

Benjamin Sprick

Melodie vs. Harmonie

»Jede Analyse ist unendlich, und es gibt *nur* Aktuelles im Unendlichen, in der Analyse.«¹ Dieser kryptische Satz aus Gilles Deleuzes Buch *Le Pli. Leibniz et le Baroque* findet sich in einer Passage, in der es um die Konzeption des zureichenden Grundes und dessen Verhältnis zum Begriff des Virtuellen geht. In der deutschen Ausgabe von *Le Pli* ist dieser Satz falsch übersetzt. Dort heißt es: »Jede Analyse ist unendlich und es gibt *nichts* Aktuelles im Unendlichen.« Die für Deleuze's Leibnizadaption zentrale These ist hier unfreiwillig in ihr Gegenteil verkehrt. Der Fauxpas macht deutlich, wie kompliziert die von Deleuze entwickelte Argumentation in *Die Falte* ist, die eine auf lückenloses Verständnis abzielende Lektüre als aussichtsloses Unterfangen erscheinen lässt. In immer neuen und in sich verschlungenen Wendungen versucht Deleuze hier, die Implikationen der Leibnizschen Metaphysik zu entfalten, um sie mit den Grundfragen seines eigenen Denkens in Verbindung zu bringen: Wie lässt sich die ›Differenz für sich selbst‹ und als ›Falte‹ denken? Was ist ein Ereignis? Und vor allem: In welchen rätselhaften Bahnen bewegen sich das Virtuelle und das Aktuelle?

Das Virtuelle wird von Deleuze in *Die Falte* immer wieder mit der offenen Totalität der Welt in Verbindung gebracht die sich nur in den Monaden aktualisieren kann. Jede einzelne Monade reflektiert in dieser Lesart die unendliche und virtuell gekrümmte Ereignis-Serie der Welt, wobei sie in klarer, also bewusster Weise nur einen kleinen Teil der Welt ausdrücken kann, indem sie einen bestimmten Blickwinkel auf sie einnimmt. Deleuze: »Eben dieser klare Bereich einer Monade aber verlängert sich im klaren Anteil einer anderen, wie in derselben Monade sich der klare Anteil unendlich in die dunklen Zonen hinein verlängert, denn jede Monade drückt die ganze Welt aus.« Zitat Ende. Weil jede Monade die ganze Welt ausdrückt muss auch jede Analyse als potentiell unendlich konzipiert werden. Sie

¹ Gilles Deleuze: *Die Falte, Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 87.
»Toute analyse est infinie, et il n'y a que de l'actuel dans l'infini, dans l'analyse.«

trifft beim Versuch die Welt gedanklich aufzulösen immerzu nur auf weitere Falten des Denkens, deren Implikationen sie enthüllt, um auf diese Weise die Aktualisierung der Welt fortzusetzen und deren virtuelle Verfassung gleichzeitig zu verschieben. Analyse ist Deleuze zufolge immer auch eine Bewegung des Denkens, die ins Unendlich hineinragt bzw. aus diesem hervorgeht. Sie denkt Gedachtes weiter und knüpft gleichzeitig an es an, ohne dass dabei ein Anfang oder ein Ende abzusehen wären. Deshalb ist »jede Analyse [...] unendlich«, wie Deleuze sagt, sie »kennt nur Aktuelles«. Das Virtuelle selbst bleibt undenkbar und bringt doch in paradoxer Weise selbst alles Denken überhaupt erst aus sich hervor.

Doch damit nicht genug. Deleuze führt in *Die Falte* noch eine weitere Ebene der Argumentation ein, die die Sachlage zusehends verkompliziert.

Das Paar virtuell-aktuell [...] erschöpft das Problem nicht, es gibt ein zweites unterschiedenes Paar möglich-real. [...] Das Aktuelle konstituiert nicht das Reale, es muss selbst realisiert werden, und das Problem der Realisierung der Welt kommt zu dem ihrer Aktualisierung hinzu. [...] Die Welt ist eine Virtualität, die sich in den Monaden oder Seelen aktualisiert, aber auch eine Möglichkeit, die sich in der Materie oder den Körpern realisieren muß.

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, eine Möglichkeit, die sich in dem Augenblick ›realisiert‹, wenn ihm die entsprechende Frequenz zugeführt wird und er anfängt zu vibrieren. Der Klang dieser Resonanz (also ein Ton, eine Melodie oder eine Harmonie) ist dabei allerdings keine Realisierung einer Möglichkeit, sondern die Aktualisierung eines virtuellen Potentials im menschlichen Bewusstsein. Der Klang entsteht dort dadurch, dass aus einer virtuellen Vielzahl von Vibrationen bestimmte Sinnesdaten extrahiert, und vom Gehirn zu einer bewussten Wahrnehmung zusammengesetzt werden. Eine jede derartige, von Leibniz als ›Apperzeption‹ bezeichnete bewusste Wahrnehmung taucht aus einer chaotischen Mannigfaltigkeit unbewusster ›Mikroperzeptionen‹ auf, deren Fülle niemals vollständig im Bewusstsein repräsentiert werden kann. »Jede Seele«, so Leibniz, erkennt auf diese Weise »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.«² Zitat Ende.

Wie eine in *Die Falte* abgedruckte Skizze deutlich macht, laufen die Prozesse der Aktualisierung des Virtuellen und der Realisierung des Möglichen, immer simultan ab und gehorchen keiner präformierten zeitlichen Rangfolge. Die Realisierung des Schalls als Vibration eines Klangkörpers und deren Aktualisierung in der Wahrnehmung als Ton, Melodie oder Harmonie bedingen sich vielmehr gegenseitig. Beispielsweise auf der doppelseitigen Membran des Innenohrs, die man auf der abgebildeten Zeichnung mit der gestrichelten Linie in Verbindung bringen könnte.

Auch eine Melodie stellt aus dieser Perspektive betrachtet sowohl eine Realisierung eines akustischen Potentials im menschlichen Körper, als auch eine im Bewusstsein aktualisierte Erfahrung des musikalischen Denkens dar, die zum Ausgangspunkt einer Analyse gemacht werden kann. Die Melodie kann sich dabei als klangliche Explikation eines durch eine Harmonie implizierten melodischen Potentials erweisen, beispielsweise als sogenannte ›Dreiklangsbrechung‹. Die Melodie ist Deleuze zufolge – zumindest im Barock – der Harmonie »von Rechts wegen« untergeordnet, weil sie deren Implikationen nur in einer extensiven bzw. horizontalen Zeitordnung entfalten kann. Die Harmonie »realisiert sich« immer auch »entlang unendlich vieler horizontaler melodischer Linien«, wie Deleuze schreibt, die wiederum neue Zusammenklänge und Harmonien aus den Melodien »herausziehen« können, um sie und auf eine höhere Ordnung zu beziehen. Die »Erhebung der Harmonie«, erneut Deleuze konstituiert »die allgemeinste Definition der barock genannten Musik.« Zitat Ende.

Ich möchte das sich hier ankündigende Wechselspiel von Melodie und Harmonie, von Explikation und Implikation der musikalischen Monaden nun an einem Beispiel konkretisieren.

Die *Sarabande* aus der 5. *Suite für Violoncello solo in c-moll* BWV 1011 fällt unter

² Gottfried Wilhelm Leibniz: ›In der Vernunft begründete Prinzipien der natur und Gnade‹, in: ders.: *Philosophische Schriften*, Frankfurt am Main 1965, S. 431f.

anderem in den Problembereich des Virtuellen, so wie er von Deleuze in *Die Falte* thematisiert wird, weil hier eine latente harmonische Mehrstimmigkeit durch die Solo-Linie des Cellos suggeriert wird, die sich in verschiedener Weise aktualisieren bzw. realisieren lässt. Die Solo-Linie des Cellos changiert hier zwischen einer Bass-Stimme und einer Melodie und eröffnet aufgrund ihrer latenten Mehrstimmigkeit eine Vielzahl von harmonischen Deutungsmöglichkeiten. Gleichzeitig kehrt die *Sarabande* die asignifikante Materialität der Töne demonstrativ nach Außen, was jede musikalische ›Bedeutung‹ in einem »Abgrund des bodenlosen Tiefsinns«³ versinken lässt. In ihren gleichmäßig pulsierenden, den Klangraum des Cellos weiträumig durchschreitenden Achtelbewegungen wirkt die *Sarabande* wie ein *Memento mori* – ein musikalisches Stillleben, das von Kontemplationen über das Zusammenspiel von Zeit und Vergänglichkeit durchlaufen werden kann. Hören wir kurz in die *Sarabande* hinein, die Aufnahme ist von mir.

[HB 1]

Durch die zahlreichen Vorhaltsbildungen eröffnet die *Sarabande* diverse Möglichkeiten einer generalbassmäßigen Aussetzung, die die Solo-Linie vor dem Hintergrund einer in historischen Quellen festgeschriebenen Satztechnik interpretieren kann. Auf der folgenden Abbildung sieht man eine Generalbass-Fassung der *Sarabande*, die ich mit dem Over-Dub-Verfahren provisorisch aufgenommen habe. In dieser Version wurden durch die Solo-Linie explizierte Harmonien – auf der Grundlage einer musikalischen Analyse – herausgezogen. Dabei wurden der *Sarabande* externe Klangelemente verschiedenen Konvergenzreihen gemäß ausgewählt. Konvergenzreihen sind zum Beispiel Quellen, satztechnische Konventionen und ein durch die Generalbasslehre impliziertes musiktheoretisches Wissen.

HB II

Das, was hier aus der Melodie in harmonischer Hinsicht extrahiert wurde ist zugleich das, was der Melodie einmal in anderer Form zugrundegelegen haben könnte. Dass die Cello-Suiten aus einer mehrstimmigen Konzeption hervorgegangen sind, lässt unter anderem das folgende Zitat von Johann Friedrich Agricola (1720-1774) über die Sonaten und Partiten BWV 1001-1006 für Violine vermuten:

³ Ebd., 404.

Ihr Verfasser spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazu bey, als er für nötig befand. Er erkannte auch hierinn die Nothwendigkeith einer klingenden Harmonie, die er bey jener Composition nicht völlig erreichen konnte.

Das harmonische Potential der Sarabande auf diese Weise – vor dem Hintergrund der eben erläuterten Zeichnung Deleuzes – sowohl als Virtuelles aktualisiert und als Möglichkeit realisiert. Auf der einen Seite fußt die abgebildete Fassung auf einer analytischen Operation, die bestimmte in der Melodie explizierte harmonische Wendungen freigelgt hat. Auf der anderen Seite schließt die klangliche Realisierung dieser einen Möglichkeit auch andere Fassungen aus, die in der Solo-version latent bleiben. Die eben gehörte Fassung ist nur eine Möglichkeit das harmonische Potential der *Sarabande* zu aktualisieren.

Der Vorhalt auf der zweiten Zählzeit in Takt 7, der in obiger Fassung als 5–6-Vorhalt eines Sextakkordes der kadenziellen Zieltonart Es-Dur aufgefasst wird, ließe sich beispielsweise – im Rückgriff auf die Lautenfassung der Suite – auch als 4–5-Vorhalt der Subdominante As-Dur begreifen. Einmal auf dem Griffbrett des Cello tastend erfahren, hat diese Version – obwohl sie auf einer konventionellen IV–V–I–Wendung beruht – einen großen klanglichen Reiz. Beim erneuten Spielen der entsprechenden Passage auf dem Cello lässt sich der Versuchung nur schwer widerstehen, die einstimmige Fassung der Sarabande durch ein zumindest gestreiftes oder leicht berührtes As auf der G-Saite zu ergänzen und der darauf folgenden V. Stufe einen 4–3 Vorhalt hinzuzufügen, der die melodische Kadenzwendung leicht modifiziert. Sie haben diese Version eben gehört. Bereits hier zeichnen sich verwickelte Querverbindungen von Melodie und Harmonie ab, die weder vertikal noch horizontal, sondern transversal sind.

Die eben angedeutete analytische Aktualisierung der *Sarabande* in einen vierstimmigen Satz hinein kann auch wieder re-virtualisiert werden. Wenn man (wie durch die Software *Logic* ermöglicht) die Cellomelodie aus dem choralsatzartigen Kontext ›herausschneidet‹. Dieses Weglassen der Melodie ermöglicht unter anderem, die ursprüngliche *Sarabande* in den Choral ›hineinzudenken‹ oder, was noch interessanter ist, hineinzusingen. Dabei wird die gegenseitige Überlagerung von musikalischer Aktualisierung und musikalischer Realisierung besonders deutlich. Die Stimme erscheint dann als der paradoxe Ort einer Ununterscheidbarkeitszone von körperlichen und mentalen Entitäten, die sich

gegenseitig durchqueren und hervorbringen, ohne dass sie sich in letzter Konsequenz miteinander verbinden. Sie können das genre versuchen, wenn sie wollen.

HB 4

Entfalte die Melodie! Eine derartige satztechnische Aufgabe für Fortgeschrittene könnte – mit einer intensiven Deleuze-Lektüre enggeführt – dem Musiktheorieunterricht eine aussichtsreiche differenzphilosophische Note verleihen.