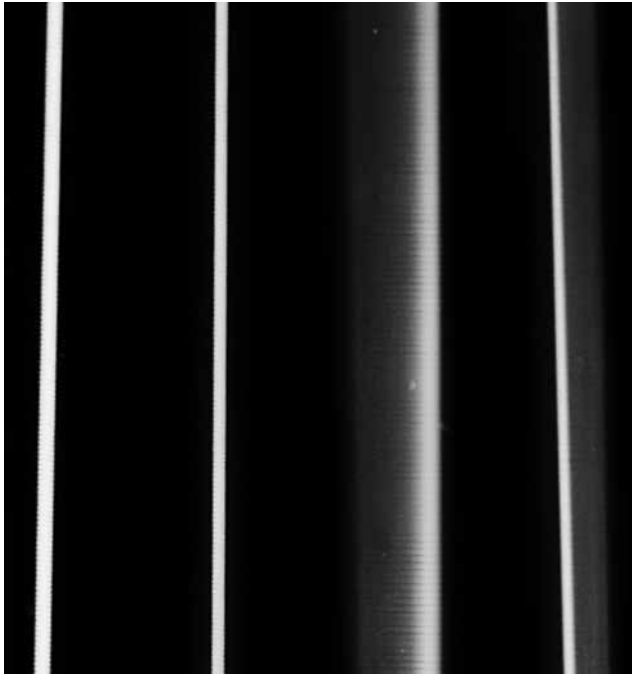


RESONANZEN DES VIRTUELLEN

Benjamin Sprick

Resonanzen des Virtuellen

Musikalische Kinematographik I



VERLAG TURIA + KANT

WIEN – BERLIN

*Als Dissertationsschrift entstanden am
Graduiertenkolleg ›Ästhetiken des Virtuellen‹
der Hochschule für bildende Künste
Hamburg (HFBK).*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek.
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographie information published by the Deutsche National-
bibliothek. The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication
in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data
are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

ISBN 978-3-85132-978-0

Fotografie Jesko Braun, Hamburg
Cover Bettina Kubanek, Visuelle Gestaltung, Berlin
Typografie Raphael Mathias, Hamburg

Gedruckt mit Unterstützung des
Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT

VERLAG TURIA + KANT
A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5 / DGI
Büro Berlin: D-10827 Berlin, Crellestraße 14
info@turia.at | www.turia.at

ABSICHT. Die vorliegende Studie befasst sich mit einer philosophischen Analyse der musikalischen Bewegung. Diese wird schlussendlich ›kinematographische Analyse der Musik‹ genannt, was zunächst gewöhnungsbedürftig erscheinen mag. Der Begriff des Kinematographischen ist bislang ausschließlich für optische Medien reserviert worden, seit ihn die Gebrüder *Lumière* 1895 in die Geschichte der technischen Innovationen visueller Kommunikation eingetragen haben. Wenn von ›Kinematographen‹ die Rede ist, sind in der Regel Apparaturen gemeint, die zur Aufzeichnung und Wiedergabe in Bewegung versetzter Licht-Bilder dienen, so wie sie vom Kino in Szene gesetzt werden.* *Die Musik jedoch* – so lautet die These, die im Folgenden ausgeführt wird – *ist nicht weniger kinematographisch als das Kino*. Im Gegenteil: Auch sie schöpft ihre ästhetische Wirksamkeit aus einer Vielfalt von Bewegungseinschreibungen und -transformationen, die nach einer Ausweitung kinematographischer Terminologie verlangt.

1895 wurde in Paris nicht nur der erste Kinematograph der Öffentlichkeit vorgestellt. Henri Bergson hat in diesem Jahr auch weite Teile seines Buches *Materie und Gedächtnis* verfasst, das der philosophischen Frage nach der Bewegung – unter anderem durch einen ungewöhnlichen Begriff des ›Bildes‹ – eine bis heute anhaltende Unruhe eingeschrieben hat. Gilles Deleuze hat diese Unruhe in seinen Kino-Büchern *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild* zu einer Ontologie des Virtuellen ausbuchstabiert. Diese Gedankenbewegung soll nun aufgegriffen werden und in der Musikästhetik Resonanzen ausbilden.

Die musikalische Kinematographik lässt sich nicht abstrakt bestimmen, sondern muss in der musikalischen Praxis selbst freigelegt werden. Das geschieht im ersten Teil dieses Buches im Rahmen von ›cellophilosophischen‹ Studien, die sich auf das musikalische Basismaterial des Tons konzentrieren. Im zweiten Teil wird das Problem der musikalischen Kinematographik ausgehend von einer Analyse des orchestralen Aktes und mit Blick auf Begriffe Bergsons und Deleuzes terminologisch geschärft. Der dritte Teil ist schließlich einer Reihe von musikästhetischen Fallstudien gewidmet, die die zuvor getroffenen Bestimmungen analytisch auflösen und zerstreuen.

* Von ›Kinematograph‹ »(ein Apparat zur Aufnahme und Wiedergabe bewegter Bilder) (< 19. Jh.). Entlehnt aus frz. *cinématographe*, einer Neubildung zu gr. *kinēma* (-atos) f. ›Bewegung‹, zu gr. *kinēin* ›bewegen‹, und -*graph* zu gr. *gráphein* ›schreiben‹.« Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin: de Gruyter 1995, S. 442.

Ouvertüre 11

I. Solo

STIMMUNG

*Material-Kräfte – Handel und Verkehr – Schwingung –
Instrumentierung – Zeit der Bewegung – Der grundlose Grund –
Das Virtuelle – Der Perzeptions-Klang – Zusammenfassung* 23

MUSIKALISCHE BEWEGUNG

*Ortswechsel und Position – Asymmetrien der Forschung –
Nähe und Distanz – Das gespannte Subjekt* 39

KARTOGRAPHIE DER VARIABLEN

*Die Tonleiter – Streichen – Greifen – Bogen- und Lagenwechsel – Der
Soundpoint – Vibrato – Ontologie des Virtuellen – Zusammenfassung* 47

DER TON DER PHILOSOPHIE

*Vielheit der Einheit – Ordnung und Zahl (Pythagoras) – Bewegung
und Stillstand (Zenon von Elea) – Gerahmte Kontinuität (Aristoteles) –
Addition von Schnitten (René Descartes) – Einteilung der Zeit
(Immanuel Kant) – Der Ton als Zeitobjekt (Edmund Husserl) –
Das Ton-Bild (Henri Bergson) – Zusammenfassung* 64

NOTEN ZUM KLANG-BILD

*Metrische Ligatur – Ontologie der Dehnung – Abbild auf Umwegen –
Motorische Mimesis – Klang-Zeichen – Rekursive Aktionsschrift –
Das Zuckerwasser – Zusammenfassung* 91

L'IMAGE-SONORE – DAS KLANG-BILD UND SEINE DREI SPIELARTEN

*Hyperventilation – Gegen die Phänomenologie – Reiz und Reaktion –
Subtraktive Rahmung – Materialistische Subjektivierung –
Erste Bestimmungen – Zusammenfassung* 104

Intermezzo 114

II. Tutti

DAS KONZERT

Das Ereignis – Der orchestrale Akt – Perfektion des Werks – Tremolo – Geflammerte Luft – Musikalisches Meta-Kino 119

TECHNIK

Produktionsverhältnisse – Dissonanzen – Interferenzen – Übertragungsschwierigkeiten – Ein universeller Kinematograph? – Überleitung 189

DER INNERE KINEMATOGRAPH

Die mechanistische Illusion – Kritik am Verräumlichungsdenken – Abstrakte Bewegungen – Philosophische Konfektionierung 142

PERVERSION DER METAPHYSIK

Maschinisierung des Denkens – Begriffsmontage – Mit Bergson gegen Bergson – Die Mächte des Falschen – Drei Beispiele – Okularzentrik – Kräfte fangen – Zusammenfassung und Ausblick 150

KADRIERUNG

Das Klangfeld – Sättigung und Verknappung – Begrenzung und Rahmung – Unendlicher Verweis – Die Partitur – ›Hors-son‹ – Zusammenfassung 169

EINSTELLUNG

Determination der Bewegung – Ensemble – Die Relation des Ganzen – Vier Aspekte – Das Klang-Bild als Einstellung – Der Doppelaspekt – Zusammenfassung 179

MONTAGE

Festlegung des Ganzen – Die dirigentische Funktion – Indirekte Repräsentation der Zeit – Spirale und Intervall – Zusammenfassung 189

Vom Autor zum Automaten 196

III. Kammermusik

1828 – IHR BILD

Das analytische Setting – Semiotische Logistik – Differenz und Wiederholung – Einschnitt | Strom – Imaginationen – Normalität der Bewegung – Anreicherung mit Sinn – Das musikalische Bild des Denkens 205

1825 – PASSUS DURIUSCULUS

Ges/F – Öffnung der Zeit – Die Idee des Ganzen – Kadrierung als Montage – Ebenenchromatik – Das virtuelle Objekt – Chronifizierung und Abstraktion – Konsistenz der Bewegung 219

2007/2010 – WORKING CLASS CHILDREN

Universelle Motorik – Manuelles Chaos – Die kleine Form – Para-Aktion – Zerschlagung der Codes – Arbeit der Zeichen 233

1849 – ZART UND MIT AUSDRUCK

Schattierungen der Empfindung – Phantasie vs. Phantastik – Abwertung der Akustik – Licht und Schatten – Das Ritornell – Integrative Montage 245

1723 – GETEILTE EINHEIT

Die Röntgenphotographie – Selbstexperiment – Sprünge der Reproduktion – Doppelte Begrenzung – Transzendentes Rauschen 257

1584 – INTENSITÄTEN PALESTRINAS

Fuga sciolta – Der Relations-Klang – Re-Tensionen – Simultaneität der Ströme – Radikale Kinematographik 267

Résumé 277

Literaturverzeichnis 289

Notenverzeichnis 301

Abbildungsnachweis 301

Ouvertüre

Resonanzen entstehen, wenn ein Potential zum Schwingen gebracht wird. Streicht ein Cellist beispielsweise die leere *d*-Saite seines Instrumentes kräftig an, so beginnt die benachbarte *a*-Saite ebenfalls damit, Vibrationen auszuprägen – obwohl sie vom Bogen gar nicht berührt wurde. Diese rätselhafte Übertragung von Schwingungen findet ihren Grund in einem Wechselspiel unhörbarer musikalischer *Material-Kräfte*. Der Cellosaite wird durch die Bewegung des Bogens kinetische Energie zugefügt, die sich in Vibrationen über den Instrumentenkörper ausbreitet und eine periodische Bewegung der Luft initiiert. Motorische und temporale Aspekte verschränken sich dabei zur akustischen Frequenz, die den Raum durchläuft, um ein anderes schwingfähiges System ebenfalls in Bewegung zu versetzen.

Das Potential der *a*-Saite, sich von ihr mitgeteilten Schwingungen affizieren zu lassen, ist einer Terminologie Gilles Deleuzes zufolge ›virtuell: »[R]eal ohne aktuell zu sein, ideal ohne abstrakt zu sein«¹ besteht es auch dann, wenn das Cello im Kasten steht und seine Saiten nicht durch den Bogen in Bewegung versetzt werden. Die Resonanz hingegen ist ›aktuell«. Sie aktualisiert das virtuelle Potential der *a*-Saite zu einem konkreten Zeitpunkt, indem sie diese – akkurat gestimmt – mit 220 Schwingungen pro Sekunde vibrieren lässt. Indem die Resonanz das Potential der *a*-Saite aktualisiert, werden Zeit und Bewegung in ein bestimmtes Verhältnis gesetzt. Die Zeit klingt im Klang der resonierenden Saite wider, allerdings in einer beherrschbaren, weil regelmäßigen Form, die ihren virtuellen Kräften Zugang zu einem harmonisch geordneten Tonsystem verschafft.

An dieser Stelle wird der Begriff der Resonanz doppeldeutig. Er bezeichnet nicht nur das ›Wider-Klingen«, von dem die Etymologie des Wortes spricht.² In ihm selbst klingt darüber hinaus die Spannung eines philosophischen Problems an, das die Beziehung von Bewegung und Zeit in der Musik betrifft. Es ist mit der Frage verbunden, wie sich ihre vielfältigen

¹ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992, S. 264.

² ›Resonanz: ›Mitschwingen, Mittönen, Reaktion« (> 17. Jh.). Entlehnt aus frz. *résonance*, dieses aus lat. *resonantia* ›Widerhall«, zu lat. *resonare* ›widerhallen, ertönen«, zu lat. *sonare* ›tönen, schallen« und lat. *re-*, zu lat. *sonus m.* ›Schall, Ton, Klang«. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, S. 682.

Mischungen analysieren und philosophisch begreifen lassen.³ Nicht nur in der Kompositionsgeschichte hat dieses Problem Spuren hinterlassen. Auch in der musikalischen Praxis stellt es sich immer wieder neu. Es lässt Philosophie und Musik ineinander widerklingen und ein musikästhetisches Resonanzgeschehen Raum greifen, von dem die folgenden Überlegungen ihren Ausgang nehmen.

Weder Zeit noch Bewegung lassen sich vom hörbaren Klang als eigenständige Qualität ablösen, der vielmehr – wie die Resonanz selber – als Mischung von Bewegung und Zeit in den Zwischenräumen von vibrierenden Oberflächen und in Bewegung versetzter Luft auftaucht, um musikalischen Qualitäten eine flüchtige Konsistenz zu verleihen. Deren ›aerologische‹, weil luftgebundene Einschreibungen können zwar die Form eines wiedererkennbaren Klangereignisses annehmen (im angeführten Beispiel: der Ton *d* bzw. der Ton *a*). In ontologischer Hinsicht existieren sie jedoch einzig als chaotische Ansammlung ineinander verschachtelter Vibrationen und Schwingungen. Eine Qualität ist, wie Deleuze 1981 in einem Seminar an der Pariser Universität von Vincennes unterstreicht, »ein Wirbel [...] eine Veränderung der Spannung, eine Veränderung der Energie; eine Qualität ist eine Vibration oder das sind Millionen oder Trillionen von Vibrationen. [Sie] mag zwar in meinem Bewusstsein als einfache Empfindung existieren, aber in der Materie existiert sie nur als Vibration oder in vibrierender Weise.«⁴ Die Vibrationen der Klangmaterie versetzen das musikalische

³ Die Literatur zum Begriff der Resonanz ist denkbar vielfältig. Zum philosophischen Begriff vgl. Heinrich Hildebrandt, »Resonanz«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 8, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, Sp. 916–918; zu den Potentialen der Resonanz als »akustischer Figur« Karsten Lichau / Viktoria Tkaczyk / Rebecca Wolf (Hrsg.), *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München: Fink 2009; zu einer dekonstruktiven Begriffsentfaltung Jean-Luc Nancy, *Zum Gehör*, Berlin: diaphanes 2010; zu einer soziologischen Theorie der Resonanz Hartmut Rosa, *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018; zur Problematik einer vorschnellen metaphorischen Begriffsverwendung Christian Grüny, »Resonanz«, in: *Musik & Ästhetik* 54 (2010), Stuttgart: Klett-Cotta, S. 105–110; zu den philosophiegeschichtlichen Beziehungen zum Begriff der ›Reflexion‹ ausführlich Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York: MIT Press 2010.

⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 / Image-mouvement*, Seminar an der Universität von Vincennes am 10. 11. 1981, S. 48. Die Mitschriften der insgesamt 92 Seminare zum Kino, die Deleuze zwischen 1981 und 1985 an der Universität von Vincennes gehalten hat und in denen sich der philosophische Entstehungsprozess der beiden Kino-Bücher *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild* gleichsam mikrologisch ›abbildet‹, können, in französischer Sprache,

Denken in Unruhe. Diese Unruhe ist – so lautet eine Annahme, der im Folgenden nachgegangen werden soll – die *ontologische Unruhe des Virtuellen*, die sich nur bedingt diskursiv repräsentieren lässt. Sie kann lediglich anhand undisziplinierter Resonanzen vernommen werden, die das transzendente Rauschen der Klangmaterie im Aktuellen produziert.

Das Vorhaben, Musik als ein in letzter Konsequenz nicht-diskursives Feld zu begreifen, erfordert von einer philosophischen Analyse, die sich auf wissenschaftliche Methodiken stützen will, eine Alternative zu herkömmlichen musiktheoretischen Verfahrensweisen zu entwickeln. Das möchte ich in Rekurs auf ein von Deleuze im Anschluss an Henri Bergson vertretenes Konzept versuchen, das davon ausgeht, dass eine Analyse niemals feste oder gültige Letztelemente freilegen kann. Vielmehr heißt Analyse für Deleuze, »die puren Tendenzen freizulegen, die [eine Sache] durchqueren [...] und zwischen denen sie sich teilt. [...] Das ist eine Analyse der Mischungen«.⁵ Gemeint sein können hier zum Beispiel die gegebenen Mischungen eines musikalischen Zeit-Raumes, der in einer singulären Weise von einer musikalischen Bewegung durchquert wird. Ich verspreche mir von diesem Unterfangen unter anderem, einen musikästhetischen Ansatz zu entwickeln, der sich zwischen den an die Musikästhetik Theodor W. Adornos anschließenden Überlegungen⁶, der aktuellen Phänomenologie der Musik⁷ und den Entwicklungen des sogenannten *acoustic turn* bewegen kann.⁸

Die Konzeption dieses Buches folgt einer Versuchsanordnung, die einem Resonanzgeschehen zumindest nicht unähnlich ist. Um die Virtualität der musikalischen Bewegung analytisch freilegen und mit dem Konzept einer ›musikalischen Kinematographik‹ in Beziehung setzen zu können, sollen von Deleuze entwickelte Begriffe auf die Musikästhetik übertragen werden und dort in Schwingung versetzt werden. Sie sollen in der Musikästhetik widerklingen und sich dabei in einer Weise wiederholen, die

auf der Internetseite *La voix de Gilles Deleuze en ligne* (abrufbar unter: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>) abgerufen werden. Ich zitiere sie hier und im Folgenden nach dem Manuskript meiner eigenen, bisher unveröffentlichten Übersetzung ins Deutsche.

⁵ Deleuze, *Cinéma 1*, S. 7.

⁶ Vgl. zum Beispiel: Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Musikphilosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014.

⁷ Vgl. zum Beispiel: Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist: Velbrück 2014.

⁸ Vgl. zum Beispiel: Nancy, *Zum Gehör*.