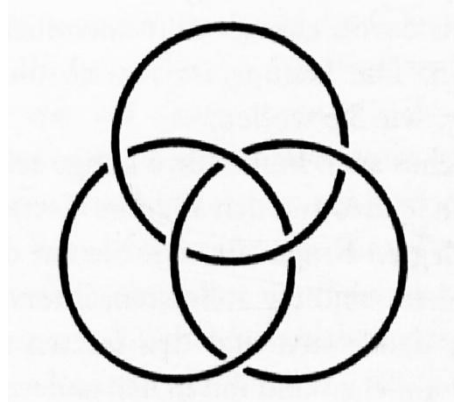


# Das Objekt des Begehrens in der Musik

## 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 Signalwirkung<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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)

Alltagsverständnis des Wortes verwendet und bezeichnet nicht *die* Musik. Der bestimmende Artikel 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.

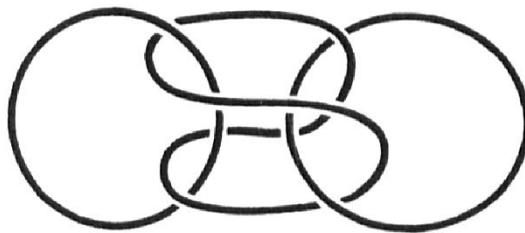
## **Topologie**

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.<sup>2</sup>

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 Knoten<sup>3</sup>. 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.“<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Mathematik.de 2015

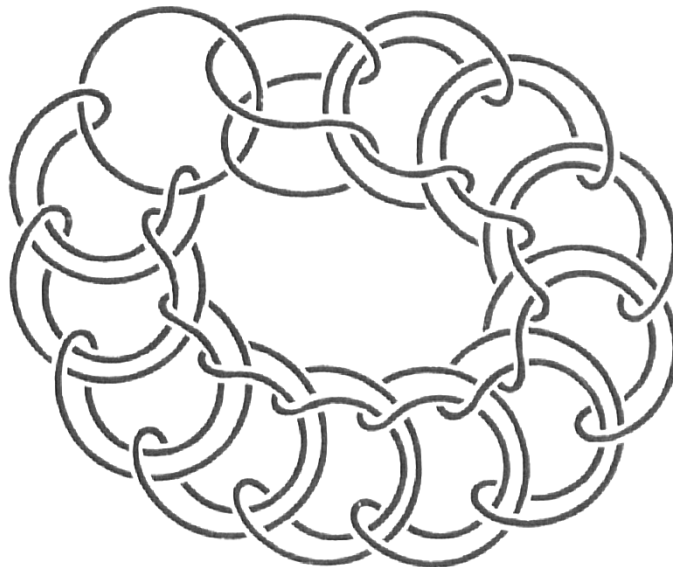
<sup>3</sup> Vgl. die Abbildung am Textanfang

<sup>4</sup> Evans 2002, S. 64

## Der Borromäischer 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.“<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>



---

<sup>5</sup> Widmer 1997, S. 153

<sup>6</sup> Evans 2002, S. 64

Eine solche Erweiterung würde bei Lacan das Symptom (bzw. Sinthom<sup>7</sup>) 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

---

<sup>7</sup> „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

darunterliegenden Strukturen verbergen. Die Affekte gehören zu diesen Phänomenen. (...) Das Imaginäre ist immer schon durch die symbolische Ordnung strukturiert.<sup>8</sup>

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 Dienstleistung<sup>9</sup> 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

---

<sup>8</sup> Evans 2002, S.146 f

<sup>9</sup> Von Guy Debord als die „Star-Ware des Spektakels“ bezeichnet, vgl. Debord 1996, S. 61

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 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.<sup>10</sup>

### 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.“<sup>11</sup>

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

---

<sup>10</sup> Marx 1962, S. 48

<sup>11</sup> Evans 2002, S. 299

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 (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.“<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 271

<sup>13</sup> Vgl. Dolar 2007, S. 190



entziffern kann, eine praktische Handlungsanweisung. Die Differenzen von Sprache und Musik sind jedoch offensichtlich, allein schon dahingehend, dass sich in der Musik keine konkrete 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“<sup>14</sup>, 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 Signifikanten<sup>15</sup>, 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.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Ruhs 2010, S. 186

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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 Diskontinuität<sup>17</sup> oder Falte, „deren leerer Ort empfänglich ist für die Berührung mit Signifikanten“<sup>18</sup>.

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.<sup>19</sup>

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“<sup>20</sup> bezeichnet, die Existenz (oder, in lacanscher Schreibweise: Ek-sistenz) des Realen äußert

---

<sup>17</sup> Vgl. Lacan 1991, S. 175

<sup>18</sup> Widmer 1997, S. 183

<sup>19</sup> Evans 2002, S. 251

<sup>20</sup> Vgl. Lacan 1987, S. 70

sich unter anderem im Trauma.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

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 ist<sup>23</sup>). Soweit die Sprache als Paradigma einer Symbolischen 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

---

<sup>21</sup> „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

<sup>22</sup> Juranville 1990, S. 110

<sup>23</sup> Vgl. hierzu Dolar 2007, S. 30 ff

Musik entzieht sich seiner Beschreibung, bzw. zwingt die beschreibende Sprache dazu, unproportional zu werden<sup>24</sup>, oder auf ihre poetischen Funktionen auszuweichen – d.h. selbst musikalisch zu werden<sup>25</sup>. 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 Sprachentwicklung<sup>26</sup>. 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.<sup>27</sup> 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.“<sup>28</sup> 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.

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

---

<sup>24</sup> eine Umcodierung von Notentext in Schriftsprache führt zu einem exponentiellen Anwachsen der Textmenge

<sup>25</sup> Zu den Differenzen und Zusammenhängen von Musik und Sprache, insbesondere zu sinnhaftem Sinn und Sinnlichen Sinn, vgl. Nancy 2010

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Roederer 2000, S.221-233

<sup>27</sup> Diesem Zusammenhang geht Rita Bischof in ihrem Essay *Epilog über das Unmögliche* nach, vgl. Bischof 2010, S. 299ff

<sup>28</sup> Lacan 2015, S. 175

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 Stravinsky<sup>29</sup>.

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 Genrebezeichnung<sup>30</sup>.

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.

---

<sup>29</sup> Vgl. hierzu etwa Ross 2014, S. 93-96

<sup>30</sup> 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.“<sup>31</sup> 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.“<sup>32</sup>

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“<sup>33</sup> bleibt. Das Objekt klein *a* bezeichnet also das von der Symbolischen Ordnung Verworfenen 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

---

<sup>31</sup> Evans 2002, S. 39

<sup>32</sup> Vgl. hierzu: Lacan 1996

<sup>33</sup> Evans 2002, S. 206

Praktiken, die unter Musik subsumiert werden) mit der Struktur des 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 werden<sup>34</sup>, vielmehr steht das englische Wort für ein Bedeutungsgeflecht, dass 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 genannt, die Freundschaft oder das Denken, das Wissen oder das Gefühl, doch nicht die Politik (...).<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> 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

<sup>35</sup> Nancy 2009, S. 39

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 Un austauschbaren 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.



## 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](http://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.