlossen und

unterdrückt werden muss. „Die Natur“, so heißt es in der *Politik* des Aristoteles, „macht, wie wir sagen, nichts vergeblich. Nun ist aber einzig der Mensch unter allen animalischen Wesen mit der Sprache begabt. Die Stimme ist das Zeichen für Schmerz und Lust und darum auch den anderen Sinneswesen verliehen, indem ihre Natur so weit gelangt ist, dass sie Schmerz und Lust empfinden und beides einander zu erkennen geben. Das Wort aber oder die Sprache ist dafür da, das Nützliche und das Schädliche und so denn auch das Gerechte und das Ungerechte anzuzeigen. Denn das ist den Menschen vor den anderen Lebewesen eigen, dass sie Sinn haben für Gut und Böse, für Gerecht und Ungerecht und was dem ähnlich ist. Die Gemeinschaftlichkeit dieser Ideen aber begründet die Familie und den Staat.“¹

Derart partizipiert der Mensch zwar am Tierischen, um sich doch zugleich von ihm zu unterscheiden. Die Sprache ist vom Lärm durch einen Abgrund geschieden. Die Stimme, die Schmerz und Lust mitteilen kann, diese Stimme bloßen Lärms ist Menschen und Tieren zwar gleichermaßen verliehen. Doch weil diese Stimme der unmittelbaren Sinnlichkeit verhaftet bleibt, stiftet sie weder Menschlichkeit noch Gemeinschaft. Schreie des Schmerzes, Schreie der Lust mögen zwar geeignet sein, ihren Urhebern ihre Animalität zu erkennen zu geben. Doch bleibt dieses Reich der Anzeichen wie durch einen Abgrund vom wahrhaft menschlichen Wort, von wahrhaft menschlicher Sprache geschieden. Privilegiert ist die menschliche Stimme allerdings, weil sich der Sprechende in ihr auf eine Innerlichkeit zurückbeziehen und einer Ökonomie der Selbstgegenwart unterstellen kann, die jene der vernünftigen Seele ist. Und darin gibt sich die Seele zu erkennen.

Noch einmal Aristoteles: „Die so weit voneinander abstehen, wie die Seele vom Leibe und der Mensch vom Tiere – und das ist bei allen denen der Fall, deren Aufgabe im Gebrauch ihrer Leibeskräfte besteht und bei denen das die höchste Leistung ist –, die also sind Sklaven von Natur, und es ist ihnen besser, sich in dieser Art von Dienstbarkeit zu befinden, ganz wie bei den eben erwähnten Dingen. Denn der ist von Natur ein Sklave, der eines anderen sein kann – weshalb er auch eines anderen ist – und der an der Vernunft nur insoweit teil hat, dass er sie in anderen vernimmt, sie aber selbst nicht hat. Die anderen Sinneswesen vernehmen nämlich ihre Stimme nicht, sondern lassen sich ausschließlich durch Gefühlseindrücke und sinnliche Empfindungen regieren und leiten. Aber auch die Dienste, die man von beiden erfährt, sind nur wenig verschieden;

¹ Aristoteles: *Politik*, in: ders.: Schriften 4, Hamburg: Meiner 1995, 1252 5-19, S.4f.

beide, Sklaven und Haustiere, verhelfen uns zur Befriedigung der leiblichen Bedürfnisse.“²

Diese Welt des Geräuschs, die von Lauten des Schmerzes und der Lust, Akustiken der Sinnlichkeit und des Empfindens erfüllt ist, bleibt dem *lógos* immer äußerlich. Von Natur aus ist derjenige Sklave, der des *lógos* nur teilhaftig wird, sofern er ihn in anderen vernimmt, die ihm befehlen. Die eigene Stimme zu hören bleibt ihm versagt. Noch einmal Aristoteles: „In ihr ist das eine von Natur ein Herrschendes, das andere ein Dienendes, und beider Tugenden bezeichnen wir als verschieden, indem das eine vernunftbegabt, das andere aber ohne Vernunft ist. Also sieht man, dass es sich auf dieselbe Weise auch in den anderen Fällen verhält, so dass es von Natur mehrere Klassen von Herrschenden und Dienenden gibt. Denn auf je andere Weise herrscht das Freie über das, was Sklave ist, und herrscht das Männliche über das Weibliche und herrscht der Mann über das Kind. Und in ihnen allen finden die Seelenteile sich zwar, aber sie finden sich mit Unterschied. Der Sklave hat das Vermögen zu überlegen überhaupt nicht, das Weibliche hat es zwar, aber ohne die erforderliche Entschiedenheit, und das Kind hat es auch, aber noch unentwickelt.“³

Immerhin wird hier die Herausforderung absehbar, die sich bei Jacques Rancière abzeichnet, wenn er die Frage eines politischen „Unvernehmens“ aus den Beziehungen von Sprache und Lärm auftauchen lässt.⁴ Denn *an* diesen Beziehungen oder *in* ihnen entscheidet sich, was im politischen Universum Bedeutung oder argumentatives Gewicht annehmen kann. Die Penner am Hauptbahnhof zumindest disqualifizierten sich hier wie von selbst. Selbst wo sie nicht lärmten, verunreinigten sie die Botschaft der Liegestühle mit einem Rauschen, das von dieser Botschaft nicht absorbiert werden konnte. Und vielleicht lässt sich an solchen Bruchflächen die Tragweite von Rancières Argument ermessen, dass die Ästhetik dem Politischen vorausgeht. Was nämlich bedeutet es, zu *sprechen*? Was wird zur Ordnung einer Sprache zugelassen, in der das Politische verhandelt wird? „Das Problem“, so schreibt Rancière, „ist nämlich die Frage, ob die Subjekte, die im Gespräch gezählt werden, ‚sind‘ oder ‚nicht sind‘, ob sie sprechen oder Lärm machen.“⁵

² Aristoteles, ebd., 1254 b 15-25, S.10.

³ Aristoteles, ebd., 1260 a 5, S.28.

⁴ vgl. Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

⁵ Jacques Rancière, ebd., S.62.

Erkennbar betrifft dies „asthetische“ Probleme im Innersten, nicht zuletzt dort, wo sie sich mit der Frage des Aufruhrs, der Revolte kreuzen. Wo immer „aesthetisch“ interveniert wird, da geht es um die Befragung und Bearbeitung von Grenzen, die den Lärm vom Sprechen, das Sinnliche vom Nicht-Sinnlichen, das Sagbare vom Unsagbaren, das Sichtbare vom Nicht-Sichtbaren, das Körperliche vom Nicht-Körperlichen, Vernunft von Unvernunft, *lógos* von *alogía* absetzen und unterscheiden. Und dies zeichnet die Konflikte vor, denen der *lógos* ausgesetzt sein wird. Die *alogía* beschreibt, was die Maße des *lógos* übersteigt, was diesen *lógos* nämlich einer Maßlosigkeit aussetzt, die ihn verwüsten könnte. *Álogos* ist das Geräusch, der Lärm. Und als *álogoi* situieren sich jene, die als bloße Sinnenwesen bloßem Lärm verhaftet sind. Wo immer also Sklaven, Weiber und Kinder das Wort zu ergreifen suchen, da bleibt diese Äußerung vom Lärm gezeichnet, vom Geräusch, vom Rauschen des Sinnlichen, in dem sich nicht mehr artikulieren kann als ein Anzeichen für Schmerz oder Lust.

Rancières Frage nach der *aísthesis* zeichnet auf diese Weise den Streit vor, der sich zwischen denen abspielt, die das Privileg des Sprechens genießen, und jenen, die von ihm ausgeschlossen bleiben. In den Streiks des 19. Jahrhunderts, so Rancière, setzen die Arbeiter etwa alles daran, dass sie „gerade als vernünftig sprechende Wesen streiken, dass die Tat, gemeinsam die Arbeit niederzulegen, nicht ein *Lärm*, eine gewalttätige Reaktion auf eine unangenehme Situation ist, sondern dass sie einen *Logos* ausdrückt, der nicht einfach der Zustand eines Kräfteverhältnisses ist, sondern eine *Demonstration* ihres Rechts und des Rechten bildet, die von der anderen Seite verstanden werden kann.“⁶

In gewisser Weise geht es bei jedem Aufruhr nämlich um ein Zum-Sklaven-Werden, Zur-Frau-Werden, Zum-Kind-Werden. Und wie ich gern zeigen möchte, ist dies ist von einer Selbstinszenierung als „Opfer“ weit entfernt. Denn stets zeichnet sich das „Opfer“ dadurch aus, um Anerkennung zu buhlen. Der Schaden, der ihm zugefügt wurde, besteht darin, aus einer Ordnung verantwortlichen Sprechens über das Wahre und das Gerechte ausgeschlossen worden zu sein. Seine Stimme fand in dieser Sphäre kein Gehör. Inständig dringt sie deshalb darauf, zu dieser Sphäre Zutritt zu finden, als Sprechender, Sprechende, Sprechendes anerkannt und aufgenommen zu werden. Die Revolten, die sich derart Ausdruck verleihen, tasten die Ordnung der Zeichen, das Regime der Bedeutung also keineswegs an. Die Streiks, so Rancière, werden nicht nur um

⁶ Jacques Ranciere: ebd., S.64.

Lohnerhöhungen geführt. Sie werden darum geführt, nicht länger als Lärm ausgeschlossen zu werden, sondern in die Ordnung des *lógos* aufgenommen zu werden. Aber deshalb bleiben sie von einem irreduziblen „Als-Ob“ charakterisiert, das Rancière auch herausgearbeitet. „Das Subjekt Arbeiter“, schreibt er, „das sich dabei als Sprecher zählen lässt, muss so tun, *als ob* die Szene existierte, als ob es eine gemeinsame Welt der Argumentation gäbe, was höchst vernünftig *und* höchst unvernünftig, höchst weise und entschieden untergrabend ist, denn diese Welt existiert nicht. Die Streiks dieser Zeit erhalten ihre einzigartige diskursive Struktur von der Ausreizung dieses Paradoxes: sie sind erpicht darauf zu zeigen, dass die Arbeiter gerade als vernünftig sprechende Wesen streiken, dass die Tat, gemeinsam die Arbeit niederzulegen, nicht ein *Lärm*, eine gewalttätige Reaktion auf eine unangenehme Situation ist, sondern dass sie einen *Logos* ausdrückt, der nicht einfach der Zustand eines Kräfteverhältnisses ist, sondern eine *Demonstration* ihres Rechts und des Rechten bildet, die von der anderen Partei verstanden werden kann.“⁷

Die Zweideutigkeit, in der sich höchste Vernunft und höchste Unvernunft damit kreuzen, ist aber nicht nur eine Zweideutigkeit der Streiks, nicht einmal nur eine Zweideutigkeit in Rancières Argumentation. Sie betrifft die Logik der Kämpfe selbst. Von Anfang bewegen sie sich in einer Sphäre des „Als-Ob“, die sich über einer gegebenen semiotischen Ordnung erhebt, penibel darauf bedacht, deren innere Verfasstheit weder zu befragen noch gar anzugreifen. Seit Habermas nennt man dieses normierte Gehäuse auch „kommunikative Rationalität“. Den Herren nämlich beweisen zu wollen, dass man kein lärmendes Tier, sondern ein sprechendes Wesen ist, ist deren Logik im gleichen Maß verfallen, in dem es der Struktur einer herrschenden Semiotik unterworfen bleibt. Erkennt an, so der Appell diese Streiks an die Herren, dass wir uns als *Sprechende* in der Ordnung des *lógos* bewegen, erkennt an, dass ihr einen verhängnisvollen Fehler begeht, wenn ihr uns dem Animalischen zuordnet! Seht her, hört her, wir sind keine Tiere, die durch tierischen Lärm diskreditiert sind! Erkennt an, dass wir unsererseits die semiotische Ordnung vorbehaltlos anerkennen, die ihr errichtet habt, um uns in ihr in einem Unrechtsakt, wie durch einen Missgriff, deplatziert, weil als Tiere wiederzufinden!

Unschwer wird man in dieser argumentativen Struktur einen genuinen Sozialdemokratismus erkennen können. Er überschattet alle Begriffe einer

⁷ Jacques Rancière: *Das Unvernehmen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S.64.

„Emanzipation“, soweit sie sich im Verlangen nach „Anerkennung“ und „Gleichberechtigung“ situiert. Immer bewegt sie sich in einer Struktur des Mangels, der fehlenden Teilhabe an einer sprachlichen Ordnung. Und umso nachdrücklicher will sie einen allgemeinen Begriff „des Menschen“ sichern, der ihn wie durch einen Abgrund vom Tierischen abgrenzt, um Anteil am „Menschlichen“ zu nehmen. Nicht von ungefähr also die späte Vermutung Derridas, die Verfemung des Tieres, des animalischen Lärms aus der Ordnung menschlicher Bestimmungen könne sich als jener Ausschluss herausstellen, der die Mächte des Okzidents tiefgreifend gezeichnet habe und noch den Ordnungen des Begehrens, der Ökonomie und der Macht vorangehe. Was Derrida den „Phonozentrismus“ nannte, der alle Bedeutung um die lebendige, sich selbst präsente Stimme gruppierte, um an ihr Vernunft und Unvernunft zu unterscheiden, gehört zu den bestimmenden Dispositiven dieser Kultur.

Der Laut, dieses materielle Element, gehöre der Sprache also nicht an, wie auch de Saussure den aristotelischen Diskurs gegen den animalischen Lärm im *Cours generale* aufgreift und fortsetzt. Dies, so setzt de Saussure hinzu, gelte im übrigen für alle Ökonomien. Alle konventionellen Werte hätten es „an sich, dass sie nicht zusammenfallen mit dem greifbaren Gegenstand, der ihnen als Stütze dient. So ist es nicht das Metall eines Geldstücks, das seinen Wert bestimmt; es ist mehr oder weniger wert in der oder jener Prägung, mehr oder weniger diesseits oder jenseits einer politischen Grenze, und das gilt erst recht von dem bezeichnenden Element in der Sprache; seinem Wesen nach ist es keineswegs lautlich, es ist unkörperlich, es ist gebildet nicht durch seine stoffliche Substanz, sondern einzig durch die Verschiedenheiten, welche sein Lautbild von allen anderen trennen.“⁸

Unlautlich, unkörperlich, ohne stoffliche Substanz: jede Spur einer Genealogie des Zeichens wird auf diese Weise ausgelöscht, jeder Lärm des Materiellen, jeder Lärm des Realen getilgt. Und doch, wie alles, was derart verworfen wird, kehrt es als Rauschen des Realen, als Lärm des Nicht-Ökonomisierbaren nicht nur an den Rändern dieser Ökonomien wieder. Es bricht in ihrem Innerem auf. Und hier zeichnet sich ab, was einen Sozialdemokratismus elementar bedroht, der sich im „Als-Ob“ gleichberechtigter Sprecher zu bewegen sucht. Nicht weniger zeichnet sich ab, was gegen Penner in Liegestühlen oder renitente Griechen dann den Ruf nach der Polizei der Straßen und des

⁸ Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin: de Gruyter 1967, S.141f.

Diskurses laut werden lässt. Der animalische Lärm, den dieser Abschaum veranstaltet, kommt nämlich nicht „von außen“. In ihm wiederholt sich jenes Rauschen, das als *Noise* überall einsetzt, wo sich signifikante Ordnungen des Werts, des Begehrens oder idealer sprachlicher Bedeutung installieren. Der Lärm der Sklaven, der Frauen und Kinder erinnert an das, was aus diesen Ordnungen als Reales exkommuniziert wurde, um desto bedrohlicher in ihnen wiederzukehren.

Überall nämlich sind es Signifikanten, die eingeführt werden, um die Kohärenz dieser Ordnungen abzuschließen und sicherzustellen. Und insofern fungieren sie als Bedingung einer Möglichkeit von Bedeutung überhaupt, die von diesen Ordnungen gewahrt wird. Anders gesagt: indem sie derart ganze Bedeutungssphären herstellen, erfüllen diese Signifikanten eine transzendente Funktion. Überall konstituieren sich diese Ordnungen um *transzendente Signifikanten*, die auf ein reines, ideales, also ebenso *transzendentes Signifikat* verweisen, mit dem sie zusammenzufallen. So installiert sich das Geldsymbol als transzendenter Signifikant, der die Bezirke der Ökonomie einhegt und sicherstellt. Er ermöglicht ihre Zirkulation und schließt sie im Phantasma eines „reinen Werts“ ein, das sich im Geldwert substituiert und vorstellig macht. So installiert sich der phallische Signifikant in der Ordnung des Begehrens, um sie zirkulieren zu lassen und als Bedingung ihrer Möglichkeit in sich einzuschließen. Und so situieren sich die Ordnungen des Sprechens um jenen transzendenten Signifikanten des lebendig gesprochenen Worts, das mit dem Signifikat einer reinen, von keiner Materialität affizierten und deshalb sich selbst transparenten Seele zusammenfällt.

Alle diese Ordnungen können sich derart aber nur in sich einschließen, weil sie selbst aus einer zirkulären Bewegung hervorgehen. Folgt man beispielsweise de Saussure, so ist ein Sprechen nur unter der Voraussetzung möglich, dass sich der Sprechende in einer gegebenen Sprache bewegt, die ihm vorgängig ist. Doch um wiederum die Möglichkeit dieser Sprache zu thematisieren, sieht sich de Saussure in einem zweiten Schritt genötigt, ihr ebenso ein „erstes Sprechen“ voranzuschicken, das die Sprache wie in einem göttlichen Akt hervorgebracht oder eingesetzt haben soll. In anderen Worten: überall wird ein Element aus dem Diskurs herausgelöst, das als dessen stiftendes Moment eingesetzt wird, um seine Kohärenz transzendental sicherzustellen und zu befähigen, über die Reinheit zirkulierender Bedeutungen zu wachen. Der Schmerzenslaut der Sklaven, das Geplapper der Frauen, das infantische Lallen der Kinder bleibt als animalischer Lärm aus ihnen verbannt, der die Reinheit des Signifikats

nur verwüsten könnte. Und doch, die animalischen Geräusche durchqueren die Ordnungen dieser Reinheit umso unabweisbarer wie jenes Echo, das an ein stets Vergessenes erinnert, um es als Unvergessliches zu markieren, das stets im Kommen ist und nach Gerechtigkeit verlangt.

Dies allerdings sprengt alles, was sich von einem Sozialdemokratismus fassen ließe, wenn er sich Zutritt zur Welt der Herrensingularen erbittet. Nicht weniger kündigt sich im Lärm, im Rauschen, im *Noise* an als eine Transversale, die das zirkulär abgeschlossene Gefüge der Ordnungen selbst in Frage zieht und zur Disposition stellt. Nach nicht weniger verlangt diese Ent-Stellung deshalb als nach Interventionen einer *aísthesis*, die den Lärm, das Geräusch in den Ordnungen reiner Bedeutungen und reinen Werts forciert, affirmiert und zum Ausbruch bringt, wie schweigsam immer er sich vollziehen mag. Denn aller Aufruhr ist affirmativ. Und sei es der eines einfachen „Mmmmmmm“, von dem Jean-Luc Nancy sagt, es sei „gleich dem Indistinkten, in dem der Begriff seine eigene Differenzierung verliert, in welcher er ganz und gar besteht, gleich, ja, der Spur, die in der Luft oder auf dem Papier der Rückzug des Begriffes lässt, durch ein Erlöschen der Differenz, das keine Identität schafft, sondern das Dröhnen, Summen, Grummeln und Knurren des Konsonanten, der allein klingt und keinerlei Stimme artikuliert. Mmmmmmmmm klingt vor der Stimme, in der Kehle, kaum vom Grund des Mundes her an die Lippen rührend, ohne Zungenbewegung, schlichte Luftsäule, die aus der Brust in die Klanghöhle getrieben wird, die Höhle des Mundes, der nicht spricht. Weder Stimme noch Schrift noch Wort noch Schrei, sondern transzendentales Rauschen, Bedingung jedes Wortes und jeder Stille, glottische Archie, in der ich röchele und schreie, Agonie und Geburt, ich summe und grolle, Lied, Lust und Leid, regloses Wort, mumifiziertes Wort, Monotonie, in der sich die Polyphonie, die vom Grunde des Bauches aufsteigt, auflöst und weitet, ein Mysterium an Emotion, die substanzielle Union von Seele und Körper, von Körper und ammmmm.“⁹

Es geht bei diesem Aufruhr also keineswegs um eine Rehabilitation des Sinnlichen, um einen therapeutischen Ausgleich für Kopflastigkeiten jedweder Art etwa. Es geht um ein transzendentales Rauschen, diese Bedingung jedes Wortes und jeder Stille. Es geht um eine Ex-Position dessen, was als Bedeutung ebenso zur Dis-Position gestellt ist wie als Sinnlichkeit. Eine solche *aísthesis* situiert nämlich selbst erst, was dann als „sinnlich“ gelten mag. Sie entziffert sich als Spur eines Einschnitts, der das Sinnliche aus einer

⁹ Jean-Luc Nancy: *Zum Gehör*, Berlin: diaphanes 2014, S.41.

Differenz erst hervortreten lässt, die im tierischen Lärm insistiert. In ihr nun kündigt sich jeder Aufruhr an oder müsste sich ankündigen, um einer zu sein. Zum Sklaven werden, zur Frau werden, zum Kind werden, zum Tier werden... Eben darin bestünde die affirmative Kraft dieses Aufruhrs. Denn schon im Gebrauchswert der Ökonomie steckt das Nutzlose, ohne den er nicht sein könnte. Das phallische Begehren wird von einem weiblichen Genießen durchquert, das unabschließbar ist und folgerichtig Freuds Ratlosigkeit evozierte. Überall wird jedoch unterstellt, es ließen sich strikte Grenzen zwischen dem ziehen, was als „Sinnlichkeit“ angeeignet und als „tierischer Lärm“ verfemt wird. Liest man allerdings Aristoteles, so vermerkt Derrida in seinem Essay über die *Weißer Mythologie*, dann verlaufe bereits bei ihm die Grenze gar „nicht zwischen dem Menschlichen und dem Tierischen. Eine andere Aufteilung durchzieht die Gesamtheit der ‚menschlichen‘ Sprache. Die Sprache ist nicht homogen, sie ist nicht in all ihren Aspekten und im gleichen Ausmaß menschlich.“¹⁰ Denn – und daran erinnert Derrida – auch Aristoteles registriert eine Vielfalt asemischer stimmlicher Aussendungen, etwa die Silbe, die ohne Bedeutung bleibt, aber zweifellos zur *Lexis* gehört: lautliche Elemente also, die keine Bedeutung übertragen und insofern dem bloßen Lärm der *Alogía* nahestehen oder gar angehören. So sehr die nicht-menschlichen Aspekte der Sprache also aus einem Feld ausgeschlossen werden müssen, um im Sich-Vernehmen der Stimme die Immanenz des *lógos* zu sichern, so wenig kann dieser der nicht-menschlichen Sprachaspekte entraten. Der Ausschluss des Lärms aus der Sprache würde diese Sprache im Innersten verwüsten. Und deshalb springt der *tópos* des Tierischen überall nur als Platzhalter ein, als Alibi, in dem sich die Logik der reinen Bedeutung in einem Akt einsetzt, der an die Animalität alles adressiert, wovon es durchquert wird.

Wo dieser Aufruhr einsetzt, da deshalb nicht als Suche nach einem „animalischen Ursprung“, der verloren gegangen wäre, als ein Ganzes, Ungeteiltes irgendwann zum Zerspringen gebracht wurde. Es ist ein Ur-Sprung im Wortsinn, ein Sprung, der den Anfang selbst eingesetzt haben wird, um sein Springen und Einspringen immer neu zu wiederholen. Im Geräusch, im Lärm, im Schrei kehrt wieder, was als Vergessenes unvergesslich bleibt, indem es jede gesetzte Bedeutung, jede gefügte Ordnung singularär durcheinanderbringt. Wiederkehr des Gleichen also, doch wiederkehrend als anderes,

¹⁰ Jacques Derrida: *Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text*. In: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen 1988, S.259.

das gerade deshalb unausgesetzt im Kommen ist und singulär adressiert wie stets. Und um hier ein solches Geräusch zu machen, vielleicht einen Lärm, der wie aller Lärm im Kontext meiner Rede ohne Bedeutung bleiben wird, aber alle Rede eröffnet, erinnere ich mich einer New-Wave-Rockgruppe namens „Ultravox“, die mich vor dreißig Jahren allein schon faszinierte, weil ihr Name ein animalisches, exzessives Jenseits der Stimme anzukündigen schien. Wie es in ihrem Titel „The Voice“ über die Stimme dann hieß:

I've lost it once before
Now it cries to me.

Ich habe sie einst zuvor verloren
Nun schreit sie zu mir.

Ich danke für die Aufmerksamkeit.

Benjamin Sprick

Glenn Gould und die Klaviatur des Seins

Vortrag im GOLEM, 14.5.2015

Ich möchte mich im Folgenden an einer – zugegebenermaßen noch etwas zögernden – Konkretisierung einiger Gedanken aus Jean-Luc Nancy's Essay *A l'écoute* (zu deutsch: *Zum Gehör*) versuchen.¹¹ Nicht ohne einzugestehen allerdings, dass mir diese Aufgabe gewisse Schwierigkeiten bereitet. Denn der Text, den Nancy Fragen des ›Hörens‹, der ›Resonanz‹ und einem ›klanglichen Sinn‹ widmet, ist in seiner polyphonen Vielschichtigkeit ebenso faszinierend wie sperrig: Er *versperrt* sich einer vorschnellen Aneignung bzw. Übertragung auf ›konkrete musikalische Phänomene‹, wie man so schön sagt. Denn von konkreten Phänomenen kann im Hinblick auf die Musik mit Nancy nicht (mehr) die Rede sein. Zu sehr ist der Begriff des ›Phänomens‹ (wörtlich des ›sich Zeigenden‹ oder des ›Erscheinenden‹) mit optischen Registern verbunden, deren philosophische Vorherrschaft Nancy gerade attackieren will. *Zum Gehör* ist nicht zuletzt ein für Nancy typischer Versuch, die phänomenologische Tradition zu überwinden und in eine ›plurale Ontologie des Mit-Seins‹ (so wird Nancy's philosophischer Einsatz gelegentlich charakterisiert) zu transformieren. Dieser »Weg jenseits des Phänomenologischen – und das heißt,« so Nancy, »der ontologische Weg« verläuft in musikalischer Hinsicht »[v]on der Melodie zum Schweigen, das sie verkündet.«¹² Zum Schweigen eines »Seins« nämlich, das, noch einmal Zitat Nancy, »immerzu von jedem Hier-und-Jetzt-Sein differiert« und »unablässig diese Differenz selbst differiert«, indem es »der Identität

¹¹ Jean-Luc Nancy: *Zum Gehör*, Berlin: Diaphanes 2010.

¹² Ebd. 30.

und der Differenz gegenüber indifferent« ist.¹³ Nicht ›zu den Sachen selbst!‹ also, sondern weg von ihnen, mitten hinein in den (noch) unbesetzten Resonanzraum eines unendlichen Verweises von Klang und Sinn.

Ein phänomenologiekritischer Impuls war bereits für Jacques Derrida charakteristisch, der seinerseits die Dekonstruktion mit einem Buch über Edmund Husserl ansetzen ließ. *Die Stimme und das Phänomen*, so der Titel des 1967 erschienenen Buches, versuchte, die metaphysischen Implikationen eines sich nicht nur in akustischer Hinsicht selbst vernehmenden Subjekts in Frage zu stellen. Diese kritische Husserl-Lektüre Derridas bildet in ihren diversen akustischen und zeitphilosophischen Implikationen so etwas wie eine dekonstruktive Matrix von Nancy's Überlegungen (in) *Zum Gehör*. Sie wird an zentralen Stellen des Buches exponiert, variiert und in einer »ontologischen Tonart«¹⁴, wie Nancy sagt, radikalisiert. Das aufregende Ergebnis dieser Bemühungen sind die Umrisse eines dezentrierten, im musikalischen Klang sich gleichzeitig verlierenden wie wiederfindenden ›Hör-Subjekts‹, das sich in kein vorgefertigtes Raster einer ›lebendigen Gegenwart‹ mehr eintragen lässt. Vielmehr vernimmt sich das von Nancy angedeutete *horchende Selbst* immer schon als von sich selbst getrennt. »Wenn man lauscht«, so Nancy, dann »lauert man auf ein Subjekt, das *sich* identifiziert, indem es von sich zu sich *widerhallt*, an und für sich, folglich außer sich, zugleich selbst und anders als es selbst, eins im Echo des anderen, und dieses Echo als der Klang selbst seines Sinns.«¹⁵

Zu diesem flüchtigen aber umso obertonreicheren Subjekt des Hörens möchte im Folgenden ein paar Überlegungen anstellen und zwar im Rahmen eines Musikbeispiels, das ursprünglich für die letzte Seminarsitzung vorgesehen war. Dort klang es aus Zeitgründen aber nur an, weil wir vorher zu lange über Nancy's Text diskutiert haben... Es handelt sich um eine (Film-)Aufnahme des kanadischen Pianisten Glenn Gould, die diesen bei dem Versuch zeigt, Johann Sebastian Bachs letzte, unvollendet gebliebene Komposition, den *Contrapunctus 14* aus der *Kunst der Fuge* BWV 1080 zu interpretieren. Bevor wir in die Musik einsteigen, möchte ich aber noch ein paar Worte zu dem Grundgedanken verlieren, von dem Nancy's Essay

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd. 11.

¹⁵ Ebd. 18.

seinen Ausgang nimmt.

Wie wir im Seminar bereits ansatzweise nachvollziehen konnten, spannt dieser seine Argumentation vor dem Hintergrund einer sprachlichen »Unentschiedenheit« auf, die zwischen den Verben ›Lauschen‹ und ›Vernehmen‹ »klappert, knirscht und schreit«, wie Nancy es ausdrückt.¹⁶ Im Französischen sind das die Verben ›écouter‹ und ›entender‹. Beide lassen sich zwar im weitesten Sinne unter den Vorgang des Hörens bzw. den Gebrauch des menschlichen Hörorganes subsumieren, klaffen aber in Bezug auf die durch sie hervorgerufenen Sinnrichtungen weit auseinander. ›Vernehmen‹ bedeutet, wie Nancy deutlich macht immer auch einen Sinn verstehen zu wollen bzw. aus einer Ansammlung von Klang eine bestimmte Bedeutung herauszulösen, die auf eine intelligible, also nicht-körperliche Sphäre verweist. Im Vernehmen sind wir daher, Zitat »gespannt hin zu einem *jenseits* des Klangs präsenten Sinn.«¹⁷ Wenn wir hingegen ›zuhören‹, ›lauschen‹ oder ›horchen‹ (alles das sind mögliche Übersetzungen des Verbs ›écouter‹) dann versuchen wir eher, die *Klanglichkeit* einer akustischen Artikulation zu erfassen, wir hören den Klang in gewisser Weise *in seiner Klanglichkeit* ab. Dieser ›klangliche Sinn‹, der sich zum Beispiel in der Musik, aber auch in dem Schrei eines Kindes erahnen lässt, ›klingt‹ in eigentümlicher Weise selber. Es ist ein ›klingender Sinn‹ bzw. ein ›sinnlicher Klang‹, der Klang des Sinnes selbst oder, wie Nancy es formuliert, ein »sinnliche[r] Sinn«¹⁸.

Nun könnte man diese beiden Formen – den vernommenen, ›sinnhaften‹ Sinn, in dem der Klang tendenziell Sinn wird und den erlauschten, ›sinnlichen‹ Sinn, in dem der Sinn tendenziell Klang wird – schematisch gegenüberstellen und auf diese Weise versuchen, ein Raster zu bilden, in das sich akustische Ereignisse einordnen ließen. Bereits ein einfaches Musikstück jedoch lässt erahnen, dass eine strikte Aufteilung von ›Vernehmen‹ und ›Lauschen‹ auf eine allzu einfache Dualität von ›Leib‹ und ›Seele‹ oder schlimmer noch, von ›Gefühl‹ und ›Verstand‹ verweist und daher von vorneherein zum Scheitern verurteilt ist. Denn jedes Zuhören wendet sich – gerade in der Musik – so Nancy, Zitat, »immer an das [...] worin Klang und Sinn sich *mischen*

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd. 14.

¹⁸ Ebd. 13.

und einer im Anderen oder durch den anderen widerklingt.«¹⁹ »Vielleicht muss« so heißt es weiter, »der Sinn nicht bloß Sinn machen (oder *logos* sein), sondern überdies klingen«. ²⁰ Um eine derartige »grundlegende Resonanz« von Klang und Sinn bzw. eine, Zitat, »Resonanz als Grund und erste oder letzte Tiefe des Sinnes«²¹, kreist die gesamte Argumentation von Nancy's Essay *Zum Gehör*.

Kommen wir zu dem Beispiel. Der *Contrapunctus 14* bildet den Abschluss der *Die Kunst der Fuge* von Johann Sebastian Bach. Eines Fugen-Zyklus, den Bach gegen Ende seines Lebens als ›Jahresgabe‹ für die *Societät der musicalischen Wissenschaften*, deren Mitglieder laut Statut bis zu ihrem 65. Lebensjahr ein ›wissenschaftliches Werk‹ in Druck vorzulegen hatten, konzipiert hat. Es handelt sich bei der *Kunst der Fuge* also nicht nur um eine musikalische Komposition, sondern auch um ein in Noten geformtes musiktheoretisches Traktat. Bach will hier zeigen, wie weit er in seiner Auseinandersetzung mit der Polyphonie, dem Zusammenspiel mehrerer, in ihrer melodischen Logik voneinander unabhängiger Einzelstimmen gekommen war.

Der *Contrapunctus 14*, in den wir gleich hineinhören werden, sollte das monumentale Klangwerk ursprünglich abschließen. Er blieb jedoch unvollendet, Bach verstarb während der Komposition. Es handelt sich bei dem *Contrapunctus 14* um eine sogenannte ›Tripelfuge‹, die nach und nach 3 Fugenthemen und die entsprechenden Gegenstimmen exponiert, um schließlich alle drei miteinander engzuführen, d.h. simultan erklingen zu lassen. Nachdem in der dritten Teilfuge von Bach das Thema B-A-C-H, also der musikalische Schriftzug seines Namens eingeführt wurde, bricht die Druckausgabe ab. Sie enthält in Bachs Handschrift die Anmerkung seines Sohnes Carl Philipp Emanuel: »Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.« Hören wir nun in den Anfang des *Contrapunctus 14* hinein:

[<https://www.youtube.com/watch?v=CpnfQntMisc> => 3:40]

Summen. Neben einigen pianistischen Eigenheiten – Gould sitzt auf einem nur 30

¹⁹ Ebd. 14.

²⁰ Ebd. 13.

²¹ Ebd.

Zentimeter hohen Stuhl ohne Sitzfläche und dirigiert, sofern das möglich ist, sich selber – fällt in diesem Beispiel zunächst ein permanentes Mitsummen seitens des Interpreten auf. Gould scheint zu versuchen, so viele musikalische Ereignisse wie möglich mit seiner Stimme nachzuvollziehen bzw. sie von dieser ausgehend in Gang zu setzen. Es lässt sich dabei nicht genau sagen, ob das Mitsingen die gespielten Töne hervorbringt oder vielmehr die vom Klavier produzierten Töne im Gesang Goulds widerklingen. Ein simultaner Resonanzraum entsteht, der beides – Stimme und Klavierklang – ineinander resonieren lässt. Diese gegenseitige Wiederholung der Schwingungen von Instrument und Interpret, lassen auch Klang und Sinn sich gegenseitig verstärken und ausbreiten. Beide fangen an, *in ihrer Mischung* »von selbst zu schwingen«²².

Gould murmelt und summt hier nicht in einem ›sinnhaften‹ Sinn. Seine Stimme wird vielmehr zum Resonanzboden eines von außen, aus Richtung der Musik auf ihn einwirkenden Klang-Sinns. *Sens* heißt im Französischen nicht nur ›Sinn‹, sondern auch ›Richtung‹. Seine summende Stimme erscheint als Echo eines musikalischen Subjekts, das er ›nie gewesen sein wird‹, weil es – nur aus Verweisen bestehend – unendlich in sich selbst widerhallt. Ein Subjekt also, das sich nur *hören*, niemals aber ›vernehmen‹ und in seiner Selbstpräsenz erkennen kann. Nancy sagt: »Es gibt ›Subjekt‹ (was stets bedeutet: ›Subjekt eines Sinnes‹) nur widerklingend, auf ein Hinausschwingen antwortend, auf einen Ruf, auf eine Zusammenrufung von Sinn.«²³ Gould gerät somit *am Klavier sich selbst lauschend* in das Register einer *verschobenen* Selbstpräsenz. Der Sinn widerfährt ihm ehe er von ihm ausgeht, und obwohl er ihm nur widerfährt, geht er mit derselben Bewegung von ihm aus. Der Pianist tritt auf diese Weise in eine klangliche Räumlichkeit des Sinns ein, von der er *zur selben Zeit* durchdrungen wird: »Ganz Ohr sein, lauschen«, so Nancy, »das ist *gleichzeitig* draußen und drinnen sein, *von* außen und *von* innen offen sein, vom einen zum anderen also, und vom einen im anderen.«²⁴

Die Auftakt-Öffnung. Die Bedingung der Möglichkeit dieses vielstimmigen Resonanzzusammenhanges bildet ein bestimmtes Verhältnis zur musikalischen Zeit. Gould schlägt im *Contrapunctus 14* ein *extrem* langsames Tempo an. Und das,

²² Ebd. 15.

²³ Ebd. 41.

²⁴ Ebd. 23.

obwohl komplexe kontrapunktische Strukturen in der Regel nach einem eher flüssigen Tempo verlangen, weil in dem Wirrwarr einander überlagernder melodischer Linien sonst die musikalische Übersicht verloren geht. Den meisten Menschen fällt es schwer, ab drei übereinandergeschichteten Stimmen noch horizontal, d.h. *melodisch* zu hören und die Spannungsverläufe der Melodie *unabhängig* voneinander zu verfolgen. Das musikalische Denken gleitet hier in der Regel ins Vertikale ab, und beginnt harmonische Bezüge zu konstruieren. Diese kognitiven ›Probleme‹ scheinen Gould fremd zu sein, oft wurde seine Fähigkeit beschrieben, die Musik quasi-räumlich also von empirischer Zeit unabhängig zu erfassen. Diese Fähigkeit lässt ihn den *Contrapunctus* wie einen physikalischen, gleichsam ›dreidimensionalen‹ musikalischen Körper von einem inneren akustischen Auge abtasten.

Die Architektur eines derartigen, von Gould hier in Gang gesetzten Klang- und Resonanz-Raums deutet sich gleich zu Beginn seiner Interpretation des *Contrapunctus* an. In einem ›Auftakt‹ nämlich, der das kontrapunktische Verweisungsspiel der Tripelfuge wie durch einen genialen Schazug (er-)öffnet. Bereits der erste Ton scheint hier in paradoxer Weise auf der Stelle zu treten, obwohl er doch gleichzeitig als für eine Vielzahl von musikalischen Sinnrichtungen geöffnet erscheint. Auf diese Weise entsteht ein kurzer Moment klingender Stille, aus deren Schweigen der musikalische Sinn empor tauchen kann. Eine Eröffnung der *Fuge* also, in der eine weitere Öffnung des Sinns widerhallen kann, deren Klang wiederum weitere Sinnöffnungen produziert usw. usf. Deutlich wird hier vor allem, dass ein musikalischer Auftakt *immer* etwas Unabschließbares in Gang setzt, das mit einem Auftauchen der Musik aus einem transzendentalen Schweigen einhergeht. Jeder Auftakt lauscht sich somit selber. Er versetzt sich, Zitat Nancy, in die »Spannung zu einem möglichen Sinn, der [...] nicht unmittelbar zugänglich ist«²⁵, Zitat Ende.

[<https://www.youtube.com/watch?v=CpnfQntMisc>: Anfang mehrfach hören.]

Besonders bemerkenswert ist diese durch eine enorme Verlangsamung erzeugte musikalische Spannung unter anderem, weil der Klavierklang eigentlich in seiner akustischen Materialität von sich selbst wegweist, sich ent-spannt. Nach dem Auftreffen des Hammers auf der Klaviersaite kann der Klang in keine ›positive‹ Richtung mehr beeinflusst werden wie etwa bei Streichinstrumenten oder dem

²⁵ Ebd. 13.

Gesang. Dort können einzelne Töne *crescendiert*, d.h. sukzessive dynamisch verstärkt werden. Im Gegensatz dazu ist der Klavierton immer ein ›Verklingender‹, der sich in seiner Klangkurve für die durch ihn ausgelösten Obertöne öffnet. Der vollkommen richtungslose und kontemplative Ton, den Gould zu Beginn des *Contrapunctus* anschlägt, betont zwar diese klangliche Prädisposition des Klaviers. Gleichzeitig öffnet aber das Stehenlassen des Klangs neue Resonanzräume, weil sich in den Abständen *zwischen* den einzelnen Tönen der musikalische Sinn einnisten kann. Immer, so Nancy, ist der vernommene Sinn an seine sinnlichen Bedingungen gebunden, kann sich nur in Resonanzbeziehungen zu diesen entfalten, in diesen widerklingen. Im Fall unseres Beispiels ist das *ein ›schweigender Sinn‹, der sich in den Abständen seiner eigenen klanglichen Voraussetzungen selber belauscht.*

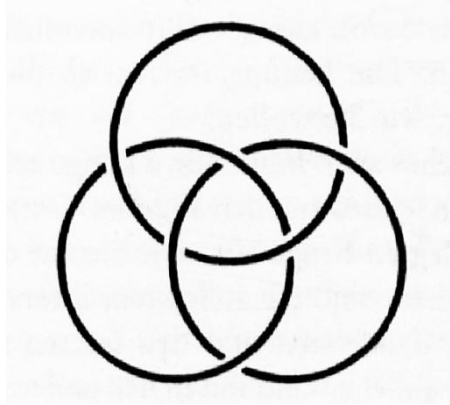
Ich komme zum Schluss: Gegen Ende des *Contrapunctus* beginnt Bach damit, die Musik mit seinem eigenen Namen zu signieren. Das, was sie hören lässt (die Tonfolge B-A-C-H), hat zwar in materialer Hinsicht keine ›Bedeutung‹, sie besteht aus einer Ansammlung von klanglichen Verweisen und akustischen Singularitäten. Gleichzeitig ist sie durch den Eigennamen ›Bach‹, der das durch seinen eigenen Tod unvollendet gebliebene Werk eigenhändig unterschrieb mit Signifikanz und Bedeutung geradezu überladen. Diese paradoxe Überlagerung von ›signifikanten‹ und ›asignifikanten‹ Sinnrichtungen hallen auch in Goulds Interpretation wider. Der Pianist wird hier nämlich zum Schamanen. Er versucht das Schweigen eines musikalischen Sinnes zu beschwören, das gleichzeitig laut herausposaunt werden soll. Er markiert das Bachsche Klang-Chaos mit musikalischen Buchstaben, deren Bedeutungslosigkeit im Zwischenraum einer *Klaviatur des Seins* zum Schwingen gebracht wird.

[<https://www.youtube.com/watch?v=CpnfQntMisc>: *Contrapunctus* ab 9:40]

Ich danke für die Aufmerksamkeit.

Das Objekt des Begehrens in der Musik

Reale, symbolische und imaginäre Aspekte der Schallorganisation



Mit diesem Text soll der Versuch unternommen werden, das von Jacques Lacan entworfene Schema der drei Ordnungen des Realen, Symbolischen und Imaginären (RSI), die in der topologischen Gestalt des Borromäischen Knotens ineinander verschlungen sind, als Werkzeug einer Zeichentheorie des Musikalischen nutzbar zu machen. Als musikalisch werden dabei im weitesten Sinne menschliche Formen einer ästhetischen Schallorganisation verstanden, die sich weder dem Bereich der Sprache, noch dem einer konkreten Signalwirkung²⁶ zuschlagen lassen. Die Bezeichnung Schallorganisation wird gewählt, da sie weniger verfänglich als die Rede von *der* Musik ist. Wird musikalische Entwicklung in ihrem historischen und globalen Ausmaß in Betracht gezogen, erscheint es einerseits schwierig, von *einem* Begriff der Musik auszugehen. Eine Minimaldefinition von Musik, welche die Mannigfaltigkeit von Epochen, Ethnien, Genres und Stilen umfassen würde, wäre eben die einer ästhetischen Form der Schallorganisation, die auch Sound Art, Audiobranding und andere Organisationsformen des Klanglichen abdecken müsste. Zudem impliziert der bestimmende Artikel ein Wissen über ein Wesen *der* Musik, das dieser Text nicht als Vorausgesetztes annehmen will. Daher wird *Musik* im Folgenden im Alltagsverständnis des Wortes verwendet und bezeichnet nicht *die* Musik. Der bestimmende Artikel

²⁶ Dies wären etwa Signaltöne von Mobiltelefonen, Verkehrszeichen etc., Schallereignisse also, die sich einer direkten appellativen Funktion zuordnen lassen. Interessant wäre es in diesem Zusammenhang aufzuzeigen, wie z.B. eine Melodie ihren „musikalischen“ Charakter tendenziell verlieren und zum Signal werden kann (oder die Umkehrung des selben Vorgangs)

verweist zu sehr auf eine Ontologie, die, wie dieser Text zeigen will, von einem zutiefst differenziellen Charakter durchdrungen ist und sich gegen die Subsumption unter einen Begriff sperrt. Bevor irgendeine Aussage über ein Wesen *der* Musik gewagt werden kann, müssen ihre Phänomene (oder, um einem Vorschlag von Jean-Luc Nancy zu folgen: ihre Evokationen) untersucht werden, was den Fokus notwendig auf Leerstellen, Abwesenheiten und Fluchtpunkte eben dieser Phänomene lenken wird. Das Schreiben über Musik wird in diesem Sinne um eine zentrale Leerstelle, eine Abwesenheit kreisen, die aber durchaus vernehmbare Effekte produziert.

Es ist zu berücksichtigen, dass das Schema RSI ursprünglich Bestandteil einer psychoanalytischen Theorie ist, die das menschliche Subjekt beschreibt und Lacans Intention nach der Ausbildung von Analytikern diente, dementsprechend wird eine Übertragung dieses Schemas auf andere Bereiche einen notwendigerweise experimentellen Charakter haben. RSI soll als ein Instrument zur Analyse von Strukturen verstanden werden – mit dessen Hilfe der Frage nachgegangen wird, inwieweit musikalische Strukturen von den drei Ordnungen durchdrungen sind, bzw. ob sich die Strukturen des Musikalischen diesen Registern zuweisen lassen.

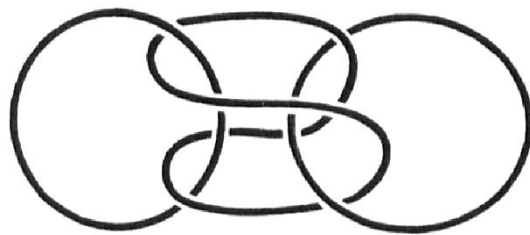
Topologie

Die Topologie ist ein Zweig der Mathematik, der sich mit denjenigen Eigenschaften räumlicher Figuren beschäftigt, die sich durch Deformation nicht verändern. Sie ist nicht mit der Topographie zu verwechseln, die räumliche Lagebeziehungen darstellt, so wie es eine Landkarte tut. Die Anwendung topologischer Strukturen auf Mengen ermöglicht ein intuitives Erfassen ihrer Verhältnisse zueinander. Topologische Räume sind

Mengen, in denen bestimmte Teilmengen ausgezeichnet sind, welche die ‚offenen‘ Mengen genannt werden. Man untersucht die aus der Analysis bekannten Eigenschaften, die auf dem Konzept der ‚Nähe‘ beruhen (Konvergenz, Stetigkeit einer Funktion etc.) in diesem allgemeinen Rahmen. (...) Zwei Räume sind als gleich anzusehen, wenn man sie durch Strecken, Drehen, Knautschen etc. ineinander verformen kann, ohne sie dabei zu zerreißen oder zu zerschneiden.²⁷

²⁷ Mathematik.de 2015

Jacques Lacan hat sich in seinen Theorien immer wieder mit topologischen Figuren wie etwa dem Möbiusband oder dem Torus auseinander gesetzt, zentral wurde in seinen Seminaren der 1970er der Borromäische Knoten²⁸. Wichtig ist, dass die lacanschen Diagramme nicht räumliche Modelle darstellen, sondern dass mit ihnen Verhältnisse und Beziehungen verdeutlicht werden sollen. Eine ungefähre Vorstellung davon, dass das Diagramm nicht als räumliches Modell gedacht ist, können andere lacansche Knoten geben, die eine ähnliche Struktur aufweisen.



Schon das von Sigmund Freud in *Das Ich und das Es* entworfene Strukturmodell von Ich, Es und Über-Ich sollte als eine Topik verstanden werden, d.h. es illustriert verräumlichte Beziehungen, aber es stellt keine „pyramidale“ Hierarchie der Instanzen dar. In einer populären Lesart Freuds wird allerdings eine Hierarchie unterstellt, in der das Über-Ich an oberster Stelle thronet. Lacans Topologie ist zugleich Kritik und Radikalisierung des freudschen Strukturmodells, der Übergang von Freuds Topik zum Borromäischen Knoten sollte als ein Schritt weg von der Topographie hin zu der Topologie verstanden werden.

Wie alle Schemata Lacans soll der Borromäische Knoten idealerweise rein intellektuell aufgefasst werden, bzw. sich gegen jegliche imaginäre Vereinnahmung sperren – er ist nicht als Metapher zu verstehen, sondern als Struktur: „Die Topologie stellt die Struktur nicht dar, sondern sie ist diese Struktur.“²⁹

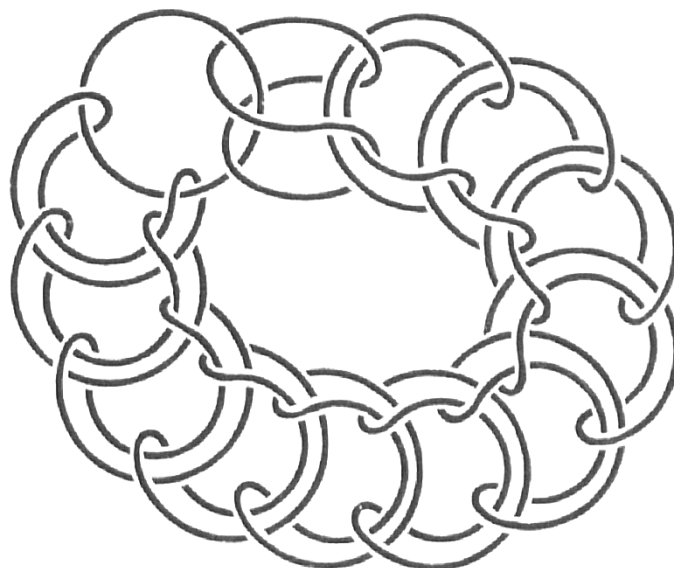
²⁸ Vgl. die Abbildung am Textanfang

²⁹ Evans 2002, S. 64

Der Borromäische Knoten

Seinen Namen trägt der Knoten, da er im Familienwappen der italienischen Adelsfamilie Borromeo zu finden ist. Seine Eigenschaft ist es, drei Ringe so anzuordnen, dass einer von ihnen die beiden anderen miteinander verknüpft: „Wenn einer der Ringe herausgelöst wird, sind damit auch die beiden anderen frei.“³⁰ Übertragen auf die Struktur des Subjekts bedeutet dies, dass die menschliche Psyche immer aus imaginären, symbolischen und realen Anteilen gebildet ist. Das Subjekt würde „zerfallen“ (wie es in psychotischen Zuständen vorkommen kann), wenn einer der Ringe fehlen würde.

Strenggenommen müsste man bei dieser Figur eher von einer Kette als von einem Knoten sprechen, da es sich hier um die Verknüpfung verschiedener Stränge handelt, während ein Knoten aus einem einzelnen Strang geknüpft wird. Die Borromäische Kette besteht aus mindestens drei Strängen oder Ringen, kann aber unbegrenzt erweitert werden, ohne die Borromäische Eigenschaft zu verlieren.³¹



³⁰ Widmer 1997, S. 153

³¹ Evans 2002, S. 64

Eine solche Erweiterung würde bei Lacan das Symptom (bzw. Sinthom³²) darstellen, dass als vierter Ring hinzukommt, um den Knoten zusammenzuhalten, der sich beständig zu lösen droht. In seinen späten Seminaren vertrat Lacan die Ansicht, dass die Struktur des Knotens mit drei Ringen auf die wenigsten Menschen zutrifft, d.h. als eine Vereinfachung oder Idealisierung zu verstehen ist.

Im Knoten bilden sich Überschneidungszonen zwischen den drei Ordnungen, sie sind also nicht als strikt getrennt zu verstehen, genauso wenig wie der Knoten eine starre Struktur suggerieren soll, sondern als dynamisches System aufzufassen ist. Reales kann unter Umständen symbolisiert werden, Imaginäres und Symbolisches durchdringen einander, im Symbolischen verworfenes kann im Realen auftauchen etc.

Das Imaginäre

Die Ordnung des Imaginären steht am Anfang der lacanschen Theorie. Die ersten Abhandlungen Lacans aus den 1930er Jahren beschäftigten sich mit dem Spiegelstadium, der Lebensphase des Menschen zwischen dem sechsten und 18ten Lebensmonat, in dem sich der Säugling erstmals mit dem eigenen Spiegelbild identifiziert. Das Imaginäre ist folglich der Bereich der Bilder, der Identifikationen und des Narzissmus. Im Imaginären bildet sich das Ideal-Ich, das immer auch abhängig vom Blick des Anderen ist. Ein anderer Name für das Imaginäre ist Täuschung, d.h. es täuscht das Subjekt über den ursprünglichen Mangel hinweg, den es durch die Einführung in die Symbolische Ordnung erfährt.

Das Imaginäre ist der Bereich des Bildes und der Vorstellung, der Täuschung und der Enttäuschung. Die grundlegenden Illusionen des Imaginären sind die Ganzheit, die Synthese, die Autonomie, die Dualität und vor allem die Ähnlichkeit. Das Imaginäre ist demnach die Ordnung der oberflächlichen Erscheinungen, der täuschenden, beobachtbaren Phänomene, die die darunterliegenden Strukturen verbergen. Die Affekte gehören zu diesen Phänomenen. (...) Das Imaginäre ist immer schon durch die symbolische Ordnung strukturiert.³³

³² „Das Sinthom bezeichnet eine bedeutende Formulierung jenseits der Analyse, einen Kern des Genießens, der gegen die Wirksamkeit des Symbolischen immun ist. Weit davon entfernt, nach einer analytischen ‚Auflösung‘ zu verlangen, ist das Sinthom das, was ‚einem erlaubt zu leben‘, indem es eine einzigartige Organisation des Genießens bereithält.“ Evans 2002, S. 274

³³ Evans 2002, S.146 f

In musikalischen Strukturen lässt sich das Imaginäre leicht verorten: es besteht aus den Bildern, die durch Musik hervorgerufen werden. Jede musikalische Sequenz entfaltet eine mehr oder weniger starke phantasmatische Wirkung, sie beschwört innere Bilder und Szenen herauf, ebenso wie ein Sprechen über Musik die Tendenz aufweist, ins Bildhafte zu gleiten. Es lässt sich die These formulieren, dass musikalische Klischees sich um solche zu Gewohnheiten verfestigten Bilder gruppieren, in einem ähnlichen Prozess wie dem, der die Sprache zu einem Feld toter Metaphern macht.

Neben den Phantasmen, die Musik „von sich aus“ produziert, werden ihr auch Bilder „von außen“ zugesetzt, ein fortschreitender osmotischer Prozess zwischen Visuellem und Akustischem, der für das zeitgenössische Bild von Musik charakteristisch ist, hängt eng mit der historischen Entwicklung des Kapitalismus zusammen (d.h. der Entwicklung hin zu einer umfassenden Warenförmigkeit der Musik).

Ein einfaches Beispiel für die Macht, die das Imaginäre über die Wirkung von Musik hat, lässt sich auch aus dem historischen Zeitraum vor der Entwicklung von elektronischen Massenmedien finden, man stelle sich vor, dass Antonio Vivaldi eine bestimmte Komposition nicht *Die vier Jahreszeiten*, sondern *Polen, England, Italien und Frankreich* genannt hätte. Die Ordnung der Imaginären wird zum vorherrschenden Merkmal von Musik, wenn diese unter kapitalistischen Bedingungen als Ware auftritt. Musik als eine Form kultureller Dienstleistung³⁴ ist notwendig an ein *Image* gebunden. Das Image als verkaufsförderndes und/oder identitätsstiftendes Merkmal einer sich zunehmend popularisierenden, d.h. immer weiter reichende Aspekte des Alltagslebens durchdringende Musik ist Merkmal der kulturellen Entwicklung seit Ende des Zweiten Weltkriegs. Der Weg dieser im Kern fetischistischen Visualisierung ließe sich beispielsweise von der Beethoven-Büste in einem bürgerlichen Musikzimmer des 19ten Jahrhunderts bis zu einem aktuellen Miley Cyrus-Video nachzeichnen.

Der Prozess einer Anbindung von Bildern an warenförmige Musikblöcke wurde im 20ten Jahrhundert weitestgehend abgeschlossen, durch die massenhafte Verbreitung digitaler Medien in den letzten Jahrzehnten hat er aber immer mehr Lebensbereiche durchdrungen. Es ist in diesem Zusammenhang von Interesse, dass bereits Karl Marx in dem *Über den Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis* überschriebenen Abschnitt

³⁴ Von Guy Debord als die „Star-Ware des Spektakels“ bezeichnet, vgl. Debord 1996, S. 61

des *Kapitals* eine enge Verbindung zwischen dem Visuellen und dem Warenfetischismus herausstreicht.

Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eigenen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt (...) Durch dieses quid pro quo werden die Arbeitsprodukte Waren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge. So stellt sich der Lichteindruck eines Dinges auf den Sehnerv nicht als subjektiver Reiz des Sehnervs selbst, sondern als gegenständliche Form eines Dinges außerhalb des Auges dar.³⁵

Das Symbolische

Die Symbolische Ordnung ist bei Lacan zunächst und vor allem die Sprache. Sie umfasst aber auch andere Aspekte des gesellschaftlichen Seins des Menschen, vielfältige soziale oder kulturelle Artefakte können den Status von Symbolen haben und in entsprechende Ordnungen eingelassen sein, bzw. solche bilden. Eine grundlegende Funktion des Symbolischen besteht im Austausch seiner Elemente: „Da die Grundform des Tauschs die Kommunikation ist (...), und da die Begriffe von Gesetz und Struktur ohne Sprache (language) nicht denkbar sind, ist das Symbolische im wesentlichen eine linguistische Dimension.“³⁶

Die „Bausteine“ der Symbolischen Ordnung sind Signifikanten, jene Elemente der Sprache, die keine positive Existenz haben, sondern sich nur vermöge von Differenzen konstituieren. Beispiele für solche Signifikanten, die nur über negative Eigenschaften verfügen, d.h. ihre Bedeutung nur aus einer Differenz zu anderen Signifikanten ziehen, sind das Phonem und der Buchstabe. Das Phonem ist in der strukturalistischen Linguistik nach R. Jakobson die kleinste bedeutungstragende Einheit der Sprache, etwa der Laut resp. Buchstabe, der ausgetauscht werden muss um aus *Ringe Dinge* zu machen. In diesem Sinne ist die Symbolische Ordnung der Sprache als eine Matrix zu betrachten, die Signifikanten derart strukturiert, dass sich aus ihnen Bedeutungen bilden lassen. Es muss berücksichtigt werden, dass auch größere sprachliche Einheiten

³⁵ Marx 1962, S. 48

³⁶ Evans 2002, S. 299

(Worte, Redewendungen, Sätze, Texte) sowie außersprachliche Elemente wie Objekte, Beziehungen und Rituale als Signifikanten fungieren können. „Die einzige Bedingung für einen Signifikanten sieht Lacan in der Tatsache, daß er in ein System eingeschrieben sein muß, in dem er seinen Wert allein kraft der Differenz zu anderen Elementen des Systems erhält.“³⁷ Es ist allerdings hervorzuheben, dass Phonem und Buchstabe in ihrer Materialität *natürlich* über eine positive, d.h. mit konkreten Eigenschaften ausgestattete Existenz verfügen, im Fall der Phoneme ist es die Stimme, beim Buchstaben bestimmte graphische Formen. Diese Eigenschaften müssen im Sinne der strukturalen Linguistik aber immer ignoriert werden, damit Sinn gebildet werden kann. Mladen Dolar bezeichnet die Stimme in diesem Zusammenhang als den „fleischlichen Parasiten“ des körperlosen Signifikanten.³⁸

Es gibt Aspekte von Musik, die sich ebenfalls mit einer solchen symbolischen Struktur fassen lassen, der offenkundigste Beweis ist, dass zumindest die abendländische Musikkultur einen differentiellen Code geschaffen hat, mit dem sich musikalische Vorgänge aufschreiben lassen. Der Ton im Sinne eines abstrakten Notenzeichens ist dasjenige musikalische Element, das sich am ehesten mit strukturalistischen Begriffen fassen lässt, denn es gibt Parallelen zwischen einem Ton als Notenzeichen und dem Phonem/Buchstaben: Beide sind Bestandteile einer differentiellen Matrix, die es ermöglicht, eine textuelle Ebene zu erzeugen. Der Kammerton *a* verhält sich isomorph zu dem Buchstaben *a*, indem er lediglich negative Differenzen zu anderen Tönen bzw. Buchstaben bezeichnet.

Beide Zeichensysteme unterscheiden sich jedoch dahingehend, dass die tonale Matrix sowohl differentiell als auch relational strukturiert ist. Die Buchstaben des Alphabets sind auf 26 Zeichen begrenzt, die keine Beziehung der Relation zueinander unterhalten – es gibt keine Verdopplungen, Dynamiken oder Taktangaben des Alphabets. Notenzeichen dagegen stehen immer in Relation zueinander – *a'* bezeichnet den Ton eine Oktave über *a*, ein Schallereignis von doppelter Frequenz – also eine „reale“ physikalische Beziehung. Ebenso wie die Schriftsprache speichert ein Notentext ein bestimmtes Wissen und beinhaltet für jemanden, der ihren Code entziffern kann, eine praktische Handlungsanweisung. Die Differenzen von Sprache und Musik sind jedoch offensichtlich, allein schon dahingehend, dass sich in der Musik keine konkrete

³⁷ Ebd., S. 271

³⁸ Vgl. Dolar 2007, S. 190

Handlungsanweisung im Sinne eines sprachlichen Befehls formulieren lässt. Es verhält sich aber mitnichten so, dass „sich die Musik besonders vehement gegen Sinn- und Bedeutungszuordnungen wehrt“³⁹, diese Feststellung trifft auf der konkreten Ebene des musikalischen Materials zwar bedingt zu, aber innerhalb der gesellschaftlichen Symbolischen Ordnung wird Musik beständig Sinn und Bedeutung zugeschrieben. Musik lässt sich sogar als Agens der Symbolischen Ordnung auffassen, wie sich anhand einiger Beispiele zeigen lässt: Die Nationalhymnen fungieren als musikalische Signifikanten⁴⁰, Liturgien und Rituale (gleich welcher Epoche oder Funktion) sind musikalisch strukturiert, Musik dient zur Identifizierung und Abgrenzung von sozialer Gruppen, von Militärmusik bis zu den unüberschaubaren Vervielfältigungen musikalisch konnotierter Subkulturen. Musik selbst formuliert keine Befehle, sie kann aber innerhalb einer Symbolischen Ordnung sehr wohl deren Funktion übernehmen. Etwas, das „einmal Musik war“ kann durchaus auf eine reine Signalwirkung reduziert werden, die nicht mehr musikalisch wahrgenommen wird, gewisse Klingeltonmelodien legen davon Zeugnis ab.

Auf der Ebene des Symbolischen lassen sich Verbindungen und Durchdringungen von Musik und Macht explizieren, die von den sozialen Funktionen der Musik bis zu den Disziplinierungstechniken reichen, die einen Körper dazu bringen, innerhalb einer musikalischen Ordnung zu funktionieren. Ein Beispiel mag den letztgenannten Punkt illustrieren: Die katholische Kirche hat den Brauch der Knabenkastration, d.h. einen drastischen körperlichen Eingriff zur Produktion einer besonderen Stimme, erst um 1903 verboten.⁴¹

³⁹ Ruhs 2010, S. 186

⁴⁰ in dem Sinne, dass eine Hymne sich als nationales akustisches Emblem eben nur durch die Tatsache auszeichnet, dass sie nicht so klingt wie eine beliebige andere. In ihrer Existenz als Signifikant ist sie rein negativ bestimmt.

⁴¹ Der „letzte Kastrat“, Alessandro Moreschi (1858-1922) war päpstlicher Sänger in der Sixtinischen Kapelle, zudem der einzige Kastratensänger, von dem Tonaufnahmen erhalten sind

Das Reale

Das Register des Realen bei Lacan ist nicht mit Realität in einem alltäglichen Verständnis zu verwechseln. Die Realität wäre als eine den Menschen spezifische Verknüpfung von Imaginärem und Symbolischen zu verstehen, die subjektives Existieren und soziale Interaktion ermöglicht, während das Reale diesen Bereichen vorgelagert ist. Der Mensch als vorsprachliches Subjekt „kommt aus dem Realen“, er bildet dort eine Diskontinuität⁴² oder Falte, „deren leerer Ort empfänglich ist für die Berührung mit Signifikanten“⁴³.

In der Entwicklung von Lacans Werk erfuhr der Begriff einige Bedeutungsverschiebungen, an dieser Stelle ist die Konzeption des Realen ausschlaggebend, die einen der Ringe des Borromäischen Knotens bezeichnet.

Im Gegensatz zum Symbolischen ist das Reale undifferenziert, in ihm gibt es weder Abwesenheit noch „Risse“. Das Symbolische kann im Akt des Bedeutens in das Reale eingreifen, jeder Akt der Symbolisierung gleicht einem Einschnitt ins Reale, der neue Symbole, neue Trennungen, neue Signifikanten produziert. Jedoch liegt das Reale außerhalb des sprachlichen Bereichs und kann niemals vollständig symbolisiert werden.

... das Reale (erscheint) als das, was außerhalb der Sprache liegt und vom Symbolischen nicht assimiliert werden kann. Es ist das, ‚was der Symbolisierung gänzlich widersteht‘, oder: Das Reale ist ‚das Reich außerhalb der Symbolisierung‘. Dieses Thema bleibt in den Arbeiten von Lacan präsent und führt ihn dazu, das Reale mit dem Begriff des Unmöglichen zu verknüpfen. Das Reale ist ‚das Unmögliche‘, das, was unmöglich imaginiert oder in die Symbolische Ordnung integriert werden kann, und jedenfalls nicht zu erlangen ist. Dieser Wesenszug von Unmöglichkeit und von Widerstand gegenüber der Symbolisierung verleiht dem Realen seine wesentlich traumatische Eigenschaft.⁴⁴

Die Unmöglichkeit einer Symbolisierung des Realen bedeutet jedoch nicht, dass das Reale ohne Substanz ist oder nicht wahrnehmbar werden kann. Lacan hat es als ein „Nichts, das nicht nichts ist“⁴⁵ bezeichnet, die Existenz (oder, in lacanscher

⁴² Vgl. Lacan 1991, S. 175

⁴³ Widmer 1997, S. 183

⁴⁴ Evans 2002, S. 251

⁴⁵ Vgl. Lacan 1987, S. 70

Schreibweise: Ek-sistenz) des Realen äußert sich unter anderem im Trauma.⁴⁶ Da einem Trauma eine Erfahrung zugrunde liegt, die nicht symbolisiert werden kann, kehrt es immer wieder zurück, bzw. „bleibt an seinem Platz“. Streng genommen verböte sich jede Aussage zum Realen oder muss notgedrungen in paradoxen Formulierungen wie der von dem „Nichts, dass nicht nichts ist“ verharren.

Eine interessante Lesart des lacanschen Realen bietet Alain Juranville, indem er es mit der Zeit und ihrem Verstreichen verbindet:

Das Reale ist nicht das Begehrenswerte; es ist zunächst die *Zeit*, insofern das Begehrte darin nicht auftaucht. Das Reale ist stets die verfehlten Begegnung (...), nicht wirklich das, was man in der Begegnung verfehlt hat, weil das tatsächlich Verfehlete das unmögliche ursprüngliche Objekt ist, sondern vielmehr das, was man obendrein verfehlt, da der Signifikant darangeht, die Seinsflucht des Begehrens selbst zu verhehlen und zu versperren. Daraus ergibt sich die Formel Lacans, daß das Reale das Unmögliche sei, im Sinne zunächst der Unmöglichkeit des *Dings* – doch das *Ding* ist nicht das Reale; und somit besteht die wahre „Unmöglichkeit“ des Realen darin, daß der Signifikant die von diesem hinterlassene Leere in Besitz nehmen wird. Das Reale selbst als diese Leere verschwindet. Ohne je erschienen zu sein. Es hinterlässt einfach nur Spuren. Es ist das Erleiden (*souffrance*) der reinen Zeit, das Erscheinen und das Verschwinden, niemals etwas, das erscheint oder das verschwindet. Es ist das Nichtantizipierbare.⁴⁷

Es wäre sicherlich von Interesse, der Frage nachzugehen, ob die Zeit in Sprache und Musik jeweils unterschiedliche Funktionen erfüllt.

Einen Bezug zwischen dem lacanschen Realen und Musik herzustellen, stößt auf Schwierigkeiten. Wie soll das Unmögliche, bzw. Unbenennbare als Mittel der Theorie angewandt werden? Vordergründig ließe sich einwenden, dass z.B. die Frage nach einem *Warum* der Musik auf eine Unmöglichkeit verweist, ebenso wie die Frage nach dem Ursprung generell im Bereich des Realen verharren muss (auch die Frage nach einem Ursprung der Sprache wäre einer solchen realen Unmöglichkeit zuzuordnen, ebenso wenig, wie der Ort den die Stimme zwischen Sprache und Körper einnimmt genau zu bestimmen ist⁴⁸). Soweit die Sprache als Paradigma einer Symbolischen

⁴⁶ „Im Folgenden geht es darum, den Ort des Realen zu bestimmen, der vom Trauma zum Phantasma führt – sofern nämlich das Phantasma immer nur einen Schirm darstellt, dessen Funktion es ist, ein absolut Erstes, in der Funktion der Wiederholung Determinierendes jedem Zugriff zu entziehen.“ Ebd. S. 66

⁴⁷ Juranville 1990, S. 110

⁴⁸ Vgl. hierzu Dolar 2007, S. 30 ff

Ordnung gelten kann, drängt sich ein Bezug der Musik zum Realen auf: Jede sprachliche Beschreibung eines musikalischen Werks, jede musikwissenschaftliche Analyse verfehlt letztlich ihren Gegenstand. „Etwas“ an oder in der Musik entzieht sich seiner Beschreibung, bzw. zwingt die beschreibende Sprache dazu, unproportional zu werden⁴⁹, oder auf ihre poetischen Funktionen auszuweichen – d.h. selbst musikalisch zu werden⁵⁰. Zumindest in Bezug auf die Sprache sperrt sich Musik gegen ihre Symbolisierung, bringt aber eigene Formen der Symbolisierung hervor (es wäre lohnenswert, der Frage „Was ist ein musikalisches Zeichen?“ nachzugehen). Musik teilt mit der Sprache ihr Medium, den Schall, der Ort ihrer Hervorbringung ist der gleiche – das menschliche Subjekt, und Evolutionsbiologen konstatieren einen engen neurophysiologischen Zusammenhang zwischen Musik- und Sprachentwicklung⁵¹. Dennoch evozieren sie im anderen jeweils ihr Anderes, als wäre Musik das Reale der Sprache, eine Ordnung, die existiert, im Kern aber nichts bezeichnet, „keinen Sinn macht“, sich aber zugleich jeglicher individuellen oder sozialen Sinnproduktion als Träger anbietet.

Unmöglich ist streng genommen alles, was sich bisher nie ereignet hat und das bis zu dem Zeitpunkt dieses Ereignisses nicht antizipiert wurde – das Mögliche lässt sich „vernünftigerweise“ antizipieren, während sich das Unmögliche nicht präzisieren lässt. *Das Unmögliche* in der Lesart Georges Batailles ist ein anderer Name für das Reale nach Lacan.⁵² Im Seminar über *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* von 1964 heißt es: „Der Weg des Subjekts verläuft zwischen zwei Mauern des Unmöglichen. (...) Das Unmögliche (ist) nicht unbedingt das Gegenteil des Möglichen, oder aber wir wären gehalten, da der Gegensatz des Möglichen mit Sicherheit das Wirkliche ist, dieses Wirkliche, Reale als das Unmögliche zu definieren.“⁵³ Ein schlagendes Beispiel für eine solche unmögliche Wirklichkeit, die das Reale auch in die Nähe von Angst und Trauma rückt, ist die Unmöglichkeit, den eigenen Tod zu antizipieren.

⁴⁹ eine Umcodierung von Notentext in Schriftsprache führt zu einem exponentiellen Anwachsen der Textmenge

⁵⁰ Zu den Differenzen und Zusammenhängen von Musik und Sprache, insbesondere zu sinnhaftem Sinn und Sinnlichen Sinn, vgl. Nancy 2010

⁵¹ Vgl. hierzu Roederer 2000, S.221-233

⁵² Diesem Zusammenhang geht Rita Bischof in ihrem Essay *Epilog über das Unmögliche* nach, vgl. Bischof 2010, S. 299ff

⁵³ Lacan 2015, S. 175

Folgt man der Annahme einer dynamischen Struktur in der Topologie des Borromäischen Knotens, so lässt sich zeigen, dass sich ein unmögliches Reales immer wieder in der Musik manifestiert hat. Gerade die Musikgeschichte des 20ten Jahrhunderts weist eine Vielzahl von Ereignissen auf, die sich als Andeutung eines „Einbruchs des Realen“ in eine bestehende symbolische Ordnung lesen lassen – hier wären einige der Schlüsselmomente in der historischen Entwicklung der Avantgardemusik zu nennen, etwa Uraufführungen von Schönberg oder Stravinsky⁵⁴.

Diese zunächst traumatischen Einbrüche in musikalische Ordnungen werden jedoch bereits im Moment ihres Auftretens symbolisiert, d.h. ihnen wird ein Platz in der Symbolischen Ordnung zugewiesen, und sei es auch nur in der Funktion des Skandals. In den mehr oder weniger kurzen Zeiträumen vor einer abgeschlossenen Symbolisierung können derartige Einbrüche eine subversive Wirkung entfalten, sie hinterlassen kurzfristig Öffnungen in der bestehenden Symbolischen Ordnung, die im Endeffekt ihren Zeichenvorrat vermehren. Ein historisches Beispiel für diesen Komplex ist die Punkbewegung (es ist zu hoffen, dass deren kulturwissenschaftliche Aufarbeitung und Einhegung bald einen Abschluss finden werden). Radikale Formen ästhetischer Praxis in der Musik sind in keiner Weise immun gegen den Prozess der Symbolisierung, auch wenn sich ihr Material als sperrig erweisen sollte, finden sie ihren Platz in der Symbolischen Ordnung durch die Zuweisung einer Genrebezeichnung⁵⁵.

Die hier herangezogenen Beispiele bezeichnen die beschreibbaren Effekte, die ein unterstelltes Reales innerhalb gegebener Symbolischer Ordnungen hätte, nicht das Reale selbst. Bleibt man der lacanschen Lesart treu, so bezeichnet das Reale immer nur eine nicht weiter ausformulierbare Leerstelle, die dennoch als Bindeglied einer Kette oder eines Knotens fungiert. Diese zentrale Leere setzt dennoch etwas frei, das als Begehren (*désir*) zu bezeichnen ist.

⁵⁴ Vgl. hierzu etwa Ross 2014, S. 93-96

⁵⁵ Die Bezeichnung Noise für ein Genre, das mehr oder weniger konsequent an den Rändern musikalischer Formen arbeitet ist hierfür symptomatisch

Das *Objet petit a* in der Musik

Lacan unterscheidet zwischen zwei Formen des Anderen. Der große Andere – A, ist „die radikale Alterität, eine Andersheit, welche die illusorische Andersheit des Imaginären transzendiert, weil sie nicht durch Identifikation aufgehoben werden kann.“⁵⁶ Der große Andere ist ein anderer Name für die Sprache, das Gesetz oder die Symbolische Ordnung, sofern sie dem Subjekt gegenüber tritt. Der kleine andere – *a*, steht in der Genese von Lacans Theorie zunächst für eine Projektion des Ichs, das Spiegelbild oder das Ähnliche. Das hieraus abgeleitete Objekt klein *a* nimmt im Laufe der Theorieentwicklung den Status eines Objekts des Begehrens an, in den 70er Jahren schließlich löst Lacan es aus dem Register des Imaginären ab und stellt es in das Zentrum des Borromäischen Knotens, an den Schnittpunkt der drei Ordnungen (vgl. die Graphik auf S. 1 dieses Textes). Das Objekt klein *a* fungiert als das Objekt des Begehrens, das im anderen gesucht wird, aber niemals erreicht werden kann, da es nicht wirklich existiert. Um diesen Mangel ertragbar zu machen, bilden sich Phantasmen, die über das Verfehlen des Objekts hinwegtäuschen sollen. Allerdings ist das Objekt klein *a* für Lacan nichts negativ gesetztes, da es den Prozess des Begehrens überhaupt erst in Gang bringt, hieraus leitet sich für ihn das Gesetz einer Ethik der Psychoanalyse ab: „Das Einzige, dessen man schuldig werden kann, ist abzulassen von seinem Begehren.“⁵⁷

Eine weitere wichtige Definition des Objekts klein *a* ist die eines Restes oder eines Überschusses, der bei jeder signifikanten Operation, bzw. bei der „Einführung des Symbolischen in das Reale“⁵⁸ bleibt. Das Objekt klein *a* bezeichnet also das von der Symbolischen Ordnung Verworfenene ebenso wie dasjenige, das sich den Phantasmen des Imaginären entzieht – wie gezeigt wurde ist es das, was im Zentrum des Borromäischen Knotens steht und den Prozess einer Interaktion der drei Ordnungen initiiert, oder, mit anderen Worten, das Begehren freisetzt.

Soweit sich das Phänomen der kreativen Schallorganisation (was auf die poetische Funktion der Sprache, die einen sinnlichen Sinn freisetzt, ebenso anwenden lässt wie auf die ästhetischen Praktiken, die unter Musik subsumiert werden) mit der Struktur des

⁵⁶ Evans 2002, S. 39

⁵⁷ Vgl. hierzu: Lacan 1996

⁵⁸ Evans 2002, S. 206

Borromäischen Knotens fassen lässt, stellt sich die Frage, was hier als Objekt klein *a* eingesetzt werden sollte.

Es soll an dieser Stelle die Hypothese aufgestellt werden, dass dieser Ort durch *Noise* eingenommen werden kann. Noise soll hierbei nicht als Genrebezeichnung verstanden werden⁵⁹, vielmehr steht das englische Wort für ein Bedeutungsgeflecht, das aus den Einzelbegriffen Lärm, Geräusch, Rauschen und Störung gebildet wird. Einem traditionellen Musikverständnis folgend sind dies sämtlich Merkmale des Außermusikalischen - Verworfenes, Rest und Überschuss. Wie bereits angedeutet wurde, haben diese verdrängten Objekte allerdings ihren Platz in der Symbolischen Ordnung gefunden und sind fester Bestandteil diverser zeitgenössischer Musikproduktionen. Noise ist allerdings jeder musikalischen Ordnung bereits eingeschrieben: Es liegt in der Differenz zwischen Notentext und Aufführungspraxis, in Abweichungen und Ungenauigkeiten von Interpreten, im Quantisierungsrauschen digitaler Audioproduktionen oder eben in der tendenziellen Unbeschreibbarkeit musikalischen Erlebens.

Als Objekt klein *a* der Musik, als fragmentarischer Hauch des Realen, ist Noise in diesem Sinne vielleicht eben das unbenennbare Objekt des Begehrens, das die Faszination eines gegebenen Musikstücks ausmacht. Eine „Musik“, welcher dieser Fluchtpunkt abhanden gekommen ist, wäre vielleicht eine, die auf bloße Signalwirkungen reduziert ist, bloßer organisierter Schall, der kein Begehren freisetzen kann.

In *Wahrheit der Demokratie* gibt Jean-Luc Nancy eine kurze Definition dessen, was er das Unberechenbare nennt und das sich als alternative Beschreibung dieses Objekts des Begehrens lesen lässt:

(...) ein Mehr-als-das-Werk oder eine Untätigkeit/Entwertung (*désœuvrement*) ist für das Werk der Existenz wichtig: was es vergemeinschaftet, ist nicht nur vom Range der austauschbaren Güter, sondern auch vom Range des Unaustauschbaren, des Wert-losen, weil es außerhalb jedes messbaren Wertes liegt. Der Anteil des Wert-losen – Anteil der Teilhabe am Unberechenbaren und daher streng genommen Unteilbaren – übersteigt die Politik. (...) Das Element, in dem das Unberechenbare geteilt werden kann, wird die Kunst oder die Liebe

⁵⁹ Noise ist eher als ein ganzes Bündel von Genres und ästhetischen Praktiken zu verstehen, in dem hier genannten Zusammenhang kann es aber fruchtbar sein, Noise (neben der Stille) als einen der Fluchtpunkte von Musik aufzufassen. Zu einer genaueren Begriffsbestimmung von Noise vgl. Wallraf 2015

genannt, die Freundschaft oder das Denken, das Wissen oder das Gefühl, doch nicht die Politik (...).⁶⁰

Aus diesem Gedankengang lässt sich kaum die Perspektive einer revolutionären Ästhetik ableiten, ebenso wenig wie sie zu einer Politisierung ästhetischer Praxis taugt. Musik jedweder Sparte oder Epoche tritt aktuell als Austauschbares, als Ware auf. Ihr „Gebrauchswert“ stellt sich als eine Indienstnahme des von ihr freigesetzten Begehrens dar, wobei ihr, in diesem Sinne alltäglicher Gebrauchsgegenstand, der Restnimbus von Autonomie abgeht, der etwa noch der bildenden Kunst anhaftet. In einem ästhetischen und politischen Feld, das sich jenseits von Fragen einer ästhetischen Revolution musikalischer Praxis oder von Musik als Medium politischer Absichten bewegt, ist es notwendig, sich auf Leerstellen und Fluchtpunkte zu beziehen. Das von Nancy so bezeichnete Mehr-als-das-Werk realisiert sich nicht in einem Mehrwert, da es dem Bereich des Unaustauschbaren angehört – es entzieht sich seiner Symbolisierung ebenso wie seiner Imagination, und es gehört doch nicht soweit zum Realen, dass es sich nicht kommunizieren ließe. Das Objekt klein *a* der Musik erscheint oder erklingt als das, was ihr Begehren freisetzt, ihre Faszination ausübt und sich zugleich einem Zugriff entzieht.

⁶⁰ Nancy 2009, S. 39

Literatur

- Bischof, Rita:** *Tragisches Lachen – Die Geschichte von Acéphale*, Berlin: Mattes & Seitz 2010
- Debord, Guy:** *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Edition Tiamat 1996
- Dolar, Mladen:** *His Masters Voice – Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007
- Evans, Dylan:** *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien: Turia + Kant 2002
- Juranville, Alain:** *Lacan und die Philosophie*, München: Boer 1990
- Lacan, Jacques:** *Das Seminar XX, Encore*, Berlin: Quadriga 1991
- Lacan, Jacques:** *Schriften, Band II*, Berlin: Quadriga 1992
- Lacan, Jacques:** *Das Seminar VII, Die Ethik der Psychoanalyse*, Berlin: Quadriga 1996
- Lacan, Jacques:** *Das Seminar XI, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Wien: Turia + Kant 2015
- Marx, Karl:** *Das Kapital, Erster Band*, Stuttgart: Cotta-Verlag 1962
- Nancy, Jean-Luc:** *Zum Gehör*, Zürich-Berlin: Diaphanes 2010
- Nancy, Jean-Luc:** *Wahrheit der Demokratie*: Zürich-Berlin: Diaphanes 2009
- Roederer, Juan:** *Physikalische und Psychoakustische Grundlagen der Musik*, Berlin: Springer 2000
- Ross, Alex:** *The Rest is Noise – Das 20. Jahrhundert hören*, München-Zürich: Piper 2014
- Ruhs, August:** *Lacan – Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse*, Wien: Löcker 2010
- Wallraf, David:** *Noise und die Differenzen des Negativen*, unveröffentlichte Masterarbeit, Hamburg 2015: <https://davidwallraf.files.wordpress.com/2015/02/noise-und-die-differenzen-des-negativen.pdf>
- Widmer, Peter:** *Subversion des Begehrens*, Wien: Turia + Kant 1997
mathematik.de/ger/information/landkarte/gebiete/topologie/topologie.html

Die Abbildungen wurden der Buchversion von Lacans Seminar XX, *Encore* entnommen.
Die Internetquellen wurden zuletzt am 16.09.2015 gesichtet.

Benjamin Sprick

Affekt vs. Affektion?

Vortrag im GOLEM, 4.6.2015

Ich möchte heute noch einmal auf Jean-Luc Nancys Essay *Zum Gehör* eingehen, allerdings eher indirekt, nämlich indem ich Fragen, die dort verhandelt werden mit einem zwar verwandten aber auch ganz anders angelegten Ansatz der französischen Differenzphilosophie – demjenigen von Gilles Deleuze und das heißt immer auch: von Félix Guattari – in ›Resonanz‹ versetze. Bei diesem Vorhaben folge ich der Anregung einer Seminarteilnehmerin⁶¹, die mich nach der letzten Sitzung, in der wir im Kapitel »Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden...« aus Deleuzes und Guattaris Buch *Tausend Plateaus* gelesen haben, fragte, in welchem methodischen Verhältnis die Ansätze von Nancy und Deleuze eigentlich stünden bzw. inwiefern es ›parallele Differenzen‹ zwischen beiden gäbe. Eine schwierige Frage. Sie brachte mich auf die Idee, Nancy's in *Zum Gehör* ausbuchstabierte ›Tranceimmanence‹ bzw. Resonance eines ›sinnlichen‹ und eines ›sinnhaften‹ Sinns mit Deleuzes Affektenlehre in Beziehung zu setzen, die dieser vor dem Hintergrund seines von ihm als ›Transzendentaler Empirismus‹ bezeichneten philosophischen Systems entwickelt hat.

Deleuzes Affektkonzeption versucht – so lautet zumindest meine Vermutung – etwas Ähnliches wie Nancy's Resonanzbegriff zu denken, nämlich eine *in der Erfahrung selbst liegende Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung*, die jedes ›empfindende‹ bzw. sich selbst vernehmende Subjekt von Anfang an gespalten hat. Der Affekt liegt für Deleuze zwar jenseits aller möglichen Erfahrung und lässt sich dementsprechend niemals kohärent im menschlichen Bewusstsein repräsentieren. Gleichzeitig bringt er aber *in dieser Entzogenheit* aktuelle Affektionen eines Subjekts bzw. dessen ›erlebte‹ Empfindungszustände hervor,

⁶¹ IML.

also auch das, was Menschen empfinden, wenn sie Musik hören. Deleuzes Theorie eines ›transzendentalen Gebrauchs der Affekte‹ möchte ich im Folgenden grob skizzieren und mit einem musikalischen Beispiel – einer *Nocturne* von Frédéric Chopin – in Verbindung setzen. Vielleicht können wir dadach diskutieren, was es hier für Überschneidungen und Unterschiede mit Nancy gibt.

Der Begriff des Affekts führt in musikalischer Hinsicht weit in einen Bereich ontologischer Fragen und Probleme hinein. Er versucht etwas zu bezeichnen, das in seltsamer Weise ungreifbar und rätselhaft ist. Denn, was ›ist‹ ein musikalischer Affekt? Worin besteht sein ›Sein‹? Und wie bzw. wo lässt er sich ›verorten‹? Bewegt er sich in ›objektiv‹ nachvollziehbaren strukturellen Zusammenhängen eines Notentextes, die ihm eine gewisse Konsistenz, eine Art von ›Dauer‹ verleihen? Oder zeigt er sich als entschlüsselbare Bedeutung einer musikalischen ›Sprache‹, die ein Komponist formte, um eine Hörende erfahren zu lassen, was ihr Urheber an subjektiven Affekten in diese Sprache einbrachte? Oder muss der Affekt vielmehr als eine Bewegung *zwischen* Subjekt und Objekt gedacht werden, als eine Bewegung also, die ohne eigenen Raum und somit auch ohne eigenen Ort auskommt? Mit derartigen Fragen möchte ich mich im Folgenden etwas genauer beschäftigen und zwar ausgehend von dem, was Deleuze und Guattari zum Affekt geschrieben haben.

In ihrem letzten gemeinsam verfassten Buch mit dem vielsagenden Titel *Was ist Philosophie?* findet sich zu diesem Thema eine rätselhafte Passage, in der es um die dunklen Kräfte der Kunst geht. »Die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen« heißt es dort. »[S]ie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen. Die Empfindungen [...] sind *Wesen*, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen.«⁶² So weit Deleuze und Guattari. Wie hier unmissverständlich deutlich wird, legen die beiden Autoren großen Wert darauf, den ›Affekt‹ streng von der ›Affektion‹ zu unterscheiden. Affekte ›übersteigen‹ die Affektionen, sie überfordern die Auffassungsmöglichkeiten derjenigen, die sie wahrzunehmen versuchen und sie ›gelten‹ bzw. ›sind‹ für sich selbst. Dementsprechend müssen Subjekte den Affekt durchqueren, ihn

⁶² Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, 191f.

›passieren‹, er *passiert ihnen*, indem er jedes Erleben und Empfinden weit übersteigt.

Vielleicht halte ich hier kurz für eine Begriffsklärung inne. Affektionen sind Deleuze und Guattari zufolge Empfindungszustände eines Subjekts, die auf ein bestimmtes Objekt der Erfahrung verweisen, also auf das, was empfunden wird. Dieses Empfundene kann in der Musik beispielsweise ein Ton sein, ein Akkord oder eine Stimme. Das Sinnliche bzw. die Empfindung zeigt sich im Falle der Affektion als etwas, das gegenständlich bezogen und subjektiv erlebt werden kann. Einer Affektion entspräche beispielsweise die Aussage: »Diese Melodie macht mich traurig.« Ein zeitweiliger und subjektiv erlebter Zustand des Traurig-Seins ist durch eine bestimmte ›Musik‹ (was auch immer das im Konkreten dann heißt) verursacht.

Affekte »umhüllen« nun im Gegensatz dazu, wie Deleuze konstatiert, die Affektionen und ›transportieren‹ sie auf eine ihnen eigentümliche Weise. Sie lassen die eine Affektion (bzw. den einen Empfindungszustand) in die andere Affektion (den anderen Empfindungszustand) übergehen. Dabei unterscheidet sich »der Übergang vom früheren Zustand zum aktuellen Zustand [...] *wesentlich* vom früheren Zustand wie vom aktuellen Zustand.« Das, was beide ›Augenblicke‹, also den ›früheren‹ Zustand und den ›aktuellen‹ Zustand, ineinander übergehen lässt, ist also weder mit dem einen noch mit dem anderen verbunden. Der Übergang zwischen beiden ist vielmehr, *indem er Anderes trennt auch in sich selbst getrennt*, gleichzeitig geht er selbst in sich über, in dem er Anderes ineinander übergehen lässt. Diese differentielle bzw. ›virtuelle‹ und schöpferische Kraft des reinen Übergangs nennen Deleuze und Guattari ›Affekt‹, an anderer Stelle und im Anschluss an Henri Bergson manchmal auch »Dauer«.

Als Beispiel für einen solchen Übergang könnte man hier das Fortschreiten von einem Ton zu einem nächsten anführen. Denn wenn wir einen Übergang von zwei Tönen hören, gibt es in uns zwar einen mehr oder weniger bestimmbaren Zustand der Affektion. Zum Beispiel die Erkenntnis: »Jetzt ist ein neuer Ton da.«, »Der ist aber schön!«, »Das hätte ich jetzt aber nicht erwartet.« Der eigentliche Übergang der Töne jedoch, ihr ›Ineinander-Übergehen‹ als solches kann nicht zum eigenständigen Objekt der Wahrnehmung gemacht werden. Er

zeigt sich als ein vollkommen eigenständiges »Empfindungswesen«, das die Grenzen menschlicher Wahrnehmung übersteigt, ganz so wie es Deleuze und Guattari in der am Anfang zitierten Passage aus *Was ist Philosophie?* ausgedrückt haben.

Wie vielleicht bereits deutlich geworden ist, ist dieser *Dauer des Übergangs* bzw. dem Affekt mit einer bloßen Aneinanderreihung von Affektionen, also einer Addition einzelner Empfindungszustände nicht beizukommen. Denn eine ›Dauer‹ ist unter anderem dadurch charakterisiert, dass sie einen variablen Geschwindigkeitskoeffizienten hat. »So schnell ich auch gehe« sagt Deleuze in einer Spinoza-Vorlesung von 1980, »[...] meine Dauer ist schneller. In gewissem Sinn befindet sich die Dauer hinter unserem Rücken [...]. Sie befindet sich zwischen zwei Augenblicken«. Genau in dieser, in jedem Übergang von zwei einzelnen Augenblicken verborgenen Verwirrung der Zeitdimensionen Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart zeigt sich die unnachahmliche Kraft und Schönheit des Affekts. »Übergänge, Werden, Aufstiege und Stürze, kontinuierliche Variationen von Vermögen [...] sind es, die von einem Zustand zum anderen führen: Man wird sie *Affekte* im eigentlichen Sinn nennen und nicht mehr Affektionen«. ⁶³ Der Affekt ist in dieser Lesart »kein persönliches Gefühl und auch keine Eigenschaft mehr, sondern eine Auswirkung der Kraft der Meute, die das Ich in Aufregung versetzt und taumeln lässt. [...] Eine schreckliche Involution, die uns zu ungeahnten Arten des Werdens treibt.« ⁶⁴

In diesem Zitat wird – neben einem kleinen Verweis auf das Tier-Werden, über das wir letzten Freitag im Seminar gesprochen haben – besonders deutlich, was Deleuze mit »Affekten im eigentlichen Sinn« meint: Die Menschen *erleiden* den Affekt, er wird ihnen von virtuellen Mächten und materiellen Kräften *angetan*, die ihre ›menschlichen‹ Vermögen weit übersteigen. Affekte können daher als gelebte und singuläre Übergänge, von einem Zustand in den anderen, nur in Affekten erfahren werden, nicht hingegen durch Subjekte an Objekten. Das sind Affekte ohne jeden repräsentierbaren ›Inhalt‹. Es sind *transzendente*

⁶³ Gilles Deleuze, ›Spinoza und die drei Ethiken‹, in: *Kritik und Klinik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, 188.

⁶⁴ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve 1992, 328.

Affekte, die sich in einer virtuellen Mannigfaltigkeit gegenseitig affizieren.

Diese Art von Affekt kann deshalb auch nicht mit ›Gefühl‹ oder mit ›Emotion‹ gleichgesetzt werden. Denn während Gefühle persönlich und biographisch vermittelt sind und Emotionen sozial kodifiziert, sind Affekte – zumindest so wie Deleuze und Guattari sie verstehen – prä-subjektiv, ›unpersönlich‹ und unwahrnehmbar. Es sind unbewusste Erfahrungen von Intensität, ein Intensiv-Werden bzw. Augenblicke ungeformten und unstrukturierten Potentials. [Ich füge an dieser Stelle mal ein längeres aber auch sehr prägnantes Zitat von Joseph Vogl ein, aus ein em Aufsatz über Jean-Luc Godard:

Während das Gefühl als Selbstinterpretation psychischer Erregung hinsichtlich der Fortsetzbarkeit der Operationen verstanden werden kann, ist der Ort des Affekts die Unterbrechung, sein Raum das Intervall, der Zwischenraum, und seine Räumlichkeit darum keine bestimmte Ausdehnung, sondern – wie Deleuze dies nennt – ein »beliebiger Raum« (BB, 151), d.h. ein Raum, dessen Koordinaten, Orientierungen und Metrik angegriffen oder aufgelöst sind, ein Raum im Stand seiner Unfertigkeit, der sich darum der Metaphorisierung widersetzt. Dieser Raum besteht aus dem ›Zwischen‹, aus unzusammenhängenden Stellen und Orten, er hat keine Grenze, ist weder Innen noch Außen, weder Interieur noch Weite. Er hat keinen Horizont, seine Öffnungen schließen nur weitere Einschließungen an, er ist universalisierter Binnenraum oder internes Außen.⁶⁵

Von diesem Zitat ausgehend lässt sich die von mir zu Beginn aufgeworfene Frage nach der *Verortung des Affekts im Zwischenraum von Subjekt und Objekt* noch einmal aufgreifen und zusammenfassen.

Der Affekt stellt sich vor dem Hintergrund von Deleuzes und Guattaris Überlegungen als eine ortlose, gleichsam ›virtuelle‹ *Bewegung* des Auftauchens dar, die jede Vorstellung eines homogenen Raums mit eindeutig zuweisbaren Plätzen von vorne herein unterbrochen hat. Der Affekt eröffnet somit eine Ununterscheidbarkeitszone zwischen Bewegung und Unterbrechung, in deren Konturen sich eine Verwirrung aktualisiert: Im Affekt ist das weitere Geschehen kontingent geworden, es ist aufgeschoben oder bewegt sich wie in der Schwebel. Ich werde das abschließend an einem kurzen

⁶⁵ Joseph Vogl: ›Schöne gelbe Farbe.Godard mit Deleuze‹, in: ders. (Hg.), *Fluchtlinien der Philosophie*, München: Fink, 256.

musikalischen Beispiel demonstrieren, der *Nocturne* in cis-moll op. 27/1 für Klavier von Frédéric Chopin.

=> <https://www.youtube.com/watch?v=ISm6ugiEpdY>

Gleich die ersten beiden Takte aus Chopins *Nocturne* in cis-moll, op. 27/1 lassen eine Ununterscheidbarkeitszone von Dur und Moll Platz greifen, in der sich der Affekt einnisten kann. Die pianissimo vorgetragenen Achtel der linken Hand bilden durch ihre Überdehnung etwas wie eine ›affektive Athletik‹ aus, die die fehlende Melodie aufzufangen sucht. Musikalisches ›Material‹ und ›Empfindung‹ sind hier im Innersten und aufs Äußerste miteinander verschränkt, genauso wie die metrische Disposition unklar und diffus bleibt. Grundton und Quinte verteilen sich jenseits der Taktschwerpunkte, um den ersten Ton der Kantilene T. 3 in einen Zwischenraum neben der Zeit eintreten zu lassen. Die durch die ersten beiden Takte aufgeworfene Frage »Dur oder Moll?« wird zusätzlich intensiviert, wo das sofortige Ausscheren von *e* nach *eis* die Verwirrung vollständig macht. Im Cis-Dur Septakkord T. 3 aktualisieren sich mit *eis* und *h* zwei Töne, die bereits in den ersten beiden Takten der *Nocturne* als Obertöne virtuell anwesend waren. Das *eis* der Kantilene insistiert – wie durch sich selbst in einem schockhaften Zustand versetzt – bis in Takt 4, um sich dort »verspätet« aufzulösen, allerdings rasch gefolgt von einer Verfärbung in eine neapolitanische Wendung, die mit dem Cis-Orgelpunkts dissoniert. Von hier ausgehend kann die Kantilene zurücksinken.

Bereits in den ersten Takten des *Nocturne* deutet sich eine Art affektiver Kontrapunktik an, die durch eine Überlagerung verschiedener musikalischer Sinn- und Affektebenen ausgezeichnet ist. Über die Musik scheint sich eine Art Schatten zu legen, der die Konturen eines kontrollierenden Hör-Bewusstseins verdunkelt. Das Ohr, auf diese Weise affiziert, tastet in einem zur Nacht gewordenen Hör-Raum nach Orientierung und in einer virtuellen Zeit nach Sinn. Es versucht haptisch zu werden, dort wo der Affekt in gewohnten Klangfolgen wildert.

Ich danke für die Aufmerksamkeit.