



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Zur Signifikation in Plattenkritiken  
aus lacanianischer Sicht.

Verfasser

Sándor Ivády

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ass.-Prof. Dr. Michael Weber

# Inhaltsverzeichnis

1. Vorbemerkung.....	3
2. Vom Urteil zur Sprache: Kant, Freud, Lacan.....	7
2.1. Signifikatenlogik: Metonymie und Metapher.....	16
2.2. Das Schöne und das Erhabene.....	24
3. Wicke und Shepherd als Leser Lacans.....	30
4. Formalisierung von Verknüpfungen im Text.....	41
5. Signifikation in Plattenkritiken.....	45
5.1. Essie Jain. We Made This Ourselves.....	46
5.2. Janet Jackson. Discipline.....	54
5.3. Wighnomy Brothers. Metawuffmischfelge.....	62
6. Hin zu einer Theorie der Symbolisierung von Musik in Plattenkritiken.....	73
7. Symbolisierung in Plattenkritiken.....	90
7.1. The Scientists. You Get What You Deserve.....	91
7.2. Kid Creole And The Coconuts. In Praise Of Older Women And Other Crimes.....	94
7.3. Kraftwerk. Electric Cafe.....	99
8. Eine lacanianische Perspektive für die Musikwissenschaft?.....	103
9. Literaturnachweis.....	114

## 1. Vorbemerkung

Als Lacanianer ärgert man sich zumeist gleichermaßen über musikwissenschaftliche Texte, die sich nicht an Lacan herantrauen, als auch über jene, die es wagen. Im ersteren Fall bleibt ein Gefühl zurück, dass Substantielles vernachlässigt wird und eine lacanianische Perspektive die Dinge weiter voran treiben könnte. Solcherart wird man auf einen eklatanten Mangel im musikwissenschaftlichen Diskurs gestoßen, der konsequent psychoanalytische Theorie zu verdrängen scheint, anstatt wie andere Kunstwissenschaften wenigstens den Versuch zu unternehmen, diese konstruktiv nutzbar zu machen. Der letztere Fall tritt demnach nur äußerst selten auf, vermag jedoch seinerseits nicht zu überzeugen. Vielmehr stößt einem die verbreitete Halbbildung im Bezug auf eine eigentlich umfassende und mächtige Theorie auf, deren man sich nur zu widmen scheint, um symptomatische Fehl-Reduktionen vorzunehmen. Zur Nosologie würde es nun gehören, die damit einhergehende Abwehr des Lacan'schen Denkens zu beschreiben, die unverhältnismäßig massiv im Vergleich zum wenig ausgeprägten Verständnis dieser ausfällt.

Bekanntlich soll man Autorinnen und Autoren an dem messen, was sie affirmieren, statt darauf herumzureiten, was sich ihrem Horizont entzieht. Denn verständlicherweise setzt man sich mehr mit dem auseinander, was einen interessiert, und versucht das beste daraus zu machen, als sich mit etwas zu beschäftigen, das unheimlich und unüberblickbar scheint. Dementsprechend wollen wir auch keinen Nachhilfeunterricht in Sachen Lacan geben; man kann es niemandem abnehmen, sich selbst mit Lacan zu beschäftigen, und nicht nur meist wenig geglückten Einführungen glauben zu schenken. Vielmehr geht es uns darum, einen explizit psychoanalytisch-lacanianischen Diskurs in den Musikwissenschaften zu etablieren und solcherart dessen Möglichkeiten auszuloten, weil wir davon überzeugt sind, damit einen fruchtbaren Beitrag leisten zu können.

Lacanianern wird oft vorgeworfen, jede ihrer Annäherungen würde nur dazu dienen ihre eigene Theorie zu erklären. Das symptomatische Erklärenwollen des eigenen Ansatzes, denen, die sich nicht dafür interessieren, ist dabei keineswegs verwunderlich, jedoch die geäußerte Kritik vollkommen berechtigt. Aus Sicht der psychoanalytischen Forschung ist es wahrlich auch interessanter, *mit* Lacan zu arbeiten, als Lacan lehren zu wollen.

Damit jedoch entsteht ein Dilemma. Wie soll die eigene Arbeit für andere nachvollziehbar sein, wenn deren Fundament für diese unbekannt ist? Gibt man jedoch dem Drang nach, zuerst das gesamte Begriffsrepertoire darzustellen, stößt man schnell auf die Beschränkungen, die einem durch die Form aufgegeben sind. Man hat dann die Wahl, entweder eine weitere Einführung in Lacan zu schreiben – was ohne Zweifel eine Herausforderung darstellt – oder aber man nimmt die Aufgabe an, *mit* Lacan zu arbeiten, ohne das Fundament für alle verständlich erklärt zu haben.

Diese Situation ist jedoch nicht genuin lacanianisch. erinnert man sich an die zahlreichen Arbeiten aus der Zeit, in der sich die qualitative Sozialforschung auf den Universitäten zu etablieren begann, sieht man die Parallele. Viele Seiten lang wurde ein Kampf um die Anerkennung des eigenen Ansatzes geführt, so dass am Ende die Darstellung der eigentlichen Ergebnisse in so verdichteter Form vorgelegt werden musste, dass sie selbst für 'Eingeweihte' schwer nachvollziehbar war. Dabei ist unsere These, dass der qualitativen Sozialforschung nicht aufgrund dieser Darstellungen der Einzug in den universitären Kanon gelungen ist, sondern dass sie vielmehr durch ihre Ergebnisse zu überzeugen wusste. Dabei können interessante Resultate sicher als Motivation für andere dienen, sich mit den Grundlagen vertraut zu machen. Dementsprechend werden wir die für unsere Arbeit wichtigsten Lacan'schen Themen nur in der gebotenen Kürze vorstellen können und uns mit Verweisen für tiefergehende Lektüren behelfen.

Ein weiteres Problem liegt in einem anderen Feld. Die Diskussion um geschlechtersensible Schreibweise hat zwar reichlich kreative Ansätze hervorgebracht, aber bis dato keine praktikable Lösung, wenn man bedenkt, dass Texte schließlich auch gelesen werden sollen. Daher werden wir an dichter Stellen darauf verzichten, jede geschlechtsspezifische oder geschlechtsunspezifische Ausdifferenzierung aufzulisten, und vertrauen auf die Denkkraft der Leserinnen und Leser, den jeweiligen Rahmen selbstständig bestimmen zu können. Eine Besonderheit besteht jedoch bei der Personifizierung der klinischen Strukturen. Ob der statistischen Verteilung hat es sich durchgesetzt von *der* Hysterika, *dem* Zwangsneurotiker, *dem* Perversen und *dem* Psychotiker zu sprechen, wobei gerade letzteres nichtmal statistisch gerechtfertigt ist. Dennoch werden wir weitestgehend diesen Sprachgebrauch aufgreifen, weisen jedoch

an dieser Stelle explizit darauf hin, dass es sich eben um klinische *Strukturen* handelt, die geschlechtsunabhängig definiert sind.

Nun aber zur Arbeit. Sie beginnt mit der merkwürdigen Beobachtung, dass die Musikwissenschaft bisher einen Bereich vernachlässigt hat, der für das Musikleben eine bedeutende Rolle spielt. Wenn Musik in der Gesellschaft betrachtet und reflektiert werden soll, dann gilt es auch die Schnittstelle zu thematisieren, die zwischen *Musik als Werk* und *Musik als sozialem Phänomen* vermittelt. Immerhin bestimmt der Musikmarkt durch die ihm eigenen Mechanismen einen Großteil der uns zur Verfügung stehenden Musik. Aber es ist weitestgehend ungeklärt, wie die musikalischen Produkte in das Musikleben integriert werden. Die Frage ist, wie eine industrielle Ware ihren Stellenwert im kulturellen Leben erlangt, der nicht allein durch Verkaufszahlen, Bewerbungsaufwand oder anderen statistischen Daten erklärt und erhoben werden kann. Dabei ist unsere These, dass musikalische Güter einen Prozess durchlaufen müssen, in dem ihnen Bedeutung zugeschrieben wird, um sich von ihrer Rolle als reine Konsumware zu emanzipieren und auf eine kulturelle Ebene zu gelangen. Dabei steht außer Zweifel, dass beide Dimensionen wechselseitig aufeinander wirken. Dennoch gibt es einen Bereich, in dem dieser Transformationsprozess untersucht werden kann. Neuerscheinungen am Markt werden nicht nur in profitsteigerndem Kalkül beworben – durch Anzeigen oder forciertes Airplay, Ständen am POS oder medial inszenierten Skandalen –, sondern auch durch eine Vielzahl von Musikmagazinen monatlich in der Rubrik der Plattenkritiken behandelt. Diese Praxis ist kaum mehr aus dem Musikjournalismus wegzudenken, und daher ist es umso verwunderlicher, dass der Plattenkritik seitens der Musikwissenschaft so wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden ist.

In dieser Arbeit wird die Plattenkritik als ein Bereich begriffen, der einen Transformationsprozess leistet. Damit rückt sie als Schnittstelle zwischen Warenkreislauf und Musikleben in den Blick, jedoch reservieren wir diese Stellung nicht exklusiv für die Plattenkritik. Zum Beispiel ließe sich auch die so genannte »Mund-zu-Mund-Propaganda« diesem Bereich zuordnen, aber die Plattenkritik bietet hier den Vorteil, dass sie als Text vorliegt. Insofern ist die Plattenkritik das Ergebnis einer kulturellen Textproduktion, die sich wesentlich mit Musik auseinandersetzt und

damit ein weites Feld für Untersuchungen bietet. Dabei werden wir nicht die Auswirkungen der Plattenkritik auf die Rezeption behandeln. Auch welche Eigenschaften vorhandener Musik in den Text eingehen oder ausgeschlossen werden, ist hier nicht von Interesse. Wir werden kein Kriterium für die Bewertung von guten und schlechten Kritiken oder eine Anleitung für das Schreiben über Musik entwickeln. Der Blick richtet sich vielmehr darauf, wie Musik in Plattenkritiken konstituiert wird, anstatt umgekehrt zu untersuchen, wie Plattenkritiken aus vorliegender Musik entwickelt werden. Wir folgen der These, dass Musik in Plattenkritiken mit Bedeutung versehen wird, dass sich Musik dort als bedeutend konstituiert, wo über sie geschrieben bzw. gesprochen wird. Dementsprechend analysieren wir Plattenkritiken, indem wir die Struktur des Textes untersuchen. Um jedoch an diesen Punkt zu gelangen, bedarf es einiger theoretischer Überlegungen.

Es gilt zunächst zu reflektieren, was es heißt, wenn jemand (über) etwas urteilt. Dazu werden Kants Überlegungen zum Urteil in Beziehung zur Freud'schen Psychoanalyse gestellt. Was bedeutet es, wenn ein Subjekt mit einem gewissen Anspruch urteilt, der über den eigenen, privaten Bereich hinaus geht? Wie konstituiert das Subjekt seine Objekte in einem Prozess, der zugleich der Subjektkonstitution dient? Welche Rolle spielt dabei das Freud'sche dynamische Unbewusste, die Verdrängung und die Abwehrmechanismen? Mit Lacan ist es möglich, den Fokus auf den Umstand zu legen, dass wir es mit Sprache zu tun haben. Entscheidend ist dabei der Begriff des »Signifikanten« und die Lacan'sche »Signifikantenlogik« mit ihren Grundmechanismen »Metonymie« und »Metapher«. Dem folgt eine kritische Auseinandersetzung mit der Lektüre Lacans, die Peter Wicke und John Shepherd vorgestellt haben,<sup>1</sup> um die Probleme rund um die Signifikation von Musik zu thematisieren.

Mit dem Formalisierungssystem von Hermann Argelander können dann die ersten Analysen von Plattenkritiken vorgestellt werden, um diese im anschließenden theoretischen Teil zu reflektieren. Die dort herausgearbeiteten Elemente werden in einem zweiten analytischen Teil verfeinert, und die Anwendung der entwickelten Theorie skizziert. Die Möglichkeiten, die eine lacanianische Perspektive in die Musikwissenschaft einbringen kann, werden in einem abschließenden Ausblick erörtert.

---

1 Shepherd, J., Wicke, P. (1997): *Music and Cultural Theory*. Cambridge.

## 2. Vom Urteil zur Sprache: Kant, Freud, Lacan

Vielleicht sollte man jemand anderen als Kant heranziehen um die Frage der Musikkritik zu diskutieren, jemand der mehr mit Musik anzufangen weiß, jemand der in diesen Dingen erfahrener ist und dementsprechend Antworten liefern kann. Sicher ist: Wendet man sich aber dennoch an Kant, dann fokussiert man die Kritik im Wort Musik-Kritik; nicht nur weil Immanuel Kant berühmt für seine »drei Kritiken« ist, sondern vielmehr weil im letzten Teil, in der »Kritik der Urteilskraft«, die Frage des Urteils aufgeworfen wird. Die Urteilskraft stellt für Kant die Kraft jenes Vermögens dar, welche die 'Kritik der reinen Vernunft' und die 'Kritik der praktischen Vernunft' zusammenkitten soll. Dabei ist es kein Zufall, dass sich in der 'Kritik der Urteilskraft' eben die Diskussion des Schönen und der Kunst findet, woran man schon ihre Stellung zwischen Verstand und Vernunft festmachen kann. Daher: Beschäftigt man sich mit dem Urteil in der Dimension des Schönen, so setzt man sich mitten in den Kern des Kant'schen Feldes.

Im Paradigma des transzendentalen Idealismus finden sich zwei Bereiche. Zum einen die empirischen Phänomene, so wie sie sich dem wahrnehmenden Subjekt zeigen, zum anderen das postulierte 'Ding an sich', der nicht-empirische Bereich des Noumenalen, des Gedankendings. Obwohl sich beide Bereiche getrennt voneinander denken lassen, sieht sich Kant konfrontiert mit der Kluft, die zwischen ihnen besteht, insofern unklar bleibt, wie sie zugleich in einem bestimmten Subjekt wirksam sein können. Das Urteil ist dann jener vermittelnde Term, den Kant als Mediator – oder besser: Initiator – zwischen beiden Bereichen anordnet, um dieser Frage zu begegnen.

Der Ansatz besteht darin, dass das Subjekt der Natur unterstellen muss, zweckmäßig zu sein, was zunächst nichts anderes heißt, als dass das Subjekt von sich auf die Natur schließt. Die Dimension des praktischen Handelns, welche die Frage der Moral und Ethik aufwirft, ist strukturiert durch Zwecke, nach denen das Handeln ausgerichtet wird. Es steckt also hinter jeder Handlung ein Wille, oder so etwas wie ein Ziel, das man mit dieser Handlung zu erreichen sucht. Die Diskussion um die Ethik befasst sich dann mit der Frage, was als Mittel zur Erreichung der Ziele eingesetzt werden soll.

Nachdem hinter jeder Handlung ein Subjekt steckt, stellt sich die Frage, ob man ein übergeordnetes Subjekt – Gott o.ä. – annehmen muss, um die Hervorbringung der Natur zu erklären. Weil man in den Naturdingen keine menschliche Absicht erkennt, dennoch eine gewisse Ordnung in der Natur beobachtet, ist es eine Frage, wen man für diese Ordnung verantwortlich machen soll. Kants Lösung besteht darin, dass die Ordnung der Natur nicht von der Natur aus gedacht werden kann, sondern dass sie sich im Subjekt findet, welches der Natur begegnet. Und das ist auch der einzige Weg, die Natur für den Menschen erklärbar zu machen. Dennoch ist Kant sich bewusst, dass kein menschliches Ziel, kein menschlicher Zweck, in der Natur zu finden ist, so dass er eine geniale Formel vorschlägt, um das Verhältnis zu fassen: zweckmäßig, aber ohne Zweck. Das macht Kant zu einem Formalisten ersten Ranges, eine Stärke, die Kant schon in der 'Kritik der praktischen Vernunft' zeigte, als er den kategorischen Imperativ – statt positiv zu definieren, was zu tun ist – als reine Formel angibt: handle stets so, dass dein Handeln als Maxime für jeden gelten kann.

Genau die Formel 'Zweckmäßig ohne Zweck' aber führt in den Bereich des Schönen. Das Schöne ist für Kant das, was ohne Begriff Gegenstand eines allgemeinen, interesselosen Wohlgefallens ist. Das interesselose Wohlgefallen suspendiert das Subjekt von seiner Zweckorientierung, so dass zu unterscheiden ist, was nur angenehm, und was wahrhaft schön ist. Angenehm ist das, woran man ein Interesse richtet, z.B. ist für einen Hungrigen das Essen angenehm. Nur wenn man aber kein Interesse an etwas richtet, dann kann es als schön beurteilt werden. Wenn man also gesättigt dennoch Geschmack an etwas findet, dann befindet man sich in der Dimension der Geschmacksurteile, im Bereich des Schönen. Diese Urteile werden zwar subjektiv von einem einzelnen Individuum gefällt, da aber von allem Interesse suspendiert, kann es jedem anderen angesinnt werden. Damit erreicht das Geschmacksurteil eine (subjektive) Allgemeinheit, oder erhebt zumindest den Anspruch darauf.

Diese Form des Urteilens aber ist es doch, die man von der Musikkritik fordert. Im optimalen Fall sollen Kritiker und Kritikerinnen Urteile fällen, aber nicht nur für sich selbst, sondern für die Allgemeinheit, mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Aber man stößt auf ein Problem, denn es ist fraglich, wie ein interesseloses Urteil überhaupt

möglich sein soll. Bedenkt man die Erfahrung, von welcher die Psychoanalyse zeugt, muss man die These aufstellen, dass im scheinbar Interesselosen nur ein Interesse verdrängt wird. Als Beispiel seien die s.g. Fehlleistungen angeführt, die eben ohne bewusste Absicht von einer unbewussten Absicht zeugen. Gleichzeitig kann man auch eine weitere Verbindung feststellen. Die interesselose Kontemplation, die ein Betrachter in einem Museum den Bildern entgegenbringt, findet man analog in der psychoanalytischen Sitzung beim Sprechen des auf der Couch platzierten Subjekts. Wie Lacan anmerkt, ist das sprechende Subjekt suspendiert vom Genießen, d.h. vom Ausagieren seiner Symptome. Doch anstatt hier von Interesselosigkeit zu sprechen, zeigt die psychoanalytische Erfahrung im Gegenteil gerade, dass in dieser Situation ein verdrängtes Interesse sich zu zeigen beginnt. Das Interesse zeigt sich also gerade durch die Suspension des Genießens.

Für Kant gehört das ästhetische Urteil der reflektierenden Urteilskraft an. Im Gegensatz zur bestimmenden Urteilskraft, die das Besondere unter das gegebene Allgemeine subsumiert, gilt für die reflektierende Urteilskraft der umgekehrte Weg. Das ihr zugrunde liegende Prinzip ist das der Zweckmäßigkeit:

»Ein jedes bestimmende Urteil ist logisch, weil das Prädikat desselben ein gegebener objektiver Begriff ist. Ein bloß reflektierendes Urteil aber über einen gegebenen einzelnen Gegenstand kann ästhetisch sein, wenn (ehe noch auf die Vergleichung desselben mit andren gesehen wird) die Urteilskraft, die keinen Begriff für die gegebene Anschauung bereit hat, die Einbildungskraft (bloß in der Auffassung desselben) mit dem Verstande (in Darstellung eines Begriffs überhaupt) zusammenhält und ein Verhältnis beider Erkenntnisvermögen wahrnimmt, welches die subjektive bloß empfindbare Bedingung des objektiven Gebrauchs der Urteilskraft (nämlich die Zusammenstimmung jener beiden Vermögen unter einander) überhaupt ausmacht. Es ist aber auch ein ästhetisches Sinnenurteil möglich, wenn nämlich das Prädikat des Urteils gar kein Begriff von einem Objekt sein kann, indem es gar nicht zum Erkenntnisvermögen gehört [...].«<sup>2</sup>

Im ästhetischen Urteil finden Einbildungskraft und Verstand im Zusammenspiel

---

2 Kant, I. (1974): *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt/M. S. 37.

zueinander; so wird die Kluft zwischen Phänomenalen und Noumenalen überwunden. Im Geschmacksurteil ist dieses Zusammenspiel abstrahiert von jedem Inhalt, zeugt bloß von der Verknüpfung der beiden Erkenntnisvermögen untereinander. Es handelt sich um die prinzipielle Vermittlung, die im Geschmacksurteil geleistet wird, und insofern ist es ohne jedes (spezifische) Interesse. Hier liegt der allgemeine Mechanismus offen auf dem Tisch, oder man kann sagen: das Geschmacksurteil nützt dem einzelnen Subjekt nichts. Daher ist das Geschmacksurteil an dieser Stelle für Kant auch so interessant, weil sich an ihm der Mechanismus des Urteilens in seiner reinen Form untersuchen lässt. Es geht also in gewisser Weise darum: Das Subjekt steht vor etwas, das es nicht kennt, wohl aber wahrnimmt. Wie aber findet nun die Integration in das Denken statt? Hier kommt die formale Zweckmäßigkeit ins Spiel. Denn nimmt das Subjekt an, dass auch das fremde Etwas nach dem Prinzip der formalen Zweckmäßigkeit geordnet werden kann, dann lässt es sich einfügen in das zweckmäßig geordnete Denken. Gelingt diese Integration in das Denken ohne Zufügung eines eigenen Zweckes, dann ist das Urteil ein Geschmacksurteil, weil es potentiell für jedes urteilende Subjekt wiederholbar ist. Das solcherart konstituierte Objekt ist dann bezüglich der Schönheit geurteilt.

Es bietet sich an, diese Situation mit dem Spiegelstadium von Jacques Lacan<sup>3</sup> in Verbindung zu bringen. Auch hier steht das (noch-nicht) Subjekt vor etwas, das es nicht kennt: seinem Spiegelbild. Zunächst ist das Spiegelbild etwas fremdes; gelingt es aber darin sein eigenes Abbild zu erkennen, dann kommt es zur jubulatorischen Aufnahme dieses Bildes, die davon zeugt, dass sich das Subjekt konstituiert. Das Subjekt konstituiert sich also anhand des Fremden, welches dennoch das Eigene ist; das führt zur Lacan'schen Feststellung: Ich ist ein anderer. Und das ist eine Fest-Stellung im doppelten Sinne, denn das Ich wird in dieser Situation minimal fixiert, fest gestellt, dingfest gemacht. Damit einher geht aber die Entfremdung des Subjekts, die Dezentrierung, insofern es sich nicht dort findet, wo es sich sieht. So gibt es auf der einen Seite das *je*, welches das Subjekt repräsentiert (z.B. seine Unterschrift), das aber nicht übereinstimmt mit dem Subjekt; und auf der anderen Seite das *moi*, als

---

3 Lacan, J. (1975): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychanalytischen Erfahrung erscheint*. Frankfurt/M.

versprochene Ganzheit des Subjekts, welches letztlich nicht verortet werden kann (ist das Ich nun im Gehirn? oder im Herz? oder im Bauch? usw.). An der jubilatorischen Aufnahme des Spiegelbildes kann man sehen, dass es sich hier nicht um ein interesseloses Wohlgefallen handelt. Aber für Lacan ist genau die Situation des Spiegelstadiums prototypisch für weitere Begegnungen mit der Welt und nicht die Situation des Geschmacksurteils, denn erst in der selbstentfremdenden Konstituierung des Subjekts können Objekte ihm gegenübergestellt sein. Das Subjekt konstituiert sich als ein begehrendes, insofern es ein ursprüngliches Genießen – das vor der Selbstentfremdung angenommen werden wird – aufgibt. Als Rest dieser Spaltung bleibt das berüchtigte Objekt klein *a*, dessen Bedeutung man in einem ersten Annäherungsversuch so umschreiben könnte, dass es dasjenige Objekt ist, welches die Kluft zwischen *je* und *moi* zu schließen vermag. Da es aber ein solches Objekt nicht gibt, nehmen andere Objekte seinen Platz temporär ein. Es handelt sich dann um Objekte, denen (bloß) unterstellt wird, dass sie die Kluft schließen könnten, und das Begehren treibt das Subjekt dazu, sie zu erlangen. Darum jedoch kann das Begehren letztlich nicht gestillt werden, weil es nur mit Ersatzobjekten zu tun hat, die jedoch keinen Ersatz bieten.

Ist aber das Begehren Lacans überhaupt vergleichbar mit dem Interesse von Kant? Die Schwierigkeit bei der Beantwortung dieser Frage besteht darin, dass Lacan und Kant auf verschiedenen Ebenen operieren. Lacan geht es um die Frage der Subjektconstitution, und damit auch der Konstitution von Objekten – wobei der Objektbegriff im Vokabular der Psychoanalyse eine umfassendere Bedeutung hat, als bloß ein Gegenstand zu sein<sup>4</sup>. Kant geht schon von einem Subjekt aus, welches sich Gegenständen gegenüber sehen kann. Interesselosigkeit kann es demnach bei Kant nur deshalb geben, weil das Subjekt bei ihm nicht dezentriert ist. Genau das aber greift Lacan auf, wenn er die Formel für das fundamentale Phantasma des Zwangsneurotikers aufstellt:  $S \diamond a$ . Der Zwangsneurotiker ist strukturiert im Bezug auf seine Objekte (des Begehrens), als ob er nicht gespalten wäre; die Selbstentfremdung ist bei ihm verdrängt. Diesen Punkt müssen wir später wieder aufnehmen.

---

<sup>4</sup> vgl. Laplanche, J. und Pontalis, J.-B. (1973): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/M. S. 335.

Wenden wir uns nun einem anderen Aspekt zu. Die (subjektive) Allgemeinheit des Geschmacksurteils ist verbunden mit seiner Wiederholbarkeit.

»In seinen theoretischen Abhandlungen über den Wiederholungszwang betrachtet Freud diesen als einen autonomen, letztlich nicht auf eine konflikthafte Dynamik reduzierbaren Faktor, bei dem nur das vereinte Spiel des Lustprinzips und des Realitätsprinzips am Werk ist.«<sup>5</sup>

Man muss hier die Ähnlichkeit der Konzeption bemerken. So wie für Kant das Geschmacksurteil vom bloßen Zusammenspiel von Einbildungskraft und Verstand zeugt, so ist für Freud beim Wiederholungszwang »nur das vereinte Spiel des Lustprinzips und des Realitätsprinzips am Werk«. Die Gemeinsamkeit besteht darin, dass beide eine Wiederholbarkeit ansprechen, die Effekt einer Fundierung der jeweiligen Konzeptionen ist. Beide sehen im formalen Mechanismus des *Zusammenspiels* zweier Vermögen bzw. Prinzipien den Nukleus für die Spielregeln zur Überwindung der Kluft, die zwischen Phänomenalen und Noumenalen klafft. Freud beschäftigt sich mit dem Wiederholungszwang besonders in »Jenseits des Lustprinzips«, für Kant beruht die Urteilskraft auf dem Vermögen des Gefühls der Lust und Unlust. Aber für Kant ist die Wiederholbarkeit eines Urteils Effekt seiner (subjektiven) Allgemeinheit, also Ausdruck einer Relation zwischen dem spezifischen urteilenden Subjekt und allen anderen urteilenden Subjekten. Bei Freud hingegen ist die Wiederholung subjektintern. Das Vorbild, nach dem das Subjekt alte Erfahrungen wiederholt und sich immer wieder in unangenehme Situationen bringt, ist unbewusst. Insofern zeugt der Wiederholungszwang bei Freud von einer Relation des (bewussten) Subjekts zu seinem inneren (kleinen) anderen; einem Fremden im Subjekt selbst, das es nicht »Herr im eigenen Haus« sein lässt. Man hat es also in beiden Fällen mit Ambivalenz zu tun, so dass Eigenes und Fremdes nicht strikt voneinander getrennt werden können. Für Freud entsteht daraus die Annahme eines Todestriebs, der auf die Auslöschung alles Psychischen überhaupt zielt und die abstrahierte Basis eines jeden Triebes darstellt. Der Todestrieb ist eine (notwendige) theoretische Annahme, und man sollte sich davor hüten, ihn all zu schnell in empirische Selbstdestruktionshandlungen einzuschreiben. Vielmehr gilt es in solchen Fällen zu untersuchen, an wen diese

---

5 Ebd. S. 628.

Handlung adressiert ist, denn zumeist lässt sich die Sache enttarnen als eine codierte Botschaft an einen anderen. Was aber durch den Fokus auf die Wiederholung gewonnen wird, ist die Transformierung der Opposition von phänomenal/noumenal in die des Eigenen/Fremden. Und das führt zwangsläufig zurück zu Lacan und der Entfremdung, der das (sprechende) Subjekt in seiner Konstituierung unterworfen ist.

In den Blickpunkt gerät somit die Sprache. Das Französische erlaubt hier eine treffende Unterscheidung zwischen *langues*, also einzelnen Sprachen wie Englisch oder Deutsch, und *langage*, womit die allgemeine Struktur der Sprache bezeichnet wird, von der wir hier sprechen werden. In Anlehnung an Hegel versteht Lacan zunächst die Sprache als Verbindendes in der Anerkennungsdiagnostik. Sprache verhilft dem Subjekt zur Anerkennung durch den Anderen. Dabei geht es um die Anerkennung des Begehrens; und insofern die Anerkennung des Begehrens des Subjekts durch den Anderen gesucht wird, formuliert Lacan seine bekannte Formel: Das Begehren ist das Begehren des Anderen<sup>6</sup>.

Diese Formel kann unterschiedlich interpretiert werden. Begehrt wird auf der einen Seite, dass der Andere das Begehren des Subjekts anerkennt, ihm sein (subjektives) Begehren zugesteht. Ebenso bedeutet die Formel aber auch, dass der Andere das Begehren des Subjekts begehren soll, dass eine Übereinstimmung im Begehren zwischen Subjekt und Anderen hergestellt wird. In der Umkehr heißt das, dass das Subjekt selbst dasjenige zu begehren sucht, was der Andere begehrt. Das Subjekt ist also zugleich Objekt des Begehrens eines Anderen, und strebt auch danach, dass das eigene Begehren durch den Anderen anerkannt wird. Daraus folgt, dass das Subjekt selbst als ein Anderer begehrt; das Objekt seines Begehrens ist vor allem deshalb begehrenswert, weil es ein Anderer begehrt. Insofern strebt das Subjekt danach das Begehren des Anderen einzufangen. Aber weil das Begehren nicht einzufangen ist, ist es auch immer ein Begehren *nach* etwas anderem, denn kein spezifisches Objekt

---

6 »Man sage mir nicht, ich hätte keinen Namen für das Begehren, ist es doch grade der Punkt, der allein aus dem Verhältnis des Begehrens zum Begehren artikuliert werden kann.

Dieses Verhältnis ist ein inneres. Das Begehren beim Menschen ist das Begehren des Anderen.«  
Lacan, J. (1996): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*. Weinheim-Berlin. S. 213.

vermag das Begehren zu schließen. Daher kann man die Formel auch so interpretieren, dass das Begehren ursprünglich im Feld des Anderen erscheint, welches nach Lacan das Feld des Unbewussten ist.

Die Sprache als Anrufung eines Gesprächspartners transformiert sich demnach hin zu einem symbolischen Pakt, der zwischen den Sprechenden geschlossen worden sein wird. Das Feld der Sprache ist das Feld des symbolischen Tausches, womit die Struktur der Sprache in den Vordergrund der Untersuchung tritt. So führt der Weg hin zu einer weiteren Lacan'schen Formel: Das Unbewusste ist strukturiert *wie* eine Sprache.<sup>7</sup> Im Gegensatz zu Saussure geht Lacan aber vom Primat des Signifikanten gegenüber dem Signifikat aus. Sprache ist also wesentlich ein System von Signifikanten und deren Verbindungen. Wir werden später darauf näher eingehen können.

Folgerichtig unterscheidet Lacan zwischen (kleinem) anderen und (großen) Anderen. Der (kleine) andere bezeichnet den anderen in der Spiegelbeziehung, mit der aggressiven Ambivalenz zwischen Eigenem und Fremden. Der andere ist der dem Subjekt ähnliche Rivale in einer bloßen Zweierbeziehung, die Lacan imaginär<sup>8</sup> nennt. Der (große) Andere kennzeichnet das Feld des Symbolischen, nachdem das Subjekt in die Sprache eingeführt worden ist. Durch die Selbstentfremdung im Spiegelstadium ist nicht nur das Subjekt nicht dort, wo es sich sieht (es sieht nur seinen anderen), sondern es ist auch nicht dort, wo es sich (aus-)spricht. Wenn das Subjekt »Ich«/je sagt, dann ist das keineswegs eindeutig, denn dieses »Ich«/je ist Subjekt der *Aussage*, aber vielleicht auch Subjekt des *Aussagens*. Diese Problematik wird vielleicht am leichtesten fassbar, wenn man sich vergegenwärtigt, dass das narrative Ich in einer Geschichte nicht mit dem Ich des Schriftstellers selbst übereinstimmt. Lacan radikalisiert diesen Umstand, und weist damit darauf hin, dass das sprechende Subjekt fundamental gespalten ist. So

---

7 Aber das Unbewusste ist keine Sprache. Ähnlich formuliert Adorno den Zusammenhang von Musik und Sprache: „Musik ist sprachähnlich.“ Aber: „Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre.“ Adorno, T. W. (1978): *Fragment über Musik und Sprache*. Frankfurt/M. S. 251.

8 Lacan führt die Register Imaginäres, Symbolisches und Reales als drei Bezugssysteme ein, um wichtige Unterscheidungen in der psychoanalytischen Theorie treffen zu können. Die Verbindung der Register beschreibt Lacan als borromäischen Knoten, der ihn besonders im Seminar XXII beschäftigt (Vgl. Lacan, J.: *R.S.I. Seminar XXII*).

kann man sagen, dass man es auch in einer Autobiographie mit einem narrativen Ich zu tun hat. Zwar lässt sich der Text textintern interpretieren und so eine Bedeutung rekonstruieren. Zugleich aber ist der Akt des Aussagens selbst nicht bedeutungslos und subvertiert die Aussage fundamental.

Der (große) Andere zeugt also von einer komplexen, symbolischen Beziehung, in der das Subjekt steht. Ohne hier weiter darauf eingehen zu können, müssen wir darauf hinweisen, dass die imaginäre Zweierstruktur durch den Ödipuskomplex aufgebrochen wird, durch die Intervention dessen, was Lacan den Namen-des-Vaters nennt, wodurch das Subjekt in die Sprache eingeführt wird. Aber schon von Anfang an ist das Subjekt in eine Sprache hineingeboren, die nicht seine eigene ist. Das Kind bekommt oft schon einen Namen, bevor es das Licht der Welt erblickt – geschweige denn selbst sprechen kann. Insofern stellt die Integration des Subjekts in die Sprache eine lebensnotwendige Herausforderung dar, eine *conditio sine qua non* der menschlichen Existenz. Um seine Bedürfnisse und Ansprüche anzumelden bedarf es Sprache – einer Sprache, die ihren Effekt auf das Subjekt ausübt, indem es fundamental gespalten, dezentriert wird.

Aber Lacan weist auch auf den nicht-kommunikativen Aspekt von Sprache hin. Er prägt dafür den Ausdruck *lalangue*, dem Spiel mit der Mehrdeutigkeit und Homophonie, die auch beim Kleinkind beobachtet werden kann, wenn es sich der Sprache zu bemächtigen sucht. Diesem Spiel ist eine Art Genießen inhärent, das dem Bedeutungsterror des alltäglichen Begriffs von Sprache entgegengesetzt werden kann. Vielleicht ist Lacan hier am nächsten daran, Musik in seinem System zu fassen, ohne jedoch auf diesen Aspekt besonders einzugehen.

## 2.1. *Signifikatenlogik: Metonymie und Metapher*

An dieser Stelle werden wir den Faden wieder aufnehmen, der zuvor zurückgestellt werden musste. Es gilt zu klären, was es mit dem Signifikanten auf sich hat, und solcherart einen Überblick über den strukturierenden Effekt von Sprache zu erlangen. Der Signifikant ist die materielle Seite des Zeichens, diejenige, welche bedeutet – im Gegensatz zum Signifikat, der Bedeutung. Wörter und Ausdrücke sind durch die Signifikanten differenziell voneinander unterschieden: 'aber' ist nicht 'arbre' ist nicht 'barber' ist nicht 'Barbar' usw. Jeder Signifikant ist demnach definiert, als das, was er nicht ist. Er steht in Relation zu den anderen Signifikanten, und er erhält seinen Platz unter ihnen, indem er von ihnen unterschieden ist. Solcherart entsteht ein Netz der Signifikanten, das potentiell offen ist, weil zu jeder Menge von Signifikanten ein weiterer Signifikant hinzugefügt werden kann, der sich von den anderen Signifikanten unterscheidet. Man ist geneigt Signifikanten mit den Schriftzeichen zu identifizieren, jedoch geht Lacans Begriff viel weiter. Das wird ersichtlich, wenn Lacan seine Lösung der Russell'schen Antinomie vorschlägt: Die Liste aller Listen, die sich selbst nicht enthalten, stellt nur dann ein Paradox dar, wenn man nicht erkennt, dass es sich hier um zwei unterschiedliche Signifikanten handelt, auch wenn sie sich im Schriftbild – ihrer Be-Schreibung – gleichen mögen. Es geht also beim Signifikanten tatsächlich um eine materielle bzw. differenzielle Ebene des Zeichens, statt der positiven Darstellung jenes Bedeutungsträgers.

Zu einer Reihe von Signifikanten kann immer noch ein weiterer Signifikant hinzugefügt werden; also bleibt die Signifikantenkette letztlich unabgeschlossen. Das ist eine wesentliche Operation in der Sprache, die Lacan Metonymie<sup>9</sup> nennt. Er orientiert sich dabei an Freuds Begriff der *Verschiebung* aus der »Traumdeutung«, und schlägt eine Brücke zur Linguistik, v.a. zu Roman Jakobson. Man muss die Metonymie mit dem Begehren in Verbindung bringen, denn es ist gerade dieses ständige Verschieben, die unabgeschlossene Struktur, die das Begehren kennzeichnet. Die zweite Operation in der Sprache ist die Metapher. Die rein metonymische Signifikantenkette ist zunächst

---

9 Vgl. Lacan, J. (2007): *The Instance of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud*. New York-London.

bedeutungslos, sie allein vermag keinen Sinn zu erzeugen. Warum nicht? Weil sie stets unabgeschlossen ist, und so den Punkt ihres Abschlusses immer weiter aufschiebt. Um nun Sinn produzieren zu können, muss interveniert, muss die Signifikantenkette zu einem (künstlich hergestellten, illegitimen) Ende gebracht werden. Erst von einem solchen Endpunkt her, ist der Signifikantenkette Sinn zu unterstellen. Um die Kette (zumindest vorübergehend) zu schließen, bedarf es der metaphorischen Operation.

In der Kette ist jeder Signifikant definiert als das, was die anderen Signifikanten nicht sind, also bloß negativ. Daher gibt es immer einen weiteren Signifikanten, der nicht das ist, was die anderen Signifikanten sind. Aus dieser Logik heraus, lässt sich jedoch ein Signifikant denken, der genau das ist, was *alle* anderen Signifikanten nicht sind. Setzt man nun diesen (absolut negativen) Signifikanten positiv, dann wird die Kette (vorübergehend) abgesteppt. Man erkennt diesen Effekt sehr gut, wenn man sich überlegt, wie die Menschheit immer wieder einen Weg findet, einen solchen Endpunkt zu konstruieren. Exemplarisch kann man die Annahme eines Gottes ins Feld führen, der dem religiösen Menschen dazu dient, seinem Leben einen Sinn zu geben, zu dem er aber (wenn überhaupt) erst am Ende (sic!) seines Lebens auf mystische Art und Weise Zugang erhält. Daran kann man sehen, dass es sich bei der geschlossenen Kette um einen prekären Status handelt, der es aber dennoch erlaubt, ihr einen Sinn zu unterstellen. Bedeutung – bzw. das Signifikat – ist somit einzig und allein ein Signifikanteneffekt. Signifikant und Signifikat sind jedoch voneinander getrennt, was Lacan damit kennzeichnet, dass er einen Balken<sup>10</sup> (Barre) zwischen ihnen schreibt. So kann er seine Formel für die Metapher als das Überschreiten der Barre angeben, wohingegen die Metonymie diesen Schritt nicht vollzieht<sup>11</sup>. Aus dem reinen Differenzsystem der Signifikanten (dem großen Anderen) ist also durch die Intervention eines Subjekts ein System von Bedeutungen entstanden. Diese Bedeutungen sind jedoch letztlich nicht gesichert, sondern immer prekär, so dass Lacan vom Gleiten des Signifikats unter den Signifikanten sprechen kann. Diese Wirkung kann man bei sich

---

10 Er nimmt damit die Darstellung von Saussure ernst, der zwischen Signifikant und Signifikat einen Balken zeichnete, ohne diesen weiter zu thematisieren.

11 Lacan gibt die Formel für die Metonymie  $f(S...S')S \cong S(—)s$  und für die Metapher  $f(\frac{S_1}{S})S \cong S(+ )s$  an. Vgl. Lacan, J.: *The Instance of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud*. S. 428f.

selbst beim Lesen feststellen, wenn man am Satzanfang beginnt, jedoch der Sinn des Satzes erst allmählich verständlich wird. Der Punkt am Ende schließt zunächst den Satz ab, aber dessen Sinn gleitet weiter, wenn man den folgenden Satz in Angriff nimmt. So vollzieht sich das weiter von Paragraph zu Paragraph, und auch am Ende des Buches lässt sich diese Operation weiterführen, wenn man sich dem nächsten Buch widmet.

Der jeweils illegitim konstruierte Endpunkt wird in der Lacan'schen Terminologie als Steppunkt bezeichnet, weil er die Kette auf ähnliche Weise absteppt, wie ein Polsterknopf es beim Kissen vermag. An einer gewissen Stelle gibt es eine Verbindung mit dem Untergrund, aber dazwischen lässt sich der Stoff und die Füllmasse bewegen. Bewegt man die Sache aber zu stark, so springt der Knopf aus seiner Verankerung, und man muss eine neue Verbindung schaffen, will man das Chaos vermeiden. Zudem steht die Metapher im Zusammenhang mit Freuds Begriff der *Verdichtung*, der Überdeterminiertheit von Traumsymbolen, der Polysemie; ein Umstand, den wir schon bei Lacans Ansatz bezüglich der Russell'schen Antinomie sehen konnten.

Metonymie und Metapher sind die grundlegenden Mechanismen der Sprache, die als singuläres Paradigma für Struktur überhaupt gelten kann. Mit Freuds Entdeckungen aus der »Traumdeutung« bezüglich der Traumlogik und der gesamten psychoanalytischen Erfahrung, kann Lacan das Unbewusste *wie* eine Sprache strukturiert begreifen, und dementsprechend eine verstärkte Auseinandersetzung mit Sprache fordern. Man sieht aber auch, wie stark Lacans Überlegungen zur Sprache mit denen zur Anerkennungsdiagnostik verzahnt sind; wie er die gleiche Sache von zwei verschiedenen Seiten angeht. Die Spaltung des Subjekts ist genau die Trennung zwischen Signifikant und Signifikat, die Subjektconstitution und das Begehren ebenso unabgeschlossen wie die metonymische Signifikantenkette. Der große Andere ist zu fassen als die differenzielle Ordnung der Signifikanten, ebenso aber auch als der Ort, von dem das Subjekt sein Begehren bezieht, bzw. wonach das Subjekt sein Begehren ausrichtet.

Insofern ist der große Andere eine wichtige Instanz. Das Subjekt appelliert mit seinem Sprechen an den großen Anderen, wird aber genauso von diesem Ort aus angerufen<sup>12</sup>.

12 Louis Althusser hat diesen Punkt in »Ideologie und ideologische Staatsapparate« besonders herausgestellt. Vgl. Althusser, L. (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hamburg-Berlin.

Die Wechselseitigkeit birgt jedoch einen ambivalenten Rest, denn immerhin haben wir es mit zwei unabgeschlossenen Strukturen zu tun. Weder ist das Subjekt ganz hergestellt noch ist der große Andere in sich abgeschlossen. Daher gibt es mit Lacan auch keine Metasprache, wenn eine solche in der Lage sein soll, den großen Anderen vollständig zu erfassen. Es gibt keinen großen Anderen des großen Anderen, lautet die Lacan'sche Formel für diesen Sachverhalt. Gäbe es eine Metasprache, die alle Elemente im großen Anderen eindeutig referenzieren könnte, dann wäre sie konstituiert aufgrund eines illegitimen metaphorischen Eingriffs, der die Menge der Signifikanten begrenzt und abschließt. Metasprache wäre dann ein Signifikat, welches unter den Signifikanten zu gleiten beginnen würde, und ihre Vorläufigkeit würde enttarnt, sobald ein neuer Signifikant auftaucht. Zum Beispiel gibt es im Feld der Computerprogrammierung den Ausdruck Metasprache für Programmiersprachen, die imstande sind, eine Reihe von Hardwareoperationen anzusprechen bzw. auszuführen. Diese Metasprachen abstrahieren vom grundlegenden Maschinencode und erleichtern so den menschlichen Programmierern und Programmiererinnen ihre Arbeit enorm. Die Begrenzung solcher Sprachen wird allerdings schnell deutlich, wenn ein Computerhersteller neue Funktionen in die Hardware implementiert, die von der (veralteten) Metasprache nicht genutzt werden können. Die Programmiersprache muss dann angepasst werden. Daran kann man sehen, dass es sich nicht um eine Metasprache im eigentlichen Sinn handelt, denn eine solche müsste in der Lage sein, jede neue Funktion der Hardware von sich aus zu nutzen. Unbestreitbar bleibt, dass eine solche Programmiersprache in vielen Bereichen wesentlich praktischer ist als purer Maschinencode, aber sie bleibt nichtsdestotrotz eine Sprache unter anderen.

Der große Andere ist gebarrt, unabgeschlossen; aber genau dies kann ein Signifikant repräsentieren. Lacan schreibt  $S(A)$  für den Signifikanten, der den Mangel des Anderen bezeichnet. Dabei handelt es sich gewissermaßen um die Kehrseite der metaphorischen Operation. Wenn ein Signifikant illegitim die Signifikantenkette abstept, dann repräsentiert er zugleich den Mangel im Diskurs. Um das Beispiel von vorher wieder aufzugreifen, kann man sagen, dass solange 'Gott' unhinterfragbar ist, der Mangel als Mangel verdeckt bleibt. Aber sobald man die Funktion des Signifikanten 'Gott'

reflektiert, wird der Blick frei für den Mangel im Diskurs, der durch ihn kaschiert bzw. unterdrückt worden ist. Eventuell erkennt man, wie im Namen Gottes die Aufklärung unterdrückt worden ist, Herrschaftsstrukturen gefestigt wurden o.ä. Insofern ist es dann möglich diesen Steppunkt aufzugeben, jedoch um die chaotische Katastrophe zu vermeiden, bedarf es einer neuen Verankerung, die aber wesentlich unbewusst vollzogen wird.

Vielleicht kann man sagen, dass Musik ein ähnliches Verhältnis zur Sprache unterhält, wenn sie sich an diesen Ort des Nicht-Sinns platzieren lässt. Versteht man Musik als *lalangue*, dann ist ihr ein Genießen am chaotischen, scheinbar unorganisierten Substrat von Sprache inhärent, und insofern determiniert sie das Feld der Sprache in zweierlei Hinsicht. Zum einen bildet sie das Fundament, die Basis, in ihrer Funktion die Signifikanten zum Klingen zu bringen<sup>13</sup>. Sprache organisiert dann diese Signifikanten in der ihr spezifischen Weise. Am anderen Ende des Feldes jedoch besetzt sie den Platz der Unabgeschlossenheit von Sprache überhaupt. Aus dieser Perspektive mag es erscheinen, als spreche Musik dasjenige aus, was Sprache nicht zu sprechen in der Lage ist; vielmehr jedoch spricht Musik gerade davon, *dass* Sprache nicht in der Lage ist *alles* auszusprechen, und stellt somit gerade das S(A) der Sprache dar. Aber man sieht, dass die Stellung von Musik dann wesentlich abhängt von der (metaphorischen) Schließung des Feldes der Sprache. Dieser Steppunkt ist aber in vielerlei Hinsicht verhandelbar, und vielleicht ergibt sich gerade daraus der Reiz, Musik und Sprache zusammenzubringen; sei das nun im Musiktheater, in Pop-Songs oder Fan-Gesängen. Aber eben auch die Plattenkritik ist in diesem Feld zu situieren, insofern sie versucht Phänomene, die diesem Grenzbereich entspringen, sprachintern zu verhandeln. Dabei ist sie in ihrer Vorgehensweise freier als die Musikwissenschaft, wenn ihr das Feld der essayistischen Sprache offen steht.

Zur Debatte steht die Frage, wie es möglich ist, im Bereich der Sprache etwas über

---

<sup>13</sup> Die Derrida'sche Kritik am Phonozentrismus vernachlässigen wir an dieser Stelle nur scheinbar, wollen aber dennoch ihre Wichtigkeit und Relevanz betonen. Das Verhältnis von klingender und geschriebener Musik ist jedoch in einem breiteren Kontext zu ermitteln, wofür an dieser Stelle bedauerlicherweise kein Platz ist. Allerdings ist unsere signifikantenlogische Annäherung an Musik nicht unbedingt darauf angewiesen, diesen Punkt vollends zu klären.

Musik zu sagen. Was kann von Musik ausgesagt werden, und welche Techniken stehen dafür zur Verfügung? Wenn Sprache und Musik zwei verschiedene Felder sind – bei allen Gemeinsamkeiten dennoch getrennt voneinander stehen –, dann ist die Plattenkritik ein Bereich, in dem Sprache über sich selbst hinaus zu weisen imstande ist. Hier sehen wir einen Anknüpfungspunkt zur Psychoanalyse, insofern Analytikern der Diskurs des Analysanden zunächst nur in Form von Sprache vorliegt. Aber diese Rede zeugt von einem Fundament und einem Überschuss, nämlich vom Unbewussten des Analysanden, das es zu rekonstruieren gilt. Die bewusste Rede des Analysanden wird formiert durch einen überlagernden Diskurs des Unbewussten, der besonders in Fehlleistungen wie Versprechen oder Verhören sichtbar wird. Aber überhaupt die gesamte Form der Rede gilt es in die Untersuchung mit einzubeziehen, insofern die Struktur basiert auf Signifikantenoperationen, auf Metonymie und Metapher. Die Prinzipien der Sprache als Prinzipien von Struktur und Strukturierung sind eingeschrieben in die sie begrenzenden Felder des Unbewussten, aber auch der Musik; und nur in ihrer wechselseitigen Hervorbringung sind Sprache und Musik, Bewusstes und Unbewusstes zu fassen. Nicht nur das Unbewusste, sondern auch die Musik sind strukturiert *wie* eine Sprache!

Das wichtigste Instrument, bzw. die eigentlich psychoanalytische Operation des Analytikers für seine Arbeit, das Unbewusste des Analysanden zum Sprechen zu bringen, ist die Deutung. Sie stellt eine spezifische Form des interpretativen Eingreifens dar. Argelander<sup>14</sup> definiert die psychoanalytische Deutung in Abgrenzung zur bloßen Interpretation, dass sie Wirkung entfaltet beim Analysanden. Das heißt, dass die Deutung nur im Nachhinein als solche zu erkennen ist. Folglich entwickelt Argelander ein System zur Formalisierung von Aussagen, um Deutungen im Text aufzufinden, und solcherart mehr über den Prozess der Analyse zu erfahren. Obwohl diese Methode für die Untersuchung von Sitzungsprotokollen entworfen worden ist, betont Argelander, dass sie auch in anderen Feldern anwendbar sei. Sie kann sogar eingesetzt werden, um Textsorten durch die Art und Häufigkeit von Verknüpfungen im Text zu identifizieren und so das Material in Textklassen einzuteilen. Der Text einer Gebrauchsanweisung für technische Geräte lässt sich auf diese Weise unterscheiden von einer politischen Rede

---

14 Argelander, H. (1991): *Der Text und seine Verknüpfungen*. Berlin-Heidelberg-New York.

oder psychoanalytischen Sitzungsprotokollen aufgrund der formalen Struktur der Verknüpfungen im Text selbst. Man erhält somit ein rein formales Struktur- und Unterscheidungsmerkmal, das relativ unabhängig vom Inhalt des Textes ist. Für unsere Arbeit ist es allerdings kein vorrangiges Ziel, die Textsorte der Plattenkritik auf diese Weise zu definieren. Jedoch sehen wir in Argelanders Formalisierungssystem ein überaus brauchbares Instrument, die Verknüpfungsstruktur innerhalb der Plattenkritiken sichtbar zu machen, die wir dann als Ausgangsmaterial für unsere Untersuchung heranziehen können.

Die Deutung basiert auf der Annahme, dass das Material in entstellter Form vom Analysanden in die Sitzung gebracht wird. Daher gilt es mit dem Anbringen einer Deutung zu einem gewissen Zeitpunkt den Diskurs des Analysanden zu interpunktieren, und ihn so darauf hinzuweisen, dass seine Rede nicht nur die ihm bewussten Inhalte beinhaltet. Zwar konzentriert sich die Deutung auf die Übertragung, also wesentlich auf das spezifische Spannungsfeld zwischen Analytiker und Analysand in der psychoanalytischen Situation, und stellt somit ein subjektives Urteil dar. Jedoch durch die besondere Position, welche der Analytiker in dieser Situation einnimmt – durch die Abstinenz des Psychoanalytikers – erhält auch das deutende Urteil einen Grad subjektiver Allgemeinheit. Potentiell ist es für den Analysanden möglich, auch mit einem anderen Psychoanalytiker die *talking cure* zu vollziehen, und dennoch im Wesentlichen zum gleichen Ergebnis zu gelangen. Dass in der Praxis dennoch Unterschiede zu finden sind, dass ein Analysand seine Analyse vielleicht abbricht, um sie bei einem anderen Psychoanalytiker fortzusetzen, zeugt dabei gerade vom Diskurs des Unbewussten, von der Dimension der Verdrängung. Und meistens lässt sich ein wiederholtes Abbrechen der Analyse als Wiederholungsphänomen deuten, als codierte Botschaft, die dem Unbewussten entstammt. Obwohl Psychoanalytiker nicht auf objektiv operierende Deutungsmaschinen reduziert werden können, ist der Deutung als bestimmter, interpretativer Intervention dennoch ein Grad subjektiver Allgemeinheit zuzuschreiben, insofern sie zwar aus einer spezifischen Situation hervorgeht, aber nicht durch diese determiniert ist.

Das bedeutet aber auch, dass der Diskurs des Analysanden geordnet wird nach dem

Prinzip der Zweckmäßigkeit. Die Deutung operiert im Bereich der Zweckmäßigkeit, indem sie den Zweck des hervorgebrachten Materials jenseits der bewussten Rede verortet. In der Deutung wird dieser Zweck aber von der Analytikerin nicht positiv gesetzt, vielmehr artikuliert sie die Leerstelle im Diskurs des Analysanden. Daher rät Lacan den Analytikern zu orakelhaften Deutungen, um die Negativität des Zweckes jenseits des Bewussten zu formulieren. Eben daher kann man sagen, dass die Deutung wirksam ist beim Subjekt, denn indem es auf die Leerstelle verwiesen wird, die seinem eigenen Diskurs inhärent ist, kann es sich seines eigenen Widerstands, seiner eigenen Abwehr bewusst werden. Indem der Zweck in der Deutung rein negativ gesetzt ist, operiert sie auf dem Niveau einer Zweckmäßigkeit des Nicht-Zwecks, oder einer Zweckmäßigkeit ohne (positiv gesetztem) Zweck. Das bringt die Deutung in die Nähe des Kant'schen Geschmacksurteils, verändert aber unsere Sicht auf letzteres.

Die Absenz eines Zweckes im Geschmacksurteil stellte für uns ein Problem dar. Mit der negativen Verortung des Zweckes im Jenseits, eröffnet sich uns der Blick auf das im Geschmacksurteil Verdrängte.

## 2.2. *Das Schöne und das Erhabene*

Um der Verdrängung im Geschmacksurteil auf die Spur zu kommen, müssen wir die Kant'sche Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen in den Blick nehmen. Beide resultieren aus der reflektierenden Urteilskraft, aber während das Schöne ein Verstandesbegriff ist, ist das Erhabene ein Vernunftbegriff. Dabei bestimmt Kant das Erhabene als eine Beraubung, »nämlich ein Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft«,<sup>15</sup> insofern das Schöne die Form des Gegenstandes in seiner Begrenzung betrifft, dagegen aber das Erhabene auch formlose Gegenstände in ihrer Unbegrenztheit. Jedoch wird dieser Unbegrenztheit zugleich Totalität angesinnt, wodurch eine komplexe Situation entsteht, in der die Perspektive umgestellt wird. Im Geschmacksurteil steht das dezentrierte, letztlich unbegrenzte Subjekt einem begrenzten Gegenstand gegenüber. Steht das Subjekt jedoch dem Erhabenen eines unbegrenzten Gegenstandes gegenüber, dann wird es geworfen auf seine eigene Begrenzung, auf die Grenze seiner Einbildungskraft. Damit einher geht der unheimliche<sup>16</sup> Effekt, den das Erhabene auf das Subjekt entfaltet. Wie das Schöne gefällt das Erhabene für sich selbst, jedoch nur dann, wenn man sich sicher fühlen kann. Das Erhabene kann aber auch Angst und Furcht hervorrufen. Alles dreht sich also um einen Widerstand, der die Limitation des Subjekts kennzeichnet, welcher auf der einen Seite zwar lustvoll erlebt werden kann, aber – als Steppunkt – immer prekär ist, und damit die Gefahr des Auseinanderbrechens beinhaltet, und daher gefürchtet werden kann. Man kann also sagen, dass zwischen Schönerem und Erhabenen gerade das Subjekt als limitiertes und zugleich limitierendes steht. Im Schönen funktioniert das Subjekt als limitierendes, insofern es seine Objekte bestimmt: sie urteilt im Zusammenspiel von Einbildungskraft und Verstand. Im Erhabenen jedoch sieht sich das Subjekt selbst mit seiner Limitation konfrontiert. Daher kann Kant das Erhabene als Vernunftbegriff bestimmen, denn das erhabene Gefühl geht nicht vom Subjekt im Bezug auf einen Gegenstand aus, sondern im Bezug auf seinen eigenen Widerstand, der im Jenseits des Subjekts zu verorten ist.

Durch die Perspektive des Erhabenen kann man sehen, dass im Geschmacksurteil die

---

15 Kant, I.: *Kritik der Urteilskraft*. B 117.

16 vgl. Freud, S. (1999): *Das Unheimliche*. Reinbeck.

Limitation des Subjektes in gewisser Weise verdrängt ist. Es geschieht wohl nicht zufällig, dass Kant hier von Beraubung spricht und somit eine Schnittstelle zu Lacans Überlegungen zum Objektmangel<sup>17</sup> bietet. Mit Privation wird der reale Mangel eines symbolischen Objektes bezeichnet. Der Phallus als strukturierendes Element der symbolischen Ordnung ist somit als absolut erhaben zu fassen, insofern er als realer an seinem Platz fehlt. Prototypisch markiert dies den Einstieg in den Ödipuskomplex für das Mädchen, wenn sie erkennt, dass ihr der Penis fehlt. Wohlgermerkt gilt es hier aber darauf hinzuweisen, dass die Gleichsetzung des realen Phallus mit dem Penis zwar eine analytische Notwendigkeit ist, insofern alle psychoanalytische Erfahrung diese bestätigt. Jedoch ist das Prinzip der Nachträglichkeit zu beachten. Auch für den Bub ist der reale Phallus nicht zu haben, sondern bloß der imaginäre Rest, der ihm durch die Anerkennung der Kastration noch zur Verfügung steht. Vielmehr geht es um die Erfahrung, dass das strukturierende Element der Symbolischen Ordnung nur in seiner Abwesenheit bzw. Unmöglichkeit zu fassen ist. Erhaben ist somit die Maß-Einheit, die zwar einen Struktureffekt zeitigt, jedoch als solche nicht zu haben ist. Die Menge der Ordnungszahlen kann zwar mit  $N$  bezeichnet werden, jedoch bleibt die Menge unendlich. Nur im Bezug auf  $N$  kann die Größe einer jeden Ordnungszahl bestimmt werden, aber die Größe von  $N$  ist außerhalb der Reichweite dieses Systems. Erst durch eine Transformation durch die Einführung eines Begriffes wie Aleph-Null wird die Ausrichtung des Systems verschoben, und es gelingt,  $N$  näher zu bestimmen. Man sieht also wiederum die Problematik der Steppunkte, auf die wir an dieser Stelle leider nicht weiter eingehen können<sup>18</sup>.

Wenn man aber das Erhabene als die Konfrontation mit dem Objektmangel im Modus der Privation denken kann, stellt sich die Frage, wie es sich beim Schönen verhält. Wenn man das bloß Angenehme auf der Ebene der Frustration denkt, insofern der Objektmangel real gestopft wird, aber der imaginäre Mangel der Suppe für den

---

17 Lacan unterscheidet im Seminar IV den Registern gemäß drei Arten des Mangels: Symbolische Kastration, imaginäre Frustration und reale Privation (vgl. Lacan, J. (2007): *Die Objektbeziehung. Das Seminar Buch IV*. Wien).

18 Wir verweisen hier auf die kurz vor dem Abschluss stehende Dissertation von Klaus Gangelbauer, die sich der Logik des Signifikanten in all ihren Implikationen widmet.

Hungrigen unbestimmbar, d.h. unumgänglich bleibt, dann eröffnet sich der Blick für das Schöne auf der Ebene der Kastration. Das schöne Objekt hat sein Dasein im Imaginären – die schöne Blume *ist* wesentlich schön – aber sie weist einen Mangel im Symbolischen auf, insofern sie zwecklos ist. Sie *ist* zwar da, aber sie *ist für nichts* anderes da. Wenn es gelingt die Gunst aufzubringen, die Blume zweckmäßig ohne Interesse anzuschauen, dann wird der symbolische Mangel kaschiert. Die Begegnung mit dem Schönen ist also Begegnung mit der Kastration, aber sozusagen durch eine Glaswand getrennt, durch die man hindurchsehen kann, aber doch distanziert bleibt. Wenn das Glas zerbricht, würde die Begegnung traumatisch werden. An dieser Stelle kommen die Klinischen Strukturen,<sup>19</sup> die Lacan definiert, ins Spiel. In der Psychose gibt es kein Glas, das die Gegenstände auf Distanz hält. Der Perverse leugnet den Bruch an sich. Neurotiker jedoch haben ihren eigenen Modus der Verdrängung: In der Klassifizierung eines Objektes als schön erkennen wir gerade das Wiedererrichten der Distanz, das Einsetzen einer neuen Scheibe als Notwendigkeit, die traumatische Begegnung abzuwenden. Insofern ist das Schöne letztlich eine neurotische Kategorie.

In der neurotischen Struktur sind Hysterie und Zwangsneurose zu unterscheiden; sie sind jeweils definiert durch ihre Relation zum Objekt klein *a*. Für den Zwangsneurotiker gilt dabei die Formel des fundamentalen Phantasmas  $S \diamond a$  als Spezifizierung der allgemeinen Formel  $\$ \diamond a$ . Letztere ist zu lesen als: das gebarrte Subjekt in Relation zum Objekt *a*. Es geht also um den Bezug des Subjektes zum Objektgrund seines Begehrens, wie es sich in Relation zum Begehren setzt. Die Formel für die Zwangsneurose zeigt an, dass die symbolische Kastration – das Auseinandertreten von *je* und *moi* – im Subjekt verdrängt ist. Das hat aber die wesentliche Auswirkung, dass

<sup>19</sup> Lacan unterscheidet Neurose, Psychose und Perversion nicht anhand einer Gliederung von beobachtbaren Symptomen, sondern strukturell im Bezug auf die vorherrschenden Abwehrmechanismen. Diese beziehen sich vor allem auf den Namen-des-Vaters und strukturieren so das Verhältnis zum (großen) Anderen. Dabei spricht er selbst von Freud'schen Strukturen, jedoch hat sich der Ausdruck klinische Strukturen durchgesetzt (vgl. Evans, D.: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. S. 290). Dabei bedeutet beispielsweise eine neurotische Strukturierung nicht unbedingt eine pathologische Störung, sondern wird sogar oft als normal angesehen. Vgl. auch Lacan, J. (1997): *Die Psychosen. Das Seminar Buch III*. Weinheim-Berlin. Und Lacan, J.: *Die Objektbeziehung. Das Seminar Buch IV*.

dem Zwangsneurotiker sein Begehren stets ein Rätsel bleibt, denn das Objekt  $a$  entspringt gerade dem Auseinanderklaffen im Subjekt selbst, seiner Dezentrierung. Dagegen gibt Lacan die Formel für die Hysterika mit  $a \diamond A$  an. Vielmehr als sich gegen das Objekt  $a$  zu versperren, ist damit angezeigt, dass die Hysterika sich gerade damit identifiziert und in Relation zum Mangel im Anderen positioniert. Für die Diskussion des Schönen ergibt sich damit die Frage, wie die Hysterika im Verhältnis dazu zu situieren ist, wenn man das Kriterium des interesselosen Wohlgefallens zugrunde legt. Die Zwecklosigkeit ist hier besonders prekär, denn die Hysterika hat per definitionem ein Interesse am Objekt  $a$ . Sie darf also gerade nicht mit dem Kunstwerk (hysterisch) identifiziert sein, um es im Kant'schen Sinne schön finden zu können. Hier kann man sehen, welche Bedeutung die Identifizierung mit dem Vater im Ödipuskomplex für die Hysterika hat. Wenn sie es vermag, sich mit der zwangsneurotischen Position zu identifizieren – statt mit dem Kunstwerk –, dann wird die Identifikation mit dem Vater reaktualisiert, und sie erlangt einen zwangsneurotischen Blick auf das Kunstwerk. Die Hysterisierung des Zwangsneurotikers in der psychoanalytischen Kur ist sozusagen das Gegenüber der Zwangsneurotisierung der Hysterika in der Kunstbetrachtung. Folglich kann man präzisieren: Das Schöne ist eine zwangsneurotische Kategorie. Das Subjekt kann in den Abgrund des symbolischen Mangels blicken, weil es sich davon getrennt sieht ( $S \diamond a$ ); der Mangel ist scheinbar für das Subjekt nicht relevant, weil die Kastration verdrängt ist. Das zeigt sich im typischen Satz des Zwangsneurotikers im Bezug auf seine Mutter: »Ich begehre meine Mutter nicht, aber sie ist die *schönste* Frau der Welt«. Die Klassifizierung eines Gegenstandes als schön muss also gelesen werden als ein Verdrängungseffekt; im interesselosen Wohlgefallen ist das Begehren nur verdrängt, nicht jedoch aufgehoben.

Wie sieht es jetzt aber mit der (subjektiven) Allgemeinheit des Geschmacksurteils aus? Schließlich muss man Kant auch in diesem Punkt ernst nehmen, und kann diesen Aspekt nicht einfach übergehen. Zeugt nicht gerade die (subjektive) Allgemeinheit des Geschmacksurteils davon, dass in der Allgemeinheit die symbolische Kastration selbst verdrängt ist? Wir markieren hier den Übergang von der individuellen Kunstbetrachtung hin zur Frage der Stellung von Kunst in der (allgemeinen) Kultur. Wenn man die

Debatte um die Kunstförderung betrachtet, dann kann man sehen, wie Gesellschaft mit einem ihrer Rätsel konfrontiert wird. Der Stellenwert von Kunst kann nur schwer definiert werden in Abgrenzung zur Wissenschaft oder anderen angrenzenden Teilbereichen, und so bleibt oft nur als Ausweg deren Legitimation: Kunst als Tourismusfaktor. Aber die Diskussion zeigt ebenso, dass die rein wirtschaftliche Rentabilität (direkt oder indirekt) von Kunst kein Kriterium für Kunst sein kann. Wenn hingegen Kunstförderung die Breite von Kultur unterstützen möchte und dementsprechend auch wirtschaftlich unrentable Projekte fördert, dann ist das zwar zu begrüßen, erklärt aber keineswegs ihre Motive. Wozu eine scheinbar durchrationalisierte Gesellschaft überhaupt noch Kunst braucht, ist bloß rational schwer zu argumentieren. Versteht man Kunst jedoch auch als Symptom – als zwangsneurotischen Modus der Konfrontation mit der verdrängten Kastration –, dann lässt sich gerade der Uninteressiertheit bezüglich Kunst ein spezifisches Interesse unterstellen. Dementsprechend wird eine symptomatische Lektüre kultureller Texte im Bezug auf Kunst notwendig, und es wird ihre Aufgabe sein zu untersuchen, wie der Kontakt von Kunst und Kultur in diesen Texten strukturiert ist.

Dabei zeigt sich das Feld der Plattenkritik sehr günstig für eine psychoanalytische Annäherung. Im Gespräch mit Kritikerinnen und Kritikern, weisen diese immer wieder auf ihre Assoziationstätigkeit hin. Dabei kann man sicher nicht von *freier Assoziation* sprechen, wie sie im psychoanalytischen Setting vorgesehen ist,<sup>20</sup> aber doch von einer

---

20 Christopher Bollas beschreibt die freie Assoziation folgendermaßen: »Freud asked his analysands to situate themselves in a dream-like place because he found that ideas spoken in this free manner (deferring conscious scrutiny until later) connected to the latent contents of the dream. We might say that the method of free association set up the rails down which those trains of free thought could then travel. It was not simply that Freud saw free association as a part of the dream – extended in part by the sleep-like disposition of the free-associating analysand; he regarded free associations as *intrinsically interpretive*« (Bollas, C. (2009): *The Infinite Question*. Hove-New York. S. 9.). Donald P. Spence recurriert auf diesen Umstand und folgert: »In his model of the passenger on the train, innocently reporting everything he sees, Freud tended to underemphasize the enormous difficulty we face in using language to describe a visual event. Much of what is visual cannot be put into words, certain kinds of stylized images may be captured, but the complex visual scene represented by a dream or an early memory can probably never be completely realized by language. As a result, the particular words used in the report may distort the significance of what is being ›reported.‹ But there

relativen Nähe ausgehen. Zwar wird die Plattenkritik strukturiert von einem Diskurs des Wissens, insofern es darum geht, Neuerscheinungen in den bestehenden Musikdiskurs einzubetten, jedoch ist sie keineswegs auf diese Funktion zu reduzieren. Mit Lacan könnte man vielmehr davon sprechen, dass es um ein ständig aufs neue vollzogenes Aустarieren des Verhältnisses von *Wahrheit in Musik* und *Wissen um Musik* geht. Dabei besteht unser Ansatz im Wesentlichen darin, dass die Begegnung mit Musik deutend vollzogen wird. Das bedeutet, dass es sich nicht bloß um ein interpretatives Vorgehen handelt, sondern vermöge der gegebenen Deutungen die Musik selbst einer Veränderung unterliegt. Der kritische Modus ist demnach ein Modus der reflektierenden Urteilskraft, der seine Objekte im Verhältnis zu ihnen erst konstituiert. Und insofern diese am Ort der Leerstelle im Diskurs erscheinen, operiert die Plattenkritik unter der Prämisse eines Begehrens, das nicht das ihrige ist, sondern das Begehren des Anderen, der allgemeinen Kultur bzw. Gesellschaft. Dabei ist es – wie wir gesehen haben – nicht zufällig, dass die Begegnung von Plattenkritik mit ihren Objekten im Medium der Sprache vollzogen wird, die wir als singuläres Paradigma von Struktur überhaupt begreifen müssen.

---

is a further problem – the problem of uncontrolled context. If the patient's verbal presentation of a dream or memory is, by definition, incomplete, then we must assume that further context must be supplied in order for understanding to take place« (Spence, D. P. (1982): *Narrative Truth and Historical Truth. Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. New York. S. 28). Dabei gibt es keinen Grund, das nicht genauso für auditive Szenen zu folgern.

### 3. Wicke und Shepherd als Leser Lacans

Explizit mit Lacan beschäftigen sich Peter Wicke und John Shepherd in ihrem Buch »Music and Cultural Theory«<sup>21</sup>. Rund um ihren Versuch gängige Kulturtheorien für die Musikwissenschaft fruchtbar zu machen, kristallisiert sich als Kernfrage die Signifikation von bzw. durch Musik heraus.<sup>22</sup> Wie ist es möglich, dass Musik etwas bedeuten kann? In diesem Zusammenhang widmen sich die Autoren der Psychoanalyse und ihrer Auseinandersetzung mit Musik. Dabei fällt besonders ein Neologismus auf, den Wicke und Shepherd einführen wenn sie von »post-Lacanian psychoanalysts« (S. 59) sprechen, und zwar noch bevor von Lacan selbst die Rede war. Mit diesem Signifikanten schaffen sie einen Ort, von dem aus Psychoanalytiker sprechen könnten, die Lacan hinter sich gelassen haben. Obwohl die Autoren merklich bemüht sind, eine Autorität zu finden, die diesen Platz einnehmen könnte, um von dort aus zu sprechen, gelingt es ihnen letztlich nicht. Versteht man nämlich dieses »post« nicht nur chronologisch, sondern bezieht es auf einen theoretischen Standpunkt, lässt sich von post-Lacanianern ebensowenig sprechen wie von post-Freudianern (obwohl auch dieser Begriff Wicke und Shepherd unterkommt). Nicht weil die psychoanalytische Theorie so perfekt wäre, dass ihr nichts weiter hinzugefügt werden könnte, sind diese »post«-Begriffe entbehrlich, sondern weil genau im Gegenteil die psychoanalytische Theorie ihre eigene Unabgeschlossenheit, Offenheit in einer Weise reflektiert, dass jede Erweiterung ebenso unter ihren Namen zu subsumieren ist. Weil es sich nicht um ein abgeschlossenes Paradigmensystem handelt, sondern vielmehr um einen Modus des

---

21 Shepherd, J., Wicke, P.: *Music and Cultural Theory*.

22 Wir distanzieren uns ausdrücklich von der Kritik Philip Taggs (vgl. Tagg, P. (1998): *Review of Wicke & Shepherd's „Music and Cultural Theory“*). Das Buch krankt nicht an seiner impliziten strukturalistisch/poststrukturalistischen Ausrichtung und dem damit verbundenen Ausschluss anderer Denkrichtungen. Schon gar nicht an der Absenz des »Wunders« Musik, welches Tagg im Buch vermisst. Auch, dass Taggs eigene Denkansätze von Wicke und Shepherd nicht verhandelt werden, können wir nicht als Schwäche interpretieren. Statt eine Kritik nur von außen abzugeben, geht es uns vielmehr um eine symptomatologische Lektüre des Textes, ganz speziell im Bezug auf die Lacan-Lektüre der beiden Autoren. Wir kritisieren also weniger das, was nicht da steht, sondern dasjenige, was wir finden, wenn wir den Text lesen und uns auf ihn einlassen.

Denkens, ist die Einführung des Neologismus als Symptom zu lesen. Denkerinnen und Denker, die sich nicht auf Lacan beziehen wären eher als Nicht-Lacanianer zu bezeichnen, wohingegen Lacan-affine Nach- oder Spätgeborene immer noch als Lacanianer gelten müssen.<sup>23</sup> Das »post« bleibt somit letztlich in seiner chronologischen Bedeutung bestehen, in der jedoch die in sie eingeschriebene des »post«-Theoretischen resistiert. Der Neologismus des Postlacanianers zeugt somit vielmehr vom Wunsch der Autoren, dass man Lacan hinter sich lassen könnte, dass es sich dabei um eine überkommene Position handeln würde. Aber ebenso resistiert »Lacan« in diesem Begriff, so dass Wicke und Shepherd sich gezwungen sehen ihm ein eigenes Kapitel zu widmen, welches sie hintan stellen. Gegen Ende dieses Kapitels steht dann folgende überraschende Bemerkung:

»In that processes of signification constitute for Lacan a relationship of power, the question does, however, remain as to how this power is exercised«.<sup>24</sup>

Überraschend ist dies darum, weil Lacan sich eingehend mit dieser Frage beschäftigt hat, es sich dabei sogar um eine genuin lacanianische Frage handelt. Aufklären kann man jedoch den Sachverhalt durch eine nähere Betrachtung des Kapitels. Die Autoren scheinen nämlich Lacan vor allem durch die Brille von Hugh Silvermann zu lesen; eine Annahme, die auch dadurch bekräftigt wird, dass dieser als einziger Sekundärliteraturautor genannt wird. Was diese herausragende Stellung von Silvermann in der Lacan-Vermittlung berechtigt, wird uns unterschlagen, aber vielmehr muss man fragen, inwiefern die Autoren sich überhaupt mit Lacans Schriften selbst beschäftigt haben. Es fällt zumindest auf, dass die ganze Thematik um Metonymie, Metapher und Steppunkt vollkommen ausgelassen wird, welche jedoch essentiell für das Lacan'sche Denken ist, vor allem im Bezug auf die von den Autoren gestellte Frage. Das

---

23 Die Sache verkompliziert sich zusätzlich, wenn man Philippe Juliens Vorschlag beachtet, Lacan bis 1953 (nur) als Lacanianer, aber danach als Freudianer zu bezeichnen (vgl. Julien, P. (1994): *Jacques Lacan's Return to Freud*. New York-London). Dabei verhält es sich genau umgekehrt, wie Louis Althusser es für Marx vorschlägt, der erst ab 1845 zum richtigen Marx wurde, es als Feuerbachianer noch nicht war (vgl. Althusser, L. (1968): *Für Marx*. Frankfurt/M). Zudem hat sich bekanntlicher Weise Marx selber nicht als Marxist bezeichnen wollen.

24 Shepherd, J., Wicke, P.: *Music and Cultural Theory*. S. 72.

Fundament wird solcherart von Wicke und Shepherd nicht rezipiert, und so kommt es zu entscheidenden Verwechslungen und Missinterpretationen.

Das fängt schon in der Überschrift an, die folgendermaßen lautet: »Lacan and the Linguistic Production of the Subject«. <sup>25</sup> Vielmehr als dass das Subjekt von der Linguistik her *produziert* wird, *konstituiert* es sich anhand von Sprache; und das ist nicht dasselbe. Während ersteres stillschweigend eine prä-menschlich existierende Sprache voraussetzt, die aus irgendwelchen Gründen heraus in der Lage wäre das Subjekt hervorzubringen, ist der Lacan'sche Ansatz dem genau gegenübergestellt. Zwar wird das einzelne Subjekt in eine Sprache hineingeboren, die ihm daher immer schon vorausgesetzt ist, jedoch ist Sprache wesentlich eine menschliche Hervorbringung, die nicht ohne Subjekte zu denken ist.

Eklatant wirkt sich auch folgende Ungenauigkeit aus: Obwohl das Lacan'sche »Objekt klein *a*« zu einiger Berühmtheit gelangt ist, schreiben die Autoren konsequent vom »(a) object«. <sup>26</sup> Nur scheinbar handelt es sich hier um eine kreative Umformulierung, die keine Änderung zu bewirken vermag. Die ganze Kreativität zeigt sich, wenn man die Auslassung des gesamten metonymisch-metaphorischen Signifikantenkomplexes bedenkt, wodurch eine Verwechslung des Lacan'schen Symbolischen und Imaginären resultiert. Die Verdrehung im (kleinen aber gewichtigen) Ausdruck zeugt von der Verdrehung der Register, welche dazu führt, dass die Autoren den Signifikanten positiv setzen: »In Lacan's thinking, language becomes both possible and necessary because of the absence of objects. It is absence which gives rise to signification, not presence. As we have seen, it is almost as if language itself provides the presence or 'substance' made necessary through the absence of the material objects of the external world«. <sup>27</sup> Obwohl man hier über den Objektbegriff der Autoren diskutieren könnte, handelt es sich bis zu diesem Punkt um eine im Grunde treffende Darstellung, und es ist daher umso auffälliger, wie sie fortfahren: »This, presumably, is what leads to the prominence of signifiers in Lacan's thinking. It is the material base of signifiers, *their sounds*, which

---

25 Ebd. S. 64.

26 z. B. Ebd. S. 65.

27 Ebd. S. 69.

'stand in' for the materiality of the objects of the external world«<sup>28</sup> (Hervorhebung S.I.). Die Autoren unterliegen hier einem Fehlschluss, den man naiven Materialismus nennen kann; denn die Signifikanten *sind* die materielle Seite des Zeichens, sie *haben* keine materielle Basis. Dabei ist nicht genug zu betonen, dass Signifikanten (zumindest bei Lacan) rein negativ definiert sind. Ein Signifikant ist das, was alle anderen Signifikanten *nicht* sind. Kein Signifikant vermag sich selbst zu signifizieren. Die ganze Lacan'sche Wende besteht dabei darin, den naiven Materialismus, der den Signifikanten positiv bzw. imaginär setzt – z.B. dadurch ihn mit dem Schriftbild oder dem *sound* zu identifizieren –, in eine Art Antimaterie-Materialismus zu überführen. Die signifikante Materie ergibt sich allein aus der Einbettung in ein rein differenzielles Signifikantennetz, in dem jeder Signifikant mit allen anderen Signifikanten in Relation steht. Dieses (mit Adorno) Nichtidentische des Signifikanten ist nicht positiv bzw. imaginär darstellbar, ohne dass dies zu eklatanten Missverständnissen führt, wie wir es für die Russell'sche Antinomie gesehen haben. Daher bevorzugen wir es in diesem Kontext von Antimaterie zu sprechen, um klarzustellen, dass es hier um eine absolut negative Dimension des Materiellen geht, und nicht um ein vielleicht chemisch oder physikalisch Erfassbares, wie es Wicke und Shepherd intendieren.

Diese Missinterpretation hat im Wesentlichen zwei Auswirkungen auf den Text. Zum einen kommen die Autoren im Anschluss an Lacan auf Kristeva und ihre *semiotische chora* zu sprechen. Wir können hier keine eingehende Kritik an der Kristevas'schen Lacanlektüre ausführen, sondern nur anmerken, dass auch bei ihr eine gewisse Verwechslung der Register des Symbolischen und Imaginären vorherrscht. Kristevas *chora* entspricht dabei im Wesentlichen dem, was Lacan im Bezug auf den metonymisch-metaphorischen Signifikantenkomplex artikuliert, nämlich den Grundmechanismen von Sprache als singuläres Paradigma von Struktur überhaupt. Doch anstatt diese Dimension in ein prä-Sprachliches bzw. prä-Symbolisches zu verschieben, handelt es sich gewissermaßen um den Kern des Symbolischen selbst. Zum anderen führt die positive Identifizierung des Signifikanten Wicke und Shepherd auf den Weg des *sounds*. Dabei stellen sie sich jedoch abseits einer bloß naiven Vorstellung des Verhältnisses von *sound* und Musik. Richtigerweise drehen sie die

---

28 Ebd. S. 69.

gängige Interpretation, *sound* sei das Medium der Musik, zumindest in der Kapitelüberschrift um: »Music as a Medium in Sound«.<sup>29</sup> Jedoch subvertieren die Autoren ihre eigene dialektische Drehung in ihren weiteren Ausführungen. Das wird vor allem deutlich, wenn der Begriff des Mediums eingeführt wird: »The basic concept we wish to propose in terms of which sounds in music may be thought of as offering up a structured and structuring ground for a construction of meaning that nonetheless remains socially negotiable is that of the 'medium'«. <sup>30</sup> Das Medium verstehen sie als der Ort, an dem verschiedene Prozesse ablaufen können, der jedoch von diesen Prozessen nicht berührt wird; d.h. die Prozesse vermögen nicht das Medium zu verändern. Insofern wäre der Gebrauch von *sounds* in der Musik zwar struktureller Natur, jedoch »while the medium conceptualizes sounds in music as being in this way structured and structuring, it in no way assigns an *agency of achieved meaning* (and, in this sense, an agency of meaning construction) to them«. <sup>31</sup> Während also in der Überschrift noch Musik als Medium auftritt, verschiebt sich die Bedeutung hin zum *sound* als Medium der Musik. Dabei sind die *sounds* strukturiert, d.h. ihre Anwendung beruht auf einer symbolischen Ordnung, zugleich haben sie selbst einen strukturierenden Effekt. Wenn *sound* als Medium fungiert, so die Autoren, dann eben nicht als Agent, der eine fixierte Bedeutung festzusetzen vermag. Obwohl somit die Bedeutung gesellschaftlich verhandelbar bleibt, sei sie keineswegs zufällig bzw. arbiträr. Indem das Medium die in ihm ablaufenden Prozesse determiniert, grenzt es die Möglichkeiten zur Konstruktion von Bedeutung ein, ohne diese jedoch exakt vorzuschreiben: »As a structured and structuring medium for – rather than agent of – the construction of meanings, the sounds of music both restrict and facilitate the range of meanings that in any instance can be constructed through them«. <sup>32</sup>

Es handelt sich hier um eine Kernpassage, die den Übergang von der Reflexion anderer Theorien hin zum eigenen Ansatz der Autoren markiert. Unsere Kritik richtet sich hier vor allem auf die Reduktion von *sound* zum bloßen Medium, die aus der positiven

---

29 Ebd. S. 95.

30 Ebd. S. 116.

31 Ebd. 119.

32 Ebd. 119f.

Bestimmung des Signifikanten resultiert. Man sieht deutlich, wie einer imaginären Bestimmung von *sound* ein symbolisches Verständnis davon resistiert. Wenn man in naiver Weise *sound* selbst für den Signifikanten hält, dann kommt es zur paradoxalen Verdichtung von *sound* als strukturiert und zugleich strukturierend, die unversöhnt in den Begriff des Mediums aufgehoben wird. Damit wird jedoch das Problem nicht gelöst, sondern nur verschoben. Bestimmt man jedoch den Signifikanten rigoros lässt sich die strukturierte Ordnung von *sound* als symbolisch verstehen, wohingegen der strukturierende Effekt sich als imaginär gezeitigt zu erkennen gibt. Insofern muss man konstatieren, dass es sich bei Musik keineswegs um ein prä-symbolisches System handelt, welches unabhängig von der Signifikantenordnung zu denken wäre.

Die verschleppte Paradoxie im Begriff des Mediums führt unweigerlich zu weiteren Symptombildungen. Nachdem die Autoren nur auf eine naive Lesart des Signifikanten reflektieren, sehen sie sich gezwungen diesen für die Sprache zu reservieren und für Musik ein anderes Konzept zu entwerfen. Jedoch auch die Einführung des *sound* als Medium führt zu keiner akzeptablen Lösung, insofern sich keine schlüssige – aber von den Autoren für ihre Argumentation benötigte – Differenzierung von Sprache und Musik im Medium *sound* setzen lässt. Vielmehr verdrehen sich die Register des Imaginären und Symbolischen, so dass nun ein weiterer Begriff auftauchen muss, um hier für Klarheit zu sorgen. Gesucht wird ein materieller Boden, der die Signifikation von Musik fundiert, den die Autoren im *sonic saddle* zu finden meinen. Sie fassen ihr Vorgehen zusammen:

»The signifier has been replaced by the concept of the 'sonic saddle' as the continually unfolding sound-image derived from the medium and *experienced* as the material ground and pathway for the investment of meaning. This distinction between the medium as belonging to the external world and the saddle as belonging to the internal world therefore replicates Saussure's distinction between the material fact of the sounds of a morpheme in language and the psychological imprint or image of the sounds (sound-image) as they constitute the signifier in awareness. The concept of the signified has been replaced by the rather more general notion of 'elements of signification', a term which, in its generality and possibility of application outside the realm of music, may

also subsume the concept of the signified«. <sup>33</sup>

Ihre Musiksemiologie gründen die Autoren also auf zwei Ebenen. Zum einen auf der de facto (naiv) materiellen Qualität von *sound* als Medium von Musik. Zum anderen auf der de iure Materialität des *sonic saddle*, die zwar vom Medium her abgeleitet, jedoch bloß als solche erfahren wird. Das Konzept des *sonic saddle* hat folglich hier die Aufgabe, die zuvor verworfene Funktionalität des Signifikanten im Prozess der Signifikation wieder herzustellen. Dabei wird von den Autoren eigentlich unterstellt, dass der *sonic saddle* den Bereich der Musik gegen den der Sprache abzugrenzen vermöge. Vereinfacht gesagt, handelt es sich dabei um die erfahrbare materielle Qualität von Musik, die es erlauben soll, zu entscheiden, ob es sich beim Gehörten überhaupt um Musik handelt und eben nicht um Sprache oder etwas anderes. Nicht umsonst wird die Verantwortung für dieses Urteil stillschweigend in das rezipierende Subjekt verlegt, insofern es nun das Erfahren von Musik ist, welches Musik definieren soll. Dass hierzu das Subjekt auf seine (Musik-) Erfahrungen zurück greifen würde, wird von den Autoren jedoch nicht thematisiert. Und überhaupt reproduzieren sie die naive Lesart des Signifikanten, indem auch der ihn substituierende *sonic saddle* als *sound-image* positiv bzw. imaginär gesetzt wird. Man kann daher förmlich das Drängen einer rigorosen Bestimmung des Signifikanten im Text verfolgen, die jedoch systematisch umgangen wird. Das Problem liegt dabei darin, dass die Autoren sich nicht bewusst sind, dass wenn sie über die Bereiche von Musik und Sprache sprechen, sie es mit Signifikaten zu tun haben, deren Differenzierung voneinander prekär und letztlich kontingent bleibt. Unserer Auffassung zufolge, sind Sprache und Musik eben nicht *wesensmäßig* voneinander unterschieden, in dem Sinne, dass ihnen ein je eigener Modus von Signifikation zu eigen wäre. Dementsprechend liegt beiden die Signifikantenlogik zugrunde, und die Differenzierung liegt in einer anderen Dimension.

Die scheinbare Fähigkeit von Sprache auf fixierte Bedeutungen zurückgreifen zu können, ist ein Trugschluss. Jedoch ist unbestreitbar, dass Sprache doch mit starreren Bedeutungsmustern operieren kann, als es Musik vermag. Wir sehen aber gerade darin die Funktion von Musik, dass sie das Feld der Sprache nach zwei Seiten hin eingrenzt, und damit ihren Beitrag zur Funktionalität von Sprache überhaupt leistet. Nur indem ein

<sup>33</sup> Ebd. S. 170.

relativ kleiner Teil von z.B. akustischen oder schriftlichen *events* als Sprache gelten kann, werden die Möglichkeiten der Signifikation im begrenzten Feld der Sprache so weit reduziert, dass ihnen eine gewisse Starre zu Eigen werden kann. Auf der einen Seite – vielleicht der unteren – findet sich *lalangue* als ein Grenzphänomen zwischen Sprache und Musik, der ein gewisses Genießen inhärent ist, nämlich dasjenige an den bloßen Mechanismen Metonymie und Metapher. *Lalangue* subvertiert solcherart das Feld der Sprache als Universum des fixierten Sinns und zeigt damit ihr eigentliches Fundament auf. Nicht umsonst übt sich das Sprache erlernende Subjekt zunächst in *lalangue*, und wir können darin ein Anzeichen dafür entdecken, dass es sich identifiziert mit dem Signifikanten. Während also Wicke und Shepherd Lacan spalten in einen »guten« linguistischen Lacan und einen »bösen« philosophisch-psychoanalytischen, gilt es für uns den Übergang zwischen der Signifikantenlogik und der Anerkennungsdiagnostik des Begehrens herauszustellen. Denn durch das Subjekt, das sich identifiziert mit dem Signifikanten, ist die Dialektik des Begehrens eingeschrieben in das Zeichen selbst. Daher sprechen Signifikantenlogik und Anerkennungsdiagnostik nur aus unterschiedlichen Perspektiven vom Begehren, nämlich vom Begehren des (gespaltenen) Sprachsubjekts, welches im übrigen das gleiche Subjekt ist, dem überhaupt die Möglichkeit gegeben ist, Musik als Musik zu erfahren. Die unhintergehbare symbolische Kastration des Subjekts, die es als dezentriertes im Werden befindliches konstituiert, produziert jenes Objekt klein *a*, den Objektgrund des Begehrens, dem unterstellt wird, diese Spaltung zu überbrücken. Und im Modus des Begehrens konstituieren sich diese Bereiche, die man Sprache und Musik nennt, als Signifikate einer Illusion. Wenn das Subjekt im Sprechen seines Genießens suspendiert ist, dann findet sich jenes auf der Seite der Musik. Wenn das Subjekt seine Entfremdung in der Sprache verkennt, dann konstituiert sich das Feld der Musik als Folge der fundamentalen Verkennung. Und wenn das Subjekt an die Grenze der Sprache fortschreitet und darauf gestoßen wird, dass kein Signifikant sich selbst zu signifizieren vermag, legt es seine ganze Hoffnung in die Musik. Denn auf der anderen Seite – vielleicht der oberen – ist das Feld der Sprache begrenzt wiederum durch die Musik, als der Ort des Überschusses. Denn wenn es mit Lacan keinen Anderen des großen Anderen gibt, es also keine Metasprache geben kann, dann schießt die Signifikation im

Feld der Sprache über sich hinaus. Daraus entsteht die Illusion, dass Musik unmittelbar eine Sprache der Gefühle wäre, deren imaginäre Konstruktion man auch daran erkennen kann, dass man diese Möglichkeit zu erklären sucht durch naiv-materialistische Vorstellungen von *sound* oder ähnlichen Konzepten. Solcherart Erklärungsversuche müssen wir daher als Abwehrhandlungen verstehen, die allein dazu dienen, die symbolische Kastration zu verdrängen, indem ein imaginäres Feld eines ungebarnten großen Anderen halluziniert wird, das es dem Subjekt erlauben soll sich als ungespaltenes zu konstituieren. Musik ist somit zu verstehen als Widerstandsphänomen des begehrenden Subjekts, dessen Funktionalität darin besteht, den fundamentalen Mangel von Sprache operabel zu gestalten. Dabei zeugt es nur von einer vulgären Auffassung psychoanalytischer Theorie, wenn man meint, dass alle Widerstände aus der Welt zu schaffen seien. Was man nämlich damit erreichen würde, wäre eine völlige Auflösung des Subjekts. Vielmehr gilt es für uns sowohl die Widerstände zu deuten als auch der subvertierenden Dimension des Todestriebes Rechnung zu tragen. Während also auf der einen Seite Musik-Objekte konstituiert werden, um letztlich das Subjekt zu stützen, ist ihnen zugleich das auslöschende Potential des Todestriebes eingeschrieben, das jede manifestierte Ordnung, in die sich das Subjekt eingerichtet zu haben meint, zu unterlaufen vermag; damit das Subjekt mit seiner prekären Konstitution gerade konfrontiert und solcherart ein Genießen freisetzt.

Aber mit dem Genießen ist es nicht so einfach bestellt. Vielmehr als dass es bei Musik sich um ein reines Genießen handelt, ist jenes nur zu finden im Schatten der Lust. Während nämlich Genießen transgressiv das Gesetz zu überschreiten trachtet, ist es die Lust, welche hier einen Riegel vorschleibt, indem sie vorschreibt, so wenig wie möglich zu genießen, um ein homöostatisches Gleichgewicht im Psychischen aufrecht zu erhalten. Die Spannung, die somit zwischen Genießen und Lust entsteht, ist – so unser Vorschlag – in die Musik einzuschreiben. Dabei sehen wir einen Hinweis für das Eingreifen des Lustprinzips in der Musik darin, dass sie als Objekt erscheint, oder anders gesagt: Das Subjekt konstituiert musikalische Objekte als Substitute für das Objekt klein *a*. In dieser Weise wird das transgressive Potential von Musik im musikalischen Objekt gebündelt und findet sich so in einer gewissen Distanz zum Subjekt. Die scheinbar geschlossene Objekt-Form bewahrt das Subjekt vor einem all zu

starken Genießen, dass letztlich zu dessen Auflösung führen würde, wenn es nicht auf Distanz gehalten werden kann. Damit zeigt sich die Objektkonstitution gezeichnet vom Lustprinzip, welches das Genießen bannt und so überhaupt erst die Möglichkeit von Lust an Musik schafft. Nicht umsonst ist es die Stimme, die Lacan als prototypisches Objekt klein *a* nennt, der nicht nur von Wicke und Shepherd eine wichtige Rolle im Bezug auf die Musik eingeräumt wird. Unter einwirken des Lustprinzips werden demnach den musikalischen Objekten jene Grenzen auferlegt, deren Transgression ihnen zugleich inhärent ist. Insofern deuten wir das Lacan'sche Objekt klein *a* nicht nur als Ursache des Begehrens, sondern vor allem als Objektursache des Begehrens – d.h. das Begehren bezieht sich immer auf Objekte – als die Schnittstelle zwischen Lustprinzip und Todestrieb. Damit folgen wir einer Bemerkung von Lacan, wonach das Begehren im eigentlichen Sinne weniger benannt, als vielmehr nur zerniert werden kann. Nicht nur *ist* das Begehren eine Metonymie (und es ist keine Metapher, das zu sagen), sondern aus diesem dynamischen Prinzip lässt sich ableiten, dass das Begehren dafür verantwortlich ist, Widerstände sowohl auf Seiten des Lustprinzips als auch auf derjenigen des Todestriebs zu setzen. Das Lustprinzip bannt das Potential des Todestriebs, wohingegen diese Begrenzung von letzterem subvertiert wird. Das Resultat ist ein dynamisch konstituiertes Objekt, als Objekt des Begehrens, dessen Grenzen nicht eindeutig identifiziert werden können. Das ist auch der Grund dafür, dass das Begehren sofort sich verschiebt, sich auf andere Objekte zu verlagern beginnt, wenn man ein spezifisches Objekt zu identifizieren beginnt. Die Logik des »das ist es (auch) nicht« ist schlussendlich eine Frustrationslogik, die demnach absolut symbolisch zu fassen ist. Eben daher leitet sich der von Lacan vollzogene Primat des Signifikanten ab, der es erlaubt das Signifikat als Signifikanteneffekt zu verstehen. Denn jeder positiv identifizierte Signifikant – sei es als *sound* oder Silbe usw. – findet sich sogleich in der Stellung eines spezifischen Objektes, das nurmehr davon zeugt, dass das Begehren weitergezogen ist. Solcherart lässt sich zwar eine Spur des Begehrens verfolgen, aber es lässt sich nicht einholen. Eben darum ist das Subjekt im Sprechen suspendiert vom Genießen, insofern der Sprechakt zwar vom Begehren zeugt, jedoch es positiv *aus-spricht*. Somit lässt sich auch der Lacan'sche Rat, die Analytiker mögen doch die Form des Sprechens gegenüber dem Inhalt besonders beachten, verstehen als die

Fokussierung auf die Funktionsweise des Lustprinzips, wie es interveniert und das Subjekt von seinem eigenen Begehren abhält.

Überträgt man nun unsere Ergebnisse auf das Reich der Musik, so stellt es eine Aufgabe dar, die Funktionsweise der Objektkonstitution im Musikdiskurs zu untersuchen.

## 4. Formalisierung von Verknüpfungen im Text

In der Untersuchung von Plattenkritiken werden wir uns auch einer Formalisierungsmethode bedienen, die Hermann Argelander in „Der Text und seine Verknüpfungen“<sup>34</sup> vorgestellt hat. Ein Text besteht aus mehreren Äußerungen, die nicht nur linear aneinandergereiht sind, sondern sich auch aufeinander beziehen. Die Relation der verschiedenen Einheiten untereinander konstituiert die Struktur des Textes, die durch Argelanders Formalisierungssystem dargestellt werden kann. Den Verknüpfungen der Sinneinheiten untereinander wird ein Raster unterlegt, welches mit erstaunlich wenigen Verknüpfungstypen auskommt. Wir gruppieren diese auf zwei Ebenen.

Die erste Ebene ist die kausallogische Verknüpfung von Aussagen. Ein Sachverhalt wird dargestellt indem er entfaltet wird. Mit  $I \leftarrow w$  wird die Verknüpfung gekennzeichnet, wenn ein Sachverhalt nachfolglich begründet wird. Etwas ist, weil... . Die Ausführung der nachträglichen Begründung kann im Sinne des *wann, was, wenn, weil, wie, wo oder wozu* erfolgen. Diese Struktur kann aber auch in umgekehrter Form auftreten, und wird dann mit  $wI \rightarrow F$  formalisiert. Weil ein Sachverhalt ist, deshalb... . Die Ausführung der verständlichen Folge erfolgt im Sinne des *dann* oder *deshalb*. Wir geben hier Argelanders Beispielsätze wieder:<sup>35</sup>

»Er kommt zu spät, weil er die Straßenbahn verpaßte.«  $I \leftarrow w$

»weil er die Straßenbahn verpaßte, deshalb kommt er zu spät.«  $wI \rightarrow F$

Ein Sachverhalt kann aber auch widersprüchlich ausgeführt werden im Sinne des *aber* oder *obwohl*. Dafür schreibt man  $I \leftarrow a$ . Eine ganze Reihe von Verknüpfungen wird unter dieser Kategorie zusammengefasst. Gegensatz, Steigerung, usw.

Die Umkehrung dieser Verknüpfungsstruktur ist die Ausführung der unerwarteten Folge und wird mit  $oI \rightarrow F$  gekennzeichnet. Dabei wird die Ausführung des *aber* im Sinne des *trotzdem* vollzogen.

---

34 Argelander, H.: *Der Text und seine Verknüpfungen*.

35 Vgl. Ebd. S. 10.

Wir geben wiederum Argelanders Beispiel wieder:<sup>36</sup>

»Der Mann lebt in armen Verhältnissen, obwohl er reich ist.«  $I \leftarrow a$

»Obwohl der Mann reich ist, lebt er trotzdem in armen Verhältnissen.«  $oI \rightarrow F$

Damit ist die Ebene der Folgen komplettiert und wir widmen uns nun den Folgerungen. Diese brechen in gewissem Sinne aus der kausallogischen Verknüpfungsstruktur aus, indem hier nicht bloß ein Sachverhalt referiert bzw. ausgeführt, sondern ein Schluss gezogen wird. Hier kommt das Subjekt zum Zug. Das Subjekt ist die Instanz, die aus vorgestellten Sachverhalten Schlüsse zieht oder Folgerungen ableitet. Damit operieren Folgerungen nicht auf dem relativ neutralen Niveau der Folgen, sondern sind Ausdruck von Denkleistung. Mit  $wI \rightarrow FG$  bezeichnet man »allgemeine Folgerungen im Sinne einer Erklärung, die auf Wissen, Fachwissen oder Kenntnis der Umstände beruht«.<sup>37</sup> Dem gegenüber stehen die allgemeinen Folgerungen, die auf Basis des trotzdem operieren, und mit  $oI \rightarrow FG$  gekennzeichnet werden. Die Nähe zu den entsprechenden Folgen wird bei diesen beiden Kategorien in der Schreibweise verdeutlicht. Die für unsere Analyse interessanteren Kategorien sind die unerwartete Folgerung und die Deutung. Erstere wird mit  $OI \rightarrow FG$  bezeichnet. Unerwartet ist diese Folgerung deswegen, weil in ihr etwas vorweggenommen wird, was sich erst später artikuliert. Im linearen Lesen des Textes bleibt eine solche Äußerung zunächst rätselhaft, bringt aber etwas neues ein. Wir interpretieren die unerwartete Folgerung als Äußerung, in der sich unbewusste Denktätigkeit darstellt. Prototypisch würde man in einem psychoanalytischen Sitzungsprotokoll Versprecher auf diese Weise codieren, weil mit ihnen ein Aspekt in den Diskurs des Analysanden eingebracht wird, der zunächst im weitesten Sinne unbestimmt bleibt. Wird der Versprecher jedoch als Angelpunkt für den weiteren Diskurs gesetzt, klärt sich nach und nach die in ihm verdichtete Bedeutung. Insofern bezeichnet Argelander die  $OI \rightarrow FG$  Kategorie auch als unerwartete Folgerung mit Deutungscharakter, obgleich sie von der Deutung zu unterscheiden ist. Die Deutung wird mit  $oI \rightarrow FG(D)$  gekennzeichnet. Sie bezieht sich auf die im Text

---

36 Vgl. Ebd. S. 11.

37 Ebd. S. 18.

vorhandenen Widersprüche und gibt diesen einen Rahmen, z. B. indem eine Motivlücke geschlossen wird. Die Deutung kann also Widersprüchen einen Rahmen geben, wenn sie ein Motiv benennt, oder schlicht, indem sie die textinhärenten Widersprüche zusammenfassend artikuliert und damit markant auf den Punkt bringt. Das kann auch durch die von Lacan vorgestellte orakelhafte Deutungsart erreicht werden, die den Rahmen auf enigmatische Weise setzt. Jedoch Abseits der linearen Bestimmung im Text, zeichnet sich die Deutung besonders dadurch aus, dass mit ihr eine Veränderung im Diskurs eintritt. Insofern hebt Argelander auch hervor, dass Deutungen erst nachträglich als solche identifiziert werden können. Das unterscheidet (geglückte) Deutungen von bloßer Interpretation, denn letztere stellt nur eine Möglichkeit – unter anderen – der Rahmung von Widersprüchen dar. Tritt durch eine gegebene Interpretation keine Veränderung im Diskurs ein, dann kann sie nicht als Deutung codiert werden. Diese Unterscheidung ist jedoch komplex, denn dem Prinzip der Nachträglichkeit folgend, kann es durchaus seine Zeit dauern, bis eine Deutung beim Analysanden – also im Text – ankommt.

In der Auseinandersetzung mit unerwarteten Folgerungen und Deutungen können diese modifiziert werden, z. B. indem ein anderer Wortlaut oder eine Umschreibung dafür gesucht wird. Wir bezeichnen dieses Vorgehen als Durcharbeiten. Das Ziel ist dabei klar: Die Umformulierung dient dazu, die unerwartete Folgerung oder Deutung passend für den weiteren Diskurs zu machen, d. h. ihnen zu ihrer Wirkung zu verhelfen. Im Durcharbeiten wird die Bedeutung der unerwarteten Folgerung bzw. Deutung herausgestellt und Schritt für Schritt entwickelt.

Für die Folgerungen ist es bedauerlicherweise nicht möglich kurze, prägnante Beispiele anzugeben, weil sie wesentlich kontextabhängig sind. Deshalb gilt es besonders sich den Unterschied zu den Folgen vor Augen zu führen. Die Folgerungen sind Ausdruck einer Intervention und bringen daher neue Aspekte jenseits eines bloßen Referierens in den Text ein, die als Angelpunkte für die Durcharbeitung genommen werden können. Folgerungen sind überdeterminiert, ihnen ist Widersprüchliches immanent, wobei es hier weniger um kausallogische Widersprüche als um Verdichtungseffekte geht. Als solche bleiben sie für sich rätselhaft, und nur eine weitere Auseinandersetzung vermag ihnen Bedeutung zu geben. Die Durcharbeitung erfolgt in der Regel durch Folgen, die

das Material ausbreiten, und führt häufig zu neuen Folgerungen. Betrachtet man den Weg von Folgerung zu Folgerung, lässt sich die im Text geleistete modifizierende Arbeit nachzeichnen. Insofern stützt eine Formalisierung der Verknüpfungsstruktur die Analyse von Texten.

Wir entschlüsseln die Plattenkritiken nach diesem System und analysieren sie im Bezug auf die Hervorbringung ihres Gegenstandes. Uns interessiert die Frage, was in einer Plattenkritik zum Thema gemacht wird, und vor allem auf welche Art und Weise. Dabei verstehen wir die Plattenkritiken als kulturellen Ausdruck der Signifikation von Musik. In ihnen geschieht eine Transformation von zunächst industriellen Produkten, den ihnen zum Anlass seienden von der Musikindustrie vertriebenen Neuerscheinungen, hin zu Kulturobjekten, die durch die geleistete Arbeit einen gewissen Mehrwert beinhalten. Abseits von einer bloßen Bewertung, wie es quantifizierende Warentests für andere Güter praktizieren, geht es in der Plattenkritik auch um eine Bemächtigung von Objekten. Dabei wissen wir, dass die Signifikation nicht nur auf musikalischen Analysen basiert, sondern meistens außermusikalische Aspekte in den Vordergrund treten. Jedoch kann man sich deswegen von Seiten der Musikwissenschaft nicht einfach der Plattenkritiken entledigen, denn es gilt ebenso, dass auch musikbezogene Äußerungen in der Plattenkritik ihren Ort finden. Uns geht es darum, die Wechselwirkungen herauszustellen, die zwischen oberflächlich betrachtet außermusikalischen und musikbezogenen Äußerungen bestehen. Dementsprechend verwenden wir zwar Argelanders Formalisierungssystem, um die Verknüpfungen im Text sichtbar zu machen, aber als Orientierungshilfe für die mannigfaltigen Verzweigungen im Text, und nicht, um daraus statistische Daten zu generieren.

## 5. Signifikation in Plattenkritiken

Mit der geleisteten theoretischen Vorarbeit werden nun drei Plattenkritiken im Zentrum unserer Untersuchung stehen. Die Auswahl ist in vielerlei Hinsicht als zufällig zu beschreiben. Es stellte sich das Problem, das Untersuchungsfeld in geeigneter Weise einzugrenzen. Daher werden nur Plattenkritiken aus dem Musikmagazin SPEX<sup>38</sup> behandelt werden. Die SPEX hat im deutschsprachigen Raum eine gewisse hegemoniale Stellung in Sachen Musikkritik inne, die jedoch keineswegs die Beschränkung rechtfertigt. Denn erstens gilt das nur für einen spezifischen Musikdiskurs im Bezug auf Musikrichtungen und Lesepublikum, und zweitens müsste diese Stellung erst genauer analysiert werden, um sie als ein Kriterium verwenden zu können. Die Beschränkung ist demnach pragmatisch. Aber immer noch bleibt eine Fülle von Plattenkritiken, aus denen eine handhabbare Zahl selektiert werden muss. Die Konzentration auf genau diese drei Plattenkritiken hat nun mit der Entwicklung unseres Ansatzes zu tun. Dabei wurde eine Vielzahl von Plattenkritiken untersucht, und anhand dieser Auseinandersetzung die Analysemethode immer weiter entwickelt und verfeinert. Die selektierten Plattenkritiken fallen somit allesamt in eine späte Periode der Auseinandersetzung, in der unser Ansatz schon relativ weit entwickelt worden ist. Zugleich orientiert sich die finale Zusammenstellung aber auch an dem Kriterium der Repräsentation. Die vielfältigen Fälle, die hier nicht direkt präsentiert werden können, sollen durch die getroffene Auswahl zumindest indirekt in die Darstellung der Ergebnisse einfließen. Insofern repräsentiert die Selektion eine gewisse Fülle von Material, bleibt aber in ihrer Konstellation letztlich unbegründet.

---

38 Die SPEX wird derzeit von Verlag Piranha Media GmbH in zweimonatlicher Frequenz herausgegeben.

## 5.1. *Essie Jain. We Made This Ourselves.*<sup>39</sup>

Was	Selbst gemachte Musik: noch immer das neue Ding.
wer	»We«, das heißt in diesem Fall: die 29-jährige New Yorker Singer-
welche	Songwriterin Essie Jain/ – ehemalige Piano- und Cello-Musterschülerin, irgendwann aus England zugewandert – und ihr Gitarrist Patrick Glynn.
wer	Gelegentlich hilft Jim White von den Dirty Three am Schlagzeug aus.
oI→FG	Nur mit Jazzbesen und ganz sachte, <b>versteht sich.</b>
I←w	Denn Essie Jain setzt auf die <b>leisen, ungrellen Töne.</b>
oI→F	Dass ihr Debütalbum trotzdem mit Freak Folk in Verbindung gebracht
I←a	wird,/ und wenn nur in Abgrenzung davon,/ liegt wohl in der Natur des
OI→FG	Zeitgeists/ – zumindest in den USA, wo »We Made This Ourselves«
weil	schon vor gut einem Jahr veröffentlicht wurde, ist es so gelaufen.
I←a	Dabei ist die Platte nicht freakiger als etwa »Blue« von Joni Mitchell.
I←a	Essie Jain geht es nicht um Indietrends, Distanz, Humor, spätpostmoderne Retrostrategien oder komische Geräusche, nicht einmal um eine Neudefinition traditioneller Formen, sondern um eine denkbar zeitlos-klassische Version von dem, was man im Englischen so schön » <b>confessional Singer-Songwriter</b> « nennt:
oI→FG(D)	Sie präsentiert sich »ungeschützt«, aber selbstbewusst.
weil	Essies Stimme – nicht zu fragil, nicht zu unfragil, angenehm mittel-ätherisch – ist stets nach vorne gemischt,/ denn hinter den Ein-Instrument-
weil	Arrangements könnte sie ohnehin nicht verschwinden.
oI→FG	Dennoch verströmt sie weniger Hippiemädchen-Bekenntniszwang und
I←a	Intimitätsterror/ als <b>aristokratisches Understatement und noble Verzichtshaltung.</b>
wI→FG	Mit der edlen Blässe von jemandem/, der sich längst an Melancholie als

<sup>39</sup> Feuerstein, K. (2008): *Essie Jain. We Made This Ourselves.* (Kritik).

I ← w wie	Normalzustand gewöhnt hat/, stilisiert sie in »Disgrace« persönliche Resignation/ zu einem Art-Nouveau-Denkmal über Mann-Frau-Verhältnisse, in Bronze gegossen:
I ← w	»Maybe we don't want to know / That every man was bailing out / On issues that they'd have no doubt / With certainty, wipe from their face / They did all they could to replace / What it was we stood for«.
weil	Andere Songs tragen Titel wie »Glory«, »Sailor«, »Indefinable«, »Give« und »Understand«.
wI → FG	Irgendwie passt es, dass Essie Jain auf den Pressefotos ein bisschen an Sissy Spacek in »Carrie« erinnert:
weil	nicht gerade street-tough, höchstens hintenrum wehrhaft.
wI → FG	Auf Arrangementebene vermeiden Jain und Glynn durch souveränen Minimalismus alle naheliegenden Fallen:
I ← w	Das Echtholzgeklampfe bedient keinerlei Authentizitätsmythen.
wI → F wann	Stattdessen ist das abstrakte Potenzial der klassischen, ultrareduzierten Instrumentierung immer greifbar/, etwa wenn langsam wiederholte Akkordzerlegungen von Piano oder Akustikgitarre beiläufig hypnotische Loop-Qualitäten annehmen.
wI → FG (I ← w)	In Jains Songwriting treffen sich,/ ihrer Sozialisationsgeschichte entsprechend,/ verschiedene Folktraditionen:
wie	Grundstimmung amerikanisch-weiträumig, Melodieführung englisch-mystizistisch.
wI → FG	Wie ein Blind Date von Sandy Denny und David Lynch in einer leeren Gospelkirche am Sonntagnachmittag:
wI → FG	längerfristige Beziehung erwünscht.

Die Plattenkritik beginnt mit zwei Bezügen: Der Titel der Platte wird mit dem 'do it yourself' Diskurs in Verbindung gebracht, als Zeugnis dafür definiert, dass 'do it yourself' immer noch aktuell ist. Wieder über den Titel wird das 'we' eingeführt als Hinweis darauf, dass mehrere Personen involviert sind, und dazu benützt, die Musikerin

und die Musiker vorzustellen. Dabei wird die Künstlerin als Führungsfigur, die beiden Musiker ihr untergeordnet gezeichnet. Das sonst laut assoziierte Schlagzeug zeigt sich – vielleicht überraschend – leise mit Besen gespielt, weil es der Natur der Songwriterin so entspricht, die demnach ihre Prägung auch in Bereichen hinterlässt, für die sie nicht unmittelbar zuständig wäre. Eine erste beschreibende Verdichtung der Musik als 'leise und ungrelle Töne' entsteht aus dieser Relation von Songwriterin und ihrem Einfluss auf die Musik, wobei es sich auch um eine Charakterbeschreibung der Songwriterin selbst handelt. Die unerwartete Folgerung des 'versteht sich' ist der erste Ankerpunkt, denn 'es' versteht sich nur, wenn man die Musikart schon kennt, sonst versteht sich nichts. Die Charakterisierung der Musik kommt aber erst nachträglich. Der Plattenkritiker geht hier entweder davon aus, die Leser wüssten schon Bescheid, oder er spricht (gleichzeitig) seine Stellung des Wissensvorsprunges an. Obwohl es nämlich zunächst für ihn überflüssig erscheint, die Lautstärke des Schlagzeugs anzumerken (weil es sich versteht), entpuppt sich diese Bemerkung als essentiell für die weitere Plattenkritik, indem hier die Distanz zwischen Kritiker und Leser zu Bewusstsein kommt, und so ersterer dazu angehalten wird, sich zu erklären und die Musik nachvollziehbar zu charakterisieren. Für die Aussage allein könnte das 'versteht sich' gestrichen werden, daher unterstellen wir ihm eine Funktion zur Emergenz der weiteren Plattenkritik. Es ist hier eine Reibungsfläche zu finden, dass es sich versteht, wenn man die Platte kennt, aber man nicht versteht, wenn dies nicht der Fall ist. Thematisiert wird also der Unterschied zwischen Leser und Autor, die Distanz, die es fortan zu überbrücken gilt. Das Moment der Musikbeschreibung und die Prämissen der Plattenkritik kommen eben dort zusammen, wo der Wissensvorsprung des Kritikers gegenüber den Lesern bewusst wird, dieser als Vermittler in die Konstellation sich einbringt.

Als nächstes schützt der Autor die Leser davor 'falsch' zu verstehen, zeigt auf, dass es eine alternative Klassifizierung der Platte als 'Freak Folk' im derzeitigen Musikdiskurs gibt, die dem Zeitgeist zu verdanken ist. Es gibt schon einen Diskurs zur Platte, Freak-Folk ist der Orientierungspunkt, an dem sich dieser heftet, aber das ist nicht der Ankerpunkt, den der Kritiker wählen möchte.

Die unerwartete Folgerung 'Zeitgeist' hat Deutungscharakter, denn es findet sich hier

der verdichtete Grund für die Freak-Folk-Orientierung, und verlangt so nach weiterer Präzisierung. Von dem, was der Autor Freak-Folk nennt, wird dasjenige subtrahiert, was als unpassend im Bezug auf die Platte angesehen wird, so dass eine genauere Definition als 'confessional Singer-Songwriter' entsteht. Wie die Sängerin, so lässt der Autor den Begriff aus dem Englischen zuwandern.

Die beiden Definitionen werden nun verbunden, d.h. gedeutet:

'ungeschützt', aber selbstbewusst.

Das ist nur vordergründig ein Gegensatz bzw. Widerspruch, denn Selbstbewusstsein in dem Sinne, dass sich hier jemand präsentiert, verlangt gerade ein Verlassen eines geschützten Bereiches. Wieder soll hier einem etwaigen Falschverstehen entgegengesteuert werden, wie bei der Freak-Folk-Abgrenzung. Interessant ist nicht, ob die Platte nun zum Genre Freak-Folk hinzugerechnet wird oder nicht (beides scheint vorzukommen), sondern dass diese Kategorie nicht die entscheidende ist. Es liegt nur am Zeitgeist, dass so vorgegangen wird; und aus dieser unerwarteten Folgerung mit Deutungscharakter wird die eigentlich entscheidende Kategorie des 'confessional Singer-Songwriter' entwickelt. Die Deutung ('ungeschützt', aber selbstbewusst) zeigt ihren Effekt auf die vorangehende unerwartete Folgerung mit Deutungscharakter (Zeitgeist) in der Nachträglichkeit. Auch wenn man sagen kann, dass der Nukleus der ersteren schon in der letzteren eingeschrieben ist, bleibt dies dennoch ein retrospektives Manöver mithilfe eines Vorgriffes auf die erst zu entwickelnde Deutung.

Die Deutung wird weiter durch  $I \leftarrow w(I \leftarrow w)$  Struktur begründet, es geht um die Stimme (Objekt klein  $a$ , Kennzeichen der Singer-Songwriterin) und die Instrumentenarrangements (Song-Writerin), und wieder tritt die Sängerin in den Vordergrund. Um wieder einem falschen Eindruck vorzubeugen, kommt jetzt das Stilmittel des Gegensatzes zum Einsatz: 'confessional' soll nicht falsch verstanden werden. Es kommt zu einer weiteren Definition 'aristokratisches Understatement und noble Verzichtshaltung'. Wieder ist eine unerwartete Folge (Hippiemädchen) Angelpunkt. Die gegebene Deutung wird also durchgearbeitet, insofern ihr Gehalt präzisiert wird. Dabei wird die Definition (aristokratisch...) weiter expliziert: erst als Bild (Denkmal), dann mithilfe eines Text-Zitats. Es handelt sich auch um die

Verknüpfung eines imaginären Bildes, welches durch die Deutung gewonnen wurde, mit einem Ausschnitt des Liedtextes, einem objektivierbaren Element der Platte selbst. Eingeschrieben findet sich hier auch die Relation von Mann vs. Frau, was auf einer anderen Ebene die Beziehung der Sängerin zu ihren Musikern wieder aufgreift.

Nachdem gezeigt wurde, dass es eine Verbindung von Deutung und Textebene gibt, wird nun Bezug genommen auf weitere Songtitel, die nun anscheinend für sich allein sprechen, insofern sie ohne weitere Ausführung als weitere Beispiele für die Geltung der Deutung angeführt werden.

Die Deutung wird nun nach dieser Episode erneut aufgegriffen. Im Vergleich mit einer anderen Künstlerin findet sich die Charakterisierung 'hintenrum wehrhaft', womit die gegebene Deutung weiter transformiert wird. Hinter dem 'ungeschützt' steht demnach durchaus etwas Wehrhaftes, sich zu wehren Fähiges, wie es mit dem 'selbstbewusst' in der Deutung schon angezeigt wurde. Schritt für Schritt differenziert sich das anfänglich entwickelte Bild.

Damit ist die Durcharbeitung der Deutung nun vorwiegend abgeschlossen, womit sie nun im eigentlichen Sinne applizierbar gemacht worden ist. So bedeutet das Abwehren 'naheliegender Fallen' schon eine relativ gefestigte Modellvorstellung der Platte, insofern ihr nun andere Modelle zum Vergleich entgegengestellt werden können. Authentizität als Mythos – eine diskursive Formation – wird kontrastiert mit einem 'abstrakten Potential' des souveränen 'Minimalismus'. Es geht hier auch um Verweisungen, die nicht auf eingebildete authentische Erfahrung, sondern in ein Spiel der Möglichkeiten gesetzt werden. Die naheliegende Falle wäre hier vielleicht dem 'confessional singer-songwriter' selbst zum authentischen Mythos zu erheben. Dabei wären 'hypnotische loop-Qualitäten' durchaus mit Authentizität verträglich. Und so kommt es auf das geäußerte 'beiläufig' an, welches die eigentliche Vermeidung der Falle ausdrückt. Aber aus der Psychoanalyse weiß man, dass gerade im Beiläufigen sich Intention äußert, auch wenn diese unbewusst ist. Damit verlagert sich die Lesart dahin, dass es sich hier um etwas Authentisches handelt, eben weil es sich nicht auf einen Authentizitäts-Mythos gründet. Es gelingt kein Verweis nach außen hin – das wäre mythisch –, sondern bloß der Verweis in die Qualität der Musik hinein, wodurch sie

wahrhaft authentisch wird. Das betrifft das Arrangement, nun wird das Songwriting thematisiert: Hier kommt das Wissen um die Sozialisation zum Zug – dabei wissen wir nur, dass Jain aus England zuzog. Folk-Tradition gründet sich auf Erfahrung, Leben – in verschiedenen Traditionen, d.h. Gesellschaften – und die Künstlerin hat zumindest zwei davon kennen gelernt (England und USA). Das wird reflektiert in die Musik: Die Grundstimmung ist als amerikanisch (weit) bezeichnet; über das Signifikantenspiel wird eng-lisch als Gegensatz der Melodie zuerkannt. D.h. Die Musik lässt sich zerteilen, und in diesen Teilen lassen sich Hintergründe identifizieren, deren Widersprüche authentisch (hier im Arrangement) vermittelt werden.

Es kommt also auf die Zerteilung an, dann auf die Beziehung der Teile. Dafür steht ein Bild ein, nämlich das des Blind-Date: sexualisiert – wie schon latent die Musiker-Sängerin-Beziehung – aber eben auch blind: Es spielt sich letztlich etwas im Verborgenen ab; es herrscht eine gewisse Spannung, Erwartung, aber das Wesentliche bleibt beiläufig, und gerade dadurch authentisch. Es ist nicht mehr weiter symbolisierbar als in der Form der Verdichtung in einem Bild. In der leeren Gospelkirche, einem Ort der Religion, der nicht mehr besetzt ist von der gläubigen Gemeinde, aber dennoch ein besonderer Ort bleibt. Das Urteil fällt dann auch so aus, dass die Beziehung längerfristig gewünscht ist. Also vielleicht könnte der Kritiker mehr schreiben, aber er ist genötigt hier zu enden, zudem wünscht er, dass die Widersprüche weiter in Kontakt gebracht werden, weil eben authentisch/gute Musik entsteht. Es ist also sicher der unsymbolisierbare Rest (Objekt *a*), der die Spannung, das Begehren aufrecht erhält. Man sieht deutlich, wie der erste Teil der Kritik darauf zielt ein Modell zu entwickeln. Das Material wird durchgearbeitet um zu verschiedenen Definitionen zu kommen:

- leise, ungrelle Töne
- confessional singer-songwriterin
- aristokratisch/nobler Verzicht
- hintenrum wehrhaft

Dann wird dieses Modell in die Musik hineinreflektiert im Bezug auf das Arrangement

und das Songwriting. Damit kehrt sich das Verhältnis um, denn damit ist die Musik selbst die Verdichtung des vorher entwickelten Modells. Es scheint notwendig, zuvor das Material durchzuarbeiten, um auf die Musik zu sprechen zu kommen. Dabei gibt es ein Schema: Die erste Zerteilung erfolgt anhand der beteiligten Personen und ihrer Rollen, also ihrer Beziehung, insofern sie für die Produktion wichtig ist. Dann wird auf eine diskursive Zuteilung (Freak-Folk) angesprochen, aber sich davon distanziert (also das diskursive Verhältnis der Kritiken untereinander thematisiert). Die zweite Definition entsteht (confessional singer-songwriter). Danach wird das charakteristische, die Stimme zum Objekt, und anhand dieser die Definition umgearbeitet. Die Stimme ist also schon Verdichtung eines Verhältnisses, nämlich des imaginierten Modells zu den objektivierbaren Elementen der Platte, insbesondere des Songtextes. Die weitere Explikation verläuft hin zum Text (Zitat) und dann zu den Songtiteln. Sprache steht also im Zentrum. Anschließend kommt das Aussehen zum Zug, also nun wirklich ein Bild, welches das Image der Künstlerin darstellt.

Es geht auch darum, Hintergrundwissen mit Höreindrücken zu koppeln. Dabei steht vielleicht der Höreindruck voran, von ihm aus wird Wissen recherchiert. Das Wissen wird dem Höreindruck untergeordnet, funktionalisiert bzw. durchgearbeitet, um den Höreindruck zu symbolisieren. So gibt es am Beginn den Kontrast zwischen Wissen und Eindruck:

- Schlagzeug laut/leise
- Freak-Folk – aber nicht die wesentliche Kategorie

Dann herrscht die Ähnlichkeit 'so wie; erinnert an...' in den Formulierungen vor. Mit dem Begriff 'confessional singer-songwriter' tritt dieser Bruch ein. Man sieht das auch im Umschlagen der Verknüpfungstypen von der Vorherrschaft von  $OI \rightarrow FG$  über die Deutung  $oI \rightarrow FG$  (D) hin zu  $wI \rightarrow FG$ . Dabei kommt die Deutung nicht direkt an, sondern verspätet sich etwas.

Auch die Deutung muss also zuerst durchgearbeitet werden von

- ungeschützt, aber selbstbewusst

hin zu:

- aristokratisches Understatement/Verzicht bzw.
- hintenrum wehrhaft

## 5.2. Janet Jackson. Discipline.<sup>40</sup>

OI → FG	Das vielleicht Extravaganteste, was man von Janet Jackson in Erinnerung behalten könnte, ist das in jüngeren Jahren getätigte Geständnis, sie schleudere bei drohenden Wutanfällen gern reife Melonen aus Hochhausfenstern, um sie am Boden zerplatzen zu sehen.
wI → FG	Dass das einer Katharsis gleichkommt, will man gern glauben.
I ← a	Ob es Janet, mittlerweile 41, eine ähnliche Befriedigung verschaffen kann, sich immer wieder als hochgradig sexualisiertes Wesen ins Gespräch und Geschäft zu bringen, mag man da schon eher bezweifeln.
OI → FG	Wer ständig von sich behauptet, er sei spontan oder sensibel, ist es ja meistens auch nicht.
wo	Auf »Discipline«, ihrem neuen, nunmehr zehnten Album jedenfalls/ fällt
I ← a	das schwere Schnaufen der Nymphomanie immer wieder zusammen mit einer so unbewegten, mechanischen, elektronisch entemotionalisierten
wI → FG	Gesangsdarbietung,/ dass man sich eine apathische Androide vorzustellen
I ← w	beginnt/ (natürlich im strumpfhosenengen Barbarella-Trikot, ihre letzte Diät war ja sehr erfolgreich).
I ← w	Das kann allerdings gut damit zusammenhängen, dass beim Intro ein schlumpfiges Computerstimmchen »Miss Janet« begrüßt/ und uns bereits
wI → F	auf einen roboterhaften, routiniert modischen Sound einstimmt.
was	»Feedback«, der Opener und die erste Singleauskopplung/, wird dann
wI → FG	erwartbar zum emsig blubbernden Timbaland/Timberlake-Klon;
I ← w	im Video dazu springen Jackson und einige schwarz eingepuderte Tänzer
wI → FG	zwischen Planeten hin und her,/ was genauso einfallslos wirkt.
I ← w	»Discipline« ist die erste Platte, die Janet Jackson bei ihrem neuen Label

<sup>40</sup> Böker, C. (2008): *Janet Jackson. Discipline*. Kritik.

I ← a	Island Def Jam/ und nicht mehr bei Virgin Records herausbringt.
I ← w	Ihr Lebens-gefährte Jermaine Dupri verantwortet das Ganze,/ und das
I ← a	erste Mal sind Jimmy Jam und Terry Lewis als Produzenten nicht mehr
OI → FG	dabei.
wo	Wenngleich deren süßstoffleichte Upbeat-Masche durchschlägt/ bei
welcher	»Rollercoaster « /– einem höchst durchschnittlichen Titel, der aber
	inmitten der synthetischen, dumpfen Hiphop und House-Anbiedereien
	(sogar ein Daft-Punk-Sample aus »Daftendirekt« gibt es in dem Vocoder-
	zernichteten »So Much Betta«) fast charmant und wiedererkennbar
	klingen könnte.
I ← w	Wenn Janet Jackson unterdessen den Plan nicht aufgegeben hätte,/ mit
was	ihrer Stimme inhaltlich etwas vermitteln zu wollen,/ wie sich am
wo	deutlichsten natürlich in »The 1«, einem Duett mit Missy Elliott, zeigt.
I ← w	Zwischen den Liedern kann man sich an Interludes erfreuen,/ Causerien
was	über Liebe und Schicksal beispielsweise,/ die in ihrer Naivität den
wI → FG	Tagebucheinträgen einer 14-Jährigen ähneln.
I ← a	Bizarr, aber es geht noch schlimmer/ – dann nämlich, wenn S&M Zitate
was	mit R&B-Elementen kombiniert werden:
I ← w	Der Titelsong »Discipline« lockt nicht nur mit der für manchen vielleicht
womit	verheißungsvollen Zeile/ »Lass deinen Frust an mir aus«,/ sondern
I ← a	beschwört zu den endlich einmal seelenvollen Closed-Harmony-
OI → FG	Gesängen/ aus dem Background auch die Vision eines gestrengen Vaters
	herauf, der gern einmal den Gürtel schwingt:
I ← w	»Daddy, I disobeyed you / Now I want u to come punish me...«.
oI → FG(D)	Das entspricht dem Vernehmen nach zwar der realen Kindheit unter der
	Fuchtel von Joe Jackson, aber wegen des inzestuösen Geschwiemels ist es
	dann doch wirklich zum Winden peinlich.

Der erste Satz greift sogleich mehrere Spannungsebenen auf. Zum einen den Vergleich der Gegenwart mit der Vergangenheit auf formaler Ebene, zugleich inhaltlich die Sublimierung von Wutanfällen. Dabei wird zunächst nicht darauf eingegangen, was diese Wutanfälle auslösen könnte, so dass diese Frage bis zum Ende der Plattenkritik insistiert, latent vorhanden bleibt. Die Sublimierung der Wut von damals wird als befreiend gekennzeichnet, jedoch gleich kontrastiert mit dem Heute. Ob die übermäßig empfundene Sexualisierung der Künstlerin ebenso befreiend wirkt, wird bezweifelt. Retrospektiv lässt sich hier schon latent ein Thema der Plattenkritik finden, welches erst später aufkommen wird, denn auch wenn die Sublimierung von Wut kontrastiert ist mit der Sexualisierung der Künstlerin, kann man die verbindende, dahinter liegende Frage, ob es sich bei letzterer auch um einen Sublimierungsversuch handelt, herauslesen. Jedoch ergibt sich zunächst als erster Angelpunkt für die Plattenkritik die Frage der Glaubwürdigkeit eines Künstlerimages, wenn es ob des Alters überkommen scheint.

Nun wird diese Dimension expliziert anhand des Widerspruchs der einerseits sexualisierten Stimmlaute, die dennoch andererseits automatisiert, bar jeden Gefühls aufbereitet worden sind. Es entsteht das Bild der apathischen Androide, die eine Verdichtung des Widerspruchs von Sexualisiertem und technisch, roboterhaft Produziertem darstellt. Der allgemein gehaltene Schluss wird nun anhand eines konkreten Beispiels begründet. Wurde zunächst generell über das Album geurteilt, wird nun die Computerstimme aus dem Intro in den Blick genommen, die als empirische Stütze für das zuvor gefällte Urteil herangezogen wird. Diese Lesart wird dann auch auf einen weiteren Song übertragen und durch den dazugehörigen Videoeindruck erneut verifiziert.

Es folgt die Aufzählung von Fakten, die das Heutige mit dem Gestrigen kontrastieren. Auffällig wird zweimal direkt hintereinander die gleiche Verknüpfungsstruktur des Gegensatzes verwendet, einmal im Bezug auf das Label, ein andermal geht es um den Produzenten, und beides wurde gewechselt. Dennoch gibt es Reste der Vergangenheit auf der aktuellen Platte zu finden, nämlich der Stil der alten Produzenten ist nicht vollends verschwunden. Das Vorhandensein dieses Rests hebt potentiell den Wert des Produktes, jedoch steht ihm die Veränderung der Künstlerin gegenüber. Wieder ist es

die Stimme, die thematisiert wird, nun jedoch als Träger von Sprache. Der Inhalt der Texte wird bedeutungslos gekennzeichnet und nicht umsonst mit der Naivität eines kleinen Mädchens gleichgesetzt, dem Image, das man der Künstlerin nicht (mehr) abnimmt. Das naive Denken über Liebe wird nun gesteigert zur sexualisierten S&M Thematik, womit die Brücke zum Anfang der Plattenkritik geschlagen ist.

Nach diesem Kreislauf wird nun auch die Deutung der vorgestellten Widersprüche dargelegt, und zwar als nicht-überwundener Ödipuskomplex, der heute inzestuös und peinlich wirkt. Die Deutung findet sich erst am Ende der Plattenkritik und sammelt die herausgestellten Widersprüche ein, ohne sie letztlich zu lösen. Sie bildet den Abschluss einer vorwiegend kausal argumentierten Folge, die zunächst darauf abzielt, das Bild der 'apathischen Androide' zu entwickeln und weiter zu verfestigen. Es wird weniger um eine Definition gerungen – die steht von Beginn an fest –, sondern vielmehr ergründet, welche Implikationen diese hat. Die von der Autorin gesetzte Definition scheint anhand verschiedener Beispiele argumentiert werden zu müssen. Dabei entwickeln die Spannungen, die sie diagnostiziert, jedoch keine befruchtende Dimension für eine weitere Verfeinerung bzw. Durcharbeitung des Materials. Es geht also nicht um einen Rest der Symbolisierung, der das Begehren aufrecht erhält, sondern um einen Mangel dieses Mangels.

Die Mittelpassage mit der Wiederholung der  $(I \leftarrow w(I \leftarrow a))$  Struktur, durch welche Fakten bündig erzählt werden, sticht besonders ins Auge. Diese Formation setzt einen harten Bruch in der Definitionsausführung, als würde mit dieser Auflistung von Hintergrundinformationen einem Schema entsprochen, welches nicht so recht mit der restlichen Plattenkritik übereinstimmen will. Damit wirkt dieser Zwischenteil vielleicht genauso 'mechanisch' wie es für die zu besprechende Platte konstatiert wird. Auch wenn Produzenten- und Labelwechsel zu den Hintergrundinformationen gehören, die üblicherweise in Plattenkritiken vermittelt werden, ist doch die Art und Weise hier markant. Zudem wird gerade in jenem Abschnitt die Verantwortung für 'das Ganze' dem Produzenten zugewiesen, der nicht umsonst als Lebensgefährte der Künstlerin in gewisser Spannung zu ihrem ödipalen Vater steht. Als Substitut für den inzestuösen Vater vermag er keine produktive Veränderung herbeizuführen, schlimmer noch: Er

kann das Niveau nicht halten. Selbst die Anleihen an vergangene Tage werden durch inhaltslose Texte subvertiert, solcherart als Hülle entstellt. Dabei wäre es durchaus denkbar, die naiven Texte als Ausdruck von (neuer) Verliebtheit der Künstlerin zu interpretieren, die mit ihrem neuen Partner gemeinsam eine Platte aufgenommen hat. Ein Neuanfang mit neuem Label und einer Künstlerin, deren Sexualität erneut erwacht, die sich begehrenswert gibt. So deutet jedoch die Kritikerin nicht, sondern am Ende sehen wir, dass es sich nur um 'inzestuöses Geschwiemel' handelt, und so rückt auch der Labelwechsel weg von 'Virgin' (Jungfrau) in ein neues Licht. Dabei wird die Verantwortung nicht der Künstlerin, sondern ihrem Lebenspartner (der als ihr 'Produzent' auch für ihren ödipalen Vater steht) zugeschrieben, nur allein die Text-Ebene in ihrem Bereich verortet.

Es geht also letztlich darum, dass sich das Umfeld geändert hat, davon jedoch nichts bei der Künstlerin angekommen ist. Sie handelt nicht eigenverantwortlich und verabsäumt es ihren Stempel der Musik aufzuprägen, sondern es sind die alten Produzenten, der Vater, der Lebensgefährte, die hier für sie agieren. Dabei ist es letzterer, in dem sich Vater und alte Produzenten verdichten, in der verlorenen Jungfräulichkeit des Labelwechsels.

Die Passivität der Künstlerin ist schon zu Beginn angemerkt. Sie schaut Wassermelonen nach, statt aktiv die Wut – also auch die damit verbundenen Emotionen – aufkommen zu lassen. Man kann sagen, dass die Sublimierung nicht funktioniert hat, dass die der Passivität unterstellte Katharsis keine Erleichterung oder Befreiung verschafft. Auch wenn man das 'gerne glauben' möchte, ist es letztlich nicht glaubwürdig. Vielleicht ist das auch der Grund, warum es nicht gelingt die Künstlerin zu greifen, sondern nur eine aufgesetzte Hülle, die 'apathische Androide':

- unbewegten, mechanischen, elektronisch entemotionalisierte Gesangsdarbietung
- synthetisch, dumpfen Hip-hop und House-Anbiedereien
- Vocoder zernichteten
- süßstoffleicht
- erwartbar emsig blubbernder Klon.

Mit diesem Vokabular wird hier charakterisiert. Wenn man davon ausgeht, dass die Autorin vor dem Schreiben der Kritik die Platte gehört hat, dann stand ihr Höreindruck fest. So findet sich keine Entwicklung oder Durcharbeitung des Höreindrucks im Text, sondern nur dessen Begründung. Das heißt, die Autorin war nicht mit der Symbolisierung ihres eigenen Begehrens konfrontiert, sondern mit Widerständen, die sich dem in den Weg stellten. Diese Widerstände findet sie allein im Produkt, nicht bei sich selbst. Zudem fällt auf, dass sie keine der Möglichkeiten ergreift, auf einen Feministischen Diskurs zu sprechen zu kommen, um eine andere Perspektive auf die übersteigerte Sexualisierung der Künstlerin einzubringen.

Es geht um die Differenz von Schein und Sein. Das findet sich im ersten Angelpunkt: Spontan oder sensibel sind keine Bezeichnungen, die man sich selbst geben kann. Nur dass das ritualisierte Schleudern von Wassermelonen weder spontan noch sensibel erscheint. Auf den ersten Blick ist der Bezug zu den vorhergehenden Aussagen ein rein formaler: Was die Künstlerin von sich selbst aussagt, stimmt nicht. So ist das 'Geständnis' des Schleuderns von Wassermelonen ein besonderer Fall, eben extravagant. Es scheint nämlich zu stimmen, dass die Künstlerin so vorgegangen ist. Und damit hat sie in 'jüngeren Jahren' etwas von sich preisgegeben. Das steht in Kontrast zum aktuellen Auftreten, welches ein Image präsentiert, von dem bezweifelt wird, dass es von der Künstlerin glaubhaft realisiert wird. Diese Spannung zwischen früher und jetzt der spezifischen Künstlerin wird kondensiert in eine allgemeine Aussage: »Wer« auch immer sagt, er sei sensibel oder spontan, dem ist diesbezüglich zu misstrauen. Dabei entspricht das 'spontan oder sensibel' am ehesten dem naiven Denken über Liebe, welches erst viel später in der Kritik angesprochen wird. Die Naivität einer 14-jährigen bei der 41-jährigen Künstlerin (man bemerkt die Vertauschung) hat eine tragische Dimension, wie auch das Wassermelonen-Schleudern als Sublimierung von Wut. Beides zeugt von der Unselbständigkeit der Künstlerin. Die Parallelisierung mit der übersteigerten Sexualisierung lässt die Frage aufkommen, was hiermit sublimiert werden soll. Erst die Ödipus-Deutung liefert dafür den Schlüssel, wenn man unterstellt, dass der Verlust des Vaters – der vielleicht hinter den Wutanfällen gestanden haben könnte – durch 'inzestuöses Geschwiemel' verdeckt werden soll. Insofern zeugt die Plattenkritik von Melancholie, die latent im Werk mitschwingt, jedoch nicht offen

gezeigt werden kann von einer Künstlerin, die sich diszipliniert ihrem Image unterordnet. Die Melancholie über den verlorenen Vater verdoppelt sich in der Kritik zur Melancholie der ungreifbaren Künstlerin, die in ihrem eigenen Werk nicht präsent ist und der nur durch alte Erinnerungen beizukommen ist. Im Umkehrschluss kann man davon ausgehen, dass Musikalben nicht nur eine Fassade zu präsentieren haben, sondern dass auch die Künstlerin darin als Person glaubhaft eingeschrieben sein soll. Die melancholische Dimension – unmögliche Trauer über ein verlorenes Objekt – prägt somit die Auseinandersetzung. Da die Person, unter deren Namen die Veröffentlichung firmiert, nicht darin eingeschrieben ist, wird eine andere Instanz für die Verantwortung gesucht. Gefunden wird als Ersatz – sowohl für den Vater als auch für die Künstlerin – der Produzent/Lebensgefährte, der jedoch als bloßes Substitut diese Rollen nicht auszufüllen vermag. So wie der Vater für die Künstlerin, ist die Künstlerin selbst das verlorene Objekt der Plattenkritik, positioniert zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, die projiziert wird in das Objekt der Stimme (entemotionalisierte Nymphomanie), dem prototypischen Objekt klein *a*, das hier defekt wirkt. Obwohl die Künstlerin in der Plattenkritik über weite Strecken entleert erscheint, kommt die Autorin erst spät auf die Verlusterfahrung zu sprechen, obgleich diese schon im Label- und Produzentenwechsel inhärent ist. Mit der Thematisierung der Vaterbeziehung gelingt die Deutung, die den vorgestellten Widersprüchen eine gemeinsame Ebene eröffnet. Damit entsteht der Eindruck, dass die persönlichen Probleme entweder im Privaten zu lösen seien, oder explizit in der Musik thematisiert werden sollten. Für die These des verlorenen Objekts lässt sich der Titel (Discipline) anführen, den man als Identifikation mit einer Eigenschaft des verlorenen Vaters interpretieren kann. Davon bleibt auch nur eine Pseudodisziplin über, es gelingt nämlich der Künstlerin nicht professionell ihren Beruf auszuüben und jegliche privaten Angelegenheiten beiseite zu lassen. Somit wendet sich die eigentliche Kritik dahin, dass gerade die persönlichen Umstände der Künstlerin im Album zu hören sind, nur eben verdeckt durch ein dafür unpassendes Image.

Als Zwischenhypothese halten wir fest, dass, um das Objekt klein *a* der Plattenkritik zu konstituieren, das Wissen um die Verhältnisse einer Person und die Wahrheit, die sich im Höreindruck vermittelt, in Übereinstimmung gebracht werden müssen. Der

Plattenkritiker ist zunächst die Instanz dieser Vermittlungsarbeit. Scheitert er, dann projiziert er das Versagen in das Objekt und sucht nach der Begründung. Indem er nicht allein für sich, sondern als Medium in allgemeiner Subjektivität spricht, kann er dieses Versagen nicht bei sich selbst verorten. Der Gedanke, dass andere vielleicht anders urteilen könnten muss verdrängt werden, um die Funktion des Plattenkritikers auszufüllen. Der Kritiker ist ein zufälliger, aber typischer Rezipient, der höchstens ein spezifisches Wissen hat, jedoch nicht einen anderen Höreindruck (insofern jeder Höreindruck speziell ist). Der Höreindruck ist demnach die Basis zwischen Leser und Kritiker, das Wissen eine Differenzierung dieser Instanzen. Durch die Applikation von Wissen entstehen Kontexte, innerhalb derer sich der Höreindruck durchaus ändern kann. Damit besteht die Aufgabe der Plattenkritik darin, verschiedene Kontexte zu eröffnen, welche anschließend wieder in Verdichtungen gebündelt werden. Es handelt sich um ein spezifisches Zusammenspiel von Imaginärem und Symbolischem. Das symbolische Wissen um Relationen und Verhältnisse wird mit dem imaginären Höreindruck gekoppelt und verdichtet sich in imaginären Bildern.

Die Stellung des Kritikers provoziert ihn zur Projektion, zur Objektivierung, wodurch paradoxer Weise das Objekt in spezifische Kontexte gespalten wird. Letztlich jedoch wird das Objekt durch metaphorische Verdichtung konstituiert, ein Urteil in dem Sinne, dass die Sache auf den Punkt gebracht wird und zwei Seiten der Unterscheidung zugleich benannt werden.

Die Abgetrenntheit des Wissens von der Wahrheit des Höreindrucks wird bei der letzten Plattenkritik sehr deutlich im Bruchstück des Mittelteils, in dem die Hintergrundinformationen isoliert, motivationslos eingeschoben sind. Der Anschluss gelingt dann erst wieder über das 'süßstoffleicht', also dem erneuten Aufgreifen des Stehen-für-was-man-nicht-ist-Themas.

### 5.3. *Wighnomy Brothers. Metawuffmischfelge.*<sup>41</sup>

I ← w	Neben Ricardo Villalobos und Methew Dear gehören die Wighnomy Brothers aus Jena zu den wenigen echten Innovatoren der Clubmusik der Nullerjahre.
I ← w	Ihre kurzatmigen, komprimierten, spröden und mürben Grooves mit den raumgreifenden, ausladenden Bässen sind eine substanzielle Neuerung.
oI → FG(D)	Clubmusik ist Körpermusik, und die Grooves von Gabor Schablitzki und Sören Bodner erfassen die Tanzenden auf eine ganz besondere Weise: Ihre Klänge adressieren nicht den Körper als Ganzes, sondern die einzelnen Körperteile wie die Fäden die Glieder einer Marionette.
I ← w	Disco-Grooves gehen in die Hüften und Techno-Grooves eher in den Oberkörper.
OI → FG	Die Musik der Wighnomys impliziert aber keine Hierarchisierung: Es ist eine Musik der Muskeln, der Sehnen und der Nerven.
I ← w	Die Produktionen und Remixe der Wighnomy Brothers bzw. von Robag Wruhme (wie sich Schablitzki solo nennt) entwickelten sich zu einem Markenzeichen und wurden in zahllosen anderen Produktionen nachgeahmt.
wI → FG	Ihre Veröffentlichung »Metawuffmischfelge« ist eine kleine Sensation auf dem ansonsten recht übersättigten Markt der Mix-CDs:
I ← w	Es ist ihr erster Mix für das eigene Label Freude am Tanzen.
oI → FG(D)	Was sich sonst in einem Set über mehrere Stunden entwickelt, wird hier auf die Länge einer CD verdichtet.
I ← w	Einem grafischen Schema auf der Rückseite ist zu entnehmen, welche Stücke im jeweiligen CD-Titel zu hören sind, in einzelnen Abschnitten tauchen bis zu sechs verschiedene Ausgangsstücke auf.

41 Waltz, A. (2008): *Wighnomy Brothers. Metawuffmischfelge.* (Kritik).

OI → FG	Auf »Metawuffmischfelge« arbeitet Schablitzki, der das Set ohne seinen Partner zusammengestellt und gemixt hat, nicht nur die tiefen Atemzüge aus den mächtigen Lungenflügeln der Bässe und das anstachelnde Zischen der Snaredrums heraus, sondern auch die klangliche Multidimensionalität der aktuellen Clubmusik:
I ← w	Dem in über siebzehn Tracks entwickelten, konsistenten, packenden Grundgerüst der Grooves stehen reiche, fein ausgearbeitete Soundminiaturen gegenüber, die den Klangraum gliedern und beleben.
I ← w	Das Spektrum reicht dabei von anheimelnder Elevator Music bis zu fremdartigen elektronischen Klängen.
OI → FG	Beharrlichkeit und Ernst und Unterhaltung und Abwechslung befinden sich bei den Wighnomys im perfekten Gleichgewicht.

Wir finden in dieser Plattenkritik zwei Deutungen, die in einem engen Zusammenhang stehen und sich gegenseitig stützen:

- Clubmusik ist Körpermusik, und die Grooves von Gabor Schablitzki und Sören Bodner erfassen die Tanzenden auf eine ganz besondere Weise: Ihre Klänge adressieren nicht den Körper als Ganzes, sondern die einzelnen Körperteile wie die Fäden die Glieder einer Marionette.
- Was sich sonst in einem Set über mehrere Stunden entwickelt, wird hier auf die Länge einer CD verdichtet.

Die erste Deutung führt die Körpermetapher ein, um darzustellen, dass die Musik auf verschiedenen Ebenen wirkt. Damit zielt sie auf eine Zerteilung der Musik in verschiedene Elemente ab (Glieder einer Marionette), betont die Vielschichtigkeit der Musik, und stellt sie der Ganzheit des Körpers gegenüber. Die Teil-Ganzes-Beziehung steht hier infrage, allerdings mit dem Fokus auf die metonymische Entfaltung der einzelnen Elemente. Die zweite Deutung spricht dagegen von Verdichtung des sich sonst langsam Entwickelnden, fokussiert damit den Sprung von der Metonymie in die Metapher. Es handelt sich daher eher um zwei Seiten einer einzigen Deutung, die wir im Text an zwei unterschiedlichen Stellen antreffen. Jedoch lässt sich dazwischen ein

Prozess verfolgen, der den Übergang zwischen den beiden Deutungsinstanzen regelt.

Zu Beginn wird versucht generell die Musik der beiden Künstler zu beschreiben. Mit der Körpermetapher wird ein Bezug zwischen Musikstil (Clubmusik ist Körpermusik) und den verschiedenen Ebenen der Musik etabliert. Die unterschiedlichen Anteile in der Musik werden regelrecht an Stellen des Körper verortet an denen sie wirken sollen. Allerdings scheint diese Strategie in eine Sackgasse zu führen, denn der Diskurs wird sogleich gebrochen durch eine unerwartete Folge mit Deutungscharakter:

- Die Musik der Wighnomys impliziert aber keine Hierarchisierung: Es ist eine Musik der Muskeln, der Sehnen und der Nerven.

Die Auflistung der verschiedenen Anteile in der Musik führt bloß zu einem beliebigen Nebeneinander dieser Elemente, jedoch nicht zu einer Ordnung bzw. Gliederung. Daher wird die eine Seite der ersten Deutungsinstanz fallengelassen (einzelne Körperteile wie Fäden die Glieder einer Marionette), jedoch die andere Seite der Körpermetapher wiederholt. Es folgt ein kurzer Exkurs in die Rezeptionsgeschichte der beiden Künstler, deren Vorbildwirkung wird thematisiert, um sich dann der eigentlich zu behandelnden Platte widmen zu können. Erst über diesen Umweg wird die zweite Deutungsinstanz ermöglicht, die der vorhergehenden dasjenige Element hinzufügt, das ihre Wirkung zur Entfaltung bringt. Dementsprechend folgt auch sogleich eine imaginäre Verbildlichung der Verdichtung, die auf der Rückseite des Plattencovers gefunden wird. Dieses Bild steht im Kontrast zu dem vorangegangenen Versuch, die verschiedenen Anteile in der Musik im Text zur Darstellung zu bringen und bietet eine gelungenere Lösung für diese Aufgabenstellung.

Das Zusammenspiel der beiden Deutungsinstanzen wird im erneuten Versuch ersichtlich, die Musik zu beschreiben. Das Körperelement findet sich in der Charakterisierung des Bass' (Lungenflügel), aber das neue Element der Multidimensionalität wird in den Soundminiaturen gefunden, die dem Fundament gegenüberstehen und »den Klangraum gliedern«. Anfangs wurde bloß die Beziehung von Bass und Groove thematisiert; nun werden dieser Paarung die Soundminiaturen gegenübergestellt und so der Platte eine Struktur gegeben.

Das Material wird jedoch nicht explizit durchgearbeitet, sondern wir finden nur ein unbewusstes Anzeichen im abrupten Themenwechsel. Es braucht seine Zeit, bis das

Scheitern des ersten Strukturierungsversuches verdaut ist, und die zweite Instanz die Deutung so verändert, dass sie ihre Wirkung entfalten kann. Aber nicht umsonst findet sich in der Zwischenpassage der Übergang von der allgemeinen Beschreibung der Musik hin zur Thematisierung der spezifischen Platte; ein Manöver, welches auch den Namen der Platte nennt. Durch die Imagination der Verdichtung kommen auf opakem Weg die Soundminiaturen als bisher fehlendes Charakteristikum hinzu. Erst damit gelingt schließlich die Auflösung. Die Eigenheiten dieser Plattenkritik – die wir auch als angeführte Eigenheiten der Platte verstehen müssen – kommen besonders im letzten, zusammenfassenden Satz zum Ausdruck. Vier einzelne Ebenen werden jeweils durch »und« verknüpft und stellen so die Überdeterminierung auch im Text dar.

Diese Plattenkritik gibt uns Gelegenheit, den Unterschied zwischen der Deutung bei Argelander und Lacan zu thematisieren. Aus lacanianischer Sicht wäre die unerwartete Folgerung mit Deutungscharakter, welche die unmögliche Hierarchisierung anspricht, als eigentliche Deutung zu fassen, die enigmatisch einen Rahmen für die inhärenten Widersprüche setzt. Im Sinne Argelanders handelt es sich dabei aber nicht um eine Deutung im klassischen Sinne, da von ihr kein Erklärungspotential ausgeht, keine Motivlücke oder ähnliches geschlossen wird. Für uns ist es wichtig, den Zusammenhang zwischen den drei Aussagen zu sehen. So haben wir die fragliche Stelle als Symptom dafür gesehen, dass der erste Deutungsversuch in eine Sackgasse geraten ist, jedoch auch eine (noch) verborgene Lösung für dieses Problem in Form der Körpermetapher beinhaltet. Jedoch muss diese in der zweiten Deutungsinstanz erst explizit ausgesprochen werden, um sie durcharbeiten zu können und so zu einer Lösung zu gelangen.

Die gesamte Plattenkritik ist von dem Versuch getragen, eine Struktur für die Platte zu finden, in der sich ihre Charakteristik darstellen lässt. Damit liegt dem Unterfangen die Prämisse zugrunde, dass musikalisches Phänomen und dazugehörige Plattenkritik auf strukturellem Niveau in Kontakt zueinander geraten können. Zunächst gilt es diese Schnittstelle zu schaffen, und man kann sehen, dass diese Aufgabe insistiert, solange sie nicht zufriedenstellend gelöst worden ist. Wenn jedoch die Struktur geschaffen worden ist, und damit die wesentliche Aufgabe geleistet wurde, kommt die Plattenkritik schnell

zu ihrem Ende.

Als Lacanianer verstehen wir Struktur als System sich wechselseitig stützender und konstituierender Signifikanten, die bloß negativ bestimmt sind. Die Struktur wird demnach in zweierlei Weise positiv dargestellt, einmal verdichtet in der Platte, ein andermal im Text der Plattenkritik. Die Signifikation von Musik erfolgt demnach durch die Enthüllung ihrer Struktur. Nun müssen wir jedoch diesen Vorgang problematisieren, denn wir können nicht ohne weiteres von einem Primat der musikalischen Struktur ausgehen. Vielmehr konstituiert die Plattenkritik durch ihr identifikatorisches, positives Setzen der Struktur eine Möglichkeit der verdoppelnden Realisierung der musikalischen, und bringt damit die musikalische Struktur selbst hervor. Der Punkt ist, dass es keine reine Struktur im musikalischen Phänomen gibt, die nur erkannt werden müsste, um sie korrekt im Text darzustellen. Als verdichtetes Phänomen ist die Platte überdeterminiert, und folglich lassen sich in der Entfaltung ihrer Struktur verschiedene Darstellungsweisen entwickeln, die jedoch nicht jeweils das gleiche nur unterschiedlich darstellen, sondern tatsächlich unterschiedliche Strukturen herausstellen. Dennoch ist die Symbolisierung nicht beliebig, denn wie unsere bisherige Untersuchung aufzeigt, insistiert die Struktur der Platte, bis eine applizierbare Schnittstelle geschaffen wird. Wir deuten das als Insistieren der Signifikanten, die auf ihre Realisierung drängen. Dabei ist der Prozess der Signifikation Widerständen ausgesetzt, die sowohl von Seiten der Platte, als auch vom kritisierenden Subjekt ausgehen. Der Plattenkritiker projiziert – aufgrund seiner Stellung eines in subjektiver Allgemeinheit urteilenden Subjekts – seine Widerstände in die Platte bzw. an den Ort, den er für diese in seinem Diskurs bereithält. Erst an diesem Ort werden die Widerstände, die in Form von Widersprüchen auftreten, für Deutungen zugänglich, infolge derer das Material durchgearbeitet werden kann.

Dabei gilt es die Gemeinsamkeiten, aber auch die Unterschiede zum psychoanalytischen Setting herauszustellen. Bringt ein Analysand einen Traum in die Analysestunde, so dient die Freie Assoziation dazu, das verdichtete Phänomen in einzelne Elemente aufzuspalten und anhand der weiterführenden Assoziationsketten letztlich zu einer Darstellung der Struktur des Traumes zu gelangen, vom manifesten zum latenten Trauminhalt fortzuschreiten. Doch dieser Prozess unterliegt dem Setting, insofern der Analysand nicht alleine, sondern der Analytiker ebenso anwesend ist. Der erste Effekt

ist, dass damit die Sprache ins Spiel kommt, und dadurch der Analysand seines Genießens suspendiert wird. Der zweite Effekt ist, dass der Analytiker im Diskurs des Analysanden einen Ort zugewiesen bekommt, an den Widerstände projiziert werden können. Beides zielt darauf ab, den Ort des großen Anderen herauszustellen, von dem her sich der Diskurs ordnet. Die Signifikation des Traumes erfolgt von diesem Ort her. Ebenso dienen die Assoziationen des Plattenkritikers dazu, das verdichtete Phänomen Platte aufzuspalten und verschiedene Elemente herauszugreifen. Auch er ist zur Sprache gezwungen, denn er schreibt letztlich für die Leserinnen und Leser. Sowohl die Struktur des Traumes als auch die Struktur der Platte insistieren in ihrer Symbolisierung. Doch während es für den Analysanden darum geht, seine eigenen Widerstände durch Projektion für ihn selbst zugänglich zu machen, gilt es für den Plattenkritiker die Struktur der Platte für seinen Diskurs zu ergründen. Der Traum ist das Produkt des Analysanden, die Platte ist für den Kritiker erstmal etwas fremdes. Diese Differenz ist jedoch verschwindend klein, denn auch der Traum als unbewusstes Gebilde kommt von einem anderen Ort, stellt etwas fremdes für den Analysanden dar. Für beide geht es demnach darum, sich im jeweiligen Phänomen wiederzuerkennen, durch Projektion der Widerstände ein Begehren zu entwickeln. Das Begehren ist in erster Linie Begehren zur Symbolisierung. Von was? Vom Begehren des Andern! So wie die psychoanalytische Arbeit die Struktur des Traumes zugleich konstituiert wie herausstellt, indem sich der Diskurs vom Anderen her organisiert, gilt es für den Plattenkritiker ebenso von diesem Ort aus zu sprechen. Damit ist er – übertragen auf das psychoanalytische Setting – zugleich Analysand und Analytiker. Er kann nicht auf die Deutung durch einen anderen hoffen, sondern muss selbst diesen Akt setzen. Durch seine Stellung ist er jedoch der Verantwortung entbunden, seine eigenen Widerstände zu deuten, sondern er kann diese funktionalisieren, um die Struktur der Platte herauszustellen, die er nicht wieder auf sich beziehen muss.

Die Projektion, das ist das Hineinlegen von Widersprüchen in die Platte, die dort verortet werden. Die Plattenkritik, das ist das Aneignen von Struktur. Wenn jedoch zuerst etwas hineingelegt werden muss, um das Objekt zu konstituieren, was ist es dann, was man sich aneignet? Es ist nicht das gleiche wie das, was man hineinlegt, denn weder eignet man sich immer dasjenige an, was man zuvor eingebracht hat, noch bleibt

es dasselbe was es zuvor war. Das wird deutlich mit der Körpermetapher, die eingebracht wird um die Teil-Ganzes-Beziehungen zu thematisieren. Lacan hat diesen Effekt des Körperbildes herausgestellt im Spiegelstadium, in welchem ein Bild dazu dient, sich ein Ganzes (zumindest als Versprechen) anzueignen. Daraus resultiert die Identifizierung, nicht mit dem Spiegelbild selbst, sondern mit einem Signifikanten, mit dem Signifikanten »Ich«. Um das Spiegelbild als Objekt zu gewinnen, legt man etwas hinein, um auf der anderen Seite des Prozesses etwas ganz anderes zu extrahieren und sich anzueignen. Kraft der Verneinung wird in der Plattenkritik der Körper als Repräsentant der Ganzheit eingeführt, um auf seine Teile sprechen zu kommen. Die Identifikation der Musik als Objekt erfolgt nicht als Körper, sondern als Eine; eine spezifische Musik, die gegenüber allen anderen Musiken differenziert ist. Aber die Musik der Wighnomy Brothers als Ganzes ist noch ein zu abstrakter Begriff, eine Worthülle, und resitiert seiner Signifikation. Erst als das Feld auf die spezifische Platte eingegrenzt wird, auf ein einzelnes Imaginäres, unter der Nennung ihres Eigennamens, kommt es zur zweiten Deutungsinstanz, die ihre Wirkung entfaltet. Der zu überbrückende Widerspruch artikuliert sich in der ersten Deutungsinstanz, der eine implizite Gleichsetzung von Clubmusik und Groove vorausgeht, in Form einer markanten Substitution des Wortes »Groove« durch »Klänge«. (1) Die Grooves wirken in besonderer Weise. (2) Die Klänge adressieren nicht den Körper als Ganzes. (3) Als Beispiele dafür werden aber nur Disco-Grooves und Techno-Grooves aufgeführt, von Klängen wird nicht gesprochen. Zunächst werden »Grooves« und »Klänge« synonym gebraucht; eine Bedeutungsgleichsetzung, die jedoch nicht aufgeht. Durch die von der zweiten Deutungsinstanz geleistete Vermittlung werden nun »Grooves« und »Klänge« differenziert, wodurch dem Grundgerüst der »Grooves« nun die gliedernden »Soundminiaturen« entgegengestellt werden können. Damit wurden die Pole geschaffen, deren spannungsreiche Beziehung untereinander den Bereich der Musik einrahmt. Die Struktur der Platte emergiert aus dieser Gegenüberstellung. Was damit geleistet wurde, ist die Einschreibung des Widerspruchs auf der synchronen Ebene der Signifikanten, wodurch ein Metapherneffekt entsteht, der die diachronische Ebene der Signifikanten abstept<sup>42</sup>.

---

42 Heben wir hervor, dass es die Aufgabe des Plattenkritikers ist, herauszufinden, was die Platte

Vielleicht ist es nun Zeit zu überlegen, welchen Wert das für die Signifikation von Musik hat. In der Ästhetik spricht man von Einheit, die in die Mannigfaltigkeit gebracht wird. Wir würden sagen, das ist ein Metaphereneffekt, so wie wir ihn eben beschrieben haben. Damit verlagern wir jedoch die Ästhetik in die Plattenkritik und gehen damit einen Schritt weg von einer reinen Rezeptionsästhetik. Die Plattenkritik rezipiert nicht nur die Musik, zudem recherchiert und diskutiert sie in einer Dimension des Wissens. Sie nimmt sich die Platte als Objekt, und was heißt das anderes, als dass sie ein Begehren erzeugt und auf dieses Objekt richtet? Da sieht man welchen Wert die Vatermetapher für die Ästhetik hat, indem sie das enigmatische Begehren der Mutter benennt, ihm den Phallus unterschiebt und auf diese Weise Einheit in die rätselhafte, ungreifbare Mannigfaltigkeit des Begehrens einsetzt. Das bedeutet, dass die Musik als Teil der Platte gezählt werden kann, manchmal vielleicht als der wesentliche Teil, was heißt, dass es Fälle gibt, in denen es tatsächlich um die Musik geht. Die eingebrachte Einheit (Projektion) differenziert die Teile (Spaltung) und unterscheidet damit die Musik negativ von allen anderen Teilen. Musik als Teil der Platte ist damit geworden – zu was? Zu einem Signifikanten unter anderen, bzw. zu einem Signifikanten unter *dem* (großen) Anderen. Wenn es stimmt, dass ein Signifikant das ist, was ein Subjekt

---

ausmacht. Damit artikulieren wir gleichzeitig, dass die Musik zum verstummen gebracht wird in der Plattenkritik, jemand dreht sie ab – wie man umgangssprachlich sagt –, aber sie schwingt weiter. Wie ein Ohrwurm nistet sich die Musik ein im Subjekt, woran man sehen kann, dass das Signifikat gleitet – nicht unter den Buchstaben, wie oft missverstanden wird –, sondern unter den Signifikanten. Der Ohrwurm, das ist eine Metapher, die besagt, dass einen etwas wurmt, und zwar nicht irgendwo, sondern im Ohr; und seit Freud wissen wir, dem einen Sinn zu geben als Wiederholungsphänomen, dessen Triebkraft aus einem Jenseits des Lustprinzips stammt, und daher nicht einfach abgedreht werden kann. Freud entwickelt diese Idee anhand von wiederkehrenden Träumen von Traumatisierten, in denen sie dem schrecklichen Ereignis, das sie quält, sich immer und wieder aussetzen. Bleiben wir beim Ohrwurm, dann ist er vielleicht Ausdruck des traumatischen Erlebnisses, welches einsetzt, wenn die Musik zu einem Ende gebracht werden musste. Schluss, aus, damit findet man sich nicht ab. Die Musik spielt weiter im Kopf – wie man sagt, weil da die Ohren dran sind – und man sieht ganz deutlich, dass hier etwas resistriert, nämlich dem Ausmachen der Musik. Diesen Effekt weiß sich der Plattenkritiker zu Nutze zu machen, indem er die Musik ausmacht und schreibt. Was nachschwingt, ist das Signifikat, und es findet sich wieder im Text, den er produziert. Somit ist die Signifikation gebunden an das Ausmachen, und die Schnittstelle, von der wir sprachen, ist ja auch ein Schanier, an dem eine Tür eingehängt ist, die zugeschlagen wird.

repräsentiert für einen anderen Signifikanten, konstituiert die Plattenkritik das Subjekt (der) Musik. Damit einher geht, dass die Anerkennungsdiagnostik zwischen dem Subjekt (der) Musik und dem Subjekt (der) Plattenkritik sich einnistet in einem unbewussten Bereich. Lacan hat das als Diskurs des Herrn artikuliert und dafür die Formel gegeben:<sup>43</sup>

$$\frac{S_1}{S} \rightarrow \frac{S_2}{a}$$

Wir lesen das folgendermaßen: Das Subjekt (der) Plattenkritik ( $S_1$ : Plattenkritiker als in subjektiver Allgemeinheit Urteilender), dem ein gespaltenes Subjekt supponiert ist ( $S$ : Plattenkritiker als Mensch), eignet sich das Subjekt (der) Musik ( $S_2$ ) an, wodurch produziert wird das Objekt klein  $a$ , als Objektgrund des Begehrens. Es gibt zwei Effekte, die daraus resultieren, dass dem Subjekt (der) Musik das Objekt klein  $a$  supponiert wird. (1) Die Musik wird selbst zum begehrten Objekt für das gespalte Subjekt des Plattenkritikers. (2) Das Objekt klein  $a$ , welches das Genießen repräsentiert, ist für den Plattenkritiker nicht zu haben, ist durch ihn selbst außerhalb seiner Reichweite gesetzt. Das heißt: Die Signifikation von Musik durch die Plattenkritik konstituiert diese als zählbaren Teil, in dem ein Genießen grassiert, das als solches nicht zu haben ist. Das Subjekt (der) Plattenkritik verdeckt zwar das ihm supponierte, durch die Kastration fundamental gespalte Sprachsubjekt, ist aber durch sein Sprechen ebenfalls des Genießens suspendiert. Es richtet sein Sprechen auf das nun begehrte Objekt, welches es zerniert, umkreist, wodurch dieses eine Rahmung findet. Das Genießen wird auf der einen Seite fallen gelassen, um es auf der anderen Seite der Skala als Begehren zu erlangen.

An dieser Stelle zeigt sich der ganze Wert unseres zweiten Beispiels in dem sich das begehrte Objekt defizitär zeichnete. Das Dingfestmachen dieses Umstandes am prototypischen Objekt klein  $a$  der Stimme, die sowohl durch technische Manipulation als auch durch charakterliche Schwäche der Sängerin des Genießens beraubt ist, wird durch die Deutung gerahmt, dass es sich dabei um einen ungelösten ödipalen Konflikt handelt. Das heißt, dass die Vatermetapher selbst als defizitär diagnostiziert wird. Oder

---

43 Lacan, J.: *Psychoanalysis Upside Down. The Reverse Side Of Psychoanalysis. Seminar XVII*. 17. Dezember 1969.

sagen wir es anders: Der Mangel des Mangels des Genießens, beschädigt das begehrte Objekt. Durch Projektion wird dies nun in das Objekt selbst hineingelegt und am Objekt klein *a* der Stimme durchexerziert. Die Ursache für das Nichtzustandekommen des Begehrens erscheint dann nicht auf der Ebene des Subjekts (der) Plattenkritik, sondern überhaupt auf der Ebene des fehlenden Namen-des-Vaters, dessen Substitute nicht die Wirkung der Vatermetapher auslösen können.

Um was es sich handelt, was man hier beobachten kann, ist das fundamentale Auseinandertreten der Aussage und dem Aussagen. Kehren wir hierfür wieder zurück zu unserem dritten Beispiel. Durch die Verneinung wird die Aussage des ganzen Körpers ins Spiel gebracht:

- Ihre Klänge adressieren nicht den Körper als Ganzes, sondern die einzelnen Körperteile

und dem steht gegenüber:

- Ihre Klänge adressieren den Körper als Ganzes

Beide Aussagen sind falsch auf der Ebene der Aussage, weil sie sich gegenseitig voraussetzen. Weder sind Körperteile ohne ein Körperganzes zu denken, noch umgekehrt ein Körperganzes ohne seine Teile. Insofern können Klänge nie den ganzen Körper ansprechen, weil sie immer nur einzelne Teile adressieren. Aber gerade weil sie einzelne Teile ansprechen, sprechen sie den Körper als Ganzes an, da die einzelnen Körperteile nicht unabhängig voneinander, isoliert vorliegen, sondern miteinander über das Ganze des Körpers zusammenhängen.

Auf der Ebene des Aussagens trägt sich nun jedoch das Begehren ein. Das Begehren trachtet hier danach die Musik als innovative Clubmusik zu beschreiben, die den Körper in besonderer Weise erfasst. Die Metonymie des Begehrens ermöglicht überhaupt erst die anschließende Aufspaltung in Disco-Grooves und Techno-Grooves, aber noch nicht die Hierarchisierung, die als Struktur einen Metaphereneffekt benötigen würde. Um diesen zu erlangen, bedarf es einer Vermittlung der durch die zwei gegensätzlichen Aussagen aufgespannten dynamischen Antonomie. Diese wird durch die zweite Deutungsinstanz geleistet, die das Moment der Verdichtung, der Überdeterminierung einbringt, und so den anfänglichen Gegensatz in eine »nicht nur, sondern auch« Form transformiert. Das hat zur Folge, dass nun zwischen Groove und Klängen unterschieden

wird, die zuvor noch synonym gebraucht wurden. Der bloße Gegensatz wird demnach transgrediert, und zwar dadurch, dass eine differenziertere Musikbeschreibung eingeführt wird. Die anfänglich angezielte Beschreibung des Effektes der Musik im Ganzen strebt durch die Eintragung des Begehrens hin zu einer Strukturbeschreibung der Musik, die ihre An-Teile von Grooves und Klängen dynamisch vermittelt. Dieser Prozess wirkt sich aber auf die Ebene der Aussage aus. Anfänglich waren beide Aussagen falsch. Durch die Eintragung des Begehrens wird zuerst der einen Wahrheit unterstellt (nicht den Körper als Ganzes), und es kommt zur metonymischen Aufschlüsselung der Teile, in der jedoch die zweite Aussage (den Körper als Ganzes) insistiert (keine Hierarchisierung möglich). Durch die zweite Deutungsinstanz werden beide Aussagen vermittelt, beide werden wahr, und der Metaphereneffekt produziert Struktur (Grooves vs. Klänge). Wir haben es also mit dem zu tun, was Frederic Jameson als »vanishing Mediator«,<sup>44</sup> als verschwindenden Vermittler vorgestellt hat.

---

44 Vgl. Jameson, F. (1988): *The Vanishing Mediator; or, Max Weber as Storyteller*. London.

## 6. Hin zu einer Theorie der Symbolisierung von Musik in Plattenkritiken

### 1

Bisher haben wir uns mit dem Imaginären und dem Symbolischen der Plattenkritik beschäftigt. Wir konnten die Bilder verfolgen, die im Laufe einer Plattenkritik aufkommen als überdeterminierte, die von einem Relationsgefüge zeugen, das wir das Symbolische nennen. Wir haben die Deutung als die Rahmung von symbolischen Widersprüchen herausgestellt, die ihre Wirkung entfaltet, die sich auch im Aufkommen der imaginären Bilder zeigt. Kurz gesagt, wir haben uns mit dem Sinn der Plattenkritiken beschäftigt, der aus der Kopplung von Imaginärem und Symbolischem besteht. Dem gilt es nun jedoch das dritte der borromäisch verknoteten Lacan'sche Register gegenüberzustellen, nämlich das Register des Realen.

Wir haben gesehen, dass die Plattenkritik als Aussage, als statement dasteht, dass es jedoch eine Kluft zur Plattenkritik als Akt des Aussagens gibt. Man sagt auch, dass zwischen den Zeilen etwas geschrieben stünde, um zu verdeutlichen, dass es mit dem dastehenden Text allein nicht getan ist. Weiters haben wir gesagt, dass die Plattenkritik sich die Platte als Objekt nimmt, womit sich zwei Perspektiven öffnen. Zum einen ist die Plattenkritik als Symptom der Platte selbst zu verstehen, insofern sie der Platte anhängt und ihr ein Begehren einschreibt. Zum anderen konstituiert die Plattenkritik die Platte als (ihr) Objekt. Beide Perspektiven bedingen sich wechselseitig, denn sie strukturieren sowohl den Zusammenhang, den es zwischen Plattenkritik und Platte gibt, als auch deren Differenzierung. All das zielt darauf ab, die Platte ex-sistieren zu lassen, wo? Im Feld des Realen, welches als das schwierigste der Lacan'schen Register gilt.

Alenka Zupančič hat dafür in ihrem Buch »Das Reale einer Illusion«<sup>45</sup> eine Annäherung gegeben, und sagt: Das Reale einer Illusion ist ihre Zukunft.<sup>46</sup> Das heißt, es geht darum, die Illusion ex-sistieren zu lassen in ihrer eigenen Zukunft. Die Illusion in unserem Fall besteht darin, dass die Platte mehr ist als nur ein Produkt der Musikindustrie, und als

---

45 Zupančič, A. (2001): *Das Reale einer Illusion*. Frankfurt/M.

46 Vgl. Ebd. S. 18f.

dieses Mehr soll die Platte ex-sistieren. Die Plattenkritik leistet dazu ihren Beitrag, aber man sollte hier nicht zu schnell vorgehen. Wenn die Plattenkritik der Platte jenes Mehr hinzufügt, als welches die Platte im Feld des Realen ex-sistiert, d. h. nicht als irgendein Gegenstand sondern als Objekt – vielleicht kann man sagen, als kulturelles Objekt –, dann ist die Ex-sistenz der Platte im Realen nichts anderes als ein Signifikationseffekt. Signifikation ist das Zusammensteppen von Symbolischem und Imaginärem, so dass Sinn entsteht. Der aus der Signifikation gewonnene Sinn ist ein (imaginärer) Metaphereneffekt und existiert als solcher zunächst im Feld des Symbolischen. Beide Register überschneiden sich im Sinn, aber was hat dieser Sinn mit der Platte zu tun? Ist dieser Sinn nicht nur eine hohle Illusion, insofern man aus jeder beliebigen Platte jeden beliebigen Sinn ableiten könnte? Wenn nämlich das Objekt Platte erst in der Signifikation konstituiert wird, dann gibt es noch kein Kriterium, welches irgendeine Garantie zu geben vermag, dass dieses Objekt auch ex-sistiert. Es wäre zum Beispiel denkbar, eine Plattenkritik zu einer Platte zu schreiben, die es nicht gibt. Das irritierende ist nun, dass die Platte, die es nicht gibt, dadurch genauso zur Ex-sistenz gebracht werden würde, aber in welcher Dimension spielte sich das ab? Allein in der Dimension des Überschusses, der die Platte als Kulturobjekt von der Platte als Industrieprodukt trennt. Man kann sich vorstellen, dass eine Platte in aller Munde ist, obwohl sie niemand gehört hat, und allein dadurch Effekte auftreten, die Wirkung entfalten. De jure ex-sistiert diese Platte dann, obwohl sie de facto nirgends anzutreffen ist. Auch wenn das vielleicht ein konstruiertes Beispiel ist, hat es doch seinen Wert, denn man kann daran ablesen, dass das Gesetz das Reale stützt und nicht das Faktische. Denn auf der anderen Seite kann man sich vorstellen, dass es eine Platte gibt, die nicht durch eine Instanz wie die Plattenkritik der Signifikation unterzogen wird. Nehmen wir an, dass auch diese zweite Platte niemand gehört hat. Man sieht den Unterschied zur ersten Platte, denn obwohl beide nicht gehört werden, ex-sistiert nur die erste als Kulturobjekt, die zweite hat einen ganz anderen Status.

Signifikation ist demnach Arbeit und stattet die Platte mit einem gewissen Mehrwert aus, der die Platte zu einem Kulturobjekt transformiert. Aber damit ist das Reale nicht weiter bestimmt als eine Unmöglichkeit, nämlich die Unmöglichkeit einer Illusion existieren zu lassen. Geben wir dem noch eine kleine Wendung und artikulieren: Die

Platte als Kulturobjekt in ihrer eigenen Zukunft ex-sistieren lassen, heißt sie einzuschreiben in einen Widerspruch. Man erkennt nun den Wert, den die Deutung hat, indem sie Widersprüche rahmt. Denn obwohl die Deutung auf der Ebene der Signifikanten – und damit des Symbolischen – operiert, zeitigt sie ihren Effekt im Realen. Das ist auch das Kriterium, das Lacan für die Deutung gibt. Aber die Deutung ist enigmatisch, und das heißt, dass sie ein Loch im Symbolischen (S(A)) thematisiert. Sie bleibt rätselhaft, weil sie auf der Ebene der Signifikanten ein Loch in der Signifikantenebene thematisiert, und solcherart diese unterläuft und subvertiert. Die Widersprüche, welche die Deutung rahmt, weisen dieses Loch an und der Effekt ist, dass überdeterminierte Bilder entstehen, welche die Widersprüche verdichtet enthalten. Die gerahmten Widersprüche weisen ein Loch an, das ein Nichts ist – was nicht heißt, dass es nichts *ist* –, und für dieses Nichts treten die Bilder ein. Die aufkommenden Bilder stehen für das Nichts ein und stützen es. Warum ist dieses Loch ein Nichts? Auf der Ebene der Signifikanten ist jeder Signifikant negativ bestimmt als das, was die anderen Signifikanten nicht sind. Damit eröffnet sich jedoch die Perspektive auf einen Signifikanten, der *alle* anderen Signifikanten nicht sind. Dieser Signifikant ist das Eine, das nicht ist: das Nichts. Und als solches repräsentiert dieser Signifikant nicht nur das Loch im Symbolischen, sondern ist genau dieses. Aber zu diesem Nichts gibt es kein Bild, wodurch es zum Motor des Imaginären wird, insofern es im Bild durch Abwesenheit repräsentiert wird. Die Abwesenheit ist in jedes Bild eingeschrieben, als das, was nicht anwesend ist, als das, was fehlt. Damit hat das Nichts teil an jedem Imaginären und sorgt so dafür, dass metonymisch ein Bild an das nächste gereiht werden kann, weil es kein Bild gibt, das die Abwesenheit allein zu repräsentieren imstande ist. Gäbe es ein Bild der puren Abwesenheit, dann wäre es zugleich das Bild der vollständigen Anwesenheit, das Bild aller Bilder, wodurch es unmöglich wäre ein weiteres Bild anzuschließen. Die Bilder in der Plattenkritik jedoch entstehen im Prozess der Signifikation, durch Deutung, welche die Widersprüche rahmt. Durch die Rahmung der Widersprüche, die auf ein Loch im Symbolischen und auf das Nichts weisen, wird (1) die Emergenz von Bildern angeregt, und (2) diese Bilder in gewisser Weise determiniert. Das Bild steht ein für das gerahmte Nichts der Deutung.

Die Widersprüche sind aber nicht irgendwelche, sondern die Widersprüche der Platte,

deren durch Deutung gerahmtes Nichts in der Signifikation Bilder produziert. Damit wird das Nichts der Platte zur Ex-sistenz gebracht, dieses Intervall produziert, das die Ex-sistenz ausmacht – zwischen dem Nichts und dem Bild, woraus die Ex-sistenz des realen Widerspruches bzw. der Widersprüche im Feld des Realen resultiert. Real ist einzig und allein der Widerspruch, der eine Unmöglichkeit beinhaltet, von der nicht zu sprechen ist. Darum spricht Lacan auch von der unaussprechlichen, stupiden Ex-sistenz im Realen. Insofern ist die Formel Zupančičs richtig, denn ex-sistiert die Illusion in ihrer Zukunft, dann ex-sistiert ihre Widersprüchlichkeit im Realen, und nur von diesem Ort aus, der vielmehr ein Nicht-Ort ist, vermag von ihr Wirkung auszugehen.

Was heißt das nun für die Musik? Das heißt, dass auch Musik ex-sistiert (die vielleicht gute Nachricht), aber nur aus einem Effekt der Signifikation (die vielleicht schlechte Nachricht). Das ist vor allem eine schlechte Nachricht für Wicke und Shepherd, aber zugleich eine gute, denn ihr »sonic saddle« lässt Musik nicht ex-sistieren, rahmt jedoch den Widerspruch der Musik, weist somit ein Loch im Symbolischen (der Musik) an, das die Autoren nicht ganz falsch als materiell zu fassen suchen. Sie sehen nur nicht, dass es das (anti-)materielle des Signifikanten, des Signifikanten des Nichts ist, um den sich hier alles dreht, der jedoch nicht allein die Garantie dafür liefert, dass Musik ex-sistiert. Denn es gibt keine Garantie dafür. Und genau deshalb bedarf es solcher Instanzen wie der Plattenkritik, die die Signifikation leistet und damit Musik selbst zur Ex-sistenz bringt.

Damit jedoch tritt etwas ganz anderes auf, nämlich dass Musik und Plattenkritik ein und dasselbe Reale teilen, welches das Reale des Widerspruches von Sprache und Musik ist. Es ist das Reale der Illusion Musik, dass in seiner Zukunft ex-sistiert, aber nicht einfach so – ohne weiteres –, sondern durch die kontinuierliche Arbeit der Signifikation, die (auch) durch die Plattenkritik geleistet wird. Das erhebt die Plattenkritik in die Position, das Symptom der Musik zu sein, welches Musik fest-stellt, indem sie ein Begehren darin einschreibt. Dieses Begehren ist das Begehren nach Signifikation, das die Transformation des Genießens von Musik in das Mehr-Genießen des Sprechens von Musik darstellt. Musik findet sich solcherart als Paradoxie in der Plattenkritik, da sie einerseits in vollem Sinne anwesend ist, jedoch andererseits völlig abwesend, insofern die Plattenkritik aus Sprache besteht. Darin erhält die Plattenkritik ihren analytischen

Wert: Indem sie das Subjekt des Genießens der Musik suspendiert, um ihm auf der anderen Seite den Sinn von Musik zu ermöglichen. Insofern ist es nicht zufällig, dass das Subjekt der Plattenkritik in (subjektiver) Allgemeinheit urteilt, weil Musik dadurch nicht nur als privates Genussmittel, sondern als soziales Phänomen zur Geltung kommt; und allein in der sozialen Dimension, der Dimension des großen Anderen, erhält Musik ihren Sinn als imaginäres Ganzes des sich metonymisch entfaltenden Musikdiskurses, das ihr Sein ist. Die Plattenkritik bezieht somit Stellung zwischen der Ex-sistenz und dem Sein von Musik, und an beidem hat sie Teil, oder sie wird Teil gehabt haben, insofern ihre Stellung ein Verschwinden-Vanishing-Fading beinhaltet, das im Sein der Musik aufgehoben ist. Musik, die ist, ist die Musik eines Subjekts, und nicht irgendeines, sondern des sprechenden Subjekts, des fundamental gespaltenen Subjekts, das sich konstituiert über den großen Anderen, dem ein Loch inhärent ist. Und an diesem Ort, der ein Nicht-Ort ist, erscheint Musik als das Mehr, das sie ist, als der Mehrwert von Sprache, der im ex-sistierenden Realen des Widerspruchs von Sprache und Musik begründet liegt.

## 2

»Let us then be content to say that the unconscious is the real inasmuch as it is afflicted in the speakingbeing by the only thing that might make a hole, which assures us of the hole: to wit, what I call symbolic, in incarnating it in the signifier of which, in the final analysis, there is no other definition than the hole. The signifier makes a hole.«<sup>47</sup>

Das Reale, als das Reale des Widerspruches, steht im Zusammenhang mit dem Unbewussten. Lacan sagt in seinem Seminar RSI sogar, es *ist* das Unbewusste, jedoch nur insofern das Unbewusste strukturiert ist durch ein Loch im Symbolischen. Schon Freud hatte in der Traumdeutung den Nabel des Traumes ausgemacht, der unmöglich symbolisiert werden kann, jedoch die Symbolisierung des Traumes nicht weiter

---

47 Lacan, J.: Seminar RSI. 15. April 1975.

verhindert.<sup>48</sup> Vielmehr liegt im Nabel der konstitutive Widerspruch für die Emergenz des Traumes verborgen, der immer unbewusst bleiben wird. Aus dieser Perspektive ist es legitim das Reale und das Unbewusste in Eins zu setzen. Es gibt aber auch das Verdrängte, das durch Symbolisierung bewusst werden kann, und das ebenso dem Unbewussten zu zurechnen ist. Die Differenz ist die der konstitutiven Urverdrängung und dem Abwehrmechanismus Verdrängung, die gemeinsam das Unbewusste formen. Demnach setzt sich das Unbewusste der Plattenkritik zusammen aus: (1) Dem Realen des Widerspruches von Sprache und Musik, das die Plattenkritik mit der Musik teilt. Es ist die konstitutive Dimension des Unbewussten, welche die Platte im Feld des Realen ex-sistieren lässt. In dieser Dimension hat die Plattenkritik aber auch Teil an der Existenz von Musik überhaupt. (2) Das Feld, auf dem die symptomatologische Analyse der Plattenkritik operiert, in dem die durch Verdrängung bedingten Symptome ihren Ursprung haben.

Wir haben z.B. gesehen, wie das »versteht sich« aus unserem ersten Beispiel von einer Spannung zwischen Autor und Leserin bzw. Leser zeugt, aber überhaupt der ganze Prozess, vom Anfang bis zum Ende der Plattenkritik ist symptomatisch strukturiert. Besonders die Verknüpfungen zwischen den Deutungen, in denen die Durcharbeitung des Materials vollzogen wird, bringen an die Oberfläche, was verdrängt der Plattenkritik inhärent ist: den Identifikationsmangel von Musik. Die Identifikation von Musik in einem »einzigem Zug«<sup>49</sup> ist gesperrt; so kommen die überdeterminierten Bilder ins Spiel, denen letztlich jedoch eine gewisse Ambivalenz eingeschrieben ist. Wir sahen das recht deutlich bei der Körpermetapher unseres dritten Beispiels.

Während also die erste Dimension des Unbewussten konstitutiv für die Ex-sistenz ist, ist die zweite Dimension konstitutiv für die Emergenz des Sinns.

Nehmen wir nun die Verdrängung ins Visier. Unsere Frage richtet sich nicht an die persönlichen Motive der Plattenkritikerinnen und Plattenkritiker, die ohne Zweifel auch ihre Effekte haben. Vielmehr als die Privatneurosen interessiert uns, ob es durch die Stellung der Kritikerin bzw. des Kritikers ein generelles, strukturelles Symptom gibt.

---

48 »Jeder Traum hat mindestens eine Stelle, an welcher er unergründlich ist, gleichsam einen Nabel, durch den er mit dem Unerkannten zusammenhängt.« Freud, S.: *Die Traumdeutung*. S. 116.

49 Vgl. Lacan, J.: *Identification. Seminar IX*.

Wir haben schon artikuliert, dass durch die Stellung als ein in (subjektiver) Allgemeinheit urteilendes Subjekt, die Plattenkritikerin bzw. der Plattenkritiker dazu angehalten wird, auf die Platte zu projizieren. Das entspricht einer Verdrängung der das Sprachsubjekt konstituierenden symbolischen Kastration, wie es für eine zwangsneurotische Strukturierung typisch ist. Das Subjekt der Plattenkritik spricht eben von einer Position aus, die es ihm erlaubt, die Widersprüche in der Platte – statt als Widerstände bei ihm selbst – zu verorten. Verdrängt wird demnach ein Signifikant, nämlich der Signifikant, der das gebarrte Subjekt repräsentiert. Die Selbstidentität des Subjekts der Plattenkritik wird auf Kosten der symbolischen Kastration erkaufte, die verdrängt wird. Die symbolische Kastration kehrt nun wieder auf Seiten der Platte, auf die sie projiziert wird. Daraus resultiert, dass nun die Platte nicht mit sich selbst identisch, vielmehr dezentriert ist. Das heißt, dass nun die Platte widersprüchlich existiert für das Subjekt der Plattenkritik, und damit auch für die (subjektive) Allgemeinheit der Leserinnen und Leser. Diese Widersprüchlichkeit wird nun metonymisch entfaltet im Diskurs der Plattenkritik, und durch Deutung kadriert. Wir haben gesehen, dass dadurch die Platte als Kulturobjekt konstituiert wird. Das gleiche artikuliert man, wenn man sagt, die Platte ist Objekt des Begehrens, insofern das Begehren das Begehren des Anderen ist. Damit ist der Umweg, den die Plattenkritik vollzieht, notwendig, um die Platte als Kulturobjekt zu konstituieren. Was ist jedoch dieser Umweg?

Mit Lacan können wir sagen, dass es der Umweg des Triebes ist, der sich hier offenbart. Damit erhält die von Lacan vollzogene Erweiterung der Partialtriebe ihren Wert. Den Freud'schen oralen und analen Partialtrieben, die auf einen Anspruch gerichtet sind, werden der skopische Trieb und der Invokationstrieb hinzugefügt, die sich auf ein Begehren richten. Das prototypische Objekt klein *a* des Invokationstriebes ist die Stimme, daher verwundert uns deren Prominenz in den ersten beiden Beispielen keineswegs. In diesem Sinne erscheint die Musik als Erweiterung der Stimme, ohne dass wir sie bloß darauf reduzieren. Das Objekt der Musik als Objekt des Invokationstriebes wird durch den Umweg umlaufen. Diesen Weg können wir mit Lacan formulieren:

- hören,
- sich hören,
- sich gehört werden machen

Durch die Verdrängung des Signifikanten, der das gespaltene Subjekt repräsentiert, tritt jedoch eine Veränderung im zweiten Punkt auf. Das selbstreflexive Moment des »sich hören«, ist dem Subjekt der Plattenkritik nur im Modus der Projektion ermöglicht. Es hört sich dort, wo es die Platte hört. Der Effekt ist der, dass nun die Platte nicht nur als Objekt des privaten Begehrens der Plattenkritikerin oder des Plattenkritikers entsteht, sondern auch für die (subjektive) Allgemeinheit. In diesem Sinne kann man in den Plattenkritiken auch beobachten, dass es einen Punkt gibt, in dem durch Deutung und Durcharbeitung die Widersprüche der Platte auf irgendeine Weise befriedigend gerahmt sind. Und das ist genau der Punkt, an dem die Plattenkritik zu ihrem Ende findet. Das Ziel des Umweges ist demnach nicht, die Widersprüche der Platte aufzulösen, sondern ex-sistieren zu lassen, wodurch die Platte als Kulturobjekt konstituiert wird. Als Kulturobjekt ist sie Objekt des Hör-Begehrens des Anderen, in dem sich übrigens auch das private Begehren nach Anerkennung des eigenen Begehrens verwirklicht.

Der Effekt der Verdrängung des Signifikanten der Kastration ist jedoch symptomatisch. Mit ihr geht einher, dass die Platte nicht in einem »einzigem Zug« identifiziert werden kann, wodurch die metonymische Emergenz der Plattenkritik als Diskurs entsteht. Das Objekt klein *a* des Objekts der Platte, also dasjenige Objekt, das in ihrer Symbolisierung fehlt, ist das Objekt klein *a* der Musik. Denn die verdrängte symbolische Kastration kehrt wieder, insofern für die Plattenkritik die Musik gesperrt bleibt. Der Umweg der Plattenkritik umschreibt die Musik, statt sie zu symbolisieren. Das heißt, dass sich das Begehren der Plattenkritik in der Musik kondensiert, die sie nicht zu fassen vermag.

Die Abgeschnittenheit von der Musik äußert sich darin, wie diese in den Plattenkritiken behandelt wird. Bei unserem dritten Beispiel haben wir gesehen, dass die Erfassung der Musik im Zentrum stand. Es wurde versucht ihr durch die Ausdifferenzierung ihrer Wirkung auf den Körper beizukommen. Damit wurde Musik in die Position einer abwesenden Ursache für positiv erfassbare Effekte gestellt. Von den verschiedenen Wirkungen der Musik auf Unter- und Oberkörper ausgehend wurde versucht die Musik greifbar zu machen. Dafür wäre es allerdings notwendig gewesen, die positiven

Wirkungen auf den Körper zu strukturieren, in Relation zueinander zu bringen. Was also angestrebt wurde, ist die in sich vermittelte Darstellung der Struktur der Musik, der die Musik jedoch resistent. Nur als überdeterminiertes Verdichtungsphänomen lässt sie sich rahmen; und nicht umsonst wird dazu auf die Ebene der Bilder gewechselt. Am Ende wird der Musik perfektes »Gleichgewicht« konstatiert, ohne jedoch, dass eine Gewichtung der verschiedenen Anteile möglich gewesen wäre. Das Gleichgewicht verdeckt hier vielmehr die Unmöglichkeit einer Gewichtung, einer Strukturierung. Das reale Ungleichgewicht der dezentrierten Musik wird verdrängt und zusammengefasst als ein Ganzes, wodurch die zuvor gespaltene Musik als ungeteiltes Objekt erscheint, in dem die Widersprüche existieren. Zunächst wurde die symbolische Kastration auf die Musik projiziert, dann jedoch – wenn sich herausstellt, dass sie dort nicht auflösen ist – auch dort wieder verdrängt, wodurch die Musik als Objekt konstituiert wird. Die in der Plattenkritik geleistete Arbeit verschränkt demnach spezifisch den Prozess der Aneignung mit dem der Produktion. Indem die Musik als Objekt konstituiert wird, eignet sich die Plattenkritik, d.h. das Subjekt der Plattenkritik, diese zugleich an, nämlich als Objekt seines Begehrens, in dem dessen Unstillbarkeit eingeschrieben ist. Erst als solcherart konstituiertes Kulturobjekt tritt die Musik in die Sphäre des symbolischen Tausches ein.

Wie aber verhält sich das mit unserem zweiten Beispiel, in dem das Objekt defizitär erscheint? Welchen Status hat das Kulturobjekt, wenn das Begehren darin nicht eingeschrieben werden kann bzw. einen Defekt aufweist? Auffällig ist jedenfalls, dass in der gesamten Plattenkritik keine Ebene der positiv erfassbaren Wirkungen der Musik gefunden wird. Vielmehr wird der Musik in leeren Termini (R&B, Timbaland/Timberlake-Klon etc.) begegnet, die in ihrer Leere die Absenz von Wirkung darstellen. Nichtsdestotrotz umkreist die Plattenkritik die Musik als Leerstelle, doch anstatt Widersprüche in sie hineinzuprojizieren werden diese vielmehr aus ihr deduziert. Die Musik zeugt hörbar von Widersprüchen, die ihr extern verortet werden. Nicht ist die Musik in der Position einer abwesenden Ursache, sondern das Verhältnis wird gerade umgekehrt, und die Musik erscheint als positive Wirkung einer Ursache, die erst am Ende mit der Deutung gefunden wird. Damit wirkt die Musik wenig rätselhaft, sondern im Gegenteil: Sie ist erklärbar. Die symbolische Kastration kann nicht auf sie projiziert

werden und die Deutung liefert den Grund dafür. Es ist erstaunlich, aber nicht verwunderlich, dass gerade ein ungelöster Ödipuskomplex als Grund konstatiert wird, denn darin finden wir gerade die Abwehr der symbolischen Kastration. Das Subjekt der Plattenkritik kann sich nicht als ungeteiltes durch Projektion der symbolischen Kastration konstituieren, und somit muss das Objekt abgewertet werden, als Abwehr der symbolischen Kastration. Es kommt einer narzisstischen Kränkung gleich, dass das Objekt der Projektion resistriert. Das hat jedoch seinen Effekt auf das Subjekt der Plattenkritik, denn die symbolische Kastration bleibt nun in ihm eingeschrieben, wodurch es nicht in (subjektiver) Allgemeinheit urteilen kann. Die Reaktion zu sagen, eine »schlechte Kritik« sei nur die Laune eines Kritikers, trifft damit ein Stück Wahrheit, denn in ihr ist das Subjekt der Plattenkritik gebarrt. Durch die verhinderte Projektion jedoch wird das Objekt nicht als ein Ganzes konstituiert, d.h. es wird letztlich überhaupt nicht konstituiert, und somit bleibt der Wert des Objektes unentscheidbar. Vielmehr als eine »schlechte Kritik« eine Platte abwertet, schaden sie ihr darin, dass der Mehrwert versagt bleibt, der die Platte als Kulturobjekt konstituieren würde. Damit hat die Platte – als Objekt – nicht teil an der Sphäre des symbolischen Tausches, sie ist nicht eingeschrieben in den Musikdiskurs, sondern bleibt außen vor. Nichtsdestotrotz kadriert eine »schlechte Kritik« ihrerseits. Aber statt Objektkonstitution zu leisten, rahmt sie die Auseinandersetzung mit dieser Platte als Abwehrformation, und somit als symptomatisch. In einem folgenden Schritt kann eventuell diese Konstellation analysiert werden und vielleicht die Platte in einem anderen Licht erscheinen. Es ist also prinzipiell möglich, dass die für »schlecht« befundene Platte nachträglich als Kulturobjekt konstituiert werden kann, jedoch geschieht das in einem Folgeprozess, nicht in der einzelnen »schlechten Kritik«.

### 3

Woher kommt nun aber das Begehren die Musik zu symbolisieren, das wir als Triebkraft der Plattenkritik unterstellen, wenn nicht vom großen Anderen? Was wir damit artikulieren ist, dass die Musik in der symbolischen Ordnung einen bestimmten Platz einnimmt, den wir in unserer Arbeit schon mit  $S(A)$  bezeichnet haben. Im Feld der

Sprache kommt Musik der Ort zu, an dem die Sprache brüchig ist, an dem Sprache auf ihre konstitutive Lücke gestoßen wird. Als Signifikantensystem fehlt es der Sprache an Vermittlung; was fehlt, ist der Signifikant des Signifikanten, der die Sprache grundlegend fundieren würde. Für das Signifikantensystem Sprache ist daher der Signifikant des Signifikanten konstitutiv ausgeschlossen, d.h. dass dieser Mangel repräsentiert wird von einem Signifikanten, der jedoch nicht selbst der Signifikant des Signifikanten ist. Daher können wir von einem eingeschlossenen Ausschluss sprechen, da der Mangel im Signifikantensystem als Mangel zwar repräsentiert, im gleichen Zug jedoch externalisiert wird. Da dieser Mangel selbst konstitutiv für Sprache ist, kann man aber genauso gut von einem ausgeschlossenen Einschluss sprechen, da durch den ausgeschlossenen Signifikant des Signifikanten das Signifikantensystem gerahmt wird, insofern die Menge der Signifikanten – in der alle Signifikanten eingeschlossen sind – konstituiert wird im Bezug auf das von ihr Ausgeschlossene. Fassen wir Musik als *lalangue*, als das stupide Genießen des Signifikantenspiels, dann fällt sie in das vom Feld der Sprache Ausgeschlossene und hat somit an der Konstitution von Sprache teil. Sie wird im Feld der Sprache repräsentiert durch den Signifikant »Musik«, der demnach einen Mangel bezeichnet, ohne selbst dieser Mangel zu sein. So wie alle anderen Signifikanten repräsentiert sich auch der Signifikant »Musik« nicht selbst, sondern repräsentiert den Mangel nur für andere Signifikanten.

Als Repräsentant des Mangels kommt Musik eine bedeutende Stellung im Bezug auf das Sprachsubjekt zu. Denn das Sprachsubjekt ist in seiner Konstitution auf die Gebarrtheit des großen Anderen angewiesen. Wäre der Signifikant des Signifikanten in das Feld der Sprache unmittelbar eingeschlossen, wäre die metonymisch-metaphorische Subjektkonstitution als fortwährender Prozess unmöglich. Das Subjekt wäre von Beginn an definitiv bestimmt, aber nur als totes bzw. ausgelöschtes. Gleichzeitig ist es aber notwendig, dass der Mangel repräsentiert wird, denn was aus der Verwerfung des Mangels resultiert, ist das konkretistische Denken der Psychose. Insofern stabilisiert der den Mangel repräsentierende Signifikant die Konstitution des Sprachsubjekts im Sinne des ausgeschlossenen Einschlusses.

Was aber unterscheidet den Signifikanten »Musik« von anderen Signifikanten des gebarrten Anderen, wie beispielsweise Gott? Immerhin tritt Musik positiv auf, aber

auch Gott ist für den Gläubigen positiv erkennbar, z.B. in Wundern. Jedoch ist Musik ihrerseits geurteilt, insofern nicht alle akustischen Phänomene als Musik gelten, sondern z.B. Lärm aus ihr ausgeschlossen ist. Das führt uns wieder zu den Steppunkten, die wir bereits verhandelt haben. Hier hat die Bestimmung von Musik als *lalangue* ihren Wert, denn damit erhält Musik eine Zwischenstellung zwischen (unterstellter) chaotischer Strukturierung des Lärms und (ebenso unterstellter) fester Bedeutungsstrukturierung der Sprache. Mit dem Signifikanten »Musik« geht ein doppelter Ausschluss einher, denn dem Mangel von Sprache wird selbst noch einmal etwas ausgeschlossen. Was wir Musik nennen ist demnach in einer zweifachen Bewegung subtraktiv konstituiert. Alain Badiou<sup>50</sup> nennt das eine Stätte am Rande der Leere, in der die Elemente der Situation zwar repräsentiert, aber nicht präsentiert werden. Was wir daraus schließen müssen ist, dass ~~DIE~~ Musik nicht existiert. Im Gegensatz zu *langage*, von der man als Eine – durch Ausnahme konstituierte – sprechen kann, ist es dem doppelten Ausschluss zu verdanken, dass Musik nur als Einzelne existiert, jedoch nicht als Eine. In Anlehnung an Lacan schreiben wir dafür, dass ~~DIE~~ Musik nicht existiert, um zu verdeutlichen, dass der Artikel gebarrt ist, nicht Musik selbst. Das heißt aber, dass die Signifikation von Musik (als Einzelne) für ihre Existenz unerlässlich ist.

Fassen wir nochmals zusammen: Das Begehren des Anderen ist Ausdruck der Spaltung des großen Anderen, da er sich aufgrund einer Lücke im Sinne des eingeschlossenen Ausschlusses konstituiert. Der Mangel im großen Anderen wird repräsentiert vom Signifikanten »Musik«, jedoch in einer doppelten Bewegung, die vom Mangel etwas weiteres subtrahiert. Musik ist demnach in der Situation die Stätte am Rande der Leere, in der ihre Elemente zwar repräsentiert, aber nicht präsentiert werden. Damit einher geht, dass Musik das Nicht-Alle der Sprache ist, was wir folgendermaßen artikulieren: ~~DIE~~ Musik existiert nicht. Musik als Einzelne existieren zu lassen bedarf Signifikation der Musik. Dementsprechend ist das Begehren nach Symbolisierung der Musik das Begehren des großen Anderen, insofern Musik den ihm eingeschriebenen Mangel repräsentiert.

---

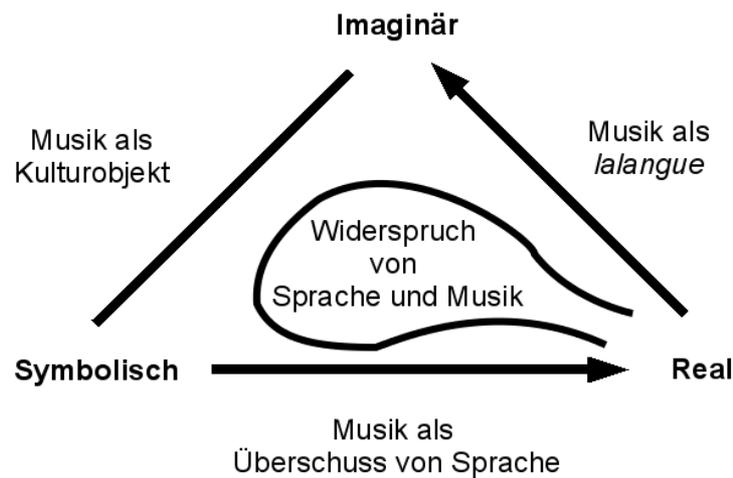
50 Vgl. Badiou, A. (2005): *Das Sein und das Ereignis*. Berlin.

Wir sind nun in der Lage einen Zusammenhang der verschiedenen Perspektiven, die wir auf die Musik geworfen haben, herzustellen. Zunächst haben wir gesehen, dass Musik als Objekt klein  $a$  auftritt und so die Symbolisierung in Gang setzt. Steht man vor der Aufgabe eine Plattenkritik zu schreiben, so ist man zunächst mit einer Musik konfrontiert, zu der es (noch) keine Sprache gibt. Je weiter man die Musik in Sprache zu fassen sucht, desto mehr zeigt sich, dass etwas der Sprache entgleitet, dass etwas der Symbolisierung resistriert, wodurch das Begehren nach Symbolisierung sich in seiner Unstillbarkeit ausdrückt. Dies ist die Ebene, auf der Musik einen Überschuss von Sprache darstellt, was oft zu Missverständnissen geführt hat, z.B. wenn Musik unterstellt wird eine unmittelbare Sprache der Gefühle zu sein. In solchen Konzeptionen wird aus unserer Sicht nur die Symbolisierung von Musik abgewehrt, indem man diese in das Reich mystischer Unmittelbarkeit verbannt.

Zum anderen haben wir Musik als *lalangue* betrachtet, als wucherndes, aber stupides Genießen der Grundmechanismen von Sprache: Metonymie und Metapher. Wir haben gesagt, dass durch diese beiden Instanzen der Musik das Feld der Sprache begrenzt wird, dass jedoch das Reale der Musik einzig und allein der Widerspruch von Musik und Sprache ist. Dieses Reale können wir traumatisch nennen, denn es zeugt von einem Loch im Symbolischen, einem konstitutiven Mangel des großen Anderen, dessen Begegnung dadurch abgewehrt wird, dass ein Signifikant diesen Mangel repräsentiert, ohne jedoch dieser Mangel selbst zu sein. Dafür schreiben wir das lacanianische  $\text{Mathem } S(A)$ . Wir haben gesehen, wie unter anderem durch die Plattenkritik Musik als Kulturobjekt entsteht, und zwar durch das triebhafte Umlaufen des Objekt klein  $a$ . Insofern zeugt Musik als Kulturobjekt von der diskursiven Auseinandersetzung mit dem traumatischen Realen, die als Erinnerung oder Spur im Objekt enthalten ist. Damit bekleidet das spezifisch existierende musikalische Kulturobjekt im Symbolischen Feld genau die Position des  $S(A)$ . Als Signifikant repräsentiert es den Mangel an Symbolisierung im großen Anderen der Kultur und ist gleichzeitig in den symbolischen Tausch eingeschrieben, in dem es fortan zirkuliert. Damit kommt ihm der Mehrwert des

Mehrgenießens zu, der von der Plattenkritik geleisteten Arbeit zeugt.

Der entscheidende Punkt ist nun, dass die drei Instanzen (Musik als Überschuss von Sprache, Musik als *lalangue*, Musik als Kulturobjekt) jeweils das traumatische Reale (Widerspruch von Musik und Sprache) auf Distanz halten. Insofern können wir nun den Zusammenhang in einem Schema darstellen, das wir Lacans Seminar XX entnehmen.<sup>51</sup>



Die unmittelbare Begegnung mit dem traumatischen Realen, die eine Dekompensierung des Subjekts und seiner Objektbeziehungen zur Folge hätte, wird durch die drei Instanzen der Musik abgewehrt. Musik als Überschuss von Sprache verleugnet den realen Widerspruch z.B. indem Musik als unmittelbare Sprache gesetzt wird. Daher ordnen wir hier den Abwehrmechanismus der Verleugnung zu, der einer perversen Subjektstruktur zugehört. Dabei ist dieser Abwehrmechanismus besonders diffizil, denn die Verleugnung ist eine Reaktion auf das Bemerkens des realen Widerspruches, nur wird dieser nicht anerkannt. Insofern operiert die Verleugnung in einem Modus des »als ob«: als ob es den Widerspruch nicht gäbe. Das verleugnende Subjekt ist sozusagen ein Schauspieler, der in seinem eigenen Schauspiel gefangen ist, jedoch weiß, dass er diese Rolle nur spielt. Die verleugnende als-ob-Beziehung zum Realen ist daher auch der Startpunkt für die Symbolisierung, denn wenn es darum geht, den Widerstand aufrecht

<sup>51</sup> Vgl. Lacan, J. (1986): *Encore. Das Seminar Buch XX*. Weinheim-Berlin. S. 97.

zu erhalten, d.h. weiter die Rolle zu spielen, entsteht das Begehren nach Versöhnung beider Positionen: der Anerkennung und der Nichtanerkennung des realen Widerspruches. Da die Versöhnung offensichtlich unmöglich ist, schreibt sich hier das Objekt klein *a*, der Objektgrund des Begehrens, als dasjenige Objekt ein, das die unmögliche Versöhnung leisten könnte. Subjekte mit einer pathologischen perversen Strukturierung gelten auch als besonders schwer zu therapieren, weil sie sich dieses Sachverhaltes durchaus klar werden können, jedoch zugleich in der Lage sind, an ihrem Abwehrmechanismus der Verleugnung festzuhalten. Die Verleugnung schließt eben nicht ein Wissen um sie als Abwehrmechanismus aus, sondern ist gerade dadurch bestimmt. Dennoch führt Musik als Fetischobjekt das Begehren nach Symbolisierung in die Objektbeziehung ein und spielt damit eine ähnliche Rolle wie die polymorph-perverse Sexualität des Kleinkindes für dessen Entwicklung.

Im Gegensatz zur Musik als Überschuss von Sprache, der wir die Verleugnung zugeordnet haben, zeichnet sich Musik als *lalangue* dadurch aus, dass in ihr der reale Widerspruch verworfen ist. Der Signifikant »Musik« als Repräsentant des Mangels in der Symbolischen Ordnung der Sprache ist nicht konstituiert, wodurch Musik und Sprache ineinander fallen. In der Tat ist an dieser Grenze der Sprache unentscheidbar, ob es sich bei *lalague* nun um Sprache oder Musik handelt, da es hier kein Wissen um den Widerspruch gibt. Die Verwerfung ist der typische Abwehrmechanismus für psychotisch strukturierte Subjekte, deren konkretistisches Wahngelbilde dazu dient, doch noch Unterscheidungen in ihre Welt einzuschreiben, darin jedoch zu keinem Haltepunkt gelangen. Die Wahngelbilde sind ein Heilungsversuch für die Verwerfung des realen Widerspruches; sie sind aber vom Abwehrmechanismus selbst zu differenzieren. Durch die Verwerfung wird das stupide Genießen der metonymisch-metaphorischen Grundmechanismen von Sprache in Gang gesetzt, welches das Symptom der Wahngelbilde zu unterbrechen sucht. Musik als *lalangue* ist dieses stupide Geniessen inhärent, was jedoch nicht heißen muss, dass es sich um eine pathologische psychotische Strukturierung handelt. Vielmehr sind auch beim normal-neurotischen Subjekt psychotische Dimensionen festzustellen, z.B. in den Träumen. Bleibt man jedoch bei der Verwerfung stehen, dann kehrt das Verworfenene im Realen wieder. Insofern erzeugt die Verwerfung im Vergleich zu den anderen Abwehrmechanismen

sowohl die größte Distanz, indem es in ihr den Widerspruch nicht gibt, als auch die geringste, da das Verworfenen im Realen wiederkehrt. Damit ist die Verwerfung nicht in der Lage eine stabile Position hervorzubringen, sondern subvertiert vielmehr (illegitim) geordnete Strukturen. Musik als *lalangue* bedeutet demnach, dass Musik nicht zu ihrem Ende kommt, sondern als bloßes Signifikantenspiel weiter emergiert.

Wir haben gesehen, wie Musik als Kulturobjekt – z.B. durch die Plattenkritiken – konstituiert wird, die Distanz zum realen Widerspruch herstellt, nämlich durch den Abwehrmechanismus der Verdrängung. Im Kulturobjekt ist die Umkreisung des realen Widerspruches als Spur eingeschrieben, somit der Widerspruch selbst, jedoch von der Oberfläche bzw. aus dem Bewusstsein verdrängt. Dieser findet sich wieder im Unbewussten, in den Symptomen, auch – oder besonders – in denen der Plattenkritik. Die Verdrängung ist der Abwehrmechanismus neurotisch strukturierter Subjekte. Das Subjekt der Plattenkritik, welches in (subjektiver) Allgemeinheit urteilt, ist – wie wir gesehen haben – zwangsneurotisch strukturiert, indem es die symbolische Kastration verdrängt und auf seine Objekte projiziert. Durch die Symbolisierung von Musik rund um den konstitutiven realen Widerspruch entsteht Musik als Kulturobjekt, als Objekt des symbolischen Tausches, in dem das Genießen in ein Mehrgenießen überführt worden ist. Somit wird Distanz zum Realen hergestellt, insofern Musik als Kulturobjekt den Mangel im Symbolischen repräsentiert (S(A)). Die Signifikation, das Zusammenpaaren von Imaginärem und Symbolischen, lässt Musik als Einzelne real existieren im Feld des Realen, und wir haben gesehen, welchen Wert die Deutung hierfür hat, indem sie Widersprüche rahmt. Die Ex-sistenz von Musik im Feld des Realen ist somit einzig und allein ein Signifikationseffekt bzw. ein Effekt der Verdrängung. Während in der psychotischen Verwerfung keine Unterscheidung von Sprache und Musik möglich ist und in der perversen Verleugnung zwar ein doppeltes Spiel gespielt wird, jedoch mit nur einer möglichen Option, dem Verleugnen des Widerspruches, führt allein der Abwehrmechanismus der Verdrängung zur Ex-sistenz von Musik im Feld des Realen, indem der reale Widerspruch ins Unbewusste verdrängt wird. Damit leistet die Plattenkritik ihren Beitrag, denn in ihr werden die Steppunkte gesetzt, die eine Unterscheidung zwischen Sprache und Musik markieren; eine Unterscheidung, die jedoch immer prekär bleibt, weil sie auf Verdrängung basiert, so dass das in ihr

Verdrängte in Symptomen ständig wiederkehrt.

## 7. Symbolisierung in Plattenkritiken

Nach der im vorangehenden Kapitel geleisteten theoretischen Arbeit, gilt es nun erneut sich an das Material zu wenden. Die ersten drei exemplarischen Plattenkritiken dienen dazu, theoretische Eckpfeiler zu entwickeln und das Zusammenspiel von Symbolischem und Imaginärem zu untersuchen. Nun gilt es den gewonnenen theoretischen Ansatz zu verfeinern und eine Form der praktischen Anwendung vorzustellen. Inwiefern können unsere theoretischen Überlegungen für die Untersuchung von Plattenkritiken verwendet werden? Dazu werden weitere Plattenkritiken herangezogen, die in ähnlicher Weise ausgewählt wurden, wie die ersteren. Sie entstammen allesamt dem Musikmagazin SPEX und repräsentieren eine größere Anzahl analysierter Kritiken. Jedoch sind sie deutlich älteren Datums, alle etwa Mitte der 80er Jahre erschienen. Da die entwickelte Methode einen umfassenden Gültigkeitsanspruch beinhaltet, könnte eigentlich jede beliebige Plattenkritik hier untersucht werden. Die Entscheidung, sich auf ältere Plattenkritiken zu beschränken, ist jedoch nicht nur pragmatisch, sondern auch vom Anspruch getragen, gewisse Invarianten der Plattenkritik in den Blick zu nehmen. Insofern beschäftigt sich diese Arbeit mit einer Ebene, auf der Plattenkritiken untereinander vergleichbar sind. Die Untersuchung der Entwicklung der Plattenkritik von den 80er Jahren bis heute muss deshalb an anderer Stelle geleistet werden und soll hier nicht weiter thematisiert werden. Jedoch verschiebt sich der Fokus der Analysen im Vergleich zu den ersten Plattenkritiken. Wir werden nicht mehr ausführlich auf die Frage der Signifikation eingehen, sondern mehr die Symbolisierung, das Zusammenspiel aller drei Register, in den Blick nehmen.

## 7.1. *The Scientists. You Get What You Deserve.*<sup>52</sup>

I ← w	Kim Salmons Scientist standen bislang immer für die bröckligste, am geduldigsten in der Scheiße wühlende Variante von Neo-Acid-Gossen-Rock.
I ← w	Unendlich zäh und müde, morbide und malle, aber sehr heroisch, quälte und holperte das vor sich hin. Toll.
I ← w	Richtig ausgelebt hat Salmon dieses Gefühl dann bei den Beasts Of Bourbon, einer Scientists-Splittergruppe, die vor ein paar Monaten eine
wI→FG	ausgezeichnete LP gemacht hat, /so daß die Scientists jetzt das Tempo und die Dynamik straffen konnten.
OI→FG	»You Get What You Deserve« klingt zu 85% wie die Stooges, zwischen »T.V. Eye« und »Dirt«.
oI→FG(D)	Und wie so oft in diesen Tagen, bringt es mehr Gewinn, sich an den geringfügigen Veränderungen einer bekannten Formel zu erfreuen, als denen zuzuhören, die sich die alte Formel seinerzeit ausgedacht haben.
wI→FG	Die Wendung zu etwas geradlinieiger hervorgebrachter, gepreßter Gull-Psychedelia ist denn auch durchaus nicht zu beklagen, im Gegenteil:
I ← w	Der kontinuierlich hämmernde und brummende Lärm kommt den Höllenstrand-Atombombenbaby-Demolition-Derby-gefallener-Priester-
I ← w	Phantasien durchaus entgegen, /hilft ihnen mit wütender Entschlossenheit
I ← a	ein wenig aus ihrer gattungstypischen Gezwungenheit, /auch wenn das auf Kosten der musikalischen Originalität geht.
I ← a	Richtig reizend wird es, wenn Salmon sich, als hundertster, mit Travis Bickle identifiziert, um dann gleich darüber einen Gruftsong lang nachzudenken, /das ist wirklich weltbewegend bescheuert und großartig.
OI→FG	
OI→FG	In ein paar Jahren wird all dieser Trash-Rock die Standard-Kneipenmusik in den von Hunger, Sucht und Lepra geplagten Subkultur-Armenvierteln
oI→FG(D)	der westlichen Großstädte sein, /dann wird diese LP zu den Klassikern zählen, die wenigstens noch etwas Aufrichtendes haben und in ihrer

<sup>52</sup> Diederichsen, D. (1985): *The Scientists. You Get What You Deserve.* (Kritik).

	Desperatheit noch Distanz zum und die Kraft zur Überwindung des Elends in sich tragen. Musik aus den goldenen 80ern.
--	--

In der abschließenden Deutung wird mit dem Moment gespielt, das wir unter dem Begriff der »Zukunft einer Illusion« behandelt haben. Aus dem Bild einer tristen Zukunftsvorschau wird der Platte die Stellung als Klassiker zugeschrieben. Mit dieser Positionierung wird die Opposition überwunden, welche für die Platte entwickelt wird. Es ist von 'Disperatheit' die Rede, die sowohl 'Distanz' als auch 'Kraft' in sich birgt. Wir haben es mit einem doppelten Manöver zu tun, wenn in die attestierte Hoffnungslosigkeit eine Hoffnung, 'etwas Aufrichtendes', eingeschrieben wird. In ihrer Zukunft wird die Platte – gerade wegen ihrem Ablassen von Hoffnung – zum Träger von Hoffnung werden. Hier wird eine Logik über ihre Grenzen weiter gesponnen, denn immerhin wird die Deutung in ironischer Weise gegeben. Sie antwortet zunächst auf die unerwartete Folgerung mit Deutungscharakter 'weltbewegend bescheuert und großartig', die ihrerseits über die Doppeldeutigkeit des Wortes 'reizend' eingeführt wird. In gewisser Weise macht sich der Plattenkritiker über die Platte lustig, indem er ein Szenario entwickelt, in dem es zu einem Umschlagen der erwarteten Rezeptionshaltung kommt. Dieses Moment jedoch wird zurück gebunden auf 'Musik aus den goldenen 80ern' überhaupt; es wird nicht als Charakteristikum der spezifischen Platte reserviert, sondern die Platte wird typisch für ihre Zeit (werden). Unter dem Deckmantel der Ironie wird also eine Umdeutung der Platte vollzogen, die sich auf ihre Fähigkeit zur Repräsentation bezieht. Damit korrespondiert die Deutung mit dem Eingangsstatement, in dem dargelegt wird, für was die Band bisher stand, was sie bis dato repräsentierte. Dazwischen entfaltet sich eine Narration, die sehr klar Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft voneinander trennt. Die Frage der Repräsentation ist für die Vergangenheit einfach zu beantworten, komplizierter wird es für die Gegenwart. Es ist von 'mehr Gewinn' durch 'geringfügige Veränderung' die Rede, allerdings bleibt unklar, um welchen Gewinn für wen es sich hier handelt. Die 'geringfügige Veränderung' kann jedoch identifiziert werden, nämlich durch den Vergleich mit den 'Stooges'. Der 'mehr

Gewinn' bleibt aber auch deswegen in seiner Bedeutung offen, weil (vielleicht vorschnell) ein Urteil gesucht wird. Man muss die Wendung ('Tempo und die Dynamik straffen') nicht beklagen, sondern kann ihr irgendetwas – jetzt noch unbekanntes – abgewinnen. Dadurch wird der 'mehr Gewinn' zu einer fundamentalen Leerstelle für den Text, und nach unseren theoretischen Überlegungen verwundert es nicht, dass nun auf die Ebene der Bilder gewechselt wird ('Höllenstrand-Atombombenbaby-Demolition-Derby-gefallener-Priester-Phantasien'). Die zerstörerische Dimension, die später benannte 'Desperatheit', ist in dieses Bild ohne Zweifel eingeschrieben, und es wird verwendet, um aus der 'gattungstypischen Gezwungenheit' auszubrechen. Das gilt ebenso auch für den Text der Plattenkritik. Die Klärung des 'mehr Gewinn' wird in die ironisch-triste Zukunftsvision verschoben, in der die Hoffnung auf (wieder) benennbare Repräsentation aufbewahrt wird. Insofern lässt sich die abschließende Deutung auch folgendermaßen lesen: Wenn man sich von der Desperatheit der Bilder distanziert, die für die Leerstelle des 'mehr Gewinn' eintreten, dann liegt darin die Kraft zur Überwindung der Repräsentationskrise. Während aber derzeit die Distanz nur durch Ironie erzeugt werden kann, wird es eine Zukunft geben, in der die Distanz retrospektiv erzeugt werden wird können. Und genau die angenommene Retrospektive aus der Zukunft, lässt die Platte ex-sistieren als Reales einer Illusion. Dieses Moment jedoch teilt die Platte mit anderen Platten ihrer Zeit, mit 'Musik aus den goldenen 80ern' überhaupt.

## 7.2. *Kid Creole And The Coconuts. In Praise Of Older Women And Other Crimes.*<sup>53</sup>

OI→FG	Es ist eine alte Tatsache, daß man in Deutschland aus Mangel an starkem, eigenem kreativen Selbstbewußtsein und daraus resultierender Unsicherheit heraus selten Sinn für wirkliche Kontinuität in der Popmusik zeigt.
oI→FG(D)	Hypes (nichts gegen den lustvollen Umgang damit!) entfalten sich und zerfallen in zwanghaftem, asthmatischem Tempo.
I ← w	Und in eine solche hysterische Situation ist Kid Creole vor ca. drei Jahren hier ja auch geraten – in alle Höhen gejubelt und bald darauf ins Aus gepfeffert.
oI→FG	Dabei bleibt er, was er war: einer der größten Entertainer, und ich bleibe ebenfalls, was ich war: einer seiner Fans.
I ← a	Nicht geschont wird er, wenn er schlechte Platten macht.
OI→FG	»In Praise ...« ist von zwei kapitalen Fehlern resp. Mißgriffen geprägt.
I ← w	Erstens: Die LP scheint ganz unter dem Motto des abschließenden Songtitels »You Can't Keep A Good Man Down« zu stehen,
wI→FG	/offensichtlicher Beweis für die Existenz eines (künstlerischen) Krisenzustands im Hause Coconut. Unter diesem Motto klingt irgendwie alles nach erzwungenem Seht-her-ich-brings-trotz-allem-noch, alles leicht brachial überzeichnet.
I ← w	Und zweitens: Zurück ist die Bruderliebe, weg der Soca, leider.
I ← w	Stony Browder, Mr. Savannah-Band und Darnell-Bruder, schrieb an vier wichtigen Songs mit und hinterließ die deutlichen Spuren seiner nach Auflösung der latino-orientierten Ur-Formation der Savannah-Band (1981) vorherrschenden Vorliebe für die 50er und 60er Jahre, für New Yorker Brill-Building-Pop, Doo Wop, Bop etc.

53 Keller, H. (1985): *Kid Creole And The Coconuts. In Praise Of Older Women And Other Crimes.* (Kritik).

oI→FG	Das mag bei seiner Savannah-Band zu witzig-abstrusen Resultaten geführt haben (»Calling All Beatniks«, wenig beachtete LP von 1984), dem
I←a	Unternehmen Kid Creole bekommt es nicht besonders, /auch wenn man mit »In Praise« von den Karibikinseln thematisch nach New York zurückgekehrt ist, sich in ziemlich platter Weise mit Alltagsthematik wie Street-Crime und dergleichen auseinandersetzt und musikalisch eine
oI→FG	entsprechend härtere Gangart eingeschlagen hat.
wI→FG	Man mag zwar das melodisch an Brill-Building-Pop orientierte »Take Me« ganz hübsch finden oder zunächst von unerwarteten Shuffle »Endicott« beeindruckt sein – man wird aber einfach den Eindruck von oben erwähnter Forciertheit nicht los, /welche die spannende Farbigkeit früherer Kid Creole-Musik vermissen läßt.
oI→FG(D)	Die Entertainmentmaschine läuft wie geschmiert, die Seele hat das Gerüst verlassen. Abgehauen. Nach B'Dilli Bay am blauen Meer. Hoffentlich bald zurück.

Die Leerstelle, um die sich die Plattenkritik dreht, wird hier gleich zu Beginn benannt. Angesprochen ist ein 'Mangel an starkem, eigenem kreativen Selbstbewußtsein', der zunächst in Deutschland verortet wird. Im Laufe des Textes wird dieser Mangel nach und nach auf die Band und auf die Platte übertragen. Der erste Teil des Textes ist eine Art Vorrede, in der 'Kid Creole' mit der Thematik 'Hypes' verknüpft und die Frage nach 'Kontinuität in der Popmusik' aufgeworfen wird. Der Umstand »gehyped« zu werden wird als 'hysterische Situation' bezeichnet, insofern ein »Hype« wesentlich durch kurzfristigen Zuspruch und einen darauf folgenden Abzug des Jubels bestimmt ist. In der Tat erkennen wir hierin die Lacan'sche Formel für das hysterische Phantasma:  $a \diamond A$ . Die Vorrede endet mit einer eindeutigen Positionierung des Plattenkritikers als 'einer seiner [Kid Creoles] Fans'. Womit wir es zu tun haben, ist, dass das Subjekt der Plattenkritik hier nicht als in (subjektiver) Allgemeinheit urteilendes konstituiert wird, sondern (nur) die Person des Plattenkritikers für die folgenden Ausführungen steht. Nach den erörterten theoretischen Überlegungen können wir schon an dieser Stelle

davon ausgehen, dass – wenn sich nicht noch eine entscheidende Wendung ereignet – die Platte durch die Plattenkritik nicht vollständig als Kulturobjekt konstituiert werden wird. Der nachfolgende Satz erhärtet diese Hypothese im Text und leitet die Ausarbeitung der Vorrede ein.

Der Text macht sich nun auf, die zwei entscheidenden 'Mißgriffe' zu identifizieren. Um den '(künstlerischen) Krisenzustand' zu attestieren, wird die Platte unter ein Motto gestellt; dazu dient der Titel eines auf ihr enthaltenen Songs. '»You Can't Keep A Good Man Down«' dient aber nicht nur als verdichteter Ausdruck der Platte, sondern korrespondiert auch mit den zuvor thematisierten 'Hypes'. Beide Momente sind in diesem überdeterminierten Ausdruck verdichtet, und so gleitet auch der 'Mangel an starkem, eigenem kreativen Selbstbewußtsein' in der Form des '(künstlerischen) Krisenzustands' unter den Signifikanten der Platte. Der Mangel wird auch im zweiten Punkt aufgegriffen, denn was fehlt, ist 'der Soca'. Für diesen steht statt dessen 'die Bruderliebe' ein. Das wird beklagt und die Verantwortung der Person 'Stony Browder' zugeschrieben. Auffällig sind die beiden folgenden oI→FG Verknüpfungen, die dazu dienen, den Einfluss von 'Stony Browder' und die daraus folgenden negativen Folgen auf die Platte zu erörtern. Während der ersten oI→FG Verknüpfung noch durch eine I←a Verknüpfung Positives zur Seite gestellt wird, wird der Sachverhalt im zweiten Anlauf durch die gegebene Deutung erhellt. Die vermisste 'spannende Farbigkeit' der Musik wird durch ein Aufspalten in funktionierende 'Entertainmentmaschine' und verschwundener 'Seele' erklärt. Der Widerspruch wird hier nicht integrativ gerahmt, sondern die Deutung vermittelt die beiden Positionen, indem sie sie voneinander trennt. Im psychoanalytischen Sinne haben wir es eher mit einer Konstruktion als mit einer Deutung zu tun.<sup>54</sup> Die Rahmung erfolgt durch eine Spaltung, die benannt wird. Und das müssen wir auch als eine Folge der Nicht-Konstitution eines in (subjektiver) Allgemeinheit urteilenden Subjekts der Plattenkritik verstehen. Der Plattenkritiker »rettet« sein Bekenntnis zum Fantum, das er in der Vorrede mit der Eigenschaft des 'Entertainers' Kid Creole verknüpft hatte, indem er die – im Text nicht weiter erörterte –

---

54 »Von Freud vorgeschlagener Ausdruck, der eine extensivere und distanziertere Bearbeitung des Materials durch den Analytiker bezeichnet, als dies bei der Deutung geschieht.« (Laplanche, J. und Pontalis, J.-B.: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. S. 268f.).

'Entertainmentmaschine' weiterhin funktionierend zeichnet. Der Mangel jedoch gleitet vom 'kreativen Selbstbewußtsein' über den '(künstlerischen) Krisenzustand', dem 'Soca' und der 'spannenden Farbigkeit' hin zur 'Seele'. Mit den verschiedenen Instanzen des Mangels gleitet auch die Verantwortung dafür. Als Symptom des 'Mangel an starkem, eigenem kreativen Selbstbewußtsein' werden 'Hypes' als Ausdruck mangelnder 'Kontinuität in der Popmusik', zumindest in Deutschland, angeführt. Damit liegt die Verantwortung für die 'hysterische Situation' der 'Hypes' bei 'Deutschland'. Indem dieser 'Krisenzustand' auf Kid Creole übertragen wird, emergiert in einem zweiten Schritt dessen Bruder – diese Verbindung wird im Text nur angedeutet – als Agent des Mangels, der sich nun in das 'Gerüst' der Band einzumischen beginnt. Die Orientierung an 'Brill-Building-Pop' steht so im Widerspruch zur 'spannende[n] Farbigkeit' des 'Soca', insofern keine Synthese zwischen beiden Musikstilen gefunden wird, sondern ersterer auf Kosten des letzteren Einzug hält. Diese Spannung drückt sich in Wörtern wie 'zwanghaftem', 'erzwungenem' oder 'Forciertheit' aus. Es scheint also eine zwangsneurotische Struktur auf die 'hysterische Situation' der 'Hypes' zu antworten, ohne jedoch eine befriedigende Antwort geben zu können. Aber liegt das nicht daran, dass die zwangsneurotische Struktur des in (subjektiver) Allgemeinheit urteilenden Subjekts der Plattenkritik nicht vollends hergestellt werden kann? Insofern funktioniert die 'Entertainmentmaschine', denn eine Plattenkritik wird geschrieben, aber die 'Seele' hat das 'Gerüst' verlassen. Ebenso wenig wie Kid Creole durch 'Forciertheit' auf die 'hysterische Situation' der 'Hypes' adäquat antworten kann, gelingt es auch der Plattenkritik nicht mit dieser umzugehen. Wenn im hysterischen Phantasma Kid Creole zum Objekt klein  $a$  des gebarrten großen Anderen wurde ( $a \diamond A$ ), dieses Begehren jedoch mittlerweile auf ein anderes Objekt verschoben worden ist, dann stellt sich für die Plattenkritik die Frage, wie mit dem Mangel an Begehren umgegangen werden kann. Die vollzogene Identifikation mit dem Künstler vermag hier jedenfalls nicht das Begehren zu erneuern. Der 'lustvolle Umgang' mit 'Hypes' besteht dementsprechend nicht darin, einem alten Begehren nachzutruern. Die Trauerarbeit gehört vielmehr zur unlustvollen Seite des Prozesses. Und insofern fungieren auch Plattenkritiken wie diese im kulturellen Feld, indem sie den Mangel thematisieren und die Reste vergangenen Begehrens aufarbeiten. Diese Arbeit kann aber nicht von einem ungespaltenen,

unkastrierten Subjekt geleistet werden, weil ein solches keinen Mangel kennen kann.

### 7.3. Kraftwerk. *Electric Cafe*.<sup>55</sup>

	Kraftwerk non stop.
I ← w	Sie modulen weiter und boingboomtschaken sich um Kopf und Kragen.
oI→FG(D)	Auf dem lang erwarteten Album liefern sich zwei Fraktionen einen fruchtbaren Kampf: die Elektro-Minimalisten pur gegen die Elektro-Harmonisten nostalgisch, „Musique Non stop“ gegen den „Ich Bin Nicht Dein Sexobjekt“.
	Das unerbittliche „Boing Boom Tschak“ gegen „Telefonanruf“ ‡ la Taschenrechner.
I ← w	Die modernistische Techno Pop-Seite der LP ist so unendlich trocken und
wI→FG	kraftwerklerisch technisiert, /daß dieses Suhlen in der Techno-Trott-Sackgasse einem buchstäblich das ironische Lächeln abzwackt.
OI→FG	Die Musikmaschine kennt keine Gnade, /hat höchstens Zeit für ein paar
I ← a	effektheischende italienisch-französische Satzstummel.
OI→FG	Je monotoner das Ganze, desto drängender die minimalen
	Auflösungsvarianten.
wI→FG	Darin sind sie Elektro-Meister.
I ← w	„Es wird immer weitergehen, Musik als Träger von Ideen“ (Zitatende).
I ← w	Die Harmonie-Seite des Albums setzt die Klingklang-Collagen von
	„Computerwelt“ fort.
I ← w	Diesmal wird die Telefonanrufwelt, die Kein-Anschluß-unter-dieser-
	Nummer-Ästhetik, elektromusikalisch montiert.
I ← w	Einen Angriff auf den Lächelmuskel ist die neudeutsche Anti-Hymne „Ich
	Bin Nicht Dein Sexobjekt“.
OI→FG	Mal mit Geigenartigem, mal mit harter Funkgitarre kommen uns die
	Düsseldorfer als Über-Emanzen daher.

<sup>55</sup> Bömmels, P. (1986): *Kraftwerk. Electric Cafe*. (Kritik).

I ← w	Zitat: „Du machst mich an und gehst dann weg“.
I ← w	So ist das eben, meine Herren, wenn man sich in jüngeren Jahren nur mit Models abgegeben hat.
OI→FG	Musikalisch wenigstens bleiben sie dran, kokettieren weiter mit dem rechten Winkel in der synthetischen Musik, ohne die Harmonieschleifchen in ihrem deutschen Herzen abzuschneiden.
wI→FG	Eine sympathische Schwäche.

Die Plattenkritik verfolgt eine klare Linie. Sie expliziert die früh gegebene Deutung des 'fruchtbaren Kampf[es]' zweier 'Fraktionen'. Das spiegelt sich insbesondere in der Verknüpfungsstruktur, die von OI→FG und I←w Verbindungen dominiert wird. Die anfänglich vorgestellte Opposition wird durch I←w Verbindungen auf immer weiteres Material übertragen, die daraus entstehenden Effekte durch OI→FG Verbindungen thematisiert. Daher lassen sich zwei Ziele der Plattenkritik erkennen: Zum einen die anfänglich gegebene Deutung weiter zu etablieren, indem weiteres Material ihr unterworfen wird. In diesem Sinne fungiert die Deutung als Grund für die weitere Emergenz des Textes. Zum anderen aber begründen die weiteren Instanzen der Opposition die Relevanz der Deutung. Insofern kann man deutlich sehen, dass durch die Deutung dem Text eine Linie vorgegeben wird, dass sie ihre Wirkung entfaltet.

Allerdings wird schon in der ersten Aussage die Basis für den weiteren Text gelegt. 'Kraftwerk non stop' deutet schon darauf hin, dass die Band ihren offenbar von früheren Platten bekannten Weg weiter geht, dass die neue Veröffentlichung in die Logik problemlos eingebettet werden kann, ohne sperrige Elemente klären zu müssen. Das zeigt sich auch darin, dass keine äußeren Referenzen benötigt werden. Es reicht, Kraftwerk mit sich selbst zu vergleichen, um Kraftwerk zu erklären. Dementsprechend bekommen die zahlreich aufgeführten Songtitel, aber auch die zwei Zitate, eine besondere Bedeutung. Unter dem Einfluss der gegebenen Deutung werden sie als Mitteilungen verstanden, welche die einzelnen Songs den Fraktionen zuordnen. Dabei scheint zunächst die 'Fraktion' der 'Elektro-Minimalisten pur' für die Definition von Kraftwerk gewichtiger zu sein – darin bringen sie es zur Meisterschaft –, als die 'Elektro-Harmonisten nostalgisch', die letztlich als 'sympathische Schwäche'

gekennzeichnet wird. Auch dominieren bezüglich der zweiten 'Fraktion' deutlich die  $I \leftarrow w$  Verknüpfungen gegenüber einer einzigen bedeutungsbündelnden  $OI \rightarrow FG$  Verbindung ('Über-Emanzen'). Interessant ist, dass gerade letztere dazu führt, dass die Plattenkritik nun eine Mitteilung direkt an die Band zu richten versucht: 'So ist das eben, meine Herren, wenn man sich in jüngeren Jahren nur mit Models abgegeben hat'. Hier antwortet das Subjekt der Plattenkritik auf die als Mitteilungen verstandenen Songtitel und Zitate. Man kann sehen, wie sich das Subjekt der Plattenkritik über den großen Anderen konstituiert, indem Songtitel und Zitate als Signifikanten ein differenzielles Netz bilden, durch welches das Subjekt angerufen wird. Und genau an einem Punkt, an dem ein Mangel thematisiert wird ('Du machst mich an und gehst dann weg'), beginnt das Subjekt zu antworten.

Dieser Akt wird in einer Linie vorbereitet: Der Songtitel 'Ich bin nicht dein Sexualobjekt' beinhaltet schon eine Versagung, deren Bedeutung durch die  $OI \rightarrow FG$  Verknüpfung gebündelt ('Über-Emanzen') und mit dem 'Zitat: »Du machst mich an und gehst dann weg«' expliziert wird. Nicht umsonst wird der Songtitel auch als 'Angriff auf den Lächelmuskel' verstanden, ein Ausdruck, dem Doppeldeutigkeit innewohnt. Damit korrespondiert er aber auch mit einer Bemerkung zur ersten 'Fraktion', die 'einem buchstäblich das ironische Lächeln abzwackt'. Beide Male steht das 'Lächeln' im Zentrum, und es bleibt ambivalent, ob es nun evoziert oder gerade verhindert wird. Die Antwort entscheidet sich schließlich *für* das 'Lächeln', indem sie 'ironisch' ihrerseits einen 'Angriff' vorträgt. Erst das solcherart konstituierte Subjekt der Plattenkritik kann die anfängliche Deutung in eine Zusammenfassung bündeln und mit der 'Schwäche' sympathisieren.

In dieser Plattenkritik sieht man deutlich, dass Subjekt- und Objektconstitution Hand in Hand gehen, dass das Objekt des Diskurses für ein Diskurssubjekt (Subjekt der Plattenkritik) konstituiert wird, welches sich an diesem Objekt erst subjektiviert. Dabei wird die spezifische Platte zum Repräsentanten der Band, die sozusagen durch dieses Objekt spricht. Das Objekt wird sprechend gemacht, indem ein Subjekt (der Plattenkritik) sich dadurch angerufen fühlt, als ob eine Antwort von ihm gefordert würde. Der Akt des Antwortens schließt dann den wechselseitigen Konstitutionsprozess ab. Es bleibt die überdeterminierte Zusammenfassung, die von diesem Prozess zeugt.

Und da das Subjekt der Plattenkritik in (subjektiver) Allgemeinheit urteilt, ist auch das Objekt der Plattenkritik nicht nur privat. Dieses wird als Kulturobjekt konstituiert, dem die Subjektivierung eingeschrieben ist. Es zeugt somit von einem Begehren, das über ein bloßes Bedürfnis hinaus geht. Damit steht die Platte nicht mehr nur als industrielle Ware, sondern als Bedeutungsträger im von der Anerkennungsdiagnostik geprägten sozialen, kulturellen Austausch.

Mit diesem Beispiel beenden wir unsere Analysen. Wir haben die Untersuchung der Transformation durch Symbolisierung in Plattenkritiken nun weit genug vorangetrieben, um über eine Grundlage für weitere Arbeiten in diesem Bereich zu verfügen. Insbesondere die Frage nach Bedeutung innerhalb von Musik bedarf weiterer Forschung. Dafür kann eine lacanianische Perspektive in der Musikwissenschaft unserer Meinung nach einen Beitrag leisten. Einen solchen Ausblick skizziert das abschließende Kapitel.

## **8. Eine lacanianische Perspektive für die Musikwissenschaft?**

Die pragmatische Trennung von musikalischen und außermusikalischen Elementen des Musikdiskurses, wie sie über weite Strecken in der Musikwissenschaft praktiziert wird, hat dazu geführt, dass die Bereiche voneinander isoliert wurden. Das Ziel, welches damit verfolgt wurde, liegt auf der Hand: Musikwissenschaft hätte ihre Kernkompetenz in der Betrachtung musikalischer Elemente und könnte es getrost anderen Disziplinen – z.B. Soziologie, Psychologie, Cultural Studies, Ethnologie etc. – überlassen, sich mit dem Außermusikalischen zu beschäftigen. Insofern behauptet Musikwissenschaft ihren Kompetenzbereich und differenziert sich gegenüber anderen Wissenschaftsdisziplinen. Was jedoch im Sinne der politischen Ökonomie der Universität ihren Zweck erfüllt, vielleicht sogar die Rettung der Musikwissenschaft als eigenständige Disziplin sichert, hat auf der anderen Seite zu einem Begehren geführt, die Isolation zu überwinden. Die inbrünstig vorgetragene Einforderung von Interdisziplinarität, mit ihrer zumeist halbherzigen Umsetzung, steht solcherart einer Standpunktbestimmung und Identitätssuche des Faches entgegen. Paradoxe Weise entsteht dabei der Eindruck von Omnipotenz. Man müsse nur die richtige Kombination von Disziplinen zusammenstellen, um die gewünschten Forschungsleistungen einzufahren. Im interdisziplinären Setting wird dann der Ball von einer zur nächsten partizipierenden Wissenschaft weitergespielt, jede trägt ihren Teil dazu bei und alle profitieren vom Wissen der jeweils anderen. Jedoch bemerkt man, wie wenig zugänglich die verschiedenen Spezialdiskurse einzelner Disziplinen für andere sind, wie schwer eine gemeinsame Verständigung in diesem Setting fällt. Man müsse doch nur eine gemeinsame Sprache (er)finden, um das Projekt zu retten, aber irgendwie stößt man an seine Grenzen. Die Wahl fällt dann zwischen einem unreflektierten Vertrauen auf die Kompetenz der anderen, die schon wissen werden was sie tun, und einer regredierenden Einigung auf den kleinsten gemeinsamen Nenner. Im Versuch, die Spaltung von Musikalischem und Außermusikalischem zu überwinden, wird sie vielmehr reproduziert, und dass man zufällig gemeinsam an einem Tisch sitzt kann darüber kaum

täuschen.

Indem sich die Musikwissenschaft zurückzieht auf eine isolierte Position, entsteht für sie die Frage nach dem Wert ihrer Forschungsleistungen. Die Anerkennung dieser durch andere Disziplinen wird durch eine scheinbar unüberwindliche Kluft gesperrt, und der Teufelskreis ist perfekt, zieht man daraus den Schluss, sich auf seinen Kompetenzbereich einzuschränken. Denn die eigene Identität wird weder gewahrt noch gefunden, wenn man sich dem Austausch mit anderen Disziplinen entzieht. Vielmehr wird die eigene Identität durch das brodeln im eigenen Saft immer zweifelhafter. Zumindest an der Universität Wien, aber generell ist dieser Zug zu beobachten, hat das zur symptomatischen Fragmentierung des Faches geführt. Indem Abteilungen für Musiksoziologie, Ethnomusikologie, Psychoakustik, Musikgeschichte etc. verhältnismäßig unverbunden nebeneinander bestehen, wurde die Spaltung introjiziert, jedoch bleibt es fraglich, ob die Verdopplung der angrenzenden Disziplinen in der Musikwissenschaft selbst nicht eher eine Verdopplung der Isolation statt Anschlüsse zu anderen Disziplinen schafft.

Die Neuentdeckung der Performativität ist ebenso als Versuch zu werten, die Spaltung zu überbrücken, oder zumindest dem fragmentierten Fach eine gemeinsame Basis zu unterstellen. Dabei hofft man wohl auf den performativen Effekt der Artikulation einer gemeinsamen Grundlage, aber man muss vielleicht gerade deshalb skeptisch bleiben. Um Einheit in der Mannigfaltigkeit zu stiften, bedarf es sicherlich mehr als nur die Nennung eines Begriffes, es bedarf der Arbeit am Begriff, und diese Arbeit ist – wie Adorno sagt – unmetaphorisch<sup>56</sup>. Ob Musikwissenschaft bereit ist, diese Arbeit zu leisten, wird sich erst in Zukunft zeigen, denn der ernsthaften Beschäftigung mit diesem Problem würde zwangsläufig eine Umstrukturierung des Faches folgen müssen.

Demgegenüber wollen wir mit unserer Arbeit eine andere Perspektive einbringen. Es ist auffällig, dass im Gegensatz zu anderen Kunstwissenschaften, die Psychoanalyse in der Musikwissenschaft – wenn überhaupt – einen marginalisierten Stellenwert einnimmt. Das geht über die generelle Abwehr der narzisstischen Kränkung durch die

56 »Allem Denken ist denn auch jenes Moment von gewaltsamer Anstrengung – Reflex auf die Lebensnot – gesellt, welches Arbeit charakterisiert; Mühe und Anstrengung des Begriffs sind unmetaphorisch.« Adorno, T. W. (1970): *Drei Studien zu Hegel*. Frankfurt/M. S. 268.

Psychoanalyse hinaus und ist vielmehr verwunderlich, da eine der Hauptreferenzen in der Musikwissenschaft, nämlich Theodor W. Adorno, Freud in keinster Weise abgeneigt war. Die kulturkritische Betrachtung der Sozialisation in der kapitalistischen Gesellschaft entlehnt wesentliche Elemente der Theorie Freuds, und Adorno macht daraus kein Geheimnis. Warum also ist es der Musikwissenschaft nicht gelungen, psychoanalytische Theorie für sich fruchtbar zu machen?

Das einzige Feld, in dem Musikwissenschaft auf Psychoanalyse zu stoßen scheint, ist dort wo es um Biographien geht. Lebensläufen wird ein konsistenter Sinn gegeben, indem sie pseudo-psychoanalytisch interpretiert werden. Nicht nur ist die Praxis der Psychoanalyse verstorbener Subjekte überaus problematisch, weil sie diese zumeist in ideologischer Weise mythisiert, sondern überhaupt stellt sich die Frage nach ihrem Wert, solange es keine psychoanalytische Theorie der Musik gibt. Eine psychoanalytisch aufgearbeitete Biographie wäre zu kontrastieren mit einer psychoanalytischen Aufarbeitung des Schaffens dieser Personen, d.h. mit den musikalischen Werken, wenn es sich um Komponistinnen und Komponisten handelt.

Aber nicht nur die Musikwissenschaft hat keine solche Theorie entwickelt, sondern auch die Psychoanalyse konnte bis dato Musik nicht überzeugend in ihre Theorie einbetten. Während die Psychoanalyse sich damit rechtfertigt, dass im psychoanalytischen Setting auf der Couch Musik scheinbar keine Rolle spielt, Musik auch in Träumen nicht festgestellt wird, sondern eben Bilder und Sprachäußerungen unter ihre Kompetenz fallen, ist das Problem für die Musikwissenschaft etwas anders zu artikulieren. Für letztere ist es nach unserer Ansicht notwendig, die Signifikantenlogik für die Musik zu formulieren. Denn die Mechanismen Verschiebung und Verdichtung, die Freud in der Traumarbeit herausstellt und die sich auch im Sprechen seiner Patientinnen und Patienten wiederfinden, sind für das Feld der Musik im wesentlichen ungeklärt. Mit der Einführung des Konzepts des Signifikanten in die Musik kann – unserer Meinung nach – sowohl Musik für die Psychoanalyse als auch die Psychoanalyse für die Musikwissenschaft fruchtbar gemacht werden. Damit einher geht jedoch die Konzeption von Musik als Signifikationsphänomen, eine Konzeption, die jedoch zu einigen manifestierten Mythen rund um die Musik im Widerspruch steht,

insofern sie Musik nicht wesensmäßig verschieden von Sprache denkt und damit die herausragende Stellung von Musik als unmittelbare Kommunikationsform (oder ähnlichem) kritisiert und gefährdet. Eine signifikantenlogische Konzeption von Musik gibt sich nicht damit zufrieden, Musik aus dem Feld der Sprache auszuschließen und so als phantasierten Ort der Aufhebung aller ihr inhärenten Widersprüche zu konzipieren, sondern nimmt gerade die Abwehrfunktionen solcher Konzeptionen ins Visier. Insofern artikuliert sie die Kritik der Musikwissenschaft, bleibt aber nicht nur auf diese Funktion beschränkt. Vielmehr wird dadurch eine neue Perspektive in die Musikwissenschaft eingebracht, welche die wechselseitige Konstitution von Sprache und Musik thematisiert, und die damit dazu beitragen kann, die Isolation der Musikwissenschaft, statt diese zu verdrängen, zu projizieren oder introjizieren, gerade zu konfrontieren und zu reflektieren. Auf lange Sicht jedoch ist es das Ziel, eine eigenständige Theorie der Musik zu entwickeln, statt einer Theorie der eigenständigen Musik. Einen ersten Vorschlag für die Bestimmung der Eckpfeiler einer solchen Theorie haben wir mit den Objektinstanzen der Musik vorgelegt (Musik als Überschuss, *lalangue* und Kulturobjekt), die den realen Widerspruch von Musik und Sprache umrahmen und so das traumatische Reale auf Distanz halten. Als Beispiel für die Symbolisierung von Musik haben wir Plattenkritiken herangezogen, um zu untersuchen, wie durch Signifikation Musik konstituiert wird. Für eine signifikantenlogische Theorie der Musik wird auch weiterhin die wechselseitige Konstitution von musikalischen und außermusikalischen Elementen des Musikdiskurses im Mittelpunkt stehen. Damit jedoch richtet sich der Fokus auch auf eine Theorie der Verdrängung, welche die Relation der Elemente untereinander zu klären hat. Dementsprechend muss eine signifikantenlogische Konzeption von Musik auch das Subjekt beinhalten, das als Instanz der Verdrängung fungiert und auf diese Weise die Differenzierung der beiden Felder produziert. Aber dieses Subjekt ist das Sprachsubjekt der strukturalen Psychoanalyse, wie sie Jacques Lacan entwickelt hat. Das primordial gespaltene Subjekt ist das Subjekt, dem Sprache und Musik als solche erscheinen, statt dass diese ohne seinem Zutun existieren. Insofern betten wir die signifikantenlogische Konzeption von Musik in die lacanianische Tradition ein, obgleich Lacan selbst sich nicht explizit der Musik gewidmet hat. Wir sehen in der Auseinandersetzung mit der Lacan'schen Theorie

seitens der Musikwissenschaft eine fundamentale Grundlage, die Psychoanalyse für die Musikwissenschaft fruchtbar zu machen. Dieser Schritt ist für eine zeitgemäße Musikwissenschaft notwendig aus zweierlei Gründen. Zum einen für die Erforschung von Musik überhaupt, zum anderen für die Schaffung einer Schnittstelle zu anderen Wissenschaftsdisziplinen. Letzteres ist nicht nur eine Frage der Mode, auch wenn sich abzuzeichnen beginnt, dass der Auseinandersetzung mit Lacan eine gewisse »sexyness« zugeschrieben wird. Vielmehr sehen wir die Auswirkungen der Lacan'schen Theorie in vielen Feldern, die wiederum für die Musikwissenschaft interessant sind, als Argument für eine lacanianische Perspektive. Sei das nun in den Filmwissenschaften, der politischen Theorie, der feministischen Kritik, den cultural studies, der Philosophie, der Literaturwissenschaft oder gar der Psychoanalyse. Seien das nun Žižek, Badiou, Althusser, Butler, Kristeva, Goux, Laclau, Mouffe, Kiarina oder Miller. Man sollte nicht lange fragen, ob es sich die Musikwissenschaft auf lange Sicht erlauben kann, sich diesem Diskursfeld zu verweigern. Als jedoch gewichtigeres Argument sehen wir die Möglichkeiten an, die eine lacanianische Perspektive in den Musikwissenschaften für die Erforschung von Musik einbringen kann. Denn wird Musik nicht gerade zu ihrem Recht verholfen, wenn sie aus ihrem Elfenbeinturm in die kulturelle Realität entlassen wird, indem man nicht nur ihre Rolle bei der Konstitution von Gesellschaft und der Erhaltung von Hierarchiesystemen klärt, sondern zudem diese Effekte in der Musik reflektiert und herausstellt? Das ist im übrigen auch die Forderung von Adorno gewesen, der jedoch – wie Goux der Frankfurter Schule vorwirft – letztlich keine Amalgamierung von marxistischer und psychoanalytischer Theorie zu Wege brachte.

Dabei ist eine lacanianische Perspektive in den Musikwissenschaften nicht ganz ohne Vorläufer. Das vielbeachtete Buch »Noise. The Political Economy of Music« von Jacques Attali<sup>57</sup> ist sichtlich beeinflusst von Lacan, entbehrt jedoch der Referenzen; eine explizite Annäherung an die Musik von Seiten der Psychoanalyse mit Hilfe von Lacan wird seit einigen Jahren von Sebastian Leikert in seinen Veröffentlichungen vorangetrieben.<sup>58</sup> Vielleicht ist es dem polemischen Stil Attalis zu schulden, dass er wenig zur Theoriebildung beitragen konnte, dagegen wird Leikert erst garnicht in den

---

57 Attali, J. (2003): *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis-London.

58 z. B. Leikert, S. (1994): *Die Metapher der Musik*. Zürich.

Musikwissenschaften rezipiert. Zudem ist bei Leikert die Konzeption des Signifikanten zu kritisieren, den er – zwar mit der Einschränkung »stark vereinfachend«<sup>59</sup> – mit dem Notentext gleichsetzt. Das Symptom lässt sich schon im Frühstadium erkennen, da durch die positive Setzung des Signifikanten Musik und Sprache wesensmäßig unterschieden werden. Als Musikfreund folgt daraus für Leikert die Hypostasierung der Musik: »Der Diskurs der Musik ist [...] als einziger in der Lage, die ursprüngliche Begegnung des Subjekts mit dem Signifikanten zu dramatisieren«,<sup>60</sup> weil die »Note als signifikantes Material der Musik [...] nicht zu der für die Sprache charakteristischen imaginären Entfremdung im Sinne der Anheftung fester Bedeutungen«<sup>61</sup> verführe. »Musik aktualisiert Zeitlichkeit als ein gegenwärtiges Geschehen, während Sprache, auch im Falle eines Vortrags, immer auf ein anderes, nicht aktualisiertes verweist und das Subjekt so von der unvermittelten Begegnung mit dem Signifikanten schützt«.<sup>62</sup> Nicht nur marginalisiert Leikert damit das Gleiten des Signifikats unter den Signifikanten in der Sprache, denn von festen Bedeutungen ist nicht zu sprechen, sondern schafft zudem der Musik ein Feld des puren Genießens. Leikert sieht nicht, dass Musik vom (neurotisch strukturierten, primordial gespaltenen) Subjekt als phantasierter Ort des puren Genießens gesetzt wird, sondern proklamiert das als Tatsache. Dadurch, dass er der Musik eine genussgerichtete Perversion diagnostiziert,<sup>63</sup> folgt er unreflektiert dem Neurotiker, der dem Perversen ein Genießen unterstellt, dass bei diesem jedoch nicht ankommt. Der Perverse setzt sich gerade als Objekt des Triebes, als das Mittel zum Genießen des Anderen, d.h. des Genießens durch den Anderen, und genießt dabei selbst nicht. Dabei steht die Diagnose der Perversion überhaupt im Widerspruch zu Leikerts Behauptung der ursprünglichen Begegnung des Subjekts mit dem Signifikanten durch die Musik, weil er dabei die Konstitution der Perversion aus dem Abwehrmechanismus der Verleugnung heraus nicht beachtet. Wenn aber die Perversion eine Form der Abwehr der symbolischen Kastration ist, dann ist in

---

59 Leikert, S. (2005): *Die Vergessene Kunst. Der Orpheusmythos und die Psychoanalyse der Musik*. Gießen. S. 16.

60 Ebd. S. 40.

61 Ebd. S. 39.

62 Ebd. S. 40.

63 Vgl. Ebd. S. 30.

ihr auch die ursprüngliche Begegnung mit dem Signifikanten gesperrt. Wiederum ist das Hauptproblem in der positiven Setzung des Signifikanten zu bestimmen, die bei Leikert offensichtlich ist. Er folgt Dorgeuille, der in Anlehnung an das in der Sprachwissenschaft geläufige Phonem als letztes Element der Sprache das *mélodème* für ein Äquivalent in der Musik vorgeschlagen hat. Dann folgert Leikert allerdings: »Das Melodem entspricht dem Signifikanten [...]«,<sup>64</sup> und das verhält sich nicht mit einer Lacan'schen Definition des Signifikanten. All das führt zu einer veritablen Fetischisierung der Musik, die zwar zweifellos ihren Wert in unserer Kategorie der Musik als Überschuss von Sprache hat, jedoch die anderen Dimensionen vollkommen vernachlässigt. Damit schottet Leikert, trotz seiner respektablen Bemühungen um eine Lacan'sche Musiktheorie, Musik gerade von einer lacanianischen Perspektive ab, was wir als Symptom interpretieren müssen, den paradisischen Ort der Musik nicht preisgeben zu können.

Ein weiterer Ansatz, der zu einer lacanianischen Perspektive beitragen kann, stammt von Jean-Jacques Nattiez.<sup>65</sup> Obgleich Nattiez nicht Lacan für seinen Entwurf einer Musiksemiologie in »Music and Discourse. Toward a Semiology of Music« einspannt, kommt er – indem er Charles Sanders Peirce befragt – auf einen Begriff des Symbolischen, der nahe an Lacan heranreicht. Der Lacan'sche Signifikant, der ein Subjekt repräsentiert für einen anderen Signifikanten, findet sein Analogon im Peirce'schen Zeichen, das ein Objekt mit den Interpretanten (des Zeichens) verbindet. Die Lacan'sche Signifikantenkette findet sich wieder in der »'indefinite chain' of interpretants«,<sup>66</sup> und der Lacan'sche große Andere als ein Signifikantennetz, in dem jeder Signifikant das ist, was die anderen Signifikanten nicht sind (vergleichbar mit dem Netz der Interpretanten). »Meaning [...] is the *constructive* assignment of a web of interpretants to a particular *form*: i.e., meaning is constructed by that assignment. The assignment is made by a producer (in many cases), or by a 'receiver' or 'receivers,' or by both producer and 'receiver(s),' but it is never guaranteed that the webs of interpretants

---

64 Ebd. S. 41.

65 Nattiez, J.-J. (1990): *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton-New Jersey.

66 Ebd. S. 7.

will be the same for each and every person involved in the process«. <sup>67</sup> Dementsprechend teilt Nattiez die Analyse des Symbolischen in drei Dimensionen: (1) Die poetischen Dimension, in der die symbolische Form als Erzeugungsprozess beschrieben und rekonstruiert werden kann. (2) Die esthetische Dimension, in der durch einen »receiver« Bedeutung appliziert bzw. konstruiert wird. (3) Die Dimension der Spur: »the symbolic form is embodied physically and materially in the form of a *trace* accessible to the five senses«. <sup>68</sup> Mit Molino nennt Nattiez die Spur auch neutrales Niveau (niveau neutre/neutral level) bzw. materielles Niveau (niveau matériel/material level). »Between the poetic process and the esthetic process there exists a *material trace*, not in itself the bearer of an immediately decipherable meaning, but without which meaning(s) could not exist: a trace that we can analyze«. <sup>69</sup> Dabei weist Nattiez darauf hin, dass die »analysis of the neutral level« nicht mit der Spur selbst zu verwechseln ist: »The trace remains merely an amorphous physical reality, until it is entrapped by analysis«. <sup>70</sup> Insofern deckt sich Nattiez' Bedeutungskonstruktion in weiten Teilen mit der Lacan'schen. Was in seinem System allerdings fehlt, ist eine dynamische Theorie der Abwehr, eine Signifikantenlogik von Metonymie und Metapher. Das kann man auch daran sehen, dass poetischer und esthetischer Prozess stark personifiziert gedacht werden, statt als Positionen ins Symbolische selbst eingeschrieben zu sein. Oder man kann sagen, dass das Subjekt der Nattiez'schen Musiksemiologie kein primordial gespaltenes ist, wodurch der unsymbolisierbare Rest zwar in der Spur aufgehoben, die Rückwirkung auf das Subjekt jedoch unter den Teppich gekehrt wird. In diesem Sinne kann man von einer Fetischisierung des Symbolischen bei Nattiez sprechen.

Die referierten Positionen lassen sich jedoch in unser Schema der Objektinstanzen von Musik einschreiben. Indem Wicke und Shepherd mit ihrem Begriff des »sonic saddle« den realen Widerspruch der Musik verdrängen, situieren wir sie auf der Seite der Musik als Kulturobjekt. Dagegen können wir Leikert der Musik als Überschuss von Sprache

---

67 Ebd. S. 11.

68 Ebd. S. 12.

69 Ebd. S. 15.

70 Ebd. S. 16.

zuordnen, da sein System den realen Widerspruch abwehrt durch Verleugnung. Nattiez mit seiner Auffassung des Symbolischen ist dementsprechend der Dimension Musik als *lalangue* zuzuordnen, denn die Spaltung des semiologischen Subjekts ist hier verworfen. Nicht umsonst entbehrt sein System der Dynamik der Abwehr des realen Mangels, der demnach wiederkehrt im Realen der neutralen, aber materiellen Spur, die er in ihrer konkreten (bzw. konkretistischen) Form für analysierbar hält.

In »Das Unbehagen in der Stimme«<sup>71</sup> beschäftigt sich Slavoj Žižek mit der Stimme als Partialobjekt, wie Lacan sie ebenbürtig in die Reihe von Brust, Faeces etc. eingeschrieben hat, und kommt unter anderem auch auf Musik zu sprechen. Žižek schlägt vor, die Geschichte der Musik als eine »Art Gegengeschichte zu Derridas Geschichte der westlichen Metaphysik als der Herrschaft der Stimme über die Schrift«<sup>72</sup> zu lesen, wenn er auch selbst nur einen oberflächlichen Blick riskiert. Während Derridas Kritik des Logo-Phono-Zentrismus, die Dekonstruktion, von der Idee ausgeht, die Metaphysik der Präsenz gründe sich letztlich auf einer Illusion des »Sich-sprechen-Hörens«, auf der illusorischen »Erfahrung der Stimme als des transparenten Mediums, das die unmittelbare Selbstpräsenz des Sprechenden ermöglicht und gewährleistet«,<sup>73</sup> qualifiziert Žižek die Spannung zwischen Stimme und Schrift mit Lacan als sekundär. Vielmehr ist in der Stimme selbst schon etwas Unheimliches am Werk, das die Selbst-Präsenz und Selbst-Transparenz des Subjekts subvertiert. Damit verlagert sich die Perspektive von der Schrift, »welche die Stimme so untergräbt, als käme sie von außen, aus einer minimalen Distanz«,<sup>74</sup> zur unheimlichen Gegenwart der Stimme selbst: »ich höre mich sprechen, doch was ich höre, bin niemals vollkommen ich, sondern es ist ein Parasit, ein fremder Körper in meinem Innersten«.<sup>75</sup> Stimme als Medium der transparenten Selbst-Präsenz fällt gerade zusammen mit der Stimme als fremder Körper, der die Selbst-Präsenz subvertiert, und erzeugt so die illusorische Selbst-Identität von Stimme und Sprecher bzw. Sänger. Damit ist die Stimme ein sinnloses, ablösbares

---

71 Žižek, S. (1995): *Das Unbehagen in der Stimme*. Linz.

72 Ebd. S. 106.

73 Ebd. S. 104.

74 Ebd. S. 104.

75 Ebd. S. 104.

Stück des Realen, dass nach der signifikanten Operation als Rest zurückbleibt. Denn »die Stimme, durch die sich die signifikante Kette subjektiviert, ist nicht die Stimme *als* Medium der transparenten Selbst-Präsenz des Sinns, sondern die Stimme *als* dunkler Fleck des nicht subjektivierbaren Rests, als der Punkt des Untergangs des Sinns, der Punkt, an dem der Sinn in den *Genieß-Sinn (jouis-sense)* abgeleitet«. <sup>76</sup> Damit aber artikuliert Žižek den realen Widerspruch der Musik, und gibt zugleich den Grund an, warum dieser abgewehrt werden muss. Um nicht in den wuchernden Abgrund des Unsinn zu fallen – was nichts anderes als die Wiederkehr des verworfenen realen Widerspruchs im Realen ist –, zirkuliert die Stimme als Objekt klein *a*, als kleiner Rest des Realen, genau dort, wo sie scheinbar unmittelbar vermittelt ist: In der Konstitution des Subjekts selbst. Man kann auch sagen, dass das Unheimliche an der Stimme für die Subjektconstitution abgewehrt werden muss – sei das durch Verdrängung, Verleugnung oder Verwerfung. Was aber für die Stimme gilt, gilt in gleicher Weise für die Musik. »Die beiden beispielhaften Fälle dieses Niedergangs des Sinns in das verzehrende Selbst-Genießen [*jouis-sense*, Anm. S.I.] sind natürlich der Höhepunkt in der (weiblichen) Opernarie sowie die mystische Erfahrung«. <sup>77</sup> Im Gegensatz zu Leikert reserviert Žižek nur winzige Momente für das Aussetzen der Abwehr, und dennoch müssen wir hier skeptisch sein. Vielmehr müssen wir fragen, ob das unterstellte Aussetzen der Abwehr nicht selbst ein Widerstand in der Form darstellt, in der die Überschreitung der Spaltung in einen omnipotenten Anderen projiziert wird, mit dem man sich dann identifiziert. Ähnliches scheint Žižek zu intendieren, wenn er über die Stimme der singenden Kastraten zu sprechen kommt: »Sie bezeichnet [...] die paradoxe Überschneidung der leidenschaftlichsten Sinnlichkeit mit der asexuellen Reinheit. Und ist der Fall des Kastraten nicht beispielhaft für Lacans Formel des fetischistischen Objekts *als* Verleugnung der Kastration:  $\frac{a}{\phi}$ ? Der Kastrat erreicht die sublimale Höhe des asexuellen Stimm-Objektes mit den Mitteln eines radikalen Verzichts, eines buchstäblichen Schnittes in seinen Körper, seiner Verstümmelung. (Das weibliche Gegenstück zu dieser Verstümmelung sind die weitverbreiteten Legenden über die körperlichen Leiden und den Verzicht, denen eine wahre *Diva* sich aussetzen muß, um

---

76 Ebd. S. 106.

77 Ebd. S. 106.

die göttliche Stimme zu erlangen)«. <sup>78</sup>

Die Stimme als Objekt klein *a* spielt also ihre Rolle sowohl im Feld der Sprache als auch der Musik, indem sie dem Abgleiten in den wuchernden Abgrund der *jouis-sense* einen Riegel vorschiebt. Dabei ist das Überschreiten dieser Sperrung natürlich eine Unmöglichkeit, denn vielmehr wird durch das Phantasieren dieses Abgrundes als Möglichkeit der unerreichbare Horizont der Subjektauslöschung für das (nicht ausgelöschte, gespaltene) Subjekt als Ort bereitgestellt, an dem die primordiale Spaltung überwunden ist, ohne jedoch den Status als Subjekt aufzugeben zu haben. Ein Ort an dem die Stimme als Objekt klein *a* mit der Stimme als Medium der Selbst-Präsenz zusammenfällt, nur eben auf der der Metaphysik der Präsenz entgegengesetzten Seite. Eine lacanianische Perspektive in der Musikwissenschaft muss diesen Punkt weiter reflektieren und klären, inwiefern die Stimme als Objekt klein *a* in scheinbar Stimmloser (instrumental) Musik sublimiert wird. Denn neben den Abwehrmechanismen Verdrängung, Verleugnung und Verwerfung stellt die Sublimierung die vierte Möglichkeit dar, mit dem realen Widerspruch der Musik umzugehen. Dabei reservieren wir für die Sublimierung den Akt des Musikschaffens durch das Subjekt. Und damit ist die Sublimierung die treibende Kraft, die dafür sorgt, dass der Musikwissenschaft auch in Zukunft die Arbeit nicht ausgehen wird.

---

78 Ebd. S. 108.

## 9. Literaturnachweis

- Adorno, Theodor W. (1978): *Fragment über Musik und Sprache*. In: Ders.: Musikalische Schriften I-III. GS 16. Frankfurt/M: S. 251-255.
- Adorno, Theodor W. (1970): *Drei Studien zu Hegel*. In: Ders.: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel. GS 5. Frankfurt/M: S. 247-381.
- Althusser, Louis (1968): *Für Marx*. Frankfurt/M.
- Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Aus dem Französischen von Rolf Löper, Klaus Piepe und Peter Schöttler. Hamburg-Berlin. S. 108-153.
- Argelander, Hermann (1991): *Der Text und seine Verknüpfungen. Studien zur psychoanalytischen Methode*. Berlin-Heidelberg-New York.
- Attali, Jacques (2003): *Noise. The Political Economy of Music*. Translated by Brian Massumi. 8. Aufl. Minneapolis-London.
- Badiou, Alain (2005): *Das Sein und das Ereignis*. Aus dem Französischen von Gernot Kamecke. Berlin.
- Bollas, Christopher (2009): *The Infinite Question*. Hove-New York.
- Böker, Carmen (2008): *Janet Jackson. Discipline*. Kritik. In: SPEX. Magazin Für Popkultur. 5/6. Jg., 314. S. 150.
- Bömmels, Peter (1986): *Kraftwerk. Electric Cafe*. Kritik. In: SPEX. Musik Zur Zeit. 12. Jg., 73. S. 36.
- Diederichsen, Diedrich (1985): *The Scientists. You Get What You Deserve*. Kritik. In: SPEX. Musik Zur Zeit. 8. Jg., 57. S. 42.
- Evans, Dylan (2002): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Aus dem Englischen von Gabriella Burkhart. Wien.
- Feuerstein, Konrad (2008): *Essie Jain. We Made This Ourselves*. Kritik. In: SPEX. Magazin Für Popkultur. 5/6. Jg., 314. S. 145f.
- Freud, Sigmund (1999): *Das Unheimliche*. In: Ders.: GW, Bd. XII, Reinbeck. S. 227-268.
- Freud, Sigmund (1999): *Jenseits des Lustprinzips*. In: Ders.: GW, Bd. XIII, Reinbeck. S. 1-71.
- Freud, Sigmund (1999): *Die Traumdeutung*. In: Ders.: GW, Bd. II/III, Reinbeck. S. I – 642.
- Ganglbauer, Klaus: *Die Kritik der dialektischen Vernunft*. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Jameson, Frederic (1988): *The Vanishing Mediator; or, Max Weber as Storyteller*. In: Ders.: The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986. Volume 2: The Syntax of History. London. S. 3-34.
- Julien, Philippe (1994): *Jacques Lacan's Return to Freud. The real, the symbolic and the imaginary*. Translated by Devra Beck Simiu. New York-London.
- Kant, Immanuel (1974): *Kritik der Urteilkraft*. Frankfurt/M.

- Keller, Hans (1985): *Kid Creole And The Coconuts*. In *Praise Of Older Women And Other Crimes*. Kritik. In: SPEX. Musik Zur Zeit. 8. Jg., 57. S. 42f.
- Lacan, Jacques (1975): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychanalytischen Erfahrung erscheint*. In: Ders.: Schriften 1. Frankfurt/M: S. 61-70.
- Lacan, Jacques (2007): *The Instance of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud*. In: Ders.: *Ècrits*. Translated by Bruce Fink. New York-London: S. 412-441.
- Lacan, Jacques (1997): *Die Psychosen. Das Seminar Buch III*. Weinheim-Berlin.
- Lacan, Jacques (2007): *Die Objektbeziehung. Das Seminar Buch IV*. 2. Aufl. Wien.
- Lacan, Jacques (2002): *Identification. Seminar IX. 1961-1962*. Translated by Cormac Gallagher From Unedited French Manuscripts. London.
- Lacan, Jacques (1996): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*. 4. Aufl. Weinheim-Berlin.
- Lacan, Jacques (2002): *Psychoanalysis Upside-Down. The Reverse Side of Psychoanalysis. Seminar XVII. 1969-1970*. Translated by Cormac Gallagher From Unedited French Manuscripts. London.
- Lacan, Jacques (1986): *Encore. Das Seminar Buch XX*. Weinheim-Berlin.
- Lacan, Jacques: *R. S. I. Seminar XXII. 1974-75*. Translated by Jack W. Stone. <http://web.missouri.edu/~stonej/rsi.exe> am 01. Okt. 2008.
- Laplace, Jean und Pontalis, Jean-Bertrand (1973): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.
- Leikert, Sebastian (1994): *Die Metapher der Musik*. In: Widmer, Peter (Hg.), *Riss. Zeitschrift für Psychoanalyse*, 9. Jg., 26: Musik. Zürich. S. 34-45.
- Leikert, Sebastian (2005): *Die Vergessene Kunst. Der Orpheusmythos und die Psychoanalyse der Musik*. Gießen.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990): *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton-New Jersey.
- Shepherd, John und Wicke, Peter (1997): *Music and Cultural Theory*. Cambridge.
- Spence, Donald P. (1982): *Narrative Truth and Historical Truth. Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. New York.
- Tagg, Philip (1998): *Review of Wicke & Shepherd's „Music and Cultural Theory“*. In: *Popular Music*. 17 Jg., 3. Cambridge. S. 331-348. Oder <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/shepwik1.pdf> am 01. Okt. 2008.
- Waltz, Alexis (2008): *Wighnomy Brothers. Metawuffmischfolge*. Kritik. In: SPEX. Magazin Für Popkultur. 7/8. Jg., 315. S. 137.
- Žižek, Slavoj (1995): *Das Unbehagen in der Stimme*. In: Assmann, Peter et al. (Hg.), *Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen*. [Das Kubin Projekt 1995]. Linz. S. 103-115.

- Zupančič, Alenka (2001): *Das Reale einer Illusion. Kant und Lacan*. Aus dem Französischen von Rainer Ansén. Frankfurt/M.

## Abstract

Plattenkritiken sind das Ergebnis kultureller Textproduktion und setzen sich wesentlich mit Musik auseinander. In ihnen werden Transformationen vollzogen, die mit der Signifikation ihres Inhaltes zusammenhängen. Dabei verfolgt diese Arbeit die in den Plattenkritiken geleistete sprachliche Konstitution von Musik (als wechselseitige Bestimmung von Text und dessen Gegenstand), bis hin zum kulturellen Mehrwert, der dem musikalischen Objekt durch die Plattenkritik hinzugefügt wird. Insofern wird die Plattenkritik als Feld aufgefasst, in dem Musik durch Signifikation und Symbolisierung als Kulturobjekt konstituiert wird. Die Argumentation stützt sich wesentlich auf die Lacan'sche Psychoanalyse mit den drei Registern Imaginäres, Symbolisches und Reales; aber vor allem auf die Theorie des Signifikanten und der Signifikantenlogik mit ihren Grundmechanismen Metonymie und Metapher. Theoretische Überlegungen führen zu praxisorientierten Beispielanalysen von Plattenkritiken und gehen wiederum in theoretische Reflexion über. Solcherart wird eine Vermittlung zwischen beiden Ebenen anvisiert. Die Arbeit versucht die Lacan'sche Psychoanalyse für die Musikwissenschaft fruchtbar zu machen und plädiert vehement dafür, eine lacanianische Perspektive zu entwickeln.

Music reviews are culturally generated texts, in which transformations are performed. On the one hand music reviews constitute music by applying language in a reciprocal process of determination of the text and/by its content and vice versa. On the other the musical object is endowed with a cultural surplus by the review. This thesis seeks to trace the verbal configuration of music back to its cultural surplus, added to the musical object through its review. Thus, the review shall be elucidated as a sphere where music – through signification as well as symbolization – is inaugurated as a cultural object. In order to support this claim, my argument mainly relies on lacanian psychoanalysis, and its theory of the imaginary, the symbolic, and the real. Special attention shall be paid to the logic of the signifier and its fundamental mechanisms – metonymy and metaphor. Theoretical thoughts shall lead the way to more praxis oriented example analyses of reviews which, in second turn, will be sublated back into theoretical reflection. This process shall lead to a mediation of both spheres. The aim of this thesis is to make lacanian psychoanalysis accessible for musicology and to help develop a lacanian perspective suitable for this field.

# Lebenslauf

## ***Persönliche Informationen:***

Name: Sándor Ivády  
Geburtsdatum: 13.05.1981  
Geburtsort: Friedrichshafen  
Staatsangehörigkeit: Österreich

## ***Ausbildung und Tätigkeit:***

Jun. 2007 – Nov. 2007: Planung und Durchführung einer qualitativen Evaluationsstudie im Bereich Gender- und Bildungsforschung im Auftrag des „Instituts für Unterrichts und Schulentwicklung“ der Alpen Adria Universität Klagenfurt.

Jän. 2007 – Mai 2007: Externe Evaluierung eines schulischen Diversity-Projektes (Schwerpunkt Gruppenprozesse, Gender und Migration) im Rahmen des „IMST Gender-Netzwerks“ der Alpen Adria Universität Klagenfurt.

Aug. 2006: Weiterbildung Qualitative Interviewforschung.

Seit Okt. 2002: Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien.

Okt. 2001 – Jul. 2002: Studium der Informatik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (Oldb.).

Aug. 1991 – Jun. 2000: Besuch des Gymnasium Überlingen mit Abschluss Abitur.

Aug. 1987 – Jun. 1991: Besuch der Fritz-Bauer-Grundschule Salem.