

Benjamin Sprick

Resonanzen des Virtuellen. Musikalische Kinematographik I

Zielrichtung. Die Dissertationsschrift *Resonanzen des Virtuellen. Musikalische Kinematographik I* befasst sich mit den Beziehungen von Musik und Bewegung. Sie versucht, die systematischen Grundzüge einer musikalischen Bewegungsanalyse zu skizzieren, die ›kinematographische Analyse der Musik‹ genannt wird. Dies mag zunächst gewöhnungsbedürftig erscheinen, da der Begriff des Kinematographischen bislang ausschließlich für optische Medien reserviert worden ist. 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.¹ *Die Musik jedoch* – so lautet die These, die in der Arbeit ausgeführt wird – *ist nicht weniger ›kinematographisch‹ als das Kino*. Im Gegenteil: Auch sie schöpft ihre Wirksamkeit aus einer Vielfalt von Bewegungseinschreibungen und -transformationen, die nach einer Ausweitung kinematographischer Terminologie verlangt.

1895 haben die Gebrüder Auguste und Louis Lumière in Paris nicht nur den ersten Kinematographen einer erstaunten 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 Bewegungsbild* und *Das Zeit-Bild* aufgegriffen und zu einer philosophischen Theorie des Virtuellen ausbuchstabiert. Diese Gedankenbewegung versuche ich in meiner Arbeit weiterzuführen, indem ich die Möglichkeiten erforsche, Deleuzes und Bergsons Begriffe in der musikästhetischen Diskussion wirksam werden zu lassen.

Künstlerisch-wissenschaftliche Forschung. Entsprechend dem transdisziplinären Forschungskontext, in dem meine Arbeit entstanden ist (Graduiertenkolleg ›Ästhetiken des

¹ 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.

Virtuellen« an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, HFBK), folgt ihre Argumentation einer »künstlerisch-wissenschaftlichen« Systematik, die versucht, musikästhetische und musikalisch-praktische Wissensbereiche miteinander in Resonanz zu versetzen. Auf der einen Seite werden philosophische Begriffe aus der musikalischen (und das heißt in meinem Fall vor allem: aus der cellistischen) Praxis gewonnen, die das philosophische Problem der Bewegung betreffen. Auf der anderen Seite werden Denkfiguren aus der Kino-Theorie von Deleuze auf die Musikästhetik übertragen, um sie auf diese Weise auf Dimensionen des Kinematographischen hin zu öffnen.

Durch dieses Vorgehen soll einer Reihe von Forschungsdesideraten begegnet werden: Das Problem der Bewegung wurde bisher in der musikästhetischen Diskussion gegenüber den Beziehungen von »Musik und Zeit« nur sporadisch behandelt. Auch trat die musikalische Praxis im musikästhetischen Diskurs nur randständig in den Fokus der Aufmerksamkeit. Zudem wurden Deleuzes Schriften innerhalb der Musikforschung bisher wenig systematisch rezipiert. Alle drei Aspekte habe ich bei der Konzeption meiner Arbeit berücksichtigt. Ihr Ziel besteht darin, einen neuen, auf die musikalische Praxis konzentrierten Ansatz des musikästhetischen Denkens zu entwickeln, der ontologische, wahrnehmungstheoretische und produktionsästhetische Aspekte in Einklang bring.

Inhalt. Ein Kinematograph ist – zumindest seiner etymologischen Wortbedeutung nach – zunächst nichts weiter, als ein »Bewegungs-Schreiber«. Im Falle des filmischen Kinematographen werden sichtbare Bewegungen zunächst in Form einzelner Momentaufnahmen auf einem Filmband festgehalten, um sie in dem Augenblick zu einer kontinuierlichen Bewegung zusammensetzen und auf eine Leinwand zu projizieren, in dem ihnen von außen kinetische Energie in Form einer Drehbewegung zugeführt wird. Auch ein Cello trägt gewisse 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 des Cellos damit, Vibrationen auszuprägen. Diese schreiben sich dem Cellokorpus ein, um sich der umliegenden Luft in Form von mehr oder weniger gleichmäßigen Druckschwankungen mitzuteilen.

Die kinematographische Verfassung des musikalischen Materials legt die Vermutung nahe, dass sich die von Deleuze in den Kino-Büchern herausgearbeitete Virtualität der Bewegung in den ästhetischen Operationen der Musik ebenso aufzeigen lässt, wie im Kino. Auch durch Musik können Kräfte der Bewegung eingefangen und zusammenmontiert werden, um ihnen in unterschiedlichen stilistischen Zusammenhängen 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 philosophisch-ästhetisches Problem aktualisiert, das bereits lange zuvor in den Künsten und insbesondere in der Musik, für Unruhe gesorgt hat. Es betrifft die Frage, wie sich Bewegung in einer zeithaften Weise ästhetisch aufzeichnen und in mehr oder weniger konstanten Form wiedergegeben werden kann. Musikalische und filmische Bewegungseinschreibung folgen allerdings nicht nur – wie ich im zweiten Teil meiner Arbeit zu verdeutlichen versuche – sehr unterschiedlichen technischen Reproduktionsanordnungen, sondern auch voneinander abweichenden historischen Entwicklungslinien. Während die Geschichte des Films im technischen Sinn knapp eineinhalb Jahrhunderte umfasst, erstreckt sich die Geschichte der Musik über mehrere Jahrtausende, um sich im Dunkel ihrer eigenen Frühe zu verlieren.

Die musikalische Kinematographie lässt sich nicht abstrakt bestimmen, sondern muss in der musikalischen Praxis selbst freigelegt werden. Das geschieht im ersten Teil der Arbeit im Rahmen von ›cellophilosophischen‹ Studien, die sich auf das musikalische Basismaterial des Tons konzentrieren und mit einer Analyse desjenigen instrumentaltechnischen Aktes ansetzen, der auch einer künstlerischen Praxis auf einem Streichinstrument regelhaft vorausgeht: dem sogenannten ›Stimmen‹ und seinem paradoxen Gegenstand, dem Kammerton *a*. Im zweiten Teil der Arbeit wird das Problem der musikalischen Kinematographie ausgehend von einer Analyse des orchestralen Aktes präzisiert und mit Blick auf Begriffe Bergsons und Deleuzes terminologisch erweitert. Fragen eines orchestralen ›Tutti‹ werden hier ebenso relevant, wie die kinematographische Genese des musikalischen Werks im Zwischenraum von Aufführung und Partitur. Der dritte Teil ist schließlich einer Reihe von analytischen Fallstudien gewidmet, die den zuvor entwickelten Bestimmungen eine konkrete Wendung zu geben versuchen.