

Das Ungesagte

Über Psychoanalyse und Zahlensymbolik

1 Er entstand anlässlich eines Symposiums am 15.12.2017 an der Universität der Künste Graz zum 80. Geburtstag von Gösta Neuwirth – meines ersten Kompositionslehrers. Er nimmt Bezug auf dessen kompositorische und musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Zahlensystemen. Zwei der mir eminent wichtigen, aber sehr verstreut erschienenen Schriften zu diesem Thema können, mit seiner Erlaubnis, auf meiner Homepage gefunden werden: ablinger.mur.at/zettel-goesta-neuwirth.html

2 Quentin Meillassoux, *Die Zahl und die Sirene*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2013.

3 Quentin Meillassoux, *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, Zürich/Berlin: diaphanes 2008.

4 Quentin Meillassoux, ebd., S. 18.

5 Quentin Meillassoux, ebd., S. 158.

Mein kleiner Text kann als Fortsetzung eines Gesprächs mit Gösta Neuwirth¹ im Juli 2017 in Freiburg gesehen werden. Im Gespräch ging es unter anderem um Neuwirths Lektüre von Meillassoux' Zahlenbuch², welches eine eingehende Analyse des Zahlencodes in Mallarmés berühmtem »Würfelwurf« darstellt.

Mich interessiert besonders die Frage, inwieweit Meillassoux' Interesse an der Mallarméschen Zahlenmatrix zusammenhängt mit seiner Kritik am Kantschen Transzendentalen, die er in seinem anderen Buch, dem berühmt-berüchtigten *Nach der Unendlichkeit*³ äußert; die Frage, ob die Differenz zwischen Kant und Meillassoux gedacht werden kann als die Differenz zwischen einer rhetorischen Unternehmung (der Philosophie) welche nur das »Sagen« kennt, und andererseits einer »zeigenden« Vorgangsweise als dessen Alternative – eine Alternative, die die Objekte (die Dinge) in ihrer Gegebenheit diesseits eines (nur) auf uns (unsere Sprachfähigkeit, unsere Psychologie) bezogenen Verständnisses artikulieren kann; im künstlerischen Kontext also die Frage, wieweit Artikulationen nicht-rhetorischer Ausdifferenzierung – wie etwa Zahlencodes oder Berechnungen von Proportionen – einen Ausweg aus dem transzendentalen Gefängnis offerieren.

Vor einigen Jahren, wenn nicht schon Jahrzehnten habe ich in einer lauen Sommernacht das Zirpen von Zikaden aufgenommen und herunter transponiert, weil meine Frau die Zikaden in Natura nicht mehr hören konnte. Stellen wir uns nun einen Klang vor, der ganz und gar außerhalb menschlicher Wahrnehmbarkeit liegt, deutlich über zwanzigtausend Herz etwa, den wir nun ebenso aufnehmen und eine oder mehrere Oktaven herunter transponieren würden, sodass wir vielleicht in der Transposition die Signale vorbeifliegender Fledermäuse wiederfinden könnten. Die Beantwortung der Frage ob und in welcher Weise die Fledermäuse da waren zum Zeitpunkt der Aufnahme, als sie der menschlichen Wahrnehmung noch unzugänglich waren, könnte – mit Verlaub – als kurze Zusammenfassung des Transzendentalismus herhalten. Die rigore kantsche Aufteilung zwischen dem Empirischen und dem Transzendentalen ist das,

wogegen Meillassoux anrennt. Er kritisiert, dass seit Kant das »Ding an sich« aufgegeben wurde, um an seine Stelle die »Beziehung« zwischen uns und den Dingen zu platzieren. Die Beziehung oder »Korrelation« steht seither im Mittelpunkt der Philosophie bis zum heutigen Tag. Meillassoux' Kampfbegriff ist daher der »Korrelationsmus«: »Der Korrelationsmus besteht in der Zurückweisung aller Versuche, die Sphären der Subjektivität und der Objektivität unabhängig voneinander zu denken«⁴.

Was ihn an dieser Zurückweisung empört ist, dass die Dinge gewissermaßen nur als Gedachtes gedacht werden können, dass ein Existierendes erst dann zu einem solchen wird, wenn es von einem Menschen ausgesagt wird. Meillassoux kritisiert die Abhängigkeit der Existenz der Welt von der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit, er begreift das als Zurücknahme der im kopernikanischen Weltbild bereits vollzogenen Dezentrierung des Menschen, und nennt es eine »ptolemäische Konterrevolution«⁵. Einen Ausweg aus einer solchen transzendentalen »Konterrevolution« sieht Meillassoux in der Mathematisierbarkeit, im rechnerischen Zugriff auf eine Welt, die sich unseren Sinnesdaten entzieht, wie zum Beispiel die »Datierung von Objekten, die manchmal viel älter sind als jegliches Leben auf der Erde«. Eine Wirklichkeit, die dem Aufkommen der menschlichen Gattung vorausgeht, nennt Meillassoux »anzestral«. Anzestralität ist ein entscheidender Angelpunkt in der Argumentation Meillassoux'; sie mutet uns zum Beispiel zu, eine Zeit zu denken, in der noch kein Denken vorhanden war. Und das ist auch genau der Punkt an dem ich versucht bin, einen Brückenschlag zu unternehmen hin zu jenem anderen Buch von Meillassoux: In beiden Unternehmungen, in der Anzestralität, wie in der Mallarméschen Zahlenanalyse haben wir es mit Dingen zu tun, die gewissermaßen für uns nicht erscheinen und trotzdem feststellbar und real sind. Für Meillassoux sind solch errechnete Feststellungen sogar realer als die uns erscheinenden Dinge, da Erscheinung ja immer von der gebrechlichen und anfälligen Funktion unseres Wahrnehmungs- und Interpretationsvermögens abhängig ist. Und, um den Bogen zu den Fledermäusen zurückzuspannen, auch das Aufnehmen und Heruntertransponieren können wir getrost als Rechenleistung ansehen.

Ein paar Schritte zurücktretend möchte ich nun Meillassoux, zusammen mit einer zeitgenössischen Variante des von ihm bekämpften Korrelationismus, in den Blick nehmen. Sowohl von Alenka Zupančič als auch von Slavoj Žižek gibt es Widerlegungsversuche Meillassoux'scher Thesen. Solch eine Zusammenschau

ergibt also ein Gruppenfoto mit Unversöhnlichen. Die Unvereinbarkeit formiert sich an deren unterschiedlicher Lokalisierung des Realen. Vereinfacht gesagt sucht Meillassoux das Reale in der Mathematik. Während die von Lacan geprägten Philosophen Župančič oder Žižek das Reale in der Psychoanalyse vermuten. Beide Parteien stehen sich, zumindest intellektuell gesehen, spinnefeind gegenüber. Jetzt bleibt mir *nur* noch aufzuzeigen, dass Mathematisierbarkeit und Psychoanalyse zwei Seiten derselben Medaille sein können – wenn auch vielleicht nur in der Kunst.

Ebenfalls Teil des sommerlichen Gesprächs mit Neuwirth war ein Buch, das ich Anfang der 90er Jahre in der Stiftsbibliothek St. Lambrecht in der Obersteiermark gefunden hatte. Es ging dabei um das Heraus-Destillieren des Schöpfungstanzes (-liedes) aus dem Schöpfungsbericht der Genesis. Unverzeihlicherweise habe ich keine Notiz zum Titel oder Autor aufbewahrt. Aber was der Autor tut, ist, dass er einen kürzeren Ursprungstext aus dem uns überlieferten Bibeltext herausrechnet, welcher sich somit als geschichtlich spätere Überarbeitung präsentiert. Das präzise Verhältnis von Ursprungstext und Überarbeitung spielt dabei die entscheidende Rolle, und der Code für eine trennscharfe Unterscheidung ist im Text selbst eingearbeitet, und zwar in jenen berühmten Stellen, denen sich der Ausdruck vom »biblischen Alter« verdankt. Als Beispiel die folgende Stelle: »Als Methusalah 187 Jahre alt war, zeugte er den Lamech. Und nachdem Methusalah den Lamech gezeugt, lebte er noch 782 Jahre«⁶: 187 wäre dann – nach dem leider unbekanntem Autor – der Ursprungstext, 782 die Überarbeitung. (Aufbewahrt hatte ich seinerzeit lediglich eine Abschrift des »Weltschöpfungsliedes«. Um aber herauszufinden, ob es sich bei diesen Zahlenangaben nun um die Buchstaben, Silben oder Worte handelt, müsste ich dem Kloster St. Lambrecht natürlich wieder einmal einen Besuch abstatten!)

Worauf es mir hier ankommt, ist, dass der Satz aus dem Buch der Bücher: »Als Methusalah 187 Jahre alt war, zeugte er den Lamech«, nicht die geringste Bedeutung hat – er hat allerdings Sinn, nämlich denjenigen, den Schlüssel zur Rekonstruktion eines im Oberflächentext enthaltenen, wesentlich kürzeren Ursprungstexts zu hinterlegen. Die Differenz zwischen Sinn und Bedeutung entnehme ich Julia Kristevas Buch *Die Revolution der poetischen Sprache*⁷, Kristeva wiederum bezieht sich dabei auf Gottlob Frege. Die Differenz zwischen Bedeutung und Sinn scheint mir hilfreich für das Verständnis der Kunst, in welcher viele Dinge nicht über ihre Bedeutung erschlossen werden können, sondern eher über den Sinn,

den es machen kann, etwas Bedeutungsloses zu artikulieren, oder den Sinn verstanden als Funktion: Ein Zeichen in einem Bild, eine Note in einem Stück kann eine klar beschreibbare Funktion, also Sinn, haben, ohne dass wir ihnen immer auch eine Bedeutung zuweisen können.

DAS DAVOR UND DAS DANACH. Kristeva gehört ebenfalls zum Kreis der von Lacan geprägten Philosophen und somit aus der Sicht von Meillassoux zum »Korrelationismus«. Ihr Buch ist andererseits in der Hinsicht bemerkenswert, in der es sich gerade der Suche nach einem Ausweg aus einer unerbittlichen und umfassenden symbolischen Ordnung widmet, wie sie von Lacan vertreten wird; und das Regime der symbolischen Ordnung ist aufs Engste mit der »Mechanik« des Transzendentalismus, oder eben des »Korrelationismus« verknüpft. Kristeva meint, den Ausweg in der Kunst vorrangig in der Literatur zu finden. Die Unterscheidung zwischen Bedeutung und Sinn weist bereits in diese Richtung, geht es in letzterem Term ja gerade um eine Alternative zur oder ein Entkommen von der Bedeutung. Von Freud bis Lacan ist das Annehmen der Sprache, die Annahme der Bedeutung an das ödipale Stadium gebunden. Kristeva unternimmt den Versuch, dem etwas entgegenzustellen. Die psychologische Matrize für das von Kristeva anvisierte Außerhalb der symbolischen Ordnung, das Außerhalb der Bedeutung sucht sie in einem »Davor«, einem prä-ödipalen, kindlichen Stadium.

Ich frage mich nun, ob sich so eine Alternative zur Unerbittlichkeit und Absolutheit der symbolischen Ordnung, und somit zu einem angemesseneren Verständnis der Kunst, nicht auch als »Danach« denken lässt, als etwas, das nur zustande kommen kann, nachdem wir sozusagen *alles* bekommen haben, nachdem wir die Bedeutung gewissermaßen durchquert haben, etwas, das wohl nur in einer entwickelten, reflektierten, vielleicht einer post-analytischen Kulturstufe erreicht werden kann. Und korrespondiert so eine *späte Form* nicht sogar mit Kristevas eigener Chronologie des Opfers? Danach nämlich gab es zuerst die Pflanzenopfer, dann kamen die Tieropfer, schließlich Menschenopfer – und erst zum Schluss (»als sehr späte Form«, wie sie schreibt) erfolgt »die Opferung eines Gottes«⁸. Erst also nachdem wir durch alle anderen Stadien hindurch gegangen sind, können wir das Umfassendste und zugleich Abstrakteste, was wir haben, opfern. Und erst nachdem wir dieses Abstrakteste – Gott – geopfert haben, können wir in einem vergleichbar umfassenden Sinn zur Kunst fin-

6 1. Mose, 5:22

8 Julia Kristeva, ebd., S. 84.

7 Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1978.

den, zur Kunst als einer Äußerungsform, die sich nicht in der Bedeutung erschöpft.

NACH DER SPALTUNG. Anstatt also nach einem Ort zu fahnden, »in dem das Subjekt noch keine gespaltene Einheit ist«⁹, einem Ort, den Kristeva eben im prä-ödpalen Stadium erkennen möchte, geht es mir darum, eher etwas zu denken, das die Spaltung weiß und aushält, sie auch gar nicht heilen oder flicken will, sich aber nicht der Dimension der Spaltung ergibt, sondern über sie hinausweist, sie gewissermaßen umfasst und in sich aufnimmt, ohne sich von ihr einfach nur ersetzen zu lassen; etwas, das also nicht prä-ödpal ist sondern trans-ödpal. Kristevas Konzeption bleibt dagegen, ganz nach Freudschem oder Lacanschem Vorbild, an ein logisches – nicht notwendig chronologisches – Davor gebunden, das zeigt auch ihre Unterscheidung von Genotext und Phänotext. Stark vereinfacht ist der Genotext all das, was der Sprache vorausgeht, sie ermöglicht und bei ihrer Hervorbringung im Hintergrund die Strippen zieht, gewissermaßen das Unbewusste der Sprache, während der Phänotext das ist, was als gesprochene oder geschriebene Sprache erscheint und kommuniziert wird.

Ich möchte nun als Modell für eine trans-ödpale Kunst, zwei Musikrichtungen streifen, die zwar historisch weit auseinander liegen, aber so manche Querverbindung aufweisen: einerseits die serielle Musik, andererseits die Renaissance-Musik der Niederländer. Und natürlich war Gösta Neuwirth der erste, der mich mit beiden Musikrichtungen vertraut gemacht hat und dabei auf ihre Querverbindungen verwies. Worauf es mir hier ankommt ist, dass in beiden Fällen der Entstehung der notierten, aufführbaren und erklingenden Komposition, also dem »Phänotext«, eine Matrix vorausgeht, welche so manche, aber vielleicht doch nicht alle, Eigenschaften mit dem »Genotext« teilt. Eine solche Matrix – im Fall der seriellen Musik die serielle Ordnung, bei den Niederländern der symbolische Zahlencode – ist etwas, das die tatsächlich erklingende Musik gewissermaßen umfasst, so vielleicht wie ein Diskurs das umfasst und auch ermöglicht, was als Gespräch in ihm statthaben kann. Das System erschöpft sich also nicht in der unlösbaren Spaltung zwischen Notation und Aufführung oder zwischen physikalischem Klang und psychologischem Erleben, das System enthält und übersteigt diese Spaltung vielmehr.¹⁰

DIE MATRIX UND DAS UNBEWUSSTE. Musikalischer Phänotext, also das Erscheinende, und andererseits die Matrix verhalten sich zueinander wie das Bewusste zum Unbewussten, insofern vom musikalisch Offenbaren keines-

falls (unmittelbar) auf die Matrix geschlossen werden kann. Zugänglich wird die Matrix ausschließlich über eine eingehende *Analyse*.

Und um wieder auf die andere Spiegelseite meiner Erörterung zu wechseln: Es könnte vielleicht bereits erahnbar sein, dass das, was hier die wichtige Funktion der Analyse vertritt, exakt dem entspricht, wofür bei Meillassoux die Mathematik einsteht. Und das ist auch der wesentliche Kurzschluss, den mein Text unternimmt, einer, der über eigentlich inkompatible Philosophiemodelle hinaus greift. Analysierbarkeit als auch Mathematisierbarkeit garantieren gleichermaßen ein Heraustreten aus dem »Korrelationismus«, sie erlauben es, uns vom *Gesagten* lösen zu können, nicht an der Bedeutung kleben zu müssen, und im mathematisch *Gezeigten* oder Analysierten dennoch Sinn zu entdecken.

VERBORGEN. Am Schluss von Kristevas Buch steht übrigens ein Mallarmé-Zitat, es heißt: »(...) Ethik bzw. Metaphysik ist nicht sichtbar«, und Mallarmé fügt hinzu: »es braucht sie, in der Anlage verborgen.« Ob Mallarmé mit dem »in der Anlage Verborgenen« exakt auf jene dem *Coup de dés* zugrunde liegende Zahlenstruktur anspielt, welche Meillassoux analysiert? Jenes Ungesagte also, das den sichtbaren Text einfasst und bestimmt und in Mallarmés Einsicht »ethischen« Status erhält – und das, nebenbei vermerkt, von Kristevas Literaturphilosophie ganz und gar verpasst wird.

Natürlich geht es mir bei der Unterscheidung von Verborgenen und Sichtbarem nicht darum, die eine Ebene durch die andere zu ersetzen. Ein Unbewusstes kann nur sein, wenn es von einem Bewussten verdeckt wird. Eine im Hintergrund wirksame Zahlenstruktur erhält ihren vollen Sinn erst in der Differenz zum Erscheinenden und sinnlich Wahrnehmbaren. Es geht also um eine Perspektive die das Dazwischen ins Visier nimmt, den Raum, der sich zwischen der expressiven Oberfläche und der verborgenen oder unterschwellig wirksamen Matrix aufspannt. Keine der beiden Ebenen kann für sich in Anspruch nehmen das *Ganze* zu sein oder zu repräsentieren, keine der Ebenen kann sich selbst genügen.

Pikant an dieser Unmöglichkeit ist vielleicht noch, dass es nicht nur den Anhängern einer Ausdrucksmusik den Boden unter den Füßen wegzieht, sondern gleich auch deren erklärte Gegner, die »Positivisten« oder Befürworter eines entpsychologisierten oder gar »befreiten« Klangs, in eine Verlegenheit stürzt. Der »Klang als Klang«, die Selbstidentität des Erscheinenden, ist genauso eine Illusion wie das ältere Paradigma einer sich im Ausdruck wiederfindenden und erschöpfenden Musik. ■

9 Julia Kristeva, ebd., S. 95.

10 Eine solche, die offenbare Komposition umfassende Matrix darf keineswegs in einen Topf geworfen werden mit dem harmonischen System des 18./19. Jahrhunderts. Letzteres, die Tonalität, ist insofern sprachähnlich, als sie unabhängig von dem, was in ihr zum Ausdruck kommt und zur Gestalt wird, immer schon da war und keinesfalls – so wie im Fall der Matrix – selbst vom Individuum als Sub-Ebene des Erscheinenden hervorgebracht wird.