

Sebastian Leikert
Die vergessene Kunst

IMAGO

Sebastian Leikert

Die vergessene Kunst

Der Orpheusmythos
und die Psychoanalyse der Musik

Psychosozial-Verlag

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Originalausgabe
© 2005 Psychosozial-Verlag
Goethestr. 29, D-35390 Gießen.
Tel.: 0641/77819; Fax: 0641/77742
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Ge-
nehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektroni-
scher Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Burne-Jones: »Poesis Orphevs«, 1880 (Ausschnitt).

Lektorat: Dagmar Kühnle
Satz: Christof Röhl
Printed in Germany
ISBN 3-89806-476-X

Inhalt

Vorwort	9
---------	---

Grundlagen

<i>Kapitel 1</i> Das Objekt des Genießens in der Musik	15
---	----

<i>Kapitel 2</i> Das Imaginäre und das Symbolische im Diskurs der Musik –> Lacan und die andere Sprachlichkeit	25
--	----

<i>Kapitel 3</i> Der Orpheusmythos und die Symbolisierung des primären Verlusts – Genetische und linguistische Aspekte der Musikerfahrung	45
--	----

Untersuchungen

<i>Kapitel 4</i> Diskurs der Musik und Einschreibung des Vaternamens im Wohltemperierten Klavier von Johann Sebastian Bach	65
--	----

<i>Kapitel 5</i> Die Sinfonie der Verzweiflung – Eine psychoanalytische Interpretation der 9. Sinfonie von Ludwig van Beethoven	91
--	----

<i>Kapitel 6</i> Eurydikes Stimme in Verdis <i>La Traviata</i> – Der Orpheusmythos als Grundparadigma der Oper	115
--	-----

Die Musik der Sprache

Kapitel 7

Der Vektor des Klanglichen in Freuds Traumdeutung 135

Kapitel 8

Übertragung und Stimme –
Sprechen und Schweigen in der Übertragung 139

Kapitel 9

Joyce, Musiker des Buchstabens 149

Literatur 169

Vorwort

Die Musik von Befehl, Frage, Triumph, Anklage und dem übrigen kann man schon lange durchs Haus schallen hören, bevor einzelne Wörter deutlich zu erkennen sind.

(Meltzer, Traumleben)

Musik, seltener Gast in den Gefilden der psychoanalytischen Reflexion, betritt diese mit der Aura einer fremden Schönheit. Sie löst Begehrten und Zuneigung aus, jedoch auch Respekt und Verlegenheit. Zwar gibt es seit den Anfängen der Psychoanalyse eine Beschäftigung mit der Musik – Oberhoff hat wichtige Etappen dieser Suche zusammengestellt (Oberhoff, 2002) –, trotzdem fällt auf, dass das Thema keine kontinuierliche Vertiefung erfahren hat. Musik fällt immer wieder dem Vergessen anheim.

Sicherlich hat Freud mit seiner Behauptung, ihm sei Musik kaum zugänglich, zu diesem Verschwinden beigetragen. Gleichzeitig umschreibt er in dieser Passage eine für die Musik charakteristische Schwelle: »(...) in der Musik bin ich fast genußunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, daß ich ergreifen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift« (Freud, 1914, S. 172).

Freud markiert eine Grenze. Die Grenze zwischen Wissen und Ergriffenheit, zwischen dem reflexiven Bewusstsein und jenem Anderen, der so fremd-vertrauten Macht der Musik. Diese Grenze ist jedoch der prekären Heimat der Psychoanalyse nicht so fremd, nämlich der Grenzen zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten. Die Psychoanalyse siedelt sich seit jeher an der Grenze dessen an, was man wissen kann.

Diese Grenze ist unser Ausgangspunkt. Wir wollen Musik nicht nur erleben, sondern auch erfahren, was uns ergreift und rekonstruieren, auf welche Reise die Musik uns mitnimmt. Das psychoanalytische Wissen wird unvollständig bleiben, wenn wir nicht beharrlich den Versuch unternehmen, die Herausforderung anzunehmen, die der Grenze zur Musik inhäriert. Das Vergessen der Musik durch die psychoanalytische Wissenschaft korrespondiert in keiner Weise mit

der Bedeutung der Musik. Musik, das belegen prähistorische Funde, ist ebenso alt wie die Kultur selbst. Sie ist ein wesentliches Medium der menschlichen Existenz, vielleicht seine eigentliche Muttersprache.

Gehen wir von McLuhans Grundgedanken aus, das Medium sei die Botschaft (McLuhan, 1967). Er formulierte als erster, dass ein Medium nicht nur ein neutraler Kanal für Informationen oder für Schallwellen ist, sondern dass die besondere Form eines Mediums bereits eine Botschaft enthält; dass also die Botschaft eines Buches nicht allein im Inhalt des Buches liegt, sondern auch in der Kultur des Lesens, d. h. in der besonderen Beziehung in die ein Buch, und nur ein Buch, uns zu uns selbst und zu anderen bringt.

Bereits die oberflächlichste phänomenologische Analyse von Musik und Sprache bringt fundamentale Unterschiede zu Tage. In der Musik wird die Beziehung zur Außenwelt fast suspendiert und wir tauchen, wie durch einen unsichtbaren Wasserspiegel, in eine Welt jenseits des Bezugs zu äußeren Objekten ein, während das körperliche Erleben in unmittelbarer Weise angesprochen wird.

Fassen wir aber die Musik als fundamental eigenständiges Medium auf, was ist dann ihre Botschaft? Wenn Musik ein selbstständiges Medium ist, wie sollte ihr nicht ein spezifisches menschliches Grundthema entsprechen? Und hier beginnt die Wette: offenbar leistet die Musik der Reflexion einen schwer zu verstehenden Widerstand. Lässt sich dieser Widerstand auflösen? Gelingt es, in Orpheus' Reich Einlass zu erhalten? Gibt es eine Möglichkeit, der so eigensinnig verschwiegenen Musik ihre Botschaft abzulauschen?

Die inspirierenden psychoanalytischen Arbeiten zur Musik zeigen, dass dieser Versuch keineswegs zum Scheitern verurteilt ist. Gleichwohl wurden diese Expeditionen bereits nach kurzer Zeit abgebrochen. Aber was hat dazu geführt, dass andere Autoren der Psychoanalyse der Musik keine kontinuierliche Vertiefung gewidmet haben? Vielleicht schien die Musik zu sehr außerhalb der täglichen klinischen Arbeit zu liegen oder es gab zu wenig Resonanz von Gleichgesinnten, die man für die Fortsetzung eines Weges ab einem gewissen Punkt benötigt. Angesichts der enormen Bedeutung der Musik ist der Versuch, erste Vorposten des psychoanalytischen Wissens in ihrem Reich zu verankern, jedoch ohne Zweifel lohnend.

Die Anlage des Buches, sein wesentlicher Gedankengang, ist einfach: Im ersten Kapitel geht es darum, das Gravitationszentrum der Musik – die Stimme – in seiner Bedeutung zu erfassen. Das zweite Kapitel widmet sich den Grundelementen der musikalischen Architektur, während das dritte mithilfe des Orpheusmythos das Musikerleben zu entschlüsseln sucht. Wir

entdecken die Musik als einen erregenden, aber auch existenziell ungeschützten Bereich.

So vorbereitet, spielt in der Untersuchung zu Bach und Beethoven die Frage nach der schützenden ödipalen Ordnung – bei Lacan: nach der Vatermetapher – eine zentrale Rolle. Wir werden sehen, wie sich beide Komponisten, wenn auch in ganz unterschiedlicher Weise, im Augenblick der Angst an den symbolischen Vater wenden. Der Orpheusmythos spielt im Kapitel über die Oper eine zentrale Rolle: wir verfolgen, wie sich dieser Mythos in der Musik eine Bühne schafft. Wir interpretieren die Oper als einen Versuch – und darin ist sie dem Orpheusmythos gleich –, die innere Spannung des Mediums Musik aufzunehmen und in einer dramatischen Entwicklung darzustellen.

Mag Freud beteuern, er sei unmusikalisch, so verstand er doch der Musik der Sprache zu lauschen wie kein Zweiter. Der kurze Text über die Klanglichkeit der Sprache folgt dieser Spur in die Traumdeutung hinein. Im achten Kapitel wird untersucht, wie die Stimme in der Übertragung gerade traumatische Aspekte ins Spiel bringt. Abschließend wird freigelegt, wie sich Joyce in der Entwicklung seines Schreibstils immer stärker auf jenen rätselhaft asemantischen Kern des Sprachklangs stützt. Wenden sich Bach und Beethoven aus der Musik heraus an den symbolischen Vater, also an eine sprachliche Instanz, so findet Joyce in der Musik des Buchstabens jenen Halt, der es ihm erlaubt, den Schrecken zu durchqueren, den die beiden Komponisten mit ihren Werken parieren. Das Phantasma des Orpheus – singend Tod und Zerstörung zu bezwingen – wird bei Joyce in Szene gesetzt.

Kapitel 1

Das Objekt des Genießens in der Musik

*(...) Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören.*

(Rilke, Duineser Elegien)

Das brillante Labyrinth der Musik ist eine der letzten Festungen des Psychischen, die sich dem verstehenden Zugriff der Psychoanalyse entziehen. Trotz einer kontinuierlichen Tradition psychoanalytischer Texte zur Musik scheint es bisher nicht gelungen zu sein, ihren verborgenen Sinn zu entziffern. Könnte dies nicht daran liegen, dass es grundlegend falsch ist, sich dem Diskurs der Musik vom Blickwinkel des Sinnes – Register der Neurose – her zu nähern? Ist nicht ihr penetrant einziges Ziel das des Genießens – Register der Perversion –, dessen polymorph schillernder Eigensinn sich niemals an die imaginäre Adresse einer festen Bedeutung wird fixieren lassen?

Der Begriff der Perversion soll hierbei keineswegs auf eine obskure erogene Zone am Trommelfell abstellen, er verweist lediglich auf einen Gebrauch des Signifikanten, der – mehr oder minder sublimiert – auf eine Praxis des Genießens hinausläuft.

Musik als Perversion aufzufassen, enthebt von dem fruchtlosen Versuch, ihr einen Sinn zu unterlegen, der ihr nicht zukommt, es enthebt jedoch nicht von der Aufgabe, in ihr die Strukturen zu zeigen, die Freud 1915 für die Wege des Triebes freilegte. Lacan akzentuiert in seinem Kommentar zu diesem Text die Rolle des Objektes: Der Signifikant ist hierbei nur »Hülle (...) [für] ein anderes, das sich drin einkleidet. Grundlegend für den Trieb ist das Hin und Zurück in dem dieser sich strukturiert« (Lacan, 1973, S. 186). Die Kreisbahn des Triebes umschlingt ein Objekt und so ist es verständlich, dass dieses

Objekt im Zentrum des Interesses derjenigen lacanischen Arbeiten zur Musik steht, auf die wir uns hier stützen können.

Stimme und Notenschrift

Wir folgen diesem Akzent und beschränken uns in Bezug auf den Signifikanten der Musik auf eine Minimaldefinition. Alles, was uns für diesen Zusammenhang interessiert, ist, dass der Signifikant in der Musik artikuliert; wie er dies tut, oder wie diese Artikulation von der des Sprechens unterschieden ist, sei in diesem Kapitel nicht von Interesse. Wir setzen dazu, stark vereinfachend, den Signifikanten der Musik mit dem Notentext gleich, also mit demjenigen, was unzweideutig auf dem Papier steht, mit der Partitur.

Nun könnte man fragen, was hier noch fehlt, schließlich ist der Notentext doch alles; mehr als den Notentext besitzen wir nicht, die gesamte musikgeschichtliche »Literatur« – die Sinfonien Beethovens, die Opern Mozarts, etc. – ist nur als Partitur überliefert, und niemand kann behaupten, dass daran etwas fehlte. Und tatsächlich fehlt daran nichts, nichts außer dem Genießen: solange dieses Reale der Schrift sich nicht mit dem anderen Realen, dem körperlich Realen der Stimme, infiziert, bleibt die Musik tot für das genießende Subjekt.

Musik genießt man nur wenn sie erklingt. Erst wenn ein Sänger ihr seine Stimme oder ein Musiker ihr die Stimme seines Instrumentes leihst, wird sie wirklich. Erst wenn der Musiker seinen Körper zum Opfer des Signifikanten der Musik macht, nur indem er seinen Körper an die Musik verliert, wird sie real. Dabei macht es keinerlei Unterschied, ob man sie nun selbst ausübt oder lediglich hört, die Stimme ist Objekt des Signifikanten, insofern sie von ihm artikuliert wird. Sie ist sein Material, ist ihm unterworfen; sobald Musik erklingt, verschwindet die Stimme unter seiner Gewalt.

Diese grundlegende Opposition zwischen dem Signifikanten der Musik, der einfach und ohne jede Ambiguität notierbar ist, und ihrem materiellen Aspekt, dem Klang, dem Timbre, dem »Leben« der Musik, bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung. Eher schon ist es verwunderlich, dass diese Seite das »Objekt« der Musik genannt wird, entzieht sie sich doch gerade in ihrer Vagheit und Unabgegrenztheit jeglicher objekthaften Konsistenz. Und doch ist es dieses »*objet sonore*« (Dorgeuille, 1994), auf das die französischen Autoren immer wieder zu sprechen kommen, wenn es um das geht, was für die Psychoanalyse an der Musik interessant ist.

Dieser scheinbare Widerspruch löst sich jedoch auf, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass das Objekt in der Psychoanalyse immer als ein *verlorenes* gedacht ist. Erst als verlorenes Objekt wird es Objekt des Triebes. Unnötig, hier die Denkfigur des verlorenen Objektes – ursprüngliches Befriedigungserlebnis, erneut auftretende Bedürfnissspannung, Besetzung der Erinnerungsspur etc. – noch einmal in Erinnerung zu rufen. Es ist wohl eher darauf hinzuweisen, dass Lacan dieser freudschen Liste der Triebobjekte zwei weitere hinzufügt: zu den »Klassikern« *Brust*, *Fäzes* und *Phallus* kommen bei Lacan noch *Blick* und *Stimme* hinzu. In der lacanischen Terminologie werden diese Objekte – mit Ausnahme des Phallus, der ja bei Lacan den Status eines imaginären Signifikanten hat – als *Objekt (a)* bezeichnet.

J. A. Miller weist darauf hin, dass sich die Entdeckung der beiden letzten Objekte der psychiatrischen Erfahrung Lacans verdankt (Miller, 1989), und tatsächlich ist es, sobald man sich deutlich macht, wie etwa »die Stimmen« dem psychotischen Subjekt im Delir als ein Objekt entgegentreten, kaum mehr verständlich, wie dieses Objekt der Aufmerksamkeit anderer Psychoanalytiker entgehen konnte. In Bezug auf die Musik ist es vielleicht sinnvoll, einem möglichen Missverständnis in Bezug auf die Stimme als Objekt zu begegnen: So ist es sicherlich falsch, dieses Objekt in einen zu engen Zusammenhang mit den Psychosen zu stellen; auch in der Neurose spielt dieses Objekt, etwa in der »Stimme des Gewissens« im Über-Ich, eine Rolle.

Für eine Annäherung an unser Thema ist es nötig, sich das allgemeine Konzept des Objektes (a) zu vergegenwärtigen, um damit die konkreten Verhältnisse der Musik methodisch zu zergliedern. Das Objekt (a) ist das Objekt des Genießens, das Objekt des »ursprünglichen Befriedigungserlebnisses« – wobei das Wort »ursprünglich« hier in seinem logischen und nicht in seinem historischen Sinn gelesen werden muss. Dieses Objekt wird, in der Sprache Freuds, durch eine Erinnerungsspur repräsentiert, d. h. es wird symbolisiert, ins Register der Signifikanten eingetragen. Diese Repräsentation geschieht jedoch nicht ohne Verlust. Der Signifikant, der das Genießen binden soll, verdeckt dieses, lässt es verschwinden. Gerade indem er es re/präsentiert, lässt er es zurück; die Vorsilbe »re« spricht deutlich von einem immer misslingenden Versuch, einer Wieder/holung des ursprünglichen Genießens, das Ergebnis ist immer ein fader Abklatsch, ein schaler Ersatz.

In diesem Verhältnis von Genießen als voller Präsenz des Realen, und Repräsentanz des Genießens durch den Signifikanten, ist bereits die Struktur des Ödipuskomplexes angelegt: das Verbot des Genießens durch das Gesetz

des Signifikanten; »Mama und Papa« sind von hier aus gesehen nur kontingente Figuren einer notwendigen Struktur.

Dieses Verbot ändert das Verhältnis des Subjekts zum Genießen grundlegend, das Objekt (a) ist nicht mehr *Objekt des Genießens*, es wird, als verlorenes, zur *Ursache des Begehrens*. Das Objekt (a) wird zum Ziel einer Suche, die von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, insofern das Subjekt dem Signifikanten unterworfen ist.

Stimme und Kastration

Der Kastrat ist sicher ein Beispiel dafür, wie weit diese Suche nach dem verlorenen Objekt in der Musik gehen kann. Die erst zu Anfang des letzten Jahrhunderts ausgestorbene Tradition des Kastraten zeigt den Einsatz, um den es geht, mit einer Klarheit, die nichts zu wünschen übrig lässt: es geht um den Genuss der absoluten Stimme. Die Stimme des Kastraten hat, zwischen Anbetung und erschreckter Abscheu, wohl niemanden kalt gelassen und jene Spaltung im Hörer hervorgerufen, die für die Begegnung mit dem Objekt des Genießens charakteristisch ist.

Auf der Suche nach der Stimme schlechthin ist der Musik offenbar kein Opfer zu groß: dem Sänger werden vor dem Stimmbruch die Geschlechtsdrüsen des Hodens durchtrennt, sodass, bei völligem Fehlen der sekundären Geschlechtsmerkmale und der männlichen Potenz, die hohe Stimmlage erhalten bleibt. Die Stimme dieses »erwachsenen Kindes« entwickelte dann, aufgrund der volleren Brustresonanz und entsprechend ausgereifter Technik und Ausdruckskraft, jene charakteristische Geschmeidigkeit und Gewalt, deren Faszination wohl in jeder historischen Beschreibung dieser Stimmen spürbar wird.

Die Logik dieses Opfers ist jedoch nicht die einer Unterdrückung oder Erniedrigung, sondern, wie G. Wajeman in seiner brillanten historischen Studie zur neapolitanischen Oper des XVI Jahrhunderts zeigt, als notwendiges Übel eines viel umfassenderen Gewinnes zu verstehen. Das erstaunliche am Kastraten ist ja auch nicht, dass er kastriert ist, sondern, dass er die Kastration als reale Kastration gewählt hat.

Der Gewinn dieser Wahl ist auf dem Hintergrund des oben angeführten Verhältnisses zu verstehen: der Kastrat kehrt den Verlust, den der Signifikant dem Subjekt zufügt, um; *er verfasst sich nicht als Subjekt des Signifikanten, sondern er identifiziert sich mit dem Objekt des Genießens*.