

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 Imberty

Zur kognitiven Psychologie
der Musik

UNTER MITARBEIT VON

Carolyne Abbate, Princeton
Bernd Asmus, Karlsruhe
James Avery, Freiburg
Udo Bermbach, Hamburg
Thomas Böning, Freiburg
Gianmario Borio, Cremona
Christoph Braun, Freiburg
Reinhold Brinkmann, Harvard
Christine Eichel, Wiesbaden
María Yolanda Espiña, New York
Wolfram Ette, Berlin
Brian Ferneyhough, San Diego
Günter Figal, Tübingen
Peter Förtig, Freiburg
Robin Freeman, London/Rom
Hans Fuhlbom, Hinterzarten
Martin Geck, Dortmund
Clytus Gottwald, Stuttgart
Christiaan L. Hart Nibbrig, Lausanne
Rudolf Heinz, Düsseldorf
Robert Hill, Freiburg
Till A. Körber, Wien

UNTERSTÜTZT VON

Alfred Brendel
Walter Levin
Hans Wollschläger
Klaus Zehelein

Ulrich Konrad, Würzburg
Sebastian Leikert, Karlsruhe
Robert Levin, Harvard
Christine Lubkoll, Gießen
Giacomo Manzoni, Mailand
Albrecht von Massow, Freiburg
Barbara Naumann, Potsdam
Hans-Georg Nicklaus, Berlin
Max Paddison, Durham
Jürgen Ritsert, Frankfurt
Peter Ruzicka, Hamburg
Martin Seel, Gießen
Günter Seubold, Bonn
Günter Schnitzler, Freiburg
Ayako Tatsumura, Sapporo
Richard Toop, Sydney
Friedrich A. Uehlein, Erlangen
Peter Veale, Bonn
Nike Wagner, Wien
Albrecht Wellmer, Berlin
Peter Widmer, Zürich

Inhalt

HANS WOLLSCHLÄGER 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 IMBERTY Überlegungen zur einer kognitiven Psychologie der Musik	55
STEVEN KAZUO TAKASUGI Chaya Czernowins »Afatsim«. Melodische Resynthetisierung und Zeitentstellung	66
Diskussion	
UDO BERMBACH Über den Zwang, Richard Wagner immer wieder zu nazifizieren	82
Kritik	
BERND ASMUS Harmonik im 20. Jahrhundert	91
PETER FÖRTIG 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

Dieser Riß ist Merkmal einer Unlösbarkeit. Er trifft die Stellung der Kunst heute selber. Denn sofern diese ihrer Entauratisierung zu entgehen versucht, indem sie performativ wird und ihre Aura in der Einzigartigkeit des Ereignisses zurückzuerobieren trachtet, bedarf sie umgekehrt, um darin gerade dokumentierbar und überlieferbar zu sein, eben wieder jener Reproduktionsmedien, denen sie sich verweigert. Das überlieferte Ereignis aber bezieht sich auf eine verschwundene Gegenwart: Ihm eignet eine wesentliche Abwesenheit. So wird, durch den Prozeß der Überlieferung, das Überlieferte selber ausgelöscht. Dies hatte wohl auch schon Benjamin erahnt: »Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf die erstere fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken.«⁴³

Nachhaltig verändert sich auf diese Weise der Charakter des kulturellen Gedächtnisses selber: Kunst, als Ereignis, ist nicht zu bewahren, und was bewahrt wird, ist nicht die Kunst. Damit zeigt sich in bezug aufs Ästhetische eine nach zwei Seiten verschränkte Dialektik, die den Zustand der Kultur selber betrifft: Die Reauratisierung der Kunst durch das Ereignis bedingt den Verlust von Geschichtlichkeit, wohingegen ihre Tradierung in Dokumenten, Reproduktionen oder Aufzeichnungen den erneuten Verlust ihrer Aura und mithin die »Entkunstung der Kunst« bedingt. Kunst steht heute notwendig unter diesem Zwiespalt. Aber die ist nur Kunst, wo sie sich diesem Zwiespalt zu stellen wagt, andernfalls bliebe sie unterhalb ihrer eigenen Stellung.

Summary

Event and Aura. On the Dialectics 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 (*Ereignishaftigkeit*). Events are not works, but rather performative 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«, »unrepeatableness«, »uncertainty« and »momentariness«. The events are realized in the break with familiar patterns, the interruption of the references to everyday life, the blasting 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.

43 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Anm. 1), S. 15.

Vom »Urgrund« zum Supplement

Musik in den Sprachtheorien von Rousseau, Nietzsche und Kristeva

CORINA CADUFF

Ein Weiser war ehemals Philosoph, Poet und Musiker. Seine Gaben entarteten, als sie sich trennten. (Diderot)

Die Idee einer einstigen Einheit von Musik und Sprache wird insbesondere seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bzw. seit der endgültigen Etablierung der Instrumentalmusik reformuliert, und zwar im Sinne eines irreversiblen Verlusts. Der Traum einer medialen Ungeschiedenheit von Musik und Sprache, der Traum des *einzigsten Ausdrucks* findet seine Entsprechung in einer historischen Urszene, die am Kreuzpunkt von Altertums- und Musikwissenschaft situiert ist: in der Figur der *musiké*. Dieser Begriff steht für die materielle Einheit von Wort, Ton, Rhythmus und Tanz im antiken Griechenland. Er bezeichnet eine spezifische Kunst-Praxis des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr., bei der sich – so die Geschichtsschreibung der *musiké* – Artikulation und Sinnbedeutung erst im Zusammenspiel von Singen und Sprechen konstituieren und die dementsprechend noch nicht zwischen Wort und Ton unterscheidet. Musik und Sprache sind in der *musiké* gleichzeitig wirksam, sie sind separat nicht zu denken und nur in der nachträglichen Rede zu isolieren.¹ – Einzige Grundlage der *musiké*-Erforschung allerdings ist die schriftliche Überlieferung, aus der man die *musiké*-Praxis zu rekonstruieren sucht.² Erschwerend hinzu kommt die Absenz des kulturellen Empfindens für das Wesen des *musiké*-Tones, d. h. die Schwierigkeit einer nachträglichen Festlegung entsprechender ästhetischer Klangnormen. So ist das Feld frei für Konstruktionen³, und es erstaunt daher nicht, daß gerade die

1 Vgl. zur *musiké* und zu der sie konstituierenden spezifischen Beschaffenheit der altgriechischen Sprache: Thrasybulos G. Georgiades, *Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos*, aus dem Nachlaß hg. v. Irmgard Bengen, Göttingen 1985, S. 188 f.; ders.: *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958, S. 41-48; Hermann Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern 1963, S. 5-16; Joseph Müller-Blattau, *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik. Grundzüge und Probleme*, Stuttgart 1952, S. 8-11; Martin Friederich, *Text und Ton. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik*, Hohengehren 1973, S. 8-12.

2 Z. B. Pindars Oden, in denen das Wort *musiké* erstmals nachgewiesen ist (»Erste Olympische Ode«, Vers 15, 476 v. Chr.), Homers Epen, die Chorlieder des attischen Dramas, Platons Ausführungen über die ethischen und erzieherischen Grundlagen der *musiké* (vgl. *Nomoi*, 653 ff. und 816 sowie *Politeia*, 398c-403c), oder Aristoteles' musikästhetische Ansichten (vgl. das Achte Buch der *Politik*).

3 Nietzsche brachte die Schwierigkeit im Umgang mit der Quellenlage der Antike, hier in bezug auf die Tragödie, pointiert auf den Punkt: »Denn wir haben zuletzt gedrucktes Papier vor Augen, an Stelle der Wirklichkeit jener Tragödie. Wir müssen uns den Griechen dazu supplieren, den Griechen in der vollendeten Äußerung seines Lebens, als tragischen Schauspieler Sänger Tänzer, den Griechen als einzig an-

klassische Zeit der Antike als das goldene Zeitalter der unwiederbringlichen Einheit von Musik und Sprache in die Geschichte eingegangen ist. Musikhistoriker beschwören die »völlige innere Einheit«⁴, die »unlösliche Einheit«⁵, die »untrennbare Einheit«⁶, die »in voller Leibhaftigkeit« realisierte »Ursprungsgemeinschaft«⁷ von Wort und Ton in der *musiké*. Und dementsprechend deklarieren sie das Auseinandergehen von Musik und Sprache, welches die Differenzierung der Künste im 4. Jahrhundert v. Chr. einleitete, als »tiefen Riß in der Wort-Ton-Einheit«⁸, als »alten Urzusammenhang, der endgültig zerrissen ist«⁹, als zerstörte »Brücke der Sprache zwischen geistiger Welt und der Welt der Sinne«.¹⁰ Genauso beklagen die Schriftsteller den Verlust der Wort-Ton-Einheit, wobei sie die Musik stets als Anfang oder Ursprungsort der Sprache diskutieren: »Musik ist Anfang«¹¹, sagt Rilke. Musik ist die »Wurzel aller übrigen Künste«¹², sagt Kleist, und Goethe sieht in der »Tonkunst« das »wahre Element, woher alle Dichtungen entspringen und wohin sie zurückkehren.«¹³ Sprachphilosophen beschwören ebenfalls jenen »Anfang«, jene »sprachsingenden Zeiten«, zu denen »die erste Menschensprache Gesang war« (Herder).¹⁴ Und auch in der Sprachtheorie erscheint die Musik als Ort der verlorenen Einheit, deren Erfahrung nachträglich theoretisch simuliert wird. Denn wo der Ton und die Musik in Sprach(ursprungs)theorien explizit verortet werden, da wird gerade die (körperliche) Erfahrung einer sprachsingenden (Früh)Zeit (re)inszeniert, sei diese nun historisch, sei sie mythisch, semiotisch oder psychoanalytisch profiliert. Der Konstruktion entsprechender, medial noch ungeschiedener »Urmaterien« aber ist der Verlust dieser Einheit immer schon eingeschrieben.

Die verlorene Einheit: Sprach(ursprungs)theorien

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

spruchsvollen künstlerischen Zuschauer. Wenn wir aber das Vermögen, den Griechen selbst hinzuzudenken, so haben wir aber auch beinahe die antike Tragödie aus uns neu erzeugt. Das aber ist die grenzenlose Schwierigkeit: wo soll der moderne Mensch anfangen griechisch zu denken, wann soll er enden?« (Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* [KSA], hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/München 1980, Bd. 7, S. 566, 25 [1])

4 Friederich, *Text und Ton* (Anm. 1), S. 9.

5 Georgiades, *Nennen und Erklängen* (Anm. 1), S. 215.

6 Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland* (Anm. 1), S. 175.

7 Müller-Blattau, *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik* (Anm. 1), S. 9.

8 Horst Petri, *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*, Göttingen 1964, S. II.

9 Müller-Blattau, *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik* (Anm. 1), S. 13.

10 Friederich, *Text und Ton* (Anm. 1), S. II.

11 Rainer Maria Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, Frankfurt a. M. 1942, S. 302.

12 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, hg. v. Helmut Sembdner, 1987², S. 875 (Brief an Marie v. Kleist, Sommer 1811).

13 Johann Wolfgang von Goethe, *Tag- und Jahreshefte*, hg. v. Irrntraut Schmid, Frankfurt a. M. 1994, S. 175.

14 Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Stuttgart 1966, S. 53 und 52 (Erster Teil, Dritter Abschnitt, Töne).

Kontext seines geo-graphischen Ursprungsprojektes, schlicht »Süden«; Nietzsche spricht vom »Tonuntergrund«, Kristeva von der »chora« (gr. »Raum«) – gemeinsam ist diesen unterschiedlich benannten Artikulationsmodi, so verschieden sie zeitlich-räumlich und als Denkfiguren auch situiert sind, daß sie musikalisch besetzt werden, d. h. daß sie den rauschenden, klingenden, tönenden und rhythmischen »Grund« der Ursprungsszenarien bilden. Dieser Grund hat – das ist die Voraussetzung für seinen Entwurf – keinen Bestand, sondern er wird stets einem Einschnitt, einem Happening unterzogen und dabei transformiert. Initiiert wird dieses Happening durch den Auftritt von Spaltungsfiguren – Figuren, die in den verschiedenen Ursprungstheorien zwar ganz unterschiedlich motiviert und kontextualisiert sind, die aber sowohl strukturelle als auch funktionale Analogien aufweisen, Figuren, die die Differenz und damit die Generierung unterschiedlicher Ausdrucksmedien einleiten. Dabei ist der musikalische Urgrund Prozessen unterworfen, in deren Verlaufe er verdrängt und zum Ort des Anderen wird.

catastrophe (Rousseau)

Jean-Jacques Rousseau, homme de lettres und auch Komponist, hat seinen 1761 fertiggestellten »Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale« zu Lebzeiten nicht veröffentlicht, der Text erschien erst postum 1781.¹⁵ Was den Essay von anderen Sprachursprungstheorien unterscheidet, ist der territoriale Aufriß eines Ursprungs-Szenarios: Die Erde wird zum Einschreibesystem einer buchstäblich gewordenen Geographie, zum Projektionsort zweier differenter, in das Nord-Süd-Gefälle eingelassener Sprachen:

»Die Sprachen des Südens mußten lebhaft, klangvoll, stark akzentuiert, weitschweifig und oft unverständlich sein wegen zu großer Ausdruckskraft; die des Nordens mußten stumpf, rau, stärker artikuliert, monoton sein.«¹⁶

An anderer Stelle wird die Differenz der beiden Sprachen noch augenfälliger: Der Süden singt, der Norden spricht. Damit verbunden ist bei Rousseau jedoch weder eine sprachhistorisch orientierte Rekonstruktion noch eine lineare Entwicklungsgeschichte. Vielmehr präsentiert der Essay eine Abfolge verschiedener Ursprungs-Szenarien sowie Spaltungsfiguren, die Bewegung und somit Differenzen in diese Szenarien bringen. Dargestellt sind diese Figuren als *catastrophe*, denn – so 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 reinsze-

15 Auf deutsch erschienen in: Jean-Jacques Rousseau, *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, übers. von Dorothea und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 99-168. Im folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert.

16 A. a. O., S. 136 f.

niert er – »die Unendlichkeit einer Wiederholung, die einem seltsamen Weg folgt«¹⁷ – stets neue Ursprünge, um der Ausformulierung der Genese von supplementären Bewegungen und somit der Problematik des Anderen zu entgehen. Doch nichtsdestotrotz gerät der Rousseausche Diskurs »in den Bann einer Komplexität, die immer die Form des Ursprungs-Supplementes hat.«¹⁸

Einmal angefangen hat alles damit, daß – so Rousseau im Kapitel über den Ursprung der Musik (Kap. 12) – Reden und Singen »aus dem gleichen Ursprung herkamen und anfangs ein und dasselbe waren.«¹⁹ Dieser ursprünglichen Nicht-Geschiedenheit von Singen und Sprechen geht allerdings doch noch etwas voraus: die *catastrophe* nämlich, jene Figur der Spaltung, die der Ausformung der Geo-Graphie dient und deren Situierung 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 alsdann die Unterscheidung zwischen der Sprache des Südens und der Sprache des Nordens bzw. die Verräumlichung dieser Differenz einführt, ist eben jene *catastrophe*:

»Die Zusammenschlüsse der Menschen sind zu großen Teilen das Ergebnis von Naturkatastrophen. Sintfluten, insbesondere über die Ufer getretene Meere, Vulkanausbrüche, große Erdbeben, durch Blitze entfachte Feuersbrünste, die die Wälder verwüsteten – all das, was die wilden Bewohner eines Landes erschrecken und auseinandertreiben muß, mußte sie schließlich wieder zusammenführen, um gemeinsam die Schäden zu beheben, von denen alle betroffen waren.«²⁰

Es handelt sich hierbei allerdings nicht um eine mythische Urszene der Zusammenführung, denn die *catastrophe* sorgt nicht nur für das Zusammenkommen der Menschen, sondern sie treibt sie genauso auseinander. Rousseau scheint diese zyklische Dimension der *catastrophe* zwar zu blockieren mit dem anschließenden Satz: »Seit der Gründung der frühesten Gemeinschaften sind solche großen Katastrophen seltener geworden bzw. ausgeblieben.«²¹ Sofort aber bricht die »Unendlichkeit einer Wiederholung« wieder in den Text ein, denn in aller Selbstverständlichkeit fährt der Autor fort: »Es scheint, daß dies noch immer zutrifft: Dieselben Unglücke, die verstreut lebende Menschen zusammenführen, zerstreuten die vereint Lebenden.«²²

Bis in die Gegenwart, bis ins Präsens der Sprache hinein wird das Zyklische der *catastrophe* derart erneut behauptet. Dies wiederum hindert Rous-

seau nicht daran, nur eine Seite darauf vom »ursprünglichen Zustand der Erde« mit ihren »tausend [Natur]Katastrophen« zu sprechen, denen »die vereinten Menschen durch gemeinsame Arbeit«²³ 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 supplementärer Vorgänge, die diesem Prozeß immanent sind.

So fungiert die *catastrophe* 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 rauhen und lauten Stimmen. Im Namen der *catastrophe* 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 (dr)außen kommen, Einbruch eines Externen²⁴, welches nicht innerhalb der Ursprungsszene angesiedelt ist.²⁵

Die Sprache des Südens – »das Menschengeschlecht stammt aus den warmen Ländern«²⁶ – scheint identisch mit der Sprache jener »ersten Gesellschaften«, von denen im Kapitel über den Ursprung der Musik die Rede ist: »Verse, Melodien und Wort [haben] einen gemeinsamen Ursprung.«²⁷ 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, differente 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 Sprachgestus – »in den südlichen Klimazonen, wo . . . in den kalten Ländern, wo . . .« – ließen auf einen durch die *catastrophe* evozierten Doppel-Ursprung schließen. Doch Derrida hebt auch hier den supplementären Vorgang als das Eigentliche der Rousseauschen Rede hervor:

23 A. a. O., S. 130 f.

24 Christine Zimmermann, *Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York 1995, S. 81.

25 Man vergleiche, als Beispiel eines ganz anderen Katastrophenkonzepts, die in eine dialektische Bewegung des Blicks eingebundene Figur der Katastrophe in der IX. Geschichtstheese von Walter Benjamin (in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1. 2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 697).

26 Rousseau, *Musik und Sprache* (Anm. 15), S. 120.

27 A. a. O., S. 138.

17 Jacques Derrida, *Genese und Struktur des »Essai sur l'origine des langues«*, in: ders., *Grammatologie*, Frankfurt a. M. 1983, S. 347.

18 A. a. O., S. 417.

19 Rousseau, *Musik und Sprache* (Anm. 15), S. 138.

20 A. a. O., S. 129.

21 A. a. O.

22 A. a. O.

»Rousseau *deklariert* das Zentrum: es gibt einen einzigen Ursprung, einen einzigen Nullpunkt der Geschichte der Sprachen. Es ist der Süden, die Glut des Lebens, die Energie der Leidenschaft. Trotz der ... *Beschreibung* eines doppelten Ursprungs *will* Rousseau *nicht* von zwei Polen der Sprachbildung sprechen, sondern nur von einer Bildung und einer Mißbildung, einer Entstellung. Wirklich bildet sich die Sprache nur im Süden.«²⁸

Mit anderen Worten: Es gibt nicht eine Sprache des Südens und eine von dieser differente 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 Doppel-Ursprungs nur als Versprecher zu taxierender Sprachpartikel hin:

»in den kalten Ländern, wo die Natur geizt, entstehen die Leidenschaften aus den Bedürfnissen, und die Sprachen, traurige Töchter der Notwendigkeiten, lassen die Folgen ihres harten Ursprungs verspüren. (... et les langues, tristes filles de la nécessité se sentent de leur dure origine.)«²⁹

Die Notwendigkeit besteht in der sprachlichen Verständigung über die harten Naturgegebenheiten, die es gemeinsam zu bewältigen gilt.

Handelte es sich aber tatsächlich um das Konzept zweier voneinander unabhängiger Ursprungsorte, so wäre nicht einzusehen, weshalb der Ursprung hart ist und weshalb die Sprachen des Nordens *tristes filles* dieser Notwendigkeiten sind. Die Trauer fungiert hier als Zeichen des Mangels und Verlusts, aber auch der verschwiegenen Erinnerung – Erinnerung an eben jenen nicht-entstellten Zustand im Zentrum, Erinnerung an die »ersten Sprachen, Töchter des Vergnügens und nicht des Bedürfnisses.«³⁰ So ist das *triste* ein Index dafür, daß die Sprache des Nordens ein mangelhafter Abkömmling der ersten Sprache und somit aus dieser hervorgegangen ist. Der *Darstellung* des Verlustprozesses aber weicht Rousseau aus, indem er den Norden vom Süden der Sprache lossagt. Zyklus und Spaltung – das sind Rousseaus Zaubermittel gegen das Zur-Sprache-Bringen von supplementären Bewegungen. Anstelle der Darstellung betreibt er die »dichotome Opera-

tion, die unablässig von neuem begonnen und immer weiter getrieben werden muß« und die vom Autor verlangt, »ein positives und ein negatives Prinzip als zwei einander äußerliche und heterogene Kräfte zu trennen.«³¹ Und die Rousseausche Lokalisierung der Ursprungs-Szenarien auf der Nord-Süd-Achse ist gerade wegen dieser diskursiv reinszenierten Trennungen keine Metapher, auch nicht, wie Zimmermann paradoxerweise als Resultat der Derrida-Lektüre vorschlägt, »Metapher der Supplementarität«³², sondern sie behauptet sich über die topographisch konstituierte Trennung als Geographie.

Um dem erneuten Einbruch der *catastrophe* bei Rousseau zu folgen, welche schließlich zur Entartung der Musik führt, gilt es zunächst das Verhältnis von Sprechstimme und Singstimme zu betrachten. Im Essay unterscheidet Rousseau hinsichtlich der ersten Sprachen nicht zwischen Singen und Sprechen (»ein und dasselbe«). Wenn aber alles eins ist, wenn sich zwischen Singen und Sprechen nicht unterscheiden 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 scheiden. Im Artikel *Chant* seines »Dictionnaire de musique« (1768) führt er dazu, im Kontext seines dortigen Ansatzes der Sprachentwicklung, eine Figur der Imitation bzw. 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 ... man schreit und klagt, ohne zu singen, aber singend ahmt man Schreie und Klagen nach.«³³

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

»Indem sie das Auf und Ab der Stimme nachbildet, drückt die Melodie Klagen aus, Schreie der Freude oder des Schmerzes, Drohungen, Seufzer ... Sie ahmt die Akzentuierung der Sprache nach und die übertriebenen Wendungen einer jeweiligen Sprechweise bei bestimmten Gemütsbewegungen. Sie ahmt nicht nur nach, sie spricht.«³⁴

So danken Gesang und Melodie-Musik der Stimme des Südens ihren Ursprung. Die erste *catastrophe* hat die Melodie, jedoch auch deren Verlust im Norden (*tristes filles*) erzeugt. Die zweite Szene der *catastrophe* nun, dargestellt im Kapitel »Wie die Musik entartete« (Kap. 19), führt erneut eine Figur

²⁸ Derrida, *Grammatologie* (Anm. 17), S. 364.

²⁹ Rousseau, *Musik und Sprache* (Anm. 15), S. 135 bzw. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, hg. v. Charles Porset, Bordeaux 1970, S. 129.

³⁰ Rousseau, *Musik und Sprache* (Anm. 15), S. 134. Zimmermann, *Unmittelbarkeit* (Anm. 24), begreift die »traurigen Töchter der Notwendigkeit« als Reminiszenz auf die Existenz vor der *catastrophe*. Doch die *catastrophe* fungiert bei Rousseau als sprach- und musikbildender Einschnitt; bindet man die Reminiszenz der Trauer an diese prä-katastrophische, also vorsprachliche Zeit, so hätte die Sprache des Südens genausoviel oder genausowenig Grund zur Trauer wie die Sprache des Nordens. – Vgl. dazu auch die Erwähnung der Trauer in Benjamins Theorie über den Sprachursprung (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [1916]); Benjamin liest den Sündenfall als mythische Urszene und rekonstruiert dabei den Verlust der Sprachmagie, der der Geburtsstunde des menschlichen Wortes einhergeht. Am Schluß kommt er dabei auf die Trauer zu sprechen: »Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit, und das ist unendlich viel mehr als Unfähigkeit oder Unlust zur Mitteilung. Das Traurige fühlt sich so durch und durch erkannt vom Unerkennbaren. Benannt zu sein – selbst wenn der Nennende ein Göttergleicher und Seliger ist – bleibt vielleicht immer eine Ahnung von Trauer. Wieviel mehr aber benannt zu sein, nicht aus der einen seligen Paradiesessprache der Namen, sondern aus den hunderten Menschensprachen.« (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2. 1, Frankfurt a. M. 1991, S. 155)

³¹ Derrida, *Grammatologie* (Anm. 17), S. 364.

³² Zimmermann, *Unmittelbarkeit* (Anm. 24), S. 101.

³³ Rousseau, *Musik und Sprache* (Anm. 15), S. 235. Die hier eingeführte Figur der Imitation bzw. des Unterschieds wird allerdings im Artikel *Voix* wiederum durchgestrichen: »Dans une Langue qui feroit toute harmonieuse, comme étoit au commencement la Langue Grecque, la différence de la Voix de parole à la Voix de Chant feroit nulle; on n'auroit que la même Voix pour parler & pour chanter; peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.« (Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, S. 542 f.)

³⁴ Rousseau, *Musik und Sprache* (Anm. 15), S. 144.

der Spaltung vor Augen; diesmal ist es die Spaltung von Wort und Musik, verbunden mit einem regelrechten Überfall des Nordens auf den Süden:

»Endlich trat dann jene Katastrophe ein, die den Fortschritt des menschlichen Geistes zunichte machte ... Ein von Barbaren überschwemmtes und von Unwissenden unterjochtes Europa verlor mit einem Schlage seine Wissenschaften und seine Künste und das beiden gemeinsame Instrument, nämlich die in ihren harmonischen Möglichkeiten entwickelte Sprache ... Jene großmüuligen Menschen, die der Norden hervorgebracht hatte, gewöhnten unmerklich alle Ohren an die Roheit ihres Organs ... Kaiser Julian verglich das Sprechen der Gallier mit dem Gequacke von Fröschen. Da ihre gesamte Artikulation ebenso rau war wie ihre Stimmen nieselnd und dumpf, konnten sie beim Singen nur eine Art von stimmlichem Ausbruch produzieren ... Bald war der Gesang nichts anderes mehr als eine langweilige, langsame Aufeinanderfolge von gedehnten, geschrienen Tönen, ohne Süße, Takt und Anmut.«³⁵

Zugleich wurde »die Melodie allmählich zu einer Kunst, die von ebendem Wort vollkommen abgelöst ist, dem sie ihren Ursprung dankt«, zu einer Kunst, welche sich aller früheren »Wirkungen auf das Gemüt beraubt sah«.³⁶ – Die *catastrophe* erscheint hier nicht mehr als Einbruch eines Externen, sondern in Form eines historischen Zeitraffers; und im Gegensatz zur zyklischen Dimension der ersten *catastrophe* ist die zweite als irreversibel angelegt. Das ermöglicht Rousseau die Ankuft in der Gegenwart und mithin die Kritik an der Musik dieser Gegenwart.³⁷

Am Ende des zweiten großen Spaltungsvorgangs steht also die Trennung zwischen dem Gesang und dem gesprochenen Wort. Und diese Trennung begreift Rousseau als Entartung der Musik, denn sie bedeutet auch den Sieg des Wortes über den Gesang: Schon das »Lateinische, eine dumpfere, weniger musikalische Sprache, tat der Musik Schaden, indem sie sich diese unterwarf.«³⁸ Damit ist der Vorgang der Unterdrückung der Melodie-Musik durch das Wort nun auch von Rousseau explizit benannt.

Erschien der Norden zunächst als das Andere des Zentrums, als entstellter Abkömmling der Sprache des Südens, als Ort des Verlusts des Eigentlichen, so ist er mit dem Überfall der nordischen Barbaren auf den Süden selbst in die Mitte gerückt. Diesem Substitutionsvorgang geht die Verdrängung der südlichen Stimme als Ursprung der Musik einher. Die zweite *catastrophe* operiert im Gegensatz zur ersten mit historischen Daten, womit sie der Nord-Süd-Verräumlichung eine mit entsprechenden Diskursen beladene Zeitachse hinzufügt, die die Unendlichkeit einer Wiederholung (wie sie im zeitlos-ewigen Nord-Süd-Raum der ersten *catastrophe* noch möglich war) versagt. Damit gipfeln Rousseaus Ursprungs-Imaginationen im Vollzug

eines Prozesses, in dessen Verlauf der Gesang und die Melodie-Musik unwiderruflich zum Anderen der Sprache geworden sind.

»Tonuntergrund« (Nietzsche)

Wie Rousseau hat auch der junge Nietzsche komponiert. Im Gegensatz zu jenem aber gibt es von Nietzsche keinen größeren Einzeltext, der sich mit dem Verhältnis von Musik und Sprache auseinandersetzt. Im Kontext der Entstehungsgeschichte der »Geburt der Tragödie« (1872) finden sich jedoch Bausteine zu einer Sprachtheorie. Insbesondere der vierte Teil der »Dionysischen Weltanschauung« (1870) und ein Fragment aus dem Frühjahr 1871³⁹ handeln von der Genese und Funktionsweise der Sprache und dem darin aufgehobenen Ort der Musik.

Die »Geburt der Tragödie« verbindet die musikästhetischen Auseinandersetzungen des 19. Jahrhunderts mit einer auf das antike Griechenland gerichteten Musikerkenntnis: Nietzsche setzt sich in dieser Schrift, implizit und teilweise chiffriert, mit der Musikphilosophie Schopenhauers und Wagners auseinander⁴⁰ und konstruiert gleichzeitig die Bedingungen für das Zusammenspiel sowie die Scheidung der Künste in der Antike. Die Tragödie sieht er als Ort, an dem das Dionysische (d. i. die Aufhebung aller Individuation, das Eins-Sein mit dem »Urgrund« allen Lebens, ein ekstatischer Rausch-Zustand, dem die Musik zugeschrieben ist) und das Apollinische (d. i. die Abbildung der Traumwelt, die Schönheit, das Maßvolle, die Festigung und Selbsterkenntnis des Individuums, der die bildende Kunst erwächst) am wirksamsten aufeinandertreffen.⁴¹ Das Drama von Euripides und die Wende zum sokratischen Rationalismus um 400 begreift Nietzsche als Austreibung und Zerstörung des Dionysischen der Kunst: Dieser historische Einschnitt markiert die Ankuft »des *theoretischen Menschen*«⁴², an die Stelle des Dionysischen treten Philosophie und erzählende Sprache, Rhetorik und Kritik. – Doch »Die Geburt der Tragödie«, die keine historisch-philologische Abhandlung ist und die von der klassischen Philologie der Nietzsche-Zeit heftig abgelehnt wurde, stellt weniger eine Theorie der Narrative als eher eine

³⁹ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe (KSA)*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/München 1980. Band 7, S. 359-369, 12 [1]. Dieses Fragment wurde 1973 von Jakob Knaus als Teil eines (scheinbaren) Gesamttextes unter dem Titel *Über Wort und Musik* (1871, Bruchstück) herausgegeben, in Anlehnung an *Nietzsche-Werke Band 1. Aus dem Nachlaß 1869-1873*, Leipzig o. J., (Jakob Knaus [Hg.], *Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno*, Tübingen 1973, S. 20-32). Verglichen mit der KSA handelt es sich bei dem von Knaus edierten Text um den Zusammenschritt von Passagen zweier verschiedener Fragmente (7 [127] und 12 [1], Band 7 der KSA).

⁴⁰ Die *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* – so der Titel der Ausgabe von 1872 – ist Richard Wagner gewidmet. 1886 gab Nietzsche den Text unter dem neuen Titel *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* heraus. Diese Ausgabe enthält neu Nietzsches *Versuch einer Selbstkritik*, in dem er sich sowohl von Wagner als auch von Schopenhauer distanziert.

⁴¹ Siehe zum Dionysischen und Apollinischen auch das Achte Buch von Aristoteles' *Politik* und Platons *Nomoi*, 665a-668d.

⁴² Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, KSA, Bd. I, S. 98.

³⁵ A. a. O., S. 154 f.

³⁶ A. a. O., S. 157.

³⁷ Vom Überfall der Barbaren aus dem Norden leitet Rousseau etwa die historische Entstehung konkreter musikalischer Figuren wie des Discantus und des Kontrapunktes ab sowie auch seine Kritik an Rameaus Harmoniebegriff (S. 155 f.).

³⁸ Rousseau, *Musik und Sprache* (Anm. 15), S. 154.

Apologie der Wagnerschen Musik dar, sie ist eine »Indienstnahme der Philologie für die Belange der zeitgenössischen Musik.«⁴³ Es soll an dieser Stelle jedoch nicht um eine musikästhetische Positionierung Nietzsches gehen⁴⁴, sondern um die im Kontext der »Geburt der Tragödie« entstandenen Äußerungen zum »Verhältniß der Sprache zur Musik«⁴⁵, d. h. um die Rekonstruktion der Grundlagen einer Sprachtheorie; solche Äußerungen kommen nur an marginalem Ort 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-Setzung versucht hier Nietzsche, einen Doppel-Ursprung zu lancieren: »ursprünglich ist nur Apollo ein hellenischer Kunstgott.«⁴⁶ Das Dionysische kommt von woanders her und ist, wiederum analog zu Rousseau, auch geographisch als das Andere festgeschrieben: »Aus Asien entsprang dieser Quell: aber er mußte in Griechenland zum Strome werden.«⁴⁷ Und wie Rousseaus »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:

»Niemand aber war das Hellenenthum in größerer Gefahr als bei dem stürmischen Heranzug des neuen Gottes [Dionysos] ... indem der apollinische Künstler mit bedachtsamer Mäßigung aus der revolutionären Kunst der Bacchusdienste lernte, indem endlich die Jahresherrschaft in der delphischen Kultordnung unter Apollo und Dionysos vertheilt wurde, waren beide Götter gleichsam als Sieger aus ihrem Wettkampfe hervorgegangen: eine Versöhnung auf dem Kampfplatze.« (Kap. 1)⁴⁸

»Der neue Ankömmling wurde in die Welt des schönen Scheins, in die Olympierwelt, hinübergezogen; es wurde ihm viel von den Ehren der angesehensten Gottheiten, des Zeus z. B. und des Apollo, geopfert ... Eine große Revolution begann in allen Lebensformen: überall hin drang Dionysos, auch in die Kunst.« (Kap. 2)⁴⁹

»Jetzt wird es nicht mehr unbegreiflich dünken, 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 höhere Möglichkeit des Daseins zu schaffen ... Apollo und Dionysos haben sich vereinigt.« (Kap. 3)⁵⁰

43 Rudolf Fietz, *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Würzburg 1992, S. 60.

44 Siehe zu Nietzsches musikästhetischer Position z. B. Bertram Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches »Geburt der Tragödie« und die Wiener klassische Musik*, Würzburg 1991; Fietz (Anm. 43) oder Carl Dahlhaus, *Die doppelte Wahrheit in Wagners Ästhetik*, in: ders., *Zwischen Romantik und Moderne*, München 1974, S. 22-39.

45 Nietzsche, KSA, Bd. 7, S. 359, 12 [1].

46 Nietzsche, *Die dionysische Weltanschauung*, KSA, Bd. I, S. 556.

47 A. a. O., S. 563.

48 A. a. O., S. 556.

49 A. a. O., S. 563.

50 A. a. O., S. 570 f.

So wird dieselbe Szene in der »Dionysischen Weltanschauung« mehrfach reinszeniert, bis das Dionysische explizit als das Andere des Apollinischen konzeptualisiert ist (Kap. 3). In der »Geburt 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 Zeitalter abwechselnd beherrscht, bis sie sich schließlich in der einzigartigen Tragödie vereinigen.

Auch hier ist eine Analogie zum Rousseau-Text auffällig, und zwar hinsichtlich der Ökonomie des Dionysisch-Apollinischen und der *catastrophe*: Wie 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 lokalisierte Vereinigung des Dionysischen und Apollinischen bei Nietzsche immer auch auf das Musikdrama Wagners, das die Möglichkeitsbedingung einer »Wiedergeburt der Tragödie«⁵¹ repräsentiert.

Das vierte und letzte Kapitel der »Dionysischen Weltanschauung« nun enthält den Ansatz einer Sprachtheorie; die Sprache nimmt – so geht aus dem erwähnten Fragment des Frühjahres 1871 hervor – hinsichtlich der Konstruktion der dionysisch-apollinischen Künste die Stellung eines »Vorbildes«⁵² ein, das Doppelverhältnis von Musik und Bild ist »in der Sprache uranfänglich vorgebildet«.⁵³ Am Anfang steht also nicht die Kunst, sondern die Sprache, genauer: das Gefühl. Und dieses teilt sich nach Nietzsche auf drei (Sprach)Arten mit: Einmal »kann es in Gedanken, also in bewußte Vorstellungen umgesetzt werden«, wobei wir es mit dem »Begriff zu thun« haben. Im sprachlichen Begriff nicht auf aber geht »ein unauflösbarer Rest«; dieser findet seinen Ausdruck in den beiden anderen »Mittheilungsarten«, die »durchaus instinktiv, ohne Bewußtsein und doch zweckmäßig wirkend« sind: »die Geberden- und die Tonsprache.« Die Gebärde drückt die »begleitende Vorstellung« aus, eine nicht-bewußte, bildliche Vorstellung, die durch »Reflexbewegungen« erzeugt wird und aus »allgemein verständlichen Symbolen« besteht. Das andere, nicht-bildliche Moment des nicht-begrifflich ausgedrückten Gefühls stellt die »Strebungen des Willens« dar, die sich als Lust oder als Unlust äußern.⁵⁴ Diese finden ihre »instinktive Vermittelung« im Ton: Es sind »die verschiedenen Weisen der Lust und der Unlust – ohne jede begleitende Vorstellung – die der Ton symbolisirt.«⁵⁵

51 A. a. O.; vgl. *Die Geburt der Tragödie* (Anm. 42), S. 129.

52 Nietzsche, KSA, Bd. 7, S. 360, 12 [1].

53 A. a. O., S. 362.

54 Nietzsche, *Die dionysische Weltanschauung*, KSA, Bd. I, S. 572.

55 A. a. O., S. 574.

Der Ton und die Gebärde sind demnach *Materialisierungen* von Wille (Lust/Unlust) und unbewußten Vorstellungen. Wo sich die beiden Ausdruckssysteme vereinigen (und sie sind nur als vereinigte zu denken), da ist Sprache:

»Die innigste und häufigste Verschmelzung von einer Art Geberdensymbolik und dem Ton nennt man *Sprache*. Im Wort wird durch den Ton und seinen Fall, die Stärke und den Rhythmus seines Erklingens das Wesen des Dinges symbolisiert, durch die Mundgeberde die begleitende Vorstellung, das Bild, die Erscheinung des Wesens.«⁵⁶

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

»Alle Lust- und Unlustgrade – Äußerungen *eines* uns nicht durchschaubaren Urgrundes – symbolisieren sich im *Tone des Sprechenden*: während sämtliche übrigen Vorstellungen durch die *Geberdensymbolik* des Sprechenden bezeichnet werden. Insofern jener Urgrund in allen Menschen derselbe ist, ist auch der *Tonuntergrund* der allgemeine und über die Verschiedenheit der Sprachen hinaus verständliche. An ihm entwickelt sich nun die willkürlichere und ihrem Fundament nicht völlig adäquate Geberdensymbolik: mit der die Mannichfaltigkeit der Sprachen beginnt, deren Vielheit wir gleichnißweise als einen strophischen Text auf jene Urmelodie der Lust- und Unlustsprache ansehen dürfen.«⁵⁷

Kein Zweifel: der »Tonuntergrund« ist alleiniger und universaler Ursprungs-ort. Die Gebärden- und Tonsprache dagegen, »am« Tonuntergrund, aber ohne ursprüngliche Bindung an diesen entwickelt, markiert mit ihrer arbiträren Ausformung den Schwellenpunkt der Sprachvielfalt. Insofern wird klar, daß sie – im Gegensatz zum Ton, aber als eine auf ihn verweisende Spur – im Begriff aufgehoben bleibt: »Ein gemerktes Symbol ist ein *Begriff*: da bei dem Festhalten im Gedächtniß der Ton ganz verklingt, ist im Begriff nur das Symbol der begleitenden Vorstellung gewahrt.«⁵⁸

So treibt die Erinnerung dem Körper den Ton aus, der Begriff erklingt nicht mehr wie das vorgängige, von Körper-Signifikanten (Rhythmus und »Mundgeberde«) durchströmte Wort, und er ist auch nicht mehr universal. Das Gedächtnis vollzieht hier die Spaltung von Signifikat und Signifikant, der Tonuntergrund verklingt bzw. verschwindet, während die Symbole der Gebärden- und Tonsprache in den Begriff eingehen. Der tönende »Urgrund«, einst Zentrum des Menschlichen, wird wie Rousseaus Sünden verdrängt.

In der »Dionysischen Weltanschauung« verbindet Nietzsche die Elemente seiner Sprachtheorie mit den Künsten, und zwar anhand zweier noch unversehrteter Signifikationsreihen:

1) Die Vorstellung (Gebärden- und Tonsprache) führt zum Epos und dieses seinerseits wiederum zur Bildenden Kunst, welche dem Apollinischen zugehörig ist.

56 A. a. O., S. 575 f.

57 Nietzsche, KSA, Bd. 7, S. 361, 12 [1].

58 Nietzsche, *Die dionysische Weltanschauung*, KSA, Bd. I, S. 576.

2) Der Wille (Tonsprache) offenbart sich in der Lyrik; »diese bleibt mit ihr [der Musik] im Bunde«⁵⁹ und gehört dem Dionysischen an.

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 sie »läuft nebenher«, im Versuch, »die Musik in Bildern zu umschreiben«.⁶⁰ Der Lyriker selbst bleibt dabei »in der Ruhe der apollinischen Anschauung«⁶¹, gehört also nicht mehr dem Dionysischen an. – Bis hierher handelt es sich um die Analogisierung einer zeitlos gültig angelegten Sprachtheorie mit den verschiedenen Kunstgattungen – »*Geberde und Ton!* / Mitgetheilte Lust ist Kunst.«⁶² Doch wie die Schwankung hinsichtlich der Positionierung der Lyrik zeigt, sind die obigen Signifikationsreihen unsicher.

Daß die sprachtheoretischen Ausführungen zu Musik und Sprache nicht in die »Geburt der Tragödie« eingegangen sind, mag auch mit der dezidierten historischen Situierung der Tragödie bzw. der Vereinigung von Dionysischem und Apollinischem zu tun haben. Denn wenn schon das als zeitlos allgemeingültig entwickelte Folgeverhältnis von Sprachtheoretischem und Kunstgattung prekär ist, wie sollte es sich da als Konstrukt im Kontext eines zeitlich klar fixierten Wendepunktes wie der Tragödie behaupten? Angesichts dieser Problematik, angesichts der ohnehin brüchigen Konstruktion der Einmündung isolierter Sprachelemente in bestimmte Kunstgattungen mag es kaum verwundern, daß der in der »Dionysischen Weltanschauung« und in dem Fragment vorhandene Ansatz zu einer Sprachtheorie, in welcher der Ton explizit verortet wird, nicht in die »Geburt der Tragödie« eingearbeitet worden ist.

In späteren sprachphilosophischen Schriften Nietzsches 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, giebt die Musik wieder.«⁶³ So wird die Verschiebung des Tonuntergrundes vom einstigen universalen Ursprungs-ort hin zu einer Position des Supplementären hier ganz prosaisch ausgesprochen. Was bei Rousseau zu zeigen war, ist demnach auch bei Nietzsches sprachtheoretischem Ansatz gegeben: ein musikalisch besetzter Ursprungs-ort im Zentrum, der im Verlaufe der Symbolisierung zum Supplement, zum Anderen der Sprache wird.

59 A. a. O., S. 577.

60 Nietzsche, KSA, Bd. 7, S. 362, 12 [1].

61 A. a. O., S. 365.

62 A. a. O., S. 65, 3 [18].

63 A. a. O., S. 465, 19 [143].

Überschreitungen (Kristeva)

Julia Kristeva hat in »Semeiotikè« (1969) und insbesondere in »La révolution du langage poétique« (1974, dt. Teilübersetzung 1978) eine Texttheorie entwickelt, deren besonderes Augenmerk der Funktionsweise der poetischen Sprache gilt. Die Basis dieser Texttheorie bildet Kristevas Theorie der Subjekt-konzeption und des semiotischen Sinngebungsprozesses⁶⁴; das Musikalische tritt in diesem Kontext explizit in Erscheinung.

Um die verschiedenen Stadien des Sinngebungsprozesses terminologisch faßbar zu machen, unterscheidet Kristeva psychoanalytisch zwischen dem Symbolischen und dem Semiotischen; letzteres situiert sie in der präödpalen Phase. Den »einheits-, identitäts- und gottlose(n)«⁶⁵ semiotischen Ort des Sinngebungsprozesses nennt sie *chora* – »eine ausdruckslose Totalität, die durch die Triebe und deren Stasen in einer ebenso flüssigen wie geordneten Beweglichkeit geschaffen wird.«⁶⁶ Die Zäsur zwischen Semiotischem und Symbolischem ist gekennzeichnet durch das *Thetische*, das die Bedeutungsetzungen, d. h. die Trennung von Signifikat und Signifikant einleitet, welche im Spiegelstadium ihren Ausgang nimmt. Das Thetische ist »Setzung der *imago*, Kastration, Setzung der semiotischen Motilität [d. i. die Gesamtheit aller Triebbewegungen in der semiotischen *chora*] als Ort des Anderen.«⁶⁷ Das Symbolische seinerseits umfaßt einen Teil des Semiotischen, so daß der Terminus des Symbolischen »diese immer schon gespaltene Vereinigung wiedergibt, die durch einen Bruch entsteht, ohne den sie unmöglich wäre.«⁶⁸ Das Semiotische ist dabei als nachträglich konstruiertes Theorem zu betrachten, denn ein »Semiotisches pur« ist empirisch unerreichbar. Es stellt demnach auch keinen Idealzustand dar, keinen zu erstrebenden paradiesischen Ursprungsort, es zeigt sich – nachdem das Subjekt seine Position im Symbolischen eingenommen hat – nur als Funktionsweise *im* Symbolischen. Die poetische Textpraxis der Moderne nun kratzt an diesem Sinngebungsprozeß: Hier treten die Artikulationsformen des Semiotischen (Rhythmus, Intonation, Lautspielereien, Glossolalien) 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 ihren Ausgang nimmt: in die *chora*. Als theoretische Materialisierung der

vorsymbolischen Phase geht die *chora* der symbolischen Räumlichkeit und Zeitlichkeit voraus; sie existiert vor dem Beginn jeglicher Zeichensetzung, vor dem Beginn z. B. der Vokal- und Gestensprache, und: sie ist Rhythmus, rhythmischer Raum, ist musikalisch.⁷⁰

Aus Ladungen und Stauungen, d. h. aus Antrieb und Stauungen bestehende Triebströmungen konstituieren die *chora* und gliedern sie allmählich: Leibliche Bedürfnisse und gesellschaftliche Zwänge lassen die Triebströmungen an immer wieder denselben Orten innehalten und von ihnen wiederum ausgehen, so daß sich – analog zu Freuds Dauerspuren der Erregung – »Bahnungen« in das semiotische Material einschreiben. Derart bildet sich die Wahrnehmung von Klängen, Rhythmen, Farben und Gesten heraus:

»Phonetische (später phonematische), kinetische und chromatische Einheiten bzw. Differenzen sind die Markierungen solcher Triebstasen. Zwischen diesen Markierungen stellen sich in der Folge Verbindungen, *Funktionen* her, die von den Trieben aufgesogen werden und die sich nach Ähnlichkeit oder Opposition mittels Gleiten und Verdichten artikulieren.«⁷¹

Der rhythmische Raum der *chora*, in seiner konzeptuellen Verfassung dem Rousseauschen Süden und Nietzsches Tonuntergrund durchaus vergleichbar, wird also nach und nach strukturiert und schließlich mittels des Thetischen symbolisiert. Das spezifisch Rhythmische bzw. Musikalische der *chora* kehrt im Symbolischen als dessen Anderes wieder, und zwar in der Form von Signifikanten-Spielen: Onomatopoeica, Alliterationen, Echolalien, Rhythmisierung der Intonation, rhythmischen Wiederholungen etc. Dabei offenbaren sich die sich im Symbolischen manifestierenden Spuren des Semiotischen in den klanglich-rhythmischen Möglichkeiten der gesprochenen Sprache klarer als in der Schrift – Modulation, Rhythmus und Klang des Sprechens erinnern an den Puls der *chora*.

Als Einschnitt bzw. als Schwelle und Bruch nimmt das Thetische bei Kristeva strukturell denselben Ort ein wie Rousseaus *catastrophe*. Jene markiert den Einbruch des Nordens und damit den Verlust des Süd-Singens, während das Thetische die Symbolisierung einleitet. Doch ist diese strukturelle Analogie von Thesis und *catastrophe* bei Kristeva und Rousseau mit einer vollkommen konträren Wertung verbunden: Während Rousseau die *catastrophe* und deren Folgen restlos als Unheil darstellt, begreift Kristeva – im Rückgriff auf die psychoanalytische Profilierung ihrer Sprachtheorie – den thetischen Einschnitt als Befreiung: Eine lebensnotwendige Befreiung von den Zwängen, Ambivalenzen und Abgrenzungsversuchen der präödpalen Phase, Befreiung von dem quälenden »Ort ständiger Spaltung.«⁷²

64 Jede Sprachtheorie ist nach Kristeva abhängig von einer Konzeption des Subjekts; siehe dazu Kristeva, *Le sujet en procès: le langage poétique*, in: Claude Lévi-Strauss (Hg.), *L'identité*, Paris 1977, S. 223-246.

65 Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a. M. 1978, S. 37.

66 A. a. O., S. 36.

67 A. a. O., S. 58.

68 A. a. O.

69 Kristeva expliziert ihre Theorie der poetischen Textpraxis am Beispiel der literarischen Moderne (Lautréamont, Mallarmé, Artaud, Joyce, Kafka). Vgl. dazu (den nicht ins Deutsche übersetzten) Teil 2 von *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris 1974.

70 Vgl. Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache* (Anm. 65), S. 36 ff.

71 A. a. O., S. 39.

72 A. a. O., S. 38. – Eine weitere Figur, welche in ihrer strukturellen Analogie neben die Thesis und die *catastrophe* zu stellen wäre, ist der Sündenfall in Benjamins Sprachtheorie: Auch der Sündenfall trennt

Noch deutlicher aber treten die Analogien zwischen der Sprachtheorie Kristevas und derjenigen Nietzsches – beide im Hinblick auf eine Kunsttheorie entworfen – zutage. Da läßt sich zum ersten das Semiotische mit Nietzsches »Gefühlen« vergleichen. Diese sind, von Nietzsche explizit auf »Schopenhauers Bahnen« formuliert, »ein Komplex von unbewußten Vorstellungen und Willenszuständen«. ⁷³ Subtrahiert man einmal jenen Gefühls-Teil, der in bewußte Vorstellungen bzw. in Begriffe umgesetzt werden kann, so bleibt besagter unbewußter, »unauflösbarer Rest«, der sich durch den Ton und die Gebärde mitteilt; bei Kristeva ist die chora ebenfalls stimmlich und gestisch organisiert, Vorläufer einer im Symbolischen als Zeichensystem funktionierenden Vokal- und Gestensprache. Diesen Ausdrucksformen zugrunde liegt auch bei Nietzsche das seinem Wesen nach unbekannt »Triebleben, das Spiel der Gefühle Empfindungen Affekte Willensakte«. ⁷⁴ – 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, gliedernde Satzzeichen.

Und auch die Ökonomie der Triebströmungen, die Kristeva für die Ladungen und Stasen in der semiotischen chora geltend macht, ist bei Nietzsche vorgezeichnet:

»Alles, was wir zur Charakteristik der verschiedenen Unlustempfindungen aussagen können, sind Bilder von den durch die Symbolik der Geberde deutlich gewordenen Vorstellungen: z. B. wenn wir vom plötzlichen Schreck, vom »Klopfen, Ziehen, Zucken, Stechen Schneiden Beissen Kitzeln« des Schmerzes reden. Damit scheinen gewisse »Intermittenzformen« des Willens ausgedrückt zu sein, kurz – in der Symbolik der Tonsprache – die *Rhythmik*. Die Fülle der Steigerungen des Willens, die wechselnde Quantität von Lust und Unlust erkennen wir wieder in der *Dynamik* des Tons.« ⁷⁵

Rhythmik, Triebstauungen und Triebladungen, die wechselnde Quantität von Lust und Unlust, Intermittenzformen, Dynamik . . . : die Ökonomie des vorsprachlichen Bereichs ist bei Nietzsche und Kristeva ähnlich gefaßt. Aber nicht nur hinsichtlich des Semiotischen, nicht nur hinsichtlich des Trieblebens und dessen Ökonomie finden sich bei Nietzsche analoge Figuren, sondern, obschon different gestaltet, auch hinsichtlich der Rückkehr des Semiotischen ins Symbolische. Nach Kristeva muß das Semiotische

»als eine Art »weiter« Rückkehr der Triebfunktionalität in das Symbolische, muß das Semiotische als Negativität definiert werden, die in das Symbolische eingeschleust wird und

eine vorgängige Sprache der Unmittelbarkeit von der Zeichensprache ab und führt damit, wie Rousseaus *catastrophe*, zum Verlust des magischen Sprachzustandes (vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, 1, Frankfurt a. M. 1991, S. 140-157). Sigrid Weigel hat auf die Analogie zwischen Benjamins Sündenfall der Sprache und Kristevas Theses im Kontext ihrer Ausführungen zu der Analogie zwischen Benjamins und Kristevas theoretischen Konzeptionen hingewiesen. Vgl. Sigrid Weigel, *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 26 ff.

⁷³ Nietzsche (Anm. 46), S. 572.

⁷⁴ Nietzsche (Anm. 45), S. 360, 12 [1].

⁷⁵ Nietzsche (Anm. 46), S. 574.

seine Ordnung verletzt.« Die »Explosion des Semiotischen im Symbolischen« ist »Überschreitung [transgression] der Setzung, rückläufige Reaktivierung des Widerspruchs, der seinerseits die Setzung herbeigeführt hatte.« ⁷⁶

Wo das Semiotische in den dialektischen Sinngebungsprozeß nicht restlos eingeht bzw. wo es nicht restlos im Symbolischen verschwindet, da kommt es – und mit ihm der Rhythmus und Klang – als Einbruch, als Störung der symbolischen Ordnung zum Ausdruck. Auch Nietzsche sieht die Rückkehr des Tonuntergrundes vor allem in der gesprochenen Sprache, im Sprechgesang:

»In der Steigerung des Gefühls offenbart sich das Wesen des Wortes deutlicher und sinnlicher im Symbol des Tones: darum tönt es mehr. Der Sprechgesang ist gleichsam eine Rückkehr zur Natur: das im Gebrauche sich abstumpfende Symbol erhält seine ursprüngliche Kraft wieder.« ⁷⁷

Der Ton verweist auf das Eins-Sein mit dem »Urgrund« allen Lebens, wo Natur und Mensch noch ungeschieden sind: durch den Ton spricht der Mensch »die innersten Gedanken der Natur aus«, mit dem Ton »löst er die Welt der Erscheinung gleichsam auf in seine ursprüngliche Einheit«. ⁷⁸ Erinnern wir uns: indem das »gemerkte Symbol« zum Begriff wird, verklingt der Ton (untergrund). Ist das Gefühl aber gesteigert, so tönt das »Symbol« erneut, so offenbart sich der Ursprung wieder. Dabei haben wir es mit einer Rückwärtsbewegung, mit einer Art Heimkehr zu tun: eine Reise durch den entsinnlichten Begriff hindurch führt zum ursprünglichen Ton zurück. Bei Kristeva allerdings bedeutet die Rückkehr des Semiotischen eine Verletzung und Übertretung des symbolischen Gesetzes, die keine Wiederkehr eines »semiotischen Zustands« mit sich bringt, sondern die lediglich als Erinnerungsspur einer mißlungenen Symbolisierung lesbar wird. Denn das Semiotische ist als Theorem isoliert und rekursiv erzeugt; es zeigt sich erst und einzig im Symbolischen, wobei sich seine »zweite Rückkehr«, genauer: seine Rückkehr zweiter Hand vollzieht. Was diese »Rückkehren« betrifft, so stimmen Rousseau, Nietzsche und Kristeva aber darin überein, daß die wie auch immer geartete Aktivierung des »ersten« Sprachzustands oder -materials im Symbolischen (bzw. im Norden oder im »gemerkten Symbol«) insbesondere in der gesprochenen Sprache wirksam wird und damit einem Modus des Hörens obliegt. ⁷⁹

Die hier dargelegten Sprachmodelle von Rousseau, Nietzsche und Kristeva präsentieren alle drei eine vorsprachliche, musikalisch besetzte Modalität: den singenden Süden, den Tonuntergrund, die rhythmisch-musikalische

⁷⁶ Kristeva (Anm. 65), S. 78 f.

⁷⁷ Nietzsche (Anm. 46), S. 576.

⁷⁸ A. a. O., S. 575.

⁷⁹ Vgl. dazu Rousseaus Kap. V »Über die Schrift« (in: *Musik und Sprache* [Anm. 15]); Schrift ist für Rousseau buchstäblich »das Letzte«, das (katastrophale) Finale der Instrumentalisierung der Sprache.

chora. Und bei allen drei Modellen wird dieses Vorsprachliche von der nachfolgenden sprachlichen Modalität aufgehoben, wobei sie zu deren Anderem wird: zum Anderen des Nordens, zum Anderen des Begriffs und des Symbolischen, zum Anderen der Sprache. So verschieden die Sprachprojekte von Rousseau, Nietzsche und Kristeva auch kontextualisiert sind – ihnen gemeinsam ist diese dialektische Bewegung, aufgrund deren die vorsprachliche Modalität als Ort des Tones und des Musikalischen zum Supplement der Sprache gerät.

Diese Strukturanalogie der drei paradigmatischen Sprachmodelle von 1761, 1870/71 und 1974 markieren also weniger historische Zäsuren als vielmehr eine Kontinuität: die Kontinuität der Auffassung, daß die Sprache einen Mangel hat und daß dabei das, was der Sprache fehlt, immer wieder mit dem Begriff der Musik gefaßt wird. D. h. die (Erfahrung der) Musik scheint die (körperliche) Erinnerung an einen ursprünglichen, sprachsingenden Zustand zu konstituieren. Die Diskursivierung des Tones oder des Singens als Ursprungs-Theorem kommt der Möglichkeit der Darstellbarkeit des Mangels der Sprache offensichtlich am nächsten, und zwar unabhängig von den jeweiligen epochalen Musik-Diskursen, sei es die Debatte um die absolute Musik im 19. oder diejenige um die Neue Musik im 20. Jahrhundert. Die Sprachtheorien präsentieren musische Artikulationsmodi, die sich als Ursprungs-Variationen der musiqué-Einheit betrachten lassen. Sie stellen eine Rede über die Urmaterie als das Andere dar, eine Rede darüber, was diesem Anderen geschehen ist. Diese Rede setzt den Verlust des Anderen voraus. Sie entwirft Urszenen, die zwar überwunden sind, deren Darstellung aber – als Schatten des Anderen – die organisierende Kraft dieser Urszenen vergegenwärtigt. So bleibt sie mit dem Verlust des Anderen, der sie erst ermöglicht und den sie postuliert, verbunden.

Summary

From Primal Basis (Urgrund) to Supplement. Music in the language theories of Rousseau, Nietzsche and Kristeva – Wherever sound or music appear as theorems in scenarios attempting to explain the origin of language, they constitute the murmuring, resonating, rhythmical primal basis (*Urgrund*) of these scenarios. This musical basis has no lasting existence, however, because it is always exposed to a happening which transforms and supersedes it. This supersession is explored in the language theories of Jean-Jacques Rousseau (1761), Friedrich Nietzsche (1870–71) and Julia Kristeva (1974). As distinctive as these three paradigmatic language projects are, they do concur in one point: the sound and the musical element, the constituents of the primal basis or pre-language modality, irrevocably become the supplement of language.

Überlegungen zu einer kognitiven Psychologie der Musik¹

MICHEL IMBERTY

Seit ca. zehn Jahren erobert 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 weites zusammenhängendes Funktionsganzes, und sie sind überdies angeboren.

In diesem Grundansatz ist leicht Chomskys gedanklicher Ausgangspunkt zu erkennen, als er 1957 zum ersten Mal seine berühmte »Generative Transformationsgrammatik« 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 Hirns im allgemeinen geblieben sind, möchte ich hier die Gefahren einiger »psychologistischer« Richtungen aufzeigen, die, was unser »Verstehen« von Musik anbelangt, möglicherweise in eine Sackgasse führen könnten.

Die Gestalttheorie

Wenn wir von der Analogie von Sprache und Musik sprechen, denken wir natürlich an die grundlegende Arbeit von Lerdahl und Jackendoff und an ihre »Generative Theory of Tonal Music« (GTTM).² Diese Arbeit hat uns neue Methoden musikalisch-analytischer Zugangsweisen gebracht, aber auch eine Menge neuer Hypothesen für die Psychologen. Im besonderen trug sie auf breiter Front zu einer allgemeinen Tendenz der Psychologie bei, die Ideen und experimentellen Paradigmen der Gestalttheorie wiederzubeleben. In der Tat bezogen sich die ersten Forschungsergebnisse über die Eigenschaften von Gestalten, die in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts von Ehrenfels vorgelegt wurden (»Gestalt ist mehr als die Summe ihrer Teile«, »Gestalt ist übertragbar« usw.), auf die Melodie!

¹ Der Beitrag wurde erstmals veröffentlicht unter dem Titel *Réflexions sur la psychologie cognitive dans les études musicales*, in: *Musurgia* II, 1995 (Édition Eska, Paris).

² Fred Lerdahl/Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge (M. A.), M. I. T. Press, 1983.