

JOHANNES PICT

Sprache, Musik und das Unbewusste*

Übersicht: Anders als etwa zu bildnerischen und plastischen Medien steht die Sprache zur Musik in einem Ursprungsverhältnis, da die Wortsprache aus Klang entsteht. Zu dem, was sie ist, entwickelt sich Sprache jedoch in Emanzipation vom Klangereignis, sie wird Schrift und Zeichen. Heute hat sich der Sprachbegriff auf alle Arten von Zeichenverhältnissen (Codes, Symbole, Signifikationen etc.) erweitert; zugleich sucht sich die Musik, deren Entwicklung sich in Europa eng an der Sprache orientiert hatte, in der Moderne von allen sprachlichen Eigenschaften zu befreien. Hinter der Frage nach dem Verhältnis von Musik und Sprache taucht daher heute die Frage nach dem Verhältnis von Ereignis und Zeichen auf, das aufgrund der hierin aufscheinenden, einander aufhebenden Zeitkonstitutionen – dynamische versus statische Zeit – als antinomisches Verhältnis zu kennzeichnen ist und auf die Antinomie der in der Einheit der Wahrnehmung interferierenden Horizonte des sehenden und des hörenden Wahrnehmens verweist. Dieser Befund stellt die Freud'sche Metapsychologie infrage, insofern diese auf dem Grundgedanken der Repräsentation aufbaut.

Schlüsselwörter: Sprache; Musik; Unbewusstes; Zeichen; Metapsychologie

Die psychoanalytische Metapsychologie entwickelt den Aufbau des Psychischen aus dem Grundgedanken der Repräsentation: Inhalt der Psyche kann nur sein, was innerpsychisch repräsentiert (eingeschrieben, vorgestellt, phantasiert, erinnert) ist. Die Begegnung mit der Musik nötigt dazu, diesen Grundgedanken, und somit die Metapsychologie, einer Revision zu unterziehen. Diese These möchte ich erläutern und daraus einige Folgerungen, u. a. für den Begriff des Unbewussten, ableiten. Ich orientiere mich dabei an der Frage nach dem Verhältnis von Musik und Sprache, weil Sprache für die Psychoanalyse ein grundlegendes Paradigma der Organisation von Repräsentationen darstellt. Gemeint ist in erster Linie die Wortsprache, über diese hinaus aber jede Ordnung von Zeichen und Symbolen – auch die der Musik, sofern die Musik eine solche sprachliche Ordnung entwickelt hat. Musik geht jedoch nicht darin auf, Sprache zu sein.

* Erweiterte und überarbeitete Fassung eines Textes, der unter dem Titel »Warum interessiert das Verhältnis von Musik und Sprache den Psychoanalytiker?« in *Musik und Psychoanalyse hören voneinander* erschienen ist (Picht 2015b).

Bei der Redaktion eingegangen am 15. 4. 2015.

I. Freud und der Klang der Sprache

Freuds Auffassung von Sprache ist vielfältig. Weit über die eindimensionale Linearität eines Codes oder einer Zeichenfolge hinaus umfasst sie Phänomene wie Verschlüsselung, Verstümmelung, Entstellung, Magie, mehrdimensionale Assoziationsräume, Nachträglichkeit u. a. Schon elementare psychische Vorgänge, wie etwa Verschiebung und Verdichtung, sind protosymbolischen, d. h. sprachlichen Charakters und am Aufbau von Sprache beteiligt. Besonders reichhaltig entfaltet Freud die Metapher der Schrift (vgl. Derrida 1972). Dies wirft die Frage nach dem Verhältnis von Schrift und gesprochenem Wort auf, das hier vor allem interessiert, weil die Schrift bei Freud als Sinnbild für Repräsentation steht, das gesprochene Wort als Klang aber der Musik nahesteht. In der klassischen Psychoanalyse wird Letzterem als Deutung die Kraft zugesprochen, Unbewusstes bewusst zu machen, d. h. das in ihm Geschriebene ans Licht zu bringen und zu erläutern. Auch das Über-Ich kann »seine Herkunft aus Gehörtem unmöglich verleugnen« (Freud 1923b, S. 282). Schon als artikulierter Klang der Stimme, noch abgesehen von verbaler Bedeutung, kann das Wort von der Anwesenheit des symbolisierungsfähigen Objekts zeugen, Angst nehmen und dafür sorgen, dass es hell wird (vgl. Freud 1905d, S. 126).

Freud spricht über das Verhältnis von Schrift und gesprochenem Wort vor allem an jenen Stellen, wo er die Differenz der Systeme Ubw und Vbw/Bw metapsychologisch zu bestimmen versucht und sich dabei vor die Frage nach der »doppelten Niederschrift« gestellt sieht. Er verwirft diesen Gedanken jeweils nach einiger Diskussion und kommt stattdessen zu dem Schluss, eine doppelte Niederschrift sei nicht anzunehmen, da es die Verbindung mit dem Wort sei, durch die Vorstellungen (vor-)bewusstseinsfähig werden. 1915, in »Das Unbewusste«, schreibt er: »Die bewusste Vorstellung umfaßt die Sachvorstellung plus der zugehörigen Wortvorstellung, die unbewusste ist die Sachvorstellung allein« (1915e, S. 300). Und 1923, in *Das Ich und das Es*, wiederholt er: »Die Frage: Wie wird etwas bewußt? lautet also zweckmäßiger: Wie wird etwas vorbewußt? Und die Antwort wäre: durch Verbindung mit den entsprechenden Wortvorstellungen« (1923b, S. 247). Eine metapsychologische Begründung für die herausragende Rolle, die in der klassischen psychoanalytischen Behandlungstechnik der verbalen Deutung zugesprochen wird, könnte hier ansetzen.¹

¹ Vgl. aber Freud 1940a (S. 84 ff.), wo die Bestimmung der Sprache als hinreichende Bedingung des vorbewussten Zustandes wieder zurückgenommen wird, »wenngleich die Sprachbedingung einen sicheren Schluss auf die vorbewusste Natur des Vorganges ge-

Man muss dazu in Erinnerung rufen, dass Freud bei der »Wortvorstellung« nicht nur an die abstrakt-symbolische Funktion, sondern vor allem an die sinnliche Qualität des Wortes denkt. Das Wort ist für ihn, wie er in der Abhandlung über die Aphasien schreibt, »eine komplexe Vorstellung, die sich als zusammengesetzt aus akustischen, visuellen und kinästhetischen Elementen erweist« (Freud 1891b; vgl. Schlüter 2013a,b). Insbesondere das »Klangbild« des Wortes macht er auch späterhin für dessen Funktion verantwortlich, Vorstellungen bewusstseinsfähig werden zu lassen:

»Die Wortreste stammen wesentlich von akustischen Wahrnehmungen ab, so daß hiedurch gleichsam ein besonderer Sinnesursprung für das System Vbw gegeben ist. Die visuellen Bestandteile der Wortvorstellung kann man als sekundär, durch Lesen erworben, zunächst vernachlässigen und ebenso die Bewegungsbilder des Wortes, die außer bei Taubstummten die Rolle von unterstützenden Zeichen spielen. Das Wort ist doch eigentlich der Erinnerungsrest des gehörten Wortes« (Freud 1923b, S. 248).

Hier wird die zentrale Stellung der Wortsprache und insbesondere auch der gehörten Sprache in Freuds Konzeption deutlich. Klangbild, Wortvorstellung, Wortrest sind Freuds Termini für Repräsentationen des gesprochenen und gehörten Wortes. Diesem steht in der Aphasie-Arbeit das »Objekt«, genauer: die Objektvorstellung gegenüber. Sie ist wesentlich optisch gedacht, wie Freud ganz klar macht: »Unter den Objektassoziationen sind es die visuellen, welche das Objekt in ähnlicher Weise vertreten, wie das Klangbild das Wort vertritt« (1891b, S. 172).

Freuds »Linguistik« wirkt allerdings – zumindest an dieser Stelle – naiv. Sie ist weder semiotisch noch struktural. Sie untersucht nicht, wie der Klang zum Klangsymbol, d.h. zum Wort wird. Sie befasst sich kaum mit den Relationen zwischen Signifikanten oder mit der Unterscheidung von Signifikat und Referens und ebenso wenig mit der Beziehung von Sender und Empfänger oder mit der Genese eines beiden gemeinsamen Codes. Sie steht – wie seine Metapsychologie überhaupt – unter dem Primat einer »endogenen«, d.h. strikt individualpsychischen Perspektive,² tendiert in-

stattet. Der vorbewußte Zustand, einerseits durch den Zugang zum Bewußtsein, andererseits durch die Verknüpfung mit den Sprachresten ausgezeichnet, ist doch etwas besonderes, dessen Natur durch diese beiden Charaktere nicht erschöpft ist«.

² Hinzuweisen ist jedoch auf die in *Totem und Tabu* (Freud 1912–13a), später im »Wolfsmann« (1918b) und in *Das Ich und das Es* (1923b) formulierte Lehre von der struktur- und symbolbildenden Funktion phylogenetisch weitergegebener Erinnerungen an Geschehnisse in der »Urhorde«. Zwischen ihr und einer streng endogenen Theorie der psychischen Strukturbildung, wie sie sich in den metapsychologischen Schriften findet, hat Freud keine Kohärenz ausgearbeitet. J.-C. Stolf (2007, 2015) weist in diesem Zu-

sofern dazu, den Kommunikationsaspekt von Sprache gegenüber deren Repräsentationsaspekt zu vernachlässigen, und insistiert lediglich darauf, dass sprachliche Zeichen als Bedingung des (Vor-)Bewusstseins einer Vorstellung fungieren, und zwar deshalb, weil sie die Qualität von Sinneswahrnehmungen – speziell von akustischen Wahrnehmungen – bzw. von deren Erinnerungsspuren haben und daher einen Reiz ausüben. Der Aphasie-Forscher Freud stellt fest, »dass die Wortvorstellung mit ihrem sensibeln Ende (vermittels der Klangbilder) an die Objektvorstellung geknüpft ist« (1891b, S. 173). Der Ökonom Freud addiert später diesen Reiz zu dem der Objektvorstellung – inzwischen spricht er von »Sach-« oder »Dingvorstellung«³ – und macht diesen zusätzlichen Energiebetrag dafür verantwortlich, dass die Schwelle zum Bewusstsein überschritten werden kann.

Inwiefern aber ist es von Bedeutung, dass es sich hierbei um Reize verschiedener sinnlicher Sphären – der visuellen und der auditiven Sphäre – handelt? Hierzu gibt Freud nur einen indirekten Hinweis: Während die Objektvorstellung unabgeschlossen, ja unabschließbar sei, weil

»der Anschein eines ›Dinges‹ [...] nur dadurch zustande kommt, daß wir bei der Aufzählung der Sinneseindrücke, die wir von einem Gegenstande erhalten haben, noch die Möglichkeit einer großen Reihe neuer Eindrücke in derselben Assoziationskette hinzunehmen«,

sei die Wortvorstellung »etwas Abgeschlossenes, wenngleich der Erweiterung Fähiges« (1891b, S. 173). Die Unabgeschlossenheit der Objektvorstellung ergibt sich bei Freud aus dem »Assoziationskomplex« (ebd.) von Sinneseindrücken verschiedener Qualität: Das Ding kann gesehen, berührt, gerochen usw. werden. Schon die visuelle Dimension der Objekte allein ist aber durch Bilder der Objekte niemals vollständig gegeben, da diese stets nur eine Perspektive zeigen und daher notwendig auf eine Umgebung weiterer Aspekte, Perspektiven und Relationen als auf ein in ihnen Verborgenes verweisen. Das akustische Signal des »Klangbildes« ist dagegen als solches vollständig und prägnant und daher leicht disponibel.

sammenhang auf Freuds Bedürfnis hin, sich von C. G. Jung und dessen Konzept des kollektiven Unbewussten abzusetzen.

³ Die Herausgeber der *Studienausgabe* erläutern: »Was er [Freud] hier [in der Aphasie-Arbeit] ›Objektvorstellung‹ nennt, heißt in ›Das Unbewußte‹ ›Sachvorstellung‹; was dagegen in ›Das Unbewußte‹ mit ›Objektvorstellung‹ bezeichnet wird, meint einen aus ›Sachvorstellung‹ und ›Wortvorstellung‹ kombinierten Komplex« (Freud 1891b, S. 168 [Vorbemerkung]). An mehreren anderen Stellen (angegeben in der *Studienausgabe*, Bd. 3, Fn.) steht als Synonym für ›Sachvorstellung‹ auch ›Dingvorstellung‹.

Genau dies erlaubt seine Verwendung als Zeichen. Wir können hinzufügen, dass klangliche Zeichen andere Verknüpfungen ermöglichen als Bilder: sie assoziieren nach anderen Regeln (dieser Unterschied kommt u. a. in Freuds Analyse des Witzes zum Tragen, vgl. Freud 1905c), und sie überlassen sich leichter der eindimensional zeitlichen Ordnung von Zeichenfolgen.

Hier wäre – aus unserer heutigen Sicht – die Tür einen Spalt offen gewesen für eine psychoanalytische Exploration des Klanges, seiner Verknüpfungen und des sich von ihm aus eröffnenden Assoziationsraums, also für eine psychoanalytische Musiktheorie. Dass Freud diesen Weg nicht beschritten hat, hängt offensichtlich nicht nur damit zusammen, dass er primär an Sprache und Repräsentation interessiert war, sondern auch damit, dass er von dinglichen (optischen) Vorstellungen als Inhalten des Seelischen ausging, also – wie wir jetzt zu sehen beginnen – von einem Primat des Sehens. Der Klang interessiert ihn im Rahmen dieser metapsychologischen Konzeption primär nur, soweit er etwas dinglich Vorstellbares bezeichnet, wie es das Wort tut. Immerhin scheint Freud früh geahnt zu haben, dass die Inkongruenz der Wahrnehmungssphären des Sehens und des Hörens etwas zu tun hat – wie wir noch vage formulieren müssen – mit der Differenz unbewusster und bewusster seelischer Vorgänge, so dass die akustische Sphäre als »besonderer Sinnesursprung für das System Vbw« erscheint. Wir werden noch darauf zurückkommen.

Man muss hinzufügen: Auch die Musik war zu Freuds Lebzeiten noch nicht so weit, sich ihrerseits auf eine grundsätzliche und radikale Exploration des Klanges einlassen zu können, da sie sich – noch – als Sprache verstand. Dass wir heute daran gehen können, eine Musikologie der Psychoanalyse ins Auge zu fassen, verdanken wir künstlerischen Experimenten, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg möglich wurden. Sie haben unseren Begriff des Musikalischen wesentlich erweitert, insbesondere auch über den Bereich des Akustischen hinaus (vgl. J. Picht 2012a, 2015). Zugleich haben sie dazu geführt, dass der Begriff des Zeichens bzw. Symbols in der Musik nicht mehr Ausgangspunkt der Betrachtung sein kann; vielmehr rückt jetzt die Frage nach dem Verhältnis von Ereignis und Zeichen in den Blick. Die moderne Musik ist zum Ereignis als zu etwas vorgedrungen, das nicht schon Zeichen für etwas ist und daher auch nicht von vornherein im Zusammenhang idiomatischer Ordnungen und Erwartungen steht. In einer Rückwendung zu ihren Ursprüngen entzieht sie sich Versuchen, sie von der sprachlichen Kategorie des Zeichens aus (etwa als symbolische Form) zu verstehen. Indem sie etwas von dieser Abwendung von der Sprache auch den sprachlichen Klangzeichen mitteilt, untermi-

niert sie ihrerseits die Gewissheit der Auffassung von Sprache als symbolischer Ordnung (vgl. J. Picht 2012c). Dies soll im Folgenden erläutert werden.

II. *Sprache und Musik*

Zunächst müssen wir uns vergegenwärtigen, dass Musik und Sprache keine metaphysischen Gegebenheiten sind; vielmehr ist, was wir – im Bereich der europäisch geprägten Kultur – heute darunter verstehen, (vorläufiges) Resultat einer spezifisch europäischen geschichtlichen Entwicklung. Es ist deshalb darauf hinzuweisen, dass auch die psychoanalytische Metapsychologie, insofern sie sich auf Sprache als Organisator beruft, ein europäisches Produkt der Neuzeit ist; andere Kulturen und Sprachen haben andere Beziehungen zu Schrift, Wort und Klang und kommen zu anderen Prägungen (vgl. Jullien 2013). Dies betrifft auch die Denkformen. In der europäischen Kultur haben wir gelernt, Sprache als System von Kategorien und Denken als Bewegung im Raum sprachlicher Kategorien aufzufassen und von hier aus Wahrheit in der Darstellungsform der Theorie zu suchen. Weniger geläufig dürfte uns sein, dass sich auch in der Musik ein Denken entwickelt hat, das sich mit Sprache auseinandersetzt und tief in die Faktur der Musik eingelassen ist. Musik und Sprache haben sich in Europa in enger Beziehung zueinander entwickelt, sich gegenseitig beeinflusst und einander reflektiert. Um für diese Geschichtlichkeit zu sensibilisieren und den heutigen Stand darin zu verdeutlichen, beginne ich mit einer knappen historischen Skizze des Verhältnisses der Musik zur Sprache in Europa. Ich folge der Darstellung von Thrasyboulos Georgiades (1954), die sich insbesondere auf die gesungene Sakralmusik konzentriert; aus ihr geht zuerst notierte Musik hervor. Zwar hat es immer auch Instrumentalmusik gegeben, aber sie wird erst spät zu einer eigenständigen Trägerin historischer Entwicklung.

Im antiken Griechenland bezeichnete der Ausdruck »Musiké« (Kunst der Musen) sowohl das, was wir heute Musik nennen, als auch die Dichtung, die heute Literatur heißt, aber zuallererst gesprochene, deklamierte, gesungene Sprache war; beide waren ungetrennt. Noch in der Gregorianik des Frühmittelalters strebte die Musik weitgehend nach Identität mit der *Klanggestalt der Sprache*. Erst über Jahrhunderte hinweg entwickelte sich im Mittelalter allmählich eine musikalische Eigenständigkeit gegenüber dem Deklamieren. Die Musik erschloss sich eigene Darstellungsmitel, also eine eigene Sprache, ihr Schwerpunkt verlagerte sich damit auf die Darstellung des *Sinnes der Sprache*. Zu dieser Eigensprachlichkeit hatte

ihr nicht zuletzt die Entwicklung der Notenschrift verholfen, sie unterwarf sich damit aber auch sprachlichen Regeln der Reproduktion, verpflichtete sich auf einen zeichenhaften Modus und auf feste quantitative Raster und Verhältnisse. Nur mittels der so in die Musik implantierten grammatischen Normen konnte sich eine komplexe Mehrstimmigkeit und Harmonik entwickeln (vgl. Zender 2014).

In der Neuzeit, etwa seit Monteverdi und mit der Erfindung der Oper, aber auch mit dem Beginn deutschsprachiger Bibelvertonungen durch Heinrich Schütz, begann sich die Musik die Dimension des individuellen Ausdrucks, des persönlichen Sprechaktes, zu erobern; sie erweiterte damit ihren Sprachbezug auf *Sprache als Handlung*. Dies ging einher mit der Emanzipation der Instrumentalmusik und mit der Entwicklung der uns vertrauten Dur-moll-Tonalität, die eine sprachähnliche Schluss-Logik und damit eine sprachähnliche Syntax bedingt; sie bestimmt die musikalischen Formen bis ins Einzelne und macht sie antizipierbar. Mit der Wiener Klassik ist die instrumentale Musik endlich in der Lage, sich der gesungenen Musik und der Wortsprache gegenüber als »absolute Musik« zu behaupten. »Absolute Musik« heißt Darstellung des Absoluten; diesen Anspruch kann die Musik aber nur erheben, weil sie in höchstem Maße selbst zur Sprache geworden ist, die sich zugleich, aufbauend auf der Affektrhetorik des Barocks und der Empfindsamkeit des späten 18. Jahrhunderts, in der Romantik zur *Sprache der Innerlichkeit und der Gefühle* entwickelt. Die musikalischen Konventionen, die dies ermöglichen, beherrschen bis heute die Pop- und Unterhaltungsmusik und dringen auch dort, wo sie auf andersartige musikalische Kulturen treffen, in diese ein.

Die Geschichte des Verhältnisses von Musik und Sprache in Europa ist also durch eine Art Absonderung in Annäherung gekennzeichnet: Die Musik hat sich von der Sprache und auch vom Gesang in dem Maße emanzipiert, wie sie selbst zunehmend »sprachähnlich« (Adorno 1963) geworden ist. Wir sprechen noch heute wie selbstverständlich von musikalischen Idiomen, von einer musikalischen Syntax und einer musikalischen Logik, und suchen nach Semantischem in der Musik (vgl. Wellmer 2009; J. Picht 2010). Es wundert nicht, dass auch die musikästhetische Diskussion der letzten 300 Jahre von der Frage nach der Eigensprachlichkeit der Musik beherrscht ist (vgl. Dahlhaus 1967). Ergänzt sie die Wortsprache um ein parasprachliches affektives Register? Oder setzt sie sich als geistige Betrachtung, als »tönend bewegte Form« (Hanslick 1854), von der Gefühlsschilderung ab?

Auch Susanne Langers Mitte des letzten Jahrhunderts entstandene Philosophie der Musik, die u. a. über Alfred Lorenzer und Daniel Stern in die

Psychoanalyse Eingang gefunden hat (Langer 1965 [1942], 1953; Lorenzer 1970; Stern 2010 [1985]; vgl. auch Niedecken 2010, 2015; Stoupel 2012, 2013), hält es noch für selbstverständlich, dass Musik symbolische Formen präsentiert. Langers Anliegen ist es, die Einseitigkeit einer positivistischen Sprachtheorie (wie sie sie bei Carnap und dem frühen Wittgenstein vorfindet) zu überwinden, indem sie der »diskursiven Symbolik« solcher Sprache eine »präsentative Symbolik« zur Seite stellt. Letzteren Begriff entwickelt sie primär aus visuellen Formen, um ihn dann auf die Musik zu übertragen; bei Lorenzer umfasst er Phänomene wie Enactments und Interaktionsformen und wird so zur Grundlage des szenischen Verstehens. Die Charakterisierung von Musik als präsentative Symbolik zielt darauf, die Beschränkungen sprachlicher Signifikanz von ihr abzustreifen; zugleich wird aber daran festgehalten, dass Musik etwas bedeutet (insbesondere artikuliert sie bei Langer die »Morphologie des Gefühls«; 1965, S. 234), auch wenn sich diese Bedeutung niemals fixieren lässt. Um auf dem symbolischen Charakter der Musik bestehen zu können, muss Langer sie zum einen als präsentierte Form darstellen; zum anderen muss eine »psychische Distanz« (vgl. Langer 1965, S. 220f.) gewährleistet oder gewonnen werden, so dass diese Form vom Hörer konzipiert und verstanden werden kann. Während der Musik somit zugesprochen wird, über eine fixiert konnotative Form von sprachlicher Semantik hinauszugehen (vgl. S. 228), bleibt sie dem allgemeineren sprachlichen Modus des Symbolisierens weiterhin unterworfen: zwar nicht übersetzbar, aber deshalb nicht ohne Bedeutung.

Nun hat aber die Musik in den letzten hundert Jahren die Richtung geändert. Sie hat Schritt für Schritt, aber auch mit aller Konsequenz Abstand vom Sprachlichen gesucht: zuerst von der tonalen Logik, dann auch von der mit ihr verbundenen Metrik, Syntax und Formenlehre. Sie hat alles getan, um in ihren Verläufen nicht mehr linear, gerichtet und antizipierbar zu sein. Sie hat die Äquivalenz aller Elemente proklamiert und damit jegliche idiomatische Bindung aufgegeben. Sie hat Hierarchien verworfen und Zufallsoperationen zu Hilfe genommen. Sie wollte sich davon befreien, Gefühlsäußerung zu sein, und wollte die Grenzen des Menschlich-Gestischen hinter sich lassen. Sie hat ihr Material erweitert: zunächst um Geräusche jeder Art, dann um Außerakustisches, Sichtbares, Raum und Licht, um soziale Prozesse, Körper- und Imaginationsvorgänge (vgl. Schnebel 1972; J. Picht 2012a; Schnebel & Picht 2015). Die Rollenverteilung zwischen Komponist, Interpret und Rezipient und die Selbstverständlichkeit der Bindung in Rituale, die die »psychische Distanz« sichern, wurden dabei ebenso aufgebrochen wie die Objektivierung der

Musik als »Werk«. Es gibt ähnliche Tendenzen vom Theater und von der bildenden Kunst aus, aber nirgendwo wird dieser Aufbruch deutlicher als in der Musik. Er rebelliert gegen die im Deutschen Idealismus kanonisierte Aufteilung der Kunst in Gattungen und gegen den bürgerlichen Begriff von Kunst überhaupt. In der Konsequenz wird Kunst nicht mehr als Produkt künstlerischer Tätigkeit, ja nicht einmal mehr als Darstellung bestimmt, sondern wird durchlässig für das, was Dieter Mersch (2002) »das Performative« nennt: das Singuläre, Unverfügbare, das unerwartet Einbrechende, das Ereignis, das, wenn es uns widerfährt, noch nicht Zeichen, noch nicht Repräsentation ist (vgl. Bardé 2015), das in keinen Interaktionsrahmen eingebunden ist und nichts symbolisiert. Damit findet Musik zu etwas, das in ihr ursprünglich angelegt ist.

Diese Entwicklung ist irreversibel, auch wenn sie vom kommerzialisierten Musikbetrieb weitgehend ausgeblendet wird. Erst sie gibt der Diskussion des Verhältnisses von Musik und Sprache ihr heutiges Profil. Es ist ein Profil der Verunsicherung: Wissen wir, was Musik ist, wenn sie nicht Sprache, nicht Zeichen oder Symbol, nicht in Formen und Rituale gebannt ist? Aber auch, was Sprache ist, hat sich verändert. Die moderne Semiotik hat in Gesten und Handlungen, in Architektur und Farben, in Linien und Mustern Zeichen und Codes ausfindig gemacht, und sie macht auch vor der Musik nicht Halt (vgl. Eco 1972). Die Wortsprache ist demnach nur mehr ein Spezialfall eines Systems von Zeichen. Einzigartig ist sie allerdings darin, dass sich mit ihr Aussagen formulieren lassen, die (im Sinne des Satzes vom Widerspruch) wahr oder falsch sein können: in diesem diskursiven Charakter, der eng mit der Entwicklung mathematisch-logischer Formelsprachen verknüpft ist, liegt ein Extrem der Entwicklung von Sprache. Der logische Positivismus hatte versucht, hierin das Proprium von Sprache zu erkennen und daran festzuhalten, dass die logische Struktur der diskursiven Sprache eine wahre Abbildung der Verhältnisse in der realen Welt sei (vgl. Wittgenstein 1960 [1921]). Langer hatte auf den logischen Positivismus reagiert, indem sie den Bereich nichtdiskursiver symbolischer Äußerungen als präsentative Symbolik zu erfassen versuchte. Aber weder lässt sich Sprache auf Diskursivität reduzieren, noch wird Musik als präsentative Symbolik ausreichend erfasst. Heute wird zwischen Sprache und Musik eine tiefer greifende Antinomie verhandelt, die sich am besten am Phänomen der Wiederholung verdeutlichen lässt: die Antinomie von Zeichen und Ereignis.

III. Zeichen und Ereignis

Was immer wir als Zeichen auffassen, konstituiert eine »Zeitigung«, eine »Wiederholungsstruktur des Erlebens« (Derrida 1967; Habermas 1988, S. 209f.): Das Zeichen verspricht, dass das Bezeichnete sich wiederholen und wiederfinden lässt, suspendiert aber auch die Wunscherfüllung dieses Wiederfindens. Das ist die dynamische Grundbedeutung von »Identifikation«: Das Bezeichnete wird mittels des Zeichens aus dem jeweiligen Moment des Geschehens gelöst, ihm wird imaginäre Identität und damit Permanenz verliehen, es wird dadurch aber auch der singulären und flüchtigen Unmittelbarkeit des Geschehens entrückt. Derrida (1967, S. 302, Fn.) betont, dass »Aufschub« – *retard* – Merkmal alles, auch des ersten Erlebens und daher nicht zeitlich zu denken sei und keine Logik der Identität voraussetze. Dennoch ist Repräsentation nicht ohne *Identifikation*, d.h. nicht ohne eine Fiktion, vielleicht nicht ohne den Wunsch von Identität zu denken. Diese »Absurdität [...] in den Begriffen« (ebd.; Übers. J.P.) ist Ausdruck der Aporien, in die eine Identitäts- und Repräsentationslogik gerät, wenn sie eine Logik des Erlebens und Widerfahrens sein will.

Alle Zeichen, auch die präsentativen Symbole, haben diese identifizierende Funktion und Intention. Die Repräsentation impliziert aber bereits eine *censure essentielle* (S. 335): sie wählt immer nur bestimmte Züge des Repräsentierten aus, aufgrund derer wir es identifizieren. Schon einfache Zeichen leisten diese abstrahierende Auswahl; auch die Elementarvorgänge der Verdichtung und Verschiebung beruhen darauf. Identifikation ist daher immer eine Sache von Repräsentation und Abstraktion. Nur anhand der Repräsentation eines Ereignisses können wir zu dem Urteil kommen, ein Ereignis⁴ wiederhole sich. Und doch sind es zwei Ereignisse (vgl. J. Pict 2012c, 2013); die Welt hat sich geändert, und auch wir, denen das Ereignis widerfährt, sind nicht dieselben wie beim ersten Mal. Von Identität eines Ereignisses und seiner Wiederholung kann nur die Rede sein, wenn man davon absieht, dass ein jedes Ereignis »welthaltig«, d.h. phänomenal transparent für die Gesamtheit von Welt ist, in der es momentan widerfährt (vgl. G. Pict 1986). Dies zeigt sich an akustischen Ereignissen besonders prägnant, da sich deren Erinnerungsspuren – anders als es uns mit den Erinnerungsbildern von Gesehenem scheinen mag –

⁴ Ein geeigneteres Wort als »Ereignis« finde ich in der deutschen Sprache bisher nicht. Es könnte jedoch missverstanden werden im Sinne einer Einschränkung auf punktuelle bzw. diskrete Geschehnisse.

niemals auf nach wie vor vorhandene Dinge als Referenz berufen können.⁵ Aber es gilt für alle Wahrnehmung.

Die Zeichen und Symbole der Wortsprache treiben Abstraktion und Identifikation noch weiter. Das Wort als Bedeutungsträger hebt niemals nur das eben Gegenwärtige hervor, sondern bezeichnet – besonders in den europäischen Sprachen – eine Klasse, der es das Gegenwärtige identifizierend einordnet. Diese Klasse beansprucht einen Status jenseits des fließenden Wechsels jeweiliger Phänomene. Mittels solcher Sprache versichern wir uns der Beständigkeit und Begreifbarkeit der Welt: Sie ist ein Medium, das die prinzipielle Unwiederholbarkeit alles Geschehens auf Stetigkeit und Wiederholbarkeit hin abbildet. Und doch ist auch ein Wort ein Ereignis, und zwar »doch eigentlich« (Freud, s.o.) als gesprochenes, gehörtes Wort. Zwar beansprucht es, identisch zu sein und Identisches zu bezeichnen, wenn es wiederholt wird (nur so kann es ein »Klangbild« des Wortes geben, das sich über Varianten von Stimme und Aussprache hinweg erkennen lässt), aber durch sein Sichereignen verändert es die Welt zugleich so, dass es niemals wieder Identisches geben kann. Der Gebrauch der Sprache verändert daher ständig auch die Sprache selbst (vgl. Steiner 1981). Als Ereignis – ich möchte sagen: nur als Ereignis – hat das Wort die Macht zu bewegen. Wie ein musikalisches Ereignis ist ein Wort einmalig, es ist als Klang niemals wiederholbar gleich, es sei denn im Sinne einer Abstraktion. Einer solchen wird aber auch das musikalische Ereignis unterworfen, wenn es zum Zeichen wird und sich als Code verwenden lässt (vgl. Heister 2013; Schwehr 2012a,b, 2015).

Im Hintergrund der Frage nach Musik und Sprache stoßen wir daher auf die Frage nach dem Verhältnis von Ereignis und Zeichen. Deren Unterschied ist elementar, er betrifft die Zeitkonstitution. Ein Ereignis verändert für schlechthin alles, was war und was folgt, den Kontext: Es verändert die ganze Welt. Dies kommt in der Musik unmittelbar zur Wahrnehmung. In ihr ist jedes Element vollständig und zeitlich präzise auf schlechthin alles bezogen, was voranging und was folgen könnte, und treibt durch sein Eintreten dieses alles weiter, während es mit seinem Eintreten zugleich unwiderruflich und für immer verklingt. Damit versetzt Musik in eine *fließende, dynamische Zeit*, und nur so ist zu verstehen, dass sie uns bewegt. Sobald jedoch das, was da geschieht, als Zeichen ver-

⁵ Die europäische Musik hat aus der Dialektik der Wiederholung ein zentrales dramatisch-narratives Element gemacht; vgl. hierzu Adornos Überlegungen zur Repriseslogik bei Beethoven (Adorno 1993).

standen wird,⁶ ist ein zweiter Horizont eröffnet: der Horizont der Re-Präsentation. Ein Zeichen lässt zu, das Bezeichnete »wiederzuholen«, damit aber auch aufzuschieben und zu verzögern. Das Bezeichnete wird damit vom Hintergrund der Welt abgehoben, es muss in wechselnden Geschehenskontexten identifizierbar bleiben, es löst sich von seinem genauen Zeitpunkt. Das wiederum wirkt auf das Zeichen zurück: Für seine Bedeutung wird nachrangig, wann und wo genau es auftritt, es ist selbst wiederholbar und identifizierbar geworden, wodurch es in einem Code verwendbar wird. Mit dem Fortgang zur Sprache entsteht somit eine Doppelung der Ebenen: hier die Folge stets einmaliger und flüchtiger Ereignisse in fließender Zeit, dort der Bereich der Zeichen, die Bezeichnetes aus dieser Zeit herausheben, eine zweite Ebene *repräsentierter, statischer Zeit* schaffen und etwas von dieser Enthobenheit und Wiederholbarkeit in unsere Wahrnehmung der Ereignisse hineintragen.

Nun können wir auch Musik »identifizierend« hören, suchend nach Wiedererkennbarem – und schon passt sie sich an und stellt, indem sie sich selbst zum Zeichen hergibt, die Zeit der Zeichen dar (wie es überhaupt die Fähigkeit der Musik ist, Zeit in verschiedensten Formen darzustellen). Aber die fließende Zeit ist nicht aufgehoben, sie insistiert gleichsam gegen die statische Zeit der Zeichen darauf, dass die mit ihnen suggerierte Permanenz ein Abstraktum, mithin fiktiv, ist. Jedes Sprechen oder Lesen eines Wortes oder eines Satzes spiegelt uns ein verlässliches, d. h. den ständigen Veränderungen enthobenes Wissen vor. Auch dies aber greift in den Fluss der Ereignisse ein; auch das Zeichen ist – nicht nur als Sinnesreiz, sondern auch in und mit seiner Bedeutung, seiner evokativen Kraft – mit seinem Auftreten ein Ereignis, das die Welt verändert und sich niemals wiederholt.

Was bedeutet dies für das Verhältnis von Musik und Sprache? Aus der ursprünglichen Einheit im Klangereignis löst sich Sprache, indem sie die momentane Potenz des Ereignisses in Zeichen und Symbole bannt. Fortan entwickelt sich eine Logik der Identifikation und eine Ebene von Repräsentanzen, die dem Fluss der Zeit enthoben scheinen. Dies führt dazu, dass auch die sprachlichen Zeichen – insbesondere in und mit der Schrift – sich mit ihrem Bedeuten immer weiter von ihrem Klang und damit von der Bindung an den zeitlichen Moment ihres Erklingens emanzipieren. Ich nenne diesen Aspekt der Dissoziation der Bedeutung vom zeitlichen Moment die *musikabgewandte Seite der Sprache*.

⁶ Derrida (1967, S. 317) unterstreicht die Gewalt dieses Geschehens, das er nicht ohne einen Widerstand, gegen den es sich durchsetzt, denken kann: es bricht sich eine Spur.

In der Musik bleibt diese Bindung erhalten. Sie exploriert überwiegend dynamische Verhältnisse der Sukzession (vgl. J. Picht 2013), lässt die Kräfte erfahren, die sich aus zeitlichen Verhältnissen ergeben, und lebt damit letztlich aus der zeichenhaft nicht verfügbaren Unwiederholbarkeit des stets überraschenden und flüchtigen Jetzt. Diesen Aspekt der unwiederholbaren Bewegung, die sich auch einer Fixierung als Form entzieht, nenne ich die *sprachabgewandte Seite der Musik*. Auch sie hat jedoch zeichenhafte Ordnungen und Notationen entwickelt, d.h. Formen der Banung, die Wiederholung und Antizipation ermöglichen und so den Schrecken des Geschehens erträglich halten. Ein Bestreben der musikalischen Moderne war und ist, diesen Schrecken in seiner ursprünglichen Gewalt wieder zugänglich zu machen.

Zur objektiven Ruhe einer kategorischen Unterscheidung von Musik und Sprache kommen wir nicht; denn nicht nur werden Ereignisse zu Zeichen, sondern die Zeichen behalten auch Ereignischarakter. In ihrer unterschiedlichen Zeitkonstitution – fließende, dynamische Zeit versus repräsentierte, statische Zeit – verhalten sich Ereignis und Zeichen jedoch nicht nur different, sondern antinomisch zueinander, d.h. ihre Gesetze und Eigenschaften schließen einander aus. Sie sind auch nicht dialektisch vermittelbar; jeder Versuch einer Synthese wäre nur auf dem Wege einer Symbolisierung zu denken und bliebe damit der Antinomie unterworfen. Musik und Sprache erscheinen heute als die beiden Gesichter eines Januskopfes, dessen eine Seite der Bewegung der Ereignisse, die andere der Bedeutung der Zeichen zugewandt ist – dies allerdings so, dass die Janusköpfigkeit sowohl der Musik als auch der Sprache eingeschrieben bleibt und weder hier noch dort aufzuheben ist.

IV. Konfrontation mit der Metapsychologie

Was ergibt sich hieraus für die Metapsychologie? Ich beschränke mich hier auf eine Diskussion von Zügen des Freud'schen Werkes.⁷

⁷ Ich verweise nur kurz und exemplarisch darauf, dass Winnicotts Konzept des »Impingement« (Winnicott 1984 [1960]) etwas von der einbrechenden Gewalt des Ereignisses vermittelt und dass Bions »Transformationen« in »O« und in »K« sich von der Antinomie von Ereignis und Zeichen her verstehen lassen. Der Begriff der Transformation bei Bion und in den sich auf ihn beziehenden Diskursen impliziert m.E. den Übergang zwischen verschiedenen Figuren von Zeitkonstitution (vgl. Bion 1997 [1965]; J. Picht 2012b). Auch bei Lacan finden sich Denkfiguren, die dem hier Ausgeführten nahestehen, z.B. die Gegenüberstellung des Symbolischen und des Realen, etwa wenn er vom Symbol als »Mord der Sache« spricht (Lacan 1973 [1966], S. 166). (Letzteren Hinweis verdanke ich Elfriede Löchel.)

Wir haben gesehen, dass Freud bei seinen Überlegungen über die Sach- und Wortvorstellungen schon früh von optischen Bildern der Dinge als Inhalten des Unbewussten ausgegangen war. Werden diese mit den akustischen »Klangzeichen« der Wörter – bzw. mit deren Erinnerungsspuren, den »Wortvorstellungen« – verbunden, so ist hiermit, Freud zufolge, ein Kriterium für Bewusstseinsfähigkeit erfüllt. Wie hängt nun diese Differenz der Sinnesqualitäten mit der Differenz unbewusster und bewusster seelischer Vorgänge zusammen?

Zunächst soll eine scheinbare Selbstverständlichkeit hervorgehoben werden: Dass es Bilder sind, nicht die Dinge selbst, die im Unbewussten vorliegen, entspricht Freuds Grundentscheidung, einen seelischen Innenraum mit Repräsentanzen – als Bahnungen, Reste, Inschriften, Spuren, schließlich als Vorstellungen betrachtet – von der »außen« lokalisierten Objektwelt bzw. Realität abzusondern, die über die Fenster der Sinnesorgane mittels Reizen auf die durch einen Reizschutz abgeschirmte »reizaufnehmende Oberfläche dahinter« (Freud 1925a, S. 6) einwirkt. In der »Notiz über den Wunderblock« führt er aus, dass das Unbewusste – anders als das System W-Bw, dem er eine »diskontinuierliche Arbeitsweise« zuschreibt – die Fähigkeit zum Aufbewahren dauerhafter Spuren besitze (S. 8). An anderen Stellen betont Freud die Unterschiede in der Zeitkonstitution zwischen Unbewusstem und Bewusstsein bzw. zwischen Es und Ich noch wesentlich schärfer, indem er den unbewussten Inhalten und Vorgängen aufgrund ihrer Dauerhaftigkeit und Unveränderlichkeit attestiert, sie hätten »überhaupt keine Beziehung zur Zeit«, und die Zeitbeziehung sei »an die Arbeit des Bw-Systems geknüpft« (Freud 1915e, S. 286; vgl. hierzu Derrida 1967, S. 339). Daran hält er auch später noch fest:

»Ich habe immer wieder den Eindruck, dass wir aus dieser über jedem Zweifel feststehenden Tatsache der Unveränderlichkeit des Verdrängten durch die Zeit viel zu wenig für unsere Theorie gemacht haben. Da scheint sich doch ein Zugang zu den tiefsten Einsichten zu eröffnen. Leider bin auch ich da nicht weiter gekommen« (Freud 1933a, S. 80).

Erinnern wir nun daran, dass Unbewusstes niemals direkt zugänglich, sondern nur anhand seiner »Abkömmlinge« (Freud 1915e, S. 289ff.) zu erschließen ist, die mittels protosymbolischer Operationen – allen voran Verschiebung und Verdichtung – zustande kommen. Im Bewusstsein machen sich überdies auch diese nur als Ereignisse bemerkbar: ein Traum taucht auf, ein Affekt rührt, ein Einfall kommt, eine Fehlleistung passiert, ein Symptom stört. Diese Ereignisse werden – nachträglich – als Zeichen aufgefasst.

Die Erschließung des Unbewussten und seiner Abkömmlinge geschieht nun auf dem Wege des Rückvollzugs der protosymbolischen Operationen, also entlang sprachlichen Regeln. Freuds Charakterisierung des Primärvorgangs ergibt sich nicht zuletzt aus seinem Staunen darüber, wie unmittelbar und mühelos sie verknüpfen, was logisch und chronologisch scheinbar weit auseinander liegt. Im Konzept des Primärvorgangs zeigt sich die Eigenschaft der Repräsentation, den zeitlichen Fluss aufzuhalten, besonders deutlich: Auch wenn er sich durch »frei bewegliche Besetzung« auszeichnet, sind die Elemente, mit denen er operiert, äquipräsent in einer vollkommen statisch gewordenen Zeit, die kein Vergehen und keine hierarchischen Distanzen kennt. Primär- und Sekundärvorgang beruhen zudem beide auf dem Prinzip der Identität: Im Gegensatz zur »Wahrnehmungsidentität« des Primärvorgangs – Wiederherstellung einer Befriedigungserinnerung auf dem kürzesten Wege (vgl. Freud 1900a, S. 571) – strebt der Sekundärvorgang einer »Denkidentität« zu und nimmt dazu den »Umweg von der als Zielvorstellung genommenen Befriedigungserinnerung bis zur identischen Besetzung derselben Erinnerung, die auf dem Wege über die motorischen Erfahrungen wieder erreicht werden soll« (S. 607). Eine Hauptaufgabe des seelischen Apparats ist daher,

»die anlangenden Triebregungen zu ›binden‹, den in ihnen herrschenden Primärvorgang durch den Sekundärvorgang zu ersetzen, ihre frei bewegliche Besetzungsenergie in vorwiegend ruhende (tonische) Besetzung umzuwandeln« (Freud 1920g, S. 67).

Unsere Analyse der Zeitkonstitution des Zeichens legt es nahe, die Dauerhaftigkeit unbewusster Inhalte auf deren Zeichencharakter zurückzuführen. Repräsentation, Inschrift, Spur, Vorstellung stellen verschiedene, einander z.T. ähnliche bzw. entsprechende Aspekte von Zeichenverhältnissen dar, d.h. einer Verweisungs-, Verzögerungs-, Vertretungs- oder auch Entstehungsstruktur, die nicht nur aufbewahrt und wiederholbar macht, sondern – das wird in Freuds Spätwerk ab 1920 zum zentralen Motiv – Wiederholung sogar erzwingt (vgl. Freud 1920g) und sich als »gewachsener Fels« (Freud 1937c, S. 99) Veränderungen widersetzt. Der Charakter des Ereignisses käme dagegen den inneren (»anlangende Triebregungen«) und äußeren Reizen zu, aber auch den »in raschen periodischen Stößen aus dem Inneren in das völlig durchlässige System W-Bw« geschickten »Besetzungsinervationen«, denen Freud zuschreibt, »der Entstehung der Zeitvorstellung zugrunde [zu liegen]« (Freud 1925a, S. 8).

Wenn wir nun die zu Beginn gelegte Spur wieder aufnehmen, so ließe sich die eher beharrliche optische Qualität der Sachvorstellungen in der Tat

der repräsentativen Struktur des Unbewussten und damit einer statischen Zeit zuordnen. Die überwiegend akustischen Wortvorstellungen stehen dagegen, obwohl ebenfalls Repräsentanzen, mit ihrer momentan ereignishaften »musikalischen« Dimension in näherer Beziehung zur dynamischen Zeit der Wahrnehmungen, der Reize und Stöße. Ist es also die akustische Qualität, die eher als die Qualität der Bilder in der Lage ist, die Zeitbeziehung zu gewährleisten, die die »Arbeit des Bw-Systems« gegenüber der des Unbewussten auszeichnet? In *Das Ich und das Es* schreibt Freud: »Bewußt werden kann nur das, was schon einmal bw Wahrnehmung war, und was [...] von innen her bewußt werden will, muß versuchen, sich in äußere Wahrnehmungen umzusetzen« (1923b, S. 247) – wir übersetzen: es muss Ereignis werden. Gleich darauf betont Freud die akustische Qualität der Wortvorstellungen und ihre besondere Funktion für das System Vbw.

Doch dann gesteht er zu, »daß ein Bewußtwerden der Denkvorgänge [auch] durch Rückkehr zu den visuellen Resten möglich ist«, schränkt aber ein, dass auf diesem Weg

»nur das konkrete Material des Gedankens bewußt wird, für die Relationen aber, die den Gedanken besonders kennzeichnen, ein visueller Ausdruck nicht gegeben werden kann. Das Denken in Bildern ist also ein nur sehr unvollkommenes Bewußtwerden. Es steht auch irgendwie den unbewußten Vorgängen näher als das Denken in Worten« (S. 248).

Hier wird nun nicht mehr auf den Klang der Wörter, sondern auf das Denken in Worten Bezug genommen, das besser als Bilder die »Relationen« des »Materials« ausdrücken könne. Zugleich ist dies eine hochverdichtete Charakterisierung von Primär- und Sekundärvorgang. Letzterer, so lernen wir hier, zeichnet sich dadurch aus, dass er nicht nur Dinge, sondern Relationen von Dingen erfasst. Was ist damit gemeint? Das, was bei Wittgenstein (1960 [1921]) das »Bestehen von Sachverhalten« heißt? In diese Richtung deutet der Begriff der »Denkidentität«. Denkidentität ist das Wahrheitskriterium diskursiver Logik, sie ist erreicht, wenn die Welt der Repräsentanzen mit der Welt der Tatsachen, d.h. des »konkreten Materials« (der Dinge) und seiner Relationen zur Deckung kommt.

Oder denkt Freud die »Relationen« des »Materials« als dynamische Verhältnisse etwa von Wunsch und Triebspannung? Und inwiefern wäre hier das »Denken in Worten« dem Denken in Bildern überlegen? Vielleicht im Sinne musikalischer Relationen? Vielleicht, indem der Klang der Wörter in seiner Bewegung den »motorischen Erfahrungen«, die das Denken zu antizipieren hat, eher entgegenkommt? Eine solche Lesart lässt sich aus den Kontexten kaum belegen; vielmehr heißt es:

»Das Denken muß sich für die Verbindungswege zwischen den Vorstellungen interessieren, ohne sich durch die Intensitäten derselben beirren zu lassen. [...] Die Tendenz des Denkens muß also dahin gehen, [...] die Affektentwicklung durch die Denkarbeit auf ein Mindestes, das noch als Signal verwertbar ist, einzuschränken« (1900a, S. 607f.).

Weniger als auf den Klang wäre also der Sekundärvorgang auf die diskursive Dimension der Wortsprache angewiesen und hätte ihrer Logik zu folgen. Freud denkt die Spannung zwischen Sprachklang und Diskursivität nicht zu Ende. Aber wir können feststellen: »Denkidentität« heißt, wenn wir den Gedanken aus *Das Ich und das Es* an die *Traumdeutung* herantragen, mehr als nur Herstellung von Wahrnehmungsidentität »auf dem Wege über die motorischen Erfahrungen«, sondern fordert eine logische Entsprechung von Repräsentation und Realität. Der erhebliche Aufwand von Triebaufschub und Bindung der Besetzungen rechtfertigt sich nur, insoweit die Realität ebenfalls logisch gebunden und gegenüber den »Umwegen« des Denkens beharrlich zu sein verspricht. Mit der Antinomie von Ereignis und Zeichen ist dies nicht vereinbar.

V. Schlussfolgerungen

Wenn wir diese Antinomie ernst nehmen, sind wir zu weiterreichenden Schlüssen genötigt, die ich hier nur in wenigen Sätzen skizzieren kann.

Zunächst müssen wir feststellen: Freud hat immer wieder gerne betont, dass er Empiriker sei. Es gibt jedoch keinen empirischen Beleg für ein repräsentativ strukturiertes individuelles Unbewusstes. Denn empirisch ist nur fassbar, was wahrnehmbar wird; der Rückschluss auf unbewusste Repräsentanzen ist immer nachträglich und folgt der *Voraussetzung*, nicht dem Befund, dass die wahrzunehmenden Ereignisse auf sie determinierende Ursachen zurückgehen, die, da sie nicht direkt zu erkennen sind, im Unbewussten lokalisiert werden. Auf die (kontinuierliche) Beharrlichkeit dieser zugrundeliegenden Ursachen wird aus der (diskontinuierlichen) Wiederholung der Ereignisse geschlossen; nur Letztere ist ein empirischer Befund.

Nun hatten wir aber gesehen, dass sich von Wiederholungen streng genommen nur in Bezug auf bereits abstrahierte Repräsentanzen von Ereignissen sprechen lässt. Dieses (wiedererkennende, identifizierende) Repräsentieren von Ereignissen nennen wir Wissen. Repräsentativ ist daher nicht die Struktur des Unbewussten, sondern die Struktur unseres Wissens. Die repräsentative Struktur des Unbewussten ist lediglich eine Projektion dieser Struktur. Können wir aber die repräsentative Struktur des

Unbewussten nicht behaupten, so wird auch die Berechtigung hinfällig, als Ort unbewusster Repräsentationen ein von der Außenwelt gesondertes Inneres der Seele anzunehmen.

Das Unbewusste, sofern es als real vorhandenes Inneres gedacht wird, ist demnach eine Konstruktion unseres Bewusstseins. Freud hatte sich zu dieser Konstruktion entschlossen; wir haben Binswangers Zeugnis, dass er sich der Willkür dieser Setzung bewusst war: »Das Unbewusste ist metapsychisch, wir setzen es einfach real!« (Freud & Binswanger 1992, S. 261). Wir müssen schließen, dass sich jenseits dessen, was die Struktur unseres Bewusstseins vorgibt, keine Notwendigkeit zeigt, von einem Unbewussten zu reden: erst mit dem Bewusstsein konfiguriert sich Unbewusstes.⁸

Will man die Struktur dieses Bewusstseins näher charakterisieren, so stößt man auf ihre Übereinstimmung mit der Struktur des Sehraums (vgl. G. Picht 1986; J. Picht 2013, 2014a). Der Sehraum ist der Horizont des Sehens. Sein erstes Grundgesetz ist die simultane Präsenz des Gleichzeitigen, gegliedert in Gestalten, die wir als »Dinge« bezeichnen und deren Relationen zueinander das Auge als räumliche Ordnung wahrnimmt. In diesem Raum bleiben die Dinge erhalten, auch wenn sie gerade nicht im Blickfeld liegen; die unaufhebbare Differenz von Blickfeld und Verborgenen (mit wechselnden und unscharfen Grenzen und mit einem Zentrum fokussierter Aufmerksamkeit, die ihrerseits fluktuiert) ist das zweite strukturelle Gesetz des Sehraums. Identität im Sinne beharrlicher Präsenz konstituiert sich im Sehraum in zwei aufeinander bezogenen Formen: Beharrlichkeit der Dinge und der Einheit des Raumes gegenüber den Bewegungen des Blickes (dem Wechsel zwischen Erblicktwerden und Verborgensein), aber auch Beharrlichkeit des blickenden Subjekts gegenüber den sich wechselnd anbietenden Aspekten und Perspektiven der Dinge. Da-

⁸ In »Das Unbewusste« (1915e, S. 265) sieht Freud »einen unanfechtbaren Beweis für die Existenz« des Unbewussten darin, dass die Akte des Bewusstseins ohne dessen Annahme »zusammenhanglos und unverständlich« blieben. »Gewinn an Sinn und Zusammenhang ist aber ein vollberechtigtes Motiv, das uns über die unmittelbare Erfahrung hinaus führen darf«; hinzu komme, »daß wir auf die Annahme des Unbewußten ein erfolgreiches Handeln aufbauen können, durch welches wir den Ablauf der bewußten Vorgänge zweckdienlich beeinflussen.« Wie Christian Schneider (1991, S. 368 ff.) ausführlich zeigt, ist diese »strikt im Rahmen der Kantischen Vernunftkritik« stehende Argumentation bestimmt von einer transzendentalen Idee von Einheit: Das Postulat des persönlichen Unbewussten ergibt sich aus dem Postulat der Einheit der Person. Auch der praktische Teil des Freud'schen Arguments, die Erfolge der auf diesem Postulat basierenden psychoanalytischen Methode, setzt diese Einheit als Zweck (ebenfalls im Kantischen Sinne) bereits voraus.

mit ist zugleich eine gewisse Unabhängigkeit beider voneinander konstituiert, die sich auch schon daraus ergibt, dass Sehen immer eine räumliche Distanz erfordert. Die Dinge bewegen sich *im* Blickfeld (als Ausschnitt des Sehraums), sie tauchen auf, verschwinden und werden wiedergefunden; das Subjekt bewegt sich mit seinem Blickfeld *durch den* Sehraum; der Raum selber aber bleibt gegenüber diesen Bewegungen unverändert, »zeitlos«. Zeit erscheint als Maß der Bewegung *in* diesem Raum, als Raum-Zeit. (Wir hatten gesehen, dass Freud die Welt primär als Welt von Dingen anspricht, die in Relationen zueinander stehen. Durch Projektion dieses Welt-Raums nach innen entsteht der psychische Innen-Raum als Behälter psychischer »Inhalte«; vgl. J. Picht 2005.)

Diese Struktur des Sehraums stößt, wenn sie mit der Zeit der Musik konfrontiert wird, auf ein radikal Anderes. Man möchte vom Raum des Hörens sprechen oder vom »Klangraum« (G. Picht 1986); aber zutreffender wäre, von der Zeit des Hörens zu sprechen, da sie dessen vorherrschenden Horizont bildet. Anders als das zu Gesicht Kommende ist das zu Gehör Kommende eindringlich, reißt mit, ergreift, affiziert; es erlaubt keine Distanz, kein abwägendes Gegenübersein, keine Differenz von Wahrnehmung und Reaktion. Das Gehörte ist immer schon, und zwar unwiederbringlich, verschwunden, das Nächste schon da, und auch schon verklungen. Bewegung geschieht hier nicht relativ zu einem bewegungslosen Hintergrund, der auch mich als Subjekt meiner Stetigkeit versichert; sondern Bewegung ist hier alles, und im Sog dieser Bewegung hält sich keine Differenz von Innen und Außen. Vom Gehör aus etabliert sich keine Identität. Hörende Wahrnehmung erschließt keine Objekte, sondern ein ständig wechselndes Feld von Kräften oder Mächten. Will man gleichwohl von einem Raum des Hörens sprechen, so ist es kein einheitlicher und neutraler Raum ruhender Simultaneität, sondern ein dynamischer, sukzessiver, heterogener, potentieller, ein entstehender und verschwindender, ein zudringlicher oder sich entziehender Raum, ein Raum von Möglichkeiten im starken Sinne des Wortes und, da Möglichkeiten auf Zukunft verweisen, ein Zeit-Raum.

Dies sind die beiden antinomischen Bereiche, die uns in Zeichen und Ereignis begegnen. Die beiden Gesichter des Januskopfes, von dem ich oben sprach, sollte man sich als das eine ganz Ohr, das andere ganz Auge vorstellen. Es ist dabei wichtig zu begreifen, dass Sehen und Hören sich nicht reduzieren lassen auf das Registrieren optischer oder akustischer Informationen. Die Rede ist vielmehr von Wahrnehmung; und Wahrnehmung ist immer ein Vorgang, der sämtliche Sinnesqualitäten und sämtliche leibliche Bewegung mit einschließt (zur Einheit von Wahrnehmen und Be-

wegen vgl. schon Weizsäcker 1997 [1940]). Wenn hier kurz von Sehen und Hören gesprochen wird, so meint dies Wahrnehmung einmal unter Führung (unter den Gesetzen) des Auges, das andere Mal unter der des Ohres. Beide treten, obwohl antinomisch, in der Einheit der Wahrnehmung zusammen, die keine sekundäre Synthese, sondern eine ursprüngliche Einheit ist: »Die beiden Räume unterscheiden sich voneinander allein auf dem Untergrunde einer gemeinsamen Welt« (Merleau-Ponty 1966 [1945], S. 264); »erst im Zusammenwirken von Auge und Ohr erfassen wir die uns zugängliche Wahrheit« (G. Picht 1986, S. 466). Diese Einheit ist aber nicht homogen. Vielmehr erweist sich die Begrenztheit der Leistung des jeweiligen Einzelsinnes *schon in der sinnlichen Wahrnehmung selbst*, nicht erst in der Reflexion, da schon in der Wahrnehmung selbst die unterschiedlichen, miteinander nicht vereinbaren Konfigurationen von Raum und Zeit interferieren. Interferenz ist keine Synthese. Die Einheit der Welt ist eine Einheit des Unvereinbaren.

Von hier aus rücken die frühen Intuitionen Freuds zum Zusammentreten der Wort- und Objekt- bzw. Sachvorstellungen in ein neues Licht; wir verstehen jetzt besser, was mit der dort erscheinenden Differenz der akustischen und der optischen Sphäre angesprochen ist, und könnten – mit Freud, aber auch gegen Freud und über Freud hinaus – zu der Formulierung kommen, dass das Zusammentreten von Sehen und Hören in der Tat Bewusstsein hervorbringt; aber nun nicht mehr als Bewusstwerden von Repräsentanzen oder Vorstellungen, sondern im Sinne der Transparenz der Wahrnehmung für die unaufhebbar antinomische Struktur der Welt. Will man diesem Bewusstsein ein Unbewusstes gegenüberstellen, so kann dies kein persönliches oder inneres Unbewusstes mehr sein; es läge vielmehr z.B. darin, dass eine dinglich und repräsentativ stillgestellte und verspiegelte Welt nicht mehr durchlässig ist für das Widerfahren und Fortgerissenwerden durch Ereignisse oder dass einem als Subjekt gedachten Ich nicht mehr zugänglich ist, dass es in jedem Moment ein flüchtiges Resultat von Kräfteverhältnissen in der Natur ist, deren Bewegungen durch es hindurch und über es hinaus reichen (vgl. J. Picht 2014b).

Solches Unbewusstes ist viel eher geschichtlich und kulturell bedingt als individuell, und die Psychoanalyse ist ihm in unterschiedlichem Ausmaß nicht nur selbst unterworfen, sondern auch an seiner Produktion mitbeteiligt. Repräsentation, d.h. die Einfügung von Reizen, Affekten, Impulsen und Widerfahrnissen in zunehmend differenzierte symbolische Ordnungen, und damit verbunden die Differenzierung von Selbst und Außenwelt, Selbst und Anderen, gilt mit Recht als wichtige Reifungsaufgabe, als Erfordernis seelischer Gesundheit und damit als eine Hauptauf-

gabe der Psychoanalyse als Behandlungsverfahren. Aber eine Psychoanalyse, die sich damit begnügen würde, die eine solche symbolische Ordnung für ein Abbild der Ordnung der Welt und deren Brüche und Antinomien für zu überwinden anstatt für zu erschließen hielte, hätte ein eingeschränktes Verständnis von Bewusstsein und von Realität und bliebe auf halbem Wege stehen; sie wüsste zu wenig davon, wie der Mensch in der Welt und wie die Welt im Menschen ist.

Dagegen gilt es, den Gedanken zuzulassen, dass die (von mir so genannte) sprachabgewandte Seite der Musik über die Geschlossenheit und Statik symbolischer Ordnungen hinausweist und einen Bereich erschließt, der prinzipiell unrepräsentierbar und sprachlich unzugänglich bleibt. Er kann nicht gesagt werden, dennoch ist er erfahrbar; zwar kann er nicht »gewusst« werden, aber er ist auch nicht »unbewusst«. Er ist nicht zeitlos, sondern radikal zeitlich. Er bildet keinen privaten Innenbereich. Er wird nicht mitgeteilt, aber geteilt. Er liegt nicht jenseits von Kommunikation – vielmehr ist denkbar, dass hier die Basis von Kommunikation überhaupt zu suchen ist.

Kontakt: Dr. med. Johannes Picht, Bellinger Str. 1, 79418 Schliengen.

E-Mail: johannes.picht@web.de

LITERATUR

- Adorno, T.W. (1963): Fragment über Musik und Sprache. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 16. Frankfurt/M. (Suhrkamp), 251–256.
- (1993): Beethoven. Philosophie der Musik. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Bardé, B. (2015): Performativität und psychoanalytischer Prozess. In: Picht, J. (Hg.): Musik und Psychoanalyse hören voneinander, Bd 2. Gießen (Psychosozial-Verlag), 145–184.
- Bion, W.R. (1997 [1965]): Transformationen. Übers. E. Krejci. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Dahlhaus, C. (1967): Musikästhetik. Köln (Gerig).
- Derrida, J. (1967): Freud et la scène de l'écriture. In: Ders.: L'écriture et la différence. Paris (Éditions du Seuil), 293–340.
- (1972 [1967]): Freud und der Schauplatz der Schrift. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Übers. R. Gasché u. U. Köppen. Frankfurt/M. (Suhrkamp), 302–350.
- Eco, U. (1972 [1968]): Einführung in die Semiotik. Übers. J. Trabandt. München (Fink).
- Freud, S. (1891b): Zur Auffassung der Aphasien. Studienausgabe, Bd. 3, 168–173 [Teilabdruck].
- (1900a): Die Traumdeutung. GW 2/3.
- (1905c): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. GW 6.
- (1905d): Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. GW 5, 27–145.
- (1912–13a): Totem und Tabu. GW 9.
- (1915e): Das Unbewusste. GW 10, 264–303.
- (1918b): Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. GW 12, 27–157.
- (1920g): Jenseits des Lustprinzips. GW 13, 1–69.
- (1923b): Das Ich und das Es. GW 13, 237–289.

- (1925a): Notiz über den »Wunderblock«. GW 14, 3–8.
- (1933a): Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. XXXI: Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit GW 15, 62–86.
- (1937c): Die endliche und die unendliche Analyse. GW 16, 59–99.
- (1940a): Abriß der Psychoanalyse. GW 17, 63–121.
- & Binswanger, L. (1982): Briefwechsel 1908–1938. Hg. von G. Fichtner. Frankfurt/M. (Fischer).
- Georgiades, T.G. (1954): Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik. Berlin, Göttingen, Heidelberg (Springer).
- Habermas, J. (1988): Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Hanslick, E. (1854): Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig (Weigel).
- Heister, H.-W. (2013): Zur Codierung und Decodierung von Bedeutungen im Musikprozess. In: Picht, J. (Hg.): Musik und Psychoanalyse hören voneinander, Bd. 1. Gießen (Psychosozial-Verlag), 37–67.
- Jullien, F. (2013 [2012]): China und die Psychoanalyse: Fünf Konzepte. Übers. E. Landrichter. Wien (Turia + Kant).
- Lacan, J. (1973 [1966]): Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. In: Ders.: Schriften, Bd. 1. Olten (Walter-Verlag), 71–169.
- Langer, S.K. (1965 [1942]): Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Übers. A. Löwith. Frankfurt/M. (Fischer).
- (1953): Feeling and Form: A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key. New York (Scribner).
- Lorenzer, A. (1970): Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Merleau-Ponty, M. (1966 [1945]): Phänomenologie der Wahrnehmung. Übers. R. Boehm. Berlin (de Gruyter).
- Mersch, D. (2002): Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Niedecken, D. (2010): Musik als ungesättigte Deutung. Psyche – Z Psychoanal 64, 505–525.
- (2015): Zum Symbolbegriff bei Alfred Lorenzer. Jahrb Psychoanal 71, 61–87.
- Picht, G. (1986): Kunst und Mythos. Vorlesungen und Schriften. Stuttgart (Klett-Cotta).
- Picht, J. (2005): Raum, Zeit und psychischer Apparat. Psychoanalyse im Widerspruch 17 (33), 103–115.
- (2010): Werk-Sein durch Diskurs? Zu Albrecht Wellmers »Versuch über Musik und Sprache«. Musik & Ästhetik 14 (53), 61–72.
- (2012a): Dieter Schnebel und die Psychoanalyse. Musik & Ästhetik 16 (62), 5–17.
- (2012b): Transformation – Kommunikation – Zeitkonstitution. Überlegungen anhand eines psychosomatischen Symptoms. In: Nissen, B. (Hg.): Wendepunkte. Zur Theorie und Klinik psychoanalytischer Veränderungsprozesse. Gießen (Psychosozial-Verlag), 207–223.
- (2012c): Bewegung und Bedeutung. Sprache, Musik und Zeitkonstitution. In: Grüny, C. (Hg.): Musik und Sprache: Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses. Weilerswist (Velbrück), 73–87.
- (2013): Musik und Psychoanalyse hören voneinander: Zum gegenwärtigen Stand einer künftigen Beziehung. In: Ders. (Hg.): Musik und Psychoanalyse hören voneinander, Bd. 1. Gießen (Psychosozial-Verlag), 17–36.

- (2014a): Sehen – Hören – Berührung. Zur Musik der Psychoanalyse. In: Bozetti, I., Focke, I. & Hahn, I. (Hg.): *Unerhört – Vom Hören und Verstehen*. Stuttgart (Klett-Cotta), 182–192.
- (2014b): Zur ethischen Grundlegung der Abstinenz. *Jahrb Psychoanal* 69, 77–100.
- (2015a): Dieter Schnebels »Maulwerke« und sein Konzept einer »psychoanalytischen Musik«. Eine Einführung. In: Ders. (Hg.): *Musik und Psychoanalyse hören voneinander*, Bd. 2. Gießen (Psychosozial-Verlag), 67–72.
- (2015b): Warum interessiert das Verhältnis von Musik und Sprache den Psychoanalytiker? In: Ders. (Hg.): *Musik und Psychoanalyse hören voneinander*, Bd. 2. Gießen (Psychosozial-Verlag), 89–103.
- Schlüter, S. (2013a): »Im Anfang war das Wort!« Hier stock' ich schon!« (Faust I, 6): Metapsychologische Überlegungen über die Sinnlichkeit als Grundlage der Sprache. Abschlussarbeit, Wiener Arbeitskreis für Psychoanalyse (unveröff.).
- (2013b): Warum wird es hell? Koreferat zum Vortrag von Gisela Klinckwort. *ZPTP* 28, 413–426.
- Schnebel, D. (1972): *Denkbare Musik*. Köln (Dumont).
- & Picht, J. (2015): »Psychoanalytische Musik«? Gespräch II. In: Picht, J. (Hg.): *Musik und Psychoanalyse hören voneinander*, Bd. 2. Gießen (Psychosozial-Verlag), 73–87.
- Schneider, C. (1991): Zwischen Philosophie und Wissenschaft: Anmerkungen zum historischen Stellenwert der Psychoanalyse. In: Jüttemann, G., Sonntag, M. & Wulf, C. (Hg.): *Die Seele: Ihre Geschichte im Abendland*. Weinheim (Psychologie Verlags Union), 364–386.
- Schwehr, C. (2012a): »dort, draußen«. www.cornelius-schwehr.de/werke/und.
- (2012b): Sprachmusik: Vom Umgang mit Musik und Sprache. In: Grüny, C. (Hg.): *Musik und Sprache: Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*. Weilerswist (Velbrück), 179–194.
- (2015): Sprache – Zeit – Musik. Vom Klingen und Bedeuten. In: Picht, Johannes (Hg.): *Musik und Psychoanalyse hören voneinander*, Bd. 2. Gießen (Psychosozial-Verlag), 105–113.
- Steiner, G. (1981 [1975]): *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Übers. M. Plessner, unter Mitw. v. H. Beese. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Stern, D.N. (2010 [1985]): *Die Lebenserfahrung des Säuglings*. Mit einer neuen Einleitung des Autors. Übers. W. Kregge, bearb. v. E. Vorspohl. 10. Aufl. Stuttgart (Klett-Cotta).
- Stoloff, J.-C. (2007): *La fonction paternelle*. Paris (In Press).
- (2015): Väterliche Funktion und Urverdrängung. *Jahrb Psychoanal* 71, 119–148.
- Stoupel, D. (2012): Die präsentative Deutung. Ein Beitrag zur Psychoanalyse existenzieller Veränderungsprozesse. In: Nissen, B. (Hg.): *Wendepunkte. Zur Theorie und Klinik psychoanalytischer Veränderungsprozesse*. Gießen (Psychosozial-Verlag), 331–362.
- (2013): Die Bedeutung der präsentativen Symbolik für die Musik. In: Picht, J. (Hg.): *Musik und Psychoanalyse hören voneinander*, Bd. 1. Gießen (Psychosozial-Verlag), 87–93.
- Weizsäcker, V. von (1997 [1940]): *Der Gestaltkreis: Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*. Gesammelte Schriften, Bd. 4. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Wellmer, A. (2009): *Versuch über Musik und Sprache*. München (Hanser).
- Winnicott, D.W. (1984 [1960]): *Die Theorie von der Beziehung zwischen Mutter und Kind*. In: Ders.: *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt*. Übers. G. Theusner-Stampa. Frankfurt/M. (Fischer), 47–72.

- Wittgenstein, L. (1960 [1921]): Tractatus logico-philosophicus. In: Ders.: Schriften, Bd. 1. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Zender, H. (2014 [2012]): Musik – Sprache – Logos. In: Ders.: Waches Hören. Über Musik. München (Hanser), 135–149.

Summary

Language, music and the unconscious. – Unlike in the fine arts or sculpture, language has a primordial relationship to music because spoken language results from sound. However, language evolves into what it is by emancipating itself from the aural occurrence; it becomes script and sign. Today, the concept of language has expanded to include all manner of semiotic relationships (codes, symbols, significations, etc.); at the same time, in Modernism music (and in Europe its development has closely followed that of language) has attempted to shed all linguistic properties. Today, the question as to the relationship of music and language naturally leads on to that of the relationship of event and symbol. Owing to the constitutive temporal levels that appear therein and annul each other (dynamic vs. static time), the latter relationship can be construed as antinomic, referencing the antinomy of the horizons of visual and aural perception that disrupt the unity of perception. This fact undermines Freudian metapsychology to the extent that such rests on the basic assumption of representation.

Key words: language; music; unconscious; symbols; metapsychology

Résumé

Langage, musique et l'inconscient. – À la différence des médias plastiques et visuels, le langage et la musique sont originellement liés puisque le langage des mots surgit du son. Cependant, c'est en s'émancipant de l'évènement son que le langage devient ce qu'il est et devient écriture et signes. Le concept de langage s'étend aujourd'hui à tous les rapports de signes (codes, symboles, significations etc.); en parallèle la musique, dont le développement s'est fait en Europe en proximité du langage, tente à l'âge moderne de se libérer de tous les attributs langagiers. C'est pourquoi surgit aujourd'hui derrière la question du rapport entre musique et langage celle du rapport entre évènement et signe, rapport qui, en raison des constitutions de temps s'abolissant mutuellement – temps dynamique versus temps statique –, est à définir comme rapport antinomique pointant l'antinomie dans l'unité de la perception des horizons interférant de la perception visuelle et de la perception acoustique. Ce constat met la métapsychologie freudienne en question dans la mesure où celle-ci repose sur le principe de la représentation.

Mots clés: langage; musique; l'inconscient; signes; métapsychologie