

Benjamin Sprick

**Geteilte Einheit –**

Zur Polyphonie des Virtuellen in Bachs *Französischer Ouvertüre* BWV 1011

*Vortrag auf dem GMTH-Jahreskongress, 3.10.2015*

»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 der *Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, einer Sammlung von Textfragmenten, die ein letztendlich unvollendet gebliebenes Buchprojekt zum Thema der musikalischen Aufführung skizzieren sollten. Die deutlich-dunklen Klangfarben von Adornos *Negativer Dialektik* entfalten sich hier mit unnachahmlicher Kraft. Dennoch wirft seine ›Aufzeichnung‹ einige Fragen auf.

Zunächst springt förmlich ins Auge, dass hier von einer musikalischen Reproduktion 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 musi-

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 7.

kalische *Produkt* verorten, das es in einer adäquaten Weise zu *re-produzieren*, also ›wieder-herzustellen‹ gilt?

Derartigen Fragen möchte ich mich im Folgenden widmen, ausgehend von einem kleinen künstlerischen Selbstexperiment, das ich in Auseinandersetzung mit Adornos Allegorie unternommen habe. Als ich mit der Arbeit an diesem Vortrag nämlich nicht weiterkam, fing ich an, selber in die Saiten zu greifen, wie man so schön sagt, um mir über die Fragen der musikalischen *Re-Produktion* und den verborgenen Ort der musikalischen *Produktion* etwas klarer zu werden. Ich nahm mich selbst beim Spielen eines Prélude von Johann Sebastian Bach auf – genauer des Prélude der 5. Suite für Violoncello solo in c-moll BWV 1011 – und analysierte, was mir dabei zu Ohren kam. Hören wir kurz in diese Aufnahme hinein:

[Hörbeispiel => 2:30]

Die Aufnahme erhebt keinen Anspruch auf künstlerische Integrität, was ein kurzer Blick auf die technischen Daten ihrer Reproduktionsmittel verdeutlicht. Sie ist eher eine audio-akustische Momentaufnahme bzw. ein spontan angefertigter musikalischer Schnellschuss. Dementsprechend wird durch die Aufnahme auch vorläufig nichts sichtbar gemacht. Vielmehr hört man, wie das Instrument erst einmal gestimmt werden muss. Die 5. Bach-Suite ist in ›Skordatur‹ notiert, was bedeutet, dass die A-Saite auf g herunter gestimmt werden muss. Es gibt also zwei G-Saiten und dadurch eine Potentialität ungewöhnlicher Akkordgriffe und neuer Resonanzbildungen.

›Suite discordable‹, notiert Anna Magdalena Bach 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 höchstwahrscheinlich um eine Bearbeitung und Transposition einer ursprünglich für Laute komponierten Version in g-moll handelt. Ist das ›Werk‹, wie es in der Notation für Cello niedergeschrieben also selbst schon eine Re-Produktion? Eine effiziente Ausnutzung des von Bach angefertigten Notenmaterials zwar, die in Bezug auf die Stilistik, die latente Polyphonie der Stimmen und die sperrigen Akkordbildungen eine Wiederherstellung eines ›falschen Originals‹ allerdings mit diversen ›technischen‹ Schwierig-

keiten konfrontiert? Denn jeder Versuch, den ursprünglich für ein Orchester oder Tasteninstrumentarium entwickelten Formtypus einer *Französischen Ouvertüre* mit den materialen Gegebenheiten des Violoncellos in Einklang zu bringen, kann sich auch in Bezug auf die Notation auf kein ›Original‹ berufen. Der Autograph der ›Suite discordable‹ ist verschollen und jede Re-Produktion bewegt sich von Anfang an in einem virtuellen Zwischenraum verschiedener ›Quellen‹, deren differentielles Verhältnis sich lediglich in je neuer Weise aktualisiert.

Dementsprechend schwer fällt der re-produzierende Sprung in einen derartig disseminierten, in seiner Zeichenhaftigkeit verstreuten Noten-Text. Wie Sie hören konnten stellt sich gleich der erste Klang dieser *Französischen Ouvertüre*, eine über dem großen C aufgetürmte Oktave, seiner eigenen Re-Produktion, wie eine Wand entgegen. Genau genommen sind es zwei Klänge. Auch sie eröffnen einen Zwischenraum, in dem das Virtuelle sein Unwesen treiben kann. Trotz eines mehrfachen und hörbaren ›Vorgreifens‹ misslang mein erster Versuch, die Oktave sauber zu intonieren. Ein Missgriff, der mehrere Folgefehler nach sich zog, die schließlich zu einem vorläufigen Abbruch der Interpretation in der Mitte von Takt 4 führten. Auch ein zweiter Versuch, die *Ouvertüre* mit einer fulminanten Klang-Geste zu eröffnen, scheiterte. Die Wiederholung dieses Vorgangs wurde in einem dritten Anlauf ignoriert, offensichtlich hatte sich Widerwillen breitgemacht, immer nur am Anfang hängenzubleiben. Und dennoch gibt der Anfang dieser *Suite discordable* Einiges zu bedenken. Die Oktave auf C konfrontiert ihre eigene klangliche Re-Produktion auf dem Cello mit Schwierigkeiten, die im zu re-produzierenden Klangmaterial selbst begründet sind.

Eine *Französische Ouvertüre* soll die royale Machtfülle eines barocken Herrschers klingend repräsentieren. Eine »edle Lebhaftigkeit, ein ernsthaftes, männliches und prächtiges Wesen, und überhaupt ein beständiges Feuer müssen [sie] durchgehends erheben«, wie Johann Adolph Scheibe im *Critischen Musicus* von 1745 konstatiert. Doch eine Re-Präsentation ›männlicher Lebhaftigkeit‹ wird im Falle der *Ouvertüre* der 5. Suite schon *vor* ihrer eigenen Vergegenwärtigung unterbrochen – durch ein repräsentationslogisches Problem, das mit dem ›Intervall‹, also dem Zwischenraum der Oktave zu tun hat. 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 harmonisches Gleichgewicht in klanglicher Hinsicht unmöglich macht. Von einer ›perfekten Konsonanz‹ kann an dieser Stelle keine Rede sein. Denn der Ursprung, über dem sich eine derartige Perfektion installieren könnte ist gespalten, er geht aus einer Pluralität von Vibrationen hervor, die sich durch keine nachträgliche Harmonisierung beruhigen lassen. Diese Oktave ist ein diskordanter Einklang. *Geteilte Einheit*, in der ›oben‹ und ›unten‹ in eine klangliche Verwirrung geraten, die sich als Ober-Ton der herunter gestimmten Saite g in Form einer Resonanz aktualisiert.

Vom Virtuellen, so Gilles Deleuze in *Differenz und Wiederholung*, Zitat, »muss genau das gesagt werden, was Marcel Proust von den Resonanzzuständen sagte: sie seien ›real ohne aktuell zu sein, virtuell, ohne abstrakt zu sein.«<sup>2</sup> Die heruntergestimmte A- bzw. die G-Saite aktualisiert in dem Augenblick ein virtuelles Potential, in dem ihr durch die periodischen Schwingungen der C-Oktave doppelte Luft-Energie rhythmisch mitgeteilt wird. Auch dieser Vorgang kennt kein ›oben‹ oder ›unten‹. Die Schwingungen und Vibrationen breiten sich vielmehr transversal, also *quer* zum Koordinatensystem eines metrisierten Raumes aus. Sie sind 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 Klages und somit eine Verstärkung der Resonanzbildungen erreicht. Es kommen zu Beginn der Overtüre also auf Anhieb eine ganze Reihe intensiver, dass heisst nicht messbarer Größen ins Cellospiel, die sich durch keine Polarität von ›Oberfläche‹ und ›Tiefe‹ beruhigen lassen.

Die hier nur angedeutete, durch die differenzierenden Richtungen des Klang selbst hervorgebrachte virtuelle Vielstimmigkeit der initialen Öffnung, bildet einen Strudel aus, der jeden Re-Produzenten oder jede Re-Produzentin bereits vor Beginn der *Overtüre* verzweifeln lässt. »Der Ursprung steht im Fluss des Werdens und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein«, wie Walter Benjamin es im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ausgedrückt hat.<sup>3</sup> Und es ist ein Trauerspiel,

---

<sup>2</sup> Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992, S. 264.

<sup>3</sup> Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, 226.

denn niemals wird diese eröffnende Oktave so erklingen können, wie sie auf dem Notenpapier verzeichnet ist. Unnachgiebig produziert nämlich jede ihrer Re-Produktionen immer neue Ansprüche an ihre 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>4</sup> Es verschiebt sich also 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 also unmöglich, sie bringt immer nur weitere Öffnungen hervor, indem sie die Leerstelle wiederholt, aus der sie selber hervorgegangen ist. Auch mein Text beginnt an dieser Stelle um eine Leerstelle zu kreisen bzw. auf der Stelle zu treten. Ich breche daher hier ab, um noch einmal auf den Anfang meines Vortrags zurückzukommen. Auf die Formulierung Adornos von der Röntgenphotographie und die Frage nach dem Ort der zu re-produzierenden Produktion.

Die *Ouvertüre* stellt sich in ihrer Re-Produktion erst her. Auf dieser ›Oberfläche‹, nicht in irgendeiner verborgenen Tiefe, generiert sich das Werk. Es produziert sich, indem es sich reproduziert und umgekehrt. Darin ist es ein *Ereignis*. Es stellt sich selbst her, ohne sich in einer letztendlichen ›Wirklichkeit‹ finden zu können. 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. »[N]icht die Feier des 14. Juli [ist es], die den Sturm auf die Bastille erinnert oder repräsentiert, vielmehr ist es der Sturm auf die Bastille, der im Voraus alle Jahrestage feiert und wiederholt.«<sup>5</sup> Die hier angedeutete, *in der Musik zur Resonanz gebrachte* Zersetzung der Opposition von Produktion und Re-Produktion macht in musikalischer Hinsicht jeden optischen Abstand von ›Tiefe‹ und ›Oberfläche‹ hinfällig. Denn der Ton kennt keinen Abstand, er hat keine verborgene Seite, sondern ist, um eine Formulierung Jean-Luc Nancys zu zitieren, »ganz davor dahinter und draußen drinnen, drunter und drüber, allseits«.<sup>6</sup> Er verteilt sich in einem virtuellen Zwischenraum,

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze: *Bergson zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 59f.

<sup>5</sup> Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 16.

<sup>6</sup> Jean-Luc Nancy: *Zum Gehör*, Berlin: Diaphanes 2010, S. 21.

der jeden wie auch immer gearteten Mythos einer ›vorgängigen‹ Produktion von vorne herein unterbrochen hat.

Der universelle Produktionslärm dieser *Polyphonie des Virtuellen* findet 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 integrale Originalität in einer adäquaten Re-Produktion wieder-hergestellt werden müsste. Das, was zum Werk gemacht wurde bringt immer nur die Virtualität eines ›Zwischen‹ zum Klingen, in dem hörbar wird, was nicht hörbar ist. Und das überfordert alles, was sich in röntgentheoretischer Hinsicht durchschauen ließe.

Ich danke für die Aufmerksamkeit.