

Benjamin Sprick

Musikalische Kinematographik

Vortrag an der HfMT Hamburg, 17.06.2019

Wenn ein Cellist Johann Sebastian Bachs *Prélude für Violoncello solo* d-moll spielt, wird er die dritte Note *a* wahrscheinlich etwas dehnen. Er folgt dabei einer im Notentext durch eine bestimmte Montagetechnik suggerierten Gewichtung der zweiten Zählzeit, die mit einer Erleichterung der ohnehin schon unbetonten ›drei‹ korrespondiert. Der Bogen spannt sich in die Saite, die Klangfarbe wird intensiviert, um eine musikalische Öffnung Raum greifen zu lassen, die das gesamte cellistische Produktionsensemble affiziert. Durch die metrische Dehnung entsteht die Notwendigkeit, die folgenden Sechzehntel *f*, *e* und *d* leicht zu beschleunigen, um den zweiten Takt fristgerecht beginnen zu können. Das Wechselspiel von zeitlicher Dehnung und metrischer Kontraktion bringt auf Anhieb eine pulsierende musikalische *Agogik* hervor.

[Abbildung 1]

»Angenommen man zöge ein elastisches Band von A nach B – könnte man dessen Dehnung aufteilen?«¹ Henri Bergsons rhetorische Frage macht deutlich, dass eine Bewegung mit dem Raum, den sie durchläuft keine Verbindung eingeht. Sie *entgeht* vielmehr jeglicher Metrik. Während der durchlaufene Raum teilbar ist, lässt sich eine Bewegung nicht teilen, ohne sich dadurch in ihrer Beschaffenheit zu verändern. Sie generiert sich aus intensiven Zwischenräumen. Wie der französische Philosoph Gilles Deleuze in seiner 1983 erschienenen Studie *Das Bewegungs-Bild. Kino I* – Bergson paraphrasierend – deutlich macht, mag man einerseits »noch so sehr zwei Punkte in Raum oder Zeit bis gegen unendlich annähern: die Bewegung wird sich immer in dem Intervall zwischen ihnen ergeben, also hinter unserem Rücken. Andererseits kann man die Zeit so lange teilen wie man will: »die Bewegung wird stets in einer konkreten Dauer stattfinden, jede Bewegung wird also ihre eigene qualitative Dauer haben.«²

¹ Henri Bergson, *Schöpferische Evolution*, Neu aus dem Französischen übersetzt von Margarethe Drewsen, Hamburg: Meiner 2013, S. 349.

² Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 13.

Alles bisher Gesagte widerspricht dem Bild, das der Cellist vor sich auf dem Notenständer erblickt. Von qualitativen Dauern oder affektiven Dehnungen ist hier zunächst nichts zu sehen. Die abgebildeten Notenköpfe und Phrasierungsbögen zeigen sich vielmehr als graphische Aneinanderreihung unbeweglicher »Momentschnitte«³, die auf eine abstrakte Zeitordnung bezogen sind. Eine Note ist ein Punkt, der in das Raster eines aus vertikalen und horizontalen Linien angeordneten Zeit-Diagramms eingezeichnet wurde. Die musikalische Bewegung muss ihr auf Umwegen entnommen werden. Ein Notentext gleicht weniger einer sprachlichen Aufzeichnung, als einem Diagramm, das unter dem Gesichtspunkt einer ihm impliziten Aktion analysiert werden kann, und das operativ wird, wenn das ihm inhärente Denken klanglich konkretisiert wird. *Ein Notentext ist ein virtuelles Kraftfeld.*

[Abbildung 2]

Wie durch einen kurzen Ausschnitt aus dem Kapitel »Noten zum Klang-Bild« angedeutet wird, widmet sich meine Arbeit *Resonanzen des Virtuellen. Musikalische Kinematographik I* einer philosophischen Analyse der musikalischen Bewegung. Diese wird schlussendlich ›kinematographische Analyse der Musik‹ genannt, was zunächst etwas gewöhnungsbedürftig erscheinen mag. Der Begriff des Kinematographischen ist bislang für optische Medien reserviert worden, seit ihn die Gebrüder Auguste und Louis *Lumière* 1895 mit dem Nachdruck ihres Nachnamens in die Geschichte der technologischen Innovationen visueller Kommunikation eingetragen haben. Wenn von einem ›Kinematographen‹ die Rede ist, ist daher in der Regel ein Apparat gemeint, der zur Aufzeichnung und Wiedergabe in Bewegung versetzter Licht-Bilder dient, so wie sie vom Kino in Szene gesetzt werden. [8] *Die Musik jedoch* – so lautet zumindest die These, die ich in meiner Arbeit auszuführen versucht habe (und die es heute hier zu skizzieren gilt) – ist nicht weniger ›kinemato-graphisch‹ als das Kino. Im Gegenteil: Auch sie schöpft ihre Wirksamkeit aus einer Vielfalt von Bewegungseinschreibungen und -transformationen, die nach einer Erweiterung 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 den 1980er Jahren in seinen beiden Kino-Büchern *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild* zu einer Ontologie des Virtuellen ausbuchstabiert. Diese

³ Ebd., S. 14.

Gedankenbewegung greife ich in meiner Arbeit auf, indem ich die Möglichkeiten erforsche, Bergsons und Deleuzes Begriffe in der Musikästhetik wirksam werden zu lassen.

Ein Kinematograph ist – zumindest seiner etymologischen Wortbedeutung nach – zunächst nichts weiter, als ein ›Bewegungs-Schreiber‹. Er zeichnet Bewegungen auf und speichert sie in eigentümlicher Weise, um sie zugleich wieder- und weitergeben zu können. Im Falle des filmischen Kinematographen werden sichtbare Bewegungen zunächst in Form einzelner ›Momentaufnahmen‹ auf einem Filmband festgehalten und in dem Augenblick zu einer kontinuierlichen Bewegung neu zusammengesetzt in dem ihnen von außen kinetische Energie in Form einer Drehbewegung zugeführt wird. Auch ein Cello trägt Züge eines ›kinematographischen Apparates‹. Es wandelt kinetische Energie in hörbaren Klang um, indem es eine Vielzahl resonatorischer Aufzeichnungsflächen in Bewegung versetzt. Angeregt durch die Bewegung des Bogens beginnen die Saiten damit, Vibrationen auszuprägen. Diese schreiben sich dem Instrumentenkörper ein, um sich der umliegenden Luft in Form von (mehr oder weniger gleichmäßigen) Druckschwankungen mitzuteilen. Deren ›aerologische‹, weil luftgebundene Kinematographie ist derjenigen des Filmbandes gegenüber denkbar flüchtig. Eine Schallwelle *bewegt sich als Bewegung durch den Raum*. Sie ist von Mikro-Kinematographiken bevölkert, was metaphysische Unterscheidungen von ›Form‹ und ›Materie‹ als fragwürdig erscheinen lässt.

Die ontologisch-kinematographische Genese des musikalischen Materials legt die Vermutung nahe, dass sich die in Deleuzes Kino-Büchern herausgearbeitete Virtualität der Bewegung und ihre vielschichten Beziehungen zur Zeit auch in den ästhetischen Operationen der Musik aufzeigen lässt. Durch Musik können Kräfte der Bewegung eingefangen und montiert werden, um ihnen in vielfältiger Weise ästhetische Konsistenz zu verleihen. Und so gehe ich mit Deleuze davon aus, dass sich in der Erfindung des filmischen Kinematographen Ende des 19. Jahrhunderts ein philosophisches Problem aktualisiert, das bereits lange zuvor in den Künsten und insbesondere in der Musik, für Unruhe gesorgt hat. Es betrifft die Frage, *wie Bewegung in einer zeitgebundenen Weise in und durch ästhetische Medien eingeschrieben und reproduziert wird*. Musikalische und filmische Bewegungseinschreibung unterliegen allerdings nicht nur sehr unterschiedlichen technischen Reproduktionszusammenhängen. Sie folgen auch voneinander abweichenden historischen Entwicklungslinien. Während die Geschichte des Films im technischen Sinne knapp eineinhalb Jahrhunderte umfasst, erstreckt sich die Geschichte der Musik über Jahrtausende, um sich im Dunkel ihrer Frühe zu verlieren.

Die argumentative Entfaltung meiner These schreitet in einer spekulativen Doppelbewegung voran. Auf der einen Seite werden philosophische Begriffe aus der musikalischen Praxis

›extrahiert‹, die das philosophische Problem der Bewegung betreffen. Auf der anderen Seite übertrage ich Denkfiguren aus Gilles Deleuzes Kino-Theorie auf die Musikästhetik, um sie auf diese Weise auf Dimensionen des Kinematographischen hin zu öffnen. Durch dieses Vorgehen strebe ich an, einer Reihe von Forschungsdesideraten zu begegnen: Dem Problem der Bewegung wurde bisher in der musikästhetischen Diskussion gegenüber dem Verhältnis von ›Musik und Zeit‹ nur sporadisch Beachtung geschenkt. Auch tritt die musikalische Instrumentalpraxis nur überaus selten in den Fokus der Aufmerksamkeit. Zudem wurden Deleuzes Schriften in der Musikästhetik bisher nur wenig systematisch rezipiert. Das Ziel meiner Überlegungen besteht darin, einen praxisorientierten Ansatz des musikästhetischen Denkens zu entwickeln, der sich einer Analyse der zeitgebundenen Einschreibung und Reproduktion musikalischer Bewegungen widmet.

[Abbildung 3]

Die ›cellophilosophische‹ Argumentation des ersten Teils meiner Arbeit setzt mit einer Analyse desjenigen instrumentaltechnischen Aktes an, der auch einer künstlerischen Praxis auf einem Streichinstrument regelhaft vorausgeht: dem sogenannten ›Stimmen‹ und seinem paradoxen ›Gegenstand‹, dem Kammerton *a*. Als Mischung von Tonhöhe und *timbre* entzieht sich die klangliche Aktualisierung des Kammertons dem kontrollierenden Zugriff einer »bestimmenden Urteilskraft«⁴ im Sinne Kants und arbeitet damit gewissermaßen gegen sich selbst. Die multiplen Schalldruckbewegungen des Kammertons lassen sich nicht erschöpfend vom Bewusstsein aufzeichnen. Sie teilen sich dem Stimmenden als Unsicherheit über die Frage mit, ob sein Instrument bereits ausreichend gestimmt ist oder nicht. Gleichzeitig durchlaufen sie ›wie von selbst‹ eine Reihe technischer Schnittstellen und metrischer Abstände, die zum Gegenstand einer ästhetischen Evaluation gemacht werden können. Darin ist nicht nur eine spezifische Form musikalischer Kinematographik auszumachen. Der Kammerton *a* lässt sich mit Deleuze darüber hinaus auch als *Perzeptions-Klang* begreifen, der die philosophische Frage nach einer »Wahrnehmung der Wahrnehmung« klingend impliziert.⁵

Diese kann in einer Kartographie der technischen Bewegungsvariablen der cellistischen Tonproduktion weiterführend diskutiert werden, die sich – zum Beispiel während des Übens einer Tonleiter – in immer neuen Schichten rekonfiguriert. In Rekurs auf Begriffe Deleuzes wird hier von einem *Aktions-Klang* gesprochen, der sich als konstitutiver Zerfall und permanente Neuvermischung cellistischer Produktionsbewegungen bezeichnen lässt. Diese

⁴ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Meiner 1989, S. 179.

⁵ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 98.

werden – im Zusammenhang mit der bereits erwähnten Tondehnung bei Bach – mit dem Noten-Bild und seinen Beziehungen zu Aufführung und technischer Reproduktion kurzgeschlossen. Ein *Affektions-Klang* kündigt sich hier an, der eingeübte sensomotorische Reproduktionsschemata unterbricht. Bei aller Anbindung an die musikalische Praxis und deren systematische Reflexion blieben die Überlegungen des ersten Teils, noch in eigentümlicher Weise musikalisch unkonkret. Der Ton zirkulierte hier zuweilen monadenhaft im cellophilosophischen Denken umher, seine Philosophie drohte ›monoton‹ zu werden. Im zweiten Teil der Arbeit wird die Isolation der cellophilosophischen Übezelle daher verlassen und gegen die offene Bühne einer orchestralen Situation eingetauscht. Fragen eines orchestralen ›Tutti‹ werden hier ebenso virulent, wie die kinematographische Genese des musikalischen Werks im Zwischenraum von Aufführung und Partitur.

Anton Bruckners 7. Symphonie setzt beispielsweise gleich zu ihrem Beginn eine genuin kinematographische Tonproduktion in Szene. Der symphonische Prozess hebt mit einem ›Tremolo‹ der 1. und 2. Violinen an – einer flirrenden Tonrepetition – die aus einer Vielzahl einzelner, metrisch nicht aufeinander abgestimmter Bogenbewegungen hervorgeht. Die virtuelle Vielfalt des Tons, die im ersten Teil der Arbeit ontologisch freigelegt wurde, wird hier gewissermaßen ›ontisch‹ nach außen gekehrt, wozu sich eine lang gezogene Cello-Melodie in denkbar großen Kontrast begibt.

[Abbildung 4]

Trennen wir künstlich, was faktisch immer zusammengehört. Versuchen wir, der Passage aus Bruckners Symphonie – ausgehend von einer Paraphrase einiger Gedanken aus Deleuzes Buch *Das Bewegungs-Bild* – erste kinematographische Bestimmungen zu geben, »selbst, wenn wir sie später wieder korrigieren müssen.« Wie gut zu sehen ist, kadriert Bruckners Partitur zunächst ein relativ gegenstandsarmes ›Klangfeld‹, dem ein nicht minder gesättigtes musikalisches ›Off‹ korrespondiert. Die meisten Instrumente pausieren zu Beginn der Symphonie, was allerdings nicht heißt, dass sie dadurch am musikalischen Geschehen unbeteiligt wären. Die von ihnen offengelassenen Leerstellen ermöglichen vielmehr, dass sich das Klangfeld zu einer solistisch in Szene gesetzten Cello-Kantilene kontrahieren kann. Die musikalische Kadrierung erscheint hier zunächst als eine *Operation von begrenzender Rahmung, die zugleich ein unbegrenzbares Außerhalb erzeugt*.

Die Operation der *musikalischen Einstellung* ist bei Bruckner – im Gegensatz zu den eher einschneidenden Operationen der Kadrierung – mit strömenden und zeithaft öffnenden Bewegungseinschreibungen verbunden. Sie setzt das kadrierte Ensemble des orchestralen Apparates in Bewegung, um zugleich die Veränderung einer über das Ensemble

hinausweisenden Gesamtheit zum Ausdruck zu bringen. Im hier diskutierten Beispiel überlagern sich zwei heterogene musikalische Einstellungen, die zu einer übergeordneten Einstellung zusammengeschlossen werden. Die mikrologische Klangsynthese des Tremolo wird mit dem elegischen Bogen einer weitausgreifenden melodischen Entwicklung in Beziehung gesetzt. Jede Mikrobewegung findet ihre Notwendigkeit hier darin, dass durch sie eine absolute Veränderung eines symphonischen Ganzen ausgedrückt wird, die die einzelnen (Sub-)Ensembles durchlaufen.

Der *musikalischen Montage* schließlich kommt in Bruckners Symphonik die Aufgabe zu, das Zusammenspiel von Kadrierung und Einstellung zeithaft zu koordinieren. Sie bezieht die einzelnen Klang-Bilder auf die Dauer und geht mit der Produktion eines »indirekten Bildes der Zeit« einher, das aus den Verkettungen der einzelnen Klänge erschlossen werden kann. Am Anfang von Bruckners Symphonie lassen sich beispielsweise zwei Figuren musikalischer Gegenwart ausmachen. Die Bewegung des Tremolo suggeriert eine musikalische Gegenwart, die den unmittelbaren Fluss eines musikalischen »Jetzt« zusammensetzt und dabei Vergangenheit und Zukunft auszulöschen scheint. Die Kantilene hingegen erzeugt eine musikalische Gegenwart, die Vergangenheit und Zukunft miteinschließt und die Gegenwart als »Jetztpunkt« tilgt. Das flirrende Tremolo mikrologisiert die Intervalle der Zeit bis zur akustischen Indifferenz. Die weit ausgreifende Kantilene dehnt eine spiralförmige melodische Bewegung bis ins Unendliche aus oder versucht dies zumindest musikalisch zu suggerieren. Aus der Gegenstrebigkeit beider Zeitordnungen erhält die Montage zu Beginn von Bruckners Symphonie einen erhabenen Charakter im Sinne Kants. Sie schichtet zeitliche Gegensätze übereinander, um aus ihrer disjunktiven Synthese symphonische Kraft zu beziehen.

Der orchestrale Akt zerfällt zu Beginn von Bruckners 7. Symphonie somit in drei wesentliche »kinematographische« Operationen, die sich mit Deleuze wie folgt charakterisieren lassen: Durch die *musikalische Kadrierung* werden die relativ geschlossenen Systeme festgelegt, die alles das umfassen, was in musikalischer Hinsicht in Bewegung versetzt werden kann. Durch die *musikalische Einstellung* wird die musikalische Bewegung bestimmt, die in den relativ geschlossenen Systemen zwischen Elementen oder Teilen des orchestraalen Ensembles entsteht. Durch die Montage schließlich wird das veränderliche Ganze festgelegt, das sich in der und durch die musikalische Bewegung ausdrückt. Diese drei Ebenen erweisen sich als Schauplätze einer kinematographischen Analyse der musikalischen Bewegung. Sie müssen stets zusammengedacht werden, um gleichzeitig – je nach konkreter Fragestellung – gewechselt zu werden.

Die skizzenhaften, gleichsam noch stark an Deleuze orientierten ›Übertragungsversuche‹ kinematographischer Terminologie auf die Symphonik Bruckners forderten dazu heraus, das durch Cello-Philosophie und Deleuze-Paraphrase gewonnene Vokabular in einem dritten, ›Kammermusik‹ überschriebenen Teil im Rahmen weiterführender analytischer Studien zu konkretisieren. Dabei wird deutlich, dass die Operationen musikalischer Kadrierung, Einstellung und Montage in vielen Zusammenhängen *in ihrer ästhetischen Operationalität* kompositorisch thematisiert werden. In der Komposition *Corrosion of conformity – working class children* des Hamburger Komponisten Andrej Koroliov – einem 2007 hier an der HfMT uraufgeführten *Trio für Klavier, Klarinette, Violoncello und ›Zusatzinstrumente‹* – lässt sich beispielsweise die Tendenz ausmachen, die Kadrierung selbst – und somit ihre operative Funktionalität – an ihre Grenzen zu führen.

[Abbildung 5]

Der von Koroliov in der Partitur unter der Bezeichnung ›Zubehör‹ kadrierte »Materialstand« wirkt eher unsystematisch zusammengestellt. Die Klarinetistin soll beispielsweise zusätzlich zu ihrem Instrument über »2 Styroporplatten, 3 Holzblöcke und eine kleine Schiefertafel« verfügen, kann alternativ aber auch einen »kleinen Tam-Tam auf den Tisch legen und mit Holz- bzw. Metallstiel in der Mitte schaben.« Der Cellist, wird durch die Partitur nicht nur dazu aufgefordert prophylaktisch »sämtliche Saiten ca. 50 cent tiefer« zu stimmen. Er ist zudem darüber informiert, unter welchen graphischen Umständen er wahlweise »sehr hoch (undefinierte Tonhöhe)«, »auf und direkt am Steg« oder »auf der Violoncellorückseite streichen« soll. Der Pianist schließlich bekommt gleich ein ganzes Arsenal von zusätzlichen Spielgeräten zur Hand, beispielhaft seien hier eine »Kreditkarte aus Plastik«, ein »Kinderglockenspiel«, »zwei Styroporplatten« und eine »»Trillerpfeife«« genannt, die immer dann zum Einsatz kommt, wenn sich der Eindruck nicht vermeiden lässt, dass die restlichen Ensemblemitglieder im freien Spiel zu weit gegangen sind. Die Arbeit am zur Verfügung gestellten Material – einmal motorisch freigesetzt – führt gerade gegen Ende des Stückes zu langanhaltenden Blöcken vermeintlich ›freischaffender Tätigkeit‹, in denen jeder Teil des Ensembles, mehr oder weniger eigenständig, die Möglichkeiten des zuhandenen Instrumentariums erkunden kann.

Das sensomotorische Band, das die Einheit von musikalischer Kadrierung, Einstellung und Montage bei Bruckner gewährleistet ist bei Koroliov offensichtlich gerissen. Gleichzeitig wird die instrumentaltechnische Sensomotorik überbetont. Für sich selbst genommen, als einzelne, wirken die Verkettungen der Aktionen durchaus schlüssig. Nur ihre musikalische Koordination misslingt zusehends, weil sie sich nicht mehr auf ein gemeinsames

organisatorisches Zentrum beziehen kann. Bei Koroliov zeichnet sich ein ästhetisches ›Wirk‹ ab, das aufgrund technischer Probleme nicht dazu kommt, ›gemeinsam‹ zu handeln und dennoch miteinander ›para-agiert‹. Wo Arbeit zu Spiel wird und Spiel zu Arbeit, scheint Bewegung als ›tertium comparationis‹ erhalten zu müssen.

Ich komme zum Schluß. Das Problem der musikalischen Kinematographik konnte im Rahmen meiner Arbeit *Resonanzen des Virtuellen* auf der Grundlage einer spekulativ durchgeführten philosophischen Suchbewegung umrissen werden. Es verweist auf eine im Wesentlichen unbewusst voranschreitende Differenztechnik des Virtuellen, deren motorische Effekte sich analytisch freilegen und in konkreten musikalischen Einzelfällen nachvollziehen lassen. *Die musikalische Kinematographik ist dadurch ausgezeichnet, dass sie Bewegung in einer zeithaften Weise in musikalische Körper und andere resonatorische Aufzeichnungsflächen einschreibt, um sie durch vielfältige Mechanismen ›technischer‹ Reproduktion in mehr oder weniger konsistenter Weise wiederzugeben.* Die Einschreibungsflächen sind dabei ebenso divers, wie die Modi plural sind, in denen sich die virtuelle Kinematographik aktualisieren kann. Als musikästhetisches Forschungsfeld lässt die musikalische Kinematographik auf diese Weise ontologische, wahrnehmungstheoretische und produktionsästhetische Aspekte ineinandergreifen und fordert – hoffentlich auch in Zukunft – zu einer differenzierten Aufteilung verschiedener operativer Ebenen künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung heraus.

Ich danke für die Aufmerksamkeit.