

Birger Petersen

Deleuze liest Leibniz: Musiktheorie und Monade

Symposium »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

Deleuze liest Leibniz: Musiktheorie und Monade

Deleuzes philosophische Konzeption der »Falte« ist stark geprägt von der Theorie der Monaden in Gottfried Wilhelm Leibniz' *Monadologie*. Dessen Ausführungen sind durchaus auch als Beitrag zur Musiktheorie zu verstehen – auch im Kontext seiner Einlassungen zur Berechnung irrationaler Zahlen. Das 300. Todesjahr des bedeutenden Mathematikers mag Anlass genug sein, sich die musiktheoretischen Konsequenzen dieser Arbeiten zu vergegenwärtigen; die Lesart Deleuzes wiederum, der unter anderem am Verhältnis von Harmonie und Melodie ausführlich darzustellen versucht, inwiefern sich virtuelle Beziehungen in der Wahrnehmung aktualisieren lassen und dabei auf die Monadologie bei Leibniz verweist, kann nicht nur für das Verständnis des von Deleuze beschworenen historischen Kontexts helfen, sondern auch für eine Verortung der Musiktheorie bei Leibniz.

Leibniz (1): Deleuze als Philosophiehistoriker

Deleuzes Hinwendung zu Leibniz wirkt vor dem Hintergrund seiner älteren Schriften¹ zunächst wie eine Regression: »ein Rückschritt auf den Mechanismus der Barockzeit«². Ulrich Johannes Schneider weist darauf hin, dass sich in der Debatte um den Rationalismus im 20. Jahrhundert eine umfangreichere Rezeption der Arbeiten Leibniz' auch außerhalb poststrukturalistischer Diskurse ausmachen lässt: Martin Heidegger rezipierte Leibniz beispielsweise ähnlich emphatisch wie Deleuze, wenn auch als Teil seiner geschichtsphilosophischen »Destruktion« traditioneller Metaphysik.³ Deleuze begreift Philosophiegeschichte eher »wie die Collage in einem Gemälde«, wie eine »Kopie [...], die der Kopie entsprechende Modifikationen« enthält. Dementsprechend kennt er keine transzendente oder negative Geschichtsphilosophie, »sondern nur die Geste der Abkehr von historischen Konstruktionen«⁴. Er gibt zu:

»Ich gehöre zu einer Generation, einer der letzten Generationen, die man mehr oder weniger mit der Philosophiegeschichte umgebracht hat. Die Philosophiegeschichte übt in der Philosophie eine offensichtlich repressive Funktion aus, sie ist der eigentlich philosophische Ödipus: »Du wirst doch wohl nicht wagen, in deinem eigenen Namen zu sprechen, bevor du nicht dieses oder jenes gelesen hast, und dieses über jenes, und jenes über dieses.«⁵

Deleuzes Leibniz-Buch kann darüber hinaus auch als Beitrag zur Geschichte der Mathematik verstanden werden, die sich Deleuze auf eine entsprechende Art zunutze macht.⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz

¹ Diese waren dem Maler Francis Bacon (*Logik der Sensation*, 1984), der Philosophie Henri Bergsons (*Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild*, 1983 bzw. 1985) sowie dem Denken Michel Foucaults (*Foucault*, 1986) gewidmet.

² Roger Behrens, »Einige Bemerkungen zur poststrukturalistischen Theoriemodus am Beispiel von Gilles Deleuze«, S. 6, vgl. http://alt.rogerbehrens.net/deleuze_fsk.pdf (abgerufen am 31.1.2017).

³ Ulrich Johannes Schneider, »Das Problem der zureichenden Vernunft. Leibniz, Heidegger und Deleuze«, in: *Nilhil sine ratione. Mensch, Natur und Technik im Wirken von G. W. Leibniz (Akten des VII. Internationalen Leibniz-Kongresses)*, hrsg. von Hans Poser, Berlin 2001, S. 1138–1146; hier: S. 1138.

⁴ Ulrich Johannes Schneider, »Theater in den Innenräumen des Denkens. Gilles Deleuze als Philosophiehistoriker«, in: *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, hrsg. von Friedrich Balke und Joseph Vogl, München 1996, S. 103–124; hier: S. 107.

⁵ Gilles Deleuze, *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a. M. 1993, S. 15f.

⁶ Vgl. in diesem Kontext Simon B. Duffy, *Deleuze and the History of Mathematics: In Defense of the »New«*, London u. a. 2013, S. 2: »The mathematical problematics extracted from the history of mathematics are directly redeployed by Deleuze in order to

verstand sich selbst eher als Universalist; eine ausschließliche Vereinnahmung dieser Persönlichkeit für die Musikwissenschaft verbietet sich von selbst, und auch Deleuze erkennt von vornherein die Vielgestaltigkeit der Äußerungen Leibniz' an. Er zitiert in musikalischem Kontext darüber hinaus mehrheitlich eher kunstferne Texte, vor allem die Briefe.⁷

Bereits in seiner frühen Schrift *Dissertatio de arte combinatoria* (1666) bewegen Leibniz musikbezogene Fragen.⁸ Er verwendet außerdem im Kontext des Briefwechsels mit dem Hofbeamten Conrad Henfling harmonische Gleichungen, die sich für eine mathematische Darstellung von historischen Intervall- und Stimmungssystemen eignen; die Korrespondenz behandelt Henflings Vorschlag zur Temperierung und das von ihm neu entwickelte Klaviarium. Diese Briefe aus den Jahren 1705–1711 geben einen Einblick in die musiktheoretische Diskussion der Zeit und die speziellen mathematischen Probleme der Temperierung.⁹

Deleuze beantwortet im dritten Kapitel von *Die Falte* die Frage »Was ist barock?« indem er versucht, Leibniz' *Monadologie* differenzphilosophisch zu aktualisieren. Leibniz' Konzept der Monade geht bekanntlich von der Vorstellung einer prästabilierten Harmonie zwischen Körper und Seele aus; Voraussetzung dieser harmonischen Einheit sind drei Merkmale – Existenz, Zahl und Schönheit:

»Die harmonische Einheit ist nicht die des Unendlichen, sondern sie erlaubt, das Existierende als sich aus dem Unendlichen Ergebendes zu denken; es ist eine numerische Einheit, insoweit sie eine Vielfalt einhüllt (existieren ist nichts anderes als harmonisch sein); sie setzt sich im Sinnlichen fort, insoweit sie es verworren, ästhetisch, erfassen.«¹⁰

Deleuze erkennt in Leibniz' Lehre von den irrationalen Zahlen eine Annäherung des Irrationalen und des Existierenden: Dadurch, dass er das Irrationale als Zahl des Existierenden betrachtet, scheint es ihm möglich, »eine unendliche Reihe von in besonderer Form im Inkommensurablen eingehüllten oder verborgenen rationalen Zahlen zu entdecken.«¹¹ Die einfachste Form ist die des Kehrwerts:

reconfigure particular philosophical problematics in relation to the history of philosophy. This is achieved by mapping the alternative lineages in the history of mathematics onto corresponding alternative lineages in the history of philosophy, i.e. by isolating those points of convergence between the mathematical and philosophical problematics extracted from their respective histories. This is achieved by using the mathematical problems of these alternative lineages in the history of mathematics as models to reconfigure the philosophical problems by constructing an alternative image in the history of philosophy. The redeployment of mathematical problematics as models for philosophical problematics is one of the strategies that Deleuze employs in his engagement with and reconfiguration of the history of philosophy.«

⁷ So etwa in Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt a. M. 1995, S. 219f.; vgl. Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988, S. 177f.

⁸ Vgl. Wolfgang Hirschmann, »Das 17. Jahrhundert: Desintegration und Diversifizierung«, in: *Musiktheorie*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, 2), Laaber 2005, S. 93–126, hier: S. 123; Gottfried Wilhelm Leibniz, *Philosophische Schriften* Bd. 1: 1663–1672, Berlin 1990, S. 163–230, vor allem S. 178. Zum ideengeschichtlichen Zusammenhang vgl. Sebastian Klotz, »Ars combinatoria« oder »Musik ohne Kopfzerbrechen«. Kalküle des Musikalischen von Kircher bis Kirnberger«, in: *Musiktheorie* 14 (1999), S. 231–245, bzw. ders., *Kombinatorik und die Verbindung der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780*, Berlin 2001.

⁹ *Der Briefwechsel zwischen Leibniz und Conrad Henfling. Ein Beitrag zur Musiktheorie des 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Rudolf Haase (= *Veröffentlichungen des Leibniz-Archivs*, 9), Göttingen 1982; vgl. Walter Bühler, *Musikalische Skalen bei Naturwissenschaftlern der frühen Neuzeit. Eine elementarmathematische Analyse*, Frankfurt a. M. 2013, bzw. ders., »Musikalische Skalen und Intervalle bei Leibniz unter Einbeziehung bisher nicht veröffentlichter Texte«, in: *Studia Leibnitiana* XLII (2010), S. 129–161, bzw. Ulrich Leisinger, *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (= *Pommersfeldener Beiträge*, 7), Würzburg 1994.

¹⁰ Deleuze, *Die Falte*, S. 210; vgl. Deleuze, *Le pli*, S. 175: »L'unité harmonique n'est pas celle de l'infini, mais celle qui permet de penser l'existant comme découlant de l'infini; c'est une unité numérique, pour autant qu'elle enveloppe une multiplicité (exister n'est rien d'autre qu'être harmonique); elle se continue dans le sensible pour autant que les sens l'appréhendent confusément, esthétiquement.« Deleuze bezieht sich dabei auf Gottfried Wilhelm Leibniz, *Philosophical Papers and Letters*, hrsg. von Leroy E. Loemker, Dordrecht 1969, Bd. 1, S. 58, und Nikolaus von Kues, *Der Laie über die Weisheit*, hrsg. von Renate Steiger, Hamburg 1988, S. 39 und 57f.

¹¹ Deleuze, *Die Falte*, S. 211; vgl. Deleuze, *Le pli*, S. 176: »Il lui semble possible de découvrir une série infinie de rationnels enveloppés ou cachés dans l'inkommensurable, sous une forme particulière.«

»Wenn man die unterschiedlichen Erscheinungen des Wortes ›harmonisch‹ betrachtet, verweisen sie konstant auf Kehrwerte oder reziproke Zahlen: das harmonische Dreieck der Zahlen, das Leibniz erfand, um das arithmetische Dreieck von Pascal zu vervollständigen; das harmonische Mittel, welches die Summe der Kehrwerte bewahrt; aber auch die harmonische Unterteilung, die harmonische Zirkulation, und das, was man später als die Obertöne einer periodischen Bewegung entdecken wird.«¹²

Und schließlich:

»Was das unendliche Sein für harmonisch hält, begreift es als Monade, d. h. als intellektuellen Spiegel oder Ausdruck der Welt. Auch ist die Monade das Existierende par excellence, denn die Monade ist Zahl, numerische Einheit, entsprechend der pythagoreischen und platonischen Tradition. Für Leibniz ist die Monade eben die ›einfachste‹ Zahl, d. h. der Kehrwert, die reziproke, harmonische Zahl: sie ist Spiegel der Welt, weil sie umgekehrtes Bild Gottes ist, Kehrwert des Unendlichen [...].«¹³

Deleuze und der Barock

»Der Barock verweist nicht auf ein Wesen, sondern vielmehr auf eine operative Funktion, auf ein Charakteristikum. Er bildet unaufhörlich Falten. Er erfindet die Sache nicht: es gibt die vielen aus dem Orient stammenden Falten, die griechischen, römischen, romanischen, gotischen, klassischen usw. Falten. Sondern er krümmt die Falten um und um, treibt sie ins Unendliche, Falte auf Falte, Falte nach Falte. Die ins Unendliche gehende Falte ist das Charakteristikum des Barock.«¹⁴

Mit dieser Darstellung beginnt Deleuze seine Auseinandersetzung mit Leibniz und dem Barock. Dass diese Zeit und ihre Philosophie für Deleuze in den Vordergrund rücken, ist sicherlich auch mit der kulturhistorischen Kontextualisierung des Barocks um die Mitte des 20. Jahrhunderts zu erklären. Vor allem aber fungiert Leibniz als wichtiger Bezugspunkt innerhalb seiner differenzphilosophischen Relektüre der klassischen Metaphysik, wenn er von Deleuze neben Spinoza von Anfang an der cartesischen Tradition gegenübergestellt wird.¹⁵ Auch außerhalb der Philosophie sind Äußerungen zum Barock als interne Verweise auf historische Bezüge zu konstatieren. Hanns Eisler stellt in seinem Essay »Über die Dummheit in der Musik« auf neoklassizistische Tendenzen seiner Zeitgenossen zielend fest:

»[...] gewisse Komponisten versuchen, abstraktes ›Kollektivgefühl, das sie zu empfinden glauben, oder wie es dumpf heißt: das Gemeinschaftserlebnis, im Barock zu finden. Wobei aber endlich einmal festgestellt werden muss, dass es nichts Langweiligeres und Geistloseres gibt als zweit- und drittklassige Barockmusik. Barockstil heute ist die Flucht in die Musikgeschichte. Komponisten dieses Stils glauben, damit die verfeinerte, allerdings auch überhitzte Subjektivität der alten Avantgarde überwunden zu haben und sich sozial zu benehmen. Ich halte das für dumm, weil sie die Wirklichkeit, die viel komplizierter ist und die man nicht wegeskamotieren kann, durch Barock-Sequenzen zu verkleistern versuchen.«¹⁶

¹² Deleuze, Die Falte, S. 211; vgl. Deleuze, *Le pli*, S. 176: »Que l'on considère les différentes apparitions du mot ›harmonique‹, elles renvoient constamment à des nombres inverses, ou réciproques : le triangle harmonique des nombres, inventé par Leibniz pour compléter le triangle arithmétique de Pascal ; la moyenne harmonique, qui conserve la somme des inverses ; mais aussi la division harmonique, et ce qu'on découvrira plus tard comme les harmoniques d'un mouvement périodique.«

¹³ Deleuze, Die Falte, S. 212; vgl. Deleuze, *Le pli*, S. 176f.: »Ce que l'Être infini juge harmonique, il le conçoit comme monade, c'est-à-dire comme miroir intellectuel ou expression du monde. Aussi la monade est-elle existant par excellence. C'est que, conformément à la tradition pythagoricienne et platonicienne, la monade est bien nombre, unité numérique. La monade selon Leibniz est bien le nombre le plus ›simple‹, c'est-à-dire le nombre inverse, réciproque, harmonique : elle est miroir du monde parce qu'elle est l'image inversée de Dieu, le nombre inverse de l'infini [...].«

¹⁴ Deleuze, Die Falte, S. 11; vgl. Gilles Deleuze, *Le pli*, S. 5: »Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. Il n'invente pas la chose : il y a tous les plis venus d'Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques ... Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli, pli selon pli. Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini.«

¹⁵ Ich danke Benjamin Sprick für seinen Hinweis auf Spinoza.

¹⁶ Hanns Eisler, »Über die Dummheit in der Musik«, in: ders., *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1976, S. 251.

Die Darstellung Theodor W. Adornos, mit dem »Prestigebegriff« Barock halte die Kulturindustrie Einzug in die Kultur, schließt daran an:

»Nur das Unspezifische und Vage, wozu der Barock dem gegenwärtigen Bewußtsein sich verdünnte, erlaubt den universalen Gebrauch des Namens. [...] Dies Bewußtsein paßt gut zu der Kultur, auf die es schwört. Bequem vermag einer als Anhänger der Barockmusik sich zu bekennen, ohne in deren Vorrat viel zwischen den einzelnen Autoren und Werken zu unterscheiden.«¹⁷

Der Umstand, dass Deleuze sich in seinem hier in Rede stehenden Text auf den Barockphilosophen Leibniz bezieht, ist in Verbindung zu sehen mit der Abkehr von Hegels Dialektik in Deleuzes philosophischem Hauptwerk von 1968, *Differenz und Wiederholung*: »Die Differenz und die Wiederholung sind an die Stelle des Identischen und des Negativen, der Identität und des Widerspruchs getreten.«¹⁸ Dabei ist der Barock für Deleuze eine Übergangsperiode – »ein langer Augenblick der Krise«¹⁹:

»Die klassische Vernunft ist unter dem Schlag der Divergenzen, Inkompossibilitäten, Unstimmigkeiten und Dissonanzen zusammengebrochen. Der Barock aber ist der allerletzte Versuch, eine klassische Vernunft wieder aufzurichten, indem er die Divergenzen auf ebenso viele mögliche Welten aufteilt und aus den Inkompossibilitäten ebenso viele Grenzlinien zwischen den Welten macht. [...] Dieses Wiederaufrichten konnte nur vorübergehend sein.«²⁰

Leibniz (2): Musik in Le pli

Im Rahmen einer Vorlesung zu Leibniz gibt Deleuze klare Anweisungen zur Art und Weise philosophischer Lektüre:

»Philosophie lesen bedeutet, zwei Dinge auf einmal zu tun: sehr aufmerksam auf die Verkettung der Begriffe zu sein, das ist die philosophische Lektüre; aber es gibt keine philosophische Lektüre, die sich nicht durch eine nicht-philosophische Lektüre verdoppelt. Und die nicht-philosophische Lektüre, ohne welche die philosophische Lektüre tot bleibt, das sind allerlei sinnliche Anschauungen (toutes sortes d'intuitions sensibles), die ihr euch lebendig werden lassen müsst, aber äußerst elementare sinnliche Anschauungen und gerade daher äußerst lebendig. [...] Konzepte sind wahrhafte Zeichnungen, Zeichnungen sinnlicher Anschauung.«²¹

Das Verhältnis von philosophischer und künstlerischer Tätigkeit wird von Deleuze an anderer Stelle in Analogie gesetzt:

»Ein Musiker ist jemand, der dem akustischen Strom, der die Welt durchquert und selbst die Stille umfasst, etwas entnimmt: Noten? Anhäufungen von Noten? Nein? Was bezeichnet man als den neuen Klang eines Musikers? Ihr merkt genau, dass es hier nicht einfach um das Notensystem geht. In der Philosophie verhält es sich genauso, nur geht es dort nicht um das Erschaffen von Klängen, sondern von Konzepten.«²²

Deleuze verweist auch am Ende seines Textes *Die Falte* auf die Künste, darunter auf die Musik:

»Es kommt aber eben der barocken Musik zu, *die Harmonie aus der Melodie herauszuziehen* und immer wieder die höhere Einheit herzustellen, auf welche die Künste sich als auf ebenso viele melodische Linien

¹⁷ Theodor W. Adorno, »Der mißbrauchte Barock«, in: GS Bd. 10.1, S. 401f.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1997, S. 11.

¹⁹ Deleuze, *Die Falte*, S. 114; vgl. Deleuze, *Le pli*, S. 92: »Mais le Baroque est un long moment de crise.«

²⁰ Deleuze, *Die Falte*, S. 135f.; vgl. Deleuze, *Le pli*, S. 111f.: »La raison classique s'est écroulée sous le coup des divergences, impossibilités, désaccords, dissonances. Mais le Baroque est l'ultime tentative de reconstituer une raison classique, en répartissant les divergences en autant de mondes possibles, et en faisant des impossibilités autant de frontières entre les mondes. [...] Cette reconstitution ne pouvait être que temporaire.«

²¹ Zit. nach Martin Stingelin, *Das Netzwerk von Deleuze. Immanenz im Internet und auf Video*, Berlin 2000, S. 41f.

²² Zit. nach ebd., S. 39f..

beziehen: es ist sogar diese Erhebung der Harmonie, welche die allgemeinste Definition der barock genannten Musik konstituiert.«²³

Deleuze bezieht sich hier auf die gängige Gegenüberstellung von Harmonie und Melodie in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, insonderheit in der Musiktheoriegeschichte,²⁴ auf die er auch ausdrücklich Bezug nimmt und in diesem Kontext sogar Stellung zur Auseinandersetzung von Rameau und Rousseau um den Primat der Harmonie bezieht;²⁵ zugleich scheint diese Darstellung der einer Metaphorisierung bei Deleuze zu widersprechen. Das bislang meistzitierte Bezugswerk in der Auseinandersetzung mit musikphilosophischen Ansätzen ist der Hypertext *Mille Plateaux* (*Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*), den Deleuze gemeinsam mit dem Psychiater und Psychoanalytiker Félix Guattari 1980 veröffentlicht.²⁶ Musik wird hier, entgegen üblicher hierarchischer Vorstellungen, als Rhizom oder superlineare Form verstanden, indem sich ihre Komponenten in ständiger Variation befinden, die sämtliche Parameter erfasst. Insbesondere bestehen Deleuze und Guattari darauf, dass Musik selbst keine Sprache sei, sondern ihre Komponenten sich von denen der Sprache unterscheiden. Auf diese Weise wird die Differenz zwischen Musik und Sprache beschreibbar und damit das, was das Identische an der Musik entgegen der Sprache ist. Bei der Vermittlung spielt das Timbre der Stimme im Gegensatz zur einfachen Fähigkeit, einen Ton zu halten, bei Deleuze die zentrale Rolle.

Die Darstellung in *Die Falte. Leibniz und der Barock* nun schlägt ausdrücklich Leibniz dem modernen Lager der Auseinandersetzung zu: »Es scheint, daß Leibniz mit Aufmerksamkeit verfolgte, was mit der Barockmusik im Entstehen begriffen war, während seine Gegner weiter der alten Konzeption anhingen.«²⁷ Dabei fällt auf, dass Deleuze in seiner Darlegung durchaus die Musik des Barocks in Betracht für seine Überlegungen zieht, obgleich das Gros der Sekundärliteratur bemüht ist, seine Darlegung auf die Musik der Gegenwart Deleuzes zu übersetzen – einschließlich der populären Musik.²⁸ Dagegen wehrt er sich selbst sogar schon in seiner Publikation von 1988.²⁹

Leibniz wird für Deleuze zum Gegenüber von Descartes: Dessen mechanistische Weltauffassung besitzt die Schwierigkeit, »Dinge und Kräfte unterscheiden zu müssen, um deren Interaktion zu beschreiben. Dagegen setzt Leibniz eine organismische Auffassung einer wesentlich maschinenmäßig erfüllten Welt, die weniger dichotomische Unterschiede kennt als Grade des Übergangs, Stufungen und

²³ Deleuze, *Die Falte*, S. 209; vgl. Deleuze, *Le pli*, S. 174f.: »Mais, précisément, il appartient à la musique baroque d'extraire L'harmonie de la mélodie et de restaurer toujours l'unité supérieure à laquelle les arts se rapportent comme autant de lignes mélodiques : c'est même cette élévation de l'harmonie qui constitue la définition la plus générale de la musique dite baroque.«

²⁴ Hubert Moßburger, »Logik und Ästhetik von Harmonie und Melodie im 19. Jahrhundert«, in: *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Bericht des Symposiums an der Hochschule für Künste Bremen 2006*, hrsg. von Patrick Boenke und Birger Petersen, Hildesheim 2014, S. 59–76. Deleuze bezieht sich selbst auf Manfred F. Bukofzer, *La musique baroque* [Paris 1992], und Leo Schrade, *Monteverdi. Creator of modern music* [New York 1969]; vgl.

Deleuze, *Die Falte*, S. 221, bzw. Deleuze, *Le pli*, S. 185.

²⁵ Deleuze, *Die Falte*, S. 222–224, bzw. Deleuze, *Le pli*, S. 185–187.

²⁶ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992 (*Mille Plateaus*, Paris 1980); der Begriff »Plateau« wird von Gregory Bateson übernommen.

²⁷ Deleuze, *Die Falte*, S. 210; vgl. Deleuze, *Le pli*, S. 175: »C'est comme si Leibniz était attentif à ce qui était en train de naître, avec la musique baroque, tandis que ses adversaires restaient attachés à l'ancienne conception.«

²⁸ Vgl. insbesondere Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*, New York 2003; *Deleuze and Music*, hrsg. von Ian Buchanan und Marcel Swiboda, Edinburgh 2004; Danielle Cohen-Levinas, »Deleuze als Musiker«, in: *Deleuze und die Künste*, hrsg. von Peter Gente und Peter Weibel, Frankfurt a. M. 2007, S. 134–147; außerdem *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, hrsg. von Brian Hulse und Nick Nesbitt, Surrey 2010 und Edward Campbell, *Music after Deleuze*, London 2013 sowie jüngst *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, hrsg. von Pascale Criton und Jean-Marc Chouvel, Paris 2015.

²⁹ Deleuze, *Le pli*, S. 175: »Yvon Belaval, notamment, ne pense pas que l'harmonie leibnizienne témoigne d'une inspiration particulièrement musicale [...] ; et, quand il confronte Leibniz à des puissances de musique, il pense à une »musique algorithmique« moderne, et non pas à la musique baroque contemporaine de Leibniz.«

Etagen des Seins.«³⁰ Der Begriff der ›Falte‹ ersetzt den Begriff der ›Differenz‹, der frühere Schriften Deleuzes dominiert: Demnach war die barocke Ästhetik auf Vervielfältigung der Materie wie der Seele aus. Menschen erscheinen darin als »Knoten von Kontingenzen«³¹. »Das Modell der Falte [...] gibt ein allgemeines Schema ab, um die Implikation mehrerer Punkte in einem einzigen zu denken.«³²

So kann ein Punkt einer Funktion in ihren Ableitungen zugleich die Bestimmung eines Berührungs-, Inflexions- und Umkehrpunktes sein – einer Monade entsprechend.³³ Deleuze überträgt diese Annahme auf die Generation von harmonischen Progressionen bzw. Phänomenen bei den zeitgenössischen Musikern Leibniz’:

»Die Schriften von Leibniz autorisieren gewiß eine Klassifikation der Zusammenklänge. Man täte Unrecht, darin eine direkte Übertragung der musikalischen Zusammenklänge zu sehen, so wie sie im Barock ausgearbeitet wurden; aber man täte gleichfalls Unrecht, eine Gleichgültigkeit von Leibniz gegenüber dem musikalischen Modell anzunehmen: es handelt sich vielmehr um eine Analogie, wobei festzuhalten bleibt, daß Leibniz sich ständig bemühte, die Analogie in neuer Strenge zu nehmen. Auf der höchsten Stufe bringt eine Monade vollkommene Zusammenklänge in Dur hervor; in diese integrieren sich, statt zu verschwinden, die kleinen Drängungen der Unruhe in eine kontinuierbare, verlängerbare, erneuerbare, vervielfältigbare, wuchernde, reflexive und für andere Zusammenklänge anziehende Lust und geben uns die Kraft, immer noch weiter zu gehen.«³⁴

Unter Verweis auf zwei augenscheinlich eher kunstferne Passagen, in denen Leibniz sich zur Frage der Dissonanzbehandlung äußert,³⁵ kommt Deleuze sogar zu Feststellungen zum musikalischen Satz, wenn er sich mit dem Phänomen der Dissonanz beschäftigt:

»Die Dissonanz vorbereiten heißt, die die Lust bereits begleitenden halben Schmerzen in solcher Weise zu integrieren, daß der nächste Schmerz nicht »wider alle Erwartung« auftritt: so war der Hund musikalisch, als er das beinahe unmerkliche Heranschleichen des Feindes, den kleinen feindlichen Geruch und das stille Anheben des Stocks zu integrieren wußte, bevor er den Schlag erhielt [...]. Und die Dissonanz auflösen heißt, den Schmerz zu verschieben, den Zusammenklang in Dur zu suchen, mit dem er zusammenstimmt, wie es der Märtyrer auf dem höchsten Punkt zu tun versteht, und daher nicht den Schmerz selbst zu unterdrücken, sondern nur dessen Resonanz oder den Abscheu zu unterdrücken, während zugleich die Passivität vermieden wird und die Anstrengung weiterhin der Unterdrückung der Ursachen gilt, selbst wenn man nicht die Gegen-Kraft des Märtyrers erlangt.«³⁶

³⁰ Schneider, »Das Problem der zureichenden Vernunft«, S. 1138.

³¹ Christiane Frémont, »Komplikation und Singularität«, in: Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie, S. 61–79; hier: S. 62.

³² Ebd., S. 70.

³³ Vgl. Stephan Günzel, *Immanenz: Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze* (= *Reihe Philosophie*, 35), Essen 1998, S. 87f.; ebd.: »Wie schon in der Definition des Strukturalismus als Denken in Differentialen offenbart sich hier Deleuzes Vorliebe für mathematische Allegorien.« Vgl. Alain Badiou, »Gilles Deleuze. The Fold: Leibniz and the Baroque«, in: *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, hrsg. von Constantin V. Boundas und Dorothea Olkowski, New York und London 1994, S. 51–69.

³⁴ Deleuze, *Die Falte*, S. 214; vgl. Deleuze, *Le pli*, S. 179: »Les textes de Leibniz autorisent certainement une classification des accords. On aurait tort d’y chercher une transposition directe des accords musicaux tels qu’ils s’élaborent dans le Baroque ; et pourtant on aurait tort aussi de conclure à une indifférence de Leibniz à l’égard du modèle musical : il s’agit plutôt d’analogie, une fois dit que Leibniz n’a pas cessé de vouloir porter l’analogie à une nouvelle rigueur. Au plus haut, une monade produit des *accords majeurs et parfaits* : ce sont ceux où les petites sollicitations de l’inquiétude, loin de disparaître, s’intègrent en un plaisir continuable, prolongeable, renouvelable, multipliable, proliférant, réflexif, attractif pour d’autres accords, et nous donnent la force d’aller toujours plus loin.«

³⁵ Deleuze bezieht sich auf die *Neuen Abhandlungen über den menschlichen Verstand* II, Kap. 20, § 6, und Ausschnitte aus der *Confessio philosophi*; vgl. Deleuze, *Die Falte*, S. 215, bzw. Deleuze, *Le pli*, S. 179f.

³⁶ Deleuze, *Die Falte*, S. 215, bzw. Deleuze, *Le pli*, S. 179f.: »Préparer la dissonance, c’est intégrer les demi-douleurs qui accompagnent déjà le plaisir, de telle manière que la douleur prochaine ne survienne pas »contre toute attente : ainsi le chien était musical quand il savait intégrer l’approche presque imperceptible de l’ennemi, la petite odeur hostile et la levée silencieuse du bâton, avant de recevoir le coup [...]. Et résoudre la dissonance, c’est déplacer la douleur, chercher l’accord majeur avec lequel elle consonne, comme le martyr sait le faire au plus haut point, et, par là, non pas supprimer la douleur elle-même, mais en supprimer la résonance ou le ressentiment, tout en évitant la passivité, en poursuivant l’effort pour supprimer les causes, même si l’on n’atteint pas à la force d’opposition du martyr.«

Gelungene Kunst rahme nach Deleuze das Unendliche, bleibe dabei aber nicht stehen, sondern sprengte den Rahmen beständig.³⁷ So konstituierten »Melodien, Motive und Themen« die Musik, Musiker aber schlossen diesen Rahmen durch »Modulationen, Repetitionen, Transpositionen, Juxtapositionen«³⁸ auf, weil für sie letztlich nur die Kompositionsebene zähle, die sie durch die Entwicklung immer offenerer Klangkomplexe erweitern. Deleuze entwirft an anderer Stelle folgendes Bild für sein Verständnis von Kunst:

»Unablässig stellen die Menschen einen Schirm her, der ihnen Schutz bietet, auf dessen Unterseite sie ein Firmament zeichnen und ihre Konventionen und Meinungen schreiben; der Dichter, der Künstler aber macht einen Schlitz in diesen Schirm, er zerreißt sogar das Firmament, um ein wenig freies und windiges Chaos hereindringen zu lassen und in einem plötzlichen Lichtschein eine Vision zu rahmen, die durch den Schlitz erscheint [...]. Nun folgt die Menge der Nachahmer, die den Schirm mit einem Stück flicken, das vage der Vision ähnelt, und die der Ausleger, die den Schlitz mit Meinungen füllen: Kommunikation.«³⁹

Letztlich treibt Deleuze den klassischen Barock Leibniz' als modernen Barock an seine Grenzen – und kehrt ihn um:⁴⁰ Der Zugriff auf Leibniz kann so gesehen auch lediglich als »eine beliebige Bastelei«⁴¹ verstanden werden. Mit den Worten Deleuzes: »Auf jeden Fall singt die Seele von selbst, und das ist die Grundlage des *self-enjoyment*.«⁴²

³⁷ Vgl. dazu Fahim Amir, »Deleuze & Dagegen. Eine kurze Propädeutik zu ›Tausend Plateaus«, in: *Katalog Wien Modern 2006*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken 2006, S. 37–43; hier: S. 38.

³⁸ Friedrich Balke, *Gilles Deleuze*, Frankfurt a. M. 1998, S. 88.

³⁹ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M. 1996, S. 241.

⁴⁰ Vgl. Raymond Bellour, »Das Bild des Denkens: Kunst oder Philosophie, oder darüber hinaus?«, in: Deleuze und die Künste, S. 13–25; hier: S. 16: »[...] um zahlreichen, mehr oder weniger zeitgenössischen künstlerischen Referenzen ihre volle Wirkung zu geben, die im Laufe des ganzen Buches seine [Deleuzes, Anm. d. Verf.] Konstruktion eines Denkens der Falte stützen.«

⁴¹ Behrens, »Einige Bemerkungen«, S. 6; vgl. ebd., S. 11: »Barock ist Flucht in die Kulturgeschichte; man glaubt, damit den Subjektivismus zu überwinden, indem man ihn stärkt.«

⁴² Deleuze, *Die Falte*, S. 216, bzw. Deleuze, *Le pli*, S. 180: »De toute manière, l'âme chante d'elle-même, et c'est le fondement du *self-enjoyment*.«