

Benjamin Sprick

Melodie vs. Harmonie

Symposion »Virtualitäten des Barock. Deleuze und musikalische Analyse«

Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung,
Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und
Klaus Pietschmann, Mainz 2018

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog
der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf schott-campus.com
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

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 [Hervorhebung B. S.] Aktuelles im Unendlichen.«² Die für Deleuzes Leibniz-Adaption 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 Wendungen versucht Deleuze hier, die differenzphilosophischen Implikationen der Leibniz'schen 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 ›Monaden‹ aktualisieren kann. Jede einzelne Monade reflektiert dieser an Leibniz anschließenden Lesart zufolge die unendlich gekrümmte Ereignis-Serie der Welt, wobei sie in ›klarer‹, d. h. bewusster Weise nur einen kleinen Teil von ihr ausdrücken kann, indem sie einen bestimmten Blickwinkel auf sie einnimmt. »Eben dieser klare Bereich einer Monade aber«, so Deleuze, »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.«³ Weil jede Monade die ganze Welt ausdrückt und durch diesen Ausdruck gleichzeitig das Ausgedrückte (also die Welt) permanent verändert, muss auch die Operation der Analyse der Welt als potentiell unendlich betrachtet werden. Sie trifft beim Versuch, einen Teil der Welt zu explizieren, immerzu auf weitere Faltungen des Denkens, deren Implikationen sie zwar enthüllen kann, allerdings nur, um auf diese Weise die unendliche Aktualisierung der Welt fortzusetzen. Die Analyse ist für Deleuze daher mit einer Bewegung des Denkens gleichzusetzen, die ins Unendliche hineinragt bzw. aus diesem hervorgeht. Sie denkt Gedachtes weiter und knüpft gleichzeitig an es an, ohne dass dabei ein Anfang oder ein Ende abzusehen wäre. Deshalb ist »jede Analyse [...] unendlich«, wie Deleuze sagt, und operiert ausschließlich im Aktuellen. Das Virtuelle selbst bleibt undenkbar, lässt aber dadurch in paradoxer Weise alles Denken überhaupt erst aus sich auftauchen: »Es gibt immer eine doppelte Antezedenz: Die Welt ist virtuell erste. Die Monaden aktuell erste.«⁴

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

¹ »Toute analyse est infinie, et il n'y a que de l'actuel dans l'infini, dans l'analyse.« Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988, S. 69.

² Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt a. M. 1995, S. 87.

³ Ebd., S. 85.

⁴ Ebd., S. 87.

»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.«⁵

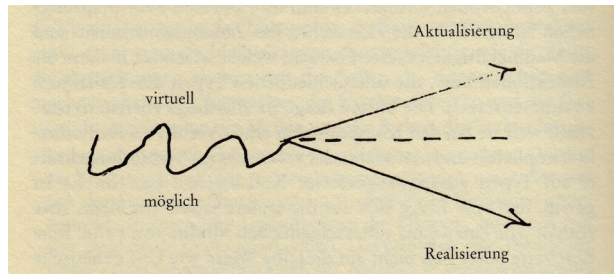


Abb. 1: Skizze aus *Die Falte* (S. 170).

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 (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 wahrgenommene Klang entsteht im Bewusstsein dadurch, dass aus einer Vielzahl von Vibrationen bestimmte Sinnesdaten extrahiert und vom Gehirn zu einer bewussten Wahrnehmung zusammengesetzt werden. Eine derartige, von Leibniz als Apperzeption bezeichnete bewusste Wahrnehmung taucht aus einer chaotischen Mannigfaltigkeit unbewusster »Mikroperzeptionen« auf, deren Fülle niemals vollständig im Bewusstsein repräsentiert und somit auch nicht erschöpfend analysiert 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.«⁶

Wie eine in *Die Falte* abgedruckte Skizze deutlich macht, laufen die Prozesse der Aktualisierung des Virtuellen und der Realisierung des Möglichen simultan ab, sie gehorchen keiner präformierten zeitlichen Rangfolge. Die vibrierende Realisierung des Potentials eines Klangkörpers und deren Aktualisierung in der Wahrnehmung durchdringen sich vielmehr gegenseitig, beispielsweise auf der doppelseitigen Membran des Innenohrs, die auf der Skizze mit der gestrichelten Linie zwischen den beiden in entgegengesetzte Richtung weisenden Pfeilen in Verbindung gebracht werden könnte. Einerseits fungiert die Membran als durch den Schall in Bewegung versetzte Resonanzfläche. Andererseits nehmen von ihren Schwingungen Impulse neuronaler Aktivität ihren Ausgang. Die Membran »trennt oder verläuft« auf diese Weise »zwischen Materie und Seele, zwischen Fassade und geschlossenem Raum, dem Äußeren und dem Inneren.« Sie ist »eine Virtualität, die sich unaufhörlich differenziert: sie aktualisiert sich in der Seele, aber sie realisiert sich in der Materie, beide je nach ihrer Seite.«⁷

⁵ Deleuze, *Die Falte*, S. 170.

⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz, »In der Vernunft begründete Prinzipien der Natur und Gnadex«, in: ders., *Philosophische Schriften*, Frankfurt a. M. 1965, S. 431f.

⁷ Deleuze, *Die Falte*, S. 65.

Auch eine auf dem Cello intonierte Melodie stellt aus dieser Perspektive betrachtet sowohl eine Realisierung eines akustischen Potentials als auch eine im Bewusstsein aktualisierte Erfahrung des musikalischen Denkens dar, die zum Ausgangspunkt einer potentiell unendlichen Analyse gemacht werden kann. Die Melodie kann sich dabei als horizontale Explikation eines durch eine Harmonie implizierten melodischen Potentials erweisen, beispielsweise als sogenannte »Dreiklangsbrechung«. Gleichzeitig kann untersucht werden, wie aus den horizontalen melodischen Linien bestimmte vertikale harmonische Wendungen extrahiert werden können, die wiederum ein neues melodisches Potential implizieren usw. usf.⁸



Abb. 2: Johann Sebastian Bach, *Sarabande* BWV 1011.

Die *Sarabande* aus der 5. Suite für Violoncello solo in c-Moll BWV 1011 fällt insofern in den von Deleuze in *Die Falte* umrissenen Problemkreis des Virtuellen, weil hier durch die Solo-Linie des Cellos eine latente Mehrstimmigkeit suggeriert wird, die sich in harmonischer Hinsicht in verschiedener Weise aktualisieren bzw. realisieren lässt. Die Solo-Linie des Cellos changiert hier in rätselhafter Weise zwischen einer Bass-Stimme und einer Melodie und verweist auf eine Vielzahl von generalbassmäßigen Deutungsmöglichkeiten. Gleichzeitig kehrt die *Sarabande* die asignifikante Materialität der Töne demonstrativ nach außen, was jede musikalische »Bedeutung« in einem »Abgrund des bodenlosen Tiefsinns«⁹ versinken lässt. In ihren gleichmäßig pulsierenden, den Klangraum des Cellos weiträumig durchschreitenden Achtelbewegungen wirkt sie wie ein *Memento mori* – ein musikalisches Stillleben, das von Kontemplationen über das Zusammenspiel von Zeit und Vergänglichkeit durchlaufen werden kann.

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 interpretiert. Auf der Abbildung 3 sieht man eine mögliche Generalbass-Fassung der *Sarabande*. In dieser Version wurden durch die Solo-Linie explizierte Harmonien auf der Grundlage einer musikalischen Analyse »herausgezogen« und stilgemäß ergänzt. Das, was hier aus der Melodie in harmonischer Hinsicht extrahiert wurde ist zugleich das, was der Melodie einmal als harmonisches Gerüst zugrunde gelegen haben könnte. Dass die Cello-Suiten aus einer mehrstimmigen

⁸ 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 auf eine höhere Ordnung zu beziehen. Deleuze, *Die Falte*, S. 222f. Die »Erhebung der Harmonie« konstituiert »die allgemeinste Definition der barock genannten Musik«. Ebd., S. 209.

⁹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trümperspiels*, Frankfurt a. M. 1974, S. 373.

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:

»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.«¹⁰

Abb. 3: *Sarabande* BWV 1011, Generalbass-Fassung der Takte 1–8.

Das harmonische Potential der *Sarabande* wird auf diese Weise – vor dem Hintergrund der eben erläuterten Skizze Deleuzes – sowohl als Virtuelles aktualisiert als auch als Möglichkeit realisiert. Auf der einen Seite fußt die abgebildete Fassung auf einer analytischen Operation, die bestimmte durch die Melodie explizierte harmonische Wendungen freigelegt hat. Auf der anderen Seite schließt die klangliche Realisierung dieser einen Möglichkeit andere Fassungen aus, die in der Solo-Version latent bleiben.

Die hier abgedruckte Fassung ist allerdings nur eine von diversen Möglichkeiten, 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 auch als 4–5-Vorhalt der Subdominante As-Dur begreifen. Einmal auf dem Griffbrett des Cellos 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.

¹⁰ *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Kassel 1972, S. 292f.



Abb. 4: *Sarabande* BWV 1011, skizzenhafte Ergänzung der Cellostimme T. 7/8.

Die auf einer Analyse fußende Aktualisierung des harmonischen Potentials der *Sarabande* in einen vierstimmigen Satz hinein kann allerdings auch wieder »re-virtualisiert werden«. Wenn die Cellomelodie aus dem choralsatzartigen Kontext »herausgeschnitten« wird, kann versucht werden, eine neue Melodie zu (er-)finden, die in der Generalbassfassung implizierte melodische Potentiale entfaltet. Diese neue Melodie wiederum könnte durch eine alternative Generalbassfassung ergänzt werden, die mit der ursprünglichen verglichen würde usw. usf. Auf Antrieb sähe sich der auf diese Weise Analysierende in eine Vielfalt potentieller Bezüge und musikalischer Querverbindungen verwickelt, was Deleuzes Rede von der »unendlichen Analyse des Aktuellen« eine konkrete Dimension verleihe. Entfalte die Melodie – Finde die Harmonie! Eine derartige satztechnische Aufgabe für Fortgeschrittene könnte daher – mit einer intensiven Deleuze-Lektüre enggeführt – dem Musiktheorieunterricht eine vielversprechende differenzphilosophische Note verleihen.



Abb. 5: *Sarabande* BWV 1011, Generalbassfassung der Takte 1–8 (ohne Melodie).