

GMTH Proceedings 2015  
herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

# Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress  
der Gesellschaft für Musiktheorie  
2015 Berlin

herausgegeben von  
Marcus Aydintan, Florian Edler,  
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020  
(ISBN 978-3-487-15891-4)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Benjamin Sprick

## Geteilte Einheit

### Überlegungen zur Anfangswendung von Bachs Suite für Violoncello solo, BWV 1011

»Die wahre [musikalische] Reproduktion«, so Theodor W. Adorno in einer kurzen Notiz aus dem Jahre 1946, »ist die Röntgenphotographie des Werkes. Ihre Aufgabe ist es, alle Relationen, Momente des Zusammenhangs, Kontrasts, der Konstruktion, die unter der Oberfläche des sinnlichen Klangs verborgen liegen, *sichtbar* [Hervorhebung B.S.] zu machen – und zwar vermöge der Artikulation eben der sinnlichen Erscheinung.«<sup>1</sup>

Die hier einleitend zitierte musikphilosophische Allegorie Adornos – musikalische Interpretation als Röntgenphotographie – bildet den Auftakt seiner *Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, einer Sammlung von Textfragmenten, die ein letztendlich unvollendet gebliebenes Buchprojekt zum Thema der musikalischen Aufführung skizzieren sollten.<sup>2</sup> Bei aller philosophischen Raffinesse, mit der Adorno hier zentrale Motive seiner Musikästhetik zusammenfasst, um nicht zuletzt Theoremen Walter Benjamins eine originelle Wendung zu geben,<sup>3</sup> wirft seine Aufzeichnung einige Fragen auf. Zunächst springt förmlich ins Auge, dass hier von einer musikalischen Reproduktion

1 Adorno 2001, S.7. Vgl. auch die Reformulierung der zitierten Passage in Adornos Aufsatz *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt* (Adorno 1955, S. 175f.): »Denn die wahre Interpretation ist die Röntgenphotographie des Werks: ihr obliegt, im sinnlichen Phänomen die Totalität all der Charaktere und Zusammenhänge hervortreten zu lassen, welche Erkenntnis aus der Versenkung in den Notentext sich erarbeitet.«

2 Adorno begann die Arbeit an seinem bereits 1927 skizzierten Buchprojekt, das den Titel *Theorie der musikalischen Reproduktion* oder – in Anlehnung an Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* – »Die wahre Aufführung« tragen sollte, im Frühjahr 1946 in Los Angeles und setzte sie in Form von kontinuierlichen Exzerpten und Aufzeichnungen bis 1959 fort. Gelegentliche Notizen reichen noch bis 1966. Zur Entstehungsgeschichte vgl. Kapp 2014, S. 146 ff., und Lonitz 2001, S. 381 ff.

3 Der Einfluss von grundlegenden Überlegungen Walter Benjamins auf Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* ist mehrfach betont worden. Vgl. zum Beispiel Seiwert 2007. Er macht sich besonders deutlich in den Überlegungen zur Übersetzbarkeit von (Noten-)Texten

eingefordert wird, sie solle bestimmte Dimensionen eines musikalischen Werkes »sichtbar« machen. Diese Aussage irritiert, macht doch Musik landläufigen Meinungen zufolge eher etwas hörbar, als dass sie es sinnfällig vor Augen führen könnte. Eine zweite Frage betrifft den von Adorno verwendeten Begriff der »Konstruktion«. Inwiefern liegen die tragenden »Momente« einer musikalischen Komposition »unter der Oberfläche des sinnlichen Klangs verborgen«, wie Adorno sagt, und wer oder was hat sie dort platziert? Auf welche Weise also lässt sich das musikalische ›Produkt‹ verorten, das es in einer adäquaten Weise zu ›re-produzieren‹, also wieder-herzustellen gilt?

Derartigen Fragen versucht der folgende Beitrag ausgehend von einem künstlerischen Selbstexperiment nachzugehen, das vom Verfasser in Auseinandersetzung mit Adornos Allegorie von der musikalischen Interpretation als Röntgenphotographie unternommen wurde. Als dieser mit der philosophischen Exegese der zitierten Passage nicht mehr richtig weiterkam, sah er sich gezwungen, selber ›in die Saiten zu greifen‹, um sich auf diese Weise über die Fragen der musikalischen Reproduktion und den verborgenen Ort der musikalischen Produktion etwas klarer zu werden. Er nahm sich beim Spielen eines *Prélude* von Johann Sebastian Bach – genauer des *Prélude* der 5. Suite für Violoncello solo c-Moll BWV 1011 – auf und analysierte, was ihm dabei zu Ohren kam.<sup>4</sup>

und des spezifischen Verhältnisses von ›Original‹ und ›Reproduktion‹ bemerkbar. Vgl. Urbanek 2010, S. 272 ff. Im Folgenden geht es allerdings weniger um die systematischen Dimensionen von Adornos Benjamin-Adaption als um die ›okularzentrischen‹ Implikationen der im Anschluss an Benjamin verwendeten optischen Metapher der Röntgenphotographie.

4 Die Aufnahme kann abgerufen werden unter [www.soundcloud.com/user-363821981/geteilte-einheit](http://www.soundcloud.com/user-363821981/geteilte-einheit) (abgerufen am 13.12.2019).

**Technische Reproduktionsmittel *Prélude* BWV 1011**

Aufnahmeort:	Simon-von-Utrecht-Straße 85, 20359 Hamburg
Aufnahmezeitpunkt:	21:13 – 21:16
Takes:	1
Schnitte:	0
Cello:	Anneke Degen (2012)
Bogen:	Friedrich Zöphel (um 1900)
Haare:	alt (neuer Bogenbezug nötig)
Saiten:	›Spiroccore Wolfram‹ und ›Permanent‹
Stimmung:	415 Hz
Noten:	Bärenreiter
Cellist:	Benjamin Sprick (*1980)
Mikro:	AKG Gesangsmikrofon (Mono)
Soundkarte:	Mackie ONYX 1220
Computer:	Mac
Schneidesoftware:	Logic Pro
Verwendete Effekte:	Compressor, Adaptive Limiter, ›Platinum‹ Verb

Abbildung 1: Technische Reproduktionsmittel der Aufnahme des *Prélude* aus BWV 1011

Entgegen Adornos Diktum von der »wahren Reproduktion« erhebt die Aufnahme – wie die skizzenhafte Auflistung ihrer technischen Reproduktionsmittel verdeutlicht – keinen Anspruch auf künstlerische Integrität bzw. interpretatorische Wahrheit. Sie ist vielmehr eine audio-akustische Momentaufnahme bzw. – in photographischen Termini gesprochen – ein spontan angefertigter ›Selfie‹. Dementsprechend wird durch die Aufnahme auch vorläufig nichts sichtbar gemacht. Vielmehr hört man, wie das Instrument erst einmal gestimmt wird. Die 5. Bach-Suite ist in Skordatur notiert, was bedeutet, dass die A-Saite auf g herunter gestimmt werden muss. »Suite discordable«, notierte Anna Magdalena Bach dementsprechend auf einer Abschrift des Autographen ihres Mannes Johann Sebastian. Im Altfranzösischen bedeutet ›discordable‹ in etwa so viel wie ›nicht zusammenstimmend‹, ›nicht übereinstimmend‹ bzw. ›gegensinnig‹. Diese eher ungewöhnliche Charakterisierung einer kammermusikalischen Instrumentalkomposition könnte sich neben der ›Verstimmtheit‹ des Cellos auch auf den Umstand beziehen, dass es sich bei der Suite wahrscheinlich um eine Bearbeitung und Transposition einer früheren Fassung handelt.<sup>5</sup>

Ist das Werk, wie es in der Notation für Cello niedergeschrieben ist, also selbst schon eine Reproduktion? Eine effiziente Ausnutzung des von Bach angefertigten Notenmaterials zwar, die eine Wiederherstellung eines ›falschen Originals‹ allerdings mit diversen technischen Schwierigkeiten konfrontiert? Die auf dem Griffbrett tastende Hand des Reproduzenten muss beim Spielen der »Suite discordable« gewohnte Reiz-Reaktionsschemata unterbrechen, weil die angelernten Verbindungen zwischen einem bestimmten Griff und dem durch diesen Griff hervorgerufenen Klang nicht in gewohnter Weise ablaufen können. Erschwerend kommt für eine gelungene Aufführung des Werkes hinzu, dass Bach im *Prélude* ganz offensichtlich das Ziel verfolgt, den ursprünglich für ein Orchester oder Tasteninstrument vorgesehenen Formtypus einer *Französischen Ouverture* mit den materialen Gegebenheiten eines einzelnen Violoncellos in Einklang zu bringen, was sich unter anderem in den sperrigen Akkordbildungen der langsamen Einleitung und der latenten Polyphonie der folgenden Pseudo-Fuge bemerkbar macht. Darüber hinaus kann sich ein Versuch, Bachs Suite BWV 1011 auf dem Instrument zu reproduzieren, auch in Bezug auf die Notation auf kein ›Original‹ berufen. Der Autograph der »Suite discordable« ist verschollen, und jede Reproduktion bewegt sich von Anfang an in einem virtuellen

5 Es existieren insgesamt vier Abschriften der Suite, die zum Teil erheblich voneinander abweichen. Ob der Fassung für Cello eine (ebenfalls verschollene) Urfassung des Werkes für Viola da gamba zugrunde liegt, ist unklar. Vgl. dazu Voss 2007, S. V.

Zwischenraum verschiedener Quellen, deren differentielles Verhältnis sich mit jedem Interpretationsversuch in neuer Weise aktualisiert.

Es liegt nahe, dass der reproduzierende Sprung in einen derartig disseminierten, in seiner Zeichenhaftigkeit verstreuten Noten-Text mit gewissen Problemen verbunden ist. Gleich der erste Klang des *Prélude*, eine über dem großen C aufgetürmte Oktave, stellt sich seiner eigenen Reproduktion wie eine Mauer entgegen. Wie auf der Aufnahme deutlich zu vernehmen ist, misslingt – trotz eines mehrfachen und hörbaren Vorgreifens – der erste Versuch, die Oktave sauber zu intonieren. Ein Missgriff, der mehrere Folgefehler nach sich zieht, die schließlich zu einem vorläufigen Abbruch der Interpretation in der Mitte von Takt 4 führen. Auch ein zweiter Versuch, die ›Ouverture‹ mit einer fulminanten Klang-Geste zu eröffnen, scheitert hörbar. Die Wiederholung dieses Vorgangs wird in einem dritten Anlauf vom Interpreten ignoriert, offensichtlich hat sich Widerwillen breitgemacht, immer nur am Anfang der Ouverture hängenzubleiben.



Abbildung 2: *Prélude* BWV 1011, Takt 1

Die das *Prélude* eröffnende Oktave auf C konfrontiert ihre eigene klangliche Reproduktion auf dem Cello anscheinend – zumindest im Fall der hier diskutierten Aufnahme – mit Schwierigkeiten, die im zu reproduzierenden Klangmaterial selbst begründet sind. Das ›obere‹ c ist zwar dasselbe wie das ›untere‹, aber eben auch ein anderes. Oben muss gegriffen werden, während unten eine leere Saite schwingt. Dieses Solo für Mehrere führt in Bezug auf die Tonproduktion zu verschiedenen Amplituden und Tonwiderständen, die ein mutig in die Saiten fahrender Bogen nur schwer beherrschen kann. Die Saiten schwingen unterschiedlich schnell und haben eine voneinander abweichende Spannung, was ein homogenes Gleichgewicht in klanglicher Hinsicht unmöglich macht. Von einer perfekten Konsonanz kann hier daher nur bedingt die Rede sein. Eher von einem ›diskordanten Einklang‹, dessen geteilte Einheit sich als Oberton g der herunter gestimmten A-Saite in Form einer Resonanz aktualisiert. Die heruntergestimmte A-Saite beginnt in dem Augenblick zu vibrieren, in dem ihr durch die periodischen Schwingungen der C-Oktave doppelte Luft-Energie rhythmisch mitgeteilt wird – ein Vorgang, der sich bei einem regulär gestimmten Instrument nicht ereignen würde.

Gehört diese Resonanz auf *g*, die sich bereits dann ankündigt, wenn das Cello für eine Aufführung der »Suite discordable« vorab in die richtige Stimmung versetzt wird, in den Horizont des zu reproduzierenden Werkes? Oder stellt sie lediglich das akustische Nebenprodukt seiner Aufführung dar, das ein mit dem Werk verbundenes Musikerlebnis, nicht aber dessen Seinsweise betrifft? Für den charakteristischen Sound der »Suite discordable«, der durch sein düsteres Timbre die nicht-vorhandene Klangfülle eines Orchesters kompensiert, ist die mitschwingende *g*-Saite von entscheidender Bedeutung. Allerdings lässt sich aufgrund der verworrenen Quellsituation nicht eindeutig ausmachen, ob ihre Vibrationen auf einer bewussten künstlerischen Intention Bachs beruhen oder eine zufällige Folge einer effizienten Materialverwendung darstellen.<sup>6</sup> Die Interpretation der Suite hat also nicht nur mit einer differentiellen Anordnung verschiedener vorhandener und nicht vorhandener Quellen zu kämpfen, die ihren Zugang zum Werk begrenzt. Aus dieser Begrenzung selbst bzw. aus dem Zwischenraum des zur Verfügung stehenden Materials ergeben sich Resonanzen, die die Interpretation des Werkes sowohl befördern als auch in Unstimmigkeiten versetzen. Diese machen sich unter anderen darin bemerkbar, dass zu Beginn der Ouvertüre auf Anhub eine ganze Reihe von Intensitäten ins Cellospiel eintreten, die sich mitnichten durch eine Polarität von ›Oberfläche‹ und ›Tiefe‹ beruhigen lassen. Die Schwingungen und Vibrationen der charakteristischen Resonanz breiten sich vielmehr transversal, also ›quer‹ zum Koordinatensystem eines metrisierten Raumes aus und sind dabei nicht vollständig messbar oder in ihrer mannigfaltigen Zusammensetzung exakt reproduzierbar. Sie können lediglich durch eine bestimmte Bewegung des Bogens moduliert und geregelt werden, die durch eine gleichzeitige Erhöhung des vertikalen Bogendruckes und der horizontalen Bogengeschwindigkeit eine Intensivierung des Klangs und somit eine Verstärkung der Resonanzbildungen erreicht.

6 Die bereits 1726, also vor der Abschrift von Anna Magdalena Bach aus dem Jahr 1731 gefertigte Abschrift von Johann Peter Kellner ist beispielsweise in Normalstimmung notiert. Es wäre vor diesem Hintergrund zumindest möglich, dass Bach seine Frau fünf Jahre später bat, eine alternative Fassung der Suite in Skordatur herzustellen.



Abbildung 3: Resonanz der heruntergestimmten A-Saite

Die hier nur angedeutete, durch die differierenden Richtungen des Klangs selbst hervorgebrachte virtuelle Vielstimmigkeit der initialen Öffnung bildet einen Strudel differentieller Kräfte aus, der den Reproduzenten bereits vor Beginn der Ouvertüre verzweifeln lassen kann. Ihr »Ursprung steht«, um eine Formulierung Walter Benjamins aufzugreifen, »im Fluss des Werdens und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein.«<sup>7</sup> Unnachgiebig produziert jede Reproduktion der eröffnenden Oktave nämlich neue Ansprüche an ihre eigene Gestaltung, denen sie sich allerdings noch während ihres Erklingens – klingend – entzieht. »Das Virtuelle, das sich aktualisiert, [...] ist von der Bewegung seiner Aktualisierung untrennbar«, so Gilles Deleuze in einer Studie zu Henri Bergson.<sup>8</sup> Es verschiebt sich fortwährend mit seinen eigenen Aktualisierungen: im intensiven Tonstrom einer Oktave, die die klanglichen Bedingungen ihrer eigenen (Un-)Möglichkeit als Resultat produziert. Die Er-Öffnung der Ouvertüre ist daher unmöglich. Gleichzeitig bringt sie immer weitere Öffnungen hervor, indem sie die Leerstelle wiederholt, aus der sie selber hervorgegangen ist. Auch der vorliegende Text beginnt hier um eine Leerstelle zu kreisen. Er bricht daher ab, um noch einmal auf seinen Anfang zurückzukommen: auf Adornos Formulierung von der Röntgenphotographie und die Frage nach dem Ort der zu reproduzierenden Produktion.

7 Benjamin 1972, S. 226.

8 Deleuze 2007, S. 59f.



Die Ouvertüre stellt sich in ihrer Reproduktion erst her. Auf dieser Oberfläche, nicht in irgendeiner verborgenen Tiefe, generiert sich das Werk. Es produziert sich, indem es sich reproduziert und umgekehrt. Es ist nicht trennbar von seinen Aktualisierungen und ereignet sich doch, und zwar, indem es eine Differenz in das einführt, das es selbst hervorgehen lässt. Die hier angedeutete, in der Musik zur Resonanz gebrachte Zersetzung der Opposition von Produktion und Reproduktion macht in musikalischer Hinsicht jeden optischen Abstand von ›Tiefe‹ und ›Oberfläche‹ hinfällig. Denn der Klang kennt keinen Abstand, er hat keine verborgene Seite, sondern ist, um Jean-Luc Nancy zu zitieren, »ganz davor dahinter und draußen drinnen, drunter und drüber, allseits«. <sup>9</sup> Er verteilt sich in virtuellen Zwischenräumen, die jeden wie auch immer gearteten Mythos einer vorgängigen Produktion von vornherein unterbrechen.

Der universelle Produktionslärm dieser ›Polyphonie des Virtuellen‹ findet daher von Anfang an in der klanglichen Oberfläche statt. Er zeigt sich als transzendentes Rauschen, das jeder musikalischen Artikulation vorausgeht. Wenn alles, was in musikalischer Hinsicht Sinn annimmt, aus einer derartigen virtuellen Mannigfaltigkeit herrührt, dann gibt es keine *höhere* musikalische Wahrheit *unter* der musikalischen Oberfläche zu suchen. Dann gibt es auch kein musikalisches Werk, dessen wie auch immer geartete Originalität in einer adäquaten Reproduktion wiederhergestellt werden müsste. Das, was zum Werk gemacht wurde, bringt immer nur die Virtualität eines ›Zwischen‹ zum Klingen, in dem hörbar wird, was nicht gehört werden kann. Und das überfordert alles, was sich in röntgentheoretischer Hinsicht durchschauen ließe.

## Literatur

- Adorno, Theodor W., »Bach gegen seine Liebhaber verteidigt«, in: ders., *Prismen*, Frankfurt a. M. 1955, S. 162–179.
- Adorno, Theodor W., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M. 2001.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a. M. 1972.
- Deleuze, Gilles, *Bergson zur Einführung*, Hamburg 2007.
- Kapp, Reinhard, »Interpretation, Reproduktion«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein, Johann Kreuzer u. Stefan Müller-Doohm, Stuttgart 2011, S. 145–155.
- Lonitz, Henri, »Editorische Nachbemerkung«, in: Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M. 2001.

<sup>9</sup> Nancy 2010, S. 21.

Benjamin Sprick

Nancy, Jean-Luc, *Zum Gehör*, Berlin 2010.

Seiwert, Elvira, »Interpretation ist eine Form«. Benjamins Spur in Adornos Reproduktionstheorie und wohin sie wohl führt«, in: *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, hg. von Markus Fahlbusch u. Adolf Nowak, Wien 2007, S. 252–267.

Urbanek, Nikolaus, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos ›Philosophie der Musik‹ und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld 2010.

Voss, Egon, »Vorwort«, in: *6 Cellosuiten von J.S. Bach. Studienpartitur*, München 2007.

© 2020 Benjamin Sprick (benjamin.sprick@hfmt-hamburg.de)

Hochschule für Musik und Theater Hamburg (HfMT) [Hamburg University of Music and Theatre (HfMT)]

Sprick, Benjamin (2020), »Geteilte Einheit. Überlegungen zur Anfangswendung von Bachs Suite für Violoncello solo, BWV 1011« [Divided unity: Reflections on the opening of Bach's Suite for Violoncello solo, BWV 1011], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 110–118. <https://doi.org/10.31751/p.176>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: artistic music research; Bergsonism; Bergsonismus; Differenzphilosophie; Johann Sebastian Bach; künstlerische Musikforschung; philosophy of difference; Suite; Theodor W. Adorno; Theorie musikalischer Reproduktion; theory of musical reproduction; Violoncello

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022