

Empfindung verpflichtet

Die Krise der Zeichen und die Ordnung der Klänge

KLAUS NEUNDLINGER (WIEN)

1. Vorbemerkung

Der Niedergang der Generalbaß-Schrift¹ und der damit verbundenen Aufführungspraxis steht für eine Wende in der Entwicklung der Musik: An der Oberfläche dieser Geschichte löste die klassische Ästhetik den barocken Geist ab, dessen Zeichen immer mehr den Verdächtigungen der Musiker ausgesetzt waren, bis sie – nach mannigfachen Reformversuchen – zum Verstummen gebracht wurden. Will man sich dieser Transformation anhand der Auseinandersetzung mit dem theoretischen Werk C. P. E. Bachs, eines prominenten Reformers dieser Zeit, nähern, so muß man die Tradition, die sich den experimentellen Mut dieses Zeitgenossen bald einverleibt hatte, aus ihrer oberflächlichen Homogenität lösen. Es gilt, den Buchstaben auszusetzen, der sich uns als Dokument gibt, um die Überschreibung, die für jedes Dokument konstitutiv ist, samt deren geschichtlicher Wirksamkeit untersuchen zu können. Dabei soll natürlich nicht das Dokument eines Verlustes erstellt werden, sondern gerade in der Thematisierung dessen, was sich der Sprache der Dokumente nicht beugt,² der Raum beschrieben werden, der den ästhetischen Transformationen zugrundeliegt. Wir wollen hier Begriffe bereitstellen, die es ermöglichen, die von uns gewählten Dokumente in einen segmenhaften Zusammenhang zu stellen. Da sie sich, wie gesagt, der Praxis des Dokumentierens nicht einverleiben lassen, stehen sie auch in Opposition zum Versuch, dokumentierbare ästhetische Transformationen theoretisch-philosophisch zu "untermauern". In dieser spezifischen Verfaßtheit wird man sie gegen bestimmte Verfahren, Tradition herzustellen, wenden können.

Die augenfälligste Antinomie, die uns an verschiedenen Stellen begegnen wird, ist die zwischen der *Unmittelbarkeit*, die sich mit dem

Begriff der *Empfindung* einstellt, und der vermittelnden Geschichtlichkeit, die mit den Begriffen Erfahrung, Kultur, Produktion, aber auch einem bestimmten Zeichenbegriff³ verbunden ist. Dieser Gegensatz und seine Wirksamkeit in den angeführten Schriften beinhaltet entscheidende Voraussetzungen für eine etwaige Analyse der ästhetischen Erfahrung. Wie sich herausstellen wird, besteht der Versuch, die ursprüngliche Unmittelbarkeit der Empfindung zu retten, in der Abkehr von einer unverständlich gewordenen, verdächtigen Schrift. Man wird nicht zu einer produktiven Analytik der ästhetischen Erfahrung kommen, wenn man diese Bewegung, die sich als symptomatisch für den Zeichenbegriff unserer Tradition herausstellen läßt,⁴ wiederholt. Man begibt sich dadurch der Möglichkeit, das *Unsichtbare*⁵ der Transformation zu denken und empfindlich zu werden gegenüber der wesentlichen Verdeckung, die uns vom Bruch der Erneuerung und damit von einer Zukunft kündigt, die keinem antizipativen Horizont ähneln kann. Das produktive Moment dieser Analytik besteht darin, die *Empfindung* jenseits einer gegenständlichen Erfüllung⁶ zu denken. Auf diesem Wege der Analyse wird es wohl möglich sein, deren produktives Moment in die Rezeption und in die Kritik einzuschreiben, um so den *Kulturbegriff* aus den Fängen des Archivs zu befreien.⁷

Bevor die Schriften Kants, Rousseaus, Diderots und C. P. E. Bachs auf das hin untersucht werden, was sich in ihnen nicht zeigt, stellen wir noch ein *Zeitdokument* voran, dessen Struktur sich am Schluß in einem anderen Licht zeigen wird. Es handelt sich um eine Rezension zum Klavierwerk C. P. E. Bachs, das – gewollt oder ungewollt – jene Zeitlichkeit, die wir schon andeuteten, über die Kategorie des Neuen, in das Feld des Geistes einführt. Daß der musikalische (oder, weiter gefaßt, der ästhetische) Geist einer Bildung unterliegt, steht für den zu besprechenden Zeitraum außer Frage. Weil sich dieser aber über das Genie ausdrückt, dessen Identität sich durch Habitualitäten wie Stil oder Technik konstituiert, Phänomene, die auf die Reproduktion angewiesen sind, scheint die Originalität nur schwer damit vereinbar zu sein:

Das musikalische Genie unsers vortrefflichen Bachs scheint in der That unerschöpflich zu seyn. Man mag seine Sonaten, Rondo's oder Fantasien, so wie er sie nach und nach herausgegeben, ansehen, und unter sich vergleichen, wie man will, man wird immer wieder finden, daß jedes Stück gleichsam von ganz

neuer Erfindung sey, und seine Originalität habe, obgleich in allen der Bachi-
sche Geist unverkennbar ist, so daß man diesen Componisten im eigentlichen
Verstande den unvergleichlichen nennen kann.⁸

Die Wege, die Carl Philipp auch schon für seine Zeitgenossen eröff-
net hat, führen uns dazu, der innovativen Kraft nachzuspüren, die sich
keinem Vergleich beugen wird. Was sich an dieser Stelle öffnet, ohne
daß die damit verbundene Gefahr besonders spürbar würde, läßt sich
dadurch erahnen, daß der die Identität garantierende *Vergleich* für die
künstlerische Produktion und deren Bewertung tendenziell außer
Geltung gesetzt werden muß. Lassen wir einmal hintangestellt, inwie-
fern die Unvergleichlichkeit auch hier für eine Instanz veranschlagt
wird, die eine vorausgehende Identität gegen das Zerbersten der Kate-
gorialität im Aufbrechen des Neuen absichert. Das kann für uns nur
bedeuten, uns mit umso größerer Vorsicht dem anzunähern, was sich
unserer Zeugenschaft entzieht – nicht, weil es vergangen wäre in ei-
nem schlechten Sinn, nämlich verarbeitet, abgefertigt, einverleibt,
sondern weil unsere Zeugenschaft hier nur bedeuten kann, die Doku-
mente aus *dieser* Vergangenheit zu entlassen, indem wir uns ihnen
nähern, ohne sie uns anzueignen.

2. *Moral – Grundsatz und Spaltung des Grundes*

Wir beginnen mit dem Bereich der Moral. Bevor nämlich Kant mit
der zweiten Kritik jedes Gefühlsmoment aus dem Bereich der Ethik
verbannt hatte, bevor er also mit seinem kritischen Werk seine syste-
matische Philosophie ausarbeitete, war er von philosophischen Strö-
mungen beeinflusst, die in der Empfindung *durchaus* die Grundlage
für jedes moralische Gesetz gesehen haben. Er geht allerdings davon
aus, daß die Unmittelbarkeit der moralischen Empfindung erst durch
eine philosophische *Analyse* erschlossen werden kann. Damit ist ver-
bunden, daß Kant zu dieser Zeit nach einer für die Philosophie ad-
äquaten Methode sucht, die für die relevanten Bereiche der Erkennt-
nis und der Moral sichere Fundamente liefert. Die Schwierigkeit liegt
darin, daß die Philosophie mit Begriffen arbeiten muß, denen von
vornherein eine gewisse Vieldeutigkeit anhängt. Sie kann ihre Grund-
begriffe nicht – wie die Mathematik – aus Definitionen gewinnen:

In der Mathematik ist die Bedeutung der Zeichen sicher, weil man sich leichtlich bewußt werden kann, welche man ihnen hat erteilen wollen. In der Philosophie überhaupt, und in der Metaphysik insonderheit, haben die Worte ihre Bedeutung durch den Redegebrauch, außer insoferne sie ihnen durch logische Einschränkung genauer ist bestimmt worden.⁹

Wichtig ist hier, festzuhalten, daß es sich bei der Methodik um eine Analyse der verwendeten Zeichen handelt, um eine Feststellung ihres evidenten Gehaltes. Das Mißtrauen gegenüber den Zeichen ist ein sehr verbreitetes und in bestimmter Hinsicht ein Erbe der abendländischen Philosophiegeschichte. Das bedeutet in diesem Fall, daß eine sichere Analyse nur vonstatten geht, wenn sie auf eine unmittelbare innere Erfahrung zurückkommen kann, die, wie wir angedeutet haben, dennoch selbst nie als solche vorliegt, sondern aus einem Geflecht an Meinungen und Bedeutungen herausgelöst werden muß. Später wird sich zeigen, wie diese Krise der Erfahrung immer als eine Krise der Zeichen interpretiert wird. Für Kant hatte das Zurückführen der Begrifflichkeit auf eine zugrundeliegende Erfahrung zusehends den Sinn, daß er dadurch die Grenzen der Analytik aufzuzeigen vermochte. Metaphysik sollte nur in dem Maße möglich sein, in dem sich die Empfindung klar vom Begriff absetzen ließe:

Ebenso in der Metaphysik [sc. wie in der Newtonschen Physik, N. K.]: sucht eine innere Erfahrung, das ist. ein unmittelbares augenscheinliches Bewußtsein, diejenige Merkmale auf, die gewiß im Begriffe von irgendeiner Beschaffenheit liegen, und ob ihr gleich das ganze Wesen der Sache nicht kennen, so könnt ihr euch doch derselben sicher bedienen, um vieles in dem Dinge daraus herzuleiten.¹⁰

Diese Analytik hat, wie bereits angedeutet, ihre Grenzen. Da sie als Analyse an einen bestimmten Inhalt oder Vollzug gebunden ist, scheint sie auf eine tragische Art und Weise an ihren eigenen Voraussetzungen zu leiden. Wenn wir es uns zur Aufgabe machen, die Deutlichkeit der Grundsätze zu beweisen, so müßten wir in bezug auf die Moral zeigen, daß eine Handlung, soll sie unter einem verbindlichen Grundsatz stehen, zugleich *unmittelbar* (das heißt nicht unter einem bestimmten Zweck stehend) und *notwendig* sein muß. Es geht in diesem Text eben darum, die Grundlagen von ethischen Sätzen zu analysieren. Dabei gibt es ein Verhältnis, das für diese Art von Sätzen grundlegend ist: "Ich soll nämlich etwas tun (als ein Mittel), wenn ich

etwas anders (als einen Zweck) will, oder ich soll unmittelbar etwas anders (als einen Zweck) tun und wirklich machen."¹¹ Im Bereich der Mittel, sagt Kant, gibt es keine Verbindlichkeiten, weil jedes Mittel immer noch auf einen Zweck verweist, also immer nur "Anweisung eines geschickten Verhaltens" sein kann. Wir müssen uns also an die Zwecke wenden. Hier kommt Kant auf zwei konkurrierende Beispielsätze, die für sich die grundlegende Geltung beanspruchen. Der eine heißt: "Ich soll die gesamte größte Vollkommenheit befördern", der andere: "Ich soll dem Willen Gottes gemäß handeln". Wie gesagt, sollte einer davon sich als gültig erweisen, dann

muß dieser Satz, wenn er eine Regel und Grund der Verbindlichkeit sein soll, die Handlung als unmittelbar notwendig, und nicht unter der Bedingung eines gewissen Zwecks gebieten. Und hier finden wir, daß eine solche unmittelbare oberste Regel aller Verbindlichkeit schlechterdings unerweislich sein müsse. Denn es ist aus keiner Betrachtung eines Dinges oder Begriffes, welche es auch sei, möglich, zu erkennen und zu schließen, was man tun solle, wenn dasjenige, was vorausgesetzt ist, nicht ein Zweck und die Handlung ein Mittel ist. Dieses aber muß es nicht sein, weil es alsdann keine Formel der Verbindlichkeit, sondern der problematischen Geschicklichkeit sein würde.¹²

Es kann also keine materiale Unmittelbarkeit geben, wenn ich analytisch vorgehe, weil ich immer von einem inhaltlich bestimmten Satz ausgehe. Dies schließt also die Frage: "*Was soll ich tun?*" ein. Diese Frage kann ich aber nie stellen, ohne eine *inhaltlich bestimmte* Antwort zu erwarten. Die Antwort – eine Regel – setzt aber voraus, daß ich mit einer Handlung ein bestimmtes Ziel erreichen will. Die Handlung müßte, wie wir gesehen haben, selbst der Zweck sein, um sich als notwendig zu erweisen, weil nur dieser eine Unmittelbarkeit im Sinne eines *Nicht-weiter-Verweisens* darstellen könnte, eine analytische Unmittelbarkeit also. Die Unmittelbarkeit ist hier sozusagen gespalten: Gibt es eine Handlung, die nicht auf einen anderen Sachverhalt verweist, der für ihre Verbindlichkeit eintreten würde, dann gilt diese als "unmittelbar gut". Ihren Formalgrund hat sie in einem anderen Satz, der ihr aber keinen Zweck vorschreibt, deshalb ist sie *unmittelbar*. Die Analyse führt also zurück auf eine nicht weiter auflösbare Evidenz, eine moralische Gewißheit, die sich aber von der erkenntnistheoretischen unterscheidet. Ihr Grund nämlich ist die Empfindung:

Gleichwie es nun unzergliederliche Begriffe des Wahren, das ist desjenigen, was in den Gegenständen der Erkenntnis, vor sich betrachtet, angetroffen wird, gibt, also gibt es auch ein unauflösliches Gefühl des Guten (dieses wird niemals in einem Dinge schlechthin, sondern immer beziehungsweise auf ein empfindendes Wesen angetroffen).¹³

Das Problem des moralischen Gefühls ist also nicht, daß es einer methodischen Aufklärung nicht zugänglich wäre. Im Gegenteil läßt sich über eine Analytik ein Grundsatz angeben, dessen Evidenz der erkenntnismäßigen Erfahrung um nichts nachsteht. Da sich die Evidenz selber nicht begrifflich fassen läßt, ohne deswegen aus dem philosophischen Diskurs auszuschneiden, weil es sich in dieser Empfindung gerade um die Grenze der analytischen Methode handelt, eröffnet sich die Frage nach dem *Grund*. Dieser läßt sich nie objektivieren, sofern ihm die Materialität zukommen soll, von der analytisch aufweisbar ist, daß ihr "Wesen" nicht in Bedeutungsstrukturen aufgeht. Die Empfindung verweist auf ein *Empfindendes*, dessen Rezeptivität sich nicht der strukturalen Ordnung verdankt. Dieses empfindende Subjekt führt zwar in einer Reflexion die Analyse der Bedeutungen (der Zeichen) durch, es kann sich aber auch als Empfindendes (als wesenhaft passiv) nicht selbst als Grund seiner Empfindung setzen, ohne die Heterogenität der Passivität und der struktural-begrifflichen Ordnung zu verwischen.

Die *Unmittelbarkeit* wird so gebrochen und teilt den *Grund* nach Formalität und Materialität. Für den Formalgrund gibt Kant den Satz an: "Tue das Vollkommenste, was durch dich möglich ist", oder negativ: "Unterlasse das, wodurch die durch dich größtmögliche Vollkommenheit verhindert wird."¹⁴ an. Aus formalen Grundsätzen für Erkenntnis läßt sich aber keine Wahrheit beweisen, und ebenso ist es mit den Regeln für das Gute bestellt. Sie verweisen auf nicht beweisbare materiale Grundsätze des Praktischen. Solch ein Grundsatz ist etwa "Liebe den, der dich liebt". Dieser Satz wird als "unmittelbar gut" vorgestellt, das heißt, man nimmt zwar an, daß er unter dem formalen Grundsatz steht, kann aber analytisch nicht zeigen, "warum eine besondere Vollkommenheit in der Gegenliebe stecke"¹⁵. Dadurch erhält der Satz aber seine ethische Bestimmung als Handlung, die nicht "auf eine versteckte Art auf ein gewisses andre Gut, welches durch Zergliederung kann gezeigt werden,"¹⁶ verweist. Diese Bestim-

mung ist es, die es ausschließt, daß die Handlung unter einem anderen materialen Grundsatz subsumiert werden kann. Die Unmittelbarkeit selbst ist es, auf die die Analyse der Zeichen abzielt, deren wesentlicher Charakter der Evidenz aber sich als prätendierte Einheit des Grundes methodisch entzieht.

Indem die Empfindung bei Rousseau zwar anderen Motivationen unterliegt, an manchen Stellen aber ein ähnliches Schicksal zu durchlaufen scheint, sei der Versuch gestattet, auf eine Art "Dramaturgie der Empfindung" hinzuweisen, die sich aus dem Querschnitt ergibt, den wir durch die Letzküre der verschiedenen Texte erstellen. Wenn auch die Ursprungsfrage (anders als die Frage nach dem *Grund* bei Kant) nicht aus einem analytisch-strukturalen, sondern aus einem historisch-genealogischen Zugang heraus gestellt wird, so erkennt man doch, daß die Umkehr der Fragestellung in einer ähnlichen Aporie mündet. Da sich der Ursprung der Empfindung in einem Rückgang im Sinne der Rekonstruktion der historischen Verläufe ankündigen muß, steht das Verfahren selbst für die konstitutive Verspätung der Frage. So scheint die Affektivität einerseits durch die Motivation der Rekonstruktion angedeutet, andererseits durch deren Notwendigkeit verdeckt. Soweit aber die Affektivität nur insofern Vermögen ist, als sie von der Ordnung ihres Ursprungs, der Natur, abweichen *muß*, bleibt die Heterogenität der Empfindung in bezug auf die maßgebliche Dichotomie Natur/Kultur auch hier gewahrt. Es zeigt sich nämlich, daß auch bei Rousseau sich die Empfindung dadurch auszeichnet, daß sie in ihrer Begründung den einheitlichen Grund aufhebt:

Ogleich das Mitleid dem Herzen des Menschen natürlich ist, bliebe es doch auf immer untätig ohne die Einbildungskraft, die es ins Spiel bringt. Wie nun lassen wir uns zum Mitleid bewegen? Indem wir uns aus uns selber heraus begeben, uns mit dem leidenden Wesen identifizieren. Wir leiden nur so weit, wie wir sein Leiden ermessen; nicht in uns, sondern in ihm leiden wir.¹⁷

Diese Form des Mitleids setzt den Grund der Empfindung in den Anderen, dessen Leiden wir nicht übernehmen können. Insofern diese unmögliche Übernahme konstitutiv ist, ist die Empfindung nicht auf eine natürliche Anlage reduzierbar. Das Schweigen der Natur angesichts der prinzipiellen Nachträglichkeit der Fragestellung kann auch von Rousseau nicht als affirmative Antwort gelesen werden. Der Rückgang auf die Empfindung erweist sich hier als die Destruktion

der Ordnung der metaphysischen Begrifflichkeit und eröffnet die Möglichkeit, dem Schweigen insofern gerecht zu werden, als es sich zwar als jenseits des Begrifflichen erweist, aber deshalb genau so wenig unter die *Natur* subsumiert werden kann. In dem Maße, in dem die Affektivität eben nicht innerhalb der metaphysischen Dichotomien aufgehoben ist, kündigt sich das *Aus-sich-Herausgehen* als Metapher für den Abschied von der versuchten Wiedereinschreibung der Empfindung in die Logik des Ursprünglichen an.

3. Ästhetik – Stimme und Gesang, Kritik und Krise der Zeichen

Das Modell eines verdrängten Ursprungs bestimmt aber auch Rousseaus Genealogie der Musik. Die Stimme ist nämlich ursprünglich ununterschieden Gesang und Sprechmelodie. Daß man den Gesang vom Sprechen unterscheidet, ist ein historischer Abfall von einem ursprünglichen Zustand. Wie J. Derrida ausführt, ist es nicht unbedingt leicht, diese Unterscheidungen einsichtig zu machen:

Rousseau schwankt also . . . zwischen zwei Notwendigkeiten: er muß die Differenz zwischen dem System der stimmlichen Intervalle und dem der musikalischen Intervalle bestimmen, gleichzeitig jedoch daran festhalten, daß in der ursprünglichen Stimme sämtliche Anlagen zum Gesang verwahrt liegen. Der Begriff der Imitation versöhnt diese beiden Forderungen in zweideutiger Weise.¹⁸

Wie versöhnt die Imitation die Forderungen? Wie gesagt, an der Zweideutigkeit dieses Unterfangens besteht in der Tat kein Zweifel: Denn einerseits setzt er mit dem Konzept der Imitation den Abfall von der ursprünglich natürlichen Einheit von Stimme und Gesang als unwiderruflich, andererseits dient ihm genau die Katastrophe der Imitation (des Sekundären, Nicht-Ursprünglichen, Künstlichen) dazu, den Gesang selbst an die verlorene Natürlichkeit der Stimme zurückzubinden:

Der melodische und als solcher bestimmbare Gesang ist nichts weiter als eine friedliche und künstliche Imitation der Akzente der sprechenden und leidenschaftlichen Stimme: man schreit und wehklagt ohne zu singen; doch ahmt man singend die Schreie und Wehklagen nach; und so wie die interessanteste aller Imitationen die der menschlichen Leidenschaft ist, so ist die angenehmste aller Imitationsweisen der Gesang.¹⁹

Man kann sagen, daß dieser Versuch, die ursprüngliche Einheit der Stimme als *Natur* und *Präsenz* wiederherzustellen, gerade von der Abwesenheit dieser Einheit zeugt. Wir werden gleich sehen, wie relevant diese Operation für weite Bereiche des Sprechens über Musik ist. Vorher lassen wir Derrida noch einmal die angeführte Stelle kommentieren:

Die Natur bildet in mehreren Lagen den Boden, die untere Stufe, die es zu verlassen, über die es hinauszugehen, aber zu der es auch wieder zurückzugelangen gilt. Zurückzukehren, ohne die Differenz aufzuheben. Diese Differenz, die die Imitation von dem, was sie imitiert, trennt, muß *verschwindend klein* sein.²⁰

Rousseau hat die Artikel über Musik in der von Diderot betreuten Enzyklopädie verfaßt. Beide waren selber Musiker und von ihrem theoretischen Standpunkt her einig in der Ablehnung der Harmonielehre Rameaus. Darauf werden wir noch zu sprechen kommen. Rousseau schlägt in einer ganz frühen Schrift, seiner *Dissertation sur la musique moderne* (1742), ein neues Notationssystem vor. Diese Bestrebungen fallen in die Zeit des Niedergangs der Generalbaßschrift. Das Continuo wird von einer anderen Form des Begleitens abgelöst, die man *feines Accompagnement* nennt. Als C. P. E. Bach 1762 den zweiten Teil seines Versuchs über "die wahre Art, das Klavier zu spielen," herausgibt, baut er seine Generalbaßlehre auf dieser gewandelten Aufführungspraxis auf. Er vermerkt dazu im Vorwort:

§ 10. Wir sehen also, daß wir heut zu Tage wegen der Generalbaßspieler edler sind, als vor dem. Nichts, als die Feinigkeiten der jezigen Musik, sind hieran Schuld. Man ist nicht mehr zufrieden, einen Accompagnisten zu haben, der als ein wahrer musikalischer Pedant weiter nichts als Ziffern gesehen und gespielt hat; der die dazugehörigen Regeln auswendig weiß und sie bloß mechanisch ausübt. Man verlangt etwas mehreres.²¹

Wenn hier also, wie wir schon am Anfang in Kants Aufsatz gesehen haben, eine Krise der Zeichen sich dadurch ausdrückt, daß man das Vertrauen in ihren Wert verloren hat, dann sind insofern Parallelen zu ziehen, als eine Reform des Zeichensystems genauso dringlich scheint, wie die Methodenfrage in bezug auf die Metaphysik. Was Bach unter anderem mit Rousseau verbindet, ist die Überzeugung, daß es einen von dieser Krise nicht gefährdeten Kern gibt. Dieser Kern

diente in der Geschichte der abendländischen Metaphysik dazu, einen bestimmten Schriftbegriff zu denunzieren, die Schrift als für das Wesen der Sprache äußerlich und für die Selbstgegenwart der Bedeutungen als bedrohlich zu verstehen. Wer "weiter nichts als Ziffern gesehen hat", hat im Prinzip *nichts* gesehen. Sein Unvermögen, zu begleiten, weist sich dadurch aus, daß er nicht *lesen* kann, das heißt, daß die Ziffern für ihn keinen rechten Sinn ergeben. Um denn Sinn zu erfassen, um zu verstehen, ist es allemal besser, zu *hören*:

§ 16. Das fleißige Anhören guter Musiken, wobei man auf gute Begleiter genau Achtung giebt, ist besonders anzurathen; das Ohr wird dadurch gebildet und zur Aufmerksamkeit gewöhnt.

§ 17. Diese genaue Aufmerksamkeit läßt keine Schönheit in der Musik ohne Rührung vorbeigehen. Man empfindet sogleich, wie ein Musicus auf den andern genau höret, und seinen Vortrag darnach einrichtet, damit sie vereint den gesuchten Endzweck erreichen. Dieses Lauschen ist überhaupt bei der Musik und also auch beim Accompagnement, ohngeachtet der besten Bezifferung, unentbehrlich.²²

Es ist augenfällig, wie einig sich der Sprachtheoretiker Rousseau und der Musiktheoretiker Bach über die Stellung des Notationssystems sind. Beide gehen davon aus, daß für die Methodik des Unterrichts die Geschichte eines Zeichensystems irgendwann einmal zum Kollaps führen muß. Rousseau meint etwa ganz am Anfang seiner Dissertation:

Es scheint erstaunlich zu sein, daß die musikalischen Zeichen solange im Zustand der Unvollkommenheit, in dem wir sie heute sehen, geblieben sind, und die Schwierigkeit, sie zu erlernen, hat die Öffentlichkeit nicht darauf hingewiesen, daß dies die Schuld der Schriftzeichen und nicht der Kunst sei.²³

Die Reinheit und Unversehrtheit der Kunst gegenüber der Art und Weise der Aufzeichnung wird betont, obwohl es sich um ein Verhältnis handelt, das durch die Zeichen selbst verstellt, korrumpiert erscheint. Diese Korruption hat ihre Geschichte. Besser gesagt: Die Geschichte des Notationssystems, seine Geschichtlichkeit ist selbst die Korruption. Da sich die Signifikanten, die Zeichenträger selbst, als zeitbedingt und beschränkt erweisen, besteht ihre Schuld darin, die Entwicklung der Kunst nicht nachvollziehen zu können. Sie sind, als Kinder ihrer Zeit, keiner weiteren Perfektionierung fähig. Das Stigma

ihres Ursprungs, daß sie nämlich durch und durch sinnlich, in einem schlechten Sinn geschichtlich und krisenanfällig sind, lastet als eine schwere Hypothek auf ihnen:

Die Musik hat das Schicksal der Künste durchlaufen, die sich nur schrittweise vervollkommen: die Erfinder ihrer Schriftzeichen haben sich nur um den Zustand, in dem sie sich zu ihrer Zeit befand, gesorgt, ohne den vorauszusehen, zu dem sie in der Folge gelangen könnte. Von daher ist es dazu gekommen, daß sich ihr System bald als mangelhaft erwiesen hat, und zwar umso mehr, je mehr sich die Musik vervollkommen hat. In dem Maße, in dem man voranschritt, etablierte man Regeln, um die auftretenden Mißstände zu beheben, und um eine zu begrenzte Ausdrucksform zu erweitern, die den neuen Kombinationen nicht genügen konnte, mit denen man sie täglich belud.²⁴

Was hier allgemein über das Notationssystem und dessen Geschichtlichkeit gesagt wird, wiederholt sich auf der Ebene der Praxis des Generalbasses. Achtet man auf die Rolle, die Entwicklung und Vervollkommenung (*perfection*) in diesem Zusammenhang spielen, dann muß man sich des Schemas bewußt zu werden versuchen, das es ermöglicht, die sinnlichen Zeichen nicht an der Entwicklung der Musik teilnehmen zu lassen. Der tragische Abfall von der natürlichen Einheit zwischen Stimme und Gesang verweist die Musik an ein bestimmtes *Schicksal (sort)*: Sie ist dazu angehalten, sich schrittweise zu vervollkommen, das heißt aber auch, daß sie in der Geschichte ihre Spuren hinterlassen muß. Die Aufzeichnung über ein Notationssystem bedeutet in der Sicht Rousseaus immer eine drohende Gefahr; die Gefahr des Mißverständnisses, der Offenheit, die dem Zeichen inneohnt. Als Zeichen muß es erschlossen, interpretiert werden. Die Frage, die sich Rousseau bezüglich der Notation stellt, ist die, ob die Offenheit der Zeichen nicht die Entwicklung der Musik selbst unterschlägt. Indem nämlich die Nomenklaturen (die Notationssysteme) – wie man jedenfalls annehmen muß – aus ganz bestimmten, zeitbezogenen Problemen hervorgegangen sind, könnte natürlich diese Zeitbezogenheit, diese historisch-relative Determination, dem Streben der Musik nach Vollkommenheit widerstehen. Dieses Streben nach Vollkommenheit ist aber selbst nicht anders als ein Prozeß, als eine historisch sich nach und nach erfüllende Entwicklung zu verstehen.

Und hier tut sich wieder das Paradox der Argumentation auf: Einerseits sind die Zeichen Ausdruck dafür, daß die Entwicklung eine

offene im starken Sinn des Wortes ist. Diejenigen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt Zeichensysteme einführen, sorgen sich nur um den gegenwärtigen Zustand. Sie tragen der zukünftigen Entwicklung keine Rechnung und hemmen diese über eine Befrachtung der Zeichen mit bestimmten historischen Zusammenhängen. Andererseits aber zeigt sich die Musik als eine Kunstform in Entwicklung natürlich wesentlich auf ihre eigene Tradition und deren Sedimentierung angewiesen. Wie sonst könnte sie von ihrer eigenen Vervollkommenung zeugen? Wir versuchen hier, die Struktur der Argumentation zusammenzufassen: Es gibt eine gefährliche *Offenheit* in bezug auf die Entwicklung der Musik. Diese ist die Zukünftigkeit, die Offenheit *als solche*. Sie verträgt sich nicht mit dem Bedürfnis, die Geschichte der Musik als eine unendliche Annäherung an den ursprünglichen Zustand zu verstehen. Deshalb werden die Zeichen als Träger und Zeugen dieser Offenheit angeklagt: Sie können als solche (als zu interpretierende) nur die Unvollkommenheiten der Vergangenheit in sich aufgenommen haben, um so die musikalische Entwicklung von ihrem Weg zum verlorenen Ursprung abzubringen.

Das geht so weit, daß man beim Continuo-Spielen glaubt, auf die Ziffern verzichten zu können. Man stützt sich zwar auf Erfahrung, wenn man die Bezifferung für überflüssig hält, bemerkt aber nicht, daß die konkrete Disziplin, die sich hinter der Erfahrung verbirgt, ein Zeichensystem auf die Art und Weise denunziert, als wären die Ziffern als solche die Ursache schlechten Begleitens. Nicht, daß dies nicht zutreffen könnte: Man müßte aber dann präzisieren, daß dies in einem kontingenten Zusammenhang stünde, während die Kritik an den Zeichen als solchen einer metaphysischen Begrifflichkeit entspringt. In einer Klavierschule, die Diderot herausgegeben hat und die in Form von Aufzeichnungen von (fiktiven?) Unterrichtsstunden abgefaßt ist, werden die letzten Schritte zur Abschaffung der lästigen Ziffern unternommen. Der Vater der Klavierschülerin, der *Philosoph* (der in diesen Unterrichtsstunden ein kräftiges Wörtchen mitzureden hat), unterhält sich eines Tages mit dem Klavierlehrer. Dieser meint: "Begleitung ist eine Art Lektüre, die zwar durch die Kenntnis der Harmonielehre verständlicher wird, aber Übung und Zeit verlangt."²⁵ Der Vater meint darauf:

Ich verstehe: die Übung in den Modulationen^a, die beständige Anwendung der Akkorde, die Leichtigkeit, sie auf bestimmte Noten der Tonleiter zu beziehen, zu denen sie gehören, und die Ausbildung des Gehörs machen zuweilen eine Bezifferung entbehrlich. Aber immer? Gut begleiten ohne Ziffern?²⁶

Der Lehrer scheint den Philosophen in seinem Zweifel zunächst zu bestärken, meint dann aber, daß das Mitlesen der Melodie bei entsprechender Übung die Bezifferung überflüssig macht:

Ich habe selbst bemerkt, daß meine Schüler durch die Melodie sicherer geführt werden als durch zweideutige Ziffern. Melodie und Baß genügen, um ihnen die Verknüpfung der Modulationen, die Harmonien und Akkorde anzuzeigen, und mehr brauchen sie nicht. Der Geschmack besorgt das übrige, und der Geschmack kommt mit der Zeit.²⁷

Man braucht wohl kaum dazu zu sagen, daß diese Art von *Accompagnement* natürlich notierbar ist, wie auch weder Rousseau noch Diderot die Notation *an sich* abschaffen möchten. Es gilt für uns nur, die Implikation des systematischen Mißtrauens gegenüber der Notenschrift auf ihre metaphysischen Voraussetzungen hin zu befragen. Dazu ist in dem gerade zitierten Gespräch eine wichtige Bemerkung gefallen. Bei aller Verachtung gegenüber den Signaturen stellt sich da ein großes Vertrauen gegenüber der Melodie ein. Dieses Vertrauen teilen Diderot und Rousseau. Und darin liegt ihre gemeinsame Spitze gegen Rameau und dessen Harmonielehre.

Gegen dessen Grundbaßmodell, das die Notwendigkeit einer musikalischen Bewegung (Dissonanz-Auflösung) anhand der Obertonstruktur erklären möchte, wird von Diderot ein anderes Modell mit den Termini *appels* (Rufe) und *chocs* (Verstöße) propagiert. Die Rhetorik der Argumentation ist dabei sehr aufschlußreich:

Aber die Akkorde, die so häufig in jene musikalische Komposition eingestreut sind, in denen man nur die Septime (*la sensible*), die Sekunde, die Quarte und die kleine Sexte findet, bilden noch einen anderen Einwand gegen den Grundbaß und seinen Erfinder. Was tut nun ein guter Logiker und was eine guter Physiker, wenn er auf ein Phänomen stößt, das seiner Hypothese widerspricht? Er läßt die Hypothese fallen. Was aber tut ein Systematiker? Er übt Zwang aus, er verdreht die Tatsachen so lange, bis sie sich – wohl oder übel – seinen Ideen fügen. Das hat auch Rameau getan.²⁸

Wenn sich Diderot hier so vehement gegen spekulatives Denken absetzt, dann müssen wir umso kritischer mit seiner eigenen Theorie

verfahren. Es bestätigt sich dabei, daß sich die Melodielehre ganz eng an einen Ursprung anzuschmiegen versucht, der nicht wiederhergestellt werden kann. Wir erinnern uns, daß Rousseau daraus das Prinzip der Imitation ableitete. Daß die Natur sowohl in der Sprach- als auch in der Kunsttheorie den immer verlorenen Ursprung darstellt, daran erinnert uns auch Foucault. Er weist darüber hinaus darauf hin, daß der Verlust der Unmittelbarkeit genau aus dieser Theorie heraus zu verstehen ist. Die Sprache, als Mittel des kommunikativen Austausches, ist ursprünglich Gabe:

Rousseau brachte im *Discours sur l'inégalité* zum Ausdruck, daß keine Sprache auf einer Vereinbarung zwischen Menschen beruhen kann, weil diese Vereinbarung bereits eine erstellte, anerkannte und praktizierte Sprache voraussetzt. Man muß sich die Sprache also als empfangen und nicht von den Menschen konstruiert vorstellen. In der Tat bestätigt die Gebärdensprache diese Notwendigkeit und macht jene Hypothese nutzlos. Der Mensch empfängt von der Natur die Möglichkeit, Zeichen zu geben, und diese Zeichen dienen ihm zunächst zur Verständigung mit anderen Menschen, um die auszuwählen, die beibehalten bleiben, und um die ihnen zuerkannten Werte, die Regeln des Gebrauchs festzusetzen.²⁹

Die Funktion der Natur wandelt sich natürlich, wenn es um die Kunst geht. Dennoch behält sie den Ort des Ursprungs bei, das gilt für Diderot genauso wie für Rousseau. Was die Melodik in Gang setzt, ist das notwendige Abweichen vom Ursprung. Das Abweichen bedeutet aber ebenso die Möglichkeit zu freudiger Rückkehr:

Melodie und Harmonie bieten uns unaufhörlich nur eine Kette von mehr oder weniger langen Abweichungen (*écarts*), eine Reihe von mehr oder weniger groben 'Verstößen' (*chocs*), eine Wiederholung von mehr oder weniger wirksamen Rufen an die Natur dar, der wir nachtrauern, wenn wir sie verlassen haben, und die wir nur verlassen, um sie mit umso größerer Freude wiederzufinden.³⁰

In seiner scharfen Kritik an Rameau entwickelt Rousseau ähnliche Gedanken. Wir erinnern uns, daß das Mißtrauen gegenüber den beziferten Bässen mit einem großen Vertrauen gegenüber der suggestiven Kraft der Melodie verbunden war. Sie bringt die Schrift zum Schweigen, indem sie den Ursprung des Gesangs, die reine, sich selbst gegenwärtige Stimme bewahrt. Das tut sie, indem sie einen Sinn stiftet,

der den Schriftzeichen und den einfachen sinnlichen Empfindungen, in denen die sensuellen Daten erscheinen, äußerlich ist:

Ein Wörterbuch mit ausgewählten Wörtern macht sowenig eine feierliche Ansprache wie eine Sammlung guter Akkorde ein Musikstück: es braucht einen Sinn, es braucht eine Verbindung, in der Musik wie in der Sprache; es muß etwas von dem, was vorausgeht, auf das, was nachfolgt, übertragen werden, damit das Ganze eine Gesamtheit ausmache und wirklich eins genannt werden kann. Nun läßt sich aber die zusammengesetzte Empfindung, die aus einem vollkommenen Akkord resultiert, in die absolute Empfindung all der Töne auflösen, aus denen er zusammengesetzt ist, und in die vergleichende Empfindung jedes einzelnen Intervalles, die diese selben Töne untereinander bilden, so daß es in diesem Akkord nichts gibt, was über das sinnlich Wahrnehmbare hinausginge.³¹

Frappierend an der Formulierung der Konsistenz des Sinns mag erscheinen, daß es sich um eine permanente Übertragung handelt. Denn die Präsenz des musikalischen Diskurses ist keine augenblickshafte, flüchtige. Der Sinn konstituiert sich als Metapher der verlorenen Einheit der Stimme. Der Gesang garantiert die Nähe zur lebendigen Rede. Indem er ihre Merkmale imitiert, wird er selbst zur Rede, und zwar mit Perioden, Phrasen und Pausen. Genau diese Charakteristika sind es, die eine Harmonielehre nicht begründen kann, weshalb sie von Rousseau auch als der Melodie gegenüber abgeleitet dargestellt wird. Dadurch wird aber das einfache sensualistische Empfindungsdatum für die Ästhetik als ungenügend betrachtet. Auch hier also gilt, daß die Empfindung ihren Grund nicht in sich selbst findet.

4. Die Empfindung als Übergang zur Kontroverse – Austausch und Produktion

Wie ist es nun um ein Projekt bestellt, das sich ganz und gar der Schrift ausliefert? Muß man dem *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen* nicht von vornherein mißtrauen? Bach selbst scheint ja mehr auf das Ohr der Lernenden zu vertrauen, wie wir gesehen haben. Außerdem läßt sich hinter der Ablehnung Rameaus eine gewaltige Reserve gegenüber der Harmonie im allgemeinen und so auch gegenüber der Kunst des Begleitens, des *Ausharmonisierens*, vermuten. Es bedarf also einer Rechtfertigung für ein solches Projekt:

Der vornehmste Inhalt dieser Anleitung, wodurch sie sich von allen noch bisher bekannten Generalbaßlehrbüchern unterscheidet, betrifft das feine Accompanement. Die Anmerkungen über das letztere sind nicht aus blosser Speculation entstanden, sondern die Erfahrung hat sie hervorgebracht und das Wahre, welches sie enthalten, bestätigt. Eine Erfahrung, welcher, ohne Ruhmredigkeit zu sagen, sich vielleicht niemand rühmen kann, weil sie aus einer vieljährigen Bearbeitung des guten Geschmacks, bey einer musikalischen Ausführung, welche nicht besser seyn kann, erwachsen.³²

Wir können hier noch etwas entdecken, was bei Rousseau vielleicht nur in der Dissertation eine Rolle spielt. Man könnte Bachs Engagement für das *feine Accompanement* als eine Kritik der Zeichenökonomie des Generalbaßzeitalters verstehen. Auch wenn aus den angeführten Zitaten hervorgeht, daß sich bis in die Methodik hinein jene Denunziation der Schrift zugunsten einer Metaphysik des Gegenwärtigen, des Sinns, der Stimme und des Ursprungs durchhält, so haben wir doch mitverfolgt, wie sich diese Abwertung der Schrift in den einzelnen Bereichen auswirkt. Deshalb ist der *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen* auch ein wertvolles Dokument für eine sehr konkrete Debatte, die im Hintergrund, wie wir zu zeigen versucht haben, die Empfindung als zentralen ästhetischen Begriff hat. Daß die Spur dieses Begriffs sich tief in die Dokumente der Zeit eingepreßt hat, ist wohl aus den angeführten Werken zu ersehen. In Verbindung mit dem, was man als ästhetische Grundhaltung unter dem Namen *Geschmack* kennt, sorgt die Empfindsamkeit, wenn sie in die Reflexion, in die Erfahrung, in das Sprechen über Kunst eindringt, dafür, daß sich Kontroversen entspannen. Da sie sich der Objektivierung entzieht, wird sie sich niemals in gesicherte Erkenntnis verwandeln. Deshalb gibt es auch offene Entwicklung in den Künsten im Sinne einer radikalen Zukunft, die nichts Bestimmtes vorwegnimmt. Es ist das eigenartige Verschwinden der Empfindung, das von dieser Zukunft zeugt, indem sich das *Empfinden* einer Thematisierung entzieht, sobald man beginnt, darauf zurückzukommen. Dieses Verschwinden ist nicht eine zufällige Verfehlung, sondern ein Strukturmoment des Sprechens über Musik.

So kann der Rückgang auf die Empfindung nicht als Restitution einer Unmittelbarkeit im Sinne der Entdeckung des "Eigentlichen" der Ästhetik mißverstanden werden. Dies ist vor allem deshalb wichtig,

weil gerade die Destruktion des Rückgangs auf die Affektivität jene Aporie, die sich zwischen dem Unbegrifflichen der Empfindung und deren Vermittlung über den Ausdruck auftut, weder aufheben noch zurückweisen darf. Die Unterbrechung der Bewegung scheint nur in dem Maße geglückt, in dem ein kritisches Sprechen diese in der Begrifflichkeit selbst aufzufinden vermag. In dem Maße, in dem sich eine konsequente Analyse der Affektivität anzunähern vermag, muß sich auch im Feld des Begrifflichen zeigen lassen, daß die Aporie der Unmittelbarkeit das "Wesen", die Verfaßtheit des Sprachlichen zu verändern imstande ist. Die Auflösung des theoretischen Interesses, die die konsequente Kritik der Vermögen und deren gegenseitige Begrenzung inauguriert, setzt eine *subjektive Zweckmäßigkeit* frei, die als Bestimmungsgrund des ästhetischen Urteils sich von der theoretisch notwendigen Verbindung von Repräsentation und Objektivität absetzt.³³ Genau, weil die *Bestimmung* im Ästhetischen nicht die Form einer *Determination* annimmt, sondern als *Destination* zu verstehen ist, deren Zielpunkt keiner Kartographie der theoretischen Erfahrung zugänglich sein wird. Es handelt sich um das Aufbrechen, das dem Vermögen zur Kultur eigen ist, einem Vermögen, das auf einer Affektivität beruht, deren Wesen nicht Erfüllung, Sättigung ist, sondern das Überborden:

Es gibt noch ein Gefühl von feinerer Art, welches entweder darum so genannt wird, weil man es länger ohne Sättigung und Erschöpfung genießen kann, oder weil es sozusagen eine Reizbarkeit der Seele voraussetzt, die diese gleichsam zu tugendhaften Regungen geschickt macht, oder weil es Talente oder Verstandesvorzüge anzeigt, da im Gegenteil jene bei völliger Gedankenlosigkeit statt finden können.³⁴

Es handelt sich hier um das *Gefühl des Schönen und des Erhabenen*. Es weist den Zeitgenossen den Weg der Produktion, der Kulturarbeit, der Sublimation und der Kritik, aber es erteilt einen noch mächtigeren Auftrag. Indem es sich der Objektivierung enzieht, kündigt sich in ihm eine Verbindlichkeit an, die in eine verwandelte Natur Züge einzuschreiben beginnt, die uns gleichermaßen vertraut und fremd vorkommen:

Demnach kann wahre Tugend nur auf Grundsätze gepfropft werden, welche, je allgemeiner sie sind, desto erhabener und edler wird sie. Diese Grundsätze sind nicht spekulativische Regeln, sondern das Bewußtsein eines Gefühls, das

in jedem menschlichen Busen lebt und sich weiter als auf die besondere Gründe des Mitleidens und der Gefälligkeit erstreckt. Ich glaube, ich fasse alles zusammen, wenn ich sage: es sei das Gefühl von der Schönheit und der Würde der menschlichen Natur.³⁵

In dem Maße, in dem die Empfindung über den Begriff und die Vorstellung hinaus zu verpflichten versteht, die wir uns von ihr machen, geht es auch darum, ihrer Uneinholbarkeit gerecht zu werden. Wie angedeutet, sprengt diese Uneinholbarkeit eher die Vorstellung und die Sprache, als daß sie diese ermöglicht. Die Bedingungen der Moderne, sofern sie auf das kritische Werk Kants zurückgehen, weisen insofern eine paradoxe Affinität mit dem von ihr wenig geliebten Diskurs über die Empfindung auf, als es hier nicht so sehr um eine apriorische Synthseis als vielmehr um eine *transzendente Explosion* geht. In diesem Sinne auch transformiert sich das Schema des ästhetischen Urteils in eine beständig geforderte Erweiterung des (Kunst-)Begriffs.

Anmerkungen

¹ Die Praxis des "Generalbasses" (*basso continuo*) bezeichnet jene die Barockzeit bestimmende Art des Begleitens, bei der nur die Baßstimme ausnotiert wurde, während die übrigen Stimmen durch Ziffern, die die harmonischen Beziehungen zum Baßton ausdrücken, dargestellt wurden. Die gebräuchlichen Instrumente für das Continuo waren Tasteninstrumente wie Cembalo oder Orgel und Saiteninstrumente wie Laute. Diese Notations- und Aufführungspraxis verschwand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der Klassik.

² Die "Abwesenheit eines Werkes", von der M. FOUCAULT spricht.

³ Vgl. im Zusammenhang mit der *Repräsentation* im klassischen Zeitalter unter anderem M. FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1974.

⁴ Vgl. J. DERRIDA, *Grammatologie*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1974.

⁵ Vgl. M. MERLEAU-PONTY, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink 1994. Wir führen eine Stelle an, wo es um die Notwendigkeit einer musikalischen Aussage geht: "Nur das unsichtbare und sozusagen schwache Sein ist zu dieser gedrängten Textur fähig. Es gibt eine strenge Idealität in diesen Erfahrungen, die Erfahrungen des Fleisches sind: die Momente der Sonate und die Fragmente des Lichtfeldes haften aneinander durch einen begriffslosen Zusammenhang, der von derselben Art ist wie der Zusammenhang zwischen den Teilen oder wie der zwischen meinem Leib und der Welt." (198 f.)

⁶ Vgl. E. HUSSERL, *Analysen zur passiven Synthesis* (Husserliana XI), Den Haag: Nijhoff 1964, 308-335 (Bewußtsein und Sinn – Sinn und Noema).

⁷ Vgl. W. BENJAMIN, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M: Suhrkamp 1966.

⁸ E. SUCHALLA (Hg.), Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit, Hildesheim: Olms 1993, 153.

⁹ Über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und der Moral, in: I. KANT, Vorkritische Schriften bis 1768, Zweiter Teil (Werke II, hg. von W. WEISCHEDL), Frankfurt/M: Suhrkamp 1968, 754.

¹⁰ Ebenda 756.

¹¹ Ebenda 770.

¹² Ebenda 771.

¹³ Ebenda 772.

¹⁴ Ebenda 771.

¹⁵ Ebenda 772.

¹⁶ Ebenda 772.

¹⁷ J. J. ROUSSEAU, Essai sur l'origine des langues; zit. J. DERRIDA, Grammatologie, Frankfurt/M: Suhrkamp 327.

¹⁸ J. DERRIDA, Grammatologie, 338.

¹⁹ J. J. ROUSSEAU, Dictionnaire de musique; zit. J. DERRIDA, Grammatologie, 339.

²⁰ J. DERRIDA, Grammatologie, 339.

²¹ C. P. E. BACH, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, Zweiter Teil, Berlin 1762, 3.

²² Ebenda 4.

²³ J. J. ROUSSEAU, Dissertation sur la musique moderne, in: Oeuvres Complètes IV, Paris: Lahure 1857, 507 f.: *"Il paroît étonnant que les signes de la musique étant restés aussi longtemps dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'étoit la faute des caractères et non pas celle de l'art."* (Übers. K. N.)

²⁴ Ebenda 508: *"La musique a eu le sort des arts qui ne se perfectionnent que successivement: les inventeurs de ses caractères n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur temps, sans prévoir celui où elle pourroit parvenir dans la suite. Il est arrivé de là que leur système s'est bientôt trouvé défectueux, et d'autant plus défectueux, que l'art s'est plus perfectionné: à mesure qu'on avançoit, on établissoit des règles pour remédier aux inconvéniens présents, et pour multiplier une expression trop bornée, qui ne pouvoit suffire aux nouvelles combinaisons dont on la chargeoit tous les jours."*

²⁵ D. DIDEROT, Aus der Klavierschule von Bemetzrieder, in: Ästhetische Schriften II, Berlin: Aufbau Verlag 1967, 329-356.

^a Modulation ist der musiktheoretische Begriff für den Wechsel von einer Tonart in eine andere (Anm. N. K.).

²⁶ D. DIDEROT, Aus der Klavierschule, 345 f.

²⁷ Ebenda 346.

²⁸ Ebenda 353.

²⁹ M. FOUCAULT, Die Ordnung der Dinge, 148.

³⁰ D. DIDEROT, Aus der Klavierschule, 352.

³¹ J. J. ROUSSEAU, Artikel *Harmonie* in der Enzyklopädie; zit. J. DERRIDA, Grammatologie, 339.

³² C. P. E. BACH, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, 2. Teil, 3 (Vorrede).

³³ Vgl. I. KANT, Kritik der Urteilskraft (Werke X, hg. von W. WEISCHEDL), Frankfurt/M: Suhrkamp 1968, § 11.

³⁴ I. KANT, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, in: Vorkritische Schriften bis 1768, Zweiter Teil, 826 f.

³⁵ Ebenda 836 f.