Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG HOLTMEIER, RICHARD KLEIN UND CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Hans Wollschläger
Der Abschied des Liedes von der Erde.
Zu Mahlers Spätwerk

Dieter Mersch
Zur Dialektik von ästhetischem Augenblick und kulturellem Gedächtnis

Markus Roth
Utopia triumphans – Potenzierte Polyphonie der Renaissance

Bernd Asmus
Harmonik im 20. Jahrhundert

Steven Kazuo Takasugi
Chaya Czernowins »Afatsim«. Resynthetisierung und Zeitentstellung

Udo Bermbach
Über den Zwang, Richard Wagner immer wieder zu nazifizieren

Corina Caduff
Musik in den Sprachtheorien von Rousseau, Nietzsche und Kristeva

Herbert Schulte
Musik und Religion

Peter Veale
Zur Spieltechnik der Klarinetten

Peter Förtig
Hans Zenders Essays

Michel Imbert
Zur kognitiven Psychologie der Musik

1. Jahrgang, Heft 1, Juli 1997
Inhalt

HANS WOLLSCHLAGER
Der Abschied des Liedes von der Erde. Zu Mahlers Spätwerk 5

DIETER MERSCH
Ereignis und Aura. Zur Dialektik von ästhetischem Augenblick und kulturellem Gedächtnis 20

CORINA CADUFF
Vom "Urgrund" zum Supplement. Musik in den Sprachtheorien von Rousseau, Nietzsche und Kristeva 37

MICHEL IMBERT
Überlegungen zur einer kognitiven Psychologie der Musik 55

STEVEN KAZUO TAKASUGI
Chuwa Czermniews »Afatsim«. Melodische Resynthetisierung und Zeiterstellung 66

 Diskussion

UDO BERMBACH
Über den Zwang, Richard Wagner immer wieder zu naziﬁzieren 82

Kritik

BERND ASMUS
Harmonik im 20. Jahrhundert 91

PETER FÖRSTER
Heraklit und die Postmoderne 96

MARKUS ROTH
Utopia triumphans – Potenzierte Polyphonie der Renaissance 98

PETER VEALE
Am Beginn einer Erforschung 102

HERBERT SCHULTE
Musik und Religion 105


Summary

Event and Aura. On the Dialektics of the Aesthetic Moment and Cultural Memory – The essential feature mainly of the postmodern art productions since Beuys and Cage is their use of events (Ereignishiehtigkeit). Events are not works, but rather performatives acts. Generally, they cannot be described any longer using the familiar aesthetic categories such as «form», «structure», «intentionality» or «duration», rather, their primary structural features consist of «singularity», «irretraceability», «uncertainty» and «momumentality». The events are realized in the break with familiar patterns, the interruption of the references to everyday life, the blunting of existing symbolic orders. They correspond to immediate aesthetic experiences, which are not primarily deduced from interpretation, but rather from participation and direct physical presence. In relation to the Benjaminian hypothesis of the loss of aura in art, this results in two processes: on the one hand, the unique experience of an event allows for the process of a «re-aura-ization»; on the other hand, the aesthetic practice of art at the same time enters into a precarious relationship to history and cultural memory.


3 Nietzsche behauptet die Schwindlichkeit im Umgang mit der Quellenlage der Antike, hier ist zu beachten auf die Regeln, die auf dem Prinzip, dass nur deuten gestreifte Faden von Augen, der Stufe der Wirklichkeit ihrer Träume. Wir meinen uns des Gesagten dazu zu erinnern, den Glauben in der vollenden Auflösung seines Lebens, als in das Leben der Schauerspieler.

Die verlorene Einheit: Sprachursprungstheorien

Wo auch immer der Ton, das Singen oder die Musik als Theorie in Ursprungstheorien vorkommen, da sind sie konstitutiver Teil der Ursprungs- materie. Die Namen dieser «Ur-Materien» wechseln: Rousseau nennt sie, im

sprachphilosophischen Kontext zu finden. Wenn wir aber die Verbindungen, die Geschehen selbst herzustellen, zu haben, aber auch heute die ursprüngliche Tiefe zu unserer Stelle in der Geschichte zurückholen, dann ist die «ganzes» Schwierigkeiten, die der moderne Mensch aufzustellen scheint, dass er es endgültig.« (Friedrich Nietzsche, Johann Wolfgang von Goethe. Erzahlungen aus der deutschen Geschichte, S. 46.)


— Die Sprache des Südens mußten lebhaft, langwellig, stark akzentuiert, wechselseitig und oft ununterscheidbar sein wegen große Ausscheidungen, die in alteren musikalisch stampf, nachblich realisiert, moment miteinander.«46

An anderer Stelle wird die Idee der beiden Sprachen noch augenfälliger: Der Süden singt, der Norden spricht. Damit verbunden ist bei Rousseau lediglich der eine sprachhistorisch orientierte Rekonstruktion noch eine lineare Entwicklungsgeschichte. Vielmehr präsentiert der Essay eine Abfolge verschiedener Ursprungs-Szenarien sowie Spaltungstheorien, die Bewegung und somit Differenz in diesen Szenarien bringt. Dargestellt sind diese Figuren als katastrophen, denn es der zentrale Punkt in Derridas Lektüre des Essays — Rousseau möchte nichts lieber als zurück zu dem Ursprung, er möchte nichts wissen von supplementären Bewegungen, d.h. von Bewegungen, durch die ein Zentrum in die Position des Anderen gerät. Und also reinse-
niert er – die Unzulänglichkeit einer Wiederholung, die einem seltsamen Weg folgt – stets neue Ursprünge, um der Ausformulierung der Genese von suppletiven Bewegungen und somit der Problematik des Anderen zu entgehen. Doch nichtdestotrotz gerät der Rousseausche Diskurs in den Irr von einer Komplexität, die immer die Form des Ursprungs-Supplementes hat.«

Ermangelung hat alles damit, dass Rousseau im Kapitel über den Ursprung der Musik (Kap. 12) – Reden und Singen – aus dem gleichen Ursprung herkamen und anfangs ein und dasselbe waren.« Dieser ursprünglichen Nicht-Geschiedenheit von Sinnen und Sprechen geht allerdings noch etwas voraus: die Katastrophe nämlich, jene Figur der Spaltung, die der Ausformung der Geo-Graphie dient und deren Situation noch vor der ersten Sprache liegt: sie erst führt überhaupt zur Sprachbildung. Denn um zu sprechen, müssen die Menschen zusammenkommen, und die Figur dieser Zusammenführung, die die Sprache initiiert und die abzweigt die Unterscheidung zwischen der Sprache des Südens und der Sprache des Nordens, die Verdrängung dieser Differenz euführt, ist eben jene Katastrophe:

»Die Zusammenflüsse der Menschen sind zu großen Teilen das Ergebnis von Naturkatastrophen. Sandfluten, insbesondere über die Ufer getretene Meere, Vulkanereignisse, große Erdebrechen, durch Blitze entfachte Feuerstürme, die die Wälder verwüsteten – all das, was die wilden Bewohner eines Landes erschrecken und auseinanderteilen muss, müsste sie schließlich wieder zusammenführen, um gemeinsam die Schäden zu heben, von denen alle betroffen waren.«

Es handelt sich hierbei allerdings nicht um eine mythische Ursache der Zusammenführung, denn die Katastrophe sorgt nicht nur für das Zusammenkommen der Menschen, sondern sie treibt sie genauso auseinander. Rousseau scheint diese zyklische Dimension der Katastrophe zwar zu blockieren mit dem anschließenden Satz: »Seit der Gründung der frühesten Gemeinschaften sind solche großen Katastrophen selten geworden bzw. ausgeblieben.« Wofür aber bricht die Unzulänglichkeit einer Wiederholung wieder in den Text ein, denn in aller Selbstverständlichkeit führt der Autor fort: »Es scheint, dass dies noch immer zutrifft: Dieselben Unglücke, die verstümmelnde Menschen zusammenführen, verstreuten die vereint Lebenden.«

Bis in die Gegenwart, bis ins Prinzip der Sprache hinein wird das Zyklische der Katastrophe derart ernst erneut behauptet. Dies wiederum hindert Rousseau nicht daran, nur eine Seite darauf von »ursprünglichen Zustand der Erd« mit ihren »außernaturlichen Katastrophen« zu sprechen, denen »die vereinten Menschen durch gemeinsame Arbeit« Einhalt geboten, um die Naturwelt ins Gleichgewicht zu bringen. – Die Möglichkeit der stetigen Wiederholung setzt eine historisierende Zeitenordnung außer Kraft und widersetzt sich der Darstellung eines kausalen und linearen (Sprach)Prozesses und mithin auch der Darstellung suppletiv Auslegung, die diesem Prozess inmanent sind.

So fungiert die Katastrophe zugleich als zyklische Figur und, bezüglich der Sprachbildung, als Figur der Spaltung: Sie generiert – Effekt der Zusammenkunft der Menschen ist ihre sprachliche Verständigung – eine Sprache des Südens und eine Sprache des Nordens, sie generiert eine Geo-Graphie des Sprachursprungs, sie generiert das duale Prinzip. Im Süden sprechen die Menschen leidenschaftlich und akzentuiert, im Norden dagegen sprechen sie artikuliert, mit rauen und lauten Stimmen. Im Namen der Katastrophe ist die bei Rousseau stets als negativ dargestellte Erfahrung der Differenz angelegt: das Happening, das vom Naturzustand in den Gesellschafts- und Sprachzustand überführt und den Nord-Süd-Raum konstituiert, lässt er von (d)rauschen kommen, Einbruch eines Externen, welches nicht innerhalb der Ursprungszene angesiedelt ist.»

Die Sprache des Südens – »dann Menschengeschichte stammt aus den warmen Ländern« – scheint identisch mit der Sprache jener »wüsten Gesellschaften«, von denen im Kapitel über den Ursprung der Musik die Rede ist: »Verse, Melodien und Wort haben einen gemeinsamen Ursprung.« Wie aber verhalten sich nun der Ursprung der Sprache des Südens und der Ursprung der Sprache des Nordens zueinander? Handelt es sich um zwei voneinander isolierte,不同的 Ursprungsorte (d.h. um einen doppelten Ursprung), oder gibt es nur einen Ursprung, aus dem die beiden Erdpole als Teile eines binären Ordnungssystems hervorgehen? Die im Zentrum des Essays symmetrisch angelegten Kapitel über die Bildung der Sprache des Südens und derjenigen des Nordens (Kap. 9 und 10) sowie der additive Sprachgegen – »in den südlichen Klimazonen, wo ... in den kalten Ländern, wo ...« liegen auf einen durch die Katastrophe evozierten Doppel-Ursprung schließen. Doch Derrida hebt auch hier den suppletiven Vorgang als das Eigentliche der Rousseauschen Rede hervor:

18 A.a.O., S. 120.
19 Rousseau, Musak und Sprache (Anm. 15), S. 138.
20 A.a.O., S. 139.
22 A.a.O.
23 A.a.O.
26 Rousseau, Musak und Sprache (Anm. 15), S. 129.
Rousseau deklariert das Zentrum: es gibt einen einzigen Ursprung, einen einzigen Voll-Punkt der Geschichte der Sprachen. Es ist der Süden, die Welt des Lebens, die Energie der Leidenschaft. Trotz der... Rechtsvorsteher einen doppelten Ursprungs soll Rousseau nicht von zwei Pole der Sprachbildung sprechen, sondern nur von einer Bildung der Mithilfen einer Entfaltung. Wirklich bildet sich die Sprache nur im Süden.45

Mit anderen Worten: Es gibt nicht eine Sprache des Südens und eine von dieser direkten Sprache des Nordens, sondern es gibt einen Süden und einen Norden der Sprache, wobei letzterer als Deformation der Süd-Sprache erscheint. Und genau darauf weist bei Rousseau ein in der Rede des scheinbaren Doppelsprungs nur als Versprecher zu tanzender Sprachpartikel hin:

"in den kalten Ländern, wo die Natur geist, entstehen die Leidenschaften aus den Bedienern, und die Sprachen, trauter Töchter der Notwendigkeiten, lassen die Folgen ihres hatten Ursprungs versprechen,...er legt an, trüste filz die da so zart und leise echo der durchs filz."

Die Notwendigkeit besteht in der sprachlichen Verständigung über die harten Naturgegebenheiten, die es gemeinsam zu bewältigen gilt. Handelt es sich aber tatsächlich um das Konzept zweier voneinander unabhängiger Ursprungsorte, so wäre nicht einzusehen, weshalb der Ur sprung hart ist und weshalb die Sprachen des Nordens trüste filz, dieser Notwendigkeiten sind. Die Trauer fungiert hier als Zeichen des Mangels und Verlusts, aber auch der schwerwiegendsten Erinnerung – Erinnerung an eben jenen nicht-entstehenden Zustand im Zentrum, Erinnerung an die ersten Sprachen, ‚töchter des Vergangenen‘ und nicht der Bedürfnisse‘.46 So ist das trüde ein Index dafür, dass die Sprache des Nordens ein mangelhaftes Abkommend der ersten Sprache und somit aus derselben hervorgegangen ist. Der Darstellung des Verlustprozesses aber weicht Rousseau aus, indem er den Norden von der Sprache des Südens loslegt, Zyklos und Spaltung – das sind Rousseaus Zaubermittel gegen das Zur-Sprache-Bringen von supplementären Bewegungen. Anstelle der Darstellung beteiligt er die "dichotome Opera-

die unabhängig von nischen begonnen und immer weiter getrieben wer-
den muss und die vom Autor verlangt, sein positives und ein negatives Prinzip als zwei einander äußerliche und heterogene Kräfte zu trennen.47


Um dem erneuten Einbruch der cataristes bei Rousseau zu folgen, welche schließlich zur Entartung der Musik führt, geht es zunächst das Verhältnis von Sprechstimme und Singsstimm zu betrachten. Im Essay unterscheidet Rousseau hinreichend die ersten Sprachen in westlichen Singen und Sprech ("sein und dasselbe"). Wenn aber alles eins ist, wenn sich zwischen Singen und Sprechen nicht unterschieden lässt, dann kann es auch keine Musik geben, die sich von der Sprache abhebt. Um aber über die Musik sprechen zu können, muss Rousseau sie von der Sprache scheidet. Im Artikel Clani seines "Dictionnaire de musique" (1768) führt er dazu, im Kontext seines dortigen Ansatzes der Sprachentwicklung, eine Figur der Imitation oder der Differenz ein, die auch im Essay in Kraft tritt:

«Kleine Kinder schreien und weinen, singen aber nicht. Die elementaren, natürlichen Äußerungen haben nichts Melodisches und Klangvolles an sich; singen wie sprechen lernen die Kinder nach unserem Beispiel...»

Im Essay folgt Rousseau Konzept der Musik als Kunstgattung derselben Figur der Mimese: Wie der Gesang, so ist auch die Musik Nachahmung – Nachahmung der Sprache des Südens, und zwar in Gestalt der Melodie:

"Fernin den Stift der Sims nachholt, dient Rodin beste Klangen aus der Sprache der Freude oder der Schmerzen, Dromen... Die... sie ist die Akzentuierung der Sprache nach und die übetriebenen Wendungen eines ungewöhnlichen Sprechwe be bei be- stimmten Gestesbewegungen. Sie nimmt nicht nur zu, sie spricht.»48

So danken Gesang und Melodie-Musik der Stimme des Südens ihren Ur sprung. Die erste catariste hat die Melodie, jedoch auch deren Verlust in den Norden (tristes filz) erreichte. Die zweite Szene der catariste nun, darge stellt im Kapitel "Wie die Musik entartet" (Kap. 39), führt erneut eine Figur

45 Derrida, "Graumaus" (Art. 30), S. 451.
46 Rousseau, Musik und Sprache (Art. 35), S. 154. Zimmermann, "Univokalität" (Art. 24), behauptet die "trüde Töchter der Notwendigkeiten\" als Reminiszenz auf die ältere von der autosomie. Doch die autosomie fungiert bei Rousseau als sprach- und musikbildender Einsatzrichtung, in der der Süden der Trauer an die pre-klassischen, also摆脱肯的 Zeit, so bleibt die Sprache des Südens genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie genauso wie gena..."
der Spaltung vor Augen; diesmal ist es die Spaltung von Wort und Musik, verbunden mit einem grellroten Überfall des Nordens auf den Süden:

»Endlich trat dann diese Katastrophe ein, die den Fortschritt des menschlichen Geistes zurückerlegte... Ein von Barbaren überschwemmtes und von Unwissenden unterjochtes Europa verlor mit einem Schlage seine Wissenschaften und seine Künste und das Gesamtsystem der Musik, namentlich die in ihrem harmonischen Zusammenhang entwickelte Sprache... Jene großmütigen Menschen, die den Norden herbeigebracht hatten, gerieten ohnmächtig alle Ohren an der Seite ihres Organes... Kaiser Julius verglich das Sprechen des Galiers mit dem Gesehnen von Freunden. Da ihre genaue Artikulation ebenso wichtig war wie ihre Stimmen, und da sie, weil sie dem Sprecher nicht eine Art von symbolisierten Ausdruck produzierten, bald war die Gesangstunde anders als ein legerwilliger, langweiliger Ausflug in die Welt der geschriebenen, geschriebenen Sätze, ohne Stile, Takt und Anmut.«

Zugleich wurde die Melodie allmählich zu einer Kunst, die von ebenem Wort vollkommen abgelöst ist, dem sie ihren Ursprung verdankt, zu einer Kunst, welche sich allmählich »Wirkungen auf das Gemüt« bewusst ab.«

Die Katastrophe erscheint hier nicht mehr als Einbruch eines Externen, sondern in Form eines historischen Zeittraffers; und im Gegensatz zur kyklischen Dimension der ersten Katastrophe ist die zweite als irreversibel angelegt. Das ermöglicht Rousseau die Anbahnung in der Gegenwart und mithin die Kritik an der Musik dieses Gegenwart.«

Am Ende des zweiten großen Spaltungsversorgings steht also die Trennung zwischen dem Gesang und dem gesprochenen Wort. Und diese Trennung begünstigt Rousseau als Entartung der Musik, denn sie bedeutet auch den Sieg des Wortes über den Gesang: Schon das »Lateinische, eine dumpfelere, weniger musikalische Sprache, tut der Musik Schaden, indem sie sich dieses unterwerft.«

Damit ist der Vorgang der Unterdrückung der Melodie-Musik durch das Wort nun von Rousseau explizit benannt.


»Tonunggrund« (Nietzsche)


Am Ende des zweiten großen Spaltungsversorgings steht also die Trennung zwischen dem Gesang und dem gesprochenen Wort. Und diese Trennung begünstigt Rousseau als Entartung der Musik, denn sie bedeutet auch den Sieg des Wortes über den Gesang: Schon das »Lateinische, eine dumpfelere, weniger musikalische Sprache, tut der Musik Schaden, indem sie sich dieses unterwerft.«

Damit ist der Vorgang der Unterdrückung der Melodie-Musik durch das Wort nun von Rousseau explizit benannt.


»Tonunggrund« (Nietzsche)


Apologie der Wagnerischen Musik dar. Sie ist eine »Indenntahnme der Philologie. für die Belange der zeitgenössischen Musik.« Es soll an dieser Stelle jedoch nicht um eine musikästhetische Positionierung Nietzsche's gehen, sondern um die im Kontext der »Gebräuch der Tragödie« entstandenen Äußerungen zum »Verhältnis der Sprache zur Musik«, d.h. um die Rekonstruktion der Grundlagen einer Sprachtheorie; solche Äußerungen kommen nur an marginalen Orten vor, und sie haben keinen Eingang in die Tragödienschrift gefunden.

In den ersten drei Kapiteln der im Sommer 1870 verfaßten »Dionysischen Weltanschauung« werden das Dionysische und das Apollinische als ästhetische Kategorien eingeführt. Ähnlich wie Rousseau mit seiner Nord-Süd-Setsung versucht hier Nietzsche, einen Doppelsprung zu lancieren: »wie sprunghaft ist nur Apollo ein hellenischer Kunstgott.« Das Dionysische kommt von woanders her und ist, wiederum analog zu Rousseau, auch geographisch als das Andere festgeschrieben: »Aus Asien entsprang dieser Quell; aber es mußte in Griechenland zum Ströme werden.« Und wie Rousseau »Essai sur l'origine des langues« weist auch die »Dionysische Weltanschauung« keinen chronologischen Argumentationszusammenhang auf. Nietzsche setzt bei jedem Kapitel von neuem an, so daß das Eindringen des Dionysischen ins Apollinische dreimal variiert wird:

»Niemals aber war das Hellcnismus in größerer Gefahr als bei dem stämmischen Herrscher des neuen Gottes (Dionysos), indem der apollinische Künstler mit bedrängender Mäßigung aus der revolutionären Kunst zur Barockordnung trat, indem endlich die Jahreszeiten in der delphischen Kulthandlung unter Apollo und Dionysis verherrlicht wurde, waren die Göter gleichsam als Sieger in ihrem Wettkampf hervorgegangen: eine Verhöhnuog auf dem Kampfplatz.« (Kap. 3)

»Der neue Konstruktionskampf wurde in der Welt des schönen Scheins, in der Olympiawelt, hinzugewonnen: es wurde ihm die Volksinteressen angestohlen, der Zeus z.B. und des Apollo, gespielt ... Eine große Bewegung begann in allen Lebensformen: überall hin drang Dionysos, auch in die Kunst.« (Kap. 2)

»Jetzt wird es nicht mehr unhöfisch klingen, daß derselbe Wille, der als apollinischer die hellenische Welt ordnete, seine andre Erscheinungsform, den dionysischen Willen in sich aufnahm. Der Kampf beider Erscheinungsformen des Willens hatte ein außerordentliches Ziel, eine bis Unendlichkeit des Daseins zu schaffen ... Apollo und Dionysos haben sich vereint.« (Kap. 3)

So wird dieselbe Szene in der »Dionysischen Weltanschauung« mehrfach rezipiert, bis das Dionysische explizit als das Andere des Apollinischen konzeptualisiert ist (Kap. 3). In der »Gebräuch der Tragödie« schlägt sich diese Reinszenierung nicht als Wiederholung der textuellen Bewegung nieder, sondern als zeitliche Setzung: Nach Nietzsche haben das Dionysische und das Apollinische das hellenische Zentaler abwechselnd beherrscht, bis sie schließlich in der einzigartigen Tragödie vereint würden.

Auch hier ist eine Analogie zum Rousseau-Text ausfallig, und zwar hinsichtlich der Ökonomie des Dionysis-Apollinischen und der »Catastrophe«, die sich bei Nietzsche das Dionysische und das Apollinische zunächst mehrfach ablösen, so treibt bei Rousseau die zyklisch angelegte erste »Catastrophe« die Menschen abwechselnd auseinander und zusammen; und wie die zweite, irreversible »Catastrophe« Rousseaus Ankunft bei der Musik der Gegenwart ermöglicht, so bezieht sich die in der Antike lokalisierende Vereinigung des Dionysischen und Apollinischen bei Nietzsche immer auch auf das Musikdrama Wagners, das die Möglichkeitbedingung einer »Wiedergeburt der Tragödie« repräsentiert.


43 Rudolf Furst, Musikphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche. Würzburg 1956, S. 60.
45 Nietzsche, S. 350, 216.
46 Nietzsche, S. 361, 216.
47 A.A.O., S. 361.
48 A.A.O., S. 350.
49 A.A.O., S. 361.
50 A.A.O., S. 350.
Der Ton und die Gebäude sind dennoch Materialisierungen von Wille (Lust/Unlust) und unbewußten Vorstellungen. Wo sich die beiden Ausdrucksysteme vereinigen (und sie sind nur als vereinigte zu denken), da ist Sprache:

»Die innigste und häufigste Verschmelzung von einer Art Gebendsymbolik und dem Ton nennt man Sprache. Im Wort wird durch den Ton und seinen Fall, die Stärke und den Rhythmus seine Edelunge das Wesen des Dichten symbolisiert, durch die Mundgebung die begleitende Vorstellung, das Bild, die Erscheinung des Wesens.«  

In welchem Ursprungsverhältnis aber die Gebäude und die Tonsprache stehen, präzisiert Nietzsche im späteren Fragment:

»Alle Lust- und Unlustgrade – Äußerungen eines uns nicht durchschauenbaren Urgrounds – symbolisieren sich im Tonte der Sprachgedanken, während statische übrigen Vorstellungen durch die Gebendssymbolik des Sprechenden bezeichnet werden. Insofern jener Urground in allen Menschen derselbe ist, so ist auch der Tonuntergrund der allgemeine und über die Verschiedenheit der Sprachen hinaus verständliche. An ihm entwickelt sich nun die willkürliche und ihres Fundament nicht völlig adäquate Gebendsymbolik, mit der die Manichäischen der Sprachen begünstigt, ihre Vielfalt gleichsamweise als einen strophischen Text auf jene Urmethode der Lust- und Unlustspraue ansprechen dürfet.«  


So treibt die Eingriff dem Körper den Ton aus, der Begriff verklingt nicht mehr wie das vorgängige, von Körper-Signifikanten (Rhythmus und »Mundgebung«) durchströmte Wort, und er ist auch nicht mehr universal. Das Gedächtniß vollzieht hier die Spaltung von Signifikat und Signifikant, der Tonuntergrund verklingt bzw. verschwindet, während die Symbole der Gebendsprache in den Begriff eingen, der tönende »Urground«, ein Zentrum des Menschlichen, wird wie Rousseau’s Sitten verdängt.  

In der »Dionysischen Weltanschauung« verbindet Nietzsche die Elemente seiner Sprachtheorie mit den Künsten, und zwar anhand zweier noch unverschichteter »Signifikationsreihen:<n>1) Die Vorstellung (Gebendsprache) führt zum Epos und dieses seinerseits wiederum zur Bildenden Kunst, welche dem Apollinoschen zugehörig ist.

2) Der Wille (Tonsprache) offenbart sich in der Lyrik: »Diese bleibt mit ihr [der Musik] ins Bunde«  

In dem ein halbes Jahr später entstandenen Fragment bricht die zweite Kette ein. Die Lyrik – und das ist in der ungefähren Formulierung des »im Bunde BLEIBENs« bereits als Symptom markiert – die Lyrik schert aus: »Sie ist mit der Musik nicht mehr verbunden, sondern die laut nebenher«, im Versuch, »die Musik in Bildern zu umschreiben.« Der Lyriker selbst bleibt dabei »in der Ruhe der apollinischen Anschauung«, gehört also nicht mehr dem Dionysischen an. – Bis hierher handelt es sich um die Analogisierung einer zeitlos gültig angelegten Sprachtheorie mit den verschiedenen Kunstgattungen – »Gebende und Ton / Mittelhelle Lust ist Kunst.« Doch wie die Schwankung hinsichtlich der Positionierung der Lyrik zeigt, sind die obigen Signifikationsreihen unsicher.  


In späteren sprachphilosophischen Schriften Nietzsche’s kommen der Ton und die Musik nicht mehr vor. Einmal aber wird der Ort der Musik in bezug auf die Sprache noch ganz klar benannt, und zwar in einem Ein-Satz-Fragment aus der zweiten Jahreshälfte 1872: »Die Musik als Supplement der Sprache: viele Reize, und ganze Reizzustände, die die Sprache nicht darstellen kann, gleicht die Musik wieder.« So wird die Verschiebung des Tonuntergrundes vom einstigen universalen Ursprungsort hin zu einer Position des Supplementären hier ganz prosaisch ausgesprochen. Was bei Rousseau zu zeigen war, ist demnach auch bei Nietzsche’s sprachtheoretischem Ansatz gegeben: ein musikalisch besetzter Ursprungsort im Zentrum, der im Verlaufe der Symbolisierung zum Supplement, zum Anderen der Sprache wird.  

96 a.a.O., S. 571.  
97 Nietzsche, KSA, Bd. 2, S. 366 ff.  
98 Nietzsche, Der ästhetische Willensbegriff, KSA, Bd. 1, S. 576.
Überschreitungen (Kristeva)


Um die verschiedenen Stadien des Sinngebungsprozesses terminologisch faßbar zu machen, unterscheidet Kristeva psychoanalytisch zwischen dem Symbolischen und dem Semiotischen. Letzteres situiert sie in der präädalen Phase. Den "seinbeziehung", "identitäts- und gestotternde" -semiotischen Ort des Sinngebungsprozesses nennt sie 〈chora〉— seine ausdruckslose Totalität, die durch die Trieb- und deren Stasin in einer ebenso flüssigen wie geordneten Beweglichkeit geschaffen wird. 〈chora〉 Die Zäsur zwischen Semiotischem und Symbolischem ist gekennzeichnet durch das Typische, das die Bedeutungssetzungen, d.h. die Trennung von Signifikant und Signifikant einleitet, welche im Spiegelstadium ihren Ausgang nimmt. Das Typische ist "Setzung des imago, Kastration, Setzung der semiotischen Mütlichkeit [d.i. die Gesamtheit aller Triebbewegungen in der semiotischen chorale Ort des Andreas]." 〈55〉 Das Symbolische seinerseits umfaßt einen Teil des Semiotischen, so daß der Terminus des Symbolischen "Diese immer schon gespaltenen Vereinigung widerspiegelt, die durch einen Bruch entsteht, ohne den sie unmöglich wäre."〈68〉 Das Semiotische ist dabei als nachträglich konstruiertes Theorem zu betrachten, denn ein "Semiotisches puris" ist empirisch unerreichbar. Es stellt demnach auch keinen Idealzustand dar, keiner zu erstrebenden paradoxen Umgangssprache, es zeigt sich — nachdem sie sich als Subjekt seine Position im Symbolischen eingenommen hat — nur als Funktion eines Symbolischen. Die poetische Textpraxis der Moderne nun kratzt an diesem Sinngebungsprozeß: Hier treten die Artikulationsformen des Symbolischen (Rhythmus, Intonation, Lautspielereien, Glossolenen) als Negativität gegen das Symbolische an.〈69〉

Wie bei Rousseau und Nietzsche ist auch bei Kristeva das Musikalische in denjenigen Bereich eingeschrieben, von dem die Entwicklungsgeschichte ihres Ausgang nimmt: in die chorale. Als theoretische Materialisierung der vernhemmten Phase geht die chorale der symbolischen Räumlichkeit und Zeitlichkeit voraus; sie existiert vor dem Beginn jeglicher Zeichensetzung, vor dem Regen z.B. des Vokal- und Gesteinspruchs, und sie ist Rhythmus, rhythmischer Raum, ist musikalisch.〈70〉

Aus Ladungen und Staunungen, d.h. aus Antrieb und Staunen bestehende Triebströmungen konstituieren die chorale und gliedern sie allmählich: Leibliche Bedürfnisse und gesellschaftliche Zwänge lassen die Triebströmungen an immer wieder denselben Orten innerhalb und von ihnen wiederum ausgehen, so daß sich — analog zu Freuds Dauerspuren der Erregung — "Bahnbildung" in das semiotische Material einschreiben. Derart bildet sich die Wahrnehmung von Klängen, Rhythmen, Farben und Gesten heraus: "Phonetische (später phonoästhetische), künstliche und chorale Einheiten bzw. Differenzen sind die Markierungen solcher Triebstrecken. Zwischen diesen Markierungen stellen sich in der Folge Verbindung, Kompositionen her, die von den Trieben aufgesogen werden und die sich nach Ähnlichkeit oder Opposition mittels Gleiten und Verdichten artikulieren."〈71〉


64) Vgl. S. 44.
65) Vgl. S. 44.
66) Vgl. S. 44.
67) Vgl. S. 44.
68) Vgl. S. 44.
69) Vgl. S. 44.
70) Vgl. S. 44.
71) Vgl. S. 44.
72) Vgl. S. 44.

Die Grenzenlosigkeit des Trieblebens bzw. die Unmöglichkeit, es mit Grenzen zu versehen und einzuteilen, wird hier auch in der sprachlichen Präsentation nachgeahmt; Nietzsche verzichtet auf abgrenzende, gläsernde Satzzeichen. Und auch die „Ökonomie der Triebstrimmern, die Kristera für die Ladungen und Stäser in der semiotischen chora geltend macht, ist bei Nietzsche vorgezeichnet:


Rhythmik, Triebstrimmern und Tripeladung, die wechselnde Quantität von Lust und Unlust, Intermittenformen, Dynamik ... die Ökonomie des semiotischen Bereichs ist bei Nietzsche und Kristera ähnlich gefühlt. Aber nicht nur hinsichtlich des Semiotischen, nicht nur hinsichtlich des Trieblebens und dessen Ökonomie finden sich bei Nietzsche analoge Figuren, sondern, obwohl differiert gestaltet, auch hinsichtlich der Rückkehr des Semiotischen ins Symbolische. Nach Kristera muß das Semiotische als eine Art „zweiter Rückkehr der Triebfunktionalityität in das Symbolische, muß das Semiotische als Negativität definiert werden, die in dem Symbolischen eingeschlossen und


Nietzsche (Abb. 46, S. 522)

Nietzsche (Abb. 45, S. 515, 14. 16)

Nietzsche (Abb. 45, S. 514)

53
Überlegungen zu einer kognitiven Psychologie der Musik

Michel Imbert

Seit ca. zehn Jahren errobter der Kognitivismus die Geisteswissenschaften. Es geht ihm darum, eine zusammenhängende und möglichst allgemeine Theorie aller menschlichen Aktivitäten auf Grundlage von sogenannten »Kompetenzsystemen« zu präsentieren, die mehr oder weniger spezifisch diesem oder jenem Bereich angehören, deren Strukturen und Funktionsregeln jedoch identisch sind. Diese Kompetenzen sind zwar hinsichtlich ihres Inhalts unterschiedlich, bilden jedoch ein weitestes zusammenhängendes Funktionsganzes, und sie sind überdies angeboren.

In diesem Grundsatz ist leicht Chomskys gedanklicher Ausgangspunkt zu erkennen, als er 1957 zum ersten Mal seine berühmte »Generative Transformationssyntax« vorlegte. Seither hat Chomskys Methode auf breiter Front alle Bereiche der Psychologie durchdrungen, zuerst das Feld der Psycholinguistik, dann das der Psychologie der Intelligenz und des Denkens und heute das der Psychologie der Musik. Da die jüngsten Entwicklungen nicht ohne Auswirkungen auf unser Verständnis von Musik wie auch auf unser Verständnis der Funktion des menschlichen Hirs ins Allgemeine geblieben sind, möchte ich hier die Gefahren einiger »psychologisierter« Richtungen aufzeigen, die, was unser »Verstehen« von Musik anbelangt, möglicherweise in eine Sackgasse führen könnten.

Die Gestalttheorie
