

Benjamin Sprick

## Formel und Allegorie

Der Anfang des Streichquartetts op. 130 von Ludwig van Beethoven aus der Perspektive von  
Christoph Hohlfeld und Walter Benjamin

Die kryptische Notiz Beethovens auf einem seiner Skizzenblätter „letztes Quartett mit einer ernsthaften und schwergängigen Einleitung“<sup>1</sup> verweist auf die zu Beginn des Streichquartetts B-Dur op. 130 unisono exponierte melodische Wendung *b-a-as-g*. Dieser ‚schwere Gang‘ – ein unvollständiger *Passus duriusculus*<sup>2</sup> – dient dem weiteren Verlauf des Werkes als strukturierendes Element. Beethoven verbindet auf diese Weise ein stilistisches Merkmal seiner Musik – das harmonische ‚Programm‘ der Komposition in einzelnen Tonfolgen formelhaft zusammenzufassen – mit einer eigentümlichen Rezeption der barocken Figurenlehre.

Die Anfangswendung des Quartetts wird im Folgenden aus den Blickwinkeln zweier verschiedener theoretischer Ansätze betrachtet. Aus der Sicht von Christoph Hohlfelds musiktheoretischer Methode einer *Schule musikalischen Denkens* ist sie Teil einer ‚Lamento-Formel‘, die den entscheidenden strukturellen Konflikt der Komposition latent enthält und somit den Ansatzpunkt einer analytischen Re-Konstruktion des musikalischen Strukturzusammenhanges bilden kann (I). Aus der Perspektive der zweiten Lesart – die sich auf Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* bezieht – wird die Anfangswendung zur ‚musikalischen Allegorie‘, die von einer ‚ursprünglichen Entzweiheit‘<sup>3</sup> zwischen Materialität und Bedeutung geprägt ist und so den Ausgangspunkt einer dekonstruktiven Interpretation bildet (II). 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 im Schlussteil zum Gegenstand einiger knapper methodischer Überlegungen gemacht (III).

### I.

Folgt man Christoph Hohlfelds aus melodiethoretischen Untersuchungen hervorgegangener Studie *Beethovens Weg*<sup>4</sup>, dann stellt Beethoven seinen Kompositionen häufig einen ‚offen‘ bleiben-

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Kropfinger 1987, 305.

<sup>2</sup> Vgl. Bernhard 2003, 77.

<sup>3</sup> Menke 2010, 183.

<sup>4</sup> Vgl. Hohlfeld 2003. Hohlfeld hat in drei Veröffentlichungen zu Palestrina, Bach und Beethoven, die aus einigen kleineren Veröffentlichungen und einer Vielzahl, aus jahrzehntelanger Unterrichtstätigkeit entstandenen ‚Typoskripten‘ hervorgegangen sind, seine *Schule musikalischen Denkens* systematisch ausgearbeitet (Vgl. Hohlfeld/Bahr 1994,

den thematischen Ansatz als „Motto“<sup>5</sup> voran, dessen „Einlösungen“<sup>6</sup> sich dann im weiteren Verlauf der Komposition in „proportionaler Weitung [...] einstellen.“<sup>7</sup> Die Eingangsthematik fasst in diesem Verständnis die „A priori-Idee der Komposition“<sup>8</sup> verschlüsselt als *problematische Struktur* zusammen, in der alle späteren Lösungswege bereits „keimhaft“<sup>9</sup> angelegt sind.<sup>10</sup> In diesem Zusammenhang spricht Hohlfeld auch von einer musikalischen „Formel“<sup>11</sup>, womit eine einstimmige Tonfolge gemeint ist, die einen „zündenden“<sup>12</sup> chromatischen Konflikt enthält, der immer wieder in die Thematik „eindringt, die Form durchwirkt als auch übergeordnet das Ganze umspannt“<sup>13</sup> um so teil- und satzübergreifend den „Bau“<sup>14</sup> der Komposition zusammenzuhalten.

Die Aufgabe der analytischen Re-Konstruktion des sich in der Komposition zeigenden gedanklichen Prozesses besteht Hohlfeld zufolge darin, in einem ersten Schritt die strukturelle ‚Kernidee‘ – gewissermaßen als der Analyse vorgeordnete ‚Arbeitshypothese‘<sup>15</sup> – zu identifizieren um daran anschließend ihren Weg in der Komposition nachgehen zu können.

Auch in Bezug auf das Streichquartett op. 130 könnte man – an Hohlfeld anknüpfend – von der Annahme ausgehen, dass dem Werk eine strukturelle Formel zugrunde liegt, die aus einem ‚Lamentobass‘<sup>16</sup> besteht. Als „offengelassener Ansatz“<sup>17</sup> erscheint dieser gleich zu Beginn des Quartetts: Die eröffnende Wendung in den Takten 1–2 setzt unisono an und schließt mit einer vierstimmig gefassten Halbschlusskadenz. Die Ansatzöne bilden eine chromatisch absteigende Bewegung zur diatonischen Unterterz *g*, von der aus alle Stimmen außer der Viola in einen Akkord ausscheren. Der ‚Lamentobass‘ bleibt unvollständig und die konventionelle Erwartung wird – zunächst – ‚geschnitten‘.

---

Hohlfeld 2000 und Hohlfeld 2003. Zu Hohlfelds Konzeption von Musiktheorie vgl. auch Bahr 2009) Diese versteht sich laut Hohlfeld als „Methode“, die zur „Erhellung des Aufbaus von Kompositionen [...] nach dem *zentralen Gedanken* der *Aussage* sucht, um die zu ihm führenden und von ihm ausgehenden *Wege* – dem Gedankengang des Tonsetzers folgend – *freizulegen*.“ (Hohlfeld 2003, 7).

<sup>5</sup> Ebd. 139.

<sup>6</sup> Ebd. 141.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd. 91.

<sup>9</sup> Ebd. 141.

<sup>10</sup> 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 kadenzuelle Wendung nach *Es-Dur* zurückkehrt. Die an dieser Stelle möglichen Fortschreitungen werden, so Hohlfeld zu „Fluchtkadenz“, 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.)

<sup>11</sup> Hohlfeld 2003, 18.

<sup>12</sup> Ebd. 19.

<sup>13</sup> Ebd. 18.

<sup>14</sup> Hohlfeld 1987, 11.

<sup>15</sup> Bahr 2009, 346.

<sup>16</sup> Der Begriff ‚Lamentobass‘ wird in diesem Kontext sprachpragmatisch verwendet um eine auf dem Grundton ansetzende absteigende chromatische Folge zur diatonischen Unterquarte zu bezeichnen. Ein ‚satztechnischer Topos‘ ist damit zunächst nicht gemeint. (Vgl. dazu: Jeßulat 2007) Um die Frage, inwiefern es sich hierbei um eine zitierende Bezugnahme auf die barocke Figurenlehre handelt, geht es in Abschnitt II.

<sup>17</sup> Hohlfeld 2003, 284.

**Adagio ma non troppo**

Violine I  
Violine II  
Viola  
Violoncello

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

Die aufsteigende chromatische Bewegung *f-fis-g* in Takt 7, zu Beginn des Nachsatzes, verweist bereits an dieser Stelle – in ‚umgekehrter‘ Form – auf den für die Vervollständigung des Lamentobasses noch fehlenden Tonschritt *ges-f*: Der Ton *g* wird auf diese Weise von zwei Seiten, fallend wie steigend, einkadenziert.

*P*

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

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.

Beispiel 3: Beethoven op. 130, 1. Satz, T. 13/14

Diese Wendung verleiht dem Anfangsunisono einen vorläufigen Abschluss und verbindet noch einmal den Lamentoansatz *b-a-as-g* (in der 1. Violine Takt 13) mit seiner Fortführung *g-ges-f* (im Cello Takt 14). Der Lamentobass kristallisiert sich somit als Zusammenhang bildendes Element der Einleitung heraus.

Im Verlauf des 1. Satzes finden sich an zentralen Stellen Repliken der Anfangswendung aus der Adagioeinleitung. Auf diese Weise wird der Lamentoansatz sukzessiv zur absteigenden chromatischen Tonleiter erweitert. Zu Beginn der Durchführung (T. 94f.) wird der harmonische Schnitt von *ges* zu *f* aufgegriffen und chromatisch bis *es* weitergeführt. Eine rasch folgende weitere Replik der Adagioeinleitung findet sich als Übergang zur D-Dur-Ebene der Durchführung in den Takten 98f. und führt die absteigende Chromatik bis zum *b* weiter.

Beispiel 4: Sukzessive Erweiterung der „Lamento-Formel“ zur descendent chromatischen Tonleiter

In dem sich durch den unvollständigen Lamentogang bis *g* zu Beginn und seine spätere Fortführung über *ges* nach *f* in Takt 14 andeutenden *strukturelle Konflikt* kommt dem Ton *ges* eine Bedeutung zu, die Hohlfeld als „Eigenwert“<sup>18</sup> bezeichnet. Dieser ‚Eigenwert‘ macht sich zum Beispiel darin bemerkbar, dass der Konflikt der unvollständigen, weil den entscheidenden Tonschritt *ges-f*

<sup>18</sup> Hohlfeld 2003, 96.

auslassenden ‚Lamentobass‘-Folge am Beginn des Satzes auf den Satzverlauf projiziert wird, indem der ‚Seitensatz‘ ab Takt 55 in Ges-Dur erscheint. In der stark gerafften Überleitung zum Seitensatz Takt 51f. wird die chromatische Abwärtsbewegung des Satzanfanges umgekehrt.



Beispiel 5: Beethoven op. 130, 1. Satz, T. 49/50, Violoncello

Vor dem Hintergrund, dass Hohlfeld tonartspezifisch individuelle Ebenenpläne bei Beethoven konstatiert<sup>19</sup>, könnte man davon ausgehen, dass sich im ersten Satz von op. 130 eine tiefchromatische Absenkung des Seitensatzes von G- zu Ges-Dur findet und keine Anhebung von F-Dur, wie es eine konventionelle Deutung vorschlägt.<sup>20</sup> Das *g* am Beginn des Satzes in Takt 2, also der vorläufige Endpunkt der fallenden Unisono-Chromatik, verweist laut Hohlfeld auf die Tonart des Seitensatzes der beiden anderen B-Dur-Werke aus der späten Schaffensperiode Beethovens: dem Erzherzogstrio op. 97 und der Hammerklaviersonate op. 106. In beiden Werken stehen jeweils Seitensatz und Expositionsende des 1. Satzes in G-Dur.

Die temporäre chromatische Verschiebung einer Tonebene über einer diatonischen Folie fasst Hohlfeld mit dem Begriff der „Ebenenchromatik“<sup>21</sup>, die an dieser Stelle unter Umständen durch die Auslassung der Töne *ges-f* im ‚Lamentobass‘ motiviert wird. Kam dem zunächst ausgelassenen Ton *ges* die Funktion zu, die diatonische Sekunde *g-f* chromatisch zu verbinden und den ‚Lamentobass‘ zu vervollständigen, so emanzipiert er sich nun zur eigenwertigen Tonebene.

Ein weiteres Beispiel für die strukturelle Bedeutung des Tones *ges* im ersten Satz findet sich zu Beginn der Durchführung. Diese Partie ist stark verdichtet: Ges-Dur wird zu Fis-Dur verwechselt (1. Violine Takt 97), welches als der quinhöchste harmonische Wert des Satzes, diese zwei Takte als „Peripetie“<sup>22</sup>, also als Wendepunkt von Ascendenz und Descendenz im formalen „Spannungsbogen“<sup>23</sup> kennzeichnet. *Fis* wird durch den Ton *d* im Cello „unterterzt“<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Vgl. z.B. ebd. 13f.

<sup>20</sup> Vgl. z.B. Indorf 2007, 408.

<sup>21</sup> Vgl. Bahr 2009, 344.

<sup>22</sup> Hohlfeld 2003, 9.

<sup>23</sup> Ebd. 7.

<sup>24</sup> Ebd. 63.

**Adagio ma non troppo**

Beispiel 6: Beethoven op. 130, 1. Satz, T. 49/50

D-Dur schließlich ist die bestimmende Tonart der Durchführung. Von hier setzt die große Durchführungssequenz an, deren Kernstück signifikanterweise ein G-Dur-Plateau bildet. (Vgl. T. 118ff.) Der Ton *ges* aus der Lamentofigur verselbstständigt sich also nicht nur zur tonalen Ebene des Seitensatzes der Exposition, sondern er wird durch eine enharmonische Verwechslung auch zum Vehikel der für die harmonische Disposition des Satzes zentralen „Großterzsymmetrie“<sup>25</sup> Ges–B–D.

## II.

Bisher wurde die Signifikanz der dem Quartett vorangestellten Halbtonfolge *b-a-as-g* auf einer musikalisch-strukturellen Ebene aufgezeigt. In der Hohlfeldschen Lesart enthält der Anfang des Quartetts ‚formelhaft‘ einen über seine materiale Erscheinung hinausgehenden strukturellen Sinn, der sich erst im Verlauf des Werkes zur Gänze entfaltet. Aber verweist diese Halbtonfolge, die zu Beginn des Quartetts in einer Geste der ostentativen Bedeutungsinszenierung unisono präsentiert wird auch auf einen ästhetischen ‚Sinn‘, der sich entschlüsseln und in Worte fassen ließe? Oder führt der ‚schwergängige und ernsthafte‘<sup>26</sup> Gang, zu dem Beethoven hier ansetzt in einen ‚Abgrund des bodenlosen Tiefsinns [...] dessen Daten unvermögend [sind] in philosophische Konstellationen zu treten‘<sup>27</sup>?

<sup>25</sup> Vgl. ebd. 98: „Auf Großterzsymmetrie stoßen wir bei BEETHOVEN immer wieder.“

<sup>26</sup> Vgl. Fn. 1.

<sup>27</sup> Benjamin 1974, 404.

Theodor W. Adorno spricht im Hinblick auf die späten Quartette Beethovens von einer „Zerrüttung“ des Sinns.<sup>28</sup> Die musikalische Sprache sei auf-„gesprengt“ und die nach dieser ‚Sprengung‘ zurückgelassenen „Trümmer“ begannen „beredt zu werden wie Allegorien.“<sup>29</sup> Auf diese Weise würden „Konventionen“ zu „Ausdruck“: in der „nackten Darstellung ihrer selbst“<sup>30</sup>. ‚Trümmer als Allegorien‘ und ‚Konvention als Ausdruck‘ – diese Formulierungen verweisen direkt auf Walter Benjamins Hauptwerk *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, das Adornos Philosophie maßgeblich beeinflusst hat.<sup>31</sup> Verfolgt man die Spuren, die Benjamins ‚Trauerspiel-Buch‘ in Adornos Aufzeichnungen zu Beethoven hinterlassen hat, zurück, scheint der Begriff der ‚Allegorie‘ eine besondere Bedeutung zu besitzen.

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.<sup>32</sup> 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 Bedeutungsersetzungen“<sup>33</sup>. Entgegen dem Symbol – dem Prinzip darstellender Verkörperung, bei der das „Schöne bruchlos ins Göttliche übergehen“<sup>34</sup> soll – ist die Allegorie Benjamin zufolge nicht in sich (ab)geschlossen. Vielmehr bleibt sie „amorphes Bruchstück“<sup>35</sup>, „Ruine“<sup>36</sup> und „Fragment“<sup>37</sup>. In diesem Sinn nennt Burkhard Lindner als „Stichworte aus der Phänomenologie des Allegorischen“<sup>38</sup>, „das Werk als konzeptionelle Ruine, Willkür ästhetischer Bedeutungssetzung, Fragmentierung“ sowie „Zerstückelung und montierende Zusammensetzung“<sup>39</sup> – ästhetische Charakteristika also, die sich auch auf Anknüpfung 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

---

<sup>28</sup> Vgl. Adorno/Mayer 2001, 139.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Diese sind Adorno 1993, 183.

<sup>31</sup> Vgl. dazu zum Beispiel van Reijen 1992.

<sup>32</sup> Diese Rehabilitierung der Allegorie findet ihre Fortsetzung in der poststrukturalistischen Literaturtheorie, welche die Allegorie als zentrale Figur dekonstruktiver Lektürestrategien 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.

<sup>33</sup> Lindner 2000, 52.

<sup>34</sup> Benjamin 1974, 337.

<sup>35</sup> Ebd. 351f.

<sup>36</sup> Ebd. 352

<sup>37</sup> Ebd. 354.

<sup>38</sup> Lindner 2000, 52.

<sup>39</sup> Ebd.

„als Zitationen Neues hervor“<sup>40</sup>. Damit eine Allegorie zustande kommt, muss daher „das allegorische Zeichen auf ein anderes, ihm vorausgehendes Zeichen Bezug“ nehmen.<sup>41</sup> 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 Fortschreibung eines ‚Lamentobasses‘. Diese „Distanz auf den eigenen Ursprung“<sup>42</sup> 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“<sup>43</sup>, 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.<sup>44</sup> 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- bzw. Bedeutungsgehalt. Gleichwohl verweist das Material zeichenhaft auf 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 Bedeutung<sup>45</sup> lässt sich am Anfang des ersten Satzes von op. 130 auch daran nachvollziehen, dass sich verschiedene musikalische Materialschichten schroff 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 stengelassen“<sup>46</sup> seien. „Als Splitter, zerfallen und verlassen“, so Adorno, „schlagen sie endlich selber in Ausdruck um.“<sup>47</sup> Ein Bezug auf ‚Konventionen‘ die in

---

<sup>40</sup> Menke 2010, 171.

<sup>41</sup> de Man 1993, 104.

<sup>42</sup> de Man 1993, 105.

<sup>43</sup> Hohlfeld 2003, 142.

<sup>44</sup> Das ließe sich beispielsweise an der ‚Kerkerszene‘ aus *Fidelio* oder den *Eroica-Variationen* op. 35 zeigen.

<sup>45</sup> Vgl. dazu Menke 2001, 203f.

<sup>46</sup> Adorno 1993, 183.

<sup>47</sup> Ebd.

„Ausdruck“ umschlagen findet sich auch bei Benjamin. Denn die „Allegorie ist beides, Konvention und Ausdruck; und beide sind von Haus aus widerstreitend.“<sup>48</sup> 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“<sup>49</sup>, bei dem plötzlich und bestürzend die Konvention in Ausdruck umschlägt, und „sinnfällig das Bedeutete hervorspringt“<sup>50</sup>. So wie am Anfang des Quartetts, wenn eine vermeintlich banal anmutende und in ihrer musikalischen Faktur ostentativ zur Schau gestellte Unisonolinie 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 *passus duriusculus* wird in dieser Lesart zum *Ummweg* und zum *Labyrinth* einer „zerbrochenen Unmittelbarkeit“<sup>51</sup>, 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“<sup>52</sup> „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, nicht durch Kontinuität.“<sup>53</sup> 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“<sup>54</sup> zu verwandeln.

### III.

Ich habe in Bezug auf den Anfang von 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“<sup>55</sup> zum Verlöschen bringen will.

---

<sup>48</sup> Benjamin 1974, 351.

<sup>49</sup> Ebd. 337.

<sup>50</sup> Ebd. 404.

<sup>51</sup> Derrida 1976, 441.

<sup>52</sup> Ebd. 405.

<sup>53</sup> Adorno 1970, 40.

<sup>54</sup> Benjamin 1974, 352.

<sup>55</sup> Ebd. 341.

In der Hohlfeldschen Analyse­methode zeigt sich eine idealistische ‚Ursprungslogik‘: Der Beginn des Quartetts wird als ‚Keimen‘<sup>56</sup>, begriffen, aus dem sich alles weitere organisch entwickelt. Im Anfang ‚eingehüllt‘ befindet sich so bereits das Ganze und die ‚Formel‘ überspannt als leitendes Prinzip 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‘<sup>57</sup> – 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<sup>58</sup> 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 Gesamtzusammenhanges gehen – im Gegenteil: in der ‚Lücke‘ selbst nistet sich – als Ausdruck eines ursprünglichen Abstands – der Sinn ein, welcher nie ganz transparent zu machen ist und dem als ‚Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens‘<sup>59</sup> immer auch seine eigene ‚Blindheit‘<sup>60</sup> mit eingeschrieben ist.

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‘<sup>61</sup>, 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 ‚Zer­Stückelung‘ kompositorisch zustande kam und was es mit ihrer ostentativ zur Schau gestellten ‚Faktur‘<sup>62</sup> auf sich hat.

Auch zwischen den beiden hier vorgestellten Ansätzen selbst zeichnet sich also eine allegorische Kluft zwischen ‚Material‘ und ‚Bedeutung‘ ab, die nicht vorschnell durch entschlossenes Entscheiden zu überwinden ist, sondern vielmehr ein methodisches ‚Spiel des aufgehaltene­n Zwie­spalts‘<sup>63</sup> zwischen der analytisch-strukturellen und der philosophischen Dimension der Musik

---

<sup>56</sup> Hohlfeld, 2003, 94.

<sup>57</sup> Hohlfeld 2000, 189.

<sup>58</sup> Vgl. Derrida 1976, 311f.

<sup>59</sup> Ebd. 359.

<sup>60</sup> Ebd. 404.

<sup>61</sup> Ebd. 361.

<sup>62</sup> Ebd. 355.

<sup>63</sup> Menke 2010, 230.

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 – wie Joseph Vogl es ausdrückt – „problematische Struktur, die in allen Antworten und Lösungen weiterhin insistiert“<sup>64</sup> könnte – in methodischer Hinsicht – zu einer „Artistik des Verirrens“<sup>65</sup> führen. Diese ließe die Gedanken in einer Zone der Unentschiedenheit balancieren, um sich auf diese Weise über einem Abgrund bewegen zu können, den keine Akrobatik des Begriffs je ganz zu überbrücken vermag: dem Zaudern der Musik zwischen Klang und Sinn.

### **Literaturverzeichnis**

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, in: Gesammelte Schriften Band VII, Frankfurt am Main 1970

Theodor W. Adorno: Beethoven: Philosophie der Musik, in: Rolf Tiedemann (Hg.), Nachgelassene Schriften I, Frankfurt am Main 1993

Theodor W. Adorno/Hans Mayer: Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch, in: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.), Frankfurter Adorno-Blätter VII, München 2001, S. 135ff.

Walter Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders. Gesammelte Schriften I, 1, Frankfurt am Main 1974, S. 203ff.

Reinhard Bahr: »...immer das Ganze sehen.«, in: Folker Froebe u.a. (Hg.), Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 5. Jahrgang, Ausgabe 2-3: Fuge, Hildesheim 2009

Christoph Bernhard: 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 2003

Jaques Derrida: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1976

Christoph Hohlfeld/Reinhard Bahr: Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina, Wilhelmshaven 1994

---

<sup>64</sup> Vogl 2008, 75.

<sup>65</sup> Ebd. 107.

Christoph Hohlfeld: Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperierte Klavier 1722. Schule musikalischen Denkens, Teil 2, Wilhelmshaven 2000

Christoph Hohlfeld: Beethovens Weg. Schule musikalischen Denkens, Teil 3, Wilhelmshaven 2003

Gerd Indorf: Beethovens Streichquartette. Kulturgeschichtliche Aspekte und Werkinterpretation, Freiburg im Breisgau 2007

Burkhard Lindner: Allegorie, in: Michael Opitz u.a. (Hg.), Benjamins Begriffe, Frankfurt am Main 2000, S. 50ff.

: Das gespaltene Werk. Beethovens Streichquartett op. 130/133, in

Sighard Brandenburg u.a. (Hg.), Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984, München 1987, S. 296-336

Paul de Man: Die Rhetorik der Zeitlichkeit, in: Chrisoph Menke (Hg.), Die Ideologie des Ästhetischen, Frankfurt am Main 1993, S. 87ff.

Bettine Menke, Sprachfiguren: Name – Allegorie – Bild nach Benjamin, Weimar 2001

Bettine Menke: Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen, Bielefeld 2010

Willem van Reijen: Innerlichkeit oder Begriffsarbeit? Die Barockrezeption W. Benjamins und Th. W. Adornos, in: Willem van Reijen (Hg.), Allegorie und Melancholie, Frankfurt am Main 1992

Joseph Vogl: Über das Zaudern, Berlin 2008

