

Benjamin Sprick  
»Der leere Platz« – Überlegungen zur Anfangswendung  
von Beethovens Streichquartett op. 130«  
*ZGMTH* 9/1 (2012)  
Hildesheim u. a.: Olms  
S. 81–100

<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/660.aspx>

# ›Der leere Platz‹

## Überlegungen zur Anfangswendung von Beethovens Streichquartett op. 130

Benjamin Sprick

**ABSTRACT:** In der zu Beginn des Streichquartetts B-Dur op. 130 von Ludwig van Beethoven exponierten melodischen Wendung *b-a-as-g* deuten sich zentrale Momente des weiteren Verlaufs der Komposition auf eine eigentümliche Weise an. Eine mit Begriffen von Christoph Hohlfeld argumentierende Analyse zeigt zunächst, inwiefern sich die Anfangswendung des Quartetts als ›strukturelle Idee‹ des 1. Satzes auffassen lässt. Im Anschluss werden die Ergebnisse der Analyse philosophisch kontextualisiert. Den theoretischen Bezugspunkt bildet dabei das differentielle Strukturmodell von Gilles Deleuze.

Die Rezeption des Streichquartetts B-Dur op. 130 von Ludwig van Beethoven ist durch den Widerspruch bestimmt, dass kaum ein anderes Werk aus der späten Schaffensperiode Beethovens zum einen so auffällig an die überkommene Formensprache und ältere Satztechniken anknüpft und zum anderen so futuristisch und neuartig erscheint wie dieses »*Monstrum aller Quartett = Musik*«. <sup>1</sup> In den sechs Sätzen verbinden sich traditionelle und »antizipatorische« <sup>2</sup> Momente zu einem »heterogenen Gefüge« <sup>3</sup>, dessen ästhetische Einheit nicht aus einer ›organischen‹ Genese hervorzugehen scheint. <sup>4</sup>

1 Schindler 1871, Teil 2, 114.

2 Dahlhaus 2003a, 226.

3 Menke 2005, 38.

4 Als »Anlass der Irritation« beschreibt Friedhelm Krummacher beispielsweise »das, was als Zerstückelung des Verlaufs, Auflösung des Zusammenhangs und Zuspitzung von Kontrasten auf engstem Raum zu bestimmen wäre.« (1980, 107) Die Spannung von Heterogenität und sogenannter ›Werkeinheit‹ spiegelt sich in der Rezeptionsgeschichte von Beethovens späten Streichquartetten insbesondere in Überlegungen zum Verhältnis der Begriffe ›Kontinuität‹ und ›Bruch‹. Dabei wird zum einen die Verwurzelung Beethovens in der kompositorischen Tradition betont, die sich beispielsweise in seiner Bach-Rezeption äußere (vgl. z. B. Zenck 1986), zum anderen der als revolutionär gewertete Vorgriff auf Zukünftiges, mit dem eine »Tendenz zur Dissoziation, zum Zerfall, zur Auflösung« einhergehe (vgl. z. B. Adorno 1993, hier: 247). Teilweise wird auch von »Bruch und organische[r] Entwicklung zugleich« (Holtmeier 2005, Einleitung) gesprochen und so versucht, den Rückgriff auf Altes und den Vorgriff auf Neues dialektisch zu vermitteln. Das Spannungsfeld von Kontinuität und Diskontinuität macht sich auch in unterschiedlichen Deutungen des Umgangs mit vergangenen Kompositionstechniken bemerkbar: als Ausdruck (mehr oder weniger) ungebrochener Kontinuität, als Neukontextualisierung oder -funktionalisierung beziehungsweise Verfremdung und Zitation. Vgl. zur Neukontextualisierung beispielsweise Froebe 2006, zur Verfremdung beispielsweise Mahnkopf 1998.

Friedrich Nietzsche spricht in Bezug auf »Beethovens grösste und späteste Werke«<sup>5</sup> von dem »geschwungenen Bogen einer Leidenschaft«, zu dem sich brüchige und Verbindung schaffende Elemente in paradoxer Koexistenz zusammenschlossen und zu dessen Darstellung Beethoven ein »neues Mittel« gefunden habe:

[...] er nahm einzelne Punkte ihrer Flugbahn heraus und deutete sie mit der größten Bestimmtheit an, um aus ihnen dann die ganze Linie durch den Zuhörer *errathen* zu lassen. Aeusserlich betrachtet, nahm sich die neue Form aus wie die Zusammenstellung mehrerer Tonstücke, von denen jedes einzelne scheinbar einen beharrenden Zustand, in Wahrheit aber einen Augenblick im dramatischen Verlauf der Leidenschaft darstellte.<sup>6</sup>

Auf welche Weise lässt sich jedoch aus den »Punkte[n] der Flugbahn« eine Verbindung schaffende musikalische Idee »errathen« und in musiktheoretische und philosophische Begriffe fassen? Motivisch-thematische Analyseverfahren scheinen dafür eher ungeeignet, weil sie einem Ideal ästhetischer Einheit an der Oberfläche des Satzes verpflichtet sind, das in Beethovens Spätwerk krisenhaft zerfällt. Eher schon ließe sich mit Carl Dahlhaus von einer »aus ›sub-motivischen‹ Zusammenhängen gespeiste[n] Einheit« sprechen, die die scharfen Kontraste an der thematischen Oberfläche vermittelt.<sup>7</sup> Dahlhaus zufolge wird die werkimmanente Kontinuität ab Beethovens mittleren Werken zunehmend durch eine aus einem »abstrakten Netz von Relationen« bestehende »Tiefenstruktur« hervorgebracht, deren »Substanz [...] in gleichem Maße, wie sie ärmer an Bestimmungsmerkmalen wird, aus der direkten Wahrnehmbarkeit in die Schattenhaftigkeit des ›dunkel Gefühlten‹ zurücktritt.«<sup>8</sup>

Im ersten Teil des Beitrages wird versucht, der subthematischen Tiefenstruktur in op. 130 mit Hilfe von Kategorien nachzugehen, die Christoph Hohlfeld in seiner *Schule musikalischen Denkens* entwickelt hat.<sup>9</sup> Hohlfeld zu Folge stellt Beethoven seinen Kompositionen häufig einen offen bleibenden thematischen Ansatz als »Motto« voran, dessen »Einlösungen« sich dann im weiteren »Ablauf [...] in proportionaler Weitung [...]

5 Nietzsche 1967, 492.

6 Ebd.

7 Dahlhaus 2003a, 213.

8 Ebd. – Dahlhaus scheint hier an eine latent hierarchische Struktur zu denken, deren »tiefere« Schichten der Wahrnehmung zwar nicht unmittelbar zugänglich sind, gleichwohl aber an einer Einheit stiftenden musikalischen »Logik« teilhaben bzw. diese begründen.

9 Hohlfeld hat in drei Veröffentlichungen zu Palestrina, Bach und Beethoven, die aus einigen kleineren Veröffentlichungen und einer Vielzahl, in jahrzehntelanger Unterrichtstätigkeit entstandener »Typoskripte« hervorgegangen sind, seine *Schule musikalischen Denkens* systematisch ausgearbeitet (Hohlfeld/Bahr 1994, Hohlfeld 2000 und 2003; zu Hohlfelds Konzeption von Musiktheorie siehe Bahr 2008.) Diese versteht sich laut Hohlfeld als »Methode«, die zur »Erhellung des Aufbaus von Kompositionen [...] nach dem zentralen Gedanken der Aussage sucht, um die zu ihm führenden und von ihm ausgehenden Wege – dem Gedankengang des Tonsetzers folgend – freizulegen.« (Hohlfeld 2003, 7) Zum Streichquartett op. 130 existiert ein 53-seitiges Analyse-Typoskript Hohlfelds, dessen größerer Teil den beiden alternativen Finalsätzen gewidmet ist (o.J.-a.). Ich werde in meinem Beitrag schwerpunktmäßig die Frage nach der strukturellen Relevanz der Anfangswendung, die in Hohlfelds Skript anderen Überlegungen nebeneinander ist, herausarbeiten und weiterdenken.

einstellen«. <sup>10</sup> Die Eingangsthematik fasst in diesem Verständnis die »Idee der Komposition« in Form einer »problematisierte[n] Vorformung« zusammen, die »auf ihre a-priori gefasste(n) Lösung(en) ausgerichtet« ist. <sup>11</sup> Hohlfeld spricht auch von einer musikalischen »Formel« <sup>12</sup>, die in der Regel durch einen chromatischen Konflikt bestimmt ist, der als »zündender Funke« <sup>13</sup> die gesamte Komposition in Bewegung versetzt und anhand dessen sich deren »zentrale[r] Gedanke« idealtypisch erkennen lässt. <sup>14</sup>

Dieser idealistischen Sichtweise wird im zweiten Teil des Beitrages eine dezidiert anti-idealistische Position gegenübergestellt, auf deren Grundlage die Analyseergebnisse differenzphilosophisch weitergedacht werden können. Dabei wird deutlich, dass sich das »Netz von Relationen« <sup>15</sup> subthematischer Zusammenhänge mit Rekurs auf das von Gilles Deleuze in *Differenz und Wiederholung* <sup>16</sup> entwickelte Strukturmodell als Hinweis auf eine »virtuelle« musikalische Struktur verstehen lässt. <sup>17</sup> Die virtuelle Struktur ist zwar jenseits der Wahrnehmungsschwelle verortet, besteht in sich aber aus differentiellen Elementen und Verhältnissen, die sich »aktualisieren« können, indem sie in der Erfahrung Realität gewinnen. Im Gegensatz zu Dahlhaus' Rede von der »Schattenhaftigkeit des ›Dunkel-Gefühlten«« <sup>18</sup> spricht Deleuze daher vom »Deutlich-Dunklen« einer virtuellen

10 Hohlfeld 2003, 141.

11 Ebd., 91 und 102. Als paradigmatisch hierfür kann die Satzeröffnung der *Eroica* gelten, in der die Cello-Kantilene im 7. Takt auf *cis* stagniert und drei mögliche Auflösungen der Situation offenlässt, bevor sie kadenzial nach Es-Dur zurückgeführt wird. Die möglichen harmonischen Zielebenen werden nach Hohlfeld zu »Fluchtcadenzen«, die sich erst im weiteren Verlauf der Symphonie in größerer Proportion »einstellen«, um so den im Thema angelegten »Konflikt« einer »Lösung« zuzuführen (2003, 99ff.). Dabei lässt sich der »sich auf ein Thema erstreckende Bogen [...] auf die Form als Ganzes in vergrößerter Proportion auslegen – und umgekehrt eine primär vom Ganzen ausgehende Formidee auf das Thema konzentrieren.« (Ebd. 9)

12 Ebd., 18.

13 Ebd., 19.

14 Ebd., 190. Die Wirksamkeit einer solchen Idee lässt sich laut Hohlfeld am besten dort herausarbeiten, wo melodische Wendungen übergeordnete harmonische Entwicklungen prägnant zusammenfassen.

15 Dahlhaus 2003a, 213.

16 Vgl. Deleuze 1992.

17 Dem Konzept des »Virtuellen« kommt in Deleuzes Philosophie die Funktion eines Schlüsselbegriffs zu (Rölli 2003, 44ff.). Deleuzes Verständnis weicht allerdings in wesentlichen Zügen von einer herkömmlichen, häufig zur Beschreibung eines vermeintlich »postmodernen« Zeitalters herangezogenen Begriffsverwendung ab, die mit Virtualität eine Art »Trugbild« bezeichnet, in dem Sein und Schein, Reales und Imaginäres miteinander verschwimmen. Im Gegensatz dazu ist das Virtuelle bei Deleuze ein streng ontologischer Begriff, der dem Begriff des »Aktuellen« gegenübergestellt wird. Einen wichtigen Bezugspunkt bildet dabei Henri Bergson, der »den Begriff des Virtuellen aufs äußerste zuspitzt und auf ihn eine ganze Gedächtnis- und Lebensphilosophie gründet.« (Deleuze 1989, 60) Bei Bergson bezeichnet »Virtualität« den Seinsmodus der reinen und nicht-aktualisierten Erinnerungen, die im virtuellen Gedächtnis »an sich« existieren. Vgl. dazu Bergson 1991, 97, 128 und 239ff. Deleuze schärft dieses Verständnis, indem er die gegenwartsbezogene Aktualität des Bewusstseins von unbewussten Aktualisierungsprozessen einer »Struktur« abhängig macht, die als virtuelle Mannigfaltigkeit charakterisiert ist. Die wichtigen Textpassagen zur Einführung des Begriffs im Werk von Deleuze sind: Deleuze 1989, 53–67 und 115–142, Deleuze 1992, 264–271, sowie Deleuze 2003, 260–266.

18 Dahlhaus 2003a, 214.

Struktur, deren differentielles Gefüge einem unausgesetzten Prozess der Teilung und Spaltung unterworfen ist, weil es sich mit den von ihm hervorgebrachten Wirkungen verändert und verschiebt.<sup>19</sup>

## 1. Analyse

### *Das fragmentarische Motto und seine Komplettierung*

Das Streichquartett op. 130 eröffnet im Unisono mit einer chromatisch fallenden Bewegung zur diatonischen Unterterz *g*, schert von dort in den Akkord der II. Stufe aus und schließt mit einer vierstimmig gefassten Halbschlusskadenz.

Beispiel 1: Ludwig van Beethoven,  
Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 1f.

Das Unisono erzeugt die Erwartung, die fallende Chromatik möge bis zur Unterquarte *f* fortgeführt werden. Zwar erscheint die vollständige Gestalt eines fallenden Quartgangs in der Viola, auch wird die stabile, oktavteilende V. Stufe am Ende der ersten Taktgruppe erreicht, doch fehlt die Tonfolge *g-ges-f*, durch die der im Raume stehende Topos des chromatisierten ›Lamentobasses‹<sup>20</sup> vollständig realisiert und kadenzuell geschlossen würde.<sup>21</sup> Die aufsteigende chromatische Bewegung *f-fis-g* in Takt 7 bildet die Gegenbewegung zu *a-as-g* und lässt sich als erster Reflex auf das Fehlen des Tones *ges* verstehen:

<sup>19</sup> Vgl. dazu Deleuze 1992, 317–320.

<sup>20</sup> Der Begriff ›Lamentobass‹ wird hier ohne semantische Implikationen gebraucht, um eine vom Grundton zur diatonischen Unterquarte fallende chromatische Tonfolge zu bezeichnen. Der Terminus betont die Konventionalität und historische Geprägtheit der Figur (vgl. hierzu ausführlich Klassen 2001). Peter Williams zeigt in seiner Studie *The Chromatic Fourth*, dass der chromatische Quartgang auch in der Wiener Klassik noch zum festen Bestandteil des kompositorischen Repertoires gehört (1997, 104 ff., sowie Jeßulat 2007.) Auch bei Beethoven lassen sich zahlreiche Inanspruchnahmen des Lamentobasses finden. Beispiele dafür sind der erste Satz der *Waldsteinsonate* op. 53, die zwölfte Variation der *Eroica-Variationen* und das *Vivace alla Marcia* aus der Klaviersonate A-Dur op. 101. Vgl. dazu ausführlich Williams 1997, 147 ff., sowie zum Lamentobass bei Beethoven Dahlhaus 2003b, 353 ff.



Beispiel 2: Ludwig van Beethoven,  
Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 7, Violoncello

Der Ton *g* wird also zunächst aus beiden Richtungen chromatisch einkadenziert. Erst in Takt 14 mündet die sich harmonisch zunehmend verdichtende zweistimmige Kontrapunktik der Folgetakte in einen weiteren Halbschluss mit der zunächst ausgesparten Wendung *ges-f* im Cello. Diese Wendung verleiht dem Anfangsunisono einen vorläufigen Abschluss und verbindet den Ansatz *b-a-as-g* (1. Violine, T. 13) mit seiner Fortführung *g-ges-f* (Cello, T. 14).



Beispiel 3: Ludwig van Beethoven,  
Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 13 f.

Auf die chromatische Wendung *b-a-as-g-(ges-f)* wird im Verlauf des 1. Satzes mehrfach Bezug genommen.<sup>22</sup>

- 21 Dies hat – zumindest im Fall der beiden Violinen – scheinbar zunächst ganz »praktische« Gründe, weil mit *g* der tiefste auf der Geige spielbare Ton erreicht ist. Unter Umständen ist die Eingangsthematik hier so instrumentiert, um den Konflikt *g-ges* auch auf einer konkret-materialen Ebene in Szene zu setzen. Der Ton *g* markierte dann den realen Bereich des »Möglichen«, während *ges* und *f* auf eine »virtuelle« Region verwiesen, die außerhalb des empirisch Darstellbaren liegt. Für eine kompositorische Praxis, die die materialen Grenzen der beteiligten Instrumente ostentativ zur Schau stellt, lassen sich in Beethovens späteren Komposition viele Beispiele finden.
- 22 In Takt 20 bricht der auf die Adagio-Einleitung folgende Allegro-Abschnitt auf der V. Stufe abrupt ab. Dem folgt die Anfangswendung, nun auf die Dominantenebene versetzt: Die Cellostimme führt die Eingangschromatik von *f* ausgehend über *e* und *es* nach *d* fort (T. 21). Parallel dazu findet sich in Takt 21 in der Viola eine Reminiszenz der Cellostimme aus Takt 14 (*g-ges-f*). Zu Beginn der Durchführung (T. 93 ff.) wird erneut mit dem chromatischen Schritt von *ges* zu *f* (T. 92) angesetzt und die fallende Chromatik im Cello bis es weitergeführt. Der Beginn der Durchführung nimmt damit klaren Bezug auf den Anfang des Quartetts. Der dritte Rückschluss auf die Einleitung findet sich in den Takten 98 f. und führt die fallende Chromatik bis zum *h* fort. Die drei Rückschlüsse erweitern den Ansatz der Takte 1 f. sukzessive zur absteigenden chromatischen Tonleiter von *b* bis *h*:



*Ebenenchromatik: der Konflikt g-ges*

Die eigentümliche Reflexion der Anfangswendung im Verlauf des 1. Satzes zeigt sich besonders deutlich im Seitensatz, der mit Takt 55 auf der erniedrigten VI. Stufe Ges-Dur statt auf der V. Stufe F-Dur ansetzt. Damit verselbstständigt sich der zu Beginn ausgelassene Ton *ges* zur tonalen Ebene. Die Materialisierung eines zunächst lediglich ›gedanklich‹ zu erfassenden Tones in Form eines ausgeführten Formabschnitts bezeichnet Hohlfeld als »Ebenenbestätigung [ein]es ideellen Fluchttons.«<sup>23</sup> Töne werden durch zwei aufeinander bezogene Momente zu ›ideellen‹ Fluchttönen: ihr Fehlen in einer thematischen Wendung, die als offen und unvollständig wahrgenommen wird, und den Umstand, dass sie im weiteren Verlauf »als Fluchteben[e] stabilisier[t]« werden.<sup>24</sup> Idealität (Imaginäres, Gedachtes) und Realität (Materielles, Ausgeführtes) werden hier als Gegenpole gedacht, die es durch ein symbolisches Element (›Fluchttton‹ / ›Fluchtebene‹) zusammenzuführen gilt.<sup>25</sup>

Die Tonart des Seitensatzes wird nicht durch einen regulären Modulationsprozess erreicht: Der chromatische Gang des Satzanfanges wird umgekehrt und von *f* ausgehend bis in die Obersexta *des* geführt, von der aus quintfällig nach Ges kadenziiert wird (Beispiel 4, T. 53 f.). Die Basslinie aus der Überleitung liegt – in abgewandelter Form – auch dem zweiten, tiefchromatisch eingetrübten Durchgang des Seitenthemas Takt 59 ff. zugrunde (Beispiel 5); dabei werden die Töne *g* und *a* ausgelassen.

Die tiefchromatische Tendenz der Takte 59 ff. wird im zweiten Abschnitt des Seitensatzes ab Takt 70 durch eine diatonisch ›bereinigte‹ Basslinie aufgehoben. An dieser Stelle ist die Tonart Ges-Dur endgültig erreicht (Beispiel 6).

Beethoven richtet die harmonischen Ebenenpläne seiner Werke (insbesondere im Spätwerk) tonartenspezifisch aus.<sup>26</sup> Vor diesem Hintergrund entwickelt Hohlfeld die These, dass es sich bei der ungewöhnlichen kompositorischen Praxis, den Seitensatz des 1. Satzes in Ges-Dur erscheinen zu lassen, nicht um eine Abweichung von der Oberquinttonart F-Dur, sondern um eine chromatische ›Absenkung‹<sup>27</sup> der auch in anderen B-Dur Werken Beethovens vorzufindenden Fluchtebene G-Dur handelt.<sup>28</sup>

23 Hohlfeld 2003, 242. In Hohlfelds Analyse von Beethovens Streichquartett cis-moll op. 131 wird das Konzept ›ideeller Fluchttöne‹ umfassend entfaltet und plausibel gemacht (ebd., 219 ff.).

24 Ebd., 211.

25 Dadurch setzt sich Hohlfelds Ansatz von herkömmlichen Verfahren, melodische und harmonische Vorgänge aufeinander zu beziehen, ab. So spricht etwa Birgit Lodes im Hinblick auf den Kopfsatz von Beethovens op. 127 ebenfalls von einer Entfaltung des Anfangsgedankens, geht aber von einer schlicht abbildenden Beziehung aus, der zu Folge die längsten Töne des Anfangsgedankens (*es*<sup>1</sup>, *g*<sup>1</sup> und *c*<sup>2</sup>) zu den harmonischen Hauptstufen des nachfolgenden Allegros in Haupt-, Seitensatz und Durchführung werden (1995, 316).

26 Hohlfeld 2003, 12 ff.

27 Hohlfeld spricht in diesem Zusammenhang auch von einem »chromatischen Schnitt«. Ein solcher liegt vor, »wenn statt der logischen Fortentwicklung eine um ein Komma differente Ebene gewählt wird und damit ein struktureller Bruch erfolgt.« (o.J.-b, 2)

28 »Die in den beiden anderen gewichtigen, in B-Dur stehenden Werken B[eethoven]’s – Hammerklaviersonate op 106 oder Erzherzog Trio op 97 – zu beobachtende Setzung der Fluchtebene G (Ende der Exposition) erfährt hier eine Modifikation: Die Exp[osition] endet in Ges, G aber ist die Tonart der Alla Tedesca, und aus G setzen sowohl die Große Fuge wie auch das Ersatz-Rondo (cadenziall) an.« (Hohlfeld o.J.-a, 7)

49

sf

dimin.

p

una corda

dimin.

p

This musical score shows measures 49 to 52. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The first staff has a forte (sf) dynamic at the start, followed by a decrescendo (dimin.) to piano (p). The second and third staves also start with sf and decrescendo to p. The fourth staff starts with sf and decrescendo to p, with the instruction 'una corda' written above it.

53

p

corda C

sotto voce

p

This musical score shows measures 53 to 58. The first three staves (Violin I, Violin II, Viola) are mostly rests, with some notes in measure 54. The Cello/Double Bass staff has a 'corda C' instruction and plays a melodic line with a piano (p) dynamic. The word 'sotto voce' is written below the bass staff.

Beispiel 4: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 49–58

59

p

pp ben marcato

pp

p

pp ben marcato

pp ben marcato

This musical score shows measures 59 to 65. The first staff has a piano (p) dynamic, followed by a decrescendo to pianissimo (pp) with the instruction 'ben marcato'. The second and third staves also have a p dynamic, followed by a decrescendo to pp ben marcato. The fourth staff has a p dynamic, followed by a decrescendo to pp ben marcato.

Beispiel 5: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 59–65

70

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

This musical score shows measures 70 to 72. The first staff has a pianissimo (pp) dynamic, followed by a crescendo (cresc.). The second and third staves have a pp dynamic, followed by a crescendo. The fourth staff has a pp dynamic, followed by a crescendo.

Beispiel 6: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 70–72



Die temporäre chromatische Verschiebung einer Tonebene über einer diatonischen Folie (Ges-Dur statt G-Dur) bezeichnet Hohlfeld als »strukturelle Chromatik«<sup>29</sup> bzw. »Ebenenchromatik«<sup>30</sup>. »Strukturell« ist die Chromatik, insofern sich ein latenter, in der Regel bereits in der Anfangsthematik angelegter chromatischer Konflikt durch die Ausführung manifester oder (als Ziele oder Fortführungen) implizierter Tonebenen »in großer Proportion« einlöst.<sup>31</sup> Hohlfelds Konzeption von Ebenenchromatik trägt typisch strukturalistische Züge, weil ihr zu Folge eine überindividuelle Platz- und Stellungsordnung den (strukturellen) Sinn als ihren Effekt produziert.<sup>32</sup> Hochchromatik und Tiefchromatik sind für Hohlfeld lediglich »Verschiebungen diatonischer Tonebenen im Sinne von Steigerung [...] und der matten Gegenebene [...]«. <sup>33</sup> Primär ist in op. 130 somit zunächst die »Stellung« bzw. »Setzung«<sup>34</sup> der Seitensatztonart auf der VI. Stufe, die mit der Disposition der anderen »gewichtigen«<sup>35</sup> Werke in B-Dur aus der späten Schaffensperiode korrespondiert; sekundär ist ihre »Modifikation«<sup>36</sup> nach Ges durch die Ebenenchromatik.

Das Fehlen des Tonschritts *ges-f* in der Eröffnungswendung lässt sich mit dem Konzept der Ebenenchromatik in Zusammenhang bringen: Dem ausgelassenen Ton *ges* kam im Verlauf der Adagio-Einleitung die Funktion zu, die diatonische Sekunde *g-f* chromatisch zu artikulieren und damit die am Anfang offen gelassene Tonfolge *b-a-as-g* zu vervollständigen (vgl. zum Beispiel T. 14). Ab Takt 55 löst sich das *ges* aus dieser harmonischen und melodischen Funktion als »phrygische Penultima« nach F-Dur und wird zur Tonart des Seitensatzes. Ges-Dur aber steht in einem Spannungsverhältnis sowohl zu der konventionellen Tonart des Seitensatzes F-Dur als auch zu dem als »originäre« Fluchtebene postulierten G-Dur. Die Konkurrenz der Tonebenen *g* und *ges* bildet sich demnach bereits in der Anfangswendung ab: *g* wäre als Zielton der eröffnenden thematischen Wendung die »ursprünglich« angedachte Fluchtebene des Quartetts. Ihr wird eine tiefchromatische Variante *ges* »ideell« gegenübergestellt, die zugleich prozessual auf die zu erwartende Komplettierung des chromatischen Quartanges verweist.

29 Hohlfeld o.J.-b, 2.

30 Bahr 2008, 344. G ist in B-Dur zwar ein diatonischer Ton, G-Dur aber kein diatonischer bzw. tonartiger Akkord. Hohlfeld begreift die »Tonebene« immer als eine melodische Ebene, selbst wenn sie sich zu einer eigenen tonalen und somit harmonisch artikulierten Ebene verselbständigt. Das erklärt – zumindest teilweise – wie Hohlfeld zu der für seine Analyse von op. 130 zentralen Hypothese kommen kann, bei G-Dur handele es sich um die »originäre« bzw. eigentlich zu erwartenden Tonart des Seitensatzes.

31 Hohlfeld 2003, 40.

32 Bei einer Struktur handelt es sich einem strukturalistischen Verständnis zufolge um eine relationale Nachbarschaftsordnung, die sich als Auszeichnung symbolisch gedachter Orte und Plätze beschreiben lässt. »An« diesen Orten tragen sich die Singularitäten und Ereignisse zu, die gegenüber der ihnen vorgängigen topologischen Ordnung als sekundär verstanden werden müssen (Schaub 2003, 47 ff.).

33 Hohlfeld o.J.-b, 1.

34 Hohlfeld o.J.-a, 7.

35 Ebd.

36 Ebd.

*Die Enharmonie ges/fis als ›Peripetie‹*

Die konzeptionelle Bedeutung des Tones *ges* kommt auch in der Durchführung des 1. Satzes zum Tragen. In ihrem äußerst knappen Verlauf<sup>37</sup> lassen sich drei klar voneinander abzugrenzende Abschnitte festmachen: Eine Eingangsphase (T. 93–104), eine aus dieser hervorgehende Sequenz (T. 105–127) sowie ein extrem verdichtetes Vorfeld zur Reprise (T. 128–132). Nach der spannungsvollen und kontrastreichen Exposition wirkt die Durchführung durch die aufs Äußerste reduzierten kompositorischen Mittel wie ein Ort der Ruhe und Kontemplation.<sup>38</sup> Auffällig ist, dass – außer in der Eingangsphase – chromatische Bezüge vollständig fehlen.<sup>39</sup> Die Eingangsphase der Durchführung des 1. Satzes umfasst drei Schritte (Beispiel 7):

- Die Anfangswendung wird von *ges* ausgehend in einen Halbschluss geführt.
- *Ges-Dur* wird enharmonisch zu *Fis-Dur* verwechselt<sup>40</sup> (1. Violine, T. 97).
- *Fis* wird durch das Cello ›unterterzt‹ und in einer Kadenz nach *D-Dur* gefestigt (T. 97 f.).

Das zügig erreichte *D-Dur* bildet ab Takt 101 eine neue, zunächst fremd erscheinende Klanglichkeit aus. Zum »Kernstück«<sup>41</sup> der absinkenden Durchführungssequenz wird allerdings ein *G-Dur*-Plateau, das sich mit den Takten 116–119 signifikanterweise genau in der Mitte des Satzes befindet und mit Hohlfeld als Einstellung der (im Seitensatz nach *Ges* abgesenkten) ›originären‹ Fluchtebene interpretiert werden kann (Beispiel 8).

Im Verlauf der Durchführung ist somit aus der (descendent auf *f* gerichteten) Fluchtebene *ges* (T. 92 f.) die lokale (ascendent auf *g* gerichtete) Antepenultima *fis* geworden (zum Beispiel Cello, T. 115). Die enharmonische Verwechslung fungiert als Vehikel, das eine harmonische Vermittlung zwischen den alternativen Fluchtebenen *Ges* und *G* als tonalen Ebenen ermöglicht.<sup>42</sup> Die fallende Großterzkette *B-Ges/Fis-D* wird demnach durch ein hochchromatisches Moment konterkariert, das einem zirkelhaften Herabsin-

37 Mit 38 Takten ist die Durchführung exakt halb so lang wie der Allegro-Abschnitt der Exposition (76 Takte).

38 Die unter anderem von Jürgen Heidrich vertretene Sichtweise, die »traditionelle Durchführungs-idee« werde in op. 130 »ad absurdum geführt«, weil die Durchführung »aufgrund des ›sempre piano‹ ohne nennenswerte dramatisch wie dynamisch vorzutragende Steigerung« verlaufe (Heidrich 2009, 206), scheint einseitig dramaturgischen Normen geschuldet, die vor allem aus bestimmten Werken der mittleren Schaffensperiode Beethovens abgeleitet sind. Der (hier angeblich nicht vorzufindende) ›dramatische Höhepunkt‹ erscheint vielmehr als ein nach innen gekehrter.

39 Das ist insbesondere deshalb von Interesse, weil die Takte 104–128 im Wesentlichen um die Tonarten (*D-Dur*, *G-Dur* und *C-Dur*) kreisen, die auch den vierten Satz des Werkes *Alla Danza tedesca* bestimmen. In diesem wird »der Hörer« – Hohlfeld zufolge – »aus den komplexen chromatischen Zusammenhängen vorübergehend entlassen.« (o.J.-a, 18)

40 Hier wird bewusst von ›Verwechslung‹ und nicht von ›Umdeutung‹ gesprochen, weil es sich um ein orthographisches Phänomen ohne ›enharmonischen Umschlag‹ handelt. Dem Umstand, dass die Reprise rechnerisch nicht in *B-* sondern in *Ces-Dur* ansetzt, entspricht keine veränderte Bedeutung der Tonebene.

41 Hohlfeld 2003, 50.

92 **2.** *Tempo primo* *Allegro*  
*più piano* - - *pp* *pp* *non legato*  
*più piano* - - *pp* *p cresc.* *p* *pp*  
*più piano* - - *pp* *p cresc.* *p*  
*più piano* - - *pp* *p cresc.* *p*

97 *Adagio ma non troppo* *Allegro* *Adagio ma non troppo*  
*p cresc.* - *p* *pp non legato* *espressivo*  
*p cresc.* - *p* *pp* *espressivo*  
*p cresc.* - *p* *espressivo*  
*p cresc.* - *p* *espressivo*

Beispiel 7: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 92–103

ken zum Reprisesansatz hin ausgleichend entgegensteht. Damit markiert die Enharmonie die »Peripetie«<sup>43</sup>, also den zentralen Wendepunkt des Satzes.

In der Coda des 1. Satzes ab Takt 214 findet sich ein nunmehr vollstimmig ausharmonisierter Neuanfang der Einleitung (Beispiel 9). Hier werden der unvollständige Ansatz der Eröffnungstakte und die umgekehrte Einkadenzierung von *f* über *fis* aus Takt 7 zu einer trugschlüssigen Wendung in Takt 217 verdichtet. Dies verleiht der zentralen Identifikation *ges-fis*, in der sich der harmonische Ebenenplan des Satzes kristallisiert, noch einmal – nachträglich – Gewicht.

42 Man könnte hierin alternativ auch ein »Scharnier« (Hohlfeld 2003, 273) erkennen wollen, um eine vollständige Großterzachse Ges-D-B auszubilden, deren Zielpunkt der Eintritt der Reprise in B-Dur wäre. Zum Begriff der ›Großterzsymmetrie‹ bei Beethoven vgl. Hohlfeld 2003, 98 und 161. Zum Gedanken eines ›Großterzzyklus‹: in op. 130 vgl. Siegele 1990, 72. Allerdings scheint die Funktion von D-Dur weniger in der Achsenbildung zu liegen als vielmehr in der Vermittlung zwischen abgesehen und originärer Fluchtebene. Zwar ist die Unterterzung von Ges/Fis durch D eine Analogiebildung zur Relation B-Ges in der Exposition des Satzes. Doch gibt es im weiteren Verlauf keine Ereignisse oder Klangwirkungen, durch die D-Dur und B-Dur direkt – im Sinne einer Achsenbildung – aufeinander bezogen würden.

43 Hohlfelds Definition des Begriffes ›Peripetie‹ lautet: »Dem Drama entnommener Begriff für Wende. Proportional in Thema, Abschnitt und Ganzem als Wendepunkt des Spannungsbogens anwendbar. [...] Allgemein durch Signen verdeutlicht.« (2000, 304; vgl. auch Hohlfeld 2003, 9)

Beispiel 8: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 115–120

Beispiel 9: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 214–219

### Zusammenfassung

Im 1. Satz wird der im Motto angelegte thematische Konflikt an formalen und tonalen Knotenpunkten auf jeweils verschiedene Weise aktualisiert. Insbesondere zeigt er sich in der Verfremdung des ›ideellen‹ Ebenenplans des Satzes B-G durch das Tiefchroma Ges. Das im Anfangsmotto ausgelassene ges verselbständigt sich nicht nur zur tonalen Ebene des Seitensatzes der Exposition, sondern wird durch die enharmonische Verwechslung zum Hochchroma *fis* auch zum Vehikel für die Einsetzung der alternativen Fluchtebene G und markiert damit den zentralen Wendepunkt im Satzverlauf. Das zu Beginn unisono exponierte Motto kann somit »in großer Proportion« auf das »Ganz[e] signifikant bezogen«<sup>44</sup> werden. Es formuliert die »strukturelle Idee«<sup>45</sup> des 1. Satzes in Form einer kompositorischen Problemstellung.<sup>46</sup>

44 Vgl. ebd., 74.

45 Hohlfeld 2003, 18.

46 Die tiefchromatische Tendenz wird auch in den übrigen Sätzen des Quartetts ausgiebig reflektiert. Als Motto des 2. Satzes *Presto* fungiert beispielsweise ein fallender Quartgang von b-Moll nach F-Dur, der sich als diatonische Rekomposition der chromatischen Anfangswendung verstehen lässt. Im 3. Satz *Andante con moto, ma non troppo* wird die Anfangswendung des 1. Satzes zunächst in der Quasi-Einleitung variierend aufgegriffen und in den Takten 36f. im Rahmen von Kadenzrepliken

## 2. Philosophische Kontextualisierung der Analyseergebnisse

Die an Hohlfeld anschließende Interpretation der Anfangswendung aus op. 130 beruht auf einem idealistischen Strukturbegriff: Der musikalische Zusammenhang wird als Ausdruck einer übergeordneten strukturellen Idee verstanden, die sich aus dem Gegebenen – gewissermaßen als dessen Essenz – herausdestillieren lässt. Dem ›Ganzen‹ wird dabei ein logischer Vorrang vor seinen Teilen eingeräumt, weil sich die konkreten Einzelergebnisse letztlich nur als Effekt einer ihnen vorgeordneten sinn- bzw. einheitstiftenden Instanz (Idee) zeigen. Diese Sichtweise wird im Folgenden durch das differenzphilosophische Strukturmodell von Gilles Deleuze kontrastiert, das unter ›Struktur‹ nicht eine feststehende und sinnhafte Zusammenfügung von ›Bau-elementen‹, sondern eine in sich verzeitlichte »virtuelle Mannigfaltigkeit«<sup>47</sup> versteht, die den strukturellen Sinn als »Oberflächeneffekt«<sup>48</sup> ihrer eigenen permanenten Verschiebung bzw. »Differentiation«<sup>49</sup> hervorbringt.<sup>50</sup> In einem ersten Schritt wird die hypothetische Dimension von Hohlfelds Argumentationsweise problematisiert, danach der für Deleuzes Strukturmodell wichtige Terminus eines ›paradoxen Objekts = X‹ erläutert und abschließend die Anfangswendung als Aktualisierung einer virtuellen Struktur interpretiert.

über *es* nach *es* weitergeführt. Diese Weiterführung wird im 5. Satz *Cavatina* aufgegriffen und durch ein sich stetig wiederholendes, von *es* ausgehendes, chromatisches Bass-Ostinato zurückgeführt. In diesem ist der Ton *ges* allerdings ausgelassen; er stellt sich erst als Ansatz-ton eines parenthetischen Mittelteils ein (1. Violine, T. 41). Die eindrucksvollste Reminiszenz der Anfangswendung findet sich genau in der Mitte der ursprünglich als Schluss-Satz des Quartetts vorgesehenen *Großen Fuge* op. 133, die – wie auch das nachkomponierte Alternativ-Finale – in G ansetzt. In Takt 371 (der Satz hat insgesamt 741 Takte) erscheint das Hauptthema des Satzes über einem im Cello ausgehaltenen Orgelpunkt *cantus-firmus*-artig in Ges-Dur. Die ›phrygische Penultima‹ nach F verselbstständigt sich hier und wird über 7 Takte zu einem einschubartigen Ges-Dur-Plateau eingefroren. In Takt 378 wird der Basston *ges* dann in einen F-Orgepunkt abgesenkt.

47 Deleuze 1992, 311.

48 Deleuze 1993, 97.

49 Deleuze 1992, 262.

50 In Abgrenzung zu den ›klassisch‹-strukturalistischen Texten (Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes), setzt Deleuze den Strukturbegriff einem »Verzeitlichungsverfahren« (Ott 2005, 42) aus und verleiht ihm auf diese Weise eine genetische Dimension: »Wir sehen [...] keinerlei Schwierigkeit, Genese und Struktur miteinander zu vereinbaren.« (1992, 235) Damit geht eine Verabschiedung vom strukturalistischen Primat des Ganzen vor seinen Teilen einher: »[...] denn die Struktur definiert sich in keiner Weise durch eine Autonomie des Ganzen, durch eine Prägnanz des Ganzen über die Teile, durch eine *Gestalt*, die sich im Realen und in der Wahrnehmung auswirkte; die Struktur definiert sich im Gegenteil durch die Natur bestimmter atomischer Elemente, die sowohl von der Bildung des Ganzen wie von den Veränderungen seiner Teile zeugen.« (Ebd., 254) Deleuzes Versuch, die Zeitlichkeit der Struktur in philosophischen Begriffen zu erfassen, ist für die musiktheoretische Auseinandersetzung unter anderem deshalb relevant, weil er als systematische Grundlage für die Entwicklung prozessorientierter Analyseverfahren dienen könnte. Diese spielen – zumindest im deutschsprachigen Raum – bislang eine eher untergeordnete Rolle. Vgl. dazu Fuß 2005. Auch Deleuzes philosophischer Ansatz wurde bislang mit Bezug auf musiktheoretische Fragen nur sporadisch aufgegriffen. Eine Ausnahme bildet der ZGMTH-Artikel Zeißig 2009. Für die etwas lebendigere US-amerikanische Diskussion vgl. Hulse/Nesbitt 2010.

### Das Hypothetische

Bei Hohlfeld wird das Potential der Anfangswendung vom ›Ganzen‹ her zum »Keim« idealisiert.<sup>51</sup> Die Anfangstöne des Quartetts werden in diesem Zusammenhang als musikalische Signifikanten gedeutet, die sinnhaft auf das Signifikat einer formalen (bzw. strukturellen) Bedeutung verweisen. Allerdings verweist für Hohlfeld auch umgekehrt das Ganze zeichenhaft auf einen im Anfang verhüllten strukturellen Sinn. So entsteht ein »proportionale[r] Bezug zwischen Detail und Ganzem – oder in umgekehrter Priorität zwischen Ganzem und Detail«.<sup>52</sup> Hohlfeld geht davon aus, dass Beethoven zu Beginn von op. 130 ein strukturelles Problem formuliert, das dann mit einem hohen Maß an kompositorischem Kalkül bestimmten »Formlösungen« zugeführt wird.<sup>53</sup> Dieser Annahme entsprechend ist seine analytische Strategie ausgerichtet: Sie besteht darin, »zunächst [...] einen strukturellen Kern zu identifizieren« und diesen dann »der eigentlichen Analyse als Arbeitshypothese voranzustellen.«<sup>54</sup>

Folgt man Überlegungen aus Gilles Deleuzes systematischem Hauptwerk *Differenz und Wiederholung*, dann birgt eine Argumentation, die sich in solcher Weise an einer zentralen Hypothese ausrichtet, die Gefahr, das Unbestimmte und Problematische der Idee repräsentationslogisch zu überdecken.<sup>55</sup> Eine hypothetische Argumentationsweise bedient sich, wie Deleuze betont, »der Probleme« lediglich »als Sprungbretter [...] um bis zum an-hypothetischen Prinzip aufzusteigen, das die Lösung der Probleme ebenso wie die Wahrheit der Hypothesen bestimmen soll.«<sup>56</sup> In der »Gleichsetzung des Problems mit einer Hypothese« liegt Deleuze zufolge ein »Verrat gegenüber [...] der Idee« und der »illegitime Prozess ihrer Reduktion [...] auf Repräsentationen des Wissens«.<sup>57</sup> Denn das Problematische – so wie es Deleuze versteht – unterscheidet sich grundsätzlich vom Hypothetischen. Das Problem mag zwar durch seine Lösungen verdeckt werden, »besteht aber dennoch in der Idee fort, die es auf seine Bedingungen bezieht und die die Entstehung der Lösungen ihrerseits organisiert.«<sup>58</sup>

Zwar erweisen sich, wie Reinhard Bahr betont, Hohlfelds Hypothesen »im Nachvollzug an Beethovens Werken« vielfach »als überaus schlüssig.«<sup>59</sup> Allerdings erscheint

51 Ebd., 161. Hohlfeld verwendet die Keim-Metapher zwar im Typoskript zu op. 130 nicht explizit, spricht aber in *Beethovens Weg* in Bezug auf das benachbarte, in vielerlei Hinsicht vergleichbare Streichquartett cis-moll op. 131 von »Keimen«, die im weiteren Verlauf »zur formalen Abklärung und Rundung gelangen.« (2003, 242) Entsprechende ursprungslogische Denkfiguren sind in *Beethovens Weg* allgegenwärtig. Vgl. z. B. ebd. 72, 96 und 215 f.

52 Hohlfeld 2002, 189.

53 Hohlfeld 2003, 19. Vgl. auch ebd., 102.

54 Bahr 2008, 346.

55 Vgl. dazu ausführlich das vierte Kapitel aus *Differenz und Wiederholung* »Die ideelle Synthese der Differenz« ebd., 217–279, insbesondere die Rekurse auf Immanuel Kant ebd., 217 ff. und 243–246.

56 Deleuze 1992, 250. Für Hohlfeld dürfte das hier genannte ›an-hypothetische Prinzip‹ die »künstlerische Wahrheit« sein, die, wie Reinhard Bahr verdeutlicht, der »strukturellen Idee in einem durchaus idealistischen Sinn« innewohnt (Bahr 2008, 346).

57 Deleuze 1992, 251.

58 Deleuze 1993, 78.

59 Bahr 2008, 346.

gerade die zentrale Annahme einer ›originären‹ Fluchtebene G-Dur als fragwürdig. Zum einen ist die Berufung auf die Ebenenpläne der beiden anderen »gewichtigen«<sup>60</sup> Werke in B-Dur in Bezug auf das Einzelwerk op. 130 äußerlich, zum anderen kann Hohlfeld überhaupt nur diese zwei Kompositionen als Beispiele für die Wahl der entsprechenden Fluchtebene anführen.<sup>61</sup> Das radikal Neue des in op. 130 vorzufindenden Tonartenplans gerät in den Hintergrund, weil es im Rahmen einer »Genealogie der Strukturelemente«<sup>62</sup> von vornherein als ein Aufgreifen bereits in anderen Werken verhandelter Probleme aufgefasst wird.<sup>63</sup>

### *Das paradoxe Objekt = X*

In der Anfangswendung von op. 130 kommt dem ausgelassenen *ges* eine tragende Rolle zu: Durch sein Fehlen nistet sich der strukturelle Sinn in einer Lücke ein, die jeden ›Keim‹ bereits im Voraus zu spalten scheint. Das *ges* verfügt zwar über eine deutlich markierte ›Unhörbarkeit‹ bzw. ein klar gezeichnetes Fehlen. Inwiefern es allerdings als strukturell relevant bezeichnet werden kann, lässt sich in philosophischen Begriffen nur schwer bestimmen.<sup>64</sup> Es ist nicht eindeutig auszumachen, ob sein Fehlen zeichenhaft auf einen ›höheren‹ formalen Sinn verweist oder diesen als verdichtetes Substrat formelhaft zusammenfasst. Auch ist seine Funktion alles andere als klar: Wirkt es sinnerzeugend, oder ist die durch sein Fehlen aufklaffende Lücke mit einer Unterbrechung des Sinnes verbunden, die den musikalischen Zusammenhang im weiteren Verlauf des Satzes immer wieder zu unterbrechen droht? Und schließlich ist seine ontologische Dimension ausgesprochen rätselhaft: Ist das *ges* ein ›ideeller‹ Fluchtton, der, eigentümlich abstrakt, auf etwas im weiteren Verlauf der Komposition erst noch zu Realisierendes vorausdeutet? Oder kommt ihm *in seinem Fehlen* eine virtuelle Realität zu, die ihn bereits zu Beginn der Komposition als ein der musikalischen Struktur zugehöriges Element ausweist?

60 Vgl. Anm. 28.

61 Vgl. ebd.

62 Hohlfeld 2003, 139.

63 Eine werkimmanente Interpretation der Rolle der Tonart G-Dur im Tonartenplan von op. 130 könnte den Gedanken eines ›ausbalancierenden Elements‹ weiter verfolgen und auf seine Tragfähigkeit überprüfen. Bei der Konkurrenz der Ebenen Ges und G handelte es sich dann um einen Konflikt im eigentlichen Sinne des Wortes: um das Aufeinanderprallen zweier Sinn-Richtungen, die sich in der Unmöglichkeit ihrer Zusammenkunft miteinander verbinden.

64 Die Tatsache, dass zu erwartende Töne bzw. musikalische Ereignisse zunächst nicht erscheinen und eine im Raum stehende Erwartung erst im Nachhinein eingelöst wird, ist eine grundlegende Strategie musikalischer Formbildung. Ihre systematischen Implikationen wurden in jüngerer Zeit etwa in der Schematheorie (Gjerdingen 1988, 2007) und der kognitionspsychologischen Expektanzforschung (z. B. Huron 2006) reflektiert. An dieser Stelle geht es jedoch ausdrücklich nicht um eine produktions- bzw. rezeptionsästhetische Problematik, sondern um die ontologische Dimension eines fehlenden musikalischen Ereignisses: Dieses wird nicht als ›Möglichkeit‹ begriffen, die sich im weiteren Verlauf ›realisiert‹, sondern als reine Potentialität, die einen Schwebezustand herbeiführt, der in jeder Realisierung weiterhin gegenwärtig bleibt. Dementsprechend wird das musikalische Werk nicht als ›funktionaler Zusammenhang‹ verstanden, dessen innere Logik sich aufschlüsseln und repräsentieren ließe, sondern vielmehr als von der fundamentalen Differenz der Zeit gesplante heterogene Einheit, die durch ihre inneren Bewegungen ein konstitutiv geöffnetes Sinngefüge produziert.



Alle drei Dimensionen (›Zeichenhaftigkeit‹, ›Sinn‹, ›Ontologie des Virtuellen‹) spielen in Deleuzes Strukturmodell eine gewichtige Rolle.<sup>65</sup> Deleuze zufolge besteht eine »Mindestbedingung einer *Struktur*« darin, dass sie »mindestens zweier heterogener Serien« bedarf, »von denen die eine als ›signifikant‹ und die andere als ›signifikat‹ zu bestimmen ist.«<sup>66</sup> Unter ›Serien‹ sind ganz allgemein Entwicklungsordnungen zu verstehen, »die sich zwar logisch entwickeln, aber nicht aus sich selbst heraus erklärt werden können.«<sup>67</sup> Jede der Serien wird aus Gliedern gebildet, »die ausschließlich durch ihre wechselseitigen Beziehungen existieren. Diesen Beziehungen – oder besser den Werten dieser Beziehungen – entsprechen ganz besondere Ereignisse, das heißt in der Struktur bestimmbare Singularitäten.«<sup>68</sup> Die Serien lassen sich jedoch nie wechselseitig identifizieren oder aufeinander abbilden, sondern werden anfangs- und endlos gegeneinander verschoben.<sup>69</sup> Grund dafür ist ein »sonderbares Objekt«<sup>70</sup>, das dafür sorgt, dass beide Serien nicht nur koexistieren, sondern auch in einer Beziehung »interner Resonanz« stehen.<sup>71</sup> Dieses »Objekt = X«<sup>72</sup> gehört in paradoxer Weise zu keiner Serie und zu beiden Serien gleichzeitig: indem es unablässig in ihnen zirkuliert.

Daher ist ihm eigen, im Verhältnis zu sich selbst immer verschoben zu sein, ›an seinem eigenen Platz‹ zu fehlen, seiner eigenen Identität, seiner eigenen Ähnlichkeit, seinem eigenen Gleichgewicht zu ermangeln. Es taucht in einer Serie als Überschuss auf, aber nur, um zur gleichen Zeit in der anderen als ein Fehlen zu erscheinen.<sup>73</sup>

65 Deleuze stellt sein Strukturmodell in systematischer Form zum ersten Mal im vierten Kapitel von *Differenz und Wiederholung* (1968) vor, nachdem er zentrale Überlegungen bereits in seinen Studien zu Immanuel Kant (1990), Marcel Proust (1994) und insbesondere zu Henri Bergson (1989) entwickelt hatte. In der fast zeitgleich zu *Differenz und Wiederholung* erschienenen *Logik des Sinns* (1993) wird das Strukturmodell anhand literarischer Beispiele konkretisiert. Eine prägnante Zusammenfassung findet sich in Deleuzes für François Châtelets *Histoire de la philosophie* verfasstem Artikel *Woran erkennt man den Strukturalismus?* (2003). Deleuzes Begriffsverwendung ist allerdings – betrachtet man sein Gesamtwerk – starken Veränderungen und Modifikationen unterworfen. So wird der Strukturbegriff in den gemeinsam mit Félix Guattari verfassten Werken in das Konzept der ›Maschine‹ und später in das des ›Gefüges‹ bzw. der ›Immanenzebene‹ überführt. Vgl. dazu unter anderem Schmidgen 1997, 45–52, und Rölli 2003, 285–332.

66 Deleuze 1993, 73. Dieses ›serielle‹ Element ist bei weitem nicht das einzige Kriterium einer Struktur. Allein in *Woran erkennt man den Strukturalismus?* führt Deleuze sechs weitere »formale Erkennungskriterien« (2003, 249) an. Vgl. ebd. 249–281, sowie Schaub 2003, 47 ff. Der Begriff ›Struktur‹ ist für Deleuze immer in einem pluralen Sinne als eine Mannigfaltigkeit von Strukturen zu verstehen. Gleichzeitig ist jede Struktur in sich selbst mannigfaltig und hat verschiedene, sich überlagernde Dimensionen.

67 Schaub 2003, 47.

68 Ebd.

69 Auch ist ihre Zahl nicht notwendig auf zwei begrenzt. Es kann viele Serien geben, die eigene Strukturen bilden, die sich wiederum aufeinander beziehen etc. Im Folgenden wird nur ein Beispiel zweier konvergierender Serien in op. 130 erläutert.

70 Deleuze 1993, 64.

71 Ebd. 74.

72 Deleuze 2003, 270. In *Differenz und Wiederholung* spricht Deleuze alternativ auch von einem »virtuellen Objekt« (1992, 137). Vgl. auch ebd., 131–138.



Ein Beispiel für eine derartige Struktur im ersten Satz von op. 130 sind die beiden miteinander konvergierenden Serien ›Motto‹ und ›Gesamtform‹ und deren paradoxes Objekt = ges. Es fehlt an seinem ›Platz‹ im Anfangsmotto und ist in der Serie der formalen Abschnitte überzählig bzw. an einem Platz, an den es nicht ›gehört‹ (Seitensatz in Ges-Dur). An einem für den Formverlauf zentralen Punkt, zu Beginn der Durchführung, verändert das ges seine Funktion durch seine Verwechslung zu *fis* und markiert so einen Wendepunkt in der formalen Gesamtanlage des Satzes. Auf diese Weise scheint es die

[...] den beiden Serien entsprechenden Singularitäten in einer ›Geschichte mit Knoten‹ zu vereinen, den Übergang von einer Singularitätsverteilung zur anderen zu sichern, kurz: die Neuverteilung der singulären Punkte vorzunehmen; die Serie, in der es als Überschuss erscheint, als signifikante zu bestimmen, und als signifikante jene, in der es entsprechend als Fehlen auftaucht, und vor allem für die Sinnstiftung in den beiden Serien, der signifikanten und der signifikanten, zu sorgen.<sup>74</sup>

An dieser Stelle wird deutlich, dass auch aus dieser Perspektive sowohl das Anfangsmotto aus dem Gesamtverlauf als auch der Gesamtverlauf aus dem Anfangsmotto erklärt werden kann. Die Serien tauschen permanent ihre Rolle, indem sie sich um das paradoxe Objekt = ges verwickeln. Am Anfang fehlt der Ton ges, im Nachhinein zeigt sich die ›Wirkung‹, die das ges auf die Form ausübt, nämlich dass es in der formalen Serie den Platz des Seitensatzes einnimmt. Andererseits verweist die Tonart des Seitensatzes Ges-Dur auf etwas zurück, das am Anfang fehlt. Die sinnerzeugende Kraft der musikalischen Struktur bewegt sich dieser Lesart zufolge nicht auf einer Achse des immer gleichen Verhältnisses von Teil und Ganzem. Sie ist vielmehr von einer »unendliche[n] Identität beider Sinn-Richtungen zugleich« getragen und verbindet Dimensionen »des Künftigen und des Vergangenen, [...] der Ursache und der Wirkung.«<sup>75</sup> Die Serialität der Reihen der Struktur scheint damit nichts anderes zu sein als ein »Effekt der exzentrischen Rekursivität und Zirkularität des sich beständig verschiebenden Objekt = X.«<sup>76</sup> Inwiefern dieses Objekt weder ›wirklich‹ noch ›abstrakt‹ ist, sei mit Blick auf Deleuzes Konzept der Virtualität abschließend näher erläutert.

73 Deleuze 1993, 66 f. Zur Veranschaulichung des ›Objekt = X‹ bezieht sich Deleuze mehrfach auf Jacques Lacans Interpretation der Erzählung *Der entwendete Brief* von Edgar Allan Poe. Lacan betont das Paradox, das in der Erzählung sämtliche relevante Ereignisse durch einen Brief hervorgerufen werden, dessen Inhalt den Leserinnen und Lesern bis zum Schluss unbekannt bleibt. Vgl. dazu Deleuze 2003, 267 ff., Deleuze 1992, 140, und Lacan 1975, 7–40.

74 Ebd., 73 f.

75 Ebd., 17. Vgl. auch ebd., 15: »Der gesunde Menschenverstand besteht in der Behauptung, dass es in allem einen genau bestimmbaren Sinn gibt; das Paradox jedoch besteht in der Bejahung zweier Richtungen, zweier Sinnprägungen zugleich.«

76 Schaub 2003, 48.

*Das Motto als Aktualisierung einer virtuellen Struktur*

In Deleuzes Verständnis kehrt die virtuelle Seite der Struktur durch ihre Aktualisierungen das nach Außen, was ihr selbst eigen ist: die permanente Verschiebung bzw. »Differentiation«.<sup>77</sup>

Die Strukturen umfassen ebenso viele ideale Ereignisse wie Varietäten von Verhältnissen und singulären Punkten, die sich mit den realen Ereignissen, die sie bestimmen, überschneiden. Was man Struktur nennt, ein System von differentiellen Verhältnissen und Elementen, ist zugleich Sinn in genetischer Hinsicht, und zwar in Abhängigkeit von aktuellen Relationen und Termen, in denen sie sich verkörpert.<sup>78</sup>

Die hier angeführte ›Verkörperung‹ der als virtuell gedachten Struktur in aktuellen und sinnhaften Ereignissen ist notwendigerweise problematisch. Denn die differentielle und simultane Zeitlichkeit der Struktur lässt sich in keine empirische, d.h. sukzessionslogische Zeitdarstellung übersetzen, ohne dabei einen Vorgang der Abstraktion durchlaufen zu haben. Jede Aktualisierung bzw. ›Verwirklichung‹ der Struktur geschieht daher um den Preis, dass sie deren vielgestaltige innere Zeitlichkeit beschneidet, indem sie sie »chronifiziert«.<sup>79</sup> Die ›inneren Zeiten der Struktur‹ werden »durch die Sukzessionsrelation einer einzigen Gegenwart (verstanden als zwei aufeinander folgende aktuelle Formen von Zeit)« abstrakt ausgedrückt.<sup>80</sup> Diese unumgängliche Beschneidung einer differentiellen und nicht zu repräsentierenden virtuellen Struktur vollzieht sich automatisch, wenn sie sich mit den engen Grenzen ihrer konkreten Darstellung konfrontiert sieht. Anders als etwa im Falle von Dahlhaus' Konzeption der ›Subthematik‹ ist die Struktur in diesem Verständnis keineswegs abstrakt. Ihre Aktualisierungen erscheinen vielmehr als unumgängliche Abstraktionen bzw. sukzessionslogische Verkürzungen einer als virtuell und simultaneitätslogisch verfassten Mannigfaltigkeit.

Dies wird am Anfang von op. 130 besonders deutlich, wenn die komplexe kompositorische Idee in Form einer kahlen Unisono-Linie auf die Bühne des musikalischen Geschehens tritt. Auf diese Weise wird der Prozess der notwendigen sukzessionslogischen Abstraktion einer virtuellen strukturellen Idee ästhetisch thematisiert. Selbstverständlich aktualisiert das Eröffnungsmotto *b-a-as-g* tonale Beziehungen, satztechnische Möglichkeiten und semantische Konnotationen, die weit über die Sukzessionslogik der Wendung als solche hinausgehen. Üblicherweise würde mit der Präsentation der Wendung zugleich eine klarere, eindeutige Auswahl dieser Implikationen getroffen. Dass eine derartige Auswahl verweigert wird, die chromatische Wendung also nahezu aller ›positiven‹, über ihre nackte Substanz hinausgehenden Bestimmungen beraubt wird, macht die für Beethovens Spätstil typische Eigensinnigkeit aus:

77 Deleuze 2003, 266.

78 Deleuze 1992, 244.

79 Schaub 2003, 54.

80 Ebd.

- Die Reduktion auf die bloße Tonfolge macht das Moment der sukzessionslogischen Chronifizierung (also die ›Abstraktion‹ einer virtuellen strukturellen Idee in ihre Aktualisierung hinein) ästhetisch erfahrbar. Dass fast ›nichts‹ geschieht, lässt den materialen Eigenwert der Einzeltöne hervortreten und macht ihre Abfolge in der Zeit zu einem Ereignis, das in der Konventionalität der Wendung nicht aufgeht.
- Die ostentative Reduktion manifester Komplexität aktualisiert die virtuelle Komplexität der strukturellen ›Idee‹; die Nacktheit der Anfangswendung dient damit der Demonstration ihres eigenen virtuellen Potentials.
- Der fehlende Fluchton *ges* lässt sich in diesem Zusammenhang mit Deleuzes Definition des Virtuellen in Beziehung setzen: »Vom Virtuellen muss genau das gesagt werden, was Proust von den Resonanzzuständen sagte: Sie seien ›real, ohne aktuell zu sein, ideal, ohne abstrakt zu sein.«<sup>81</sup>

Dem musikalischen Ereignis wird in der Anfangswendung von op. 130 eine ästhetische Konsistenz verliehen, die die »unendlichen Geschwindigkeiten«<sup>82</sup> der Fluchtlinien und Aktualisierungsprozesse der Struktur bewahren kann. Die Koexistenz des Virtuellen mit der aktuellen Gegenwart bestimmt hier einen beständigen Austausch zwischen beiden: »Das reale Objekt reflektiert sich im virtuellen Objekt, das seinerseits und gleichzeitig das Reale umgibt oder reflektiert.«<sup>83</sup> Die Anfangswendung von op. 130 hat zwei Seiten: eine aktuelle *und* eine virtuelle.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1993), *Beethoven. Philosophie der Musik*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bahr, Reinhard (2008), »...immer das Ganze sehen. Zum musiktheoretischen Ansatz Christoph Hohlfelds«, *ZGMTH* 5/2–3. Hildesheim: Olms, 335–347.
- Bergson, Henri (1991), *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg: Meiner.
- Dahlhaus, Carl (2003a), »Ludwig van Beethoven und seine Zeit«, in: *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser, Bd. 6, Laaber: Laaber, 11–251.
- (2003b), »Zum Begriff des Thematischen bei Beethoven«, in: *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser u. a., Bd. 6, Laaber: Laaber, 302–317.
- Deleuze, Gilles (1989), *Bergson zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- (1990), *Kants kritische Philosophie. Die Lehre von den Vermögen*, Berlin: Merve.
- (1991), *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1992), *Differenz und Wiederholung*, München: Fink.

81 Deleuze 1992, 264.

82 Rölli 2004, 358.

83 Deleuze 1991, 95.

- (1993), *Logik des Sinns*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1994), *Proust und die Zeichen*, Berlin: Merve.
- (2003), »Woran erkennt man den Strukturalismus?«, in: ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953–1974*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 248–281.
- Froebe, Folker (2006), »Ur-Linie und thematischer Prozess. Die formbildende Rolle der Subthematik in Beethovens Streichquartett op. 95«, *ZGMTH* 3/1, Hildesheim: Olms, 77–85.
- Fuß, Hans-Ulrich (2005), »Musik als Zeitverlauf. Prozeßorientierte Analyseverfahren in der amerikanischen Musiktheorie«, *ZGMTH* 2/2–3, Hildesheim: Olms, 21–34.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Hohlfeld, Christoph / Reinhard Bahr (1994), *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-Firmus-Satz bei Palestrina*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Hohlfeld, Christoph (2000), *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier 1722. Schule musikalischen Denkens, Teil 2*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- (2002), »Im Gegenwärtigen Vergangnes«, in: *Musik und ...*, Hamburg: Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 189–240.
- (2003), *Schule musikalischen Denkens. Beethovens Weg*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- (o.J.-a): *Beethoven Streichquartett B op. 130*, unveröffentl. Ms.
- (o.J.-b): *Strukturelle Chromatik*, unveröffentl. Ms.
- Holtmeier, Ludwig (2005), »Einleitung«, *Musik & Ästhetik* 34.
- Hulse, Brian / Nick Nesbitt (Hg.) (2010), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Farnham: Ashgate.
- Huron, David (2006), *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Janz, Tobias (2011), »Qualia, Sound, Ereignis. Musiktheoretische Herausforderungen in phänomenologischer Perspektive«, *ZGMTH Sonderausgabe* (2010). *Musiktheorie | Musikwissenschaft. Geschichte – Methoden – Perspektiven*, hg. von Tobias Janz und Jan Philipp Sprick, Hildesheim: Olms, 217–239.
- Jeßulat, Ariane (2007), »Peter Williams, *The Chromatic Fourth*, Oxford University Press 1997«, *ZGMTH* 4/1–2, Hildesheim: Olms, 213–220.
- Klassen, Janina (2001), »Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis«, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hg. von Günther Wagner, Stuttgart: Metzler, 73–83.
- Kunze, Stefan (1987), *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber: Laaber.
- Krummacher, Friedhelm (1980), »Synthesis des Disparaten. Zu Beethovens späten Quartetten und ihrer frühen Rezeption«, *AfMw* 37/2, 99–134.
- Lacan, Jacques (1975), *Schriften I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Lodes, Birgit (1995), »Beethovens individuelle Aneignung der langsamen Einleitung. Zum Kopfsatz des Streichquartetts op. 127, *Musica*, 49/5, 311–320.
- Mahnkopf, Claus-Steffen (1998), »Beethovens ›Große Fuge‹«, *Musik & Ästhetik* 8, 12–38.
- Menke, Johannes (2005), »Alla danza tedesca – Über den vierten Satz des Streichquartetts op. 130«, *Musik & Ästhetik* 34, *Sonderband Beethoven. Zum Spätwerk*, Stuttgart: Klett-Cotta, 38–53.
- Nietzsche, Friedrich (1967), »Unzeitgemäße Betrachtungen«, in: *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. Giorgio Colli undazzino Montinari, Bd. 1, Berlin: de Gruyter, Reprint München: dtv 1999, 157–510.
- Ott, Michaela (2005), *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Schindler, Anton (1871), *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster: Aschendorff, Reprint Hildesheim: Olms 2008.
- Schmidgen, Henning (1997), *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München: Fink.
- Siegele, Ulrich (1990), *Beethoven. Formale Strategien der späten Quartette* [Formale Strategien Beethovens in den ersten Sätzen der Quartette op. 127, 130, 132 und 135] (= *Musik-Konzepte* 67/68, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München: edition + kritik.
- Röllli, Marc (2003), *Gilles Deleuze – Philosophie des transzendentalen Empirismus*, Wien: Turia & Kant.
- (2004), »Begriffe für das Ereignis: Aktualität und Virtualität. Oder wie der radikale Empirist Gilles Deleuze Heidegger verabschiedet«, in: ders.: *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*, München: Fink, 337–362.
- Williams, Peter (1997), *The Chromatic Fourth During Four Centuries Of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Zeißig, Andreas (2009), »Zum Begriff der Wucherung bei Pierre Boulez am Beispiel der *douze notations* (1945) und der *notations pour orchestre* (1978)«, *ZGMTH* 6/2–3, Hildesheim: Olms, 309–329.
- Zenck, Martin (1986), *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, Stuttgart: Steiner.