

Jan Philipp Sprick

Musikalische Harmonie als Monade? – Überlegungen zum Harmonieverständnis bei Gilles Deleuze und Jean-Philippe Rameau

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

Musikalische Harmonie als Monade? – Überlegungen zum Harmonieverständnis bei Gilles Deleuze und Jean-Philippe Rameau

Anders als Deleuzes 1968 erschienenes Buch *Differenz und Wiederholung* hat *Die Falte. Leibniz und der Barock* trotz der expliziten Musikbezüge bislang kaum Reaktionen in Musiktheorie und Musikwissenschaft hervorgerufen. Bevor ich im weiteren Verlauf des Textes auf die mögliche Analogiebildung von Deleuzes Harmonieverständnis, Leibniz'scher Monadologie sowie Jean-Philippe Rameaus Konzept des *corps sonore* eingehen werde (II.), möchte ich diesen Überlegungen einen kurzen Überblick über aktuelle Diskussionen Deleuze'scher Philosophie in Musiktheorie und Musikwissenschaft voranstellen (I.). Am Ende des Textes steht ein kurzes Fazit (III.).

I.

Während es im deutschen Sprachraum bislang keine ausgeprägte Deleuze-Rezeption in der Musikforschung gibt,¹ beziehen eine Reihe von Publikationen und Sammelbänden im englischsprachigen Ausland Deleuzes Denken explizit auf die Musik. Ein typisches Beispiel ist Edward Campbells im Jahr 2013 erschienenes Buch *Music after Deleuze*.² In den fünf Kapiteln des Buches zeigt sich, welche philosophischen Konzepte von Deleuze offenbar eine besondere Attraktivität für die Musikforschung haben: Thematisiert werden ›Differenz‹ und ›Wiederholung‹, die Denkfiguren des ›Rhizom‹ und des ›Refrain‹ aus *Tausend Plateaus*, ferner Fragen musikalischer Zeit und eine von Deleuze inspirierte Semiotik der Musik. Die Musikbeispiele in diesem Band stammen zum überwiegenden Teil aus dem Bereich der Neuen Musik. Im Mittelpunkt stehen philosophische Begriffe, die sich auf musikalische Prozesse beziehen lassen. In dem von Brian Hulse und Nick Nesbitt herausgegebenen Sammelband *Sounding the Virtual*³ zeigt sich ein ähnliches Bild, auch wenn es hier Beiträge gibt, die sich dem Erkenntnisinteresse und den Methoden der Musiktheorie auf einer sehr grundsätzlichen Ebene widmen.⁴ Darüber hinaus finden sich in dem Band Beiträge zu Fragen der Ethik und Metaphysik, zur Politik, zum Körper und zum musikalischen Ereignis.⁵

In Edward Campbells Monographie *Boulez, Music and Philosophy* gibt es einige kürzere Abschnitte zu Deleuze, in denen als einer der wenigen Orte in der Forschungsliteratur Deleuzes Buch *Die Falte* in einem musikwissenschaftlichen Zusammenhang erwähnt wird. Campbell fasst Deleuzes auf die

¹ Eine Ausnahme stellen die Beiträge von Benjamin Sprick dar, der sich in den letzten Jahren in einer Reihe von Vorträgen und Texten mit Deleuzes Verständnis des ›Virtuellen‹ und seiner möglichen Übertragung auf musikalische Zusammenhänge auseinandergesetzt hat.

² Edward Campbell, *Music after Deleuze*, London 2013.

³ *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, hrsg. von Brian Hulse und Nick Nesbitt, Farnham und Burlington 2010.

⁴ Ein Beispiel dafür ist Brian Hulses Beitrag »Thinking Musical Difference: Music Theory as Minor Science« (ebd., S. 23–50), der aus differenztheoretischer Perspektive über musiktheoretisches Denken reflektiert.

⁵ Ergänzt werden diese Beiträge durch analytische Fallstudien zu Wolfgang Rihm und Luciano Berio.

musikalische Harmonie bezogenen Aussagen in *Die Falte* knapp zusammen. Als für die Musik wesentlich sieht Campbell den von Deleuze beschriebenen Weg der Harmonie von der Kompossibilität hin zu divergierenden Inkompossibilitäten an, die von Deleuze aber ausdrücklich nicht als negativer Zustand beschrieben werden.⁶ Der auf Leibniz zurückgehende philosophische Relationsbegriff der Kompossibilität besagt, dass verschiedene Substanzen oder Propositionen zugleich möglich und hinsichtlich ihrer realen Möglichkeit verträglich sind – der Begriff der Inkompossibilität bezeichnet das Gegenteil. Nach Leibniz ist nicht alles Denkbare auch wirklich kompossibel; die »beste aller Welten« hingegen ist der Inbegriff alles Kompossiblen.

Auf die Harmonie bezogen heißt das, dass Deleuze davon ausgeht, dass sich die Harmonie von der kompossiblen Konsonanz über die Emanzipation der Dissonanz, zur Polytonalität und Heterophonie entwickelt, die als Beispiel für eine Inkompossibilität fungieren. Das Potenzial für diese Entwicklung ist aus der Sicht von Deleuze bereits in der barocken Harmonie angelegt. Als Exponent von Heterophonie und Polyphonie firmiert bei Deleuze unter anderem Pierre Boulez.⁷

Verlässt man den Bereich der Musikforschung, findet sich ein interessanter Reflex auf Deleuzes Philosophie in dem kompositorischen Werk von Bernhard Lang, der sich in einem umfangreichen und von theoretischen Texten begleiteten Werkzyklus ausdrücklich auf Deleuzes *Differenz und Wiederholung* beruft.⁸ Interessanterweise bezieht sich Lang in einem jüngeren Werkzyklus ausdrücklich auf die Leibniz'sche Monadologie und greift damit einen Impuls auf, der wahrscheinlich auf seine Lektüre von *Die Falte* zurückgeht. Im Hinblick auf die verwendeten kompositorischen Techniken ist Lang aber weiterhin stark von den aus *Differenz und Wiederholung* abgeleiteten Kompositionstechniken beeinflusst. In seinem *Monadologie*-Zyklus materialisiert sich seine Leibniz-Analogie in erster Linie in zellulären, in sich abgeschlossenen musikalischen Ereignissen, die dann ihrerseits wieder in Wiederholungsstrukturen integriert werden.

Auffällig bei dieser Auflistung von Beispielen der Deleuze-Rezeption in Musikforschung und zeitgenössischer Musik ist, dass der Bereich der Geschichte der Musiktheorie in diesem Zusammenhang ausgeklammert bleibt. Dies verwundert nicht, da diese zwischen Musikwissenschaft und Musiktheorie angesiedelte Teildisziplin der Musikforschung bislang in erster Linie philologisch und historiographisch vorgegangen ist und mit den poststrukturalistischen Tendenzen etwa der Wissenschaftsgeschichte vergleichsweise wenige Berührungspunkte aufweist. Vor diesem Hintergrund bietet Deleuzes Versuch, Leibniz' *Monadologie* als barocke und gegen Descartes gerichtete Metaphysik zu rekonstruieren, interessante Anregungen und kann beispielhaft für den Versuch vergleichbarer Re-Lektüren historischer Musiktheorie fungieren. Deleuzes Barockverständnis kann dabei für Aspekte historischer Musiktheorie sensibilisieren, die nicht in erster Linie systematische Rationalität betonen, die viele musiktheoretische Diskurse des 17. und 18. Jahrhunderts dominiert. Deleuze versucht vielmehr, eine parallel existierende Vielfältigkeit zu denken, die nicht nur die jeweilige Zeit betrachtet, sondern darüber hinaus noch in die Gegenwart projiziert wird.

⁶ Edward Campbell, *Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge u. a. 2010, S. 150f.

⁷ Ebd., S. 151.

⁸ Vgl. hierzu insbesondere Bernhard Lang, »Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffes in den Stücken der Differenz/Wiederholung-Serie«. Der Text ist online verfügbar auf der Website des Komponisten: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/repetit_automat.pdf (Zugriff am 5.3.2017).

II.

Wenn man davon ausgeht, dass Leibniz' Metaphysik auf dem in seiner *Monadologie* explizierten Konzept der Monade basiert – und damit auf letztlich nicht teilbaren Entitäten –, liegt der historische Vergleich zu metaphysischen Begründungen von Harmonie nahe, die in der Geschichte der Musiktheorie eine wichtige Rolle spielen. So zeigt sich beispielsweise in der Lehre von der *trias harmonica* des deutschen Musiktheoretikers Johannes Lippius in seiner *Synopsis musicae novae* aus dem Jahr 1612 der symbolische Einfluss der Theologie auf musiktheoretische Konzeptionen der damaligen Zeit besonders deutlich.⁹ In der Analogiebildung zwischen Dreiklang und heiliger Dreifaltigkeit wird, wie Helga de la Motte-Haber feststellt, die Möglichkeit der Musik hervorgehoben, »dem ideellen Gehalt der Religion eine sinnliche Präsenz« zu verleihen, unabhängig davon, ob sich »diese sinnliche Präsenz in einem Musikwerk oder einem musiktheoretischen Traktat« äußert.¹⁰ Auch Deleuze verbindet in seinem Buch theoretische Überlegungen zur Harmonie mit einer allgemeinen Reflexion über Musik. Geschichte der Musiktheorie bekommt auf diese Weise eine ästhetisch-metaphysische Dimension.

Deleuze beschreibt den Barock als eine »Übergangsperiode«, da die »klassische Vernunft [...] unter dem Schlag der Divergenzen, Inkommensurabilitäten, Unstimmigkeiten und Dissonanzen zusammengebrochen« sei.¹¹ Damit begreift er den Barock als gedanklichen Ausgangspunkt für ein Verständnis der Gegenwart. Das Modell der »Falte« steht dabei als Gegenentwurf zu etablierten Denk- und Wahrnehmungsmustern. Der Barock ist für Deleuze »der allerletzte Versuch, eine klassische Vernunft wiederaufzurichten«, indem er die Divergenzen auf ebenso viele mögliche Welten aufteilt.¹² »Die in einer selben Welt auftretenden Unstimmigkeiten können gewaltsam sein, sie lösen sich aber in Zusammenklänge auf, weil die einzigen irreduziblen Dissonanzen die zwischen unterschiedlichen Welten sind.«

Dass die musikalische Harmonie hierbei für Deleuze eine zentrale Rolle spielt, ist daran zu erkennen, dass er ausdrücklich auf musikalische Analogien zurückgreift. Das »barocke Universum« sieht für Deleuze »seine Melodien verklingen, was es aber zu verlieren scheint, gewinnt es an Harmonie, durch Harmonie«. Harmonie ist für Deleuze nicht nur der reine Dur-Akkord, sondern beinhaltet immer auch die Dissonanzen, die dieser als Potenzial in sich aufspeichert. Vor diesem Hintergrund ist dann auch zu verstehen, dass Deleuze auf musikalischem Gebiet im »Aufstieg der Harmonie im Barock«¹³ einen wesentlichen Aspekt zum Verständnis dieser Epoche sieht. Harmonie spielt für Deleuze unter anderem deswegen eine so zentrale Rolle – sie »konstituiert« für ihn sogar die »allgemeinste Definition der barock genannten Musik«¹⁴ –, weil sie die Möglichkeit hat, auch die zukünftigen Entwicklungen in sich aufzunehmen.

Mit der Monade stellt Deleuze nun den zentralen Begriff der Leibniz'schen Welterklärung in einen Zusammenhang mit der Harmonie. Eine Monade ist eine einfache, nicht ausgedehnte und daher unteilbare Substanz, die äußeren mechanischen Einwirkungen unzugänglich ist. Das gesamte Universum bildet sich in den von den Monaden spontan gebildeten Wahrnehmungen ab. Sie sind gewissermaßen eine Art spirituelle Atome, die jeweils einzigartig sind und untereinander in Verhältnissen stehen. Mit dem Konzept der Monade thematisiert Leibniz das Leib-Seele-Problem. Gott habe beim Erschaffen der

⁹ Vgl. dazu: Jan Philipp Sprick, »Die trias harmonica in der deutschen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts: Zwischen Theologie und musikalischer Praxis«, in: *Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik*, hrsg. von Angelika Moths u. a., Bern u. a. 2009, S. 369–391.

¹⁰ *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, S. 7.

¹¹ Gilles Deleuze, *Die Falte*, Frankfurt a. M. 2000, S. 135.

¹² Dies und die folgenden Zitate: Ebd., S. 135f.

¹³ Ebd., S. 136.

¹⁴ Ebd., S. 209.

Monaden ihre Einheit und aufeinander abgestimmte Wirkung gesichert. Diesen Zustand kennzeichnet er mit dem Begriff der »prästabilierten Harmonie«. Deleuze geht – anders als »viele Kommentatoren«, die den »Begriff der Harmonie bei Leibniz als einen sehr allgemeinen« einschätzen – davon aus, dass die musikalische Referenz »etwas beschreibt, was sich zu Leibniz' Zeit in der Musik ereignet« hat.¹⁵

Wie lässt sich die Analogiebildung von »musikalischer« Harmonie und dem allgemeineren, philosophischen Harmonieverständnis von Leibniz verstehen, demzufolge Harmonie die Summe unendlich vieler Monaden ist? Diesem Verständnis nach liegt es nahe, der in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts häufig anzutreffenden Erklärung zu folgen, demnach *Monas* den Einzelton bezeichnet, dem dann die Begriffe *Dyas Musica* (= Intervall) und *Trias Musica* (= dreistimmiger Akkord) zur Seite gestellt werden. Johann Mattheson bezieht sich beispielsweise mit seinen »Ton-Klängen« explizit auf die Leibniz'sche Monadologie. Damit greift er jedoch zu kurz, da er – wie Ulrich Leisinger konstatiert – »die Ton-Klänge als isolierte Einzeltöne definiert und damit das für die Monadologie kennzeichnende Prinzip der Aufeinanderbezogenheit der Monaden übersieht«¹⁶.

Deleuze geht offenbar nicht davon aus, dass Einzeltöne Monaden sind, die erst im Zusammenklang Harmonien hervorbringen. Seinem Verständnis nach bringen Monaden Zusammenklänge hervor, die »entstehen und vergehen und gleichwohl weder Anfang noch Ende haben, die sich in sich selbst einer in den anderen umformen und zur Auflösung oder Modulation tendieren«¹⁷. Man kann bei Deleuze dann sogar eine Abstufung unterschiedlicher Akkordtypen erkennen, wenn er beispielsweise davon spricht, dass eine Monade auf der »höchsten Stufe [...] *vollkommene Zusammenklänge in Dur*« hervorbringe.¹⁸ »An zweiter Stelle« – so Deleuze – »sprechen wir von Zusammenklängen in Moll.« Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Aussage von Deleuze, dass die »Monade Zusammenklänge aus ihrem eigenen Grund« ziehe.¹⁹ Trotz aller Vereinfachung der komplexen Monadologie in *Die Falte* geht Deleuze offenbar davon aus, dass Monaden Zusammenklänge produzieren und Zusammenklänge vor diesem Hintergrund unteilbar sind.

In diesem Zusammenhang kann man Verbindungen zu Jean-Philippe Rameaus Harmonieverständnis herstellen. Rameau wird von Deleuze nur an wenigen Stellen und dann nicht explizit in Zusammenhang mit Harmonie erwähnt. Seine auf der Harmonie basierende Musiktheorie weist jedoch eine Nähe mit Deleuzes Re-Lektüre des Leibniz'schen Harmonieverständnisses auf. Zentral in diesem Zusammenhang ist Rameaus Konzept des *corps sonore*. Für Rameau stammen sowohl der Dur- als auch der Molldreiklang aus der gleichen klanglichen Quelle, eben jenem vieldiskutierten und rätselhaften *corps sonore*, dessen Verständnis sich im Laufe seiner Schriften stark verändert hat. Erwähnt wird der *corps sonore* nach dem *Traité de l'harmonie* (1722), in dem Rameau vor seiner Kenntnis der Forschungen von Sauveur noch von einem »son fondamental« spricht, erstmals im *Nouveau Système* (1726). Weitere Auseinandersetzungen finden sich dann in dem Traktat *Génération harmonique* (1737) und dann insbesondere in der Schrift *Démonstration du principe de l'harmonie* aus dem Jahr 1750. Hier präsentiert Rameau eine Weiterentwicklung seiner Vorstellung des *corps sonore* aus der *Génération harmonique*. Ein wesentlicher Unterschied besteht insbesondere

¹⁵ Deleuze, *Die Falte*, S. 209.

¹⁶ Vgl. dazu: Ulrich Leisinger, Art. »Gottfried Wilhelm Leibniz«, in: *MGG2*, Personenteil 10, Kassel 2003, Sp. 1513.

¹⁷ Deleuze, *Die Falte*, S. 216.

¹⁸ Dies und die folgenden Zitate: Ebd., S. 214f. (Hervorhebungen im Original).

¹⁹ Ebd., S. 216.

in Rameaus Ablehnung der von Mairan entwickelten atomistischen Hypothese.²⁰ Derzufolge sind die Obertöne Teil des *corps sonore* und nicht das Ergebnis mechanischer Luftbewegungen von Atomen, die sie außerhalb des *corps sonore* befanden. Auf diese Weise konnte Rameau den *corps sonore* als die alleinige Quelle für alle harmonischen Obertöne begreifen: »Der *corps sonore*« – so Rameau – »den ich berechtigterweise den fundamentalen Klang nenne – diese einzige Quelle, der Generator und Meister aller Musik, dieser unmittelbare Grund für all ihre Effekte, dieser *corps sonore*, sage ich, resoniert nicht, ohne zur gleichen Zeit all die kontinuierlichen Proportionen zu erzeugen, aus denen Harmonie, Melodie, Modi und Genera und auch die am wenigsten wichtigen Regeln entstehen, die für die Praxis relevant sind.«²¹

Im Vergleich zum *Traité* bekommt Rameaus Sprache in seinen späten Werken einen beinahe metaphysischen Klang, insbesondere dann, wenn er vom *corps sonore* spricht. Dem *corps sonore* kommt ein quasi-universeller Status zu. Thomas Christensen verweist in diesem Zusammenhang auf Leibniz' Monaden als philosophischen Bezugspunkt. Diese würden die Natur in vergleichbarer Weise durchdringen, wie das »continually vibrating, pulsating matter resonating the proportions of the *corps sonore*«²². Christensen stellt Rameaus spätes Verständnis des *corps sonore* in den Kontext des Okkasionalismus, dessen zentrale Prämisse darin besteht, dass Körper und Geist keinen kausalen Einfluss aufeinander haben und Gott zwischen körperlichen und geistigen Zuständen vermittelt. Die Rolle des vermittelnden Gottes könnte für Christensen in Rameaus Konzeption auch der *corps sonore* einnehmen. Für Leibniz wiederum ist die Monade eine Problematisierung des Leib-Seele-Dualismus und damit eine alternative Konzeption, die anders als der Okkasionalismus nicht von einem göttlichen Eingriff ausgeht. Da Leibniz die Seele als immaterielles Zentrum des Menschen versteht, lehnt er eine direkte Interaktion oder physische Beeinflussung zwischen Leib und Seele ab. Stattdessen weist er der Monade die kausale Vermittlung zwischen beiden zu. Deleuze sieht in dem Umstand, dass die Harmonie im Leibniz'schen Sinne immer als »*prétabiliert*«²³, einen wesentlichen Grund für das neue Verständnis der musikalischen Harmonie im Barock.

Auch wenn Deleuze Rameau in seinem Buch nur selten und ohne konkrete Referenzen zu seinen musiktheoretischen Schriften erwähnt, macht die von mir vorgenommene Spurensuche bei Leibniz, Rameau und Christensen deutlich, dass eine Lektüre von Deleuzes komplexer Interpretation des Verhältnisses von Leibniz'scher Monadologie und musikalischer Harmonie für blinde Flecken von Rameaus Musiktheorie sensibilisiert.

III.

Welche Folgen kann Deleuzes in *Die Falte* expliziertes Denken für die Forschung zur Geschichte der Musiktheorie haben? Die Geschichte der Musiktheorie operiert nach wie vor häufig in erster Linie positivistisch und vergleichsweise unberührt von philosophisch-theoretischen Fragestellungen. Begreift man Musiktheorie emphatisch als eine nachträgliche Konstruktion, die sich auf ein beliebiges

²⁰ Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge und New York 1993, S. 167.

²¹ Jean-Philippe Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie servant de la base à tout l'art musical théorique et pratique*, Paris 1750, S. 19f.: »Le corps sonore, que j'appelle, à juste titre, son fondamental, ce principe unique, générateur & ordonnateur de toute la Musique, cette cause immédiate de tous ses effets, le corps sonore, dis-je, ne résonne pas plutôt qu'il engendre en même tems toutes les proportions continues, d'où naissent l'harmonie, la Mélodie, les Modes, les Genres, & jusqu'aux moindres règles nécessaires à la pratique.« (Übersetzung JPS)

²² Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, S. 297.

²³ Deleuze, *Die Falte*, S. 210.

musikalisches Material legen lässt, dann bietet Deleuzes Denken Ansatzpunkte, immer wieder auftretende Fragen der Musiktheorie aus einer neuen Perspektive zu diskutieren. In Bezug auf Rameau wäre ein derartiger Ansatzpunkt von einer Skepsis gegenüber einem positivistischen Wissenschaftsbegriff getragen, bei dem es beispielsweise in erster Linie darum geht nachzuweisen, in welchen Aspekten Rameaus Ideen zur Musiktheorie naturwissenschaftlichen Tatsachen entsprechen und in welchen nicht. Der Versuch, historische Denkfiguren wie die in *Die Falte* entwickelten zu aktualisieren, in Frage zu stellen und in überraschende Konstellationen zu stellen, führt dazu, dass sich scheinbar bruchlose Verbindungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart ergeben. Diese Faltungen zeigen, dass die Geschichte der Musiktheorie auch im Hinblick auf die Gegenwart gelesen und weitergedacht werden muss.