

**ACT** zeitschrift für musik & performance

**Synthesizer, Resonanz, Modulation: Auf dem Weg zur musikalischen Schicht des Theaters**

(Rasmus Nordholt-Frieling)

*ACT - Zeitschrift für Musik und Performance (2021), Nr. 10*

[www.act.uni-bayreuth.de](http://www.act.uni-bayreuth.de)

## **Synthesizer, Resonanz, Modulation: Auf dem Weg zur musikalischen Schicht des Theaters**

### **Zusammenfassung**

Der Beitrag geht der Frage der Musikalität theatraler Gefüge nach. Musikalität soll als eine spezifische, sich historisch verändernde relationale Bezogenheit begriffen werden, die der Denk- und Beschreibbar-Machung auch nicht vornehmlich klanglicher Praktiken dienen kann.

Das Klangliche präsentiert keine manifesten Objekte, sondern räumliche Prozesse, in denen sich verschiedene Klangausstrahlungen modulieren, gegenseitig einfallen oder ausdehnen. Mit diesem eigenartigen Material und seiner Konstellierung haben sich Musizierende über die Jahrtausende auseinandergesetzt und so ein technisches und begriffliches Wissen entwickelt. Immer wieder wird dieses angezapft, auch um nicht-klangliche Fragen zu behandeln: Bei den Pythagoreern, bei Gottfried Wilhelm Leibniz, Paul Klee, Gilbert Simondon oder Gilles Deleuze und Félix Guattari.

Entlang dieser und anderer Schauplätze soll das Musikalische als Gefüge der Teilhabe und wechselseitigen Variation von heterogenen Agenturen, Ausdrucksformen und Bedeutungsschichten beschrieben werden. Vielfach begegnen uns theatrale Formen, in denen das Zusammenspiel körperlicher, technischer, sprachlicher, medialer und anderer Dimensionen an keiner finalen Perspektive ausgerichtet ist, sondern sich in der modulierenden Überlagerung figuriert (z.B. Arnold Schönberg, John Cage oder Heiner Goebbels). Diese können als Formen theatraler Musikalität beschrieben werden, die von der Präsenz oder Dominanz der Musik im engen Sinne zunächst unabhängig sind.

### **Abstract**

The article explores the question of the musicality of theatrical structures. Musicality is to be understood as a specific, historically changing relationality that can serve to think and describe practices that are not primarily sonic.

The sonic presents no manifest objects, but spatial processes in which various sound emanations modulate, mutually 'fold in' or expand. Musicians have dealt with this peculiar material and its constellation over the centuries, developing a technical and conceptual knowledge. Tapped time and time again, this knowledge was repeatedly used to deal with non-sonic questions also: In the Pythagoreans, in Gottfried Wilhelm Leibniz, Paul Klee, Gilbert Simondon, or Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Along these and other settings, the 'musical' will be described as a structure of participation and mutual variation of heterogeneous agencies, forms of expression, and layers of meaning. In many cases we encounter theatrical forms in which the interplay of physical, technical, linguistic, medial and other dimensions is not oriented towards any final perspective, but rather figures itself in modulating superimposition (e.g. Arnold Schönberg, John Cage or Heiner Goebbels). These can be described as forms of theatrical musicality that are initially independent of the presence or dominance of music in the narrow sense.

## **Synthesizer, Resonanz, Modulation: Auf dem Weg zur musikalischen Schicht des Theaters**

*Von der Rede über das Musikalische zu einer spezifischen Denk- und Beschreibungskategorie*

In Beschreibungen von Theaterarbeiten, die nicht in erster Linie der Darstellung psychologischer Figurenkonstellationen oder narrativer Plots verpflichtet sind, ist von Zeit zu Zeit der Begriff des Musikalischen zu hören – auch dann, wenn es nicht oder nicht ausschließlich um Klänge und Klingendes geht. Das Theater Martin Ambarras oder das Tanztheater Laurent Chétouanes seien musikalisch, die performativen Installationen von Claudia Bosse seien es ebenso und Heiner Goebbels spricht selbst davon, seine inszenatorische Tätigkeit auch im Hinblick auf die nicht vornehmlich klanglichen Elemente als musikalische zu verstehen. Auch in außer-theatralen Kontexten, etwa im Hinblick auf die Malerei Paul Klees oder einen Text wie Heiner Müllers *Hamletmaschine* begegnet uns diese Rede und Wilfried N'Sondés *Das Herz der Leopardenkinder* wird im Klappentext als „ein unerhört musikalischer Roman“<sup>1</sup> vorgestellt.

In meiner Studie *Musikalische Relationen*<sup>2</sup> gehe ich dem Begriff des Musikalischen auf philosophische und wissensgeschichtliche Weise nach, um ihn als eine spezifische Verhältnisnahme begreifbar zu machen, die auch in nicht-klanglichen Zusammenhängen wirksam ist. Die Annahme ist, dass die Referenz auf die Musik und die Verwendung ihrer vielfältigen und sehr spezifischen Begriffe und Techniken ebenso spezifische Formen des Zusammenhangs in außer-musikalischen Kontexten denkbar werden lässt. Die Musik legt ein konstellatives Denken nahe, ein Denken in Gefügen, in denen Elemente nicht als isolierte Einzeldinge in Erscheinung treten, sondern sich im modulierenden Durcheinander-Hindurchklingen wechselseitig variieren. Vielmehr als Objekte beschreiben Klänge in ihrer Ausbreitung Areale, die einander nicht verdecken, wenn sie sich überlagern, sondern sich gegenseitig modulieren; sie nehmen aneinander Anteil. In der Jahrtausende anhaltenden Auseinandersetzung der Komponist\*innen, Musiker\*innen und Akustiker\*innen mit diesem eigenartigen klingenden Material wurde und wird ein spezifisches Wissen produziert, das in

<sup>1</sup> Wilfried N'Sondé, *Das Herz der Leopardenkinder*, Berlin 2010, S. 3.

<sup>2</sup> Rasmus Nordholt-Frieling, *Musikalische Relationen*, Paderborn 2021.

ein breites ästhetisch-technisches Vokabular geronnen ist und in anderen Kontexten dabei helfen kann, Dimensionen zu öffnen, die ich folglich als musikalisch bezeichnen möchte.

„Wir glauben keineswegs an ein System der schönen Künste, sondern an ganz unterschiedliche Probleme, die in verschiedenartigen Künsten ihre Lösungen finden“,<sup>3</sup> heißt es in *Tausend Plateaus* von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Die verschiedenen Materialitäten der Künste werfen also unterschiedliche Problemstellungen auf und produzieren ebenso verschiedene Lösungen. Man könnte sagen, dass die Musik, was das Denken von Konstellationen, von Gefügen wechselseitiger Modulation anbelangt, einen gewissen Wissensvorsprung hat, da sie mit dem Problem des Austarierens der klanglichen Materialien konfrontiert ist.<sup>4</sup> Im Gang der Musikgeschichte wurden verschiedenartige Lösungen ersonnen, die etwa in den Begriffen Harmonie, Kontrapunkt, Generalbass, Rhythmus, Zwölftontechnik, Synthesizer, Sampling zusammengefasst sind und die je spezifische relationale Konstellierungen des Klanglichen beschreiben. Wenn sich etwa der Maler Paul Klee dieses musikalischen Vokabulars bedient, um seine bildnerische Praxis zu entwickeln und zu artikulieren, dann aktualisiert er musikalische Potentiale in seiner Malerei und entfaltet die musikalische Schicht in seinen durch Farbauftrag hergestellten Bildern.<sup>5</sup> Die Lösungen der Musik springen über in die bildnerischen Konstellationen.

Blickt man von hier auf ein musikalisches Theater, so geht es weniger um ein Theater, das von einem musikalischen Werk oder von klanglichen Elementen ausgeht oder solche ins Zentrum stellt und die anderen szenischen Elemente darum gruppiert. Vielmehr kann die Musikalität des Theaters dort verortet werden, wo das ganze theatrale Gefüge in der Bezogenheit und Resonanz all seiner Ebenen einen Modus der Wahrnehmung und des Denkens adressiert, der den Konstellationen der Musik verwandt ist. Ich möchte Musikalität also als

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, S. 410.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 413; Paul Klee, „Exakte Versuche im Bereich der Kunst“, in: Ders., *Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre*, hg. von Günther Regel, Leipzig 1987, S. 87–90, hier S. 88.

<sup>5</sup> Vgl. Paul Klee, *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918*, hg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 187, 382; Ders., „Beiträge zur bildnerischen Formenlehre“, in: Ders.; *Kunst-Lehre* (s. Anm. 4), S. 91–313, hier S. 154–158; Nordholt-Frieling, *Musikalische Relationen* (s. Anm. 2), S. 1–30.

Dimension von szenischen Arbeiten lesbar machen, die in unterschiedlichem Maße ausgeprägt sein kann, aber nicht an bestimmte Formen des Theaters gebunden ist.

Wenn ich im Folgenden den musikalischen Relationen nachgehe, passiert dies im Hinblick auf die Frage einer theatralen Musikalität. Im Anschluss an die begriffliche Arbeit am Musikalischen, die den Hauptteil dieses Textes darstellt, werde ich zum Ende mit Arnold Schönberg, John Cage und Heiner Goebbels auf das Potential musikalischer Relationen im theatralen Kontext zu sprechen kommen. In der Entwicklung des musikalischen Bezugs möchte ich zunächst darstellen, inwiefern das Musikalische mit seinem konstellativen Wissen in der zeitgenössischen Weltlage eine besondere Betonung erfährt. Weiterhin möchte ich die historische Situiertheit eines musikalischen Wissens, seine Historizität sowie einige Aspekte des uns zeitgenössischen „globalen Klangraums“<sup>6</sup> charakterisieren. Im Zentrum dieses Textes steht dann der Begriff der Modulation. Dieser hat sich in meiner theoretischen wie musikalisch-praktischen Arbeit in den vergangenen Jahren zu einem zentralen Begriff entwickelt und ich möchte ihn entlang der Auseinandersetzung mit dem Synthesizer sowie dem Denken von Gilbert Simondon, Gilles Deleuze, Félix Guattari und Anne Sauvagnargues konturieren.

### *Die Musik als Expertin bei Fragen einer allgemeinen Ökologie*

Die Anrufung der konstellativen Expertise der Musik verdichtet sich im 20. Jahrhundert als eine Antwort auf epochale Umbrüche in der Anordnung von Welt und Subjekt. Die Position des ‚Menschen‘ als Träger von Vernunft und Handlungsmacht verschob sich entlang zahlreicher Achsen wie der Technisierung und Globalisierung, der Frage der Umwelt und ihrer Zerstörung zu einer Position innerhalb eines Gefüges verteilter Kognition, verstrickter Handlungsmacht und gaiatischer Zugehörigkeit: Man fand sich als Komponente einer allgemeinen Ökologie im Sinne einer Pluralität von heterogenen, ineinander verstrickten Agenturen, die auf dem Planeten Erde zugleich statthaben. In einer Welt, die sich nicht (mehr) in Gänze als auf ein europäisches Verständnis des Menschen zugeschnitten sieht, ist man mit einer Gleichzeitigkeit

<sup>6</sup> Jean-Luc Nancy, *Zum Gehör*, Berlin, Zürich 2010, S. 20.

der verschiedensten Perspektiven, Agency's, Codes, Logiken, Wünschen und Begehren konfrontiert, die sich nicht in differenzloser Einheit auflösen lassen.<sup>7</sup> Genau aus dieser Problemlage heraus formuliert der Medienwissenschaftler Marshall McLuhan in *Die Gutenberg Galaxis*<sup>8</sup> eine Verschiebung von einem optischen zu einem akustischen Weltbezug. Der Mensch befinde sich nicht mehr in einer Position des distanzierten Gegenübers der Sicht, nicht mehr im dreidimensionalen auf einen Blickpunkt bezogenen Raum, sondern in einem komplexen Raum „interstruktureller Resonanz“.<sup>9</sup> Auch einer der frühen Denker einer Verstrickung von Individuen und ihren jeweiligen Umwelten, der Biologe Jakob von Uexküll, griff zur Beschreibung dieser Verschaltungen auf ein musikalisches Vokabular zurück.<sup>10</sup> Deleuze und Guattari wiederum bringen ein breites musikalisches Vokabular vom Rhythmus über die Polyphonie bis hin zum Ritornell und dem Synthesizer in Anschlag, um die an einem spezifisch humanoiden Sprachverständnis ausgerichtete Logik des Strukturalismus zu destabilisieren und dieser eine Theorie des Ausdrucks entgegenzusetzen, in der sich heterogene Semiotiken wechselseitig variieren.<sup>11</sup>

### *Die Historizität des Musikalischen*

Der Bezug auf die Musikalität macht gegenüber einer Referenz auf das rein Klangliche unmittelbar deutlich, dass es sich um einen Begriff handelt, der einem historischen Werden unterliegt. Das Potential der Musik als Ratgeberin in außermusikalischen Bereichen verändert sich in strenger Abhängigkeit von dem, was zu einem gegebenen Zeitpunkt Musik genannt wird. Das musikalische Äußerungsgefüge, wie ich die Gesamtheit der mit der Musik verknüpften Praktiken der Musikproduktion, -rezeption und -distribution bezeichne,

<sup>7</sup> Vgl. Erich Hörl, „Die technologische Bedingung. Zur Einführung“, in: *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, hg. von ders., Frankfurt/Main 2003, S. 7–53.

<sup>8</sup> Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Die Entstehung des typographischen Menschen*, Hamburg 2011.

<sup>9</sup> Ebd., S. 56.

<sup>10</sup> Vgl. Jakob von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Hamburg 1958, S. 142–159. „Dann kann man die Beziehungen der Lebewesen ins Musikalische transponieren und von Merktönen und Wirkttönen der verschiedenen Tiersubjekte reden, die kontrapunktisch zueinander gehören. Nur dann kann man zu einer Partitur der Natur kommen.“ (ebd., S. 143).

<sup>11</sup> Vgl. Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus* (s. Anm. 3), S. 132–137, 424–479; Félix Guattari, *The machinic unconscious. Essays in Schizoanalysis*, Los Angeles 2007, S. 243–306.

verschiebt sich entlang ästhetischer, technologischer und gesellschaftlicher Bedingungen, an denen es selbst Anteil nimmt. Und damit verschieben sich auch die Relationen, die es zu denken einlädt.<sup>12</sup>

Das musikalische Äußerungsgefüge im 20. Jahrhundert wird in besonderer Weise von der Frage bewegt, was Musik denn überhaupt ist; was sie vom Geräusch, vom Krach und nicht zuletzt von der Stille unterscheidet.<sup>13</sup> Diese ästhetischen Debatten sind wiederum verknüpft mit den epochalen Umwälzungen der technologischen und ökonomischen Dimensionen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts. Diese lassen, wie Peter Szendy in der Monographie *Höre(n)* hellichtig analysiert, Produktion und Rezeption näher aneinanderrücken. Nicht nur werden, wie in der samplebasierten Musik, Wiedergabemedien selbst zu Musikinstrumenten, sondern zeitgenössische Hörer\*innen sind ebenso in die Lage versetzt, durch das Zusammenstellen und Selektieren musikalischer Stücke und Passagen plastisch in das musikalische Geschehen einzugreifen und musikalische Mitteilungen zu komponieren. Eine musikalische Sinnproduktion ist damit nicht allein im Werk begründet, sondern entfaltet sich in den verschiedenen Aneignungen und Kombinationen, die ein Werk oder Teile desselben durchlaufen.<sup>14</sup>

Auch konfrontiert uns der gegenwärtige Stand des musikalischen Äußerungsgefüges mit einer reichen Pluralität musikalischer Praktiken, die Jean-Luc Nancy als ein „Global-Werden der Musikalität“ fasst.

Wenn man die Erfahrung in dieser Ordnung betrachtet, ist nun nichts bemerkenswerter als die Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, mehr als die jeder anderen künstlerischen Technik: die inneren Transformationen, die auf Wagner folgten; die zunehmende Hereinnahme von Referenzen, die der als ‚klassisch‘ definierten Musik äußerlich sind; das Aufkommen des Jazz und all seiner Transformationen; dann jene des Rock und all seiner Abwechslungen bis hin zu den aktuellen Hybridbildungen mit ‚ernsten‘ Musiken; und durch all diese

<sup>12</sup> So steht etwa die musikalische Referenz bei Leibniz in einem engen Bezug zur ihm zeitgenössischen barocken Generalbassmusik. Das Konzept der prästabilierten Harmonie sowie die gegenseitige Beeinflussung der Monaden über diesen Bezugspunkt weist große Parallelen auf zu jener barocken Musik, in der ein geteilter harmonischer Bezugsrahmen Formen des kollektiven Improvisierens innerhalb dieses Rahmens erlaubt. Vgl. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/Main 2000, S. 210; Nordholt-Frieling, *Musikalische Relationen* (s. Anm. 2), S. 48–55.

<sup>13</sup> Vgl. Christoph Cox, Daniel Warner, „Introduction: Music and the New Audio Culture“, in: *Audio Culture. Readings in Modern Music*, hg. von dies., New York 2004, S. xiii–xvii, hier S. xiii.

<sup>14</sup> Vgl. Peter Szendy, *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren*, Paderborn 2015, S. 28–29, 68–86, 152–155.

Phänomene hin die erhebliche Transformation der Instrumentierung bis zur elektronischen und digitalen Klangproduktion und zur Neugestaltung von Klangschemata – Klangfarben, Rhythmen, Schriften –, die selbst wiederum der Entstehung einer globalen Klangszene oder eines globalen Klangraumes zeitgenössisch ist, dessen außerordentlich durchmischte Natur – populär und verfeinert, religiös und profan, alt und neu, aus allen Kontinenten gleichzeitig hervorgegangen – kein wirkliches Äquivalent in anderen Bereichen hat.<sup>15</sup>

Dieser globale Klangraum, so lesen wir in dem kleinen Text *Ascoltando* von Nancy, sei an keiner Finalität – weder im Sinne kompositorischer Formen noch im Sinne einer Signifikanz – ausgerichtet, sondern entfalte sich in den Resonanzen der Nähe und Fremdheit seiner verschiedenen Ausprägungen.<sup>16</sup> Hiermit ist die Bewegung des globalen Klangraums als eine, im Sinne Nancys, selbst klangliche beschrieben. Denn Klanglichkeit meint bei Nancy eben jene Beziehung der Resonanz, d. h. einer nicht-diskursiven Anteilnahme: „Sonority essentially re-sounds: it is in itself resonance. One could say that the echo is part of the sound, that it belongs to its immanence.”<sup>17</sup> Klanglichkeit wird somit stets als Environmentalität begriffen, die nicht sekundär zum Klang hinzukommt, sondern als Widerhall von der Räumlichkeit und den Membranen, von denen es klingt, Teil des Klingenden selbst ist. Klanglichkeit charakterisiert Nancy als eine „Totalität von Verweisen“, die nicht etwa nach diskursiver Art vorgeht oder Elemente auf distinkte Positionen verweist, sondern die heterogenen, vom Klang berührten Körper in eine partizipative Beziehung versetzt. Hierin treten die verschiedenen Elemente, die vom Klang ‚resonieren‘ und ihn damit zugleich mit-hervorbringen, in Beziehung, ohne ihre Differenzen aufzulösen. Insofern sich die klingenden und resonierenden Klangkörper als von einem Außen widerklingend erfahren und sich diese Bewegungen ineinander einfallen, ist der klanglichen Bewegung eine Anteilnahme an der Welt ebenso eigen wie eine Erfahrung des Selbst als „Moment der allgemeinen Weltbewegung“.<sup>18</sup>

In dieser Bewegung verortet Nancy das Potential einer musikalischen Sinnproduktion: Eines Sinns also, der sich in und als die Anteilnahme der

<sup>15</sup> Nancy, *Zum Gehör* (s. Anm. 6), S. 20.

<sup>16</sup> Vgl. Jean-Luc Nancy, „Ascoltando“, in: Peter Szendy, *Listen. A History of our Ears*, New York 2008, S. ix–xiii, S. xiii.

<sup>17</sup> Ebd., S. x.

<sup>18</sup> Jean-Luc Nancy, „Das Bild. Mimesis und Methexis“, in: *Bildtheorien aus Frankreich*, hg. von Emmanuel Alloa, Paderborn 2011, S. 349–372, hier S. 361.



heterogenen Ordnungen und Schichten einer Musik nähert. Das Environment, in dem sie erklingt, sowie das Hören der Hörenden, ihre musikalischen Erfahrungen, ihre Gestimmtheiten und Bezüge zum Gehörten wäre darin ganz entschieden inbegriffen. Diese Form eines Sinns im Verweisen habe gerade die Differenz der in Resonanz befindlichen Ordnungen zur Bedingung.<sup>19</sup> Es ist diese Reflexion, die Nancy zur Besprechung des uns zeitgenössischen „globalen Klangraums“<sup>20</sup> führt, der sich zwischen den vielgestaltigen Musikkulturen und -praktiken mit ihren je unterschiedlichen Ordnungen und Skalen, Aufführungspraktiken und Werkverständnissen aufspanne und transformiere. Der Sinn dieses Raums eröffne sich zwischen seinen unterschiedlichen Ebenen, in ihrer Resonanz, anstatt im Sinne eines Fortschritts an einer Finalität ausgerichtet zu sein.

Der auf den ersten Blick sinnesontologische Ansatz Nancys zeigt sich also als historisch situiert in dem spezifischen musikalischen Äußerungsgefüge unserer Gegenwart: Weil das Zugleich all jener Praktiken des Musizierens keine Finalität erkennen und die Musikalität etwa an dominanten Formen festmachen lässt, scheint Musikalität eher von der Seite einer Auseinandersetzung mit dem klanglichen Material und seinen spezifischen Potentialen zu denken zu sein. Dieses Material rückt durch die technischen und ästhetischen Transformationen in seiner Vielgestaltigkeit und Komplexität in den Vordergrund und löst sich aus der „nach Maß und Zahl“<sup>21</sup> regulierten Gliederung, die für lange Zeit die Unterscheidung von musikalischem und nicht-musikalischem Klang sicherte. Ich möchte im Folgenden der Frage nachgehen, in welcher spezifischen Weise Klänge in Relation treten und mich hierfür dem Begriff der Modulation zuwenden. Dieser soll zunächst auf technologischem sowie musikalisch-elektronischem Wege eröffnet und anschließend entlang der Verwendung dieses Begriffs bei Simondon, Deleuze und Guattari begrifflich vertieft werden.

<sup>19</sup> Vgl. Nancy, *Zum Gehör* (s. Anm. 6), S. 15–20.

<sup>20</sup> Ebd., S. 20.

<sup>21</sup> Arnold Schönberg, „Breslauer Rede über ‚Die glückliche Hand‘“, in: Ders., Wassily Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, hg. von Jelena Hahl-Koch, München 1983, S. 129–135, hier S. 133.

### *Wie sich Klänge beziehen: Modulation*

In der Digitalisierung von Klängen werden diese entlang zweier Achsen abgetastet: Die Samplerate bestimmt, wie oft ein Wert gemessen wird, und die Bit-Tiefe informiert darüber, wie detailliert diese Messung stattfindet, also in welcher Differenziertheit die Amplituden der Samples gemessen werden. Aus diesen Punkten ergibt sich eine einzige, detailliert gefaltete Linie. Diese Linie ist alles, was zur Wiedergabe benötigt wird. Egal ob es sich um ein Orchester oder einen Pop-Song, um Naturklänge oder Sprache handelt: Die ganze Klanglichkeit, all ihre Stimmen und Details sind in dieser Linie enthalten – oder in zweien, wenn es sich um Stereo handelt. Mehr ist da nicht. Die Rille einer Schallplatte funktioniert auf ähnliche Weise.

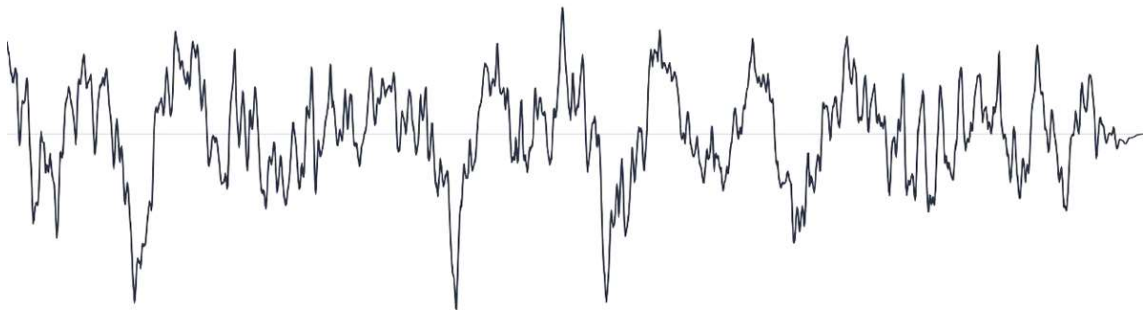


Abbildung 1.1: 0,05 Sekunden aus Jean Sibelius' *Aallottaret (Die Okeaniden)*, op. 73.<sup>22</sup>



Abbildung 1.2: 0,05 Sekunden einer menschlichen Stimme.

Die Gestalt dieser Linie kann verständlich werden, wenn man die Komplexität des Materials niedrig hält. Ich mache Musik mit einem modularen Synthesizer,

<sup>22</sup> Jean Sibelius, *The Tempest Suites 1 & 2, The Oceanides, Nigh Ride and Sunrise*, ODE 914-2, 1998 (Helsinki Philharmonic Orchestra, Dirigent: Leif Segerstam).

einem Instrument, das aus verschiedenen Bauteilen besteht, die sich miteinander verkabeln lassen. Musizieren ist hier eine Konstellierung von elektrischen Spannungen. Die von einem Oszillator erzeugten Töne erhalten einen Lautstärkeverlauf, dessen Form und Geschwindigkeit von einer Hüllkurve gesteuert wird. Filter oder Wavefolder bestimmen den Obertongehalt. Alle Komponenten lassen sich durch ihre Verkabelung wiederum modulieren, sodass etwa eine langsam auf- und absteigende Steuerspannung eine Beschleunigung oder Verlangsamung, einen längeren oder kürzeren Ausklang oder einen veränderten Obertongehalt generiert. Durch die Modulation einander variierender, unterschiedlich verlaufender Spannungen entsteht eine Musik: die Figuration von ‚Etwas‘ aus heterogenen, sich überlagernden Bewegungen. Aber ich möchte die Komplexität wie versprochen niedrig halten, um die Anteilnahmen der Klänge verständlich zu machen. Also ziehe ich alle Kabel heraus und beginne mit einem wesentlichen Grundelement: dem Oszillator.

Ein Oszillator erzeugt konstante Schwingungen, er oszilliert. Diese Oszillationen können unterschiedliche Wellenformen haben. Diese haben unterschiedliche Obertonspektren, also unterschiedliche Klangfarben; während eine Sinuswelle einen glatten, obertonarmen Ton produziert, klingt ein Rechteck schrill und beißend. Der Oszillator kann diese Schwingungen in unterschiedlichen Geschwindigkeiten (Frequenzen) produzieren, die zu verschiedenen Tonhöhen führen. Ein hoher Ton besteht aus schnellen Schwingungen, ein tiefer aus langsamen, langen.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Um mich verständlich zu machen verbleibe ich bei den umgangssprachlichen Begriffen hoch, tief, schmal und breit, anstatt von unterschiedlichen Schwingungsfrequenzen in der Einheit Hertz zu sprechen.

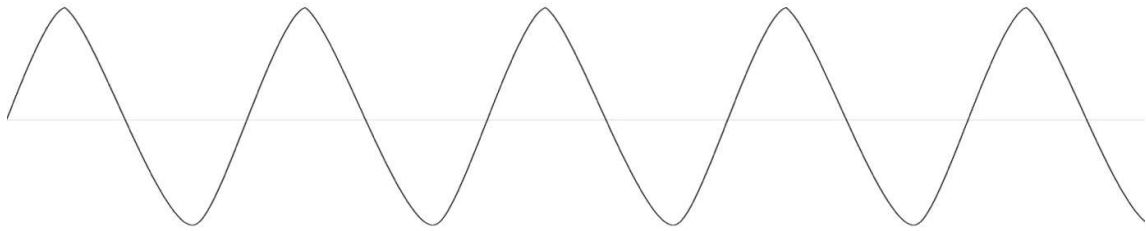


Abbildung 2.1: Sinus.

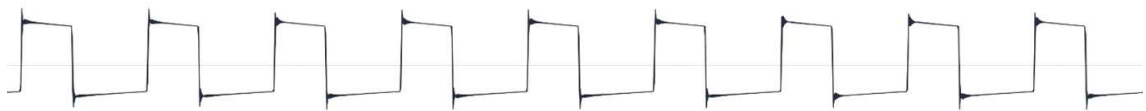


Abbildung 2.2: Rechteck.

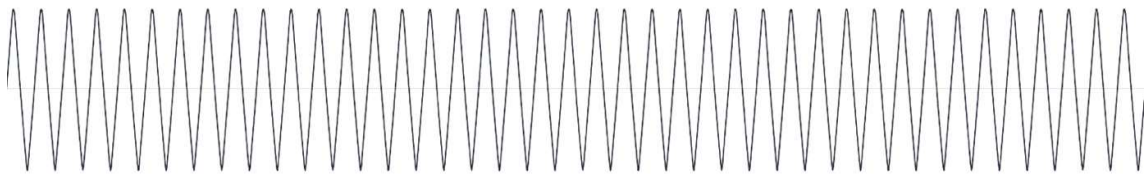


Abbildung 2.3: Dreieck.

Visualisiert man die Schwingungsverläufe auf einem Oszilloskop, so sieht man die Linie, die ich für die digitalisierten Klänge beschrieben habe, in Echtzeit. Man sieht den tiefen Ton als vergleichsweise breite Oszillation, den hohen als schmale und man sieht die Form der Welle, die Rückschlüsse auf die Klangcharakteristik gibt. In der Verstärkung des Klangs wird dieser Verlauf an die Lautsprecher weitergegeben, dessen Vibrationen ebendiese Klangbewegung in die Luft übertragen und unseren Ohren zuführen. In diesem Moment verkompliziert sich die Bewegung allerdings ungemein, insofern die Wellen nicht nur von den Eigenschaften der technischen Objekte (etwa Verstärker und Lautsprecher), sondern auch von jenen des Raumes, den in ihm befindlichen Körpern etc. gebrochen werden und Klang und Widerklang sich in vielfältiger Weise überlagern. Ich verbleibe zur Klärung dessen, wie die Klänge aneinander Anteil

nehmen, deshalb für den Moment bei der Abstraktion der Darstellung auf dem Oszilloskop.

Mischt man zwei Oszillatoren mit unterschiedlicher Wellenform und unterschiedlicher Frequenz, also etwa eine tiefe Sinuswelle und eine höhere Rechteckwelle, so ist zu sehen, dass sich aus diesen beiden eine neue Welle zusammenfügt, in der die beiden Inputs enthalten sind: Wir sehen die tiefe und lange Sinuswelle, die von den kurzen Rechtecken geformt wird, und die Rechtecke reisen auf der geschwungenen Sinuswelle. Die Schwingungen falten einander ein, komprimieren und weiten sich. Der Klang dieser Kombination setzt sich also zusammen aus den Differenzen zwischen den Wellen, die sich gegenseitig modulieren. Sie erzeugen in ihrer Unterschiedlichkeit eine Welle, die in den Einzelinputs nicht gegeben war. Erst in der Relation, in der Verhältnisbeziehung der Elemente und in strenger Abhängigkeit von diesen ergibt sich die Welle ihrer Kombination und diese verändert sich, wenn die zugeführten Inputs variieren. Die Inputs werden „sich selbst gegenüber heterogen“<sup>24</sup>, heterogenisieren sich in der Konstellation ihrer Überlagerung, erhalten eine neue Gangart.

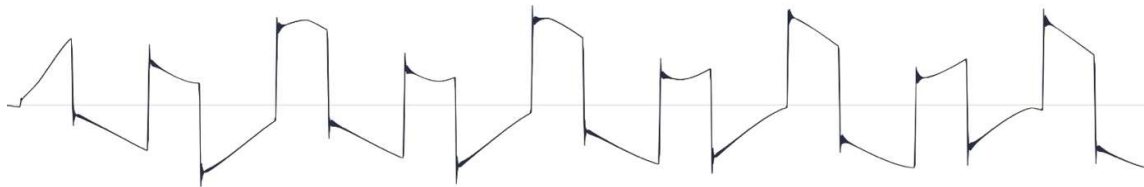


Abbildung 3.1: Mischung von Sinus und Rechteck.



Abbildung 3.2: Mischung von Sinus und Rechteck mit anderem Lautstärkeverhältnis.

<sup>24</sup> Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus* (s. Anm. 3), S. 134.

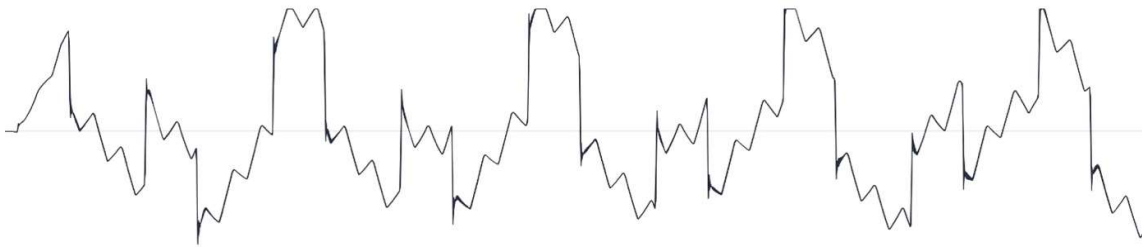


Abbildung 3.3: Mischung von Sinus, Rechteck und Dreieck.

Das Mischen von Klängen führt nicht dazu, dass diese sich gegenseitig verdecken oder sich in einem übergeordneten Klang auflösen oder zu einem solchen synchronisiert werden, in dem die Einzelinputs verschwinden würden. Vielmehr bleibt die Asymmetrie der Elemente erhalten und gerade die Entfernung zwischen den Elementen, ihre Heterogenität, lässt aus ihnen einen gemeinsamen Klang entstehen. In dieser Verschaltung werden die Einzelinputs sich selbst gegenüber fremd, treten in ein Werden ein, reisen auf einer Linie, die sich zwischen ihnen bildet. Diese Relation der Modulation ist auf keine negative Dialektik des Ausschlusses oder der auflösenden Synthese von Widersprüchen in einer übergeordneten Kategorie bezogen. Die Modulation betrifft keine Gegensätze, die eine Aufhebung verlangen. Die Modulation ist vielmehr ein produktiver und affirmativer Bezug der Spannung unter Beibehaltung der Heterogenität, die den Elementen einen neuen Sinn verleiht.

In einer Fußnote zu *Ascoltando* vergleicht Nancy musikalische und visuelle Synthese:

It would be captivating to study the differences and resemblances between musical ‚synthesis‘ and visual ‚synthesis‘: how the latter more obviously refers, at least at the first glance, to a recomposition of already given forms, while the former seems more to extract new minerals from its machines.<sup>25</sup>

Während also die Synthese visueller Elemente zumindest ‚auf den ersten Blick‘ eher einem Nebeneinander gegebener Formen nahestehe, produziere die musikalische Synthese in ihrer Verschaltung und Überlagerung von Inputs neue Mineralien, bringe also ein neues Material hervor. Das musikalische Material und seine Technologie betonen das Denken einer Produktion in der Überlagerung, in der alles zugleich modulierend aufeinander einwirkt. In dieser spezifischen

<sup>25</sup> Nancy, *Ascoltando* (s. Anm. 16), S. 146.

Verfassung des klanglichen Bezugs, die im Synthesizer zum Ausdruck kommt, haben an der Produktion der neuen Materialien sämtliche Dimensionen des Klanglichen Anteil. Hier wirken nicht die desinfizierten Töne,<sup>26</sup> die der musikalischen Schrift zugrunde liegen, sondern die ganze Klanglichkeit, Tonhöhen, Dauern, An- und Abklingverhalten, Verläufe des Obertonspektrums, klangliche Singularitäten und ein leichtes Rauschen, das von Störungen in der Signalkette rührt, wirken aufeinander ein und sind gleichermaßen an der Produktion der Mineralien beteiligt. Während der Begriff der Resonanz sich vor allem eignet, um eine Klangustrahlung als Anteilnahme an einem Außen zu denken, eignet sich die Modulation dazu, das für die Musik konstitutive Zugleich mehrerer parallel ablaufender Klangustrahlungen und ihre wechselseitige Variation zu denken.

Ich kehre nochmal an den Synthesizer zurück, um nun den statischen Oszillationen Verlaufsformen zu geben. Die konstanten Töne erhalten einen Verlauf der Lautstärke, der bestimmt, wie ihr Anschlag klingt und wie sie sich im Verklingen verhalten. Aus einer statischen Schwingung werden einzelne Töne oder Klänge. Ich lasse diese von Triggern auslösen, rhythmisiere sie zueinander. Ich überlagere dies mit einer melodischen Bewegung, und langsam – ohne dass sicher zu sagen wäre, wann dieser Umschlag passiert – entwickelt sich aus den Ebenen und ihren wechselseitigen Modulationen ein klanglicher Zusammenhang, den man Musik nennen würde. Nach wie vor ist die Information, die an die Lautsprecher gesandt wird, nichts weiter als die Linie, die von den wechselseitigen Modulationen erzeugt wird und in der die Elemente in all ihren Singularitäten und Feinheiten aufgehoben sind.

<sup>26</sup> Vgl. Daniel Charles, „John Cage“, in: *AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter, Leipzig 1998, S. 336–353, hier S. 337.

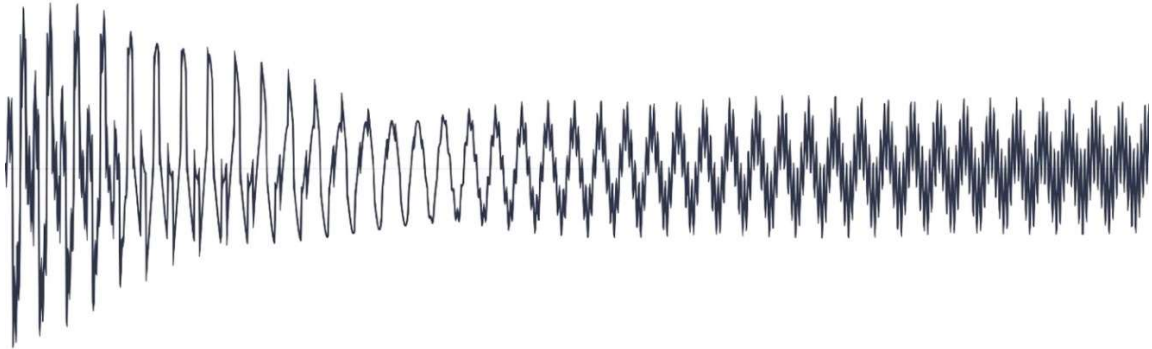


Abbildung 4.1: 0,5 Sekunden Musik auf Basis der Wellenformen aus Abbildung 2 und 3.

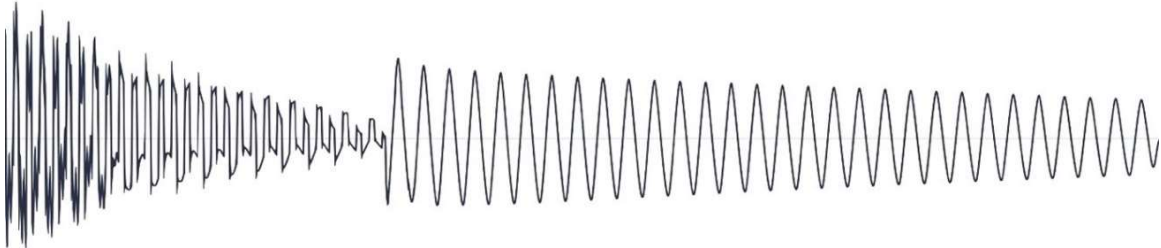


Abbildung 4.2: 0,5 Sekunden Musik auf Basis der Wellenform aus Abbildung 2 und 3.

Am Synthesizer wird die Modulation als klanglicher Bezug besonders plastisch, weil die Grundelemente simpel sind und die Klänge auf einem Weg an die Lautsprecher gegeben werden. Doch ist diese modulierende Anteilnahme ebenso am Werk, wenn mehrere Musizierende gemeinsam ein Musikstück evozieren. Die für sich abstrakten Handlungen von Musizierenden an ihren Instrumenten setzen im Raum eine klangliche Figuration in Gang, an der alle Komponenten und klanglichen Details beteiligt sind. Die einzelnen Stimmen werden sich selbst gegenüber fremd, heterogenisieren sich im Zusammenhang der anderen, insofern sie sich gegenseitig tragen und einfallen, weiten und komprimieren. Sie spannen ein musikalisches Feld von Bezügen auf, dessen Gestalt sich gerade zwischen allen Einzelinputs und in strenger Abhängigkeit von diesen entwickelt. Wie gesagt verkompliziert sich die Situation im Raum und zusätzlich kommt bei mehreren Klangquellen die Frage des Schalldrucks hinzu. Das heißt: Die Frage danach, ob sich ein Klang gegen die entgegenströmenden Klänge behaupten kann oder nicht. Denken wir etwa an die Situation in einem sehr lauten Konzert- oder



Clubraum, in dem wir unsere eigene Stimme nicht hören, weil sie sich gegen den Druck der entgegenströmenden klanglichen Wucht nicht durchzusetzen vermag. Der Druck unserer Stimme ist zu schwach, um die Musik in ausreichender Form einzufalten. Das kann beglückend sein. Doch sollte es gewünscht sein, dass sämtliche klanglichen Elemente in ihrem modulierenden Zwischenraum eine kollektive musikalische Individuation vollziehen, dann muss das Feld fein austariert sein.

### *Der Begriff der Modulation bei Gilbert Simondon*

Die Arbeit des französischen Philosophen und Maschinologen Gilbert Simondon grundiert diese Charakterisierung des klanglichen Bezugs als Modulation. Simondon entwickelt den Begriff der Modulation „im technologisch-physikalischen Bereich der Elektronik“, doch ist er, wie auch die Kommentatorin Anne Suavagnergues anmerkt, „für die Musik freilich besonders gut geeignet“.<sup>27</sup> Modulation ist bei ihm der Gegenbegriff zur Formgebung (frz. *moulage*) und der zentrale Hebel seiner Kritik am hylomorphen Schema von Form und Materie. In dieser wirkmächtigen, auf Aristoteles zurückgehenden abendländischen Philosophietradition „stellt sich das Verhältnis von Form und Materie so dar, als ob die einzelne und transzendente Form die Rolle eines Individuationsprinzips, welche sich von außen der amorphen Materie aufzwingt und seine Form eindrückt, spielen würde.“<sup>28</sup> Die Philosophie übernehme hier, so Simondon, ein technisches Schema als ein allgemeingültiges, begreife dieses aber unzulänglich.<sup>29</sup>

Im Sinne des hylomorphen Schemas zwänge sich die Gussform eines Ziegels, so das prominente Beispiel, dem Ton auf und gebe diesem nach einem vorgängigen Prinzip die entsprechende Form, individuiere den rohen, ungeformten Ton zum Ziegelstein. Dieses Denken vergesse all die technischen Aktivitäten des Handwerks, die Materialvorbereitung und die an der Entstehung der Gussform teilhabende Kraft des Materials. Es sei diesem Denken eine

<sup>27</sup> Anne Sauvagnergues, *Ethologie der Kunst. Deleuze, Guattari und Simondon*, Berlin 2019, S. 150.

<sup>28</sup> Ebd., S. 58 f.

<sup>29</sup> Vgl. Gilbert Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte*, Zürich 2012, S. 224.

Abwertung der arbeitenden Tätigkeit eigen: Es interessiert sich nur für die beiden Enden der Formgebung, nicht aber für die Formwerdung selbst.<sup>30</sup>

Der Begriff Modulation betont demgegenüber den prozessualen Charakter und die Anteilnahme der verschiedenen Ebenen an dem Vorgang: Das Material, das für diesen ausgewählt und vorbereitet wird, die Entwicklung der Gussform anhand der Eigenschaften des Materials und die vermittelnde Aktivität eines Arbeitenden. „What counts is that the frame of the mould and the material *modulate*, enter into a common system, an associated milieu, and together realise an operation of individuation (the brick) through a constant exchange of information.”<sup>31</sup>

Der Begriff der Modulation schlägt also eine Individuation vor, in der nicht eine gegebene und transzendente Individuationsform eine passive Materie formiert, sondern Materialien und Kräfte in einem Prozess der Formwerdung in Beziehung treten. Hierbei wird nicht von den Endpunkten oder von einem vorbestimmten Ergebnis ausgegangen, sondern nach dem relationalen Prozess gefragt, in dem überhaupt Etwas entsteht. Die Relationen sind hierbei nicht Beziehungen zwischen Dingen, gegebenen Entitäten oder Subjekten, sondern erst in den Relationen, den relationalen Verstrickungen, bildet sich etwas.<sup>32</sup> Und dieses Etwas behält dabei eine „Ladung vorindividueller Wirklichkeit“:<sup>33</sup> durch weitere relationale Bezüge wird es sich weiter transformieren, unbekannte Potentiale verwirklichen.

Der von Nancy charakterisierte globale Klangraum wird so als ein Gefüge verschiedenster Praktiken, Klanglichkeiten, Codes, Formen, Timbres und Skalen wahrnehmbar, die sich wechselseitig modulieren, um so zu der Individuierung stets neuer und anderer klanglicher Praktiken und Szenen zu führen. Die Heterogenität der betreffenden Ebenen lässt hierbei immer wieder Neues und Anderes entstehen, wenn die Elemente gegebener Praktiken neu verschaltet,

<sup>30</sup> Vgl. Ebd., S. 223–225.

<sup>31</sup> Anne Sauvagnargues, *Armmachines. Deleuze, Guattari*, Simondon, Edinburgh 2016, S. 69. Vgl. auch: Edgard Varèse, „Rhythm, Form and Content“, in: *Perspectives of New Music* 5 (1966), Nr. 1, S. 11–19, hier S. 14–16.

<sup>32</sup> Gilbert Simondon, „Das Individuum und seine Genese. Einleitung“, in: *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaft*, hg. von Claudia Blümle, Armin Schäfer, Zürich, Berlin 2007, S. 29–46, hier S. 40.

<sup>33</sup> Ebd., S. 36.

zusammengesetzt und sich in neuerlichen Individuationen selbst gegenüber fremd werden.<sup>34</sup>

### *Die „musikalischen Wesen“<sup>35</sup> von Deleuze und Guattari*

Im Anschluss an Simondon führt das Verständnis einer Individuation im Werden bei Deleuze und Guattari zu dem Begriff einer Individuation ohne Identität, der Diesheit. „Es gibt einen bestimmten Individuationstypus, der sich nicht auf ein Subjekt (Ich) zurückführen lässt, nicht einmal auf die Kombination einer Form und einer Materie. Eine Landschaft, ein Ereignis, eine Stunde des Tages, ein Leben oder ein Lebensfragment usw. gehen anders zu Werke.“<sup>36</sup> Die Musik stehe, so ahnt Deleuze in einem Vortrag am Pariser IRCAM, diesem Individuationstypus nahe: „Ich habe das Gefühl, dass das Problem der Individuation in der Musik, das gewiss sehr kompliziert ist, eher dem Typus jener paradoxen zweiten Individuation angehört. Was nennt man die Individuation eines Themas, eines kleinen musikalischen Themas?“<sup>37</sup> Auf diese Frage kommen wir bald zurück.

In diesem Individuationstypus werden Körper entlang zweier Achsen bestimmt: Einem Längengrad, der die Gesamtheit der materiellen Teile und ihres Verhältnisses von Bewegung und Ruhe beschreibt, und einem Breitengrad, der die Fähigkeiten zu affizieren oder affiziert zu werden betrifft. Es geht also um materielle Eigenschaften und ihre Bewegungspotentiale sowie ihr Vermögen auf andere Körper einzuwirken und diese zu modulieren oder von ihnen moduliert zu werden. Diese affektiven Bezüge können solche der Aneignung oder auch der Auflösung sein, aber es kann auch zu produktiven Interaktionen kommen, in denen sich Verhältnisse zusammensetzen, „um ein neues Verhältnis, das weiter ‚ausgedehnt‘ ist, zu bilden [...]. Es handelt sich nicht mehr um Anwendung oder um Aneignung, sondern um Soziabilitäten und Gemeinschaften.“<sup>38</sup> Eine solche

<sup>34</sup> Vgl. Heiner Goebbels, „Musik entziffern. Das Sample als Zeichen“, in: *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, hg. von Wolfgang Sandner, Berlin 2002, S. 181–185.

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, „Den Zeit-Raum ausfüllen, ohne zu zählen: Boulez, Proust und die Zeit“, in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, hg. von Daniel Lapoujade, Frankfurt/Main 2005, S. 278–285, hier S. 282.

<sup>36</sup> Gilles Deleuze, „Kräfte hörbar machen, die durch sich selbst nicht hörbar sind“, in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft* (s. Anm. 35), S. 148–152, hier S. 150.

<sup>37</sup> Ebd., S. 150.

<sup>38</sup> Gilles Deleuze, *Spinoza. Eine praktische Philosophie*, Berlin 1988, S. 164.

Zusammensetzung vom Vermögen heterogener Körper wird im Folgenden mit der Musik als die Bildung kollektiver Klangkörper gedacht:

Wie und in welcher Ordnung die Vermögen, Schnelligkeiten und Langsamkeiten zusammensetzen? Im Plan einer musikalischen Komposition [...] ist das intensivste und umfassendste Individuum jenes, dessen Teile auf unendlich viele Weisen variieren.<sup>39</sup>

Das umfassendste Individuum ist also nicht jenes, das am ‚größten‘ ist, also die meisten Teile aufweist, sondern jenes, dessen Elemente sich wechselseitig am intensivsten variieren, modulieren sowie auf sukzessiver und simultaner Ebene aufeinander beziehen und in diesem modulierenden Prozess zu einer eigenständigen Individuation führen.<sup>40</sup>

Der Zusammenhang von Musik und Variation kommt bei den Autoren auch zum Einsatz, wenn sie gegen das strukturalistische Sprachverständnis, das sich aus kleinsten Einheiten in einem homogenen System zusammenfügt, ein musikalisches Modell in Anschlag bringen, in dem „das Thema schon immer die Variation“<sup>41</sup> ist. Das Thema als kleine musikalische Einheit ist gerade nicht auf seine Konstanz und Homogenität, sondern auf seine Variationsfähigkeit bezogen. Es ist dafür gemacht, in verschiedenen Konstellationen seine Zusammensetzung zu verändern oder sich in Fragmente aufzulösen, sich von einem musikalischen Environment modulieren und davontragen zu lassen. Es ist ein Körper, der aus Elementen verschiedener Schnelligkeit und Langsamkeit, aus Frequenzen, Dauern und Stillen besteht (Längengrad), und aus einem Vermögen, sich mit anderen Körpern zusammenzufügen (Breitengrad), um in diesen Konstellationen unterschiedliche „Ladungen vorindividueller Wirklichkeit“<sup>42</sup> zu realisieren. Für diese kleine Einheit, die gerade in ihrer variierenden Wiederholung und durch die Bearbeitung von einem musikalischen Environment Differenzen produziert

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Das Potential der Musik zur Bildung von kollektiven Zusammenhängen bespreche ich hier ausschließlich in seiner pluralen Qualität, doch enthält dieses auch die gegenläufige Tendenz zur Vereinnahmung: „die Möglichkeit der ‚faschistischen‘ Gefahr“ (Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus* [s. Anm. 3], S. 412). Hier kommen gerade nicht die singulären Variationsfähigkeiten einer Pluralität in den Blick, sondern eine Pluralität wird durch eine musikalische Klangausstrahlung in einen geschlossenen Block zusammengefasst: „Musik (Trommeln und Trompeten) zieht Völker und Armeen in ihren Bann“ (ebd.); Vgl. ebd. S. 475. Vgl. auch Nordholt-Frieling, *Musikalische Relationen* (s. Anm. 2), S. 37-41.

<sup>41</sup> Ebd., S. 421.

<sup>42</sup> Gilbert Simondon, *Das Individuum und seine Genese* (s. Anm. 32), S. 36.

und in dieser Bewegung eine musikalische Individuierung vollzieht, reservieren die Autoren den Begriff des Ritornells.<sup>43</sup>

Das Ritornell gleitet auf der ganzen Bandbreite musikalischer Erfahrungsweisen: So fassen Deleuze und Guattari darunter auch die kleinen Melodien, die als Erkennungsmelodien etwa Staaten oder andere Territorien konsolidieren oder im Sinne der Werbung musikalische Markierungen setzen. In diesen Beispielen bleibt das Ritornell territorialisierend. Es gibt sich weder der Binnenvariation noch der Bearbeitung durch ein Environment hin. Doch geht von diesem Ritornell ebenso das Potential der Deterritorialisierung aus, also der Öffnung in der Verschaltung mit anderen Komponenten, in der es sich vom Zustand des Erkennungsmerkmals von Etwas löst. Wenn eine musikalische Individuation in vollem Maße gelinge, wenn sich das Ritornell durch Variationen deterritorialisiere, dann finde diese Individuation nicht mehr in einem Modus statt, in dem uns Musikstücke etwa an eine Landschaft erinnerten oder „Opernmotive mit Figuren verbunden werden“,<sup>44</sup> sondern das musikalische Geflecht evoziere selbst eigenständige „musikalische Wesen“,<sup>45</sup> in denen „die Musik sich in sich selbst, als Musik reterritorialisiere“:<sup>46</sup> „*Klanglandschaften, hörbare Farben, rhythmische Personen*“.<sup>47</sup>

Um diese Formen der Individuation für ein Denken diesseits einer Dichotomie von Form und Materie zu öffnen, wird von den Autoren der Synthesizer aufgerufen. Denn in dieser technischen Anordnung treten die heterogenetischen Anteilnahmen des klanglichen Gefüges besonders plastisch vor Augen. Die Verschaltung seiner Komponenten fassen sie unter dem Begriff einer „verallgemeinerten Chromatik“<sup>48</sup> oder eines „verallgemeinerten ‚Glissandos‘“<sup>49</sup> zusammen, das „alle Komponenten des Klangs“,<sup>50</sup> die Tonlängen, Intensitäten, Klangfarben und Anschläge beeinflusst. In dieser „kontinuierlichen Variation“,<sup>51</sup> sei das Musikalische imstande, neue unbekannte Felder zu eröffnen,

<sup>43</sup> Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus* (s. Anm. 3), S. 407–422.

<sup>44</sup> Deleuze, „Kräfte hörbar machen“ (s. Anm. 36), S. 150.

<sup>45</sup> Deleuze, „Den Zeit-Raum ausfüllen“ (s. Anm. 35), S. 282.

<sup>46</sup> Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus* (s. Anm. 3), S. 413.

<sup>47</sup> Deleuze, „Kräfte hörbar machen“ (s. Anm. 36), Hervorhebung im Original, S. 151.

<sup>48</sup> Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus* (s. Anm. 3), S. 133.

<sup>49</sup> Ebd., S. 134.

<sup>50</sup> Ebd., S. 133.

<sup>51</sup> Ebd., S. 134.

„virtuelle Linien“<sup>52</sup> zu ziehen, sich so zu deterritorialisieren und in der Verschaltung eines „elaborierten Klangmaterials“<sup>53</sup> unbekannte Kräfte einzufangen und wahrnehmbar zu machen. Dies bedeutet keine Priorisierung elektronischer Musik oder irgendeiner spezifischen musikalischen Praxis. Es wird eher eine Form der Wahrnehmung adressiert, die klangliche Elemente in ihren komplexen heterogenetischen Anteilnahmen vernimmt, anstatt sie auf vorgeprägte Raster zu beziehen. So heißt es etwa, dass eine Stimme, die Gesang sei, in erster Linie auf das Halten von Tönen, ihr Zusammenstimmen mit einer Begleitung und damit auf eine „Konstanzfunktion“<sup>54</sup> bezogen sei.

Nur wenn die Stimme auf die Klangfarbe bezogen wird, lässt sie eine Stimmlage erkennen, die sie sich selbst gegenüber heterogen macht und ihr eine Fähigkeit zu kontinuierlicher Variation gibt: dann wird sie nicht mehr begleitet, sondern gehört zu einer musikalischen Maschine, die auf ein und derselben Ebene die gesprochenen, gesungenen, lärmenden, instrumentalen und eventuell elektronischen Partien verlängert oder überlagert. Dies ist die Klangebene eines verallgemeinerten ‚Glissandos‘.<sup>55</sup>

Dieses Denken einer Klangebene, auf der heterogene Komponenten aneinander Gleiten, sich die Komponenten des Klangs wechselseitig modulieren und in dieser Verschaltung im Zwischen die eigenständige Individuation von Etwas vollführen, wird für Deleuze und Guattari als musikalische Relation am Synthesizer im Besonderen wahrnehmbar.

### *Auf dem Weg zur musikalischen Schicht des Theaters*

In einem Gespräch über *Europerras 1 & 2* fasst John Cage das Problem des musikalischen Umgangs mit nicht-klanglichen Komponenten plastisch zusammen. Während seine Partitur für die Instrumentalist\*innen breite Entscheidungsspielräume lasse, seien die Angaben für jene Akteur\*innen, die während der Vorstellung Objekte auf der Bühne hin- und herbewegten, ausgesprochen präzise. Auf die Frage, warum die Partitur für diese Akteur\*innen so sehr den Vorgaben einer ‚klassischen‘ Partitur entspreche, antwortet Cage: „Wir brauchen in der Musik doch keine Partitur, denn zwei Töne können

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Ebd., S. 133.

<sup>54</sup> Ebd., S. 134.

<sup>55</sup> Ebd.

einander nicht verletzen“, während „zwei Personen nicht zur gleichen Zeit am selben Platz sein können. [...] Es gibt Stellen, wo Kollisionen hochgefährlich werden könnten. Ich meine das physisch.“<sup>56</sup>

Diese augenzwinkernde Formulierung gibt zu bedenken, dass die modulierende Verknüpfung verschiedener Materialitäten pragmatische Fragen aufwirft. Aber dennoch und auch im Anschluss an Cage, dem musikalische Bezüge zwischen sicht- und hörbaren Komponenten immer wieder ein Anliegen waren,<sup>57</sup> möchte ich hier abschließend einen Ausblick auf die Musikalität szenischer Gefüge geben. Kann das Denken der Modulation als eine Form musikalischer Anteilnahme und die Emergenz eigenständiger musikalischer Individuationen Aufschluss geben über solche szenischen Arbeiten, die nicht auf einem dichotomen Verständnis von Form und Materie, auf konsistenten Figurenkonstellationen, linearen Plots und einheitlichen Codierungen fußen? Wenn die heterogenen Ausdruckdimensionen nicht an Verhältnissen der Bedeutung und der Repräsentation ausgerichtet sind, sondern die verschiedenen Elemente, wie die räumliche Organisation, die zeitlichen Rhythmen, das Licht, die Klänge, Texte und die medialen Arrangements in ihrer Verschiedenheit aneinander Anteil nehmen und im Zusammenspiel mit einer selbst partizipierenden Wahrnehmung ein musikalisches Feld eröffnen, in dem sich alle Komponenten modulierend aufeinander auswirken – dann hat man es mit der musikalischen Schicht des Theaters zu tun.

In Schönbergs Versuch, in seinem Drama mit Musik *Die Glückliche Hand* „mit den Mitteln der Bühne [zu] musizieren“,<sup>58</sup> integriert er nicht-klangliche, szenische Elemente in seine Partitur: Bewegungen von Bühnenelementen, Lichtstimmungen und Körpern sind ebenso präzise vorgegeben wie die Bewegungen der musikalischen Stimmen. Es gibt einige vielsagende Bemerkungen dazu, was ihm an dem Zusammenspiel wichtig war. In einem Brief bezüglich einer nie realisierten „kinematographischen Wiedergabe“ des Stücks fordert er:

<sup>56</sup> John Cage, „Zu Operas 1 & 2. John Cage im Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn“, in: *John Cage. Operas 1 & 2*, Programmbuch Ruhrtriennale, Bochum 2012, S. 6–9, hier S. 8.

<sup>57</sup> Vgl. John Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown CT 1973, S. 31, 86.

<sup>58</sup> Schönberg, „Breslauer Rede über ‚Die Glückliche Hand‘“ (s. Anm. 21), S. 131.

Mein wichtigster Wunsch ist also hier das Gegenteil von dem, was das Kino sonst anstrebt.  
Ich will:

Höchste Unwirklichkeit!

Das Ganze soll (nicht wie im Traum), sondern wie Akkorde wirken. Wie Musik. Es darf nie als Symbol, oder als Sinn, als Gedanke, sondern bloß als Spiel mit den Erscheinungen von Farben und Formen wirken.<sup>59</sup>

An anderer Stelle heißt es: „Die Dekoration muss so gemalt sein, dass sie die Farben [des Lichts] annimmt!“<sup>60</sup> Auch erläutert er seinen Wunsch nach sehr klarer, deutlich erkennbarer Dekoration: „Die Gegenstände und Örtlichkeiten in meinem Stück spielen mit und darum soll man sie so deutlich erkennen können wie die Tonhöhe.“<sup>61</sup> Es wird in diesen Äußerungen ein Bestreben deutlich, alle Bühnenelemente so einzurichten, dass sie möglichst ungehemmt am modulierenden, musikalischen Spiel Anteil nehmen können. So sollen Variationen der Beleuchtung auf den Bühnenelementen gut erkennbar sein und es sollen sich keine Fragen nach referentiellen oder symbolischen Bedeutungsdimensionen stellen. Wie in einem Akkord sollen sich die verschiedenen Schichten des musikalisch-theatralen Gefüges wechselseitig modulieren und verschieben, anstatt an referentiellen Bedeutungsdimensionen aufgehängt zu sein. Die „höchste Unwirklichkeit“ soll also Platz machen für die eigenständige musikalische Individuation der *Glücklichen Hand*.<sup>62</sup>

Das von Heiner Goebbels gemeinsam mit seinem Team entwickelte Musiktheater *Stifters Dinge*<sup>63</sup> ist eine etwa einstündige polyphone Komposition für sämtliche Bühnenkräfte. Licht, Dinge, Projektionen, Bühnenregen, Nebel, Trockeneis, aufgezeichnete menschliche Stimmen und verstärkte Klänge

<sup>59</sup> Ders. „Zur geplanten Verfilmung“, in: *Briefe, Bilder und Dokumente* (s. Anm. 21), S. 127–129, S. 128, (Hervorhebung durch Zeilenumbruch im Original).

<sup>60</sup> Ders., „Regieanweisungen zur ‚Glücklichen Hand‘“, in: *Briefe, Bilder und Dokumente* (s. Anm. 21), S. 126–127, S. 126.

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Ich diskutiere *Die Glückliche Hand* ausführlich in *Musikalische Relationen* und erörtere hierbei auch, inwiefern Schönbergs konkrete Ausarbeitung hinter seinen konzeptionellen Überlegungen zurückbleibt. Weiterhin stelle ich dar, inwiefern Schönbergs musikalische Konstellation, dem konkreten Stand des ihm zeitgenössischen musikalischen Äußerungsgefüges gemäß, den Wahrnehmenden dieses Gefüges keine partizipierende Kraft zuspricht. Vgl. Nordholt-Frieling, *Musikalische Relationen* (s. Anm. 2), S. 91-116.

<sup>63</sup> *Stifters Dinge* wird in *Musikalische Relationen* ebenso einer ausführlichen Analyse unterzogen. Vgl. ebd. S. 136-158. Vgl. auch: Nordholt-Frieling, „Die Musikalität szenischer Gefüge. *Stifters Dinge* als Komposition für sämtliche Bühnenkräfte“, in: *Musik-Konzepte 179: Heiner Goebbels*, hg. von Ulrich Tadday, München 2018, S. 23–39.



variieren einander sukzessiv und simultan, modulieren sich, gehen kontrapunktische Spannungsverhältnisse ein, bilden Akkorde; das Hinzukommen eines Elements transformiert den Rhythmus des Gesamtgefüges. Es sind keine menschlichen Performer\*innen auf der Bühne, die unsere Aufmerksamkeit vom Wechselspiel der Kräfte abziehen, unseren Fokus einnehmen und uns als Identifikationsfläche oder Ankerpunkt dienen könnten. Auch wird das vielfältig verzweigte Wechselspiel der verschiedenen Elemente von keiner vereinheitlichenden Logik wie einer Narration, linearer Kausalität oder repräsentativen Verweisstrukturen verstellt. Anstatt an derartigen Punkten ausgerichtet zu sein, unterhalten die ganz heterogenen Bühnenkräfte zueinander vielfältige, verschachtelte musikalische Relationen der Modulation und bleiben dabei zu jeder Zeit auch als einzelne wirksam und wahrnehmbar. Es gibt in *Stifters Dinge* kein Thema im diskursiven Sinne, also kein Sinnzentrum, um das sich alles gruppieren würde, sondern es gibt Themen im musikalischen Sinne, im Sinne des Ritornells, die sich in ihrer Abfolge, Verschaltung und Überlagerung variieren und so die Wahrnehmenden einladen, an diesem modulierenden Prozess selbst Anteil zu nehmen. Hier wird nicht von etwas erzählt, sondern in der Entfaltung der verschiedenen Materialien erzählt sich etwas. Etwas, das nicht in einem punktierenden Bedeutungssinn<sup>64</sup> aufgeht, weil es die spezifische Ausformung eines musikalischen Gefüges, eines musikalischen Feldes der Modulation ist.

Diese weitläufigen Felder theatraler Kompositionen zu öffnen und zugänglich zu machen, ist das Potential der musikalischen Perspektive. Der grundlegende Bezug der Modulation ist hierbei entlang weiterer Begriffe aus dem musikalischen Vokabular, wie dem Akkord, der Polyphonie, dem Rhythmus oder dem Sample zu differenzieren, die je spezifische Ausformungen der Modulation beschreiben. Mit der Vertiefung dieser Begriffsarbeit entsteht eine Sprache für Dramaturgien, die sich diesseits sprach-ähnlicher Bedeutungsproduktionen bewegen, und dem komplexen Feld der Zwischenräume heterogener szenischer Dimensionen wird ein differenziertes Vokabular verliehen. Das Augenmerk des Musikalischen liegt hierbei gerade nicht auf einer Emphase des Formlosen oder

<sup>64</sup> Vgl. Jean-Luc Nancy, *Der Sinn der Welt*, Zürich, Berlin, S. 27; Ders., *Zum Gehör* (s. Anm. 6), S. 13–17, 45–47.

Unbestimmten, sondern auf der Frage, wie sich in den vielfältigen, an keiner Finalität ausgerichteten Ebenen, Konsistenz herstellt, sich eine Individuation vollzieht, die der Partizipation von Wahrnehmungen gegenüber offen ist.