

Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Studiendekanat I
Studiengang Diplom Komposition/Musiktheorie mit Schwerpunkt Musiktheorie

Formel und Allegorie

Das Streichquartett op. 130

von Ludwig van Beethoven vor dem Hintergrund

von Christoph Hohlfelds Studie *Beethovens Weg*

vorgelegt im Rahmen der Diplomprüfung

von Benjamin Sprick

Erstgutachter: Prof. Reinhard Bahr

Zweitgutachter: Prof. Halvor Gotsch

Abgabedatum 2. Dezember 2011

Inhaltsverzeichnis

Zielsetzung der Arbeit	2
Einleitung	3
1 Hohlfelds Schule musikalischen Denkens	8
1.1 Strukturalismus	12
1.2 Ursprungslogik: Der musikalische ›Spannungsbogen‹	16
1.3 Rekursives Vorgehen	19
1.4 Die musikalische ›Formel‹	20
1.5 Zusammenfassung	22
2 Analyse op. 130	24
2.1 Vorbemerkung: Das ›Ereignis‹	27
2.2 1. Satz, <i>Adagio ma non troppo – Allegro</i>	29
Rückschlüsse auf die Adagio-Einleitung	31
Harmonische Disposition: Großterzsymmetrie und Tiefchromatik	33
Tonartenspezifische Ebenenpläne bei Beethoven: ›originäre Fluchtebene G‹	36
Durchführung: ›Peripetie‹	38
Musikalische Spannungskurve?	43
Zusammenfassung	44
2.3 Bezüge auf die Anfangswendung in den Sätzen II-VI	46
2. Satz, <i>Presto</i>	46
3. Satz, <i>Andante con moto, ma non troppo</i>	47
4. Satz, <i>Alla Danza tedesca</i>	49
5. Satz, <i>Cavatina</i>	50
6. Satz, <i>Grosse Fuge</i>	52
2.4 Zusammenfassung der Analyse	54
3 Philosophische Kontextualisierung der Analyseergebnisse	56
3.1 <i>La Malinconia</i> aus op. 18/6	57
3.2 Das ästhetische Zaudern	62
3.3 Dürers <i>Melencolia I.</i>	64
3.4 Die in der Klassik verworfene Allegorie	67
3.5 Phänomenologie des Allegorischen in op. 130	70
Schlussbemerkungen	72
Literatur	75

Zielsetzung der Arbeit

Christoph Hohlfelds musiktheoretische Arbeiten sind bislang über seinen unmittelbaren Schülerkreis hinaus kaum rezipiert worden. Dies mag einerseits mit einer schwer zugänglichen Terminologie und einer gewissen, gerade in den späten Publikationen sich verfestigenden Hermetik seines Ansatzes zusammenhängen, andererseits mit der Schwierigkeit, von seinen Überlegungen ausgehend an derzeitige musiktheoretische und musikästhetische Diskurse und Fragestellungen anzuschließen.

Vor diesem Hintergrund verfolgt die vorliegende Arbeit zwei Ziele: Zum einen sollen Potentiale einer Rezeption des Hohlfeldschen Ansatzes für weiterführende musiktheoretische Arbeiten verdeutlicht werden. Hierfür werden zentrale Kategorien Hohlfelds vorgestellt und im Hinblick auf Beethovens Streichquartett op. 130 produktiv gemacht. Zum anderen geht es darum, Anschlüsse zur aktuellen musikästhetischen Diskussion zu vermitteln: Es wird eine Interpretation vorgeschlagen, die den musiktheoretischen Überlegungen eine spezifisch philosophische Wendung gibt.

Nach einleitenden Vorüberlegungen werde ich im ersten Teil der Arbeit zunächst die methodischen Konturen von Hohlfelds Ansatz herausarbeiten. Dabei wird in erster Linie seine 2003 veröffentlichte Studie *Beethovens Weg* im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Auf dieser Basis soll in einem zweiten Teil schwerpunktmäßig der 1. Satz des Streichquartetts op. 130 von Ludwig van Beethoven im Hinblick auf die strukturierende Funktion seiner Anfangswendung analysiert werden. In den Mittelpunkt rückt dabei der Begriff der musikalischen ›Formel‹, der verdeutlicht, dass Hohlfelds Ansatz von idealistischen und ›ursprungslogischen‹ Annahmen getragen wird, die seine theoretische Konzeption maßgeblich beeinflussen. Im dritten und letzten Teil der Arbeit wird von den gewonnenen Analyseergebnissen her nach weiterführenden Möglichkeiten gefragt, die Anfangswendung des Quartetts op. 130 philosophisch zu interpretieren. Eine wichtige Bedeutung gewinnt hierbei der von Walter Benjamin im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* konzipierte Begriff der ›Allegorie‹. Das Quartett eröffnet somit zwei sehr gegensätzlichen Interpretationsansätzen die Möglichkeit, sich in einigen Punkten zu berühren aber auch in verschiedener Hinsicht in einen fundamentalen Widerstreit zu geraten. Dieser wird in abschließenden Bemerkungen zum Gegenstand einiger knapper methodischer Überlegungen gemacht.

Einleitung

Die Rezeption des Streichquartetts B-Dur op. 130 von Ludwig van Beethoven ist durch die widersprüchliche Wahrnehmung bestimmt, dass kaum ein anderes Werk aus der späten Schaffensperiode einerseits so auffällig an die barocke Formensprache und Satztechnik anknüpft und andererseits so futuristisch und neuartig erscheint wie dieses sechssätziges »*Monstrum aller Quartett = Musik*«. ¹ Die kryptische Notiz auf einem von Beethovens Skizzenblättern »letztes Quartett mit einer ernsthaften und schwergängigen Einleitung« ² verweist auf die zu Beginn des 1. Satzes unisono exponierte melodische Wendung *b-a-as-g*. Dieser »schwere Gang« lässt sich als ein unvollständiger »Lamentobass« ³ verstehen und fasst, wie noch zu zeigen sein wird, wesentliche Momente des weiteren Verlaufs der Komposition formelhaft zusammen. Beethoven verbindet auf diese Weise die Zitation eines barocken Topos mit der für seinen Spätstil charakteristischen Strategie, der das Werk eröffnenden Tonfolge die Bedeutung eines Zusammenhang stiftenden »Keims« zuzuweisen. Zugleich aber scheinen dem fragmentarischen Charakter der eröffnenden Wendung im weiteren Verlauf des Werkes Entwicklungen zu entsprechen, die man als diskontinuierlich beziehungsweise »bruchstückhaft« bezeichnen könnte: Immer wieder kommt es zu unerwarteten Wendungen und Sprüngen im musikalischen Verlauf, die einer von der musikalischen Satzoberfläche unabhängigen Logik zu folgen scheinen. ⁴ Das zeigt sich über den 1. Satz hinaus auch in der zyklischen Reihung von sechs stilistisch kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringenden Sätzen, in denen sich traditionelle und »antizipatorische« ⁵ Momente gegenseitig durchdringen. So spricht bei-

¹ Vgl. Schindler 1871, 114. Dies wird vor allem immer wieder bezüglich der *Grossen Fuge* betont, in der »Alt« und »Neu« als paradox miteinander verworren erscheinen. Beethovens ansonsten treu ergebener Biograph Oskar Schindler urteilt beispielsweise über sie: »Diese Komposition scheint ein Anachronismus zu sein. Sie sollte jener grauen Vorzeit angehören, in welcher die Tonverhältnisse noch vermitteltst mathematischer Berechnung bestimmt wurden. Unbedenklich darf solche Combination als die höchste Verirrung des speculativen Verstandes betrachtet werden, deren Eindruck wohl in alle Zeiten einer babylonischen Verwirrung gleichen wird.« (Ebd., 115) Ganz im Gegensatz dazu schreibt der Rezensent der Wiener Uraufführung prophetisch: »[...] vielleicht kommt noch die Zeit, wo das, was uns beym ersten Blicke *trüb und verworren* erschien, klar und in wohlgefälligen Formen erkannt wird.« (Zitiert nach Kunze 1987, 560)

² Zitiert nach Kropfinger 1984, 305. Gemeint ist das dritte und letzte der sogenannten *Galitzin-Quartette*.

³ Zum Gebrauch des Begriffs siehe Fn. 136

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.« (Krummacher 1980, 107) Auch einer der ersten Rezensenten der späten Quartette Friedrich Rochlitz, scheint über die unerwarteten musikalischen Abläufe zu staunen. Ihm zufolge ist die Musik »bunt und kraus« oder »höchst wunderlich und willkürlich«. »Die Melodien – was sich als solche, so vereinzelt kund gab – meist ganz befremdlich, aber tief eingreifend, auch wohl einschneidend; eine Fortführung, Ausarbeitung derselben nicht zu erkennen, viel weniger zu verfolgen, und doch schien sie überall dunkel vorhanden [...]« (Zitiert nach Kunze 1987, 566)

⁵ Vgl. Dahlhaus 1987, 226.

spielsweise Paul Bekker von einem »kaleidoskopartige[n] Stimmungswechsel innerhalb des Gesamtaufbaus«⁶. Für ihn ist

sowohl die phantasieartige Aufeinanderfolge der Sätze als auch der bunte Wechsel der ihnen zugrunde liegenden Stimmungen [...] eine suiten- beinah potpurriartige Reihenfolge von Sätzen, zwischen denen ein engerer psychologischer Zusammenhang sich kaum nachweisen lässt [...]. Man könnte jeden einzelnen [...] aus dem Zusammenhang lösen und selbstständig für sich betrachten, ohne dass der Wirkung dadurch im Mindesten Eintrag getan würde.⁷

Angesichts eines derartig »heterogenen Gefüge[s]«⁸ stellt sich zunächst die Frage, welche musikalischen Strukturmerkmale gleichwohl die Wirkung von Kontinuität und Werkeinheit hervorbringen.⁹ Friedrich Nietzsche spricht in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* von dem »grossen geschwungenen Bogen einer Leidenschaft«, zu dem sich in »Beethovens grössten und spätesten Werke[n]«¹⁰ brüchige und Verbindung schaffende Elemente in paradoxer Koexistenz zusammenschliessen und zu dessen Darstellung Beethoven ein »neues Mittel« gefunden hätte:

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.¹¹

⁶ Zitiert nach Solomon 1979, 365.

⁷ Bekker 1912, 542.

⁸ Menke 2005, 38.

⁹ Die Spannung von Heterogenität und Werkeinheit spiegelt sich in der Rezeptionsgeschichte von Beethovens späten Streichquartetten insbesondere in Überlegungen zum Verhältnis der Kernbegriffe »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 1987), 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 spiegelt sich auch in unterschiedlichen Deutungen des Umgangs mit vergangenen Kompositionsmodellen (sei es in satztechnischer oder formaler Hinsicht) als Ausdruck (mehr oder weniger) ungebrochener Kontinuität, als Neukontextualisierung oder -funktionalisierung beziehungsweise Verfremdung und Zitation. Vgl. zur Neukontextualisierung beispielsweise Froebe 2006 und zur Verfremdung beispielsweise Mahnkopf 2000.

¹⁰ Nietzsche 1999, 492.

¹¹ Ebd. Eine solche Aneinanderreihung einzelner, miteinander nicht zusammenhängender »Tonstücke« (Nietzsche) scheint auch Ignaz von Seyfried – in Bezug auf das Streichquartett cis-moll op. 131 – vernommen zu haben: »Seinem Willen gemäß müssen die sämtlichen, grösseren wie kleineren Sätze, welche sogleich namhaft gemacht werden sollen, eine ununterbrochene Kettenreihe bilden; was nothwendigerweise die Spieler sowohl, als das Auditorium, in der Länge offenbar ermüden, und deswegen wenigstens einige Abschnitte bey vollkommenen Cadenzen anzubringen rätlich sein dürfte.« (zitiert nach Kunze 1987, 571)

Eine Analyse, die der von Nietzsche angesprochenen »ganze[n] Linie«, also der »integralen Konzeption«¹² des Streichquartetts op. 130 nachgehen will, sieht sich mit einer Reihe methodischer Probleme konfrontiert. Insbesondere scheinen motivisch-thematische Analyseverfahren unzureichend zu sein, weil sie implizieren, die Funktion motivisch-thematischer Arbeit bestehe darin, Ausgewogenheit und Geschlossenheit an der Satzoberfläche herzustellen. Gerade die dem Ideal der ästhetischen Einheit verpflichtete klassizistische Ästhetik jedoch gerät in Beethovens Spätwerk in eine Krise.¹³

Ein Alternative zu traditionellen, motivisch-thematischen Analyseverfahren bildet das Konzept der sogenannten »Subthematik«, demzufolge die scharfen Kontraste auf der thematischen Oberfläche »durch eine aus »sub-motivischen« Zusammenhängen gespeiste Einheit« vermittelt werden.¹⁴ Diese Zusammenhänge bilden Carl Dahlhaus zufolge in Beethovens Spätstil eine »Tiefenstruktur« aus, die als abstraktes »Netz von Relationen« lediglich latent, also unter der motivisch-thematischen Satzoberfläche, »kreuz und quer« ihre Fäden spinnt.¹⁵ Während Dahlhaus vor allem die Untergründigkeit und Unbestimmtheit der Subthematik betont¹⁶, wird im Folgenden der Versuch unternommen, ausgehend von Kategorien und Denkweisen Christoph Hohlfelds, gerade diejenigen »ereignishaften« »Punkte« der von Nietzsche angesprochenen »Flugbahn« in den Blick zu nehmen, in denen Einheit stiftende Elemente subthematischer Tiefenstrukturierung an die musikalische Satzoberfläche durchbrechen und analytisch greifbar werden.

Hohlfelds aus der Melodielehre entwickelte Methode trägt Züge eines linear-kontrapunktischen Reduktionsverfahrens, das jedoch im Gegensatz zu jenem Schenkers weder einer streng hierarchischen Konzeption folgt noch in vergleichbarer Weise formalisierbar ist.¹⁷ Sein Denken zielt vielmehr auf die jeweils individuelle »strukturelle Idee« des Einzelwerks, die sich in zentralen musikalischen Ereignissen und damit in den Kulminationspunkten einer musikalischen »Spannungskurve« manifestiert. Die subthematischen Beziehungen in

¹² Kropfinger 1994, 299.

¹³ Carl Dahlhaus zufolge lässt diese sich als »Zeichen einer tiefgreifenden Veränderung des Themabegriffs« verstehen, »die mit dem Zug zur Abstraktion, der von jeher an Beethovens Spätstil beobachtet wurde, eng zusammenhängt.« (Dahlhaus 1987, 213)

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd. Um diesen Beziehungsreichtum zu veranschaulichen ist für Dahlhaus selbst der Ausdruck »diastematische Struktur« »noch nicht abstrakt genug, um den Sachverhalt zu treffen, dass [...] lediglich eine unbestimmte Formel [...] das Substrat des »Subthematischen« bildet: der Schicht, in die sich die Funktion des »Thematischen«, musikalischen Konnex herzustellen, gewissermaßen zurückgezogen hat. Die Latenz des »Subthematischen« erscheint als ästhetische Kehrseite des Sachverhalts, der sich kompositionstechnisch als Abstraktheit der Zusammenhänge und Verklammerungen manifestiert.« (Ebd., 213f.)

¹⁶ Für ihn tritt die dem Netzwerk der musikalischen Zusammenhänge zugrundeliegende »Substanz [...] in gleichem Maße, wie sie ärmer an Bestimmungsmerkmalen wird, aus der direkten Wahrnehmbarkeit in die Schattenhaftigkeit des »dunkel Gefühlten« – wie man im 18. Jahrhundert sagte – zurück.« (Ebd., 214)

¹⁷ Vgl. dazu Bahr 2008, 346: »Als schematisch anwendbares Verfahren ist die »Analyse nach Hohlfeld« nicht lehr- oder lernbar.«

Beethovens späten Werken lassen sich mit Hohlfelds Theorie am besten dort herausarbeiten, wo melodische Wendungen als verdichtete Formulierungen von übergeordneten harmonischen Entwicklungen fungieren: Hohlfeld konstruiert, ausgehend von zentralen Tonfolgen, einen strukturellen Sinn, der sich im »proportionalen Bezug zwischen Detail und Ganzem – oder in umgekehrter Priorität zwischen Ganzem und Detail«¹⁸ aufzeigen lässt. Das ›Ganze‹ ist dabei für ihn immer ein dynamischer Begriff, der sich permanent in Bewegung befindet und für jedes einzelne Werk singular gefunden werden muss.

In seiner Beethoven-Studie *Beethovens Weg*¹⁹ zeigt Hohlfeld, dass Beethoven seinen Kompositionen häufig einen offen bleibenden thematischen Ansatz als »Motto«²⁰ voranstellt, dessen »Einlösungen« sich im weiteren Verlauf der Komposition in »proportionaler Weitung [...] einstellen«.²¹ So verstanden, ist in der problematischen Struktur des Ansatzes die »A priori-Idee der Komposition« verschlüsselt.²² Das Substrat des thematischen Ansatzes bildet eine einstimmige Tonfolge, die einen »zündenden« chromatischen Konflikt enthält, der immer wieder in die Thematik »eindringt« und sowohl »die Form durchwirkt als auch übergeordnet das Ganze umspannt«²³. Eine solche Tonfolge, in der alle späteren Lösungswege »keimhaft« angelegt sind, bezeichnet Hohlfeld auch als musikalische »Formel«.²⁴ Aus dieser Perspektive kann die Unvollständigkeit des ›Lamentobasses‹, der das Quartett op. 130 eröffnet, als struktureller Konflikt verstanden werden und somit den Ansatzpunkt einer analytischen Re-Konstruktion des musikalischen Strukturzusammenhangs bilden. Mit anderen Worten: Der Anfang des Quartetts bildet als »strukturelle Idee«²⁵ den Schlüssel zum Verständnis der Anlage des gesamten Quartetts.

Diese von Hohlfeld verfochtene idealistische Vorstellung einer gelingenden ›Integration‹ disparater Strukturelemente in einem musikalischen Ganzen kann aus philosophischer Perspektive durchaus in Frage gestellt werden. Besonders Theodor W. Adorno wird in Bezug auf Beethovens späte Kompositionen nicht müde, die Einheit stiftende Kraft eines organischen Ganzen zu verneinen. In einer Notiz aus dem Jahr 1953 schreibt er: »Das Kahle beim letzten

¹⁸ Hohlfeld 2000, 189.

¹⁹ Hohlfeld 2003.

²⁰ Ebd., 139.

²¹ Ebd.

²² Ebd., 141. Das paradigmatische Beispiel hierfür ist die Eingangsthematik der *Eroica*, deren Cello-Kantilene im 7. Takt auf *cis* stagniert und zunächst drei mögliche Auflösungen der Situation offenlässt, bevor sie über eine kadenzelle Wendung nach Es-Dur zurückkehrt. Die an dieser Stelle möglichen Fortschreitungen werden, so 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. (Vgl. Hohlfeld 2003, 99ff.)

²³ Ebd., 17f.

²⁴ Vgl. ebd., 18.

²⁵ Ebd., 78.

Beethoven hängt mit dem *Anorganischen* zusammen. Was nicht wächst luxuriert nicht. Schmucklosigkeit und *Tod*. – Eher allegorisch als symbolisch.«²⁶ Was hier von Adorno nur in kurzen Worten angedeutet wird, verweist bei näherer Betrachtung deutlich auf Walter Benjamins Hauptwerk *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925) und die dort ausgearbeitete Theorie der Allegorie. Interpretiert man den Anfang des Quartetts in einem Benjaminschen Sinne als Allegorie, dann wird er zum Bruchstück und zur Zeichenschrift einer »ursprünglichen Entzweiheit«²⁷, die von einer unüberbrückbaren Kluft von musikalischem Material und musikalischer Bedeutung zeugt. Auf diese Weise gerät auch die Auffassung des Quartetts als eines in sich geschlossenen Ganzen ins Wanken, weil es nicht aus einem Einheit stiftenden Keim, sondern vielmehr aus einer grundlegenden Differenz hervorzugehen scheint.

Im Folgenden soll es nicht zuletzt darum gehen zu zeigen, inwiefern sich die hier nur kurz umrissenen und auf den ersten Blick vollkommen konträren Positionen von Musiktheorie und Philosophie gegenseitig aufeinander beziehen lassen, um auf diese Weise der paradoxen Erscheinungsweise des Quartetts auch in methodischer Hinsicht gerecht werden zu können.

²⁶ Adorno 1993, 223.

²⁷ Menke 2010, 183.

1 Hohlfelds Schule musikalischen Denkens

Der von Christoph Hohlfeld in den 1960er und 70er Jahren entwickelte musiktheoretische Ansatz nimmt die Musik verschiedener Epochen unter einheitlichen Gesichtspunkten in den Blick, um »verbindende Merkmale für unser Verständnis«²⁸ herausarbeiten zu können. Die »elementaren Bezüge im musikalischen Kunstwerk« zeigen sich Hohlfeld zufolge zuallererst in Form von – überhistorisch gültigen – melodischen Prinzipien, die in verschiedenen stilistischen Kontexten und auf unterschiedlichen musikalischen Ebenen struktur- und formbildend wirken: Die bedeutenden »Tonsetzer«²⁹ suchen seiner Meinung nach stets nach »Synthesen ihrer Zeitkonventionen und ihres errungenen Personalstils mit zeitlos gültigen *Konstanten*«, die es im jeweils einzelnen Werk analytisch freizulegen gelte.³⁰

Hohlfelds langjährige Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg mündete in drei Veröffentlichungen über Palestrina, Bach und Beethoven, die er als Summa seiner lebenslangen Beschäftigung mit diesen drei Komponisten unter dem gemeinsamen Titel *Schule musikalischen Denkens* versammelt.³¹ Der Titel ist durchaus wörtlich zu verstehen, denn Hohlfelds Ziel besteht darin, den musiktheoretischen Diskurs grundlegend zu verändern und auf diese Weise »Schule« zu machen:

Jede Theorie, die den Anspruch des Notwendigen erhebt, lässt sich nur aus Defiziten überkommener Theorien rechtfertigen. Meine in über 40 Jahren als Hochschullehrer gewonnene – schmerzliche – Einsicht, wie unzulänglich doch eine in Leerformeln erstarrte Unterweisungspraxis des XIX. und XX. Jahrhunderts Intention und Wesen des musikalischen Kunstwerks zu erhellen vermag, führte zur Überzeugung, dass wir im Nachspüren wie Eigenschöpferischen von vorn beginnen müssen – zumal diesen Weg alle Großen auf ihre Weise gegangen sind.

²⁸ Hohlfeld 2002, 189.

²⁹ Hohlfeld 2003, 11. Damit meint Hohlfeld in erster Linie immer wieder Bach und Palestrina: »Dann wird verständlich [...] wenn die Nachwelt [...] Palestrina und Bach [...] bis zum heutigen Tage als die *großen, zeitlosen Lehrer erkennt*.« (Hohlfeld/Bahr 1994, 215) Man kann auch Hohlfelds Beethoven-Studie im Lichte dieser grenzenlosen Verehrung für Bach und Palestrina lesen – als Wunsch, Verbindungen und Entwicklungen von Palestrina über Bach bis zu Beethoven aufzuzeigen. Es muss hier darauf hingewiesen werden, dass Hohlfelds Methode den Großteil der Musik des 20. Jahrhunderts ausschließt. Außer in wenigen Ausnahmen (vgl. beispielsweise eine ausführliche Analyse von Anton Weberns *Variationen op. 27* in Hohlfeld o. J.-f) spielt diese für seine Überlegungen kaum eine Rolle. Seine musikalischen »Helden« sind und bleiben Palestrina, Bach, Mozart und Beethoven; von ihnen geht er aus, und zu ihnen kehrt er stets wieder zurück.

³⁰ Hohlfeld 2002, 189. Hohlfelds theoretisches Interesse für das »Elementare« zeigt sich unter anderem in dem 1970 zusammen mit Hermann Rauhe veröffentlichten Lehrbuch *Grundlagen der Musiktheorie*. Im Vorwort heißt es: »Für jedes didaktische Bemühen um eine optimale Entfaltung der musikalischen Anlagen ist die Einführung in die Elemente, ihre Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten als Grundlage der Tonsprache generell unerlässlich.« (Hohlfeld 1970, 3) In dem gleichen Zusammenhang zitieren die Autoren den Philosophen und Reformpädagogen Eduard Spranger (1882-1963), dessen lebensphilosophischer Ansatz in verschiedener Hinsicht für Hohlfeld prägend gewesen sein mag: »[...] dem menschlichen Geist ist es eigen, dass er einfacher Grundrisse bedarf, um sich [...] zurechtzufinden. Für jeden Zweig der Erkenntnisbildung [...] erwächst daraus die Aufgabe, das wahrhaft Elementare zu finden.« (zitiert nach: ebd.) Zu Hohlfelds lebensphilosophischem Konzept der »Atemkurve« vgl. Abschnitt 1.2.

³¹ Hohlfeld/Bahr 1994, Hohlfeld 2000 und Hohlfeld 2003.

Meine Versuche, in der Lehrpraxis – auch dank der Anregungen meiner zahlreichen Schüler – durch Infragestellen allzu feststehender ›Regeln‹, durch Gegenentwürfe, durch Ergänzungen zum Begriffsrepertoire weiterzukommen, führten schließlich zur Überzeugung, dass nur ein neuer, konträrer methodischer Ansatz zu kreativ verwertbarer Erkenntnis führen kann.³²

Der sich hier andeutende reformistische Impuls scheint allerdings bisher – zumindest was die wissenschaftliche Rezeption angeht – ins Leere gelaufen zu sein. Denn zur *Schule musikalischen Denkens* gibt es außer einer überblicksartigen Darstellung von Reinhard Bahr in der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*³³ keinerlei wissenschaftliche Veröffentlichungen. Singulär geblieben ist auch ein Sammelband, der anlässlich von Hohlfelds 80. Geburtstag erschienen ist.³⁴ Die dort veröffentlichten Beiträge seiner Schüler sind durch Hohlfelds Lehre inspiriert, ohne sich jedoch explizit mit seiner Theorie auseinanderzusetzen oder auf deren systematische Rekonstruktion beziehungsweise Weiterentwicklung zu zielen. Und obwohl es Hohlfelds ausdrücklicher Wunsch war, den wissenschaftlichen Diskurs zu beeinflussen, sucht man auch in musiktheoretischen oder musikwissenschaftlichen Fachzeitschriften vergeblich nach Anknüpfungsversuchen und Einflechtungen seiner Gedanken in anderen theoretischen Zusammenhängen.³⁵

Ein der Ursachen für diese eher spärlich gesäte Rezeption könnte darin liegen, dass auch Hohlfelds eigene Terminologie sich über die Jahre zu einem weitgehend geschlossenen Begriffssystem verfestigte, das – besonders beim ersten Kontakt – fremd und schwer zugänglich erscheinen kann. So könnte es für Musiktheoretikerinnen und Musiktheoretiker, die ihn nicht ›live‹ und in Aktion erlebt haben, schwer fallen, seinen schriftlichen Ausführungen ohne weiteres zu folgen und sich so seinem Denkansatz zu nähern. Hinzu kommt, dass sich Hohlfeld nie um die Gesetzmäßigkeiten der ›scientific community‹ gekümmert hat. Nicht die Anschlussfähigkeit an andere Theorien schien ihm entscheidend zu sein, sondern einzig und allein die lückenlose und verdichtete Darstellung seiner musiktheoretischen Erkenntnisse und deren Vermittlung an die Studierenden.³⁶ So wirken seine Publikationen besonders vor dem

³² Hohlfeld/Bahr 1994, 316f.

³³ Bahr 2008.

³⁴ Bahr 2002.

³⁵ Eine der wenigen Bezugnahmen auf Hohlfeld findet sich in einem Artikel über Bachs cis-moll Fuge BWV 849 von Ariane Jeßulat, in dem diese seiner ausführlichen Studie zu Bachs *Wohltemperiertem Klavier* kurz und am Rande »eine eigentümliche Ziel- und Intensionslosigkeit« vorwirft. (Vgl. Jeßulat 2008, 314f.) Als ›intensionslos‹ ließe sich – im Gegenzug – ohne Weiteres die gesamte wissenschaftliche Rezeption der Hohlfeldschen Schriften selber charakterisieren.

³⁶ Hohlfelds Streben nach Autonomie lässt sich in *Beethovens Weg* beispielsweise an der eher spärlichen Verwendung von Sekundärliteratur ablesen. Den mit fünf Titeln für ein fast 300-seitiges Werk sehr dünnen »Literaturhinweise[n]« stellt Hohlfeld folgende Bemerkung voran: »In folgende neuere Sekundärliteratur wurde Einsicht genommen. Es ist verständlich, dass unsere Argumentation manchem dort vertretenen Aspekt widerspricht. Wir nehmen jedoch auch hier – wie im ›Palestrina-‹ und im ›Bach-Buch‹ – von unerlässlichen

Hintergrund der gegenwärtigen Tendenz, das Fach Musiktheorie zu ›verwissenschaftlichen‹ und zu anderen Disziplinen hin zu öffnen, auf eine eigentümliche Weise anachronistisch.³⁷ Gerade das Buch über Beethoven scheint von dem Wunsch getragen, das gesamte, über die Jahrzehnte angesammelte Wissen in verdichteter Form und in einem einzelnen ›Wurf‹ zusammenfassend darzustellen. Ungeachtet der wissenschaftlichen Nicht-Rezeption von Hohlfelds Schriften beziehen sich viele seiner Schülerinnen und Schüler im Rahmen ihrer Unterrichtstätigkeit beziehungsweise in eigenen, durch Hohlfeld inspirierten Studien zumindest implizit auf ihn.

Die Asymmetrie zwischen einer lediglich sporadischen wissenschaftlichen Rezeption und einer nicht unbeträchtlichen Wirksamkeit in der musiktheoretischen Praxis erscheint ein Reflex auf Hohlfelds eigenes Arbeiten zu sein. Denn auch bei Hohlfeld selbst steht ein mit drei Büchern und einigen wenigen publizierten Aufsätzen eher übersichtliches Werk einer vielschichtigen Fixierung seines Denkens in unzähligen unveröffentlichten ›Typoskripten‹ gegenüber, die er Woche für Woche mit seinen Schülern durcharbeitete.³⁸ In geradezu stenographisch anmutenden Kürzeln legte er sich selbst Rechenschaft über den eigenen Erkenntnisstand und die Stichhaltigkeit seiner Argumentation ab. Hohlfelds Ausarbeitungen liegen ein komplexes und in sich ausgearbeitetes Begriffssystem zugrunde, das in unendlichen Variationen und Modifikationen mit empirischem Gehalt gefüllt wird. Die eigentliche Denkbewegung zeigt sich vor allem in den mikrologischen Differenzen und sprachlichen Nuancen der immer wieder neu ansetzenden Versuche den musikalischen Strukturzusammenhang adäquat in Worte zu fassen. Befasst man sich etwas genauer mit diesen Zeugnissen eines stets in Bewegung sich befindenden ›musikalischen Denkens‹, dann wird schnell deutlich, dass Hohlfeld anstrebte, seine analytischen Ergebnisse in immer komprimierterer, von allen Zusätzen und Redundanzen befreiter Form festzuhalten. Dieses Bestreben spiegelt sich auch in seinen späten Veröffentlichungen, in denen die Komplexität der musikalischen Zusammenhänge die Sprache bis an ihre Grenzen zu treiben scheint, so dass ein ganz eigener, extravaganter und bisweilen auch verschrobener Sprachstil entsteht.³⁹

Ausnahmen abgesehen – Abstand von kritischen Einwänden und überlassen das Urteil gern dem Leser.« (Hohlfeld 2003, 278)

³⁷ Ironischerweise wurde sein später (und erster) Versuch, sich an einer Ausgabe der Zeitschrift *Musiktheorie* mit einem Aufsatz zu beteiligen, wegen ›mangelnder Relevanz‹ abgelehnt.

³⁸ Eine Auswahl dieser Typoskripte ist in der Bibliothek der Hamburger Hochschule für Musik und Theater zugänglich.

³⁹ Exemplarisch sei hier ein Satz aus *Beethovens Weg* zitiert, wie ihn Hohlfeld im Zusammenhang mit der Klaviersonate op. 109 formuliert: »Die nach Viertelpause folgende *Einblende* in Vierteln [...] setzt, wie o.g. das lombardische Agens für elf Takte aus – hebt mit einem weiteren Fortgang der Cadenz ab T. 67 an, der T. 77/2 und 78ff. die Adagioansätze T.9 und T. 58 repliziert, den zweiten bis T. 81 auscadenziert, um zur Tonikacadenz

B e e t h o v e n
Sonate op 13. pathétique

Formübersicht

1. Satz

Einleitung

Grave

1 - 10

1. Abschnitt

1 - 4

Cadenzphrase c G f c

1 - 2

Entwicklungsphrase c G (C)f B Es

3 - 4 (offen)

2. Abschnitt

5 - 10

Cadenzphrase (nur im Diskant zu Ende geführt, harmonisch vor
Schlußakkord abgebrochen und in Entwicklungsphrase über-
gehend)

5 - 6 Es As B (Es)

Entwicklungsphrase

6/3 - 9 (im Baßregister mit der melodischen Schlußfigur 4 -3
in Oberstimme einsetzend)

A (g) D f G 6

Cadenzphrase G⁷ As(Trugschluß) f⁵ G⁷ c

9 - 11/1

Allegro di molto e con brio

Exposition

11 - 121/1 c G B / ew Des es/ c f B c As B / Es

1. Abschnitt

11 - 49

A 1. Periode (Cadenzphrase)

11 - 19/1 metrisch offene Situation: Beginn erst 12 oder
17/18 gedehnte Penultima? c

2. Periode (Öffnungsphrase)

19 - 27/1 Metrik wie bei der ersten Periode
Öffnung c - g

B statisches Mittelstück

(2 Halbperioden) Ausgearbeiteter Halbschluß in G

27 - 31/1 ~~31/1~~ und 33/34 sind gedehnte 3(kl. Penultima)

31 - 35/1 29/30

A'+B' 3. Periode (Entwicklungsphrase)

35 - 49 Zusammenfassung des Initialelementes von A (11 -13/1)
mit dem Cadenzelement von B (30/34 - 31)

(2 Halbperioden(dyn!))

35 - 39/1 G (Es) A/As

39 - 43/1 As (F) B

gekürzte Halbperiode(stabilisierend) B

43 - 46/1

Repetitionen der gekürzten

Cadenz (46 - 49) B

Abbildung 1: Typoskriptseite Hohlfelds zur *Pathétique* op. 13

(T. 81-86) überzugehen, deren Abschluß die erste Adagiocadenz der Reprise zeichenhaft in einen 12-14 taktigen *Appendix* bei wiedereintretenden lombardischen Agens zu Ende führt [...].« (Hohlfeld 2003, 154)

Vor diesem Hintergrund dürfte nicht zuletzt die Schwierigkeit, die vielschichte musikalischen Beziehungen in eine ausgearbeitete sprachliche Form zu bringen, Hohlfeld bewogen haben, seine Forschungsergebnisse über die Jahre eher in Gestalt stichwortartiger Formübersichten festzuhalten als in geschlossenen, wissenschaftlich-diskursiven Texten. In der Studie *Beethovens Weg*, dem dritten und abschließenden Band der *Schule musikalischen Denkens*, zieht Hohlfeld die Summe seiner ausführlichen und sich über mehrere Jahrzehnte erstreckenden Beethoven-Studien. Er zielt darauf, in Beethovens Schaffen – ausgehend von der analytischen Rekonstruktion bestimmter Kompositionen in den Tonarten Es-Dur bzw. c-moll – die »Kontinuität eines Entwicklungsstranges« beim »Erstellen musikalischer Zusammenhänge« nachvollziehbar werden zu lassen.⁴¹

1.1 Strukturalismus

Wie Hohlfeld gleich zu Beginn des Beethoven-Buches verdeutlicht, begreift er die *Schule musikalischen Denkens* als eine Methode zur »Erhellung des Aufbaus von Kompositionen [...], die nach dem zentralen Gedankengang der Aussage sucht, um die zu ihm führenden und von ihm ausgehenden Wege [...] freizulegen.«⁴² Dieser »zentrale Gedankengang« der Komposition eröffnet in Hohlfelds Verständnis einen Zugang zur »Denkweise« des Komponisten, die es – im Sinne einer *Schule musikalischen Denkens* – zu rekonstruieren und nachzuempfinden gilt: »Wir versuchen somit, den gedanklichen Ansatz des Tonsetzers freizulegen, um mit ihm den Werdegang der Komposition zu verfolgen.«⁴³ Mit dem gedanklichen »Ansatz« des Tonsetzers ist insbesondere die von diesem im Vorhinein geleistete konzeptionelle Planung der Komposition gemeint, die in der Analyse, wie der architektonische Bauplan eines Gebäudes, rekonstruiert und nachgezeichnet werden soll.⁴⁴ Hohlfelds formalistisches Konzept von Musiktheorie hat in erster Linie zum Ziel, den inneren strukturellen Zusammenhang der Musik durch musikalische Analyse aufzuzeigen. Dem liegt die traditionelle Auffassung zugrunde, ein musikalischer »Text« trage eine bestimmte strukturelle Bedeutung in sich, die es durch technische, mit musikimmanenten Kategorien operierende Verfahren zu erschließen gelte.

⁴¹ Ebd., 8. Dabei handelt es sich im Wesentlichen um die Klaviersonate op. 10/1, die *Pathétique* op. 13, die *Eroica* op. 55, den Klaviersonatenzyklus op. 109–111 sowie die Streichquartette Es-Dur op. 127 und cis-moll op. 131.

⁴² Hohlfeld 2003, 7.

⁴³ Hohlfeld 2000, 7.

⁴⁴ Die Analogie zur Baukunst verweist darauf, dass Musik sich für Hohlfeld nicht nur in der Zeit erschließt, sondern auch als »tönende Architektur, die man im Notenbild vor sich hinstellen und auf ihre Konsistenz hin untersuchen kann.« (Geck 2009, 35) Im Sinne dieser »Architektur aus Tönen« geht Hohlfeld konsequent von einem »proportionalen Bezug zwischen Detail und Ganzem – oder in umgekehrter Priorität zwischen Ganzem und Detail« (Hohlfeld 2002, 189) – aus.

Die Aufgabe der musiktheoretischen Analyse besteht für Hohlfeld nicht zuletzt darin, die Werke als organischen und in sich stimmigen Gesamtzusammenhang darzustellen.⁴⁵

Die Rede von einer Erhellung des *Aufbaus* der Musik verdeutlicht, dass Hohlfelds Augenmerk in erster Linie den ›Strukturen‹⁴⁶ der Beethovenschen Kompositionen gilt. Er verwendet den Begriff ›Struktur‹ in den verschiedensten Ausprägungen und möchte laut eigener Aussage den »Blick für die empfindsame Beobachtung struktureller Qualitäten und Zusammenhänge schärfen.«⁴⁸ An zentraler Stelle bezeichnet er seine Methode als rückblickende »Genealogie der Strukturelemente«⁴⁹, die durch das Freilegen der prägenden Strukturen in Beethovens Schaffen ihren Vorformen in früheren Werken ebenso wie ihren Auswirkungen auf spätere nachspürt: Nicht die (elementare) musikalische Struktur selbst verändere sich, sondern ihre Kontextualisierung in einem neuen musikalischen Zusammenhang. Die ›Genealogie‹ der Strukturen wird in diesem Verständnis zur musikalischen Stammbaumdkunde und der Musiktheoretiker Hohlfeld zum musikalischen Ahnenforscher: »Die sich jeweils gleich bleibende [...] strukturelle Idee hat Ahnen in vorangegangenen Werken und lebt in nachfolgenden fort.«⁵⁰

Der Strukturalismus versucht, allgemein gesprochen, den inneren Zusammenhang von Phänomenen als ›Struktur‹ zu fassen.⁵¹ Dabei wird ein logischer Vorrang des Ganzen vor seinen Teilen behauptet: Eine wie auch immer geartete Struktur bedingt in diesem Verständnis die Funktionalität der Teile im Verbund einer Ganzheit. Laut Roland Barthes besteht die strukturalistische Tätigkeit⁵², darin, »den Ordnungscharakter von Objekten und Beziehungssystemen hervorzuheben und deren Erscheinungsweise und Aufbau systematisch zu ergründen.«⁵³ Mit

⁴⁵ Damit sind auch bestimmte ästhetische Prämissen verbunden: »Nicht-Eindeutigkeit als Moment der Spannung bedarf innerhalb der Komposition – im Kleinen wie im Großen – der Lösung, wenn das Ganze *befriedigen* soll.« (Hohlfeld o. J.-e, 71) Diese traditionelle Auffassung vom musikalischen Text ist insbesondere in den letzten 30 Jahren beeinflusst von Entwicklungen der Literaturtheorie und der ›postmodernen‹ Philosophie, schwer ins Wanken geraten. Dabei kommt der »radikalste und rigoroseste Versuch, den Begriff der organischen Einheit in Misskredit zu bringen und über den Haufen zu werfen [...] wahrscheinlich von Seiten der Dekonstruktion.« (Shusterman 1996, 32) In Bezug auf Beethoven zeichnet sich so eine gegenwärtige Betrachtungsweise ab, die betont, »dass durch die Komplexität von Beethovens Werkbegriff der kompositorische Prozess beständig mit sich selbst in Widersprüche gerät.« (Geck 2009, 36) Martin Geck beispielsweise sieht ein Charakteristikum der späten Quartette gerade darin, dass ihre Form »den Hörern das befriedigende Gefühl an etwas Allgemeinem teilzunehmen« versage und eben dadurch »für das Besondere hellhörig« mache. (Geck 2001, 124)

⁴⁶ Struktur, von lat. *structura* = ›ordentliche Zusammenfügung‹, ›Bau‹, ›Zusammenhang‹; bzw. lat. *struere* = ›schichten‹, ›zusammenfügen‹.

⁴⁸ Hohlfeld/Bahr 1994, 25.

⁴⁹ Hohlfeld 2003, 139.

⁵⁰ Ebd, 257f.

⁵¹ Gemeint ist hier die in den 50er und 60er Jahren insbesondere in Frankreich aufgekommene Methode der Textanalyse. Es wäre sicherlich übertrieben, Hohlfelds Ansatz mit diesen elaborierten literatur- oder gesellschaftstheoretischen Methoden gleichzusetzen. Mir geht es in diesem Zusammenhang lediglich darum, einige Ähnlichkeiten aufzuzeigen, und Hohlfelds Strukturbegriff etwas näher zu erläutern.

⁵² Vgl. Barthes 1966, 192.

⁵³ Ebd.

dieser systematischen Re-Konstruktion des Aufbaus eines Objekts ist das Fragen nach den Prinzipien und Regeln verbunden, nach denen es konstruiert wurde:

Der strukturelle Mensch nimmt das Gegebene, zerlegt es, setzt es wieder zusammen; das ist scheinbar wenig. [...] Und doch ist dieses Wenige, von einem anderen Standpunkt aus gesehen, entscheidend; denn zwischen den beiden Objekten, oder zwischen den beiden Momenten strukturalistischer Tätigkeit bildet sich etwas *Neues*.⁵⁴

Deutlich wird an dieser Stelle, dass der Strukturalismus immer Sinn konstruiert: Es gibt für ihn »immer zu viel Sinn, eine Überproduktion [...] des Sinnes, der immer im Übermaß durch die Kombination von Orten in der Struktur hervorgebracht wird.«⁵⁵ Die Struktur selber ist dabei allerdings nur ein »*Simulacrum* des Objekts«⁵⁶, also ein künstlich erzeugtes ›Trugbild‹, das etwas zum Vorschein bringt, was zuvor unsichtbar oder unverständlich blieb. Vor dem Hintergrund ließe sich sagen, dass auch Hohlfeld seine methodischen Grundsätze wie Trugbilder konstruiert, um von ihnen ausgehend die Struktur zerlegen und wieder zusammensetzen zu können. Das Neue, das durch diese Operationen entsteht, ist die Verständlich-Machung der Gesetzmäßigkeiten, die »Beethovens Erstellen musikalischer Zusammenhänge«⁵⁷ bestimmen. Es geht also nicht darum, zu objektiven Aussagen über den konkreten Schaffensprozess eines bestimmten Werkes zu gelangen. Vielmehr wird die hypothetisch gestellte Frage ›Wie *könnte* Beethoven bei der Konzeption vorgegangen sein?‹ zum Anlass genommen, einen strukturellen Sinn zum Vorschein zu bringen, der einen Zugang zum Verständnis des musikalischen Sinnzusammenhangs oder, wie Hohlfeld sagen würde, zum ›musikalischen Denken‹ eröffnet. Eine Nähe zu strukturalistischen Verfahren zeigt sich bei Hohlfeld auch in seinem Verhältnis zu Geschichte und Sprache: So stellen die historische Herkunft und der zeitgenössische Kontext eines Werkes für ihn keine selbstständigen Analyse Kriterien dar.⁵⁸ Auch stellt Hohlfeld zahlreiche Verbindungen zur Sprache her, etwa wenn er die zentrale Kategorie des ›Spannungsbogens‹ am Beispiel des wortsprachlichen Satzbaus erläutert: Er geht davon aus, dass sowohl Sprache als auch Musik gemeinsame Strukturen aufweisen, weil ihnen beiden mit der sogenannten ›Atemkurve‹ das gleiche vor-sprachliche Prinzip zugrunde liegt.⁵⁹ Vielfach gerät

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Deleuze 1992, 12.

⁵⁶ Barthes 1966, 193.

⁵⁷ Hohlfeld 2003, 8.

⁵⁸ Das wäre insbesondere zu Zeiten einer florierenden ›historisch informierten Musiktheorie‹ ein naheliegender Anlass für Kritik. Hohlfeld selbst hat zwar wohl nie einen »Konflikt zwischen ›Systematik‹ und ›Historie‹« (Bahr 2008, 338) gesehen, seine Überlegungen lassen aber häufig eine differenzierte historische Reflexion vermissen. In Bezug auf das in dieser Arbeit diskutierte Problem zeigt sich das zum Beispiel in seiner sprachpragmatischen Verwendung des Lamento-Begriffs. Vgl. dazu Fn. 136.

⁵⁹ In seiner ›Melodielehre‹ fasst Hohlfeld die Gemeinsamkeiten von »Sprechton und Gesangston« mit folgenden Worten zusammen: »Dass es eine Sprachmelodie gibt, wird nicht nur an poetischen Formen deutlich, es erweist

Hohlfeld bis an die Grenzen des sprachlich Möglichen (und Kommensurablen), wenn er versucht, mit Hilfe origineller Sprachfiguren und Begriffsschöpfungen dem ästhetischen Gegenstand sprachlich gerecht zu werden und die von ihm gefundenen Tonbeziehungen minutiös zu beschreiben. Man könnte seinen Ansatz auch als einen ›deskriptiven‹ Strukturalismus bezeichnen, dessen Stärke in der sprachlichen Präzision der Beschreibung musikalischer Strukturzusammenhänge liegt.

Zu betonen ist, dass es bei Hohlfeld zwei verschiedene Strukturbegriffe gibt, die sich praktisch zwar durchdringen, theoretisch aber unterschieden werden müssen. Der eine ist eher pragmatisch und betrifft die sogenannte ›Bauweise‹ der Komposition. Struktur meint dann in etwa soviel wie die Beschaffenheit eines ›Bauteils‹ oder ›Baelements‹. In diesem Zusammenhang ist die Rede von »harmonischen Stütztönen«⁶⁰, einem »Viertaktmodul«⁶¹, einer »viergliedrigen Gelenksequenz«⁶² oder einer »chromatische[n] Hochebene«⁶³ – alles in allem also architektonische und räumliche Beschreibungen von musikalischen Elementen. Der andere – für die folgenden Überlegungen wichtigere – Strukturbegriff ist idealistisch geprägt und bezeichnet eine materiell kaum zu greifende musikalische Struktur, die als ideelles Substrat und Begründung für die innere Einheit beziehungsweise den »inneren tiefen Zusammenhang«⁶⁴ der musikalischen Erscheinungen gedacht wird. Gemeint ist hier eine imaginäre Ebene und eine durch bestimmte Töne und Tonfolgen implizierte, gewissermaßen ›intelligible‹ Struktur.⁶⁵ Wenn beispielsweise von einem »Signalton« die Rede ist, der »die Aufmerksamkeit auf ein sich im Verlauf einstellendes Ziel« weckt⁶⁶, dann ist damit eine übergeordnete, weil über die reine Materialität des einzelnen Tones hinausweisende, Bedeutung gemeint. Der Einzelton wird dann zum ›Träger‹ eines strukturellen Sinns, der sich nur imaginieren, also in diesen Ton gewissermaßen hineinprojizieren lässt.⁶⁷ *Musikalisches Denken* besteht für Hohl-

sich bis in die Umgangssprache hinein. Der Umschlag von Sprechton in den gesungenen Ton ist zuweilen fließend. Viele Vertonungen von lyrischen Gedichten sind um eine Nachzeichnung der Sprachmelodie bemüht. Im Instrumentalstil entfällt das Wort, trotzdem werden in Deklamation und Artikulation, im Setzen von Akzenten wie Auf- und Ab der verbindenden Strecken die Zusammenhänge mit der Sprache häufig gewahrt. So gesehen ist daher die Melodie in hohem Maß vom jeweiligen Sprachidiom abhängig.« (Hohlfeld o. J.-d, 1) In einem rein strukturalistischen Sprachverständnis ginge es allerdings zuallererst um das Verhältnis von Signifikat und Signifikant in der Sprache als ›differentiellem‹ System und darum, dass das sprachliche Zeichen primär willkürlich und Bedeutung erst differentiell, das heißt durch die Beziehung und Relation zu anderen Zeichen erzeugt ist. Diese Überlegungen spielen aber für Hohlfeld keine Rolle.

⁶⁰ Hohlfeld 2003, 31.

⁶¹ Ebd., 122.

⁶² Hohlfeld 200, 136.

⁶³ Hohlfeld 2003, 117.

⁶⁴ Geck 2009, 35.

⁶⁵ Als intelligibel werden in der Philosophie Gegenstände bezeichnet, die nur über den Verstand oder Intellekt erfasst werden können, da sie der Sinneswahrnehmung nicht zugänglich sind.

⁶⁶ Hohlfeld 2003, 276.

⁶⁷ Das Interessante – beispielsweise im Falle eines ›Signaltons‹ – ist in der Musik, dass die in den Ton ›hineinprojizierte‹ strukturelle Bedeutung im Nachhinein sinnlich mit Ausdruck aufgeladen und dadurch auch

feld maßgeblich in dem Prozess, einen übergeordneten strukturellen Sinn, ausgehend von elementaren Tonbeziehungen, gedanklich nachzuvollziehen.

In Hohlfelds Überlegungen finden sich im Großen und Ganzen zwei Argumentationsrichtungen, die sich gegenseitig durchdringen, aber auch eine gewisse Widersprüchlichkeit offenbaren. Auf der einen Seite argumentiert er ursprungslogisch, weil er das »musikalische Kunstwerk«⁶⁸ als »Keimen«⁶⁹ begreift, das einem übergeordneten organischen Prinzip folgt. Auf der anderen Seite argumentiert er bei der analytischen Rekonstruktion methodisch rekursiv, weil er den »Weg«, den die Komposition nimmt vom »Ergebnis« aus und insofern »rückblickend«⁷¹ nachzuvollziehen versucht.

1.2 Ursprungslogik: Der musikalische »Spannungsbogen«

Als zentrales Sinn-Zentrum fungiert bei Hohlfeld der sogenannte »Spannungsbogen«⁷⁴, den er ausgehend von der menschlichen Atemkurve konzipiert. Der Spannungsbogen ist in den verschiedensten musikalischen Ausprägungen »vom Detail auf größere Zusammenhänge proportional beziehbar«⁷⁵ anzutreffen und bildet den Ausgangspunkt für Hohlfelds gesamte Überlegungen:

Als *primäre Kategorie* für musikalisches Denken erkennen wir den *Spannungsbogen*. Er leitet sich aus der *Atemkurve* her, dem Ein- und Ausatemvorgang, die sich auf der Höhe des Ablaufs treffen: Von ihr hängt jegliche geformte menschliche Lautäußerung ab – der Satzbau in der Sprache wie der musikalische Zusammenhang.⁷⁶

Der »Spannungsbogen« beziehungsweise die Atemkurve findet sich in einer einstimmigen gregorianischen Melodie ebenso wie in einem Palestrina-Magnificat, dem formalen Verlauf einer Bach-Fuge, einem Mozart-Rondo, der Anfangs-Thematik einer Beethoven-Sonate oder einem Klavierstück von Schumann oder Bartok.

Die Atemkurve beschreibt eine ascendente und eine descendente Phase sowie ein gewisses Innehalten auf dem Höhepunkt: Wortbildungen innerhalb der Ascendenzphase oder der Höhen-

»dargestellt« werden kann: Ein einzelner Ton kann beispielsweise »bedeutungsschwanger« beziehungsweise »betont« gespielt werden. Struktur und sinnliche Erfahrung scheinen in der Musik auf eine faszinierende und singuläre Weise miteinander verwoben zu sein. Das Verhältnis von intelligibler musikalischer Struktur und deren sinnlicher Vergegenwärtigung berührt komplexe Fragen der musikalischen Prozessualität, die an dieser Stelle allerdings nicht näher thematisiert werden können. Vgl. dazu Wellmer 2009, 125ff.

⁶⁸ Hohlfeld/Bahr 1994, 5.

⁶⁹ Hohlfeld 2003, 18.

⁷¹ Ebd., 136.

⁷⁴ Vgl. Hohlfeld 2003, 274.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd., 8.

ebene gewinnen einen höheren Grad an Intensität, als es etwa am Ende der Descendenzphase möglich wäre.⁷⁷

Die menschliche Atemkurve, dieses »Auf und Ab des Atems«,⁷⁸ aus dem der Spannungsbogen abgeleitet wird, bildet bei Hohlfeld ein transzendentes Signifikat, auf dessen übergeordnete und ursprüngliche Bedeutung sich alle musikalischen Erscheinungen zurückführen lassen:⁷⁹ Die Atemkurve ist für Hohlfeld primär, während die musikalischen Erscheinungsformen sekundär, also aus der Atemkurve erst abgeleitet sind. Die ›Idee‹ des Lebens, die ihr Sinnbild in dem Öffnen und Schließen des Atemvorgangs hat, wird von Hohlfeld dadurch als vor-sprachliche und vor-musikalische Instanz eingesetzt: »Beide – Wort wie Ton – folgen der elementaren, lebensspendenden *Atemkurve*, die sich im geschlossenen *Spannungsbogen* widerspiegelt.« Hier zeigt sich deutlich die ursprungslogische Annahme einer Vor-Ausdrücklichkeit, die Sprache und Musik gegenüber eine reine, sich selbst unmittelbare und ungebrochene Präsenz behauptet. Diese ungebrochene Präsenz bezeichnet Hohlfeld als »das Elementare«⁸⁰, das durch keine nachträgliche Verschiebung geteilt beziehungsweise verrückt werden kann. Die Spannungskurve selber *überspannt* also, als zeitungebundenes Prinzip, die zeitgebundenen kompositorischen Lösungen, die durch die Komponisten hervorgebracht werden.⁸¹

Eine Spannungskurve, die eine organische Dynamik umschreibt, erkennt Hohlfeld auch in der Entwicklung von Beethovens Gesamtwerk. Durch Beethovens Werke erstreckte sich ein »spiralenartiges Kontinuum«⁸³, das sich durch das Aufdecken thematisch-struktureller Bezüge nachvollziehen lasse. Die einzelnen Werke werden in dieser Lesart zu »Wegzeichen« beziehungsweise zu »Stationen im Zusammenhang eines ein Leben füllenden Prozesses«⁸⁴. Auf dem Scheitelpunkt der schöpferischen ›Spannungskurve‹ Beethovens, dem »Gipfel«⁸⁵ von

⁷⁷ Hohlfeld 1986, 51.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Der Begriff ›transzendental‹ wird hier nicht im Sinne Immanuel Kants, sondern eher in einer traditionellen Wortbedeutung verwendet, nach welcher transzendental wie transzendent etwas meint, auf das hin etwas anderes ›überschritten‹ wird.

⁸⁰ Hohlfeld/Bahr 1994, 7.

⁸¹ Bereits in dieser theoretischen Prämisse, die den menschlichen Atemvorgang als »elementare Kraft« zum Ausgangspunkt aller sprachlichen und musikalischen Lautäußerungen erklärt, macht sich in methodischer Hinsicht ein Vorgehen bemerkbar, welches versucht Musik durch eine anthropologische Konstante zu begründen: Hohlfelds Verfahren nimmt von einem Ursprung (Atemkurve) seinen Ausgang und bleibt zugleich immer an diesen Ursprung zurückgebunden. Nach ›ursprungslogischen‹ beziehungsweise konservativen Ansätzen braucht man in der Geschichte der Musiktheorie nicht lange zu suchen. Vgl. exemplarisch Moritz Hauptmann: »Weniger ist untersucht worden, wie das musikalisch-Gesetzliche im Menschen begründet ist; wie der musikalisch richtige Ausdruck eben nur ein menschlich natürlicher ist.« (Hauptmann 2002, V.)

⁸³ Hohlfeld 2003, 99.

⁸⁴ Ebd., 138 und 15.

⁸⁵ Ebd., 15. Hohlfeld möchte in seinem Buch die »Entwicklung des Tonsetzers [Beethoven] vom klassischen Frühwerk über den Gipfel der Eroica zum Spätwerk – [...] beschränkt auf den c-moll – Es-Dur-Komplex« nachvollziehen. (Vgl. ebd.)

Beethovens ›Weg‹, wie Hohlfeld es ausdrückt, platziert er die *Eroica*, die ihm zum Paradigma aller kompositionstechnischer Charakteristika in Beethovens Musik wird.⁸⁶

Das Spätwerk erscheint vor dem Hintergrund eines zentralen Anstiegs bis zum Gipfel der *Eroica* eher als ein Zusammenfassen, denn als radikaler Beginn von etwas Neuem. Auch in Bezug auf die späten Quartette konzentriert sich Hohlfelds Analyse auf »wiederkehrende charakteristische Strukturmerkmale«, die als »Wegzeichen innerhalb eines *Kontinuums*« interpretiert werden. Für ihn kommt in den späten Werken zum Ausdruck, »dass von der Lebensmitte an *aufbauende* Kräfte zu *sammelnden* werden«, was ein Hervortreten »von *strukturbedingten Bildungen*« zur Folge habe:

In der Malerei verblassen dann die Farben, in der Musik werden zusehends gegenstimmige Satzweisen sinnenfrohe Harmonik in den Hintergrund treten lassen. In unserem Zusammenhang erkennen wir das an Bachs ›Kunst der Fuge‹, wie Beethovens Spätwerk. [...] Seine enge Bindung an Bach, vor allem das Wohltemperierte Klavier, das ihn sein Leben lang geleitet hat, findet bei zunehmendem Fortschreiten der Lebenskurve zu *unbedingter Hinwendung*. [...] Dabei kann es nicht um die Übernahme konventioneller barocker Kontrapunktik gehen, sondern um die *Einbindung wesentlicher formbildender Strukturen*: Die *proportionale Entsprechung* vom *Thema* bis zur *Formkontur* [...] bleibt für Beethoven gültig und grundlegend. Beethovens – zuweilen getadelte – *affetuoso* gestaltete *Fugenthematik* und *Kontrapunktik* hauchen dem gegenstimmigen Satzgerüst pulsierendes Leben ein.⁸⁷

Hohlfeld erkennt also im Stilwandel von der mittleren Schaffensperiode zum Spätwerk einen vermehrten Rückgriff überkommene Formprinzipien und nicht die hereinbrechende Hellsichtigkeit eines musikalischen Visionärs. So gesehen ist Beethovens letzte Schaffensperiode Ausdruck eines ›reifen‹ Stils, der Problemstellungen früherer Werke aufgreift und in neue »Synthesen«⁸⁸ integriert.

⁸⁶ Diese Übertragung des Atemvorgangs auf eine »Lebenskurve« Beethovens (Hohlfeld 2003, 190) lässt auf eine extrem lebensmetaphysische Haltung Hohlfelds schließen, in der alles – Elementares, Anthropologisches, Kunst und Leben beziehungsweise Biographie – organisch aufeinander bezogen ist und auf unverrückbaren Konstanten beruht. Ein Beispiel für diese ›passgenaue‹ Übertragung der Atemkurve auf das Lebenswerk Beethovens findet sich im Zusammenhang mit dem Sonatenzyklus op. 109-111: »Wenn wir in seiner Lebenskurve eine spiralenförmige Analogie zur Atemkurve und folglich zum Spannungsbogen mit dem Kulminationspunkt der *Eroica* erblicken, so befinden wir uns bei dem Sonatenzyklus op. 109-111 bereits auf dem absteigenden Bogenarm.« (Ebd.) An anderer Stelle heißt es: »Es zeigt sich dann sinnreich, wie sich die lebenspendende Atemkurve im Kunstwerk als Spannungskurve manifestiert und als lebensumspannender Bogen erfüllt.« Dementsprechend sind Beethovens Werke »nicht ausschließlich als Einzelprägungen zu beurteilen, sondern als Stationen im Zusammenhang eines ein Leben füllenden Prozesses.« (ebd., 13)

⁸⁷ Hohlfeld 2003, 258.

⁸⁸ Ebd. 129.

1.3 Rekursives Vorgehen

Bei der analytischen Re-Konstruktion der in *Beethovens Weg* diskutierten Kompositionen geht Hohlfeld methodisch rekursiv⁸⁹ vor, weil er, von einem vermeintlichen ›Ergebnis‹ oder ›Ziel‹ der Komposition ausgehend, nach den Bedingungen seiner Möglichkeit fragt.⁹⁰ Hohlfeld versucht auf diese Weise den Konstruktionsprozess des Werkes nachzuvollziehen beziehungsweise die konzeptionelle Leistung des Komponisten greifbar zu machen.⁹¹ Er geht davon aus, dass am Anfang des Kompositionsprozesses nicht ein ›Einfall‹ oder ein prägnantes ›Motiv‹ steht, von dem ausgehend alles Weitere entwickelt wird, sondern vielmehr die großformale Planung der gesamten Komposition den Ausgangspunkt bildet, die erst im Nachhinein in komprimierter Form in die Anfangsthematik mit einfließt.⁹² Hohlfeld zufolge gibt es bei Beethoven »apriori geplante Zielebenen der Komposition, auf die die [...] Wege«, die die Komposition nimmt, »ausgerichtet« werden.⁹³ Diese Wege läuft Hohlfeld im Zuge des analytischen Rekonstruktionsprozesses gewissermaßen zurück, um der konzeptionellen Idee der Komposition bis ins musikalische Detail nachgehen zu können. Daraus ergibt sich die »analytische Strategie, zunächst von der eigenen ästhetischen Wahrnehmung her einen strukturellen Kern zu identifizieren und diesen der eigentlichen Analyse als Arbeitshypothese voranzustellen.«⁹⁴ Ein ›beim ersten Hören‹ als herausragend identifiziertes ›Ereignis‹ wird dabei zum Beginn des Werkes in Beziehung gesetzt und anhand des sich aus dieser Verbindung ergebenden Spannungsbogens die Analyse entwickelt. Eine konsequente Anwendung von Hohlfelds Methode geht demnach

von einer Grundform aus und verfolgt deren Weitungen und Modifikationen bis ins Detail. [...] Das gilt für die Sätze im Einzelnen wie für die Sonate als Ganzes. Konzeptionelle *Idee* ist die *thematische Figur* oder *Formel*, die teil- und satzübergreifend den Bau zusammenhält und immer wieder bis ins Detail durchschlägt.

Die am Anfang eines Beethovenschen Werkes stehende Thematik ist in dieser Lesart als eine nachträglich zusammengefasste Bündelung des bereits im Voraus gestellten kompositorischen Problems zu verstehen. Die große Form (der »Verlauf des Ganzen«⁹⁵) und das musikalische

⁸⁹ Von lat. *recurrere* = ›zurücklaufen‹

⁹⁰ Auf diese Weise entwickelt er die »Zielsetzung einer lückenlosen Aufschlüsselung des musikalischen Strukturzusammenhangs«. (Bahr 2008, 343)

⁹¹ ›Komposition‹ versteht sich hier im Wortsinn (lat. *compositio* = ›Zusammenstellung, Zusammensetzung‹) als das (geplante) ›Zusammensetzen‹ von Tönen. Hohlfeld bezeichnet die Komponisten durchgängig als »Tonsetzer«. (Vgl. zum Beispiel Hohlfeld 2003, 15)

⁹² ›Anfang‹ und ›im Nachhinein‹ sind hier nicht unbedingt temporal zu verstehen, sondern im Sinne einer idealtypischen Rekonstruktion kompositorischen Denkens.

⁹³ Hohlfeld 2003, 173.

⁹⁴ Bahr 2008, 346.

⁹⁵ Hohlfeld 2003, 9.

Detail (beispielsweise das musikalische ›Thema‹) durchdringen sich in diesem Verständnis gegenseitig, so dass sich eine »primär vom Ganzen ausgehende Formidee auf das Eingangsthema konzentrieren« lässt.⁹⁶ Charakteristischerweise enthält die Thematik bei Beethoven einen Ansatz – gewissermaßen einen ungelösten ›Konflikt‹ – der dann als »zündender Funke«⁹⁷ der Komposition fungiert und aus dem sich idealtypisch der zentrale Gedanke der musikalischen Struktur entwickelt. Was sich also im ästhetischen Nachvollzug als Entwicklungsprozess von einem lediglich keimhaft angedeuteten thematischen Konflikt zu seiner ›Projektion‹ auf die große Form darstellt, ist für Hohlfeld auf der rekonstruierend-zerlegenden und analytischen Ebene umgekehrt die nachträgliche Fassung einer übergeordneten großformalen Planung, die als Konzentrat beziehungsweise als ›inszenierter‹ Konflikt Eingang in die Thematik erhält. Die charakteristische Eigenschaft von Beethovens Kompositionen, ›gleich mit der Tür ins Haus zu fallen‹, wird dadurch in besonderer Weise erhellt: Die Eingangsthematik erscheint als Problem, das auf kompositionstechnischer Ebene allerdings von seiner eigenen Lösung aus gestellt wurde. Hohlfeld zeigt auf diese Weise analytisch auf, dass der dramaturgische Verlauf einer Beethovenschen Komposition durch und durch geplant ist und dass die ästhetisch sich vollziehende Dramatik aus einem planvollen und systematischen Schaffensprozess hervorgegangen ist.⁹⁸

1.4 Die ›musikalische Formel‹

Der Begriff ›musikalische Formel‹ ist eine der zentralen Eigenprägungen Hohlfelds und wurde ausgehend von Beethovens Musik entwickelt. Im Formel-Begriff sind beide Argumentationsrichtungen – die prozessuale und organische Ursprungslogik und das rekursive Vorgehen der analytischen Re-Konstruktion – verbunden: Die Formel ›überspannt‹ auf der einen Seite übergeordnet das Ganze der Komposition und bildet ihr Zusammenhang und Sinn stiftendes Substrat. Als bereits in der Eingangsthematik verborgene weist sie schon zu Beginn des Werkes auf einen kommenden Sinn voraus. Auf der anderen Seite steht sie als verkürzte und ver-

⁹⁶ Vgl. ebd. 9.

⁹⁷ Ebd., 19.

⁹⁸ Hohlfeld scheint an dieser Stelle Georg Friedrich Hegel folgen zu wollen, demzufolge ein Künstler »das Wesentliche und Wahrhaftige seinem ganzen Umfang und seiner ganzen Tiefe nach durchsonnen haben« muss. »Denn ohne Nachdenken bringt der Mensch sich das, was in ihm ist, nicht zum Bewusstsein, und so merkt man es auch jedem großen Kunstwerk an, dass der Stoff nach allen Richtungen hin lange und tief erwogen und durchdacht ist. Aus der Leichtfertigkeit der Phantasie geht kein gediegenes Werk hervor.« (Hegel 1970, 365) Ganz in diesem Sinne bemerkt Hohlfeld in einem Typoskript über die Anfangswendung von Beethovens Hammerklaviersonate op. 106: »Dass der thematische Ansatz auf einen Huldigungschor auf Erzherzog Rudolph zurückgeht, ist überall nachzulesen, aber im Zusammenhang mit der hier erreichten äußersten Sublimation und Modification sicher unwichtig – es zeigt sich lediglich, wie belanglos der sogenannte ›Einfall‹ für musikalisches Kunstwerk ist.« (Hohlfeld 1984, 40) Vgl. dazu auch Adorno 1993, 69: »Die scheinbare Askese Beethovens gegen die subjektive Spontaneität des Einfalls ist genau das Mittel, der Verdinglichung zu entgehen. Beethoven, Meister der positiven Negation: wirf weg damit du gewinnst.«

dichtete Zeichenfolge für die nachträgliche und analytische Entschlüsselung eines kompositorischen Ganzen. Die Formel ist also beides, organisches Prinzip beziehungsweise übergeordnete Idee und Sinnbild für die Entschlüsselung einer Technik beziehungsweise eines kompositorischen Konstruktes.

Die Formel bildet Hohlfeld zufolge die zentrale »strukturelle Idee«⁹⁹, einer Beethovenschen Komposition. Als paradigmatische Beispiele gelten ihm in diesem Zusammenhang die Klaviersonate *Pathétique* op. 13 und die 3. Sinfonie *Eroica*. Beiden liegt

eine gleiche *Formel* zugrunde, die proportional sowohl in die Thematik eindringt, die Form durchwirkt als auch übergeordnet das Ganze umspannt.



Ihr Mittelton *e* hebt sich chromatisch vom Ansatzton *es* ab und mündet diatonisch in den Zielton *f*. Die Faszination dieser dreitönigen Formel hat – wie wir sehen werden – Beethoven bis zum Lebensende verfolgt. In *Pathétique* und *Eroica* wird sie zur tragenden *strukturellen Idee* [...]. Sie steht nicht wie das Fugenthema oder die den Kopfsatz eröffnende Periode dem Satz wie dem ganzen voran, sondern *entwickelt* sich aus *Keimen* bis zur *Freisetzung* des *chromatischen Tones* zur *Tonebene* auf dem *jeweiligen Höhepunkt*.¹⁰²

Hohlfeld spürt die Formel bis in die kleinsten Verästelungen der von ihm diskutierten Kompositionen auf und entwickelt von ihr ausgehend den Gedankengang seines gesamten Buches. In der Formel *es-e-f*, in der ein diatonischer Tonschritt (*es-f*) durch ein chromatisches Bindeglied verbunden ist, verdichtet sich Hohlfeld zufolge die »Problematik aus dem Gegensatz von Diatonik und Chromatik«¹⁰³ als zweier verschiedener Ebenen, die sich gegenseitig bedingen, überlagern und in Konflikt geraten. Die Formel dient Hohlfeld als Ausgangspunkt, von dessen verdichteter Form aus sich ein »Transfer von einem gespannten, zentrierten Ton zur harmonischen Tonebene, von einem zeichenhaft als *Signum* gesetzten Einzelton zur Harmonieverbindung und von der Melodie zur Form« entwickeln lässt.¹⁰⁴

Im Beethoven-Buch formuliert Hohlfeld das Ziel, »dem Weg Beethovens [...] aus dem *zündenden Funken* [...] zum *Ereignis* in den Hauptwerken op. 13 und op. 55« nachzugehen.¹⁰⁵

⁹⁹ Ebd., 143.

¹⁰² Ebd., S. 18.

¹⁰³ Hohlfeld o. J.-a, 53.

¹⁰⁴ Bahr 2008, 343.

¹⁰⁵ Ebd., 19. Bereits in seinem Palestrina-Buch spricht Hohlfeld vermehrt von einem »musikalischen Ereignis« im Sinne von »Höhepunkt« oder Ziel (Hohlfeld/Bahr 1994, 67 und 208). Darüber hinaus scheint er aber gelegentlich auch ein ästhetisches Ereignis zu meinen: »Die Wege und Begegnungen wollen wir bei der Gestaltung der Gegenstimmigkeit beherzigen – dann wird unser Kontrapunkt frei werden von ihm anhaftenden sterilen Akademismus und in Leben, in Wärme und Unmittelbarkeit ausstrahlen. Die Begegnungen der Stimmen werden zum Ereignis.« (Ebd., 208)

Der ›Weg‹ vom »zündenden Funken« zum »Ereignis« ist gepflastert mit »Zeichen«, die das Ereignis ankündigen.¹⁰⁶ Ereignisse lassen »signalhaft aufhorchen« oder schneiden die Hörerwartung. Bereits ein Beethovensches Thema kann ereignishaft gezeichnet sein: In Bezug auf den ersten Satz aus dem cis-moll Quartett op. 131 spricht Hohlfeld von einem »denkwürdigen Ereignis im Werk des Tonsetzers wie in der Musikgeschichte schlechthin: Die Verflechtung der polar entgegengesetzten Prinzipien von linearem Kontrapunkt und metrisch gegliederter Periode – formbezogen von Fuge und Sonate.«¹⁰⁷

1.5 Zusammenfassung

Es geht Hohlfeld grundsätzlich darum, einen übergeordneten ›Sinn‹ der Komposition zu »ent-hüllen«¹⁰⁸, der sich auf der musikalisch-strukturellen Ebene auffinden und »freilegen« lässt.¹⁰⁹ Die »Formelidee«¹¹⁰ dieses strukturellen Sinnes ist bei Beethoven bereits in der Eingangsthematik »verhüllt«¹¹¹ in Form von zentralen Tonfolgen dargestellt. Hohlfeld möchte auf diese Weise zum ›Kern‹ der Komposition und zu ihren elementaren Bezügen vordringen. In diesem Zusammenhang findet sich eine spezifische Deutung der Tonalität, die sich in tonartenspezifischen ›Ebenenplänen‹ manifestiert. In Hohlfelds Lesart stellt jede einzelne Tonart Beethoven vor anders gelagerte kompositorische Probleme, was sich anhand einer ›Genealogie‹ der Strukturelemente bestimmter, in der gleichen Tonart stehender Werke nachvollziehen lässt. Auf diese Weise können über die einzelnen Schaffensperioden und Gattungsgrenzen hinausgreifende und Kontinuität schaffende Stilmerkmale festgemacht werden. Hier zeigt sich Hohlfelds idealistischer Strukturbegriff besonders deutlich, weil die Rede von einer Formel impliziert, dass es (für jedes Werk) eine zentrale kompositorische Idee gibt, die allen konkreten musikalischen Erscheinungen »a-priori« vorgelagert ist.

Hohlfelds Methode ist insofern ambivalent, als organisches Werden und nachträgliche Re-Konstruktion einander durchdringen. So geht er von ursprungs- beziehungsweise lebensphilosophischen Prämissen aus, die zu seinem technischen Vorgehen in den Analysen tendenziell im Widerspruch stehen: Jedes einzelne Werk ist für ihn der Ausdruck einer überindividuellen und überhistorischen Kontinuität. Gleichzeitig wird er aber nicht müde, mit jeder weiteren Analyse das ›Gemachtsein‹ und die Konstruktion der Komposition aufzudecken. Ob bezie-

¹⁰⁶ Hohlfeld 2003, 206.

¹⁰⁷ Hohlfeld 2003, 223.

¹⁰⁸ Ebd., 68.

¹⁰⁹ Ebd., 15.

¹¹⁰ Ebd., 160.

¹¹¹ Ebd., 141.

ungsweise inwieweit sich dieser Widerspruch auflösen lässt, wird in der folgenden Analyse zu klären sein.

2 Analyse op. 130

Das B-Dur Streichquartett op. 130 entstand in der zweiten Jahreshälfte 1825 unmittelbar nach der Fertigstellung des a-moll Quartetts op. 132 als drittes und letztes der sogenannten *Galizin-Quartette*. Der »vielleicht bemerkenswerteste Vorgang im Kontext der Werkgenese«¹¹² ist, dass Beethoven nachträglich die Werkgestalt veränderte, indem er die ursprünglich als Schlusssatz vorgesehene *Grosse Fuge* op. 133 durch ein neu komponiertes Finale ersetzte.¹¹³ Weil das Quartett darüber hinaus sechssätzig konzipiert ist und somit die überkommenen Dimensionierungen der Gattung aufsprengt, ist es immer wieder in Bezug auf das Problematisch-Werden eines geschlossenen Werkbegriffs beim späten Beethoven angeführt worden.¹¹⁴ Ich beziehe mich im Folgenden auf die »ursprüngliche« Gestalt des Streichquartetts op. 130, so wie sie am 21. März 1826 vom Schuppanzigh-Quartett in Wien uraufgeführt wurde und wie sie sich besonders in jüngerer Zeit auch wieder in den Konzertsälen durchzusetzen beginnt.¹¹⁵ An eine ausführlichen Analyse des 1. Satzes anschließend werde ich im Folgenden auch nach den Bezügen zu den anderen Sätzen fragen. Es gibt zum Streichquartett op. 130 ein 53-seitiges Analyse-Typoskript von Hohlfeld¹¹⁶, dessen größerer Teil (30 Seiten) den beiden alternativen Finalsätzen gewidmet ist. Ich gebe im Folgenden diese Quelle nur bei Zitation oder direkter Bezugnahme an. Über die Rekonstruktion der Hohlfeldschen Analyse hinaus versuche ich den Aspekt des Lamento-Ansatzes, der in Hohlfelds Skript anderen Überlegungen nebengeordnet ist, herauszuarbeiten und weiterzudenken.

¹¹² Heidrich 2009, 205.

¹¹³ Der Streit darüber, welches Finale das »richtige« sei, dominiert seit Beginn die Rezeptionsgeschichte des Quartetts. Vgl. dazu insbesondere: Kropfinger 1984.

¹¹⁴ Vgl. zum Beispiel Krummacher 1980.

¹¹⁵ Gerade mit Hohlfeld kann gezeigt werden, dass die *Grosse Fuge* durchaus als »Recapitulationsfinale« (vgl. Hohlfeld o.J.-a, 21) des Quartetts zu begreifen ist, als Satz also, der zentrale Elemente und aufgeworfene Probleme der vorangegangenen Sätze noch einmal in konzentrierter Form aufgreift und integriert. Auch lässt die folgende Äußerung des 2. Geigers im Schuppanzigh-Quartett und Beethoven-Freundes Karl Holz darauf schließen, dass Beethoven sehr viel an der Fuge lag und er sie unter Umständen einzig aufgrund des öffentlichen Drucks durch ein neues und leichter verdauliches Finale ersetzte. Über die Uraufführung des Quartetts op. 130 schreibt Holz:

Das Publikum war nach Umständen begeistert, erstaunt oder fragend, doch aus Ehrfurcht *nie absprechend*. Es begriff – oder es begriff auch nicht. Bei der 1. Produktion des B Quartetts, als noch die Fuge das Finale bildete, mussten die kleinen Zwischensätze in B Moll und G Dur, auf stürmisches Verlangen, wiederholt werden [...] Die Fuge ging unverstanden vorüber. Beethoven erwartete mich nach der Aufführung im nächstgelegenen Gasthause. Ich erzählte ihm, dass die beiden Stücke wiederholt werden mussten. »Ja! Sagte er hierauf ärgerlich, diese *Leckerbissen!* Warum nicht die *Fuge!*«

Eine andere Meinung vertritt Claus-Steffen Mahnkopf, der die *Grosse Fuge* als »integrales« und damit eigenständiges Werk bezeichnet: »Schon daher ist die *Grosse Fuge* als Schlusssatz eines umfassenden Streichquartetts mehr als fragwürdig. Sie ist ein Werk für sich, ja eines sui generis. Man kann froh sein, dass die historisch kontingenten Gründe, die Beethoven von seinem ursprünglichen Plan, die *Große Fuge* als letzten Satz des Streichquartetts op. 130 zu platzieren, abbrachten, im Grunde den ästhetisch wahren zuarbeiteten, denen Beethoven zunächst nicht folgen mochte, da er Streichquartette nur als mehrsätziges Zyklen denken konnte.« (Mahnkopf 1998, 25)

¹¹⁶ Im Folgenden zitiert als Hohlfeld o. J.-a.

Die in der Literatur zu findenden Analysen des 1. Satzes *Adagio ma non troppo – Allegro* konzentrieren sich im Wesentlichen auf drei Aspekte:

1. Auf formaler Ebene wird häufig die unterbrochene Faktur des Satzes betont, die aus dem permanenten Wiederaufgreifen der Adagio-Einleitung (T. 1–14) während des Allegro-Teils (T. 15ff.) resultiert. Manche Interpreten sehen hierin den Höhepunkt von Beethovens kritischer Auseinandersetzung mit der traditionellen Disposition von langsamer Introduction und nachfolgendem Allegro.¹¹⁷ Diese ist hier auf eine geradezu aberwitzige Weise mit der Sonatenhauptsatzform verschränkt: Nicht weniger als sechszehnmals wechseln während des Satzes Taktart und Tempo vom Dreivierteltakt des Adagios zum Viervierteltakt des Allegros. Bereits innerhalb des 1. Satzes zeigt sich eine extreme Ausdifferenzierung der Faktur und der musikalischen Charaktere, die das Quartett durch die Aufsplitterung in sechs sehr heterogene Sätze auch im Ganzen kennzeichnet.¹¹⁸ Die »Introduction als Widerspruch im System«¹¹⁹ lässt die Frage aufkommen, ob hier überhaupt noch sinnvoll von einer »Einleitung« gesprochen werden kann, oder ob nicht vielmehr *Adagio* und *Allegro* derartig miteinander verzahnt sind, dass ein neuer, gleichsam »durchbrochener« Formtypus entsteht.¹²⁰

Kerman problematisiert Beethovens vermeintlichen »Drang zur Dissoziation«¹²¹ und attestiert dem Kopfsatz eine gewisse »Gesichtslosigkeit« sowie einen zu hohen »Intellektualismus«.¹²² Die meisten Analysen konzentrieren sich jedoch ganz auf die formale Ebene und halten sich (anders als im Falle der Kopfsätze des Es-Dur-Quartetts op. 127 und insbesondere des a-moll-Quartetts op. 132) mit ästhetischen Deutungen oder gar Wertungen zurück. Die Einheit des Quartetts auch über den Einzelsatz hinaus betont Martin Zenck. Im Rahmen seiner Studie zur *Bach-Rezeption des späten Beethoven*¹²³ arbeitet er die in der Einleitung aufzufindenden »chromatischen Züge in allen Stimmen« heraus.¹²⁴ Zenck zufolge stellt die komplexe Adagio-Einleitung zum ersten Satz »sich selbst als in einem Grade satztechnisch gearbeitet vor, dass

¹¹⁷ Diese ließe sich – unter Umständen als »Genealogie« – ausgehend von Kopfsätzen aus der frühen Periode Klaviersonate op. 13 *Pathétique* und Sonate für Klavier und Violoncello g-moll op. 5), über die mittlere Phase (4. Symphonie B-Dur op. 60 und Streichquartett C-Dur op. 59/3) bis zu Beispielen aus der späten Schaffensperiode (Klaviersonate c-moll op. 111 und Streichquartett Es-Dur op. 127) nachvollziehen. Ein interessantes Beispiel stellt auch der Schlusssatz des Streichquartetts B-Dur op. 18/6 *La Malinconia* dar, der in verschiedener Hinsicht als früher Vorläufer des 1. Satzes aus op. 130 gesehen werden kann. Vgl. dazu in dieser Arbeit Abschnitt 3.1.

¹¹⁸ Vgl. dazu Heidrich 2009, 206.

¹¹⁹ Vgl. Gülke 2000.

¹²⁰ Für Carl Dahlhaus besteht im ersten Satz von op. 130 »das Hauptthema, wenn man es noch so nennen will, aus der Konfiguration eines Adagio- und eines Allegro-Gedankens; und der Adagio-Teil ist längst, obwohl er geschichtlich von der langsamen Introduction abstammt, in die Thematik integriert, in der er dem Allegro-Teil das Gleichgewicht hält.« (Dahlhaus 2003, 212)

¹²¹ Vgl. Kerman 1979, 303.

¹²² Vgl. ebd., 304f.

¹²³ Vgl. Zenck 1986.

¹²⁴ Ebd., 272

an ihrer Norm alle folgenden Sätze gemessen werden und diese dadurch gezwungen sind, dem einmal Gesetzten zu entsprechen.«¹²⁵

2. Einen weiteren Schwerpunkt der Aufmerksamkeit bildet die außergewöhnliche harmonische Disposition des Satzes, die sich um die zentrale Großterzachse Ges-B-D herum entwickelt. Für Ulrich Siegele ist der Satz damit der vielleicht

avancierteste Entwurf eines Sonatensatzes überhaupt, der sich denken lässt. Die Aufgabe, die der Komponist sich gestellt hat, lautet: eine harmonisch-modulatorische Disposition in einem Zirkel großer Unterterzen, in diesem Fall B-Dur – Ges-Dur – D-Dur – B-Dur, ist in schlüssiger Weise mit der formalen Disposition des Sonatensatzes zu verbinden. Diese Aufgabenstellung erscheint absurd. Man möchte vor ihr kapitulieren. Aber wir haben die ausgeführte Lösung Beethovens. Diese Lösung ist von einer Eleganz, dass dahinter die Schwierigkeit der Aufgabe und die intellektuelle Anstrengung ihrer Bewältigung verschwinden.

Die wohl augenfälligste Abweichung von einem konventionellen harmonischen Verlauf wird in diesem Zusammenhang einhellig in der Tonart des Seitensatzes Ges-Dur gesehen.

3. Einen dritter Aspekt, auf den mehrfach hingewiesen wird, betrifft die merkwürdige ›Zurückgenommenheit‹ der Durchführung und ihre »atemberaubend moderne Klangwelt«.¹²⁶ Peter Heidrich zufolge,

entwickelt sich ein eigentümliches, vor allem klangsinnliches Geschehen, das jegliche strukturelle Verbindlichkeit hinsichtlich motivisch-thematisch-prozessualer Steigerung negiert. [...] Nicht nur im Verzicht auf die thematische Arbeit wird die traditionelle Durchführungsidee ad absurdum geführt, sondern aufgrund des ›sempre piano‹, ohne nennenswerte dramatisch wie dynamische Steigerung vorzutragenden Verlaufs. So nähern sich die durchaus unzutreffend mit Allegro bezeichneten letzten 28 Takte der Durchführung eher dem Charakter eines langsamen Satzes, als dass sie den dramatischen Höhepunkt einer Sonatenform repräsentieren.¹²⁷

Ich werde mich bei der folgenden Analyse – mit Hohlfeld – auf die bisher umrissenen Aspekte beziehen dabei jedoch teilweise zu anderen Ergebnissen kommen.

¹²⁵ Ebd., 270.

¹²⁶ Heidrich 2009, 206.

¹²⁷ Ebd.

2.1 Vorbemerkung: Das ›Ereignis‹

Begibt man sich – der Hohlfeldschen Analyse­methode folgend – im Finale von op. 130 auf die Suche nach einem zentralen und »denkwürdigen Ereignis«¹²⁸, das mit einer signifikanten Tonfolge¹²⁹ verbunden ist, so wird man buchstäblich in der Mitte des Satzes fündig:

Beispiel 1: Beethoven *Grosse Fuge* op. 133, T. 369–384.

In der Mitte von Takt 370¹³⁰ exponiert die erste Geige das zu Beginn des Satzes in G-Dur vorgestellte Hauptthema 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‹. T. 378 wird der Basston *ges* ›gewaltsam‹ in einen F-Orgelpunkt abgesenkt (phrygische Ultima), von wo aus das Cello zu einem Themendurchgang ansetzt, der allerdings nach drei Schritten sequenziell unterbrochen wird. In den Mittelstimmen finden sich langgezogene Triller in der Bratsche und ein bemerkenswerter Triolen-Kontrapunkt in der zweiten Geige.¹³¹

¹²⁸ Hohlfeld 2003, 223.

¹²⁹ Vgl. Hohlfeld 2003, 276: »Signum [...] Kennzeichen.«

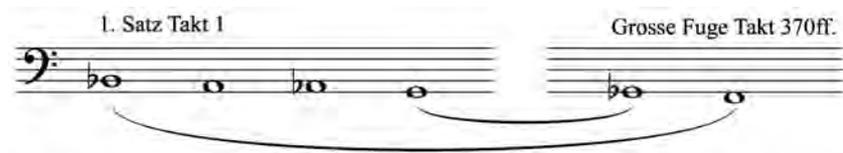
¹³⁰ Dieser Einsatz markiert exakt die Satzmitte: Der Satz hat 741 Takte.

¹³¹ Dieser führte bereits den 2. Geiger der Uraufführung Karl Holz an die Grenzen seiner technischen Möglichkeiten. In eines von Beethovens *Konversationsheften* schreibt er im Januar 1826: »Die Fuge ist so schwer. [...] Die Triolen sind in allen Stimmen sehr schwer; weil es vorzüglich auf Deutlichkeit im haarscharfen Zusammentreffen ankommt. [...] Das ist schwer, im geschwinden Tempo mit dem Bogen auszukommen [...] die Sprünge über eine Saite.« (Zitiert nach Kropfner 1984, 298.)

Bei allen musikalischen Ungeheuerlichkeiten, die die *Grosse Fuge* zu bieten hat, übertrifft diese Passage doch alles bislang Gehörte. Der hier dargestellte musikalische ›Taumel‹ kann das auslösen, was Albrecht Wellmer als die »bisweilen ekstatischen Evidenzen eines in den unmittelbaren Ablauf eines Stückes verwickelten hörenden [...] Nachvollzugs« beschrieben hat, »die sich [...] weder erklären noch in Worte zu fassen vermögen, sondern die uns mit der Frage ›Was ist das?‹, also mit einem *profunden Nichtverstehen einer scheinbar erfahrenen Sinnevidenz*« zurücklassen.¹³² Der Rezensent der Wiener Uraufführung schreibt dementsprechend:

Aber den *Sinn* [Hervorhebung B.S.] des fugierten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch. Wenn die Instrumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheuern Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn jedes derselben anders figurirt und sie sich per transitum irregularem unter einer Anzahl von Dissonanzen durchkreuzen, wenn die Spieler, gegen sich selbst mißtrauisch, wohl auch nicht ganz rein greifen [...] dann giebt es ein Concert, woran sich allenfalls die Marokkaner ergötzen, denen bey ihrer hiesigen Anwesenheit in der italienischen Oper nichts wohlgefiel, als das accordiren der Instrumente in leeren Quinten und das gemeinsame Präludieren aus allen Tonarten zugleich.

Vielleicht lässt sich der strukturelle ›Sinn‹ dieser Passage erahnen, wenn man die ereignishafte und zentrale »Signifizierung«¹³³ der Tonfolge *ges-f* zur Anfangswendung des Quartetts *b-a-as-g* in Beziehung setzt.



Beispiel 2: Zusammenhang 1. Satz / Grosse Fuge

Man erhält dann den Spannungsbogen eines musikalischen Problems, das sich aus einem offenen gelassenen Ansatz und seiner Einlösung ergibt.¹³⁴ Von dieser großräumigen Problemstellung, die aus der Gegenüberstellung von signifikantem ›Ereignis‹ im Finale und ›offengelassener‹ Thematik zu Beginn des Quartetts resultiert, soll die folgende Analyse ihren Ausgang nehmen.

¹³² Vgl. Wellmer 2009, 129.

¹³³ Vgl. Hohlfeld 2003, 274. »Signifizierung: Kennzeichnung von Einschnitten durch hervortretenden Ton bzw. charakterisierende Wendung.«

¹³⁴ Diese ›Einlösung‹ bedeutet im Fall der *Grossen Fuge* allerdings keine ›Lösung‹ im Sinne einer Schließung des Gesamtzusammenhangs. Im Gegenteil: man hat den Eindruck, als würden die im Verlaufe des Quartetts sich entwickelnden Konflikte vielmehr in der Fuge noch einmal radikalisiert und weiter aufgerissen. In T. 370ff. macht sich das darin bemerkbar, dass sich die Zielebene F nicht stabilisieren kann, sondern sogleich wieder ins Ges zurück verlassen wird.

2.2 1. Satz, Adagio ma non troppo – Allegro

Als »offengelassener Ansatz«¹³⁵ erscheint zu Beginn des Quartetts ein unvollständiger, auf *b* angesetzter Lamentobass.¹³⁶ Die Ansatztöne bilden eine chromatisch absteigende Bewegung zur diatonischen Unterterz *g*, von der aus alle Stimmen außer der Viola in einen Akkord ausseren: Der Lamentobass bleibt unvollständig – die konventionelle Erwartung wird – zunächst – geschnitten.

Beispiel 3: Beethoven op. 130, 1. Satz, T. 1/2

Das den ersten Satz eröffnende Unisono impliziert in mehrfacher Hinsicht die Erwartung, die fallende Chromatik möge bis zur Unterquarte *f* fortgeführt werden: In tonaler Hinsicht handelte es sich um einen fallenden Quartgang bzw. »Quartzug« des Basses in die stabile, oktavtei-

¹³⁵ Hohlfeld 2003, 284.

¹³⁶ Der Begriff »Lamentobass« wird in diesem Kontext nicht im Sinne einer historischen Begriffsklärung, sondern sprachpragmatisch verwendet, um eine auf dem Grundton ansetzende absteigende chromatische Folge zur diatonischen Unterquarte zu bezeichnen. Mit »Lamentobass« ist daher nicht das Satzmodell, sondern seine Abstraktion und Verdichtung zur Melodie gemeint. Diese bezeichne ich zu einem späteren Zeitpunkt der Arbeit in ästhetischer Hinsicht als »Allegorie« (vgl. Abschnitt 3.5). In einer solchen Begriffsverwendung tritt insbesondere das »Konventionelle« der Figur hervor: sie ist zum musikalischen Topos geworden, der sich selbst erklärt. Gemeint ist mit dieser – Hohlfeld folgenden – Begriffsverwendung ausdrücklich nicht die Benennung der Figuren mit historischen Termini, sondern ihre topische Vorgeschichte. (Vgl. hierzu ausführlich: Klassen 2001) Zur dem Lamentobass zugrundeliegenden Figur der »Pathopoeia«, die durch die Einführung »modus- und genus-fremder Halbtöne in eine Komposition [...] den Text verdeutlicht und den Affekt ausdrückt« vgl. Barthel 1985, 224. Vgl. auch »passus duriusculus« ebd. Peter Williams zeigt in seiner ausführlichen Studie *The Chromatic Fourth*, dass der chromatische Quartgang auch in der Wiener Klassik noch zum festen Bestandteil des kompositorischen Repertoires gehört. (Vgl. Williams 1997, 104ff. Vgl. auch die Rezension des Buches von Ariane Jeßulat in Jeßulat 2007.) Auch bei Beethoven lassen sich zahlreiche Werke finden, in denen er sich auf den Lamentobass bezieht. Besonders herausstechende Beispiele dafür sind der erste Satz der *Waldsteinsonate* op. 53, die zwölfte Variation der *Eroica-Variationen* und das Scherzo aus der Klaviersonate A-Dur op. 101. (Vgl. dazu ausführlich Williams 1997, 147ff. Zum Lamentobass bei Beethoven vgl. auch Dahlhaus 1979, 353ff.) Ein Beispiel aus Beethovens Frühwerk – den letzten Satz aus dem Streichquartett B-Dur op. 18/6 *La Malinconia* – diskutiere ich zu einem späteren Zeitpunkt in Abschnitt 3.1. Auch die Frage, ob in op. 130 von Seiten Beethovens eine Rezeption vorliegt, »die den Topos syntaktisch, funktional und semantisch umdeutet, ohne die Rückbezüglichkeit zu seinem ursprünglichen Verständnis preiszugeben« (vgl. Zenck 1987, 133) wird im 3. Teil der Arbeit diskutiert.

lende V. Stufe, während zugleich die Konnotation eines chromatisierten Lamentobasses bzw. eines ›Passus duriusculus‹ aufgerufen wird. Allerdings fehlen die Töne *ges-f*, die erforderlich wären, um den chromatischen Ansatz zu komplettieren beziehungsweise im Sinne einer phrygischen Wendung kadenziell zu schließen.¹³⁷ Die eröffnende Wendung in den Takten 1–2 schließt mit einer vierstimmig gefassten Halbschlusskadenz.

Die aufsteigende chromatische Bewegung *f-fis-g* in Takt 7 weist als »substantielle Gegenbewegung [...] zu *a-as-g* am Anfang«¹³⁸ – in ›umgekehrter‹ Form – auf den für die Vervollständigung des Lamentobasses noch fehlenden Tonschritt *ges-f* hin:



Beispiel 4: Beethoven op. 130, 1. Satz, T. 7, Violoncello

Der Ton *g* wird somit von zwei Seiten, fallend wie steigend, einkadenziert. Die sich entwickelnde und zunehmend harmonisch verdichtende zweistimmige Kontrapunktik der Folgetakte mündet in Takt 14 in einen phrygischen Halbschluss mit der Wendung *ges-f* im Cello. Diese Wendung verleiht dem Anfangsunisono einen vorläufigen Abschluss und verbindet noch einmal den Lamentoansatz *b-a-as-g* (1. Violine Takt 13) mit seiner Fortführung *g-ges-f* (Cello Takt 14).

Beispiel 5: Beethoven op. 130, 1. Satz, T. 13/14

¹³⁷ Das hat – zumindest im Fall der beiden Violinen – scheinbar zunächst ganz praktische Gründe, weil mit *g* der tiefste auf der Geige spielbare Ton erreicht ist. Die Demonstration der Grenzen der Instrumente ist ein beliebtes Stilmittel Beethovens. Es könnte sein, dass die Eingangsthematik hier bewußt so instrumentiert ist, um dem zentralen Konflikt *g-ges-f* eine ganz konkret-materielle Dimension zu geben. *G* markierte dann den realen Bereich des ›Möglichen‹, während *ges* und *f* auf eine ideelle und nicht zu verwirklichende Sphäre verwiesen.

¹³⁸ Hohlfeld o. J.-a, 2.

Der Lamentobass *b-a-as-g-ges-f* kristallisiert sich im Verlauf der Adagio-Einleitung (T. 1–14) als Zusammenhang bildendes Element heraus.¹³⁹

Rückschlüsse auf die Adagio-Einleitung

Im weiteren Verlauf des 1. Satzes finden sich an zentralen Stellen Rückschlüsse auf die Anfangswendung aus der Adagio-Einleitung.

a) Der erste Rückschluss unterbricht T. 20ff. jäh den ersten Allegro-Teil und führt den Lamento-Ansatz im Cello von *f* ausgehend über *e* und *es* nach *d* weiter (T. 21). Parallel dazu findet sich in der Viola T. 21 eine Reminiszenz der Cellostimme T. 14 (*g-ges-f*). Die chromatischen Bezüge verdichten sich hier, bevor die Musik in einem Halbschluss auf F vorläufig zum Stehen kommt.

Beispiel 6: Beethoven op. 130, 1. Satz, T. 20–24

Durch diesen ersten Rückschluss wird zum einen ein periodischer Bezug zur Einleitung T. 1–14 hergestellt: Man kann T. 20ff als Fortsetzung zu Takt 7 verstehen.¹⁴⁰ Gleichzeitig wird hier die Oberquint-Ebene F stabilisiert um dem folgenden zweiten Allegro-Einsatz (T. 25ff.) noch mehr Nachdruck zu verleihen.

b) Zu Beginn der Durchführung T. 93ff. wird der chromatische Schritt von *ges* zu *f* (T. 92) aufgegriffen und bis *es* weitergeführt. Die Wendung erfolgt zum kadenzierenden Quartsextakkord nach *Ges*. Die Ausgangstonart der Durchführung *Ges* wird so (zunächst) gefestigt.

¹³⁹ Das folgende *Allegro*, das dreifach ansetzt – in den Takten 14/15, 24/25 und definitiv in Takt 31 (Violoncello) – führt die beiden anderen den Satz bestimmenden Strukturelemente simultan ein: Die hauptthematische »Fanfare« und das »Agens in 16tel Figuren« (Hohlfeld o. J.-a, 1). Diese sind ebenfalls durch barocke, topisch vorgeprägte Gesten zu erklären. Das Hauptmotiv der steigenden Quarte könnte man als das diatonische Gegenbild zur fallenden Lamento-Chromatik interpretieren. In der Durchführung bilden die chromatische Halbtonwendung und die fanfarenartige Quarte die beiden Hauptelemente.

¹⁴⁰ Vgl. Hohlfeld o.J.-a, 2.

92. *Tempo primo*
più piano *pp* *p cresc.* *p*
più piano *pp* *p cresc.* *p*
più piano *pp* *p cresc.* *p*
più piano *pp* *p cresc.* *p*

Beispiel 7: Beethoven op. 130, 1. Satz, T. 92–95.

Diese Passage »eröffnet« die Durchführung durch einen klaren Bezug zum Anfang des Quartetts und sorgt somit für formale Orientierung. Der Lamento-Ansatz kristallisiert sich mehr und mehr als roter Faden der Komposition heraus, anhand dessen die formale Entwicklung des Satzes weitergesponnen wird.

c) Der rasch folgende dritte Rückschluss auf die Einleitung findet sich als Übergang zur D-Dur-Ebene der Durchführung in den Takten 98f. und führt die fallende Chromatik bis zum *h* weiter. Die Lagenkorrektur im Cello markiert zum einen das große C als tiefst-möglichen Ton, zum anderen stellt Beethoven hier die instrumentalen Grenzen ostentativ zur Schau: Die motivische Substanz der Anfangs-Wendung wird abgewandelt, weil das Cello durch eine Sechzehntel in die höhere Oktave ausweichen muss.¹⁴¹ Diese Passage leitet zum Ansatzpunkt der großen Durchführungs-Sequenz über.

p cresc. *p*

Beispiel 8: Beethoven op. 130, 1. Satz, T. 97–99, Violoncello

Die drei Rückschlüsse erweitern den Lamentoansatz sukzessive zur absteigenden chromatischen Tonleiter *b-h*.

I. Satz: T. 1/2 T. 14 T. 20/21 T. 94/95 T. 98/99

Beispiel 9: Sukzessive Erweiterung der »Lamento-Formel« zur fallenden chromatischen Tonleiter

¹⁴¹ Vgl. dazu zum Beispiel die ebenfalls vor chromatischen Bezügen strotzende langsame Einleitung zum Streichquartett op. 59/3 in C-Dur, wo das Cello in T. 22 eine über 21 Takte führende fallende Chromatik vom großen *C* aus durch einen großen Septsprung nach oben (*H*) beendet, weil es »nach unten« nicht mehr weitergeht.

Der den Satz eröffnende Lamento-Ansatz wird somit an für den formalen Verlauf zentralen Stellen in Erinnerung gerufen und weitergeführt. Entgegen der Annahme Jürgen Heidrichs, derzufolge das in den ersten Takten konturierte Material der Adagio-Einleitung »irritierend und die organische Entwicklung einzelner Abschnitte behindernd [...] in den Satzverlauf eingreift«¹⁴², deutet sich hier auf der strukturellen Ebene eine gewisse Kontinuität und ›Anschluss-Logik‹ an. Die verschiedenen Einleitungs-Einsprengsel rufen die tiefchromatischen Bezüge wiederholt ins Gedächtnis und konstruieren durch die Weiterführung der Chromatik bis zur Vervollständigung der chromatischen Tonleiter eine Art von ›Raster‹, auf dem sich die Harmonik des Satzes bewegen kann. Wie zu zeigen sein wird, gewinnt die Anfangswendung dabei insbesondere zu Beginn der Durchführung eine Schlüsselrolle, indem sie den Dreh- und Angelpunkt der Großterzsymmetrie Ges–B–D bildet. Heidrichs Behauptung, die »zentrale poetische Idee« des Satzes wirke hier als »Störung des Bewegungsimpetus«¹⁴³, erscheint vor diesem Hintergrund als problematisch. Vielmehr ließe sich mit Hohlfeld die gegenteilige These ausführen, die musikalische Bewegung werde überhaupt erst durch die Adagio-Abschnitte motiviert und hervorgebracht.

Harmonische Disposition: Großterzsymmetrie und Tiefchromatik

Der sich durch den unvollständigen Lamentogang bis *g* in Takt 1 und seine spätere Fortführung über *ges* nach *f* in Takt 14 andeutende strukturelle Konflikt findet seinen Ausdruck unter anderem in der avancierten harmonischen Disposition des Satzes, für die das Großterzverhältnis¹⁴⁴ Ges–B–D die Grundlage bildet: Der Seitensatz und das Ende der Exposition erscheinen in Ges-Dur, die Durchführung hat als zentrale Ebene D-Dur.

Dem in der Anfangswendung zunächst ausgelassenen Ton *ges* kommt in der außergewöhnlichen harmonischen Architektur des 1. Satzes eine Bedeutung zu, die Hohlfeld als »Eigenwert« bezeichnet.¹⁴⁵ Damit ist gemeint, dass er aus der Formel herausgelöst wird und im Verlauf des Satzes eine temporäre Eigenständigkeit gewinnt. Der Ton *ges* wird in der Anfangswendung zwar zunächst angestrebt, dann aber durch das abrupte Ausscheren in einen Akkord geflohen.

¹⁴² Heidrich 2009, 206.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Hohlfeld zufolge ist das Großterzverhältnis ein Beethovenscher Topos: »Auf Großterzsymmetrie stoßen wir bei Beethoven immer wieder.« (Hohlfeld 2003, 98) Die *Eroica* nimmt die Großterzsymmetrie als »systematisch eingebundenes Strukturelement« auf und wendet sie »auf neue Weise in der nunmehr viersätzigen symphonischen Großform« an. (Vgl. ebd.) Auch die Tonartenfolge der letzten drei Sonaten E (op. 109), As (op. 110) und c (op. 111) ist Hohlfeld zufolge in diesem Bezug zu sehen. (Vgl. ebd.)

¹⁴⁵ Hohlfeld 2003, 96. Geprägt wird dieser Begriff im Zusammenhang mit der *Pathétique*, in der der Ton *e* »aus der es und f verbindenden Funktion austritt [...] und so zentrale Bedeutung für eine das Werk durchdringende lineare Idee« gewinnt. (Vgl. ebd.)

Damit wird er für Hohlfeld zum ›ideellen‹ Fluchttton. In struktureller Hinsicht steht *ges* zu Beginn abstrakt und immateriell im Raum, um sich dann im Verlauf umso deutlicher zu materialisieren: Der Abschnitt in *Ges-Dur* macht – in proportionaler Hinsicht – mit insgesamt 46 Takten exakt die Hälfte der gesamten Exposition (T. 1–92) aus.¹⁴⁶

Hohlfeld bezeichnet die Materialisierung eines zunächst ›ideellen‹, also immateriellen, lediglich gedanklich zu erfassenden Tones als »Ebenenbestätigung des ideellen Fluchttons«.¹⁴⁷ In der Konzeption der ideellen Fluchttöne zeigt sich womöglich am deutlichsten, dass Hohlfelds Strukturbegriff stark idealistische Züge trägt: Ihre strukturelle Bedeutung erhalten ›ideelle‹ Fluchttöne überhaupt erst durch ihr Fehlen. Sie werden am Anfang des Stückes ›angedacht‹, um dann nachträglich eine reale Wirkung zu zeitigen. Strukturbildend wirkt also das, was im Anfang lediglich gegenstandslos und gedanklich vorhanden ist.¹⁴⁸

Indem der ›Seitensatz‹ in *Ges-Dur* erscheint, erfährt der ideelle Fluchtton *ges* seine ›Ebenenbestätigung‹. Bezeichnenderweise wird *Ges-Dur* in T. 55 nicht durch einen vermittelnden Modulationsprozess, sondern durch einen abrupten harmonischen ›Schnitt‹ erreicht: In der stark gerafften Überleitung zum Seitensatz Takt 51f. wird die chromatische Abwärtsbewegung des Satzanfanges in der Bewegungsrichtung umgekehrt und von *f* aus bis des überschritten, von wo aus über eine Variante des Allegro-Hauptgedankens nach *Ges* kadenziert wird (T. 53/54).¹⁴⁹

¹⁴⁶ Der ›ideelle‹ Fluchttton *ges* ist am Anfang des Quartetts in gewisser Weise noch ein *Simulacrum*, also ein ›Trugbild‹, das erst später eine konkrete Gestalt annimmt. Der Vergleich mit dem berühmtesten *Simulacrum* der Märchenwelt aus *Aladin und die Wunderlampe*, kann das vielleicht illustrieren. Der ideelle Fluchttton ist wie der Geist in einer Wunderlampe, der sich erst beim Heraustreten aus seinem kleinen Versteck zur übergroßen Gestalt entwickelt.

¹⁴⁷ Hohlfeld 2003, 242.

¹⁴⁸ An dieser Stelle verdeutlicht sich auch, inwiefern Hohlfelds *strukturalistische Tätigkeit* (Barthes) in der Bildung neuer Begriffe ihren Ausdruck findet. »Zwischen den beiden Momenten strukturalistischer Tätigkeit bildet sich etwas Neues, und dieses Neue ist nichts Geringeres als das allgemeine Intelligible: das *Simulacrum*, das ist der dem Objekt hinzugefügte Intellekt.« Hohlfeld fügt der Anfangswendung ein über die Objektivität der Töne hinausgreifendes gedankliches Element hinzu, indem er einen potentiellen Zielton ›imaginiert‹. Diesen überprüft er dann im Folgenden in Bezug auf seine Stichhaltigkeit. »Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein *Simulacrum* (Abbild, Schattenbild) des Objekts, aber ein gezieltes, ›interessiertes‹ *Simulacrum*, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb.«

¹⁴⁹ Carl Dahlhaus bezeichnet den sich entwickelnden »Beziehungsauber« (Dahlhaus 2003, 233) zwischen Adagio-Einleitung, Allegro-Hauptgedanken und Seitenthema als Technik der »kontrastierenden Ableitung« (ebd.): »Die Sechzehntelfigur stammt aus dem Allegroteil des Hauptthemas (T. 15), und der Anfang der Kantilene entspricht den Tönen 4-7 der Adagio-Melodie, die zusammen mit der Allegro-Motivik das Hauptthema bildet.« (ebd.)

Beispiel 10: Beethoven op. 130, 1. Satz, T. 49–58.

Der zweite Durchgang (T. 59ff.) des Seitenthemas wird mit tiefchromatischen Eintrübungen harmonisiert. Der Bass bringt allerdings – in Gegenbewegung zur Melodie – die chromatische Basslinie aus der Überleitung in abgewandelter Form: die Töne *g* und *a* werden ausgelassen.

Beispiel 11: Beethoven op. 130, 1. Satz, T. 59–65.

Die tiefchromatische Tendenz von T. 59ff. wird im zweiten Abschnitt des Seitensatzes T. 70 in einer diatonisch bereinigten Basslinie aufgehoben. An dieser Stelle scheint Ges-Dur endgültig erreicht zu sein und wird durch eine Synthese aus der Allegro-Sechszehntel-Figur (1. Violine) und dem umgekehrten und diatonischen Lamento-Bass (Cello) weiter stabilisiert.

Beispiel 12: Beethoven op. 130, 1. Satz, T. 70–72.

Tonartenspezifische Ebenenpläne bei Beethoven: ›originäre Fluchtebene G‹

Warum jedoch erscheinen Seitensatz und Expositionsende des 1. Satzes in Ges-Dur und nicht, wie es dem konventionellen Schema entspräche, in F-Dur? Vor dem Hintergrund von Hohlfelds Annahme, dass Beethoven die »Ebenenplanung«¹⁵⁰, also die harmonische Disposition eines Satzes beziehungsweise eines ganzen Werkes tonartenspezifisch ausrichtet, könnte man davon ausgehen, dass sich im ersten Satz von op. 130 in Bezug auf die Tonart des Seitensatzes nicht eine Abweichung von F-Dur, sondern von G-Dur findet. Der ›reale Fluchtton‹ g zu Beginn des Satzes in Takt 1, also der vorläufige Endpunkt der fallenden Unisono-Chromatik, verweist Hohlfeld zufolge auf die Fluchtebene der beiden anderen B-Dur-Werke aus der späten Schaffensperiode Beethovens: des *Erzherzogtrios* op. 97 und der *Hammerklaviersonate* op. 106. In beiden Werken stehen jeweils Seitensatz und Expositionsende des 1. Satzes in G-Dur.¹⁵² Hohlfeld spricht im Hinblick auf die späten Werke in B-Dur von einer »originären Fluchtebene« G-Dur.¹⁵³ Die originäre, also ›ursprüngliche‹ Fluchtebene des Quartetts op. 130 (G-Dur) weicht somit Hohlfeld zufolge bereits von einem überkommenen Formenkanon ab, demzufolge der Seitensatz in der Dominanttonart F-Dur zu stehen habe. Diese abweichende und sich gewissermaßen ›lokal‹ in Beethovens späten Werken in B herausgebildete Konvention wird nun selber nach *Ges* geflohen.¹⁵⁴ Die nachgereichte bzw. (aus dem ersten Satz)

¹⁵⁰ Hohlfeld 2000, 18.

¹⁵² Vgl. dazu auch Hohlfeld 2003, 193: »Die Ausrichtung der Exposition auf die Sexte, [...] findet sich bei Beethoven in B-Dur Werken: Der Hammerklaviersonate op. 106, dem Erzherzog-Trio op. 97 und im Streichquartett op. 130 (nach Ges).« Eine weitere Übereinstimmung zwischen der *Hammerklaviersonate* und dem Streichquartett op. 130 macht Hohlfeld darin aus, dass sie durch eine Fuge beendet werden: »Nicht zufällig greift Beethoven in seinem Spätwerk die Spezies des Streichquartetts als Medium für die Darstellung polyphoner Abläufe auf. Am Ende seines Weges wird die Fuge zum dominierenden Modell und Ausgang für die Konzeption: Nach den gewaltigen Finalfugen in der Hammerklaviersonate op. 106 und dem Streichquartett op. 130 - beide in B-Dur -, die einer gesonderten zusammenfassenden Darstellung bedürfen, setzt das Streichquartett op. 131 den Schlußpunkt im Zusammenhang unserer aufgezeigten Entwicklung im Tonartenkontext c-Moll/Es Dur.« (ebd. 190)

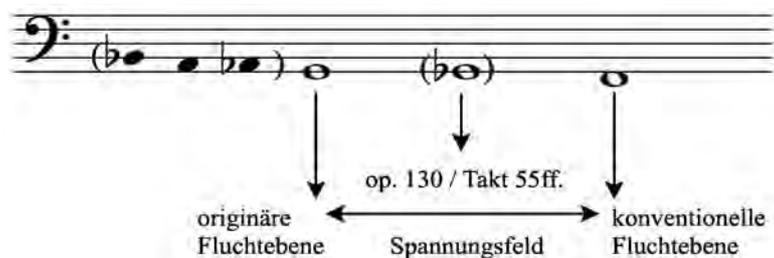
¹⁵³ Vgl. Hohlfeld o.J.a, 18.

¹⁵⁴ »Die bei anderen gewichtigen, in B-Dur stehenden Werken – Beethovens Hammerklaviersonate op. 106 oder Erzherzogtrio op. 97 – zu beobachtende Setzung der Fluchtebene G (Ende der Exposition) erfährt hier eine Modifikation: Die Exposition endet in Ges.« (Hohlfeld o. J.-a, 7)

›ausgelagerte‹ Einlösung der (durch den Hauptgedanken vorgegebenen) originären Fluchtebene G zeigt sich laut Hohlfeld im weiteren Verlauf des Quartetts in der Verselbstständigung des Tones *g* zur Haupttonart des vierten Satzes und zur Ansatzebene des Fugenfinales.¹⁵⁵

Die temporäre chromatische Verschiebung einer Tonebene über einer diatonischen Folie (Ges statt G) bezeichnet Hohlfeld als »Ebenenchromatik«.¹⁵⁶ Sie entsteht unter anderem in dem Moment, wo sich ein im Anfang einer Komposition angelegter chromatischer Konflikt ›verselbstständigt‹. Diese Ebenenchromatik wird im ersten Satz aus op. 130 unter Umständen durch die Auslassung der Töne *ges-f* in der Anfangswendung motiviert: Dem in der Anfangswendung ausgelassenen Ton *ges* kam zunächst die Funktion zu, die diatonische Sekunde *g-f* chromatisch zu verbinden und auf diese Weise den Lamentobass zu vervollständigen (vgl. zum Beispiel T. 14). Ab T. 55ff. löst er sich aus seiner harmonischen und melodischen Funktion als phrygische Penultima nach F heraus und bildet den eigenständigen Grundton der Tonebene des Seitensatzes.

Hohlfelds zunächst spekulativ anmutende Konstruktion von ›ideellen‹ Fluchttönen gewinnt hier eine gewisse Plausibilität: Der Konflikt zwischen den chromatischen Varianten der 6. Melodiestufe, *g* und *ges*, kann als das zentrale Spannungsfeld des 1. Satzes angesehen werden, das in der Tonfolge *g-ges-f* seine verdichtete Darstellung findet.¹⁵⁷



Beispiel 13: Strukturelle ›Idee‹ bzw. ›Formel‹ *g-ges-f* in op. 130.

In dieser Lesart kommt es im ersten Satz von op. 130 durch Beethoven zu einer Verschränkung von einer kritischen Rezeption eigener Werke mit derjenigen des überkommenen und traditionellen Formenkanons. Der damit verbundene Bruch wird zu Beginn des Quartetts ideell angedeutet, wenn die Anfangswendung ausflieht und dadurch eine konventionelle barocke Figur fragmentarisiert wird. Ästhetisch nachzuvollziehen ist sie in dem Moment, in dem die Komplettierung des Lamentos als dem Beginn innewohnende Möglichkeit demonstrativ

¹⁵⁵ Vgl. Notenbeispiele 25 und 30.

¹⁵⁶ Vgl. Bahr 2008, 344.

¹⁵⁷ Ich werde darauf später zurückkommen, wenn es darum geht, dieser Vermutung auch in den anderen Sätzen des Quartetts nachzugehen.

nachgereicht wird.¹⁵⁸ Auch im Hinblick auf Beethovens doppelte Absetzbewegung von Konventionen liegt somit ein Bezug zur Anfangswendung des Quartetts nahe: Die sich abzeichnende Konkurrenz der das Quartett bestimmenden Fluchtebenen *g* und *ges* geht bereits aus dem Hauptgedanken, der Anfangswendung hervor: *g* wäre demnach als Zielton der eröffnenden thematischen Formel die ›originäre‹ Fluchtebene, der eine tiefchromatische Variante *ges* ›ideell‹ gegenübersteht, die zugleich prozessual auf die zu erwartende Komplettierung des chromatischen Quartganges verweist. Ich möchte die strukturelle Bedeutung des Tones *ges* im ersten Satz noch an einem weiteren Beispiel erläutern.

Durchführung: ›Peripetie‹

Der Anfang der Durchführung¹⁵⁹ T. 93ff. ist ein Kulminationspunkt, an dem die im Lamento-Ansatz angedeutete strukturelle Bedeutung des Tones *ges* erneut deutlich wird. Der zweite Schluss der Exposition erfolgt über eine phrygische Wendung nach F (vgl. T.92f.) – der Lamentobass hat nunmehr die »volle Strecke«¹⁶⁰ zurückgelegt.

Der Anfang der Durchführung ist stark verdichtet: In geraffter Form wird noch einmal auf die Wechsel von *Adagio* und *Allegro* Bezug genommen (T. 93-100). Hohlfeld bezeichnet den Abschnitt eines Sonatenhauptsatzes kurz nach Durchführungsbeginn generell als »Basisfindung«¹⁶¹. Damit ist eine Phase zu Beginn der Durchführung gemeint, in der ein Ansatzpunkt gesucht wird, von dem die große Durchführungssequenz ihren Ausgang nehmen kann. Die Basisfindung vollzieht sich im ersten Satz aus op. 130 in zwei Schritten:

- I. Ges-Dur wird enharmonisch über Des zu Fis-Dur verwechselt (1. Violine, T. 97).
- II. Fis wird wiederum durch das Cello ›unterterzt‹ und in einer Cadenz nach D-Dur gefestigt (T. 97f.). Von hier aus setzt die große Durchführungssequenz an (T. 105–128).

¹⁵⁸ Das ist im ersten Satz zum ersten Mal T. 13/14 der Fall.

¹⁵⁹ In der neueren Sonatentheorie wird häufig von einem ›Entwicklungsteil‹ gesprochen, weil der Begriff der ›Durchführung‹ zu einseitig den (für zahlreiche Entwicklungsteile gar nicht maßgeblichen) Aspekt der Themenverarbeitung akzentuiert und somit ganz in der Tradition motivisch-thematischer Analyse steht. (Vgl. dazu Caplin 2004.) Entsprechendes gilt für die Begriffe ›Thema‹ und ›Seitentema‹, an deren Stelle zumeist die neutraleren Begriffe ›Hauptsatz‹ und ›Seitensatz‹ treten. Hohlfeld spricht anstelle von Durchführung von einem »Mittelteil« (Hohlfeld 2003, 20). Ich verwende in dieser Arbeit weiterhin den Begriff der ›Durchführung‹, weil die Sonatenhauptsatzform nicht genügend im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, als dass eine grundlegende terminologische Verschiebung ausreichend begründet werden könnte.

¹⁶⁰ Hohlfeld o. J.-a, 4

¹⁶¹ Hohlfeld 2003, 21. »Basisfindung bezeichnet Übergänge zu stabilen Ansätzen. Häufig in Einleitungen von Mittelteilen (sog. Durchführungen).« (ebd. 275.)

Beispiel 14: »Basisfindung« im ersten Satz von op. 130 T. 94-103.

Die Takte 97/98 markieren die »Peripetie«¹⁶² des Satzes, also den Wendepunkt von Ascendenz und Descendenz im formalen Spannungsbogen. Die Peripetie ist durch die Koinzidenz des harmonisch höchsten Werts Fis, die Unterterzung von *fis* durch *d* und den tiefsten möglichen Ton »C« im Cello gekennzeichnet.

Die Definition, die Hohlfeld für den Begriff »Peripetie« angibt lautet:

Dem Drama entnommener Begriff für Wende. Proportional in Thema, Abschnitt und Ganzem als Wendepunkt des Spannungsbogens anwendbar. In Form die Wende vom Initial- zum Cadenzteil (aus Ascendenz und Descendenz). Allgemein durch Signen verdeutlicht.¹⁶³

Hohlfeld denkt die Sonatenform zwar dreiteilig (Exposition→Mittelteil←Reprise), fügt ihr aber darüber hinaus durch einen den Satz überwölbenden »Spannungsbogen« eine zweiteilige Dimension hinzu: Er geht von zwei »Rahmenteil« (Exposition und Reprise) aus, zwischen die ein verbindender Mittelteil »gespannt« ist. Dieser »verbindet den Expositionsschluss mit dem Reprisesansatz.«¹⁶⁴ Der Mittelteil wiederum folgt »einer dreiteiligen Grundform aus *Hinführung* – der *Basisfindung* zum Sequenzansatz – descendierender *Sequenz* und *Vorfeld* zur *Reprise*.«¹⁶⁵ Die modulierende Sequenz, die den »Kern«¹⁶⁶ des Mittelteils bildet, wird laut

¹⁶² Hohlfeld 2003, 9.

¹⁶³ Hohlfeld 2003, 272.

¹⁶⁴ Ebd., 14.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd., 20.

Hohlfeld nach der Peripetie angesetzt: Die Reprise steht in diesem Verständnis »jenseits des Höhepunktes (der Wende, der *Peripetie*) des den Satz *überspannenden Bogens*.«¹⁶⁷ Ihr Fallen markiert den absteigenden Arm der Spannungskurve.

Im Fall von op. 130 finden sich einige Abweichungen von Hohlfelds Schema, aber sehr interessante Übereinstimmungen mit ihm. Im Verhältnis zu den dramatischen und ausgeweiteten Durchführungen der Werke der mittleren Schaffensperiode (zum Beispiel dem Kopfsatz der *Eroica*) scheint Beethoven in op. 130 die gleichermaßen abstrakte »Grundform« einer Durchführung verdichtet darstellen zu wollen. Die Durchführung ist ausgesprochen kurz.¹⁶⁸ Es lassen sich in ihr drei klar voneinander abzugrenzende Abschnitte, nämlich »Basisfindung« (T. 93–104), »große Sequenz« (T. 105–127) sowie ein extrem verdichtetes »Orgelpunkt-Vorfeld« zur Reprise (T. 128–132) ausmachen.¹⁶⁹ Dabei scheint sich die Durchführung nach der »Basisfindung«, in der das Ziel D-Dur durch einen weiteren Adagio-Einschub T. 101–103 auffällig lange bestätigt wird, wie von selbst »abzuspulen«. Die in der Exposition des Satzes aufgebaute Spannung ist verflogen, die Durchführung wirkt von außen betrachtet wie ein Ort der Ruhe und Kontemplation. Sie erscheint hinsichtlich der eingesetzten Mittel aufs Äußerste reduziert. Vor allem fällt auf, dass nach der chromatisch aufgeladenen »Basisfindung« die chromatischen Bezüge vollständig fehlen.¹⁷⁰ Entgegen der Konzeption eines dramatischen Durchführungshöhepunktes, der das Ende eines spannungsaufbauenden Prozesses bildet, scheint in diesem Fall also einiges dafür zu sprechen, dass sich die Wende, also der dramaturgische Höhepunkt des Satzes, vor Beginn des größeren Teils der Durchführung ereignet.

Die enharmonische Verwechslung von *ges* nach *fis* kann man als »Signifizierung« dieser Wende begreifen, allerdings hier nicht von hochchromatischen zu tiefchromatischen Werten, sondern als plötzlichen Sprung vom tiefsten Wert im Quintenzirkel zu seinem höchsten. Durch einen »Ruck« wird, von Ges-Dur ausgehend, die vollkommen neue Klangwelt D-Dur erreicht, wodurch die zentralen Ebenen des Seitensatzes (Ges-Dur) und der Durchführung (D-Dur) symmetrisch um B angeordnet werden.¹⁷¹ Das »Kernstück«¹⁷² der absinkenden Durchführungssequenz bildet signifikanterweise ein G-Dur-Plateau, das sich genau in der Mitte des Satzes T. 116ff. findet. Es ließe sich daher sagen, dass die originäre Fluchtebene G, die im

¹⁶⁷ Hohlfeld 2003, 19.

¹⁶⁸ Mit 38 Takten ist die Durchführung exakt halb so lang wie der Allegro-Abschnitt der Exposition (76 Takte).

¹⁶⁹ Der »Orgelpunkt« gewinnt in diesen vier Takten eine spezielle Wendung weil er zwischen *e* und *es* changiert.

¹⁷⁰ Das ist insbesondere deshalb interessant, weil der Abschnitt T. 104–128 im Wesentlichen um die Tonarten (D-Dur, G-Dur und C-Dur) kreist, die auch den vierten Satz des Werkes *Alla Danza tedesca* bestimmen, der laut Hohlfeld in der »originären« Fluchtebene G-Dur steht.

¹⁷¹ Eine weitere Möglichkeit der Erklärung besteht darin, die Unterterzung *ges-eses(=d)* als Reflektion der Unterterzung *b-ges* zu begreifen.

¹⁷² Hohlfeld 2003, 50.

Seitensatz nach Ges geflohen wurde, in die Satzmitte verlagert ist. Im Verlauf der Durchführung ist somit aus der (descendent auf *f* gerichteten) Fluchtebene *ges* (T. 92f.) die lokale (ascendent auf *g* gerichtete) Antepenultima *fis* geworden (zum Beispiel Cello, T. 115).¹⁷³



Beispiel 15: Beethoven op. 130, T. 115–120.

Das kurze Vorfeld zur Reprise (T. 128–132) wird über die Stationen c-Moll und C-Dur erreicht. In der Reprise wird die tiefchromatische Tendenz zum ersten Mal wieder in Takt 148 aufgegriffen, wenn die Des-Ebene des Seitensatzes unter anderem über *es*-moll angesteuert wird. Der Seitensatz ist insofern verändert, als als Kontrapunkt im Cello ein vollständiges chromatisches Tetrachord (also gewissermaßen die Umkehrung eines ›Lamentos‹) aufwärts erscheint.



Beispiel 16: Beethoven op. 130, T. 162–164.

In Takt 214 findet sich ein Neuansatz der Einleitung in B-Dur, der im Gegensatz zum Beginn des Quartetts von Anfang an ausharmonisiert erscheint. Er verdichtet den unvollständigen Lamentoansatz aus Takt 1f. und die umgekehrte Einkadenzierung von *f* über *fis* aus Takt 7 zu einer trugschlüssigen Wendung in T. 217.

¹⁷³ Diese Transformation findet ihre verdichtete Darstellung an der ›Peripetie‹ des Satzes T.96/97.

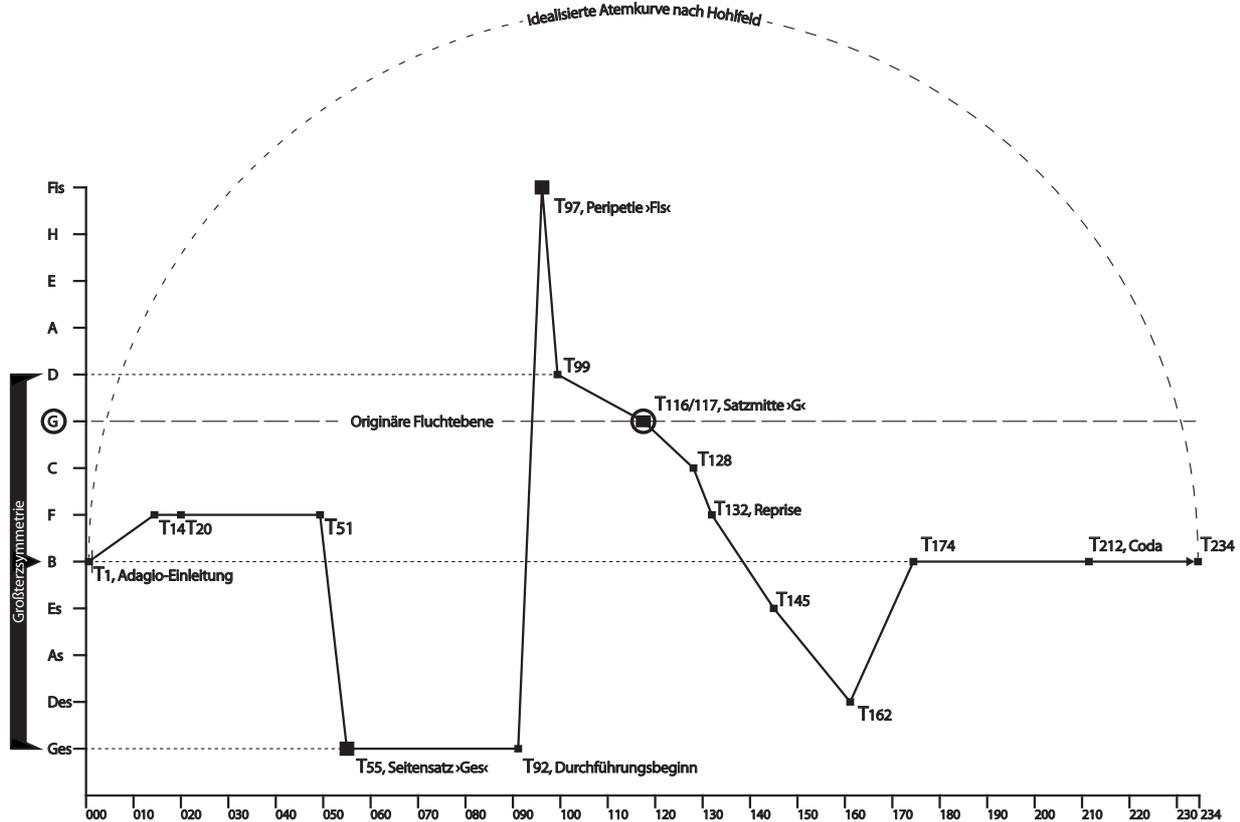
Beispiel 17: Beethoven op. 130, T. 214–219.

Die unter anderem von Jürgen Heidrich vertretene Sichtweise, die »traditionelle Durchführungsidee« würde in op. 130 »ad absurdum geführt«, weil die Durchführung »aufgrund des ›semper piano‹ ohne nennenswerte dramatisch wie dynamisch vorzutragende Steigerung« verlaufe¹⁷⁴, scheint vor dem Hintergrund der eben gemachten Beobachtungen 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 »nach innen« gekehrt. Gerade Hohlfelds schematisches Durchführungsmodell, das aus ›Basisfindung‹, ›großer Sequenz‹ und ›Orgelpunkt-Vorfeld‹ zur Reprise besteht, scheint in der Durchführung des 1. Satzes von op. 130 in geradezu idealer Weise verwirklicht zu sein. Nicht Sinnverweigerung oder Absurdität sind hier das Ergebnis. Vielmehr kommt es durch den komplexen Beziehungsreichtum zu einer permanenten Neugenerierung von Sinnzusammenhängen. Man kann geradezu den Eindruck gewinnen, zum ersten Mal wirklich zu ›verstehen‹, was eine Durchführung eigentlich ist.

¹⁷⁴ Vgl. Heidrich 2009, 206.

Musikalische Spannungskurve?

Das Ergebnis des in jeder Hinsicht bemerkenswerten Satzverlaufs ist eine musikalische Spannungskurve, die mit dem von Hohlfeld konzipierten organischen Spannungsbogen höchstens noch im Sinne eines abstrakten Gemäldes in Verbindung gebracht werden kann:



Beispiel 18: ›Spannungs-Kurve‹ op. 130, 1. Satz.

Die deutlich herausragende ›Peripetie‹ des Satzes lässt die von Hohlfeld implizierte ideale Zweiteiligkeit noch gut erkennen. Auch deutet sich im Diagramm der Wechsel von einer ascendenten Phase vor der Peripetie und einer descendenten Phase nach ihr an. Entscheidend für die Verfremdung der organischen Spannungskurve ist der durch das tiefe Chroma *ges* ausgelöste ›plötzliche Spannungsabfall‹ T. 51. Aus der Bruchstelle der Anfangswendung des Satzes, die *ges* und *f* auslöst, ließe sich somit auch die durchbrochene Faktur des gesamten Satzverlaufes erklären: Das was im Anfang als strukturbildender ›Keim‹ (Hohlfeld) angelegt ist, fügt in Bezug auf das Ganze also nicht nur zusammen, sondern ist auch der Ausgangspunkt einer beständig sich vollziehenden Unterbrechung.

Zusammenfassung

Die strukturelle Idee des 1. Satzes kann man aus einer Hohlfeldschen Perspektive als die Formel *g-ges-f* bezeichnen, deren Vehikel ein Lamentobass bildet. Der die Komposition zündende Gedanke ist das vorläufige Ausbleiben der Tonfolge *g-ges-f*: Der Tonschritt *ges-f* fehlt zunächst in der Unisono-Linie des Anfangs und erscheint erst nachträglich – zum Abschluss der Einleitung im Cello und harmonisch gefasst in der Wendung vom Ges-Dur-Seitensatz zum Expositionsschluss auf F. Erst dadurch wird er in einem übergeordneten (Hohlfeld: ›ideellen‹) Sinn thematisch. Zugleich ist durch das Abbrechen des Hauptgedankens auf dem Ton *g* ein strukturbildender Konflikt zwischen dem ideellen Ebenenplan B-G und dessen Verfremdung durch das Tiefchroma Ges angelegt, der den Hauptgedanken des Quartetts (Hohlfeld: ›zentrale Aussage des Gedankengangs‹) bildet. Der Ton *ges* aus der Lamentofigur verselbstständigt sich nicht nur als ›Eigenwert‹ zur tonalen Ebene des Seitensatzes der Exposition, sondern wird durch die enharmonische Verwechslung zu *fis* auch zum ›Vehikel‹ der für die harmonische Disposition des Satzes zentralen Großterzsymmetrie Ges-B-D (T. 93ff). Für diese ist die Umfunktionierung des (descendent auf *f* gerichteten) *ges* zum (ascendent auf *g* gerichteten) *fis* zentral: Als harmonische Achse, um die sich der gesamte Satzverlauf zu drehen scheint, wird sie zu Beginn der Durchführung verdichtet dargestellt. Der Satz bildet verschiedene ›Sinn-Zentren‹ aus, die mit proportionalen oder formalen Schnittpunkten korrespondieren (Adagio-Einleitung, Rückschlüsse, Durchführungsbeginn, Satzmitte). An diesen Stellen wird der in der Eingangsthematik angelegte ›strukturelle Konflikt‹ auf jeweils verschiedene Weisen inszeniert: Die zahlreichen Wechsel von Adagio und Allegro gewinnen hier formalen Sinn.

Hohlfelds Rede von einem »übergeordneten Spannungsbogen«¹⁷⁵ wird im 1. Satz von op. 130 problematisch. Denn der hier anzutreffende, im obigen Diagramm dargestellte formale Spannungsverlauf, ähnelt eher einem Blitz, dessen gezackte Fluchtlinien sich im musikalischen Raum verteilen, um ereignishaft bestimmte Kräfteverhältnisse freisetzen, als der gewölbten Kuppel einer gotischen Kathedrale, die sich problemlos in Hohlfelds Konzeption hineindenken ließe. Der von Martin Geck in Anlehnung an Gilles Deleuze und Felix Guattari gemachte Vorschlag, das Bild des ›Rhizoms‹ – eines unterirdischen Wurzelgeflechts – auf die formalen Verläufe der späten Quartette Beethovens zu übertragen, scheint hier plausibler: »Alles hängt mit allem zusammen, ohne dass es [eine] letzte Sinninstanz gäbe«¹⁷⁶, die das Einzelne in einem Ganzen aufgehen ließe. Und so treffen die Begriffe ›Heterogenität‹ und ›Konnexion‹ den

¹⁷⁵ Hohlfeld 2003, 199.

¹⁷⁶ Geck 2009, 32.

Formverlauf des Satzes eher als die von »substantieller Kontinuität«¹⁷⁷ beziehungsweise »geschlossener Form«:¹⁷⁸ Es gibt viele Zusammenhänge, ohne dass diese um einen bestimmten Mittelpunkt herum angeordnet wären. So lässt sich – entgegen Hohlfelds Rede von »übergeordneter Einheit«¹⁷⁹ – keine kontinuierliche Entwicklung mehr festmachen, die auf ein bestimmtes Ziel beziehungsweise auf einen dramatischen ›Höhepunkt‹ zuliefe. Dieser erscheint vielmehr plötzlich und ruckartig, um sich sogleich wieder an eine andere Stelle wegzubewegen. Die ›Architektur der Vielheit‹ schreitet im 1. Satz von op. 130 nicht nach dem Modell des Stammbaums voran, sondern wie ein Rhizom, das von einer schon differenzierten Linie zu einer anderen springt.

¹⁷⁷ Hohlfeld 2003, 142.

¹⁷⁸ Ebd., 116.

¹⁷⁹ Hohlfeld 1998, 13.

2.3 Bezüge auf die Anfangswendung in den Sätzen II-VI

Die tiefchromatische Tendenz der Anfangswendung wird in den übrigen Sätzen des Quartetts reflektiert.¹⁸⁰ Ich werde das an einigen Beispielen verdeutlichen.

2. Satz, *Presto*

a) Im 2. Satz wird durch ein Chaconne-Bassmodell auf die Anfangswendung Bezug genommen. Dem grundbassbezogenen Quintfall mutet etwas Konventionelles und Archaisches an. Kontrapunktisch gesehen findet sich in der 1. Violine die Agens-Stimme und in der 2. Violine die Mixturstimme. Die Viola variiert die Cellostimme in versetzt gehaltenen und langen Notenwerten. Die Bassbewegung reflektiert die Anfangswendung des Quartetts in diatonischer Form.

Beispiel 19: Beethoven op. 130, 2. Satz, T. 1–8

b) Der Satz setzt auf dem »ideellen Fluchttone« der Anfangswendung des ersten Satzes *f* an. Dieser Bezug wird besonders deutlich im Übergang zur Reprise (T. 62), der in der ersten Violine einstimmig (quasi unisono) von *ges* ausgehend *f* ansteuert und dabei das »Lamento« *b-a-as-g-ges-f* integriert.

Beispiel 20: Beethoven op. 130, 2. Satz, T. 62–67.

c) Es finden sich im 2. Satz auch Anschlüsse an die Anfangswendung des 1. Satzes in Form von Unisono-Einwürfen, die den Lamentobass und die Formel *g-ges-f* bedeutungsschwanger

¹⁸⁰ Davon ausgenommen ist der 4. Satz, in den die Fluchtebene G »ausgelagert« ist.

inszenieren.¹⁸¹ Diese chromatische Verdichtung konterkariert den einfach gehaltenen Gestus des 2. Satzes und greift unterbrechend in den Ablauf ein. Das folgende Beispiel zeigt, wie die ›fragende‹, die Tonfolge *b-a-as-g-ges-f* zitierende Chromatik der 1. Violine einer trotzigen und zum zentralen Ton *ges* zurückfallenden Unisono-Antwort des ganzen Quartetts schroff gegenübergestellt wird.

Beispiel 21: Beethoven op. 130, 2. Satz, T. 54–61.

3. Satz, *Andante con moto, ma non troppo*

a) Auch dem 3. Satz steht wie dem 1. Satz eine Quasi-Einleitung voran. Hier wird die Anfangswendung variierend aufgegriffen und in den beiden Violinen auf die Lamento-Chromatik zitierend Bezug genommen. Dabei verschränken sich (wie im ersten Satz, wenn auch auf eine andere Art und Weise) die Einleitungselemente mit denen des Hauptthemas in den Unterstimmen, deren Einsatz gleichsam ›schleichend‹ eingeführt wird. Durch den Oktavabstand der beiden Violinen wird darüber hinaus das den 1. Satz eröffnende Unisono zurück in die Erinnerung gerufen.

Beispiel 22: Beethoven op. 130, 3. Satz, T. 1–4.

¹⁸¹ Adorno spricht bezüglich dieser Passage von einem »Moment der Verstörtheit beim letzten Beethoven. [...] Dazu der bärbeißige Humor als Mittel zur Formtranszendenz: als ›Kaputtschlagen‹«. (Adorno 1993, 197) Gemeint ist damit, dass an diesen futuristisch anmutenden Stellen der ansonsten einheitliche Gestus des Scherzos durchbrochen wird. Die von Adorno beschriebene ›Formtranszendenz‹ wird hier durch den Bezug auf das Lamento-Zitat hergestellt. Es erscheint als Verbindung schaffendes Moment genau an der Schnittstelle zwischen *Trio* und Scherzo-Reprise.

b) In T. 33 werden die Schlusstöne des Lamentos *ges-f* zum ersten Mal im Rahmen einer fallend modulierenden Sequenz im Cello in die Thematik eingebunden. In den Takten 36 und 37 wird die Lamento-Chromatik über *fes* nach *es* fortgeführt. Der Abschnitt ist in formaler Hinsicht wichtig, weil er den Übergang zur Themenreprise (T. 38) darstellt.

Beispiel 23: Beethoven op. 130, 3. Satz, . 36–39.

c) Ab Takt 69 erscheint der Lamento-Gedanke mehrfach in seiner authentischen Gestalt: Hier ist besonders gut zu erkennen, inwiefern er strukturbildend wirkt. Besonders deutlich wird, dass die Töne *ges-f* zunächst fehlen und erst nach mehreren ›Anläufen‹ erscheinen (T. 75 in Violine 1). Die in T. 69 einsetzende modulierende Sequenz mit dem Scheinziel f-moll mündet in T. 71 in einen verminderten A-Dur Septakkord, dessen Ziel unklar ist. Diese harmonische Ambivalenz ruft den Beginn des Satzes in Erinnerung, mit dem Seufzermotiv in der 1. Violine. Die harmonische Unklarheit wird in eine descendente modulierende Sequenz weitergetragen, die ihren Ansatz aus der imperfizierten Kadenz nach B in den Takten 73/74 gewinnt. Der Lamentobass erscheint nun vollständig in der 1. Violine (*b-a-as-g-ges-f*).

Beispiel 24: Beethoven op. 130, 3. Satz, T. 70–75.

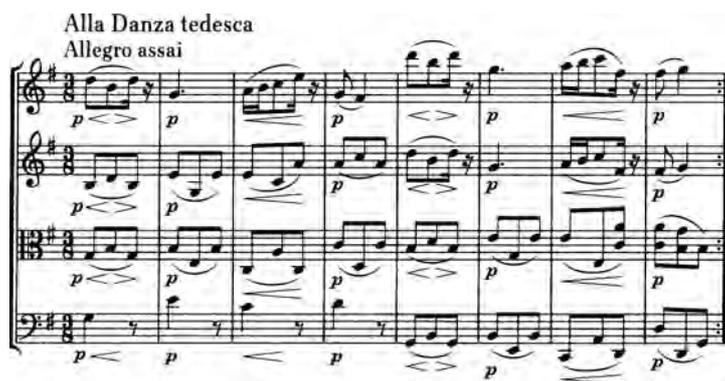
Der in der Anfangswendung des Quartetts angelegte Lamentobass wird somit auch im 3. Satz aufgegriffen und weitergetrieben. Nicht nur diese tiefchromatische Element, sondern auch die vielen Tendenzen nach Ges (T. 66 ff. T. 73/76) halten die tiefchromatischen Tendenzen im Gedächtnis und verweisen über den vierten Satz hinausgehend, auf die Sätze 5 und 6, die diese wieder aufgreifen.

4. Satz, *Alla Danza tedesca*

Im vierten Satz findet sich kein Bezug auf die Anfangswendung beziehungsweise auf die durch diese implizierten tiefchromatischen Bezüge. Wie Hohlfeld herausstellt, ist der Satz in der »originären Fluchttonart« G gehalten:

Dieser »deutsche Tanz« steht in G, der originären Bezugsebene bei Beethovens beiden anderen Spätwerken in B [...]. Die Tonart bleibt ungetrübt im diatonischen Rahmen, der Hörer wird hier aus den komplexen chromatischen Zusammenhängen vorübergehend entlassen.¹⁸²

¹⁸² Hohlfeld o.J.-a, 18.

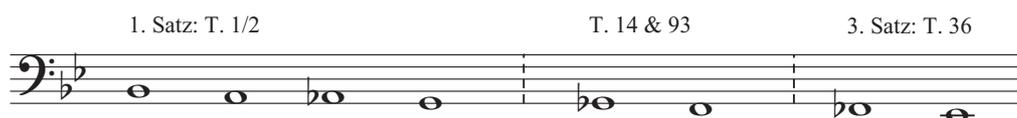


Beispiel 25: Beethoven op. 130, 4. Satz, T. 1–8.

Angesichts des auffälligen Ausbleibens jeglicher tiefchromatischer Bezüge und dem Aussparen der Formel scheint hier Hohlfelds Annahme einer ›originären‹ und ›ausgelagerten‹ Fluchtebene *g* an Plausibilität zu gewinnen. Der Satz fällt auch aus dem Gesamtzusammenhang des Quartetts heraus: Die Harmonik und der formale Aufbau sind ausgesprochen konventionell gehalten. Die Besonderheiten dieses Satzes liegen vielmehr in der metrischen Einrichtung und der geradezu aberwitzigen Behandlung des motivisch-thematischen Materials.¹⁸³

5. Satz, *Cavatina*

a) Der fünfte Satz greift die tiefchromatischen Bezüge des bisherigen Verlaufes wieder auf und führt sie durch ein sich stetig wiederholendes chromatisches Bass – Ostinato zurück. Der die *Cavatina*-Melodie fundierende Bass ist in Hohlfelds Worten die »al inverso Form zum bisherigen Verlauf der erweiterten Bassfigur.«¹⁸⁴



chromatische Progression von Takt 1 (*e* bzw. *fes*) und den zentralen Ton *ges* auslässt.¹⁸⁶

Beispiel 27: Beethoven op. 130, 5. Satz, T. 1–8.

b) Der Ton *ges* findet sich in der *Cavatina* erst im Mittelteil als Ansatzton eines »parenthetischen Mittelteils in tonaler Verfremdung«.¹⁸⁷ Dieser mit der Bezeichnung »beklemmt« überschriebene Abschnitt fungiert laut Hohlfeld als Bindeglied zwischen den tiefchromatischen Partien im 1. und 3. Satz und dem Finale: »Wesentlich ist die harmonische Barytenese *fes*, deren Wiedereinstellung T. 47/48 den Bezug zum 3. Satz wiederherstellt.«¹⁸⁸ Auch in dieser Feststellung lässt sich Hohlfelds Bemühen erkennen, durch den Aufweis von musikalischen Beziehungen in Bezug auf das gesamte Quartett Kontinuität nachzuweisen. Charakteristisch ist hier die metrisch nur schwer einzuordnende und fragmentarisierte Melodie in der 1. Geige. In T. 44 findet sich ein abgewandeltes Zitat des Lamento-Ansatzes *as-g-ges-fes*, indem die oben angeführte »Barytenese« *fes* bereits vorweggenommen wird.

¹⁸⁶ Diese Bassbewegung findet sich bereits in der Einleitung zum ersten Satz im Cello T. 12.

¹⁸⁷ Hohlfeld o.J.a, 20

¹⁸⁸ Ebd. Mit dem Begriff »Barytenese« wird der »tiefste Ton einer Weise, harmonisch der tiefste Dreiklang im tonalen Zusammenhang« bezeichnet. (Hohlfeld 2003, 262.)

Beispiel 28: Beethoven op. 130, 5. Satz, T. 41–48.

c) Auch die ideelle Planung B-G kann man als in den Verlauf der *Cavatina* integriert ansehen. Die Melodie der Cavatine setzt mit dem initialen Sextsprung *b-g* an, der im Laufe des Satzes mehrfach und gleichsam beschwörend wiederholt wird (Vgl. T. 10 und T. 50). Auch gibt es in T. 15ff. ein eigentümliches Stagnieren auf *G* vor einem kleinen, aus *G* angesetzten Quintfall T. 17ff.

Beispiel 29: Beethoven op. 130, 5. Satz, T. 13–18.

Hohlfeld zufolge »integriert« die Cavatina die

wesentlichen Momente des bisherigen Verlaufs, sowohl die ideelle Planung (B-G) wie die Ausführung in verfremdeten Partien (Tiefchromatik 40ff.), zugleich wird der Bezug zum Ansatz des 1. Satzes und der Verlauf der Fortführung der descendenten Bassstrecke in reichem Maße ins Gedächtnis zurückgerufen. [...] Die Cavatine schlägt die Brücke zum Finale, indem sie wesentliche Momente der in den ersten drei Sätzen entwickelten Tendenzen aufnimmt.¹⁸⁹

6. Satz, *Grosse Fuge*

a) Das Fugenthema, das dem Satz als »Quasi-Cantus-Firmus«¹⁹⁰ dient, fasst die vielfachen chromatischen Bezüge des bisherigen Verlaufs zusammen. Es setzt in der »originären Fluchtebene« *G* ein. Das Ausgangsmaterial des Themas besteht aus zwei Viertongruppen, die sich

¹⁸⁹ Hohlfeld o. J.-a, 20.

¹⁹⁰ Ebd. 21.

stark ähneln, deren geringe Abweichungen aber exakt ausreichen, um sie voneinander zu unterscheiden. Sowohl im ›unteren‹ als auch im ›oberen‹ Bereich des Themas findet sich ein chromatischer Bereich: *g-gis-a* und *e-f-fis-g*. Dadurch lässt sich ein Bezug auf die Anfangswendung des ersten Satzes erkennen.¹⁹¹

Overtura
Allegro
Opus 133

Violine I
Violine II
Viola
Violoncello

Beispiel 30: Beethoven Grosse Fuge op. 133, T. 1–10.

b) Der langsame zweite Abschnitt der Grossen Fuge T. 159–232 steht in Ges-Dur, der ideellen Fluchtebene des 1. Satzes. Er weicht in metrischer, rhythmischer und dynamischer Hinsicht stark von dem restlichen Verlauf der Fuge ab und erhält mit insgesamt 73 Takten ein großes formales Gewicht. Der Ebene Ges wird damit innerhalb der Komposition erneut eine zentrale Bedeutung zugewiesen.

159
Meno mosso e moderato

Violine I
Violine II
Viola
Violoncello

Beispiel 31: Beethoven, *Grosse Fuge* op. 133, T. 159–164.

c) In Takt 581ff. findet sich die umgekehrte Form des Lamentobasses im Cello im Rahmen einer kadenziellen Bogensequenz von F nach B.

¹⁹¹ Eine genaue, »morphologische« Analyse findet sich in Mahnkopf 1998, 14ff.

Beispiel 32: Beethoven, *Grosse Fuge* op. 133, T. 580–588.

2.4 Zusammenfassung der Analyse

Es konnte im Vorangegangenen gezeigt werden, dass die Tonfolge *b-a-as-g-ges-f* im Streichquartett op. 130 strukturbildend wirkt. Die Analyse legt mit dem Lamentobass und der Formel in op. 130 eine problematische und offengelassene subthematische Struktur frei, die nicht ›eingelöst‹ beziehungsweise abgeschlossen wird. Vielmehr insistiert sie in ihrer Problematik, weil sie sich selber transformiert. So wurde sie beispielsweise im 3. Satz erweitert und im 5. Satz in umgekehrter Bewegungsrichtung zurückgeführt. Die Bezeichnungen ›Lamentobass‹ und ›Formel‹ müssen voneinander unterschieden werden: Die eigentliche Formel, die den entscheidenden strukturellen Konflikt des Quartetts enthält, ist dreitönig: *g-ges-f*. Sie ist im Unterschied zu Beethovens Werken der frühen und mittleren Periode nicht in ein musikalisches Thema eingebettet, sondern wird durch musikalisches Material hervorgerufen, das keinen Anspruch auf individuelle Prägung erhebt: Sie entzündet sich an der Bruchstelle der verfremdend zitierten barocken Figur eines Lamentobasses. Diese erweist sich vorwiegend als ein *melodisches* Kontinuum, das an der Satzoberfläche immer wieder ausdrucksvoll formuliert wird. Der eingangs exponierte thematische Konflikt zeigt sich darüber hinaus durch den ›ideellen‹ Ebenenplan des Quartetts B-G und dessen Verfremdung durch das Tiefchroma *Ges*. Diese tiefchromatische Tendenz wird auch in den übrigen Sätzen reflektiert. Man kann daher sagen, dass die im Anfang ideell angelegte Tonfolge das harmonische Programm der Komposition verdichtet zusammenfasst.

In philosophischer Hinsicht verleiht Hohlfeld einer erst im Verlauf des Werkes vorgenommenen Beziehungszuweisung einen geradezu ontologischen Charakter. Dies geschieht sowohl terminologisch in der Rede von der ›originären‹ Fluchtebene als auch analytisch in dem Gedanken, bestimmte Ebenenpläne seien tonartenspezifisch und in elementaren thematischen Gestalten gewissermaßen präfiguriert. Hier zeigt sich die strukturalistische Eigenart in Hohlfelds Ausführungen am deutlichsten: struktureller Sinn ist nicht von vornherein da, sondern wird durch eine zirkuläre Selbstreferentialität generiert, die von einer willkürlichen, das heißt

letztlich sinnlosen Setzung ihren Ausgang nimmt. Aus der Perspektive eines unvoreingenommenen Hörers, der sich ganz in der Prozessualität des Werkes befindet, wird durch die sich herausbildende Konkurrenz der Ebenen G und Ges bereits Gewesenes erst im Nachhinein neu beleuchtet beziehungsweise mit Bedeutung aufgeladen. So ließe sich sagen, dass sich beim Hören des Beginns die Wirkung des Unvollständigen und Fragmentarischen zunächst nicht einstelle und erst im Nachhinein die Möglichkeit, den chromatischen Ansatz tetrachordisch zu komplettieren überdeutlich herausgestellt würde. An dieser Stelle kann man besonders gut die Verschränkung von ursprungslogischen Annahmen und rekursivem Vorgehen bei Hohlfeld erkennen: Das analytisch aufgeschlüsselte Potential der Anfangswendung wird im Nachhinein als ideelles Moment in sie hineingedacht.

Das lässt sich noch an einem anderen Punkt verdeutlichen. Der Anfang scheint (insbesondere vor dem Hintergrund von Hohlfelds Deutung) geradezu mit strukturellem Sinn aufgeladen zu sein. Gleichzeitig tritt er in der nackten Materialität einer fragmentierten Unisono-Linie sinnabweisend und rätselhaft auf die Bühne des musikalischen Geschehens: Was hier in einer Geste der ostentativen Bedeutungsinszenierung unisono vorgetragen wird, entzieht sich auf eine eigentümliche Weise auch einer eindeutigen Sinnzuschreibung, weil das, was in struktureller Hinsicht ›gemeint‹ ist, gar nicht beziehungsweise erst nachträglich erscheint.¹⁹² Diese Nachträglichkeit des Sinnes ist auch der spezifischen Zeitlichkeit des musikalischen Verlaufs geschuldet, die Hohlfeld zu überwinden versucht, indem er eine aus dem analytischen Blick auf die musikalische Gesamtarchitektur gewonnene Erkenntnis in den zeitlichen Ablauf der Musik ›hineinzudenken‹ versucht. An dieser Stelle wird deutlich, was Hohlfeld unter einer *Schule musikalischen Denkens* versteht: Er möchte das musikalische Denken des ›Tonsetzers‹ idealtypisch als sich im Werk selbst wiederholenden und manifestierenden gedanklichen Prozess nachvollziehen.

¹⁹² Wie Gilles Deleuze betont, ist der Sinn immer ein ›Resultat‹ beziehungsweise eine Auswirkung von einem in sich selbst sinnlosen differentiellen Gefüge: »Es gibt zuinnerst einen Un-Sinn des Sinnes, aus dem der Sinn selbst resultiert. Der Un-Sinn ist keinesfalls das Absurde oder der Gegensatz des Sinnes, sondern das, was ihn, in der Struktur zirkulierend, zur Geltung bringt und erzeugt.« (Deleuze 1992, 15) Das bedeutet, dass der strukturelle Sinn zwar plötzlich ›da‹ sein kann, aber erst in der konkreten Konfiguration eines Anfangens, der immer auch etwas Willkürliches beziehungsweise Zufälliges innewohnt, weil sie aus einem Moment der ›Wahl‹ beziehungsweise der Entscheidung hervorgeht. Für Hohlfeld erscheint das Anfangen der Musik als sorgfältig geplanter Ausdruck einer kompositorischen Vorab-Konzeption. Diese Sichtweise verschiebt aber lediglich das Problem, weil Beethoven auch während einer imaginierten Planungs-Phase eines neuen Werkes irgendwann angefangen haben muss: Auch seine am Anfang des Kompositionsprozesses vermeintlich gefasste ›apriori-Idee‹ (Hohlfeld 2003, 91) muss ja irgendwo hergekommen sein... Für Hohlfeld schöpft der ›Tonsetzer‹ die ›Keime‹ seiner Ideen aus »zeitlos gültig[en]« Konstanten (ebd. 12), womit der Punkt markiert ist, an dem Hohlfelds Ansatz eindeutig der Metaphysik verpflichtet ist. Will man diese metaphysischen Prämissen kritisieren beziehungsweise ›dekonstruieren‹, muss man an diesem Punkt ansetzen. Ich tue das im abschließenden Teil der Arbeit, indem ich den dem Anfang des Quartetts eingeschriebenen ›Un-Sinn‹ als durch eine musikalische Allegorie aufgegriffene ursprüngliche ›Disjunktion‹ von Zeichen und Bedeutung interpretiere.

3 Philosophische Kontextualisierung der Analyseergebnisse

Bisher wurde die Signifikanz der dem Quartett vorangestellten Halbtonfolge *b-a-as-g* allein auf einer musikalisch-strukturellen Ebene aufgezeigt. Trotz allem Verzicht auf inhaltliche beziehungsweise ästhetische Wertungen wohnt einer musiktheoretischen Analyse immer auch ein gewisses hermeneutisches – also erklärendes, auslegendes und übersetzendes – Moment inne, weil ihr ein bedeutungsbezogener Selektions- oder Abstraktionsvorgang vorgelagert ist. Denn *jede* sinnhafte Deutung eines ästhetischen Gegenstandes erweist sich als Sinnprojektion darin, dass sie eine Selektion von materialen Elementen und ihren formalen Relationen als sinnproduzierend voraussetzt.¹⁹³ Die Kriterien für diesen Selektionsvorgang sinnrelevanter Eigenschaften (Analyse) aus einem ästhetischen Objekt (op. 130) nannte ich in Anlehnung an Barthes ›Simulacren‹ (Trugbilder), weil ihnen ein notwendig spekulatives beziehungsweise vorausgreifendes Moment zugrunde liegt. Im Rahmen der Analyse tauchte immer wieder der Begriff des ›Sinns‹ auf. Dieser war allerdings nur auf den formalen Zusammenhang des musikalischen Materials bezogen: Die eindeutige Hinwendung zur strukturellen Organisation der Musik ließ vorläufig vollkommen offen, ob mit der das Quartett durchziehenden fallenden Chromatik und den tiefchromatischen Verfremdungen ein bestimmter Ausdrucksgehalt verbunden ist, oder ob hier lediglich eine ›neutrale‹ musikalische Struktur erscheint, die sich von allen inhaltlichen Bedeutungen losgelöst hat.

Im Zuge einer philosophischen Interpretation drängt sich nun zunächst die Frage auf, ob die Halbtonfolge, die zu Beginn des Quartetts in einer Geste der ostentativen Bedeutungsinszenierung unisono präsentiert wird, auch auf einen ästhetischen Sinn verweist, der sich ausgehend von den analytischen Ergebnissen entschlüsseln und in Worte fassen ließe. Eventuell kann der im Vorangegangenen häufig gebrauchte Begriff ›Lamentobass‹ einen ersten Anhaltspunkt zur Beantwortung dieser Frage bieten. Bei Hohlfeld wurde er lediglich dazu verwendet, eine chromatische Folge, von der aus strukturelle Zusammenhänge verdeutlicht werden konnten, sprachpragmatisch zu bezeichnen. Über einen vermeintlichen Ausdruck von Trauer oder Klage, wie ihn die Begriffsverwendung impliziert, ist damit noch nichts gesagt. Auch die im gesamten Quartett immer wieder auftauchende und eigentümliche Zerstückelung der barocken Lamento-Figur in vereinzelt Fragmente wurde lediglich in Bezug auf die durch die Bruchstellen hervorgerufenen kompositionstechnischen und formalen Bezüge und nicht im Hinblick auf ihre mögliche Bedeutsamkeit diskutiert.¹⁹⁴ Diese soll nun im Rahmen einer

¹⁹³ Vgl. dazu ausführlich Wellmer 2009, 139ff.

¹⁹⁴ Der Begriff der ›Bedeutsamkeit‹ wird in jüngerer Zeit im Zusammenhang mit der Musik vor allem von Albrecht Wellmer verwendet und hat im Gegensatz zur ›Bedeutung‹ einen eher offenen und un abgeschlossenen Charakter. (Vgl. Ausführlich Wellmer 2009, 166ff.) Wellmer meint in diesem Zusammenhang auch den

ästhetischen Kontextualisierung der Analyseergebnisse in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken.

3.1 *La Malinconia* aus op. 18/6

Begibt man sich – im Sinne einer Hohlfeldschen ›Genealogie der Strukturelemente‹ – in Beethovens früheren Werken in B-Dur auf die Suche nach chromatischen, an die barocke Figur des ›Lamentobasses‹ erinnernden musikalischen Erscheinungen, dann wird man neben der 4. Symphonie B-Dur op. 60 vor allem im Schlusssatz des 1801 uraufgeführten Streichquartetts B-Dur op. 18/6 fündig.¹⁹⁵ Diesem ist eine langsame Einleitung mit dem programmatischen Titel *La Malinconia* (›Die Melancholie‹) vorangestellt, die – wie die langsame Einleitung zum ersten Satz aus op. 130 – insbesondere aufgrund ihrer raumgreifenden chromatischen Harmonik nicht als langsame Hinführung zu einem Allegro-Teil, sondern als eigenständiger, auf den weiteren Verlauf strukturbildend wirkender Satzteil auftritt.¹⁹⁶ Die Entstehungszeit des Quartetts (April bis August 1800) wurde mehrfach zum Anlass genommen, über mögliche Verbindungen zwischen der musikalisch dargestellten ›Melancholie‹ und der von Beethoven in einem Brief an Karl Amenda vom 1. Juli 1801 im Zusammenhang mit der ihm drohenden Ertaubung erwähnten »traurige[n] Resignation«¹⁹⁷ zu spekulieren. In diesem Brief heißt es:

[...] wie oft wünschte ich dich bey mir, denn dein B. lebt sehr unglücklich, im Streit mit Natur und schöpfer, schon mehrmals fluchte ich letzterm, daß er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufall ausgesetzt, so daß oft die schönste Blüthe dadurch zernichtet und zerknickt wird, wisse, daß [...] mir der edelste Theil mein Gehör sehr abgenommen hat, schon damals als du noch bey mir warst fühlte ich davon spuren, und ich verschwiegs [...] solche Krankheiten sind die unheilbarsten, wie traurig ich nun leben muß [...]. O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu dir, aber so von alles muß ich zurückbleiben, meine

sogenannten ›Weltbezug‹ der Musik. Dieser »verlangt, insbesondere wo es sich um die sogenannte ›absolute‹, das heißt um reine Instrumentalmusik handelt, nach einer produktiven Versprachlichung, für die es keine Regeln gibt, für die uns für gewöhnlich die Worte fehlen und nach der gleichwohl die musikalische Erfahrung von sich aus verlangt, da erst durch sie etwas von der unendlich erfahrenen Bedeutsamkeit einer Musik zur Sprache kommen kann.« (Wellmer 2009, 107) Allerdings verhält sich Wellmer zufolge gerade die Musik »als die sprachfernste der Künste gegenüber allen Versuchen, ihre Bedeutsamkeit in Worte zu fassen, am sprödesten [...]«.« (Ebd., 166.)

¹⁹⁵ Die Verbindung von Streichquartett B-Dur op. 130 zur Vierten Symphonie op. 60 stellt Hohlfeld am Ende seines Typoskripts zu op. 130 heraus: »Ein interessanter Vergleich ergibt sich von hier [...] zur IV. Symphonie (op. 60 von 1806). Hier beginnt die Einleitung aus *Ges*, das nach *Fis* enharmonisiert wird und über *G* bis nach *A* ascendiert [...]. Das Vorfeld zur Reprise ab T. 269 setzt aus *g* an, descendiert dann über *Fis/Ges* nach *F*.« (Hohlfeld o.J.-a, 53.)

¹⁹⁶ Auch das Adagio aus *La Malinconia* wird im an es anschließenden *Allegretto* noch zweimal aufgegriffen: Die Takte 1-4 und 9-12 kehren leicht abgewandelt »vor der letzten Reprise des Hauptthemas wieder, und zwar – strukturell wesentlich – als Anstoß zu einer rudimentären Durchführung, nicht als bloße Reminiszenz.« (Dahlhaus 1979, 352f.)

¹⁹⁷ Beethoven 1996, 87.

schönsten Jahre werden dahin fliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein Talent und meine Kraft geheißten hätten – traurige *resignation* zu der ich meine Zuflucht nehmen muß [...].¹⁹⁸

La Malinconia betritt insofern gattungsgeschichtliches Neuland, als sich weder bei Haydn noch bei Mozart Satzbezeichnungen finden, in denen explizit angedeutet wird, welche psychologischen Motive dem Ausdrucksgehalt eines Satzes zugrunde liegen. Doch sind es wirklich rein subjektive und biographische Beweggründe, die Beethoven veranlassen hier – musikalisch – von Melancholie zu ›sprechen‹? Oder geht es ihm, wie Dahlhaus meint, vielmehr darum, das musikalische »Portrait einer ›philosophischen‹ Melancholie« zu zeichnen, das sich als Stilisierung eines allgemeinen Seelenzustandes versteht?¹⁹⁹ Dieses Portrait ließe sich nicht nur als Ausdruck einer realen, gewissermaßen empirischen Niedergeschlagenheit Beethovens auffassen, sondern auch als Darstellung des ›saturnischen Temperaments‹, dessen Charakterisierungen bis in die Antike zurückreichen.²⁰⁰

La Malinconia weist einige Elemente auf, die sich auch im ersten Satz von op. 130 finden. Zum einen erinnert ihre durch und durch »›spekulative Chromatik«²⁰¹, die teilweise als – wie Joseph Kerman es treffend formuliert hat – »harmonische[s] Labyrinth« erscheint, an die komplexen chromatischen Bezüge in der Adagio–Einleitung von op. 130.²⁰² So findet sich auch in *La Malinconia* in Takt 7ff. der chromatisch fallende Ansatz *b-a-as-g*: Der Bass des Anfangsthemas (zunächst Viola, dann ab T. 5 Cello) stagniert zunächst auf *b* und sinkt dann chromatisch über *a*, *as* und *g* bis *fis* (T. 12) ab, das sich als Basston eines h-moll Quartsextakkords entpuppt.

¹⁹⁸Ebd., 186f. Den »Seelenzustand eines Melancholischen [...] mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen« soll Beethovens Worten zu Anton Schindler zufolge bereits der langsame Satz, *Largo e mesto*, aus der Klaviersonate op. 10/3 ausdrücken, allerdings ohne charakterisierende Überschrift. (Vgl. Schindler 1871, 141.)

¹⁹⁹ Dahlhaus 1979, 352.

²⁰⁰ In der weit zurückreichenden Geschichte des Melancholie-Begriffs spielt der mächtige und düstere Planet Saturn eine zentrale Rolle. Saturn, das ist »der fernste Stern des Planetensystems, der Gott des Dunklen, Kalten und Schweren« (Böhme 1988, 265). Sein Einfluss verursacht einerseits Stumpfheit und Lethargie, andererseits Tiefsinn und den Hang zu schwermütiger Kontemplation. Das saturnische Temperament hat somit zwei Seiten: auf der einen Seite Qual und Wahnsinn und auf der anderen göttliche Erleuchtung und inständige Forschung. Die mythologische Rolle Saturns, der als Gott Extreme, Polaritäten und Heterogenitäten in sich vereint, bildet sich in der Widersprüchlichkeit des neuzeitlichen Subjekts ab, welche Hartmut Böhme zufolge darin besteht, »Wissender mit unglücklichem Bewusstsein zu sein und als ein Entfremdeter auf exzentrischer Bahn zu fliegen, nicht in ruhiger Mitte ausbalanciert, sondern zwischen dunkelster Grübeleien und hellster Vision hin und her schwankend.« (Ebd.) Vgl. zum Thema der ›saturnischen Melancholie« ausführlich Böhme 1988, 256ff. sowie die Studie Panofsky/Klibanski/Saxl 1990, insbesondere 203ff.

²⁰¹ Dahlhaus 1979, 355.

²⁰² Kerman 1979, 76. Vgl. ebd.: »In any case, *La Malinconia* is the most unusual, the most original movement among the op. 18 Quartets.«

Die Enharmonik von *f* zu *eis* ist dabei zwischen T. 11 und 12 als klanglicher ›Ruck‹ hörbar.²⁰³ Zum Ende des Satzes gewinnt der aufsteigende Quartgang *e-f-fis-g-gis-a* im Cello strukturelle Bedeutung als harmonisches Fundament des Schlussabschnitts.

Sowohl in T.7ff. als auch in T.37ff. drängt sich die Assoziation eines fallenden beziehungsweise steigenden ›passus duriusculus‹ oder Lamentobasses auf. Die chromatischen Gänge erscheinen jedoch wie in op. 130 auch hier verfremdet und variiert: Weder die Ausdehnung der chromatischen Linien, die nicht immer den Quartrahmen einhalten, noch deren eher experimentelle als barock vorgeprägte Harmonisierung lassen eine eindeutige Identifizierung der barocken Figur zu. Dennoch ist ein Bezug auf den Affektgehalt des Lamentos kaum zu verkennen: Zwischen den chromatischen Progressionen und den durch die Satzbezeichnung ›Melancholie‹ aufgerufenen Assoziationen von Trübsinn und Traurigkeit entsteht ein ›Signifikanzfeld‹, innerhalb dessen sich die gedankliche Auseinandersetzung mit der musikalisch hervorgerufenen Bedeutsamkeit bewegt.²⁰⁴ Dieses Changieren zwischen Anknüpfung und Abwandlung rückt den barocken Topos in *La Malinconia* in ein »Zwielicht«²⁰⁵, welches als die eigentliche Ausdrucksform der Melancholie erscheint. Nicht mehr die barocke Figur drückt die Gemütsverfassung der Melancholie aus, sondern ihre verfremdende Inszenierung als ›Bruchstück‹ und Gegenstand der kompositorischen Reflexion. So lassen sich in *La Melanconia* nur noch Spuren eines Lamentos auffinden, die ihre Herkunft zwar nicht verschweigen, sich aber auch nicht klar zu ihr bekennen, sondern stattdessen eine ›Ununterscheidbarkeitszone‹ ausbilden, die zum »Gegenstand des Grübelns« werden kann.²⁰⁶

Beethovens Bezug auf den barocken Topos des Lamentobasses beinhaltet also bereits in *La Malinconia* eine Überbietung von überkommenen Gefühlswelten: Klage und Traurigkeit werden durch eine Vervielfachung der chromatischen Bezüge zu tiefsinniger Grübelei gesteigert. Der Arzt Johann Georg Zimmermann (1728–1795), der sich unter anderem in seinem Buch *Über die Einsamkeit* ausführlich mit der Melancholie beschäftigt hat, sah in der Neigung zu beharrlich analytischem Denken eine Vermittlung zwischen Schwermut und Tiefsinn:

²⁰³ Im modulierenden Fugato hat die Verwechslung von *gis* zu *as* rein praktische Gründe: Der chromatische Gang mit obligatem Kontrapunkt des Fugato führte – bei ausbleibender ›Korrektur‹ – nach *his-moll*.

²⁰⁴ Albrecht Wellmer verwendet den ursprünglich von Roland Barthes geprägten Begriff eines ›Signifikanzfeldes‹, um zu beschreiben, inwiefern von einem »Verweis der akustischen Konfiguration auf etwas, was in dieser Konfiguration als bloß akustischer nicht aufgeht, also von einer *Bedeutsamkeit* dieser Musik« gesprochen werden kann. (Vgl. Wellmer, 2009, 112f.) Gerade weil es Wellmer zufolge nicht darum gehen kann, das musikalisch ›Gesagte‹ in etwas sprachlich ›Gesagtes‹ zu übersetzen, stellt die Musik eine Herausforderung an das produktive Sprachvermögen dar: Ihre ›Signifikanz‹ »will ›benannt‹ werden, gerade wo sie sich dem Wort widersetzt.« (Ebd., 118) Vgl. zu Barthes Begriffsverwendung Barthes 1990, 299ff.

²⁰⁵ Dahlhaus 1979, 357.

²⁰⁶ Benjamin 1974, 319.

Jede tiefsinnige Überlegung will, dass man bei dem zu untersuchenden Gegenstande verweile, dass man ihn in alle seine Teile auflöse, dass man die Teile stückweise und in der Beziehung auf das Ganze betrachte und dass man von dieser Untersuchung durch keinen fremden Gedanken sich abziehen lasse. Darum ist der Tiefsinn der gerade Weg zur Melancholie, in welcher alle Ideen in einer verschlungen sind.²⁰⁷

Durch die differenzierte Behandlung der chromatischen Bezüge zeigt sich in Beethovens *La Malinconia* ein gewisser Hang zum Analytisch-Kontemplativen, der nach Zimmermann dem Tiefsinn des Melancholikers eigentümlich ist. Klage und Melancholie scheinen somit auf eine eigentümliche Weise miteinander verworren zu sein. Laut Dahlhaus drückt sich in der Beharrlichkeit, mit der die an der Satzoberfläche sehr unterschiedlich erscheinenden Gestalten in den Sog der Chromatik hineingezogen werden,

eine trübsinnige Insistenz aus, mit der die Schwermut aus allen Gegenständen, die sie sich betrachtend zu eigen macht, immer nur das Bild ihrer selbst herausliest. Der Tiefsinn, der aus der Melancholie entspringt, ist entwicklungslos. So weit er in die reale Welt der Objekte ausgreifen mag, so unentrinnbar fühlt er sich auf sich selbst zurückgeworfen. Die Kontemplation des Melancholischen geht nicht ins Offene hinaus, sondern beschreibt einen Kreis.²⁰⁸

Die trübsinnige und entwicklungslose Insistenz des Melancholischen, die wie der Planet Saturn kontemplativ ihre Bahnen zieht, lässt sich in *La Malinconia* auf struktureller Ebene insbesondere an der zirkulären Selbstbezüglichkeit der Chromatik festmachen, die zwar durch unterschiedliche Enharmonisierungen variierend in Szene gesetzt, dabei aber immer wieder dorthin zurückgeworfen wird, wo sie ihren Ausgang nahm. Die musikalische Struktur des Satzes ist in dieser Lesart von Beethovens Versuch bestimmt, eine Seelenverfassung darzustellen, die sich abgründig versenkt, »ohne Grund zu finden, da sie nicht durch den Bezug [...] auf einen konkreten Gegenstand bestimmt ist, durch dessen Ersetzung sie abgeschlossen und beendet werden könnte«. ²⁰⁹

²⁰⁷ Zitiert nach Dahlhaus 1979, 359.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Menke 2010, 153.

3.2 Das ästhetische Zaudern

Auch in Bezug auf op. 130 könnte man von tiefsinnigen ›Spekulationen‹ sprechen, die sich an der fallenden Chromatik immer wieder ›entzünden‹. Wie mit Hohlfeld gezeigt werden konnte, fungiert der Lamentobass dort als Vehikel der strukturellen Organisation des Quartetts und bildet somit den immer wieder aufgegriffenen Ansatzpunkt musikalischer Sinnbezüge. Doch führt der von Beethoven zu Beginn des Quartetts angesetzte schwere und ›ernsthafte‹ Gang, nicht auch in einen »Abgrund des bodenlosen Tiefsinns, [...] dessen Daten unvermögend [sind] in philosophische Konstellationen zu treten«?²¹⁰

Am Anfang des Quartetts kommt es zu einer eigentümlichen Verschränkung von Sinnerzeugung und Sinnsubversion: Eine in ihrer Materialität nackt und roh ausgestellte Folge musikalischen Materials (*b-a-as-g*) fungiert als ›Träger‹ von strukturellem Sinn, weil sie auf eine über sie hinaus deutende formale Organisation verweist. Die zu Anfang exponierte Tonfolge wirkt aber unter anderem deshalb ›sinnabweisend‹, weil jeder ihrer einzelnen Töne aus für sich genommen asignifikantem Klangmaterial hervorgeht. Erst die Kontextualisierung der einzelnen Töne mit anderen Tönen führt zu einer (mehr oder weniger) dechiffrierbaren musikalischen Gestalt, die als sinnvoll erfahren beziehungsweise in einer Analyse als strukturbildend identifiziert werden kann. Beethoven setzt die ursprüngliche Asignifikanz allen musikalischen Materials im Fall von op. 130 insofern auf eine besondere Weise in Szene, als dass eine als mehrstimmiges Satzmodell kodifizierte barocke Figur dem Quartett fragmentiert vorangestellt wird: Es findet – in satztechnischer Hinsicht – also zunächst ein ›Rückbau‹ von musikalischer Komplexität und eine mit diesem verbundene ›Zer-Stückelung‹ des Topos statt.²¹¹ Diese, auf den ersten Blick als eine nachträgliche Vereinfachung erscheinende Kompositionstechnik könnte man als ›Ent-Signifizierung‹ bezeichnen. Sie führt in ästhetischer Hinsicht zu einer gewissen Ratlosigkeit darüber, mit was man es hier eigentlich genau zu tun hat: Der Lamentobass steht irgendwie im Raum, gleichzeitig scheint ein eindeutiger Bezug auf ihn nicht gemeint zu sein.²¹² Auf der anderen Seite ist die Anfangspassage regelrecht mit

²¹⁰ Benjamin 1974, 404.

²¹¹ Diesen Vorgang bezeichnet Adorno als ›abstrakt stehen gelassene Voraussetzung‹ der Komposition: »Die Voraussetzung wird nicht mehr vermittelt: als einmal gewonnene bleibt sie abstrakt stehen und wird gleichsam von den subjektiven Intentionen durchschossen. Der Identitätszwang wird durchbrochen und die Konventionen sind seine Trümmer.« (Adorno 1993, 226) Beethoven lässt sich auf diese Weise beim Komponieren ›in die Karten‹ schauen: Das, was im Verlauf der Komposition die strukturelle Grundlage bildet, stellt er ihr nackt und unvermittelt voran.

²¹² Die geschilderte Ent-Signifizierung musikalischen Materials führt paradoxerweise auch dazu, dass ihr eigener Aufweis als angreifbar erscheint. Zurecht könnte nämlich gegen die Rede von einem das Quartett eröffnenden ›Lamentobass‹ eingewendet werden, die Bezüge seien hier nicht klar, die Rede von einer barocken Figur rein spekulativ beziehungsweise vor dem Hintergrund einer historischen Begriffsverwendung nicht zu halten etc. In gewisser Weise trifft dieser Vorwurf aber den Nagel gerade auf den Kopf, weil das, was sich ästhetisch ereignet, eben *nicht* eindeutig identifiziert werden kann, sondern vielmehr von Uneindeutigkeit geprägt ist.

Signifikanz aufgeladen. Sie scheint zeichenhaft auf eine Bedeutung zu verweisen, ohne dass man sagen könnte, worin diese genau liegt: Die Musik ähnelt einer glatten Fläche, an der man permanent abzurutschen droht. Die sich hier andeutende Verschränkung von sinnabweisenden und sinnproduzierenden Aspekten, kann man, in Anlehnung an Paul Valéry, als das unendliche ›Zaudern‹ der Musik zwischen Klang und Sinn beschreiben. Auch Albrecht Wellmer bezieht sich auf dieses »Zögern des Kunstwerks an der Schwelle von Klang(struktur) und Sinn«²¹³ und meint damit, dass die Musik kraft ihrer Materialität und formalen Organisation einen Sinnzusammenhang ebenso suggeriert wie dementiert. Das bedeutet in Bezug auf unser Beispiel, dass in dem Augenblick, in dem aus dem ästhetischen Objekt Signifikanten ausgewählt werden, neue Fragen bezüglich des Materials, aus dem ausgewählt wurde, entstehen; diese führen zu wieder neuen und anderen Selektionen von Signifikanten usw. Wie Christoph Menke verdeutlicht hat, ist der ästhetische Modus der Signifikantenbildung somit

selbstdestruktiv oder-subversiv: Die Mittel selektiver Reduktion des Materials, bewirken, wenn sie ästhetisch vollzogen werden, ihr Gegenteil, die Aufstockung unselektierten Materials; die ästhetische Depotenzierung der Signifikantenselektion ist zugleich eine Potenzierung ihres Materials.²¹⁴

Es deuten sich hier im Zusammenhang mit op. 130 bestimmte negativitätsästhetische Annahmen an, die auch Theodor W. Adornos Beethoven-Interpretation maßgeblich beeinflusst haben.²¹⁵ In seinen vielzitierten Aufzeichnungen zu Beethovens Spätstil macht sich Adornos negativitätsästhetische Position vor allem darin bemerkbar, dass er von einer »Zerrüttung des Sinns« spricht.²¹⁶ Die musikalische Sprache sei auf-›gesprengt‹, und die nach dieser ›Sprengung‹ zurückgelassenen »Trümmer« begännen »beredt zu werden wie Allegorien.«²¹⁷ Auf diese Weise würden »Konventionen« zu »Ausdruck«: in der »nackten Darstellung ihrer selbst«.²¹⁸

Adornos auf den ersten Blick eher rätselhafte Formulierungen von ›ausdrucksvollen Konventionen‹ und ›trümmerhaft beredten‹ Allegorien beim späten Beethoven lassen sich am besten dann systematisch rekonstruieren, wenn man sie zu Walter Benjamins Hauptwerk *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in Beziehung setzt. Dieses hat einen großen Einfluss auf Adornos

²¹³ Wellmer 2009, 135.

²¹⁴ Menke 1991, 67.

²¹⁵ Die Negativitätsästhetik geht, ganz allgemein gesprochen, von der Annahme aus, dass sich Kunstwerke jedem eindeutigen Verstehensprozess entziehen und dass sich ihre unhintergehbare Autonomie darin zeigt, dass sie einer auf sie angewendeten eindeutigen Bedeutungszuweisung widersprechen. Vgl. dazu ausführlich Menke 1991, S. 19ff.

²¹⁶ Vgl. Adorno/Mayer 2001, 139.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Adorno 1993, 183.

Philosophie und somit auch auf seine Deutung von Beethovens Spätwerk ausgeübt.²¹⁹ Liest man Adornos Überlegungen zu Beethovens Spätstil vor dem Hintergrund von Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels, dann ergeben sich – gewissermaßen durch Adornos Texte hindurch vermittelt – spannende und bisher noch nicht diskutierte Verbindungen zwischen Benjamins Philosophie und Beethovens Musik.²²⁰ Einen zentralen Schlüssel zum Verständnis der bereits erwähnten negativitätsästhetischen Positionen Adornos, die ihre Fortsetzung auch in aktuellen musikästhetischen Diskussionen finden, bildet der von Benjamin im letzten Kapitel seines ›Barock-Buches‹ konzipierte Begriff der Allegorie.²²¹

3.3 Dürers *Melencolia I*

Einen wichtigen Ausgangspunkt für Benjamins Überlegungen zur Allegorie im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* bildet der Kupferstich *Melencolia I* von Albrecht Dürer (siehe Abbildung 3). Das Bild zeigt einen Engel mit düsterem, in die leere Unendlichkeit gerichteten Blick, der von auf dem Boden verstreuten Gegenständen umgeben ist, denen sein »versunkenes Grübeln«²²² zu gelten scheint. Viele dieser Gegenstände haben eine Beziehung zur technischen Praxis und mathematischen Wissensgewinnung: Hammer und Säge, Zirkel und Buch, Waage und Lineal, Nägel und Zange. Darüber hinaus findet sich ein mathematisch-astrologisches Gebilde, das magische Quadrat und ein geometrisch konstruierter Körper. Die Bedeutung dieser verschiedenen, zunächst scheinbar willkürlich nebeneinander gestellten »Gerätschaften des tätigen Lebens«²²³ erschließt sich zumindest teilweise, wenn man berücksichtigt, dass Saturn – der dunkle Herrscher über alle von der Melancholie Befallenen – der antiken Mythologie zufolge auch der Herr über die ›saturnischen‹ Berufe ist: Baumeister, Steinmetz, Tischler, Drechsler und Zimmermann. Alle diese Berufe bedienen sich der Geometrie und der Mathematik. Dürer stellt auf dem Kupferstich somit einen Engel dar, der vom

²¹⁹ Vgl. dazu zum Beispiel van Reijen 1992. Der Einfluss von Benjamins ›Barock-Buch‹ war in der Frühphase von Adornos Philosophie sogar so groß, dass der ansonsten eher höflich-zurückhaltende Benjamin ihn in einem Brief vom 17.7.1931 im Zusammenhang mit Adornos Antrittsvorlesung in Frankfurt offen des Plagiats bezichtigte: »Diesen Satz unterschreibe ich. Schreiben aber hätte ich nicht können, ohne in ihm auf die Einleitung zum Barockbuche hinzuweisen, in dem dieser – völlig unverwechselbare und in dem bescheidenen Sinne, in dem so etwas ausgesprochen werden darf – neue Gedanke ausgesprochen worden ist. Ich an meiner Stelle hätte hier den Hinweis auf das Barock-Buch nicht unterlassen können. Muss ich nun nicht hinzufügen: ich an ihrer Stelle noch weniger?« (Adorno/Benjamin 1994, 18.)

²²⁰ Die philosophischen Schriften Walter Benjamins wurden bislang noch nicht mit Beethovens Musik in Verbindung gebracht. Der hier im Folgenden angedeutete Versuch, Benjamins Konzeption der Allegorie auf Beethovens Musik zu beziehen ist somit ohne Vorbild. Auch beruft er sich nicht auf Äußerungen Benjamins in dieser Richtung. Vielmehr folgt er einem Verfahren, das sich bei Benjamin selbst finden lässt und das darin besteht, eigene Begriffe in Bewegung zu versetzen, indem sie auf fremde und noch nicht kontextualisierte Zusammenhänge übertragen und dadurch weitergetrieben werden.

²²¹ Vgl. dazu zum Beispiel Adorno 1970, 65ff. Zum Anschluss daran vgl. Menke 1991, 19ff. und Wellmer 1991.

²²² Benjamin 1974, 320.

²²³ Ebd., 319.

Geist der Mathematik und der Geometrie sowie von den davon abgeleiteten technischen Möglichkeiten resignierend ablässt und in eine kontemplative Starre angesichts leerer Unendlichkeit fällt.²²⁴ Man kann dieses Bild als allegorische Darstellung der Kunst verstehen, die sich von Wissenschaft und Technik trennt, um ins Zeichen des Saturns zu treten. Sie bildet ihre Werke in »Zonen des Schmerzes und des Schweigens, einem Schattenreich der Kontemplation, die vor den Mächten der Geschichte abgedankt hat.«²²⁵ Wie hier von Hartmut Böhme angedeutet wird, verbirgt sich hinter Dürers Darstellung der Melancholie ein geschichtsphilosophischer Pessimismus, der einen Kontrapunkt zum an der Schwelle zur Neuzeit beginnenden Aufbruch zur menschlichen Autonomie darstellt. Von einem ähnlichen geschichtsphilosophischen Pessimismus, der aus dem Scheitern der Aufklärung angesichts der schrecklichen Katastrophen des 20. Jahrhunderts resultiert, sind auch Adornos und Benjamins philosophische Entwürfe getragen. Das Bild hat Generationen von Forscherinnen und Forschern ratlos hinterlassen und bis heute zu immer wieder neuen Deutungen angeregt. Zwar lassen sich die meisten der wahllos verstreuten Gegenstände auf dem Bild ikonographisch »entziffern« – in einen kohärenten Gesamtzusammenhang können sie allerdings nicht gerückt werden.²²⁶

Wie man anhand Dürers Kupferstich sehr gut sehen kann, ist eine Allegorie ein Bild, das etwas »anders ausdrückt«.²²⁷ In zeichentheoretischer Hinsicht unterbricht die Allegorie die automatische, weil konventionell vermittelte Sinnstiftung zwischen »Zeichen« und »Bedeutung« und macht sie gleichzeitig kenntlich, indem sie sie ästhetisch übertreibt. Auf dem Bild ist eine derartige Fülle von mit Bedeutung aufgeladenen Gegenständen verstreut, dass man gar nicht weiß, wo man zu »deuten« anfangen soll. Die Gegenstände scheinen »Chiffren« einer rätselhaften Weisheit zu sein, die sie ebenso erschließen wie versperren. Um eine Allegorie verstehen zu können muss der Betrachter die bedeutungszuweisende Konvention (zum Beispiel: »Saturn ist der Gott der Melancholie und der Berufe Steinmetz, Baumeister usw.) kennen. Ein »Unwissender«, der in diese konventionell kodifizierte Verknüpfung von allegorischem Zeichen und allegorischer Bedeutung nicht eingeweiht ist, kann die Bedeutungszuweisungen auf dem Bild im besten Fall erraten.

²²⁴ Wie heute bekannt ist, stellt Dürer auf dem Bild auch seine eigene Resignation dar, das Geheimnis der Schönheit mit den Mitteln der Rationalität (Messkunst, Mathematik) nicht konstruieren zu können. Vgl. dazu Böhme 1988, 270. In gewisser Weise handelt es sich bei dem Bild also auch um ein Selbstportrait Dürers, das dem eigenen Scheitern beim Begreifen des Schönheitsideals einen Ausdruck verleiht.

²²⁵ Böhme 1988, 274.

²²⁶ Eine ausführliche Aufschlüsselung der auf dem Bild allegorisch verstreuten Gegenstände findet sich in Klínbansky/Panofsky/Saxl 1990, 393ff.

²²⁷ Von griechisch ἀλλογορέω = »etwas anders ausdrücken«. Vgl. dazu auch Gadamer 1990, 78: »Allegorie gehört ursprünglich der Sphäre des Redens, des Logos an, ist also eine rhetorische beziehungsweise hermeneutische Figur. Statt des eigentlich Gemeinten wird ein Anderes, Handgreiflicheres gesagt, aber so, daß dieses dennoch jenes andere verstehen lässt.« Zum Begriff der Allegorie vgl. auch Haverkamp 2003 und Kurz 2009. Zur Begriffsverwendung bei Benjamin vgl. Menke 2001 201ff.

Das Bild hat auch eine ganz aktuelle Dimension: Man kann aus ihm die Darstellung einer ›nachmodernen‹ Verzweiflung herauslesen, die darin besteht, alle letztbegründenden Wahrheiten und sinnstiftenden Totalitäten verloren zu haben. Auf mein Thema bezogen bedeutete das: Der Musiktheoretiker, der seine theoretischen Instrumente dafür verwendete, das musikalische Gebiet zu vermessen, um auf diese Weise dem Kern der Wahrheit auf den Grund zu gehen, sitzt nun – melancholisch grübelnd – über einem nicht zu einem vollständigen Sinngefüge zusammensetzbaren Trümmerfeld und brütet über die einzelnen Details.

3.4 Die in der Klassik verworfene Allegorie

Die prägendste Zäsur der vielschichtigen und bis in die Antike zurückreichenden Geschichte der Allegorie war mit Sicherheit ihre weitgehende Verwerfung und Marginalisierung im Zuge der idealistischen Ästhetik. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Allegorie das Symbol als ästhetische ›Präsenz der Idee‹ gegenübergestellt und als poetischere Ausdrucksweise vorgezogen. Der in unterschiedlichen Variationen formulierte Vorwurf gegen die Allegorie unterstellte dieser, kalt, verstandesmäßig und dogmatisch zu sein, weil das durch sie Bedeutete lediglich indirekt – in einem durch Wissen vermittelten Abstraktionsprozess – erkennbar würde.²²⁸ Gegen diese als ›Gedankenspielerei‹ gebrandmarkte ästhetische Praxis versprach das Symbol einen unmittelbareren und intuitiveren Zugang zum »sinnlichen Schein der Idee«²²⁹, was dem klassischen Begriff der Einheit von künstlerisch gestalteter und idealer Schönheit mehr zu entsprechen schien.²³⁰

Der Verwerfung der Allegorie durch die idealistische Ästhetik liegt unter anderem eine bestimmte zeichentheoretische Unterscheidung zugrunde:²³¹ Während das Symbol die durch das

²²⁸ Einer der prominentesten Verächter der Allegorie ist sicherlich Georg Friedrich Hegel, der ihr vorhält lediglich eine »leere Form« zu sein, die jegliche »Subjektivität, um sie der Abstraktion ihrer Bedeutung kongruent zu machen, so aushöhlen muss, daß alle bestimmte Individualität daraus verschwindet. Man sagt es daher mit Recht der Allegorie nach, daß sie frostig und kahl und bei der Verstandesabstraktion ihrer Bedeutungen auch in Rücksicht auf Erfindung mehr eine Sache des Verstandes als der konkreten Anschauung und Gemütsstärke der Phantasie sei.« (Hegel 1970, 511f.)

²²⁹ Ebd., 151.

²³⁰ Das paradigmatische Beispiel ist hier die antike Statue, die als Verkörperung des Schönheitsideals – aus idealistischer Perspektive betrachtet – eine direkte und unmittelbare Teilhabe an der Idee der Wahrheit ermöglicht. Im Gegensatz zur Allegorie hat das Symbol »nicht durch seine Bedeutung den Bezug auf eine andere Bedeutung, sondern sein eigenes sinnfälliges Sein hat ›Bedeutung‹.« (Gadamer 1990, 78.) Die philosophische Verachtung der Allegorie zog ihre Kreise bis ins 20. Jahrhundert. Der ›Neukantianer‹ Hermann Cohen schreibt beispielsweise 1912: »Zweideutigkeit aber, Mehrdeutigkeit ist der Grundzug der Allegorie. [...] Diese Zweideutigkeit aber ist der Reichtum der Verschwendung; die Natur hingegen ist nach den alten Regeln der Metaphysik, wie nicht minder auch nach denen der Mechanik, nicht zuletzt an das Gesetz der Sparsamkeit gebunden. Zweideutigkeit ist daher überall der Widerspruch zur Reinheit und Einheit der Bedeutung.« (zitiert nach Benjamin 1974, 352f.)

²³¹ Mit ›zeichentheoretisch‹ ist hier nicht die Zeichentheorie des 20. Jahrhunderts beziehungsweise die sprachanalytische Philosophie gemeint, deren (selbst nicht einheitlicher) Symbolbegriff von demjenigen der idealistischen Ästhetik unterschieden werden muss. (Vgl. Falke 2005, 3.) Auch begriffsgeschichtlich steht die durch die idealistische Ästhetik vorangetriebene Abgrenzung von Symbol und Allegorie auf dünnem Eis:

Zeichen dargestellte Bedeutung um ihrer Besonderheit willen ausspreche und daher auch ganz intuitiv zu erfahren sei, lege die Allegorie die durch das Zeichen dargestellte Bedeutung im Voraus durch eine konventionelle Verknüpfung von Bedeutung und Zeichen fest und sei dementsprechend nur intellektuell und nachträglich zu enträtseln. Benjamin fasst die sich hier andeutende Kluft zwischen Symbol und Allegorie prägnant zusammen: »Das Symbol ist die Identität von Besonderem und Allgemeinem, die Allegorie markiert ihre Differenz.«²³²

Der philosophische Unterschied von Symbol und Allegorie kommt in erster Linie dadurch zustande, dass dem Symbol, wie Gadamer verdeutlicht, »ein metaphysischer Hintergrund« eignet »der dem [...] Gebrauch der Allegorie ganz abgeht.«²³³ Laut der idealistischen Auffassung des Symbols ist es nämlich möglich, vom Sinnlichen aus bis zum Göttlichen hinaufgeführt zu werden. Im Konzept ›darstellender Verkörperung‹ wird insbesondere die ›schöne Physis‹ zur materiellen Gestalt der Wahrheit: »Als symbolisches Gebilde soll das Schöne bruchlos ins Göttliche übergehen«, im »Bild des schönen Individuum[s]«, das zur Gestalt für die Erscheinung der Wahrheit wird.²³⁴ Als paradigmatisch für diese vom Idealismus avisierte Überschreitung der natürlichen Grenzen menschlichen Daseins zu Höherem hin kann das über sich hinauswachsende schöpferische ›Genie‹ der Klassik gelten, das im Titanen Prometheus sein antikes Vorbild findet.

Bezeichnenderweise ist es gerade der von der romantischen Rezeption als Genie schlechthin verehrte Beethoven, der sich in seinen späten Werken vom symbolischen Konzept darstellender Verkörperung verabschiedet. Seine Kompositionen sind hier nicht mehr als ein dialektischer Zusammenhang von einzelnen Momenten, ihrer Funktion und der produzierten Einheit des Ganzen konzipiert. Vielmehr gibt es, wie Adorno es ausdrückt,

in dem Spätstil Beethovens insgesamt etwas wie eine Tendenz zur Dissoziation, zum Zerfall, zur Auflösung, und zwar nicht im Sinne eines Kompositionsverfahrens, das es nicht mehr zusammenbrächte, sondern Dissoziation und Zerfall werden selber Kunstmittel, und Werke, die,

»Selbst wortgeschichtlich interessierte Forscher schenken der Tatsache oft nicht genügend Beachtung, dass der uns selbstverständlich erscheinende künstlerische Gegensatz zwischen Allegorie und Symbol erst das Resultat der philosophischen Entwicklung der letzten zwei Jahrhunderte ist [...].« (Gadamer 1990, 77) Im Rahmen dieser Arbeit ist die ursprüngliche Einheit von Allegorie und Symbol allerdings nicht von Interesse, weil es in erster Linie um die spezifische und individuelle Wiederaneignung des Allegorie-Begriffs durch Benjamin und mit dieser um dessen nachträgliche Kritik an der idealistischen Ästhetik geht.

²³² Benjamin 1974, 352. Hans Georg Gadamer drückt den gleichen Zusammenhang in anderen Worten aus: »Das Symbol ist der Zusammenfall des Sinnlichen mit dem Unsinnlichen, die Allegorie der bedeutungsvolle Bezug des Sinnlichen auf das Unsinnliche.« (Gadamer 1990, 80)

²³³ Gadamer 1990, 81.

²³⁴ Benjamin 1974, 336f und 353. Hierdurch werden auch die theologischen Implikationen des klassischen Symbolbegriffs deutlich: »Denn das Sinnliche ist nicht bloße Nichtigkeit und Finsternis, sondern Ausfluss und Abglanz des Wahren. Der moderne Symbolbegriff ist ohne seine gnostische Funktion und ihren metaphysischen Hintergrund gar nicht zu verstehen.[...] Die Untrennbarkeit von sichtbarer Anschauung und unsichtbarer Bedeutung, dieser ›Zusammenfall‹ zweier Sphären, liegt allen Formen des religiösen Kultus zugrunde.« (Gadamer 1990, 70.)

wie man so sagt, zuendegeführt, abgeschlossen worden sind, nehmen durch dieses Kunstmittel trotz ihrer Abgeschlossenheit in einem geistigen Sinn etwas Fragmentarisches an.²³⁵

Genau das hier von Adorno angeführte paradoxe Verhältnis von Abgeschlossenheit und Fragmentarhaftigkeit wird auch in Benjamins Konzeption der Allegorie thematisiert: Der Allegoriker zerschlägt das Organische, um die in alle Richtungen gefallenen Bruchstücke mit Bedeutung aufzuladen: »Kein härterer Gegensatz zum Kunstsymbol, dem plastischen Symbol, dem Bilde der organischen Totalität ist denkbar als dies amorphe Bruchstück, als welches das allegorische Schriftbild sich zeigt.«²³⁶ Die Allegorie ist für Benjamin eine »Ausdrucksform der Melancholie«²³⁷, und der melancholische Blick des ›Allegorikers‹ – dieses »verworrenen Grübler[s]«²³⁸ über »Zeichen und Zukunft«²³⁹ –, der kontemplativ bei den profanen Bruchstücken der Dingwelt verharrt, wird zum Sinnbild der seiner gesamten Philosophie.

Benjamin versucht die Allegorie, die in der idealistischen Ästhetik zugunsten des Symbols verworfen wurde, philosophisch zu rehabilitieren, indem er ihren Möglichkeiten als ästhetische Ausdrucksform der Moderne zu fungieren nachgeht.²⁴⁰ Er begreift sie nicht als eine durch dogmatische Fixierung gestiftete Zuordnung eines Bildes auf eine Bedeutung, die zum Gegenstand einer konservativen kunstwissenschaftlichen Praxis der Versinnbildlichung gemacht werden kann, sondern betont ganz im Gegenteil das Potential der Allegorie für »obsessive Bedeutungszersetzungen«²⁴¹. Entgegen dem Symbol – dem Prinzip darstellender Verkörperung, bei der das »Schöne bruchlos ins Göttliche übergehen«²⁴² soll – ist die Allegorie Benjamin zufolge nicht in sich (ab)geschlossen. Vielmehr bleibt sie »amorphes Bruchstück«²⁴³, »Ruine«²⁴⁴ und »Trümmer«²⁴⁵.

²³⁵ Adorno 1993, 267.

²³⁶ Benjamin 1974, 351f.

²³⁷ Lindner 2000, 52.

²³⁸ Benjamin 1974, 352.

²³⁹ Ebd., 370.

²⁴⁰ Diese Rehabilitierung der Allegorie findet ihre Fortsetzung in der poststrukturalistischen Literaturtheorie, welche die Allegorie als zentrale Figur dekonstruktiver Lektürestراتيجien verwendet. Vgl. dazu beispielsweise die „Dekonstruktionselemente zu einer Benjamin-Lektüre“ in Menke 2001, 7ff. Vgl. auch ebd. 203ff., de Man 1993, 85ff. sowie van Reijen 1992, 261ff.

²⁴¹ Lindner 2000, 52.

²⁴² Benjamin 1974, 337.

²⁴³ Ebd., 351f.

²⁴⁴ Ebd., 352

²⁴⁵ Ebd., 354.

3.5 Phänomenologie des Allegorischen in op. 130

In diesem Sinn nennt Burkhard Lindner als »Stichworte aus der Phänomenologie des Allegorischen«²⁴⁶, »das Werk als konzeptionelle Ruine, Willkür ästhetischer Bedeutungssetzung, Fragmentierung« sowie »Zerstückelung und montierende Zusammensetzung«²⁴⁷ – ästhetische Charakteristika also, die sich auch auf Anhieb auf die in op. 130 vorzufindende musikalisch-strukturelle Ebene übertragen lassen.

Zunächst lässt sich insbesondere die den Beginn des Quartetts bestimmende musikalische Zitationsform als allegorisches Phänomen beschreiben. Denn die Allegorien zitieren und bringen nur »als Zitationen Neues hervor«²⁴⁸. Damit eine Allegorie zustande kommt, muss daher »das allegorische Zeichen auf ein anderes, ihm vorausgehendes Zeichen Bezug« nehmen.²⁴⁹ Auch die musikalische Allegorie zu Beginn von op. 130 nimmt »zeichenhaft« Bezug auf etwas ihr Vorgängiges, nämlich auf eine zur Konvention geronnene Floskel beziehungsweise die melodische Fortschreitung eines Lamentobasses. Diese »Distanz auf den eigenen Ursprung«²⁵⁰ manifestiert sich in einer Selbst-Unterbrechung: Das Zitat, welches durch die Unisono-Instrumentierung bereits verfremdet ist, bricht nach vier Tönen ab, eine konventionelle Erwartung wird »geschnitten«. Der Anfang zeichnet auf diese Weise die Zäsur, aus der er selber bereits als Zitat hervorgegangen ist in sich selbst nach, indem er sich unterbricht. Auch in Hohlfelds Interpretation nistet sich genau in diesem Riss ein struktureller Sinn ein. Der entscheidende Tonschritt *ges-f* wird im offen bleibenden Ansatz gerade deshalb problematisiert und »verhüllt«²⁵¹, weil er fehlt. Die Fragmentierung der chromatischen Unisonolinie zu Beginn des Quartetts dient auf diese Weise der Verschlüsselung eines konzeptionellen kompositorischen Gedankens.

Aber entspricht dieser eigentümlichen Form musikalischer Zitation auch ein Anknüpfen an den traditionellen Bedeutungsgehalt der materialen Figur des Lamentobasses? Mit Sicherheit ist die Konvention eines absteigenden chromatischen Bassganges für Beethoven noch gegenwärtig.²⁵² Es scheint jedoch, als werde der satztechnische Topos hier bewusst seiner Selbstverständlichkeit beraubt und einem Verfahren der ästhetischen Verdichtung und Verfremdung ausgesetzt. In ihrer materialen Erscheinung ist die Figur präsent, nicht aber in ihrem tradierten Sinn- beziehungsweise Bedeutungsgehalt. Gleichwohl verweist das Material zeichenhaft auf

²⁴⁶ Lindner 2000, 52.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Menke 2010, 171.

²⁴⁹ de Man 1993, 104.

²⁵⁰ de Man 1993, 105.

²⁵¹ Hohlfeld 2003, 142.

²⁵² Vgl. dazu Fn. 136.

die verlorene Einheit von Material und Bedeutung. Auf diese Weise wird Sinn zugleich negiert und in der Negation bewahrt.

Die für die Allegorie – so wie Benjamin sie versteht – konstitutive Kluft zwischen Materialität und Bedeutung²⁵³ lässt sich am Anfang des ersten Satzes von op. 130 auch daran nachvollziehen, dass sich verschiedene musikalische Materialschichten schroff und »nackt«²⁵⁴ gegenüberstehen: der fragmentarisierte Lamentobass in Gestalt einer in ihrer Einstimmigkeit archaisch wirkenden Unisonolinie auf der einen Seite und der choralsatzartige vierstimmige Satz ab Takt 2 auf der anderen. Adorno spricht in diesem Zusammenhang von »Konventionen, die von Subjektivität nicht mehr durchdrungen und bewältigt, sondern stehengelassen«²⁵⁵ seien. »Als Splitter, zerfallen und verlassen«, so Adorno, »schlagen sie endlich selber in Ausdruck um.«²⁵⁶ Ein Bezug auf »Konventionen«, die in »Ausdruck« umschlagen findet sich auch bei Benjamin. Denn die »Allegorie ist beides, Konvention und Ausdruck; und beide sind von Haus aus widerstreitend.«²⁵⁷ Genau von diesem Widerstreit »spricht« die Allegorie. Ihr Ausdruck entsteht nämlich gerade dort, worin und insofern sie konventionell ist: an der Stelle eines Auseinanderklaffens von Material und Bedeutung. Benjamin begreift das allegorische Verhältnis von Ausdruck und Konvention daher auch als »Umschlag von Extremen«²⁵⁸, bei dem plötzlich und bestürzend die Konvention in Ausdruck umschlägt, und »sinnfällig das Bedeutete hervorspringt«²⁵⁹. So wie am Anfang des Quartetts, wenn eine vermeintlich banal anmutende und in ihrer musikalischen Faktur ostentativ zur Schau gestellte Unisono-Linie sich schlagartig mit Bedeutung »auflädt«, weil sie jäh unterbrochen und mit dem unerwarteten Fortgang einer vierstimmigen Halbschlusskadenz konfrontiert wird.

Der von Beethoven zu Beginn des Streichquartetts op. 130 begonnene Lamentobass wird in dieser Lesart zum *Umweg* und zum *Labyrinth* einer zerbrochenen Unmittelbarkeit, die durch keine nachträgliche Operation des Sinnes wieder zusammengefügt werden kann. Auf diese Weise interpretiert, weist der zu Beginn des Quartetts anzutreffende zitierende Bezug auf Vergangenes in ästhetischer Hinsicht weit voraus in die Zukunft: Denn der Ausdruck, den das »zerstückte« Zitat hier »sinnfällig«²⁶⁰ hervorspringen lässt gewinnt seine ästhetische Kraft auch aus seiner Ankündigung eines Zu-Kommenden, wie Adorno es in der *Ästhetischen Theorie* umschreibt: »Seine Zuflucht hat das Alte allein an der Spitze des Neuen; in Brüchen,

²⁵³ Vgl. dazu Menke 2001, 203f.

²⁵⁴ Adorno 1993, 188.

²⁵⁵ Ebd., 183.

²⁵⁶ Ebd.,

²⁵⁷ Benjamin 1974, 351.

²⁵⁸ Ebd., 337.

²⁵⁹ Ebd., 404.

²⁶⁰ Ebd., 405.

nicht durch Kontinuität.«²⁶¹ Dieser Einbruch der Diskontinuität – durch den Adorno zufolge die Kunst der Moderne charakterisiert ist – ereignet sich zu Beginn des Quartetts op. 130 als musikalische Allegorie, die ihren eigenen Ursprung durchstreicht um ihn so – zugleich – in »erregende Schrift«²⁶² zu verwandeln.

Schlussbemerkungen

Ich habe in Bezug auf Beethovens Streichquartett op. 130 zwei sehr unterschiedliche Interpretationsansätze einander gegenübergestellt: Auf der einen Seite steht ein strukturell-analytischer Ansatz, der die Re-Konstruktion eines geschlossenen Ganzen in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, auf der anderen Seite ein dekonstruktiv-philosophischer, der den »falschen Schein der Totalität«²⁶³ zum Verlöschen bringen will.

In der Hohlfeldschen Analyse­methode zeigt sich eine idealistische Ursprungslogik: Der Beginn des Quartetts wird als »Keimen«²⁶⁴ begriffen, aus dem sich alles weitere organisch entwickelt. Im Anfang eingehüllt befindet sich so bereits das Ganze, und die Formel überspannt als leitendes Prinzip »übergeordnet«²⁶⁵ die gesamte Komposition und deren Verlauf. Hohlfelds methodisches Vorgehen geht so von »einem proportionalen Bezug zwischen Detail und Ganzem – oder in umgekehrter Priorität von Ganzem und Detail – «²⁶⁶ aus. Von einer derartigen Proportionalität, die Ganzes und Detail in einem immer gleichen Verhältnis zueinander bestehen lässt, kann aus Benjamins Sicht nicht die Rede sein. Denn bereits der Anfang des Quartetts gerät in eine Distanz zu sich selber, indem er sich zitierend auf Anderes bezieht. Diese ursprüngliche Ursprunglosigkeit lässt die Komposition als aus einer Differenz hervorgegangen erscheinen, die jeden Keim bereits im Voraus gespalten hat. In diesem Sinne kann es auch nicht um eine lückenlose Aufschlüsselung eines wie auch immer gearteten ästhetischen Gesamtzusammenhangs gehen – im Gegenteil: in der Lücke selbst nistet sich – als Ausdruck eines ursprünglichen Abstands – der Sinn ein, der nie ganz transparent zu machen ist und dem als »Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens«²⁶⁷ immer auch seine eigene »Blindheit«²⁶⁸ miteingeschrieben ist.

²⁶¹ Adorno 1970, 40.

²⁶² Benjamin 1974, 352.

²⁶³ Ebd., 341.

²⁶⁴ Hohlfeld, 2000, 153.

²⁶⁵ Hohlfeld 2001, 18.

²⁶⁶ Hohlfeld 2000, 189.

²⁶⁷ Ebd., 359.

²⁶⁸ Ebd., 404.

Es werden hier zwei unterschiedliche Auffassungen des Wortes ›Ursprung‹ deutlich: Während für Hohlfeld der »Ursprung«²⁶⁹ immer den Anfang und das Sinn-Zentrum darstellt, von dem aus eine *Genesis* ihren Ausgang nimmt, folgt der ›Ursprung‹ für Benjamin einer differentiellen Logik des Aufschubs, die jeden Anfang sich selbst im Anfangen noch unterbrechen und dementieren lässt.²⁷⁰ Der Ursprung des Quartetts beschreibt in der Benjaminschen Lesart somit eine *Krisis*, deren unregelte und gewissermaßen anarchische Konturen unberechenbare Verläufe generieren. Die in der Allegorie durch ihre zeitliche Differenz zu ihrem Ursprung aufklaffende Leere, bringt ein unaufhörliches Spiel der Zeichen hervor, das niemals abgeschlossen werden kann. Ganz im Gegensatz dazu geht es Hohlfeld – auf theoretischer Ebene – immer um eine Schließung des Sinns, um die »radikale Zielsetzung einer lückenlosen Aufschlüsselung des musikalischen Zusammenhangs«²⁷¹ und um den Aufweis eines von einer keimhaften Idee hin zum großen formalen Bogen sich erstreckenden Entwicklungsprozesses. Beide Seiten finden sich – gleichzeitig – in Beethovens Musik als zwei Seiten derselben Medaille: Auf der einen die handwerkliche Ausgereiftheit und intellektuelle Durchdringung aller die Komposition bestimmenden technischen Parameter, auf der anderen Seite die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks und der unbedingte Wille, Konventionen aufzusprengen und in Richtung hin zu Unbekanntem zu überschreiten.

Wird in Hohlfelds Lesart der Begriff des ›Lamento‹ lediglich sprachpragmatisch auf eine chromatische Tonfolge bezogen, ohne dass damit irgend etwas über ihre ästhetische Bedeutung beziehungsweise einen vermeintlichen Ausdruck von Trauer oder Klage ausgesagt wäre, ist das Lamento als Ausdrucksform der Melancholie bei Benjamin in doppelter Weise relevant. Nicht mehr die Figur selbst drückt nämlich ein Gefühl der Trauer aus, sondern ihre allegorische Zer-Stückelung, die dem (melancholisch) Hörenden zur abgründigen Kluft wird, in der er sich verliert. In deren Tiefe wird er aber auch immer wieder auf die Frage treffen, *wie* diese kompositorisch zustande kam und was es mit ihrer ostentativ zur Schau gestellten Fäktur auf sich hat.

Auch zwischen den beiden hier vorgestellten Ansätzen selbst zeichnet sich also eine allegorische Kluft von ›Material‹ und ›Bedeutung‹ ab, die nicht vorschnell durch entschlossenes Entscheiden zu überwinden ist, sondern vielmehr ein methodisches Spiel des aufgehaltene

²⁶⁹ Vgl. Hohlfeld/Bahr 1994, 7.

²⁷⁰ Hans-Joachim Lenger beschreibt dieses differentielle Verweisungsspiel anhand der einfachen Gleichung $A=A$: »Das erste A ist A nur als Umweg über sich selbst als zweites. Deshalb ist es als ›erstes‹ aber bereits ein ›drittes‹. Es ist sich selbst gegenüber *verspätet*, sich entzogen, ursprünglich in sich gespalten oder Spaltung jedes Ursprungs. Ganz so, wie das lesende Auge von der linken zur rechten Seite der Gleichung springt, um von hier auf den Ausgangspunkt zurückzukommen, der dadurch zum verspäteten Ausgangspunkt seiner selbst erst wird, markiert jeder ›Anfang‹ in sich einen ›Sprung« (Lenger 2004, 68f).

²⁷¹ Bahr 2008. 343.

Zwiespalts zwischen der analytisch-strukturellen und der philosophischen Dimension der Musik herausfordert. Denn in jeder Rede von einem musikalisch-strukturellen ›Sinn‹ treten immer schon Sprünge und Risse einer ursprünglichen Differenz auf, die sie als das Phantasma einer im Voraus geleisteten Sinnprojektion ausweisen, welche – im Zuge einer Selektion sinnrelevanter Eigenschaften – anderes hinauswerfen und ausschließen musste. Auf der anderen Seite tauchen aus jeder philosophischen Dekonstruktion immer auch wieder neue Formationen des Sinns auf, welche die Probleme sich als Veränderte und an anderer Stelle wiederholen lassen. Eine derartig problematische Struktur, die in allen Antworten und Lösungen weiterhin insistiert könnte – in methodischer Hinsicht – zu einer ›Artistik des Verirrens‹ führen. Diese ließe die Gedanken in einer Zone der Unentschiedenheit balancieren, um sich über einem Abgrund bewegen zu können, den keine Akrobatik des Begriffs je ganz zu überbrücken vermag: dem Zaudern der Musik zwischen Klang und Sinn.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften* VII, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1993), *Beethoven. Philosophie der Musik*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W./Mayer, Hans (2001), »Über Spätstil in Musik und Literatur« (Rundfunkgespräch), in: *Frankfurter Adorno-Blätter* VII, München: Edition Text&Kritik, 135-145.
- Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter (1994), *Briefwechsel 1928-1940*, herausgegeben von Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bahr, Reinhard (Hg.) (2002), *Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag*, in: *Musik und... Neue Folge*, Band 2. Hamburg.
- Bahr, Reinhard (2008), »...immer das Ganze sehen. Zum musiktheoretischen Ansatz Christoph Hohlfelds«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. Jg. 5. Bd 2–3. Hildesheim. Olms, 335-347.
- Bartel, Dietrich (1985), *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber: Laaber.
- Barthes, Roland (1966): »Die strukturalistische Tätigkeit«. In: *Kursbuch* 5. Berlin:
- Barthes, Roland (1990): »Rasch«. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main.
- Beethoven, Ludwig van (1981): *Konversationshefte*. Hg.: Karl-Heinz Köhler/ Grita Herre. Bd. VIII. Hefte 91-103. Leipzig.
- Benjamin, Walter (1974): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I/1. Frankfurt am Main.
- Bekker, Paul (1912): *Beethoven*. Berlin.
- Böhme Hartmut (1988): *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main.
- Christoph Bernhard (2003), *Tractatus compositionis augmentatus. Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*: In: Joseph M. Müller Blattau (Hg.): *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel.
- Dahlhaus, Carl (1977): »Zum Begriff des Thematischen bei Beethoven«. In: Hermann Danuser u.a. (Hg.) (2003): *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*. Bd. VI. Laaber: 302–317.
- Dahlhaus, Carl (1979): »Zu Adornos Beethoven-Kritik«. In: Hermann Danuser u.a. (Hg.) (2003): *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*. Bd. VI. Laaber: 318–326.
- Dahlhaus, Carl (1983): »La Malinconia«. In: Hermann Danuser u.a. (Hg.) (2003): *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*. Bd. VI. Laaber: 352–360.
- Dahlhaus, Carl (1987): »Ludwig van Beethoven und seine Zeit«. In: Hermann Danuser u.a. (Hg.) (2003): *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*. Bd. VI. Laaber: 11–251.
- Deleuze, Gilles (1992): *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix (1977): *Rhizom*. Berlin.
- Falke, Gustav (2005): »Der späte ist der klassische Beethoven. Allegorie und Symbol als Formen mu-

- sikalischer Bedeutung«. In: *Musik und Ästhetik*. Heft 34. Stuttgart: S. 5-22.
- Fladt, Hartmut (2006): »Satztechnische Topoi«. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1/2. Hildesheim: 189-196.
- Froebe Folker (2006): »Ur«-Linie und thematischer Prozess. Die formbildende Rolle der Subthematik in Beethovens Streichquartett op. 95«. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1. Hildesheim: 77–85.
- Gadamer, Hans-Georg (1990) [1960]: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Erweiterte und durchgesehene Ausgabe*. Tübingen.
- Geck, Martin (2000): »Das wilde Denken. Ein strukturalistischer Blick auf Beethoven op. 31/2«. In: *Archiv für Musikwissenschaft. Band 57*: 64–77.
- Geck, Martin (2001): *Ludwig van Beethoven*. Hamburg.
- Geck, Martin (2009): »Beethoven und seine Welt«. In: Sven Hiemke (Hg.): *Beethoven-Handbuch*. Kassel/ Stuttgart: 2-55.
- Hamm, Heinz (2003): »Symbol«. In: *Ästhetische Grundbegriffe* Band V. Herausgegeben von Karl-Heinz Barck u.a. Stuttgart.
- Haverkamp, Anselm (2003): »Allegorie«. In: *Ästhetische Grundbegriffe* Band I. Herausgegeben von Karl-Heinz Barck u.a.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: *Werke* Band 13, Frankfurt am Main.
- Heidrich, Jürgen (2009): »Die Streichquartette«. In: Sven Hiemke (Hg.): *Beethoven-Handbuch*. Kassel/ Stuttgart: 174-219.
- Hohlfeld, Christoph (1970): *Grundlagen der Musiktheorie*. Wolfenbüttel.
- Hohlfeld, Christoph (1984): *Beethovens Hammerklaviersonate op. 106*. [Unveröffentlichtes Typoskript]
- Hohlfeld, Christoph (1986): »Daß der Ring sich schließen möge. Zu Beethovens Klaviersonate op. 13 Pathétique«. In: *Schnittpunkte/Signale/Perspektiven. Festschrift zur Eröffnung des Neubaus der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*. Hamburg: 51-59.
- Hohlfeld, Christoph (2000): *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier 1722. Schule musikalischen Denkens Teil 2*. Wilhelmshaven.
- Hohlfeld, Christoph (2002): »Im Gegenwärtigen Vergangnes«. In: *Musik und... Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, Hamburg: 189-240.
- Hohlfeld, Christoph (2003): *Schule musikalischen Denkens. Beethovens Weg*. Wilhelmshaven.
- Hohlfeld, Christoph (o. J.-a): *Beethoven Streichquartett B op. 130*. [Unveröffentlichtes Typoskript]
- Hohlfeld, Christoph (o. J.-b): *Form und Prozess*. [Unveröffentlichtes Typoskript]
- Hohlfeld, Christoph (o. J.-c): *Strukturelle Chromatik*. [Unveröffentlichtes Typoskript]
- Hohlfeld, Christoph (o. J.-d): *Beethovens Klaviersonate op. 13 Pathétique*. [Unveröffentlichtes Typoskript]

- Hohlfeld, Christoph (o. J.-e): Theorie der Melodie. [Unveröffentlichtes Typoskript]
- Hohlfeld, Christoph (o. J.-f): Anton Weberns Variationen op. 27. [Unveröffentlichtes Typoskript]
- Holtmeier, Ludwig (2005): Einleitung. In: *Musik und Ästhetik*. Heft 34. Stuttgart.
- Indorf, Gerd (2007): Beethovens Streichquartette. Kulturgeschichtliche Aspekte und Werkinterpretation. Freiburg im Breisgau.
- Jeßulat, Ariane (2008): »Nam expectat et attendit et meminit – Dimensionalität von Zeit und Zeiterfahrung in der Fuge cis-moll BWV 849«. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. Jg. 5. Ausgabe 2-3. Hildesheim: 313-334.
- Kerman, Joseph (1979) [1966]: The Beethoven Quartets. New York/ London.
- Klassen, Janina (2001): »Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis«. In: Günter Wagner (Hg.): *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*. Stuttgart: 73-83.
- Klibanski, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz (1990): Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt am Main.
- Kunze, Stefan (1987): Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830. Laaber.
- Kropfinger, Klaus (1984): »Das gespaltene Werk – Beethovens Streichquartett op. 130/133«. In: Sieghard Brandenburg/ Helmut Loos (Hg.) (1987): *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*. München: 296–335.
- Kropfinger, Klaus (1994): »Streichquartett B-Dur, op. 130«. In: Albrecht Riethmüller/ Carl Dahlhaus/ Alexander L. Ringer: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*. Bd. II. Laaber.
- Kropfinger, Klaus (2001): Beethoven. Kassel/Stuttgart.
- Krummacher, Freidhelm (1980): Synthesis des Disparaten. Zu Beethovens späten Quartetten und ihrer frühen Rezeption. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 37. Heft 2: 99-134.
- Kurz, Gerhard (2009): Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen.
- Lenger, Hans-Joachim (2004): Marx Zufolge. Die unmögliche Revolution. Bielefeld.
- Lindner, Burkhardt (2000): »Allegorie«. In: Michael Opitz/ Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*. Bd. I. Frankfurt am Main.
- Mahnkopf, Claus-Steffen (1998): »Beethovens große Fuge«. In: *Musik und Ästhetik* Heft 8. Stuttgart: 12-38.
- De Man, Paul (1993): Die Rhetorik der Zeitlichkeit. In: Christoph Menke (Hg.) *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main: 87ff.
- Menke, Bettine (2001): Sprachfiguren: Name – Allegorie – Bild nach Benjamin. Weimar.
- Menke, Bettine (2010): Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld.
- Moosdorf, Matthias (2007): Ludwig van Beethoven. Die Streichquartette. Kassel.
- Nietzsche, Friedrich (1999): Unzeitgemäße Betrachtungen. In: Giorgio Colli/ Mazzino Montinari

- (Hg.): *Friedrich Nietzsche sämtliche Werke in 15 Bänden*. Bd. I. München: 157–510.
- Reijen, Willem van (1992): *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt am Main.
- Schindler, Anton (2008) [1871]: *Biographie von Ludwig van Beethoven*. Reprint. Hildesheim.
- Shusterman, Richard (1996): *Vor der Interpretation. Sprache und Erfahrung in Hermeneutik, Dekonstruktion und Pragmatismus*. Wien.
- Siegele, Ulrich (1990): *Beethoven. Formale Strategien der späten Quartette*. München.
- Solomon, Maynard (1979): *Beethoven*. München.
- Wellmer, Albrecht (2009): *Versuch über Musik und Sprache*. München.
- Williams, Peter (1997): *The Chromatic Fourth During Four Centuries Of Music*. Oxford.
- Zenck, Martin (1986): *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*. Stuttgart.

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich diese Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die im Literaturverzeichnis angegebenen Quellen verwendet habe. Sämtliche Zitate habe ich als solche kenntlich gemacht.

Hamburg, den 1. Dezember 2011