

Benjamin Sprick

## Verteidigung einer These

HFBK-Promotionskolloquium 18.02.2019

**Prélude.** Wenn ein Cellist Johann Sebastian Bachs *Prélude für Violoncello solo* d-moll BWV 1008 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 des *a* entsteht die Notwendigkeit, die folgenden Sechzehntel leicht zu beschleunigen, um den zweiten Takt pünktlich mit einem *cis* beginnen zu können. Das Wechselspiel von zeitlicher Dehnung und metrischer Kontraktion bringt auf Anhieb eine pulsierende musikalische *Agogik* hervor, die sich im weiteren Verlauf des *Prélude* in vielfältiger Weise differenzieren wird.

[=> Musikbeispiel I: *Prélude* BWV 1008, 0:00 - 0:40]

»Angenommen man zöge ein elastisches Band von A nach B – könnte man dessen Dehnung aufteilen?« Henri Bergsons rhetorische Frage aus dem Buch *Schöpferische Evolution* macht deutlich, dass eine Bewegung mit dem Raum, den sie durchläuft keine Verbindung eingeht. Sie entgeht jeglicher Metrik. Während der durchlaufene Raum teilbar ist, lässt sich eine Bewegung nicht teilen, ohne sich dadurch in ihrer Beschaffenheit zu verändern. Sie zeigt sich als fragmentarische Totalität, die sich aus intensiven Zwischenräumen generiert. Wie Gilles Deleuze in seiner Kino-Studie *Das Bewegungs-Bild. Kino I* 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: »[D]ie Bewegung wird stets in einer konkreten Dauer stattfinden, jede Bewegung wird also ihre eigene qualitative Dauer haben.« Auch die zu Beginn von Bachs *Prélude* vom Cellisten hervorgebrachte Bewegung der Tondehnung hat eine qualitative »Dauer«. Sie zeigt sich als affektiv aufgeladene motorische »Geste«, die den durch sie hervorgerufenen musikalischen Ausdruck körperlich nachzuahmen scheint.

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«, die auf eine abstrakte Zeitordnung bezogen sind. Die musikalische Bewegung muss ihnen auf Umwegen entnommen werden. Sie scheint in einer eigentümlicher Weise im Noten-Zeichen gespeichert zu sein, ohne dass diese einen direkten Hinweis auf die Möglichkeit einer Entbergung des Gespeicherten geben würde. Ein Notentext gleicht daher 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. In anderen Worten: Ein Notentext ist ein virtuelles Kraftfeld, das in der musikalischen Praxis eine Vielfalt motorischer Effekte und mentaler Wirkungen hervorrufen kann.

Wie durch einen kurzen Ausschnitt aus dem Kapitel »Noten zum Klang-Bild« angedeutet wird, widmet sich meine Arbeit *Resonanzen des Virtuellen. Musikalische Kinematographie I* einer philosophischen Analyse der musikalischen Bewegung. Diese wird ›kinematographische Analyse der Musik‹ genannt, was zunächst etwas gewöhnungsbedürftig erscheinen mag. Der Begriff des Kinematographischen ist vor allem für optische Medien reserviert worden, seit ihn die Gebrüder *Lumière* 1895 mit dem Nachdruck ihres Nachnamens in die Geschichte der technologischen Innovationen visueller Kommunikation eingeführt haben. Wenn von ›Kinematographen‹ die Rede ist, sind daher in der Regel Apparaturen gemeint, die zur Aufzeichnung und Wiedergabe in Bewegung versetzter Licht-Bilder dienen, so wie sie vor allem vom Kino in Szene gesetzt werden. *Die Musik jedoch* – so lautet zumindest die These, die ich in meiner Arbeit auszuführen versucht habe (und die es heute zu verteidigen 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 Gedankenbewegung versuche ich in meiner Arbeit aufzugreifen, indem ich die Möglichkeiten erforsche, Deleuzes und Bergsons Begriffe in der musikästhetischen Diskussion wirksam werden zu lassen.

Ein Kinematograph ist – zumindest seiner etymologischen Wortbedeutung nach – zunächst nichts weiter, als ein ›Bewegungs-Schreiber‹. Er zeichnet Bewegungen auf, 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, um sie in dem Augenblick zu einer kontinuierlichen Bewegung neu zusammzusetzen und auf eine Leinwand zu projizieren, in dem ihnen von außen kinetische Energie in Form einer Drehbewegung zugeführt wird. Bewegungseinschreibung und Bewegungsreproduktion sind im Falle des filmischen Kinematographen zeitlich voneinander getrennt. Die ersten Kinematographen waren dementsprechend Filmkamera, Kopiergerät und Filmprojektor in einem.

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. 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-Kinematographien bevölkert, was metaphysische Unterscheidungen von ›Form‹ und ›Materie‹ als fragwürdig erscheinen lässt. Ein Ton beispielsweise – eine periodische Schallwelle – lässt sich mit Bergson und Deleuze als *Ensemble akustischer Kräfteverhältnisse begreifen*, das sich in den Bewegungsrelationen seiner Elemente selbst mit-teilt.

Die hier angedeutete, kinematographisch-ontologische Genese des musikalischen Materials legt die Vermutung nahe, dass sich die von Deleuze in den Kino-Büchern herausgearbeitete Virtualität der Bewegung und ihre vielschichten Beziehungen zur Zeit 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. Seit der frühen antiken Philosophie gibt es, so Deleuze, »viele Auffassungen der Zeit in Abhängigkeit von der Bewegung, im Verhältnis zur Bewegung, je nach den verschiedenen Zusammensetzungen.« Und es ist nur wahrscheinlich, dass diese Diversität sich auch in

den verschiedenen Epochen und Stilen der Kompositionsgeschichte niedergeschlagen. Musikalische und filmische Bewegungseinschreibung folgen allerdings nicht nur 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 Jahrtausende, um sich – ich zitiere aus dem Gutachten von Hans-Joachim Lenger – »im Dunkel ihrer Frühe zu verlieren.«

Die argumentative Entfaltung meiner These musste in Form einer spekulativen Doppelbewegung voranschreiten, um sich an den von ihr umrissenen Forschungskontext anzunähern. Auf der einen Seite wurden philosophische Begriffe aus der musikalischen (und das heißt in meinem Fall vor allem: aus der cellistischen) Praxis »extrahiert«, die das philosophische Problem der Bewegung betreffen. Auf der anderen Seite habe ich Denkfiguren aus Gilles Deleuzes Kino-Büchern auf die Musikästhetik übertragen, um sie auf diese Weise auf Dimensionen des Kinematographischen hin zu öffnen. Durch dieses Vorgehen strebte ich nicht zuletzt an, eine Reihe von Forschungsdesideraten zu begegnen: Das Problem der Bewegung wurde bisher in der musikästhetischen Diskussion gegenüber dem Verhältnis von »Musik und Zeit« nur sporadische Aufmerksamkeit geschenkt. Auch trat die musikalische Praxis im musikästhetischen Diskurs nur randständig in den Fokus der Aufmerksamkeit. Zudem wurden Deleuzes Schriften bisher wenig systematisch rezipiert. Alle drei Aspekte habe ich bei der Konzeption meiner Arbeit berücksichtigt. Das Ziel meiner Überlegungen besteht darin, einen neuen, praxisorientierten Ansatz des musikästhetischen Denkens zu entwickeln, den ich in einer vorläufigen Wendung als »musikalische Kinematographik« bezeichnet habe.

Die musikalische Kinematographik 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. Im zweiten Teil der Arbeit wird das Problem der musikalischen Kinematographik ausgehend von einer Analyse des orchestralen Aktes präzisiert und mit Blick auf Begriffe Bergsons und Deleuzes terminologisch geschärft. Der dritte Teil ist schließlich einer Reihe von Ansätzen des musikalischen Denkens gewidmet, die die musikalische Kinematographik analytisch auflösen und zerstreuen.

**I.** Die Argumentation des ersten Teils setzte mit einer Analyse desjenigen instrumental-technischen Aktes an, der auch einer künstlerischen Praxis auf einem Streichinstrument regelhaft vorausgeht: dem sogenannten »Stimmen« und seinem paradoxen »Gegenstand«,

dem Kammerton *a*. Als abstrakt festgelegte Norm aktualisiert sich der Kammerton als Mischungen von Tonfrequenz und klangfarblichem Spektrum, die sich dem Stimmenden als Unsicherheit über die Frage mitteilen, ob sein Instrument bereits ausreichend gestimmt ist oder nicht. Als Mischung von Tonhöhe und *timbre* entzieht sich die klangliche Aktualisierung des Kammertons dem kontrollierenden Zugriff einer »bestimmenden« oder »reflektierenden Urteilskraft«<sup>1</sup> und arbeitet damit gewissermaßen gegen sich selbst. Die multiplen Bewegungen seiner klanglichen Genese lassen sich nicht erschöpfend vom Bewusstsein aufzeichnen, gleichzeitig durchlaufen sie ›wie von selbst‹ eine Reihe technischer Schnittstellen und metrischer Abstände, die zum Gegenstand einer ästhetischen Evaluation gemacht werden. Der Kammerton lässt sich daher mit Deleuze als »Perzeptions-Klang« bezeichnen, der die philosophische Frage nach einer »Wahrnehmung der Wahrnehmung« klingend impliziert. Derartige Paradoxien lassen sich auch in einer Kartographie technischer Variablen der cellistischen Tonerzeugung konkretisieren, die sich – zum Beispiel während des Übens einer Tonleiter – in immer neuen Schichten zusammensetzen. In Rekurs auf Begriffe Deleuzes konnte hier von einem ›Aktions-Klang‹ gesprochen werden, der sich als konstitutiver Zerfall und Neuverkettung motorisch-technischer Handlungspotentiale bezeichnen ließ.

Die ontologische Unruhe der musikalischen Bewegung bildet allerdings nicht nur in der Produktion des Tons Resonanzen aus. Auch im Versuch seiner theoretischen Einfassung klingt sie in vielfältiger Weise wider. Im vierten Kapitel des ersten Teils rückte daher die Frage in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, wie der Ton in der Geschichte der Philosophie sowohl in Bezug auf die ihm innewohnende Bewegungsproblematik, als auch auf die Variabilität seiner technischen Produktionsverläufe konzipiert wurde. Die Vielfalt der musikalischen Kinematographie zeigte sich hier in den diversen Modi, in denen sich die Virtualität des Tons als Problem ins philosophische Denken eingeschrieben hat. Es konnte gezeigt werden, dass der ›philosophische Ton‹ zwar nicht minder vielfältig erklingt, als seine instrumentaltechnischen Varianten, er aber immer wieder der ihm eigenen Virtualität konzeptionell beraubt wird, indem er begrifflichen Systematiken untergeordnet wurde. Um dieser Tendenz zu entgehen, wurde der Ton skizzenhaft – in Anlehnung an eine von Deleuze geprägte Terminologie – als ›Klang-Bild‹ (*image-sonore*) gefasst. Diese Konzeption ermöglicht, den Ton als Bewegung und wirkende Kraft zu denken, ohne ihn durch transzendente Begriffskategorien lediglich ›kritisch‹ einzugrenzen. Als Klang-Bild begriffen

---

<sup>1</sup> Kant AA (V), 179.

zeigt sich der Ton als Ensemble von Kräfteverhältnissen, deren ontologische Verfassung auch die selbst hervorbringenden Techniken und Medien der Einschreibung affiziert. Derartige Resonanzwirkungen wurden im fünften Argumentationsschritt der cellophilosophischen Suchbewegung mit dem Noten-Bild und seinen verwickelten Beziehungen zu Aufführung und technischer Reproduktion in Beziehung gesetzt. Fragen der Schriftlichkeit und Textualität, die neben den kinetisch-motorischen Facetten die zweite wesentliche Komponente der musikalischen Kinematographie bilden, wurden hier zumindest gestreift, um dadurch ein vielseitiges, in der Literatur bereits weiträumig abgeschrittenes Forschungsfeld in den Fragehorizont mitaufzunehmen.

Bei aller Anbindung an die musikalische Praxis und deren systematischer Reflexion blieben die Überlegungen des ersten Teils, die, *zusammen* mit dem Ton und *wie* er selbst, um schwer zu greifende ontologische Zwischenräume kreisten, noch in einer merkwürdigen Weise musikalisch unkonkret. Der Ton zirkulierte hier zuweilen monadenhaft im cellophilosophischen Denken umher und seine Philosophie drohte, in eigentümlicher Weise ›monoton‹ zu werden. Dem wurde im zweiten Teil der Arbeit insofern Abhilfe geschaffen, als die Isolation der cellophilosophischen Übezelle verlassen und gegen die offene Bühne einer orchestralen Situation eingetauscht wurde. Fragen eines orchestralen ›Tutti‹ wurden hier ebenso virulent, wie die kinematographische Genese des musikalischen Werks im Zwischenraum von Aufführung und Partitur.

Deren konstitutives Ineinandergreifen konnte mit Anton Bruckners 7. Symphonie in E-Dur an einem Beispiel entwickelt werden, das – wie wir gleich hören werden – bereits zu seinem Beginn eine genuin kinematographische Tonproduktion in Szene setzt. Bruckners Symphonie hebt mit einem euphorischen ›Tremolo‹ an – einer flimmernden Tonrepetition – die aus einer Vielzahl einzelner, metrisch nicht aufeinander abgestimmter Bogenbewegungen hervorgeht, die in ihrem Zusammenspiel dennoch eine charakteristische musikalische ›Stimmung‹ erzeugen. Die virtuelle Vielfalt des Tons (deren Mikrologie im ersten Teil gleichsam ›ontologisierend‹ freigelegt wurde) wird im Tremolo ›ontisch‹ nach außen gekehrt. Eine ›lang gezogene‹ Cello-Melodie begiebt sich zu dieser unruhigen Eröffnung in denkbar großen Kontrast. Der orchestrale Klangapparat wird hier in einer charakteristischen Weise ›angeworfen‹. Er versetzt sich selbst in Bewegung, um sein virtuelles Klangpotential in einer Ko-Existenz divergierender Klangmischungen zu aktualisieren.

[=> Musikbeispiel II: Bruckner – 7. Symphonie]

Der orchestrale Akt zerfällt zu Beginn von Bruckners Symphonie in drei wesentliche kinematographische Operationen: Zum einen werden die relativ geschlossenen Systeme festgelegt, die alles das umfassen, was in Bewegung versetzt werden kann. Zum anderen wird die Bewegung bestimmt, die in den relativ geschlossenen Systemen zwischen Elementen oder Teilen des Ensembles entsteht. Und schließlich wird das veränderliche Ganze festgelegt, das sich in der und durch die Bewegung ausdrückt. Diese drei Ebenen bilden den Schauplatz einer kinematographischen Analyse der musikalischen Bewegung. Sie müssen immer zusammengedacht werden, können aber gleichzeitig – je nach konkreter Fragestellung – voneinander isoliert betrachtet werden.

Trennen wir also künstlich, was faktisch immer zusammengehört. Versuchen wir, der eben gehörten Passage aus Bruckners Symphonie – ausgehend von einer Paraphrase einiger Gedanken aus Deleuzes Buch *Das Bewegungs-Bild* – ein paar erste Bestimmungen zu geben. Wie gut zu sehen ist kadriert Bruckners Partitur zunächst ein relativ gegenstandsarmes ›Klangfeld‹, das ein umso vielseitigeres musikalisches ›Off‹ produziert. Die meisten Instrumente pausieren zu Beginn der Symphonie, was jedoch nicht heißt, dass sie dadurch am musikalischen Geschehen unbeteiligt wären. Im Gegenteil: Die von ihnen offengelassenen Leerstellen machen vielmehr möglich, dass sich das Klangfeld zu einer solistisch in Szene gesetzten Cello-Kantilene kontrahieren kann, der die volle orchestrale Aufmerksamkeit sicher ist. Die Kadrierung erscheint hierbei als eine Operation von begrenzender Rahmung, die zugleich ein unbegrenzbares Außerhalb erzeugt.

Im Gegensatz zu den einschneidenden Operationen der Kadrierung ist die *musikalische Einstellung* bei Bruckner mit strömenden und zeithaft öffnenden Bewegungseinschreibungen verbunden. Die Einstellung setzt das kadrierte Ensemble in Bewegung, um zugleich die Veränderung einer über das Ensemble hinausweisenden Gesamtheit zum Ausdruck zu bringen. Sie hat somit zwei Seiten: Eine ist den klanglichen Elementen zugewandt, deren relative Position sie variieren lässt, die andere bezieht sich auf ein Ganzes, dessen absolute Veränderung sie klingend ausdrückt. Im hier diskutierten Beispiels überlagern sich zwei heterogene musikalische Einstellungen und werden zu einer übergeordneten Einstellung zusammengeschlossen. Eine mikrologische Klangsynthese (Tremolo) wird mit dem elegischen Bogen einer weitausgreifenden melodischen Entwicklung (Kantilene) in Beziehung gesetzt. Indem sich die einzelnen Klang-Bilder, aus denen Tremolo und Kantilene formiert werden, bewegen und ihre Position im Rahmen des orchestralen Ensembles verändern, drücken sie eine qualitative Veränderung des symphonischen Ganzen aus, die vom gesam-

ten symphonischen Ensemble ((das heißt auch von den Instrumenten, die (noch) pausieren)) durchlaufen wird. Jede Mikrobewegung des Ensembles und jede instrumentaltechnische Aktion des symphonischen Prozesses findet ihre Notwendigkeit darin, dass durch sie eine absolute Veränderung eines Ganzen ausgedrückt wird, die die einzelnen (Sub-)Ensembles durchmachen.

Bleibt noch, das Zusammenspiel von Kadrierung und Einstellung zeithaft zu koordinieren, eine Aufgabe, die der musikalischen Montage zukommt. Sie bezieht die einzelnen Klang-Bilder (Töne, Phrasen, Gruppen, Abschnitte) auf die Dauer und geht – so zumindest Deleuze – mit einer konstruktiven Bestimmung der musikalischen Idee einher. Dadurch produziert sie ein indirektes Bild der Zeit, die aus den Verkettungen der einzelnen Klänge erschlossen werden kann. Am Anfang von Bruckners Symphonie werden zwei Figuren musikalischer Gegenwart übereinandergeschichtet. Die Bewegung des Tremolos suggeriert eine musikalische Gegenwart, die die Zeit als den unmittelbaren Fluss eines musikalischen ›Jetzt‹ zusammensetzt und dabei Vergangenheit und Zukunft auszulöschen scheint. Verschiedene, zeithaft verfasste Einschnitte der Geigenbögen werden simultan präsentiert und zum symphonischen Grundrauschen einer verräumlichten Zeit aufeinandergeschichtet. Die Kantilene hingegen erzeugt eine musikalische Gegenwart, die Vergangenheit und Zukunft miteinschließt und die Gegenwart als ›Jetztpunkt‹ tilgt. Bei der Gegenwart des Tremolos erweist sich die musikalische Bewegung als ›verräumlichte Zeit‹. Bei der Gegenwart der Kantilene handelt es sich um eine Art ›temporalisierte Räumlichkeit‹. Die Melodie versammelt eine Reihe von Spannungszuständen, deren Ineinandergreifen sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Zukunft hin ausgerichtet ist und eine ›temporalisierte Räumlichkeit‹ suggeriert. Beide Ebenen – verräumlichte Zeit und verzeitlichte Räumlichkeit – verbinden sich bei Bruckner zu einer ›monumentalen‹ bzw. ›erhabenen‹ Klangmontage. 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 dieses zumindest musikalisch zu suggerieren.

Die skizzenhaften, gleichsam noch stark an der Terminologie von Deleuze orientierten ›Übertragungsversuche‹ kinematographischer Terminologie auf die Symphonik Bruckners lassen anklingen, dass es nötig war, das durch Cello-Philosophie und Deleuze-Paraphrase gewonnene Vokabular im Rahmen weiterführender analytischer Studien zu konkretisieren. Unter dem Motto ›Kammermusik‹ setze ich daher zu einer Aneinanderreihung analytischer Studien an, die den größten Teil noch abstrakt gebliebenen Bestimmungen eine konkrete Wendung zu geben versuchten.



Dabei fiel neben vielem Anderen ins Auge, dass die Operationen musikalischer Kadrierung, Einstellung und Montage in vielen kompositorischen Zusammenhängen *in ihrer ästhetischen Operationalität* kompositorisch thematisiert werden. In Andrej Koroliov's Komposition *Corrosion of conformity – working class children* beispielsweise – einem 2007 uraufgeführten Trio für Klavier, Klarinette, Violoncello und ›Zusatzinstrumente‹ – lässt sich die Tendenz ausmachen, die Kadrierung weniger als vorbereitendes Element der musikalischen Montage einzusetzen, als sie durch sich selbst – und somit ihre operative Funktionalität – an ihre eigenen Grenzen zu führen. Anders gesagt: Die Selbstbegrenzung der Komposition durch die Koordination von Partitur und Aufführung kehrt bei Koroliov in die Aufführung selbst zurück, deren Voraussetzungen vom Komponisten höchstpersönlich modifiziert werden, ohne dass sich dafür rationale oder bewusst nachzuvollziehbare Gründe ausmachen lassen.

Der von Koroliov in der Partitur unter der Bezeichnung ›Zubehör‹ kadrierte »Materialstand« (das heißt die zu verwendenden Instrumente und geforderten Spieltechniken) wirkt dementsprechend eher unsystematisch zusammengestellt. Die Klarinetistin soll beispielsweise zusätzlich zu ihrem Instrument über »2 Styroporplatten, 3 Holzblöcke, eine kleine Schiefertafel (mit dem Griffel zu ›spielen‹) und eine Trillerpfeife« verfügen, kann alternativ aber auch einen »kleinen Tam-Tam auf den Tisch legen und mit Holz- bzw. Metallstiel in der Mitte schaben.« Der Cellist, der durch die Partitur dazu aufgefordert wurde prophylaktisch »sämtliche Saiten ca. 50 cent tiefer« zu stimmen wird 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 bekommt gleich ein ganzes Arsenal von zusätzlichen Spielgeräten zur Hand: »1. ein Metallplektron, 2. Filzschlegel, 3. Holzschlegel, 4. Bottleneck, 5. hoher Holzblock, 6. Kreditkarte aus Plastik, 7. Kinderglockenspiel (geht über 2 Oktaven), 8. zwei Styroporplatten und eine ›Trillerpfeife««. Das eine derartig großzügige Begrenzung des Materialstandes in gewisse Aporien führt, liegt auf der Hand. Die Arbeit am zur Verfügung gestellten Material – einmal motorisch freigesetzt – verselbstständigt sich zusehends und 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 zu-handenden Instrumentariums erkunden kann. Das von Koroliov kadrierte Klangfeld mutiert hier zum offenen Experimentierfeld, das dennoch von motorischen Handlungsanweisungen bevölkert wird. »Violoncello mindestens 2 Minuten (hart) arbeiten!« ist hier beispielsweise im Rahmen einer Solo-Kadenz in der Partitur zu lesen, für die der entsprechende Teil des Ensembles »Violoncello und Bogen aus der Hand« geben und stattdessen

»eine Handsäge und ein dickes Stück Holz« zur selben nehmen soll. Der Klarinettenpart wird zur gleichen Zeit angewiesen, »stumpf aber verbissen« eine Schiefertafel zu bearbeiten, während der Pianist die Fähigkeit des ›multi-tasking‹ unter Beweis stellt, indem er zeitgleich mit Trillerpfeife und ›Inside-Plektron‹ musiziert.

[=> Musikbeispiel III: Koroliov – *working class children*]

Das sensomotorische Band, das die Einheit der musikalischen Einstellung gewährleistet, und den Sinn der Kadreierung generiert ist bei Koroliov offensichtlich gerissen. Gleichzeitig wird die instrumentaltechnische Sensomotorik überbetont, indem die Teile des Ensemble in reflexhaft ablaufende Klangproduktionen eintreten, die sich eines unkonventionellen ›Zusatz‹-Instrumentariums bedienen. Wo Arbeit zu Spiel wird und Spiel zu Arbeit, muss Bewegung offensichtlich als ›tertium comparationis‹ erhalten. Sinnbild für diesen inszenierten kompositionstechnischen Autoritätsverlust ist eine Trillerpfeife, die immer dann zum Einsatz kommt, wenn sich der Eindruck nicht vermeiden lässt, dass die Ensemblemitglieder im freien Spiel zu weit gegangen sind und einer orientierungsstiftenden akustischen Begrenzung bedürfen.

Womöglich ist das ein passendes Stichwort, um zu einem kurzen Fazit anzusetzen, das auf die Ergebnisse der bisherigen Analysen zielt sowie auf die Notwendigkeit sie im Rahmen weiterführender Studien fortzusetzen. Das Problem der musikalischen Kinematographik konnte auf der Grundlage einer spekulativ durchgeführten philosophischen Suchbewegung gestellt 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 zu einer differenzierten Aufteilung verschiedener operativer Ebenen künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung heraus.

Ich danke für die Aufmerksamkeit

