

Benjamin Sprick

## **Begegnung mit der Klangfarbe**

*Vortrag auf dem 16. Jahreskongress der GMTH, Hannover 30.09.2016*

»Es gibt etwas in der Welt«, so Gilles Deleuze in seinem 1968 erschienenen Buch *Differenz und Wiederholung*, »das zum Denken nötigt. Dieses Etwas ist Gegenstand einer fundamentalen *Begegnung*, und nicht einer Rekognition. [...] Es mag in verschiedenen affektiven Klangfarben erfasst werden, Bewunderung, Liebe, Hass, Schmerz. In seinem ersten Merkmal aber, und in ganz gleich welcher Klangfarbe, kann es nur empfunden werden. Gerade in dieser Hinsicht widersetzt es sich der Rekognition.«<sup>1</sup>

In der hier einleitend zitierten Passage aus *Differenz und Wiederholung*, versucht Deleuze unter der vielsagenden Kapitelüberschrift »Das Bild des Denkens« eine zentrale Gedankenfigur seiner von ihm als ›Transzendentaler Empirismus‹ bezeichneten Philosophie thesenhaft zusammenzufassen. Der Transzendentaler Empirismus geht davon aus, dass es sinnliche Zeichen sind – Zeichen also, welche nur empfunden aber nicht gedacht werden können – die das Denken in Bewegung versetzen, es aufrütteln oder stimulieren und gewissermaßen ›von Außen‹ auf es einwirken und es zwingen sich zu betätigen. Daher geht, zitiert Deleuze »auf dem Weg, der auf das Bedenkliche hinführt, alles von der Sinnlichkeit aus. Vom Intensiven zum Denken – stets ist es eine Intensität, durch die uns das Denken zustößt. [...] Denn das Intensive, die Differenz in der Intensität, ist zugleich das Objekt der Begegnung und das Objekt, zu dem die Begegnung die Sinnlichkeit emporhebt.«<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1995, S. 182.

<sup>2</sup> Ebd., S. 188.

Ein Beispiel für ein derartig gespaltenes Objekt der Begegnung wäre ein Blitz, dessen intensive Spannung erst in dem Augenblick wahrnehmbar wird, in dem sie sich entlädt. Der sichtbare Blitz wäre in dieser Lesart »das Objekt, zu dem die Begegnung die Sinnlichkeit emporhebt«. Denn seine intensive Spannung wird erst in dem Augenblick ins Register des Sinnlichen übertragen, in dem sie sich als wahrnehmbare Qualität aktualisiert. Der Moment kurz vor der Zündung, wo die Spannung *dabei ist* das erträgliche Spannungspotential zu überschreiten, wäre hingegen das ›Objekt der Begegnung‹. Dieses Objekt entzieht sich der Wahrnehmung, indem es sich im dunklen Nachthimmel verbirgt. Wie ein unerwarteter Blitzeinschlag erschüttert auch das »[w]as nur empfunden werden kann (das *sentiendum* oder Sein des Sinnlichen)« Deleuze zufolge, »die Seele, macht sie ›perplex‹, d.h. zwingt sie, ein Problem zu stellen. Als ob der Gegenstand der Begegnung, das Zeichen, Träger des Problems wäre – als ob er problematisch wäre.«<sup>3</sup>

Deleuze's widersinnige philosophische Syntax wirft auf Anhieb Fragen auf. Zunächst irritiert sein Konzept eines sinnlichen, das Denken in Bewegung versetzenden Zeichens, das sich offenbar von jeder sicherheitstiftenden Relation zwischen einem ›Signifikanten‹ und einem ›Signifikat‹ losgesagt hat. Denn wo die Zeichen nur empfunden werden können, verschwindet die Möglichkeit, sie dauerhaft mit einem feststehenden Referenten zu verknüpfen. Die sinnlichen Zeichen lassen sich daher, wie Deleuze konstatiert, weder wiedererkennen noch kategorisieren. Sie fungieren vielmehr als affektgeladene Resonanzen einer ursprünglichen Differenz, die das Denken mit seinem Anderen, dem Undenkbaren konfrontieren. Die »affektiven Klangfarben«, von denen am Anfang die Rede war und die sich als konkrete bzw. aktuelle Empfindungen begreifen lassen, scheinen sich vor diesem Hintergrund auf einer Grenze zu bewegen, die gespalten ist. Einerseits »erfassen« sie die Intensität, wie Deleuze sagt bzw. werden von ihr erfasst, indem sie sie in der Empfindung aktualisieren. Andererseits verdecken sie diese aber auch, weil sie sie in einer empirischen Wirklichkeit entfalten müssen und damit ihr virtuelles Potential beschneiden. Das lässt sich noch einmal am Blitz verdeutlichen: Der Blitz lässt den Nacht-

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 182f.

himmel zwar hell aufleuchten. Dadurch verdeckt er aber gleichzeitig dessen ursprüngliche Dunkelheit, also das, aus dem er selbst hervorging. Diese ursprüngliche Dunkelheit, die den sinnlich wahrnehmbaren Blitz explosionsartig aus sich entlässt, wirkt dabei in eigentümlicher Weise unsinnlich. Sie kann nicht wahrgenommen werden und macht sich erst dann bemerkbar, wenn sie durch das Aufleuchten des Blitzes verschwunden ist.

Das, was hier gemeint ist, lässt sich in aller Kürze am Beispiel der Resonanz verdeutlichen. Resonanzen entstehen, wenn ein Potential zum Schwingen gebracht wird. Ein Klangkörper kann zum Beispiel die Möglichkeit haben auf einer bestimmten Frequenz zu schwingen. Diese Möglichkeit realisiert sich in dem Augenblick, in dem ihm die entsprechende Frequenz zugeführt wird und er anfängt zu vibrieren. Der Klang dieser Resonanz erscheint dabei als Aktualisierung eines virtuellen Potentials im menschlichen Bewusstsein. Der wahrgenommene Klang entsteht nämlich dadurch, dass aus einer unüberblickbaren Vielzahl von Vibrationen bestimmte Sinnesdaten extrahiert, und vom Gehirn zu einer bewussten Wahrnehmung zusammengesetzt werden. Jede derartige, bewusste Wahrnehmung taucht dabei aus einer chaotischen Mannigfaltigkeit unbewusster bzw. virtueller ›Mikroperzeptionen‹ auf, deren Fülle niemals vollständig im Bewusstsein repräsentiert werden kann. Gottfried Wilhelm Leibniz hat das in einem späten Text in sehr plastischen Worten deutlich gemacht. »Jede Seele«, so schreibt er, »erkennt das Unendliche, erkennt alles, aber auf verworrene Weise; gerade so wie ich, wenn ich am Ufer des Meeres spazieren gehe und den großen Lärm höre, den es macht, die besonderen Geräusche jeder einzelnen Welle höre, aus denen das Gesamtgeräusch zusammengesetzt ist, aber ohne sie im Einzelnen zu unterscheiden. Unsere verworrenen Perzeptionen sind das Ergebnis der Eindrücke, die das ganze Weltall auf uns macht.«<sup>4</sup> Aus derartigen verworrenen Perzeptionen, aus einer Vielfalt von Intensitäten taucht auch eine Empfindung auf, die wir als Klangfarbe bezeichnen.

Sicherlich verwendet Deleuze den Begriff der Klangfarbe in *Differenz und Wiederholung* nicht im Sinne eines musiktheoretischen Terminus. Vielmehr geht es ihm

---

<sup>4</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz: ›In der Vernunft begründete Prinzipien der Natur und Gnade‹, in: ders.: *Philosophische Schriften*, Frankfurt am Main 1965, S. 431f.

darum, sein eigenes Bild des Denkens entgegen einer auf den Blick fixierten also ›okularzentrischen‹ philosophischen Tradition nicht auf optischen, sondern auf akustischen Metaphern zu gründen. Ich möchte im Folgenden aber dennoch versuchen, Deleuze's Rede von einer ursprünglichen Intensität und deren »affektiven Klangfarben« auf das Thema der *musikalischen* Klangfarbe zu beziehen. Auch die musikalische Klangfarbe bewegt sich von Anfang an in intensiven Zwischenräumen bzw. geht aus differentiellen Beziehungen hervor, die sich nur bedingt begrifflich explizieren lassen. So kann beispielsweise die als ›charakteristisch‹ wiedererkannte Klangfarbe eines Cellos nicht vom dem Klang getrennt werden, der ihr als ›Träger‹ dient. Die Klangfarbe vermischt sich mit dem Klang, der sie trägt in einer Weise, wie sich ein Zuckerwürfel in einem Glas Wasser auflöst, um diesem einen gewissen Geschmack zu verleihen. Dieser Geschmack lässt sich zwar in einem mehr oder weniger hohen Intensitätsgrad schmecken, kann aber nicht für sich selbst und isoliert vom Geschmack des Wassers abgelöst werden. Vielmehr sind Zucker und Wasser unwiederbringlich miteinander vermischt, ohne dass sie dadurch identisch würden.

Die Klangfarbe lässt sich allersings auch nicht – wie durch das Beispiel des Zuckerwassers womöglich suggeriert – als ›Zusatz‹ bzw. nachträgliche ›Einfärbung‹ eines bereits bestehenden Klanggeschehens begreifen.<sup>5</sup> Sie taucht vielmehr immer gemeinsam mit dem Klang auf, um ihn gleichzeitig in Richtung einer anderen Ordnung des Sinnlichen hin zu überschreiten. Die Klangfarbe übersteigt den Klang, um gleichzeitig in ihm aufzugehen. Genau darin besteht ihre paradoxe ontologische Verfassung, die ihr den von Deleuze erwähnten Charakter eines ›problematischen sinnlichen Zeichens‹ verleiht, das zwar zum Denken nötigt in letzter Konsequenz aber nicht gedacht werden kann. Dieser problematische Charakter der Klang-Farbe kündigt sich bereits in ihrem Begriff an, der eine intensive Spannung zwischen zwei Registern des Sinnlichen impliziert. Denn wie lässt sich das Verhältnis von Klang und Farbe bestimmen? Worin besteht ihre Differenz bzw. was verbindet sie? Wie ließe sich die Klangfarbe in philosophischen Begriffen definieren?

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu: Gunnar Hindrichs: *Die Autonomie des Klangs*, Frankfurt am Main 2014, S. 104.

Die von Gunnar Hindrichs kürzlich in seinem Buch *Die Autonomie des Klangs* vorgeschlagene Antwort auf diese Frage, die die Klangfarbe als »individuelle [...] Gesamtphysiognomie des Klangs« definiert, »zu der sich all seine Faktoren zusammenschließen«, bleibt hier etwas unbefriedigend.<sup>6</sup> Wenn die Klangfarbe lediglich als Verkörperung bzw. Summe der Faktoren bestimmt wird, aus denen sie besteht, droht ihre zeitliche Verfasstheit in den Hintergrund zu geraten. (Zudem stellt sich die Frage wer einen derartigen »Zusammenschluss« regelt und initiiert.) Die Klangfarbe ist – so lautet mein Einwand gegen Hindrichs Definition – immer auch zeitlichen Werdensprozessen ausgesetzt, die die Konturen ihrer Gesamtphysiognomie gewissen Entgrenzungen aussetzt bzw. diese von Außen (und im Innersten) destabilisieren.

Besonders deutlich wird das, wenn man sich der Frage nach der *Produktion* der Klangfarbe und ihrer gleichzeitigen *Re-Produktion* im Bewusstsein des Klangfarben-Produzenten zuwendet. Wenn ich beispielsweise einen Ton auf dem Cello hervorbringe und versuche, dessen Klangfarbe »bewusst« zu steuern, werden dabei auf Anhieb verschiedene intelligente Vermögen involviert, die sich in einer produktiven Weise durchdringen. Gedächtnis, Sinnlichkeit, Einbildungskraft und Denken beginnen hier ineinanderzugreifen, ohne dass sich dabei genau sagen ließe unter welcher Federführung sie koordiniert würden. Ich erinnere mich beispielsweise während ich spiele, wie der Ton eben gerade geklungen hat, um diese Erinnerung auf die zukünftige Gestaltung desselben Tones zu beziehen und mit einer bestimmten Klangvorstellung abzugleichen. Diese wiederum assoziiere ich mit einem gewissen »Spielgefühl«, das den Tastsinn der Finger, den Spannungsgrad der Muskeln, sowie die Korrespondenzen der Bogenbewegung mit der Atmung betrifft.

Das »Soeben« und »Sogleich« des Klanggeschehens wird hier in vielfältiger Weise miteinander verquickt, ohne dass es sich in einer stabilen Gegenwart wiederfinden könnte. Das wechselseitige Verhältnis zwischen der Produktion der Klangfarbe auf dem Instrument und ihrer Re-Produktion im Bewusstsein wirkt hier wie eine Art magnetisches Kraftfeld, dessen fragiles Gleichgewicht leicht in Bewegung versetzt werden kann. Zum Beispiel wenn ich versuche, den Ton durch eine kontinuierliche

---

<sup>6</sup> Ebd.

Intensivierung des Bogendrucks ›anwachsen‹ zu lassen und gleichzeitig durch eine Veränderung des Vibratos ›aufzuhellen‹. Ich trete dann zusammen mit der Klangfarbe in einen musikalischen Werdensprozess ein, der mit der durch sie selbst ausgedrückten intensiven Spannung zu tun hat. Deleuze hat diesen (paradoxen) Werdensprozess in seinem Buch *Logik des Sinns* mit Lewis Carrol's Erzählung *Alice im Wunderland* in Verbindung gebracht, die dem von Hindrichs verwendeten Begriff der ›Gesamtphysiognomie‹ eine originelle Wendung verleiht:

Wenn ich sage ›Alice wächst‹, will ich sagen, dass sie größer wird, als sie war. Doch eben dadurch wird sie auch kleiner, als sie jetzt ist. Sicherlich ist sie nicht zur gleichen Zeit größer und kleiner. Es ist aber die gleiche Zeit, in der sie es wird. Sie ist jetzt größer, und sie war zuvor kleiner. Man wird jedoch zur gleichen Zeit mit einem Schlag größer, als man war, und macht sich kleiner, als man wird. Darin besteht die Gleichzeitigkeit eines Werdens, dessen Eigenheit es ist, sich dem Gegenwärtigen zu entziehen.<sup>7</sup>

Wie der Körper von Alice in der zitierten Passage entzieht sich auch die vermeintliche ›Gesamtphysiognomie‹ der Klangfarbe einer Logik des Gegenwärtigen, weil sie mit zeitlichen Differenzierungsprozessen einhergeht, die in verschiedene Richtungen des Sinns zu fliehen scheinen. Darin widerstreitet sie einer ›empirischen‹ Zeit, die nur Sukzessionen von Jetzt-Punkten, nicht aber simultane Schichtungen divergierender Zeitmodi kennt. Die Klangfarbe macht dadurch eine zeitliche Differenz erfahrbar, die *für sich selbst* nicht erfahrbar ist. Dazu muss sie sich sich allerdings in der empirischen Zeit als sinnlich wahrnehmbare Qualität ›verkörpern‹ (oder besser: aktualisieren), um die Paradoxien der Zeit ins empfindende Bewusstsein zu (über-)›tragen‹. Die Klangfarbe unterwirft damit die Intensität immer auch einer Sukzessionslogik des Empirischen, die ihr virtuelles Potential beschneidet bzw. tilgt.

In dieser Doppelfunktion erweist sich die Klangfarbe als ursprünglich gespalten: Sie ist unhörbar, weil sie dasjenige am Klang ist, was Farbe ist. Auf der anderen Seite kann sie nur gehört werden. Sie trägt das Unhörbare der Farbe ins musikalische Denken, in dem sie sie in Form eines problematischen sinnlichen Zeichens

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main 1993, S. 15.

vernehmbar macht. Noch einmal – und zum Schluß – Deleuze: »Es gibt kein absolutes Gehör, das Problem besteht darin, ein unmögliches Gehör zu haben – Kräfte hörbar zu machen, die an sich selbst nicht hörbar sind.«<sup>8</sup>

Ich danke für die Aufmerksamkeit.

---

<sup>8</sup> Gilles Deleuze: »Kräfte hörbar machen, die für sich selbst nicht hörbar sind«, in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft*. Texte und Gespräche von 1975 – 1995, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 152.