Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 19 (1969)

Artikel: Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717-1757) : Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung von ersten Sinfoniesätzen

Autor: Dürrenmatt, Hans-Rudolf

Kapitel: II: Beiträge zum Problem der Durchführung

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858877

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

II. Beiträge zum Problem der Durchführung

1. Der Begriff der Durchführung

Es sei gleich festgestellt, dass hier nicht eine abgeschlossene, musikterminologische Arbeit vorgelegt werden kann[13]. Anhand einer beschränkten Auswahl von Aeusserungen verschiedener Musikschriftsteller des 18. bis 20. Jahrhunderts soll gezeigt werden, dass die Entstehung sowie die Bedeutung des Begriffs der «Durchführung» bis heute nicht restlos geklärt sind. Gleichzeitig wird deutlich, wie gerade der Terminus «Durchführung» erst in Fugen-, später in Sonatensatzformen ähnliche Sachverhalte bezeichnet (z. B. imitatorische Verarbeitungen), als Wortbegriff sich jedoch nicht geändert hat[14].

In der Zeit von 1723 bis 1739 verwenden J. S. Bach[15], J. G. Walther[16] und J. Mattheson[17] den Ausdruck «durchführen» oder «Durchführung» nur im Zusammenhang von fugenartiger Kompositionstechnik. — Bei J. A. Scheibe bezieht

[13] Auf musikterminologischem Gebiet ist noch vermehrte Forschungsarbeit zu leisten. Siehe Eggebrecht 1955, S. 822, Gurlitt 1966 und Ritzel 1968.

[14] Eggebrecht 1955, S. 823: «Die einmal bezeichnete Sache unterliegt dem Prozess geschichtlicher Fortentwicklung, sie wandelt und verändert sich. Und damit verwandelt sich die Bedeutung des beibehaltenen Wortes — bis dahin oft, dass es in Bezug auf die Sache sinnlos erscheint».

[15] Bach 1723: Hier erscheint die Bezeichnung «durchführen» im Sinne von «ausarbeiten», von «satztechnischer Entwicklung eines Einfalls»; Bach denkt dabei an einen fugenartigen Aufbau: «Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird ... gute Inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen».

[16] Walther 1732, S. 139: «Canzone ... 2.] ohne Text, mit kurtzen Fugen und artigen Fantasien durchgeführt»; S. 589: «Symphonia ... In solchem veränderten Tact, oder mouvement, führe man eine ordentliche Fuge durch». — Vgl. auch die Artikel Capriccio, Contrapuntista, Elaboratio, Ricercare und Thema.

[17] Mattheson 1739, S. 378: §. 66. ... «bey gäntzlicher Durchführung eines Chorals auf Fugen-Art»; S. 388: §. 100. ... «bey der zwoten oder dritten Durchführung»; S. 389: §. 103. ... «Es darff also ... kein Fugensatz, wenn er einmahl rein hindurch geführet worden, abermahl oder allemahl in seiner völligen Gestalt vom Anfange bis zum Ende erscheinen»; S. 390: §. 109. «Nach fernerer Durchführung wird hernach solches Thema an verschiedenen Orten näher an einander zu bringen seyn». — Vgl. S. 392: §. 122. und §. 124; über die Ausarbeitung äussert sich Mattheson im 14. Kapitel des 2. Teils (vgl. §. 20 und §. 32). Für Mattheson bedeutet der Begriff Durchführung einerseits das Auftreten des vollständigen Hauptthemas in der Fuge (erste Durchführung = erster Themeneinsatz), andererseits das Hindurchführen des Hauptthemas durch die ganze Fuge.

sich der Begriff «Durchführung» hauptsächlich auf die Fuge [18]; doch sind bereits erste Anzeichen einer Begriffsausdehnung von der Fuge auf die Sonate oder Sinfonie vorhanden [19].

Von 1745 bis gegen 1770 findet sich, meines Wissens, bei den Musiktheoretikern kein Anhaltspunkt in bezug auf die Durchführung in Sonatensatzformen [20]. Bei J. G. Sulzer und bei Abbé G. J. Vogler hat sich dann die Uebertragung des Begriffs von der Fuge auf die Sonatensatzform vollzogen [21]; interessant ist, dass Sulzer und Vogler die Bezeichnung «Ausführung» (an Stelle von Durchführung) wählen [22]. Auch im «Versuch einer Anleitung zur Composition» von H. C. Koch wird im zweiten Teil der Begriff «Ausführung» gebraucht [23]. 1802 hat dann Koch als erster Lexikograph eine Definition der Durchführung versucht; er lässt den Begriff für die Fuge sowie für Tonstücke gelten, «die nicht in der strengern Form der Fuge gesetzt sind» [24].

[18] Scheibe 1745, S. 452: «Drittens. Wenn nun der Hauptsatz also angefangen ist: so muss sich solcher auch in den übrigen Stimmen besonders hören lassen. Doch hat man in der Durchführung desselben in alle Stimmen nicht die eingeschränkte Ordnung zu beobachten»; S. 454: «Herr Mattheson saget an einem Orte: die Fuge sey die ... Wiederholung eines gewissen Hauptsatzes, den man sich vorgenommen hat, mit zwo, drey oder mehr Stimmen durchzuführen». — Vgl. Scheibes «Compendium musices» (um 1730), in: Benary 1960, Anhang, S. 42—43.

[19] Scheibe 1745, S. 82: «In allen musikalischen Stücken ist ein Hauptsatz nöthig, woraus die ganze Folge desselben unumgänglich entstehen muss. Das übrige ist meistentheils nur allein die Ausarbeitung». — Vgl. S. 435—436 und S. 623—624.

[20] Tutenberg 1928, S. 44: «Der Ausdrucksgehalt der neuen Kunst um 1750 gab den Theoretikern genug zu schaffen, so dass sie nicht dazu kamen, sich mit der Form zu beschäftigen»; vgl. Sondheimer 1925, S. 30. — Marpurg 1762, S. 324 ff. nennt den Ausdruck Durchführung nur im Zusammenhang mit der Fuge. — Ritzel 1968, S. 71—72 erwähnt J. Riepels Versuch «die Sonatenform dreiteilig zu verstehen» (Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, 1755, II, 99); vgl. auch Ritzel 1968, S. 141.

[21] Vogler schreibt 1779, S. 62: «In den Sinfonien befinden sich meistentheils zwei Hauptsätze. Erstens ein starker, der zur Ausführung den Stof giebt. Zweitens ein sanfter, der die hizigen Getöse vermittelt und das Gehör in einer angenehmen Abwechslung erhält». — Vgl. Sondheimer 1925, S. 44 und Ritzel 1968, S. 167, der «eine Bestimmung dieses ‚Kontrastgedankens' als ‚zweites Thema' im Sinne der pragmatischen Definition in Zweifel» stellt.

[22] Sulzer 1773, S. 699: «Bey allen diesen Stüken macht der Hauptsatz immer das Wesentliche der ganzen Sache aus: seine Erfindung ist das Werk des Genies; die Ausführung aber ein Werk des Geschmaks und der Kunst». — Vgl. Vogler 1779, S. 70: «So wüthet die Ausführung jetzo in alle Töne herum». — Siehe auch Koch 1787, S. 97 und Benary 1960, S. 146; vgl. dazu Ritzel 1968, S. 99. — Noch 1827 bezeichnet H. Birnbach den Durchführungsteil als «Ausführung oder Mittelsatz» (nach Ritzel 1968, S. 216).

[23] Koch 1802, Bd. I, Sp. 188: «In der Anlage werden die wesentlichen Theile des Ganzen festgesetzt, und das Geschäfte der Ausführung ist, diese Theile in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch verschiedene Hauptperioden durchzuführen». — Vgl. Koch 1793, S. 304—311 und Schwarzmaier 1936, S. 71.

[24] Koch 1802, Bd. I, Sp. 506: «Durchführung. Unter diesem Ausdrucke, der am gewöhnlichsten bey der Fuge gebräuchlich ist, versteht man die jedesmalige Nachahmung des Hauptsatzes der Fuge in allen vorhandenen Stimmen ... Bey Tonstücken, die nicht in der strengern Form der Fuge gesetzt sind, versteht man darunter die Beybehaltung und stete Bearbeitung des Hauptgedankens in verschiedenen Wendungen oder Modifikationen». — Vgl. Burkhard 1832, S. 84.

Nachdem nun der Begriff der Durchführung auch im Bereich der Sonatensatzform von der Musiktheorie — reichlich verspätet zwar — anerkannt worden war, blieben trotzdem einige Lexikon-Verfasser der Ansicht, der Durchführungsbegriff sei nur bei Fugen anzuwenden, so J. Schuberth[25], G. Schilling[26] und F. Krätzschmer[27].

H. Mendel hat 1870 wiederum Kochs Standpunkt vertreten; die Durchführung in der Sonatensatzform wird jetzt sogar vor der Fugendurchführung erwähnt[28]. — Ueber die Herkunft der Bezeichnung «Durchführung» gibt H. Riemann in seinem Lexikon von 1887 folgende Auskunft: «. . . jedenfalls stammt der Name Durchführung von der Fuge her, denn auch die Durchführung des Sonatensatzes nahm früher gern einen fugenartigen Anlauf»[29]; selbst in der verbesserten 11. Auflage des Riemannschen Musiklexikons, wo ausgeführt wird, dass sich die Durchführung aus der neuen harmonischen Anordnung entwickelt habe[30], bleiben die eigentlichen tieferen Zusammenhänge ungeklärt.

Eine bemerkenswerte Erweiterung erfährt der Durchführungsbegriff bei L. Wolff dadurch, dass er ihn bis ins 15. Jahrhundert zurückversetzt, indem er die Vorer-

[25] Schuberth 1877, S. 119.

[26] Schilling 1840, S. 80: «Durchführung, in der Fugen-Composition die Uebertragung des Themas aus einer Stimme in eine andere». — Vgl. Schilling 1835, Bd. 2, S. 521—522.

[27] Krätzschmer 1861, S. 78.

[28] Mendel 1870, Bd. 3, S. 284: «Durchführung nennt man im Allgemeinen die thematische Verarbeitung eines Tongedankens mit Hülfe des einfachen oder doppelten Contrapunkts, der Imitation, des Kanons u.s.w., die Zerlegung desselben in seine einzelnen Bestandtheile und die Bildung neuer Perioden aus diesen Stücken und Stückchen. Ueber das Verfahren selbst und die dabei zu verwendenden Mittel handelt der besondere Artikel Thematische Arbeit (s. d.). — Im Besonderen bezeichnet D. diejenigen Theile grösserer Tonsätze, in denen eine thematische Verarbeitung der Hauptgedanken seine Stelle zu finden hat, in der Sonatenform z. B. im Mittelsatz oder zweiten Theil. S. Sonate. Ebenso bedeutet in der Fuge der Ausdruck D. die auf die Exposition folgenden Nachahmungen und Zergliederungen des Hauptsatzes in allen zur Verwendung kommenden Stimmen. S. Fuge. Auch in kleineren Tonformen kann die D. mit Erfolg vollzogen werden, z. B. im zweiten Theile des Scherzo und Trio.»

[29] Riemann 1887, S. 249: «Durchführung heisst in grössern Kompositionsformen der Teil, in welchem die (vorher aufgestellten) Hauptgedanken (Themen) des Satzes frei verarbeitet, d. h. die Motive bunt durcheinander geworfen und in neuer Weise kombiniert werden. Speziell bei der wichtigsten aller neuern Instrumentalformen, der Sonatenform, folgt die D. unmittelbar der Reprise (Wiederholung), steht also in der Mitte zwischen der erstmaligen Aufstellung der Themen und ihrem abschliessenden letzten Auftritt. Bei der Fuge heisst das einmalige Durchlaufen des Themas . . . durch sämtliche beteiligte Stimmen eine D., so dass man auch von einer zweiten und dritten D. in der Fuge spricht; jedenfalls stammt der Name D. von der Fuge her, denn auch die D. des Sonatensatzes nahm früher gern einen fugenartigen Anlauf».

[30] Riemann 1929, Bd. I, S. 440: «Die Durchführung entwickelte sich . . . allmählich aus den notwendigen Aenderungen, welche im zweiten Teile die umgekehrte Tonartenordnung für die beiden Themen bedingt (I. Teil: 1. Thema in der Haupttonart, 2. Thema in der Dominante oder Parallele; II. Teil: 1. Thema in der Dominante oder Parallele, 2. Thema in der Haupttonart). Als wirklicher Mittelteil steht sie aber erst da, seitdem vor dem 2. Thema im 2. Teil auch das erste wieder in der Haupttonart auftritt (erst bei den jüngern Mannheimern und bei Mozart und Haydn)». — Vgl. Riemann 1967, S. 247.

scheinungen, welche zur entwickelten Durchführung des 18. Jahrhunderts geführt haben, mit einbezieht[31]. Ueber die Herkunft der Bezeichnung weiss aber auch Wolff nichts Näheres. — Dass man sich im ausgehenden 19. Jahrhundert über den Begriff noch keine endgültige Klarheit verschafft hat, zeigt sich bei H. Riemann, wenn er 1895 von einer Sinfonie Johann Christian Bachs schreibt: «Die Sonatenform steht vollentwickelt da . . . [es] folgt . . . eine regelrechte Durchführung im besten Sinne des Wortes»[32]. Wie wenig sich die Musikwissenschaft um die begriffliche Seite der Durchführung kümmerte, geht auch aus A. Sandbergers Haydn-Studie, sowie aus Abhandlungen von A. Schering und von K. Horwitz hervor[33]. — Auf Grund seiner Untersuchungen bei Hasse und den Brüdern Graun kommt C. Mennicke zu dem Ergebnis, dass die Durchführung häufig nur eine «tautologische Umbildung» darstellt[34].

Nach 1900 beginnt sich die Musikwissenschaft allmählich von dem Begriff der Durchführung zu distanzieren; er passt wohl in die Zeit der Klassik und Romantik, muss aber als musikalischer Terminus ständig in spezieller Weise gedeutet werden. So hat W. Fischer 1912 eine Ergänzung des Durchführungsbegriffs versucht mit der Einführung der Ausdrücke «modifizierte» und «kontrahierte Exposition»[35]. — In ziemlich starker Verallgemeinerung hat E. Kornauth die Durchführung als thematische Arbeit definiert[36]. Wichtig scheint mir, dass er den Ausdruck «thematische Arbeit» erst vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts an gelten lässt und ihn vor 1765 durch «motivische Arbeit» ersetzen möchte[37].

R. von Tobel weist darauf hin, dass zwischen «Durchführungsteil» und «Durchführungsbegriff» ein Unterschied gemacht werden müsse [38]. Ueber die Herkunft des Durchführungsbegriffs äussert von Tobel nur, er sei «von späteren Theoretikern» eingeführt worden[39]. — In weiteren herangezogenen Arbeiten stellt man entweder ein Sich-Abfinden mit dem Durchführungsbegriff fest[40], oder dann wer-

[31] Wolff 1890, S. 1—3.
[32] Riemann 1895, Bd. III, S. 183. — Zur Durchführung der Sinfonia «Griselda» bemerkt Kolneder 1965, S. 231: «Diese zeigt alle wesentlichen Elemente der klassischen Durchführungsarbeit».
[33] Sandberger 1921; Schering 1905; Horwitz 1908.
[34] Mennicke 1906, S. 327.
[35] Fischer 1912, S. XIV; vgl. Gerstenberg 1933, S. 114. — Durch diese Bezeichnung wird meines Erachtens die Abhängigkeit des Durchführungsteils von der Exposition zu sehr betont; der Entwicklung eines selbständigen Formteils wird hier zu wenig Rechnung getragen. Es ist übrigens interessant, dass Fischer 1961 seine neuen Bezeichnungen nicht mehr verwendet (vgl. S. 796).
[36] Kornauth 1915, S. 5: Definition der motivischen Arbeit bei J. S. Bach: «Eine planvolle Verwendung des (meist in der Exposition) aufgestellten thematisch-motivischen Materials zu konstruktiven Zwecken unter Ausnützung aller rhythmischen, melodischen (kontrapunktischen) und harmonischen Möglichkeiten»; vgl. auch S. 6.
[37] Kornauth 1915, S. 7.
[38] Tobel 1935, S. 20, Anm. 6.
[39] Tobel 1935, S. 89.
[40] Grove 1954, Bd. II, S. 680—681; Encyclopédie 1958, Bd. I, S. 652; Bedbur 1953, S. 9.

den Differenzierungen sprachlicher Art[41] und nach formalen Gesichtspunkten[42] angestrebt. Die terminologischen Schwierigkeiten[43], sowie die Problematik des Durchführungsbegriffs[44], sind zwar erkannt worden, konnten jedoch bis heute nicht endgültig gelöst werden[45]. Es mag dies z. T. daher kommen, dass der Durchführungsbegriff ursprünglich nur in der Fuge heimisch war und erst später auf sonatensatzförmige Stücke übertragen wurde. Nach E. Ratz wird jedoch «die Architektonik der Sonatenform bereits im Rahmen der polyphonen Welt der Fuge vorbereitet, so dass der Schritt von der einen zur andern . . . durchaus nicht so gross ist, wie es manchmal scheinen mag»[46]. Die Durchführung in der Fuge unterscheidet sich jedoch wesentlich von der Sonatensatz-Durchführung. In der Fuge sind verschiedene Durchführungsabschnitte vorhanden, die den ganzen Satz ausfüllen; im Sonatensatz konzentriert sich das Durchführungsgeschehen auf den Mittelteil, ver-

[41] Gradenwitz 1940, S. 358: «working-out-section». — Vgl. Wehnert 1956, S. 91, S. 232 und S. 245: «Im Begriff der ‚Durchführung' steckt schon die Bezogenheit auf **das** Thema, bzw. auf **die** Themen, also auf jenen ideellen Kern, einer ‚funktionalen Mitte', deren Gedanklichkeit es ‚aufzuschliessen' gilt».

[42] Kalačić 1948, S. 3 und S. 9 ff. — Die formale Typisierung der Durchführungen bei J. Haydn ergibt nach Kalačić 16 Durchführungstypen mit verschiedenen Unterteilungen, die jedoch z. T. in der Praxis kaum voneinander abweichen, so z. B. die «Durchführung in den Sonatinensätzen» (S. 9—15) und die «Durchführungen in den Scarlattischen (embryonalen) Sonatensätzen» (S. 16—28); die Durchführung «Auftakt zur Reprise genannt» (S. 38) ist, abgesehen von kontrastierenden Elementen, identisch mit der «Durchführung in den primitiven Sonatinensätzen» (S. 10).

[43] Gässler 1941, S. 22: «Es ergeben sich grosse Schwierigkeiten, wenn man die gesamte klassische Terminologie auf die Sonatenformen der Vorklassik anwenden will». — Vgl. Bedbur 1953, S. 9 und Kirkpatrick 1953, S. 251 ff. (Durchführung = Excursion). — Die Umschreibung der Durchführung im Artikel Form (MGG 4, Sp. 549) zeigt in ihrer allgemein gehaltenen Ausdrucksweise, welche Unklarheit in bezug auf dieses spezielle Formproblem herrscht: «Die Durchführung als die Mitte der Form ist der Ort der melodischen und rhythmischen Verarbeitung der Themen, zugleich der Weitung des harmonischen Grundrisses».

[44] Münster 1956, S. 196: «Um . . . die nachfolgend angewandte Begriffsbildung eindeutig festzulegen, sei die Bezeichnung ‚Durchführung' im Folgenden für den zweiten Teil bis zum Eintritt der wörtlichen Reprise gebraucht — wenn dabei auch die Gefahr der begrifflichen Trennung eines einheitlich gedachten Komplexes bestehen sollte». — Fuhrmann 1963 zieht den Ausdruck «Mittelteil» vor (S. 63), ebenso Stwolinski 1966, S. 26 («middle section»).

[45] Nicht restlos geklärt sind folgende Kriterien [vgl. a. S. 32]: 1) Erstmaliges Auftreten der Begriffe «Durchführung» und «durchführen»; vgl. auch svolgimento, development; zur Bezeichnung «développement» siehe Ritzel 1968, S. 132 und S. 255 (A. Reicha: Traité de haute composition, Paris 1824, II, 298). 2) In welchem Zusammenhang treten diese Begriffe auf? 3) Ersatzbegriffe und Differenzierungsversuche wie z. B. ausführen, durcharbeiten oder Mittelteil, Dominantteil, Ausführung, Mittelsatz usw. 4) Wie kommt der Begriff von der Fuge zum Sonatensatz? 5) Die Entwicklungsgeschichte des Durchführungsbegriffs; vgl. auch Mersmann 1931, S. 47: «Es könnte überaus fruchtbar werden, die Wandlungen eines Begriffs in seiner Ueberzeitlichkeit zu erfassen, der das musikalische Denken in allen Phasen der Geschichte grundlegend bestimmt hat».

[46] Ratz 1951, S. 120 (Bsp. der dreist. Invention in F von J. S. Bach), vgl. auch S. 99 (Bsp. der Orgeltoccata in F von J. S. Bach).

einzelt ist etwa in der Vorklassik eine Durchführungsgestaltung bereits in der Exposition[47] oder nachträglich in der Reprise wahrnehmbar. Vom Zweck der Fugendurchführung her betrachtet, müssten Exposition und Reprise im Sonatensatz ebenso sehr am Durchführungsgeschehen beteiligt sein wie der Mittelteil. Dies ist natürlich nicht der Fall; der Durchführungsbegriff hat sich vielmehr gewandelt: im Bereich der Sonatensatzform bezeichnet er nun den mittleren Formteil, in der Fuge dagegen einzelne Satzabschnitte. Dazu bemerkt H. Erpf: «Die ‚Durchführung' des Sonatensatzes ist der Abschnitt zwischen Exposition und Reprise; in ihm werden Teilmotive der Themen ‚modulierend durch verschiedene Tonarten geführt'. Die Durchführung der Fuge ist hingegen ein Abschnitt in dem das Fugenthema ‚durch die Stimmen geführt' wird»[48]. Gemeinsam bleibt Fugen- und Sonatensatzformen das Durcharbeiten des vorgegebenen Materials, häufig auch vermittelst derselben Satztechnik. Trotzdem erweist sich die Uebertragung des Durchführungs-Begriffes von der Fuge auf die Sonatensatzform als problematisch, besonders wenn man bedenkt, dass im Zeitpunkt dieser Begriffs-Uebernahme der zu benennende Mittelteil in Sonaten- und Sinfonie-Sätzen bereits fest im Formdenken der Komponisten verankert war.

Der Begriff «Durchführung» mag für die Werke der Wiener Klassiker zutreffen; der Stilwandel in der Vorklassik wurde aber von den zeitgenössischen Theoretikern in bezug auf die formale Entwicklung zu wenig klar registriert. Eine Bezeichnung für den Teil zwischen Exposition und Reprise (z. B. bei den Mannheimern) existiert um 1760 noch nicht. Daher formuliert P. Mechlenburg: «. . . was berechtigt uns von . . . ‚Durchführungsansätzen' . . . zu einer Zeit (ca. 1755) zu sprechen, . . . wo es noch nie eine echte Durchführung gegeben hat»[49].

Wenn im zweiten Teil dieser Arbeit dennoch der Ausdruck «Durchführung» gebraucht wird, geschieht dies, um nicht durch einen neuen Terminus Verwirrung zu stiften, und im vollen Bewusstsein, dass der Begriff «Durchführung» für die Vorklassik im 18. Jahrhundert nicht ganz zutrifft. In diesem Sinne sind wir — entgegen der Ansicht Mechlenburgs — berechtigt, die Bezeichnung «Durchführung» zu verwenden[50].

[47] Nach Pfäfflin 1936, S. 38; vgl. Ratner 1949, S. 160: «statement and development intermingle».

[48] Erpf 1967, S. 87.

[49] Mechlenburg 1963, S. 83; vgl. auch S. 96—98.

[50] Man vgl. dazu den Begriff der «Sonatenform», worüber sich W. S. Newman wie folgt äussert: «der Terminus . . . [wird] als angemessene Bezeichnung für jene charakteristische, aus Exposition, Durchführung und Reprise bestehende Form beibehalten, welche in diesem Zusammenhang als das um die Mitte des 19. Jahrhunderts standardisierte Lehrbuch-Konzept, aber nicht mehr als ein Gradmesser eines qualitativen oder evolutionären Fortschritts betrachtet wird» [MGG 12, Sp. 870]; vgl. Newman 1941, S. 136 ff. — Mit der Problematik des Begriffs «Sonatenform» setzen sich auch Larsen 1963, S. 221—222 und Ritzel 1968 auseinander.

2. Die Durchführungstechnik

In Fugen- und Sonatensatzformen findet sich an Durchführungstechniken eine reiche Auswahl. Die folgende Zusammenstellung wurde auf Grund der eingesehenen Literatur in chronologischer Reihenfolge vorgenommen. Im Prinzip werden nur solche Durchführungstechniken erwähnt, die von einzelnen Musikforschern erstmals genannt worden sind. Auf Vollständigkeit wird kein Anspruch erhoben; immerhin sind die wichtigsten Durchführungstechniken wohl alle vertreten.

J. S. Bach und J. G. Walther erwähnen keine technischen Einzelheiten. Durchführen heisst für sie «ausarbeiten» im fugentechnischen Sinn. — J. Mattheson beschreibt durchführungstechnische Merkmale bei Fugen, so die Engführung[51], Verzierungen[52], Harmoniewechsel, Verkürzungen[53]. — Wichtige Hinweise zur technischen Verarbeitung finden sich bei J. A. Scheibe: Abspaltung und Imitation[54], Veränderung von Tonart und Rhythmus[55], Augmentation, Diminution[56] und Einführung von neuem Material[57]. Diese Durchführungstechniken kommen zur Hauptsache bei Fugen- und Instrumentalkompositionen, teils auch bei Arien vor. — J. N. Forkel fordert eine zweckmässige Anlage des Hauptthemas, im Hinblick auf die nachfolgende Durchführung[58]. Als Verarbeitungsmittel nennt er u. a. melodische Umspielung und Sequenzierung[59]; Akkorde sollen in harmonische Passagen aufgelöst werden[60].

H. C. Koch betont ebenfalls die Wichtigkeit der Ausarbeitung einer Komposition, worunter er versteht: Zergliederung und Wiederholung der Hauptgedanken zur Mo-

[51] Mattheson 1739, S. 388: §. 100.

[52] Mattheson 1739, S. 389: §. 105.

[53] Mattheson 1739, S. 389: §. 107; vgl. S. 236: §. 10.

[54] Scheibe 1745, S. 467: «Es ist keine gemeine Schönheit einer Fuge, wenn man in der Ausführung den Hauptsatz auf eine zierliche Art aus einander setzet; also dass man ihn in gewisse Glieder zertheilet, jedwedes Glied aber hernach einzeln nach Art der freyen Nachahmung, durcharbeitet»; vgl. Mattheson 1739, S. 238: §. 20. und Forkel 1788, Bd. I, S. 51: § 101. — Siehe dazu Matthesons Erläuterung des Variationsbegriffs in F. E. Niedts Handleitung, Teil II, S. 3: ... «dass selbige darin bestehe, gewisse langsame Bass-Noten, mit Beibehaltung ihres Ganges und Progressus, auf verschiedene Weise in kleinere Noten also zu verändern, dass zwar im Grunde der Satz sein Esse behalte; doch aber dahin diminuirt, zertheilt und zergliedert werde, dass er mehr Leben, Stärcke, Anmuth und Zierrath bekomme» (nach Benary 1960, S. 50). — Vgl. Quantz 1789, S. 154 ff., S. 294—295 und S. 302—303; Schwarzmaier 1936, S. 76 («Zergliederung» des Themas bei Riepel); Feil 1955, S. 23. — Marpurg (Kritische Briefe über die Tonkunst, 1763, II, 161) nennt als Verarbeitungsmöglichkeiten eines Themas: «Wiederholungen, Versetzungen, Nachahmungen und Zergliederungen» (nach Ritzel 1968, S. 97).

[55] Scheibe 1745, S. 435—436: «Hat man aber die Tonart verändert: so kann auch eine Veränderung des Tacktes statt finden»; vgl. auch S. 623.

[56] Scheibe 1745, S. 646.

[57] Scheibe 1745, S. 647; vgl. S. 624.

[58] Forkel 1788, Bd. I, S. 51: § 100; vgl. Lehmann 1939, S. 89 und Gässler 1941, S. 23.

[59] Forkel 1788, Bd. I, S. 51: § 101.

[60] Forkel 1788, Bd. I, S. 52: § 102.

difizierung der auszudrückenden Empfindung[61], sowie Einführung von Tonarten, die mit der Grundtonart verwandt sind und Vermischung der Hauptmotive mit passenden «Nebengedanken»[62].

Unter dem Stichwort «thematische Arbeit» hat A. von Dommer in seinem Lexikon 1865 weitere Durchführungstechniken erwähnt: Aenderung der Melodie und Harmonie, bei gleichbleibender Rhythmik; Aenderung der Begleitung; Aenderung der Klangstärke, der Tonhöhe und der Stricharten[63]. — Einfachen und doppelten Kontrapunkt sowie Bildung neuer Perioden nennt H. Mendels Lexikon[64]. — Von praktischen Musikbeispielen aus erkennt L. Wolff, dass die Durchführungstechnik bei der Fugenkomposition Umkehrungen und Durchführen einer Melodie durch verschiedene Stimmen in sich schliesst[65]; für die harmonische Gestaltung der Durchführung hält Wolff fest: den Wechsel von Dur und Moll in Sonatendurchführungen[66] und die stete Rückleitung in die Haupttonart; in der Durchführung selbst dominiert keine bestimmte Tonart[67].

Auf die Anhäufung von Figurationen, virtuosem Glanzwerk und Passagen in der Durchführung weist A. Schering hin[68]. — Das Vermeiden «stärkerer lyrischer Cäsuren»[69] wird von C. Mennicke in bezug auf Sinfonien von Johann Stamitz konstatiert. — Gerade die speziellen Analysen von Sonatensatzformen ergaben neue Hinweise zur Durchführungstechnik[70]; R. Hohenemser stellt z. B. eine Individualisierung der Blasinstrumente fest[71]. — Technische Einzelheiten hat auch W. Fischer beigesteuert: Beginn der Durchführung mit Expositionsanfang, Modulation mit Ueberleitungssatzmaterial[72], Rückleitung zur Reprise mit Material der

[61] Koch 1802, Bd. I, Sp. 188: ... «das Geschäfte der Ausführung ist, diese Theile in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch verschiedene Hauptperioden durchzuführen ... Der Tonsetzer, der einen Satz ausführt, wiederholt bald diesen, bald jenen Hauptgedanken, je nachdem er die Empfindung, die er ausdrückt, modificiren will». — Vgl. Koch 1787, Bd. II, S. 97 und Koch 1793, Bd. III, S. 309—310.

[62] Koch 1802, Bd. I, Sp. 189: ... «der Tonsetzer [muss] bey der Ausführung eines Tonstücks dahin sehen, dass er die in der Anlage enthaltenen wesentlichen Theile in verschiedene Wendungen bringe; er muss sie bald zergliedert, bald mit schicklichen Nebengedanken vermischt, und zwar in verschiedenen Perioden, und in verschiedenen mit der Haupttonart verwandten Tönen ... einkleiden».

[63] Dommer 1865, S. 849—850.

[64] Mendel 1870, Bd. 3, S. 284.

[65] Wolff 1890, S. 9—11 und S. 3.

[66] Wolff 1890, S. 88; vgl. Waldkirch 1931, S. 22—23.

[67] Wolff 1890, S. 88.

[68] Schering 1905, S. 139.

[69] Mennicke 1906, S. 69.

[70] Eine Ausnahme bildet die einseitig harmonische Untersuchung der Durchführung im ersten Satz von J. Haydns Militärsinfonie durch Wappenschmitt 1908/09.

[71] Hohenemser 1908/09, S. 328.

[72] Fischer 1912, S. XIV; vgl. Scheibe 1745, S. 623 (Schluss der Exposition auf der Dominante) und Wörmann 1955, S. 105 (Beginn der Durchführung bei D. Alberti und J. Haydn mit 1. Thema, bei W. A. Mozart mit 2. Thema).

Ueberleitung[73]. — Kontrapunktische Verkoppelung [74], Motivreihung[75], Chromatik[76], Instrumentalgruppierung[77], thematische Neugruppierung[78], Periodisierung der Durchführung[79], Simultanverarbeitung[80], Stimmtausch[81] sind weitere von einzelnen Forschern hervorgehobene Verarbeitungstechniken.

Speziell in Beethovens Durchführungen hat W. Broel gleichbleibende Modulationsintervalle nachgewiesen[82]. — Eine Solo-Einlage in der Durchführung mit zwei Trompeten und einer Pauke hat W. Gässler in einer Sinfonie von F.X. Richter festgestellt[83].

Solche Durchführungstechniken, wie die beiden zuletzt erwähnten, sind äusserst selten anzutreffen. Von allgemeinerem Interesse dürften hingegen die von V. Kalačić aufgestellten formalen Anordnungstechniken in Haydns Durchführungen sein, z.B. der häufige «Wechsel der Anwendung des thematischen Materials» *(Flick*-Durchführung)[84], die spiegelbildliche Themenanordnung der Exposition, d. h. Beginn mit Epilog, Schluss mit 1. Thema *(Krebsgängige* Durchführung)[85] oder die *einmotivische* Durchführung[86], in welcher ein einziges Motiv die ganze Durchführung beherrscht.

Auf die Verselbständigung der Bass-Stimme[87] und auf die Tendenz der Durchführungen von K.J. Toeschi, die Tonika-Moll-Parallele oder die Moll-Parallele der Dominante zu erreichen[88], hat R. Münster hingewiesen. — J. Vinton machte 1963 auf die Materialverdichtung in J. Haydns sinfonischen Durchführungen aufmerksam[89]. — G. B. De Stwolinski erwähnte die Verschiebung der Akzente[90].

[73] Fischer 1912, S. XVI.
[74] Kornauth 1915, S. 77.
[75] Abert 1955/56, Bd. I, S. 381 und Bd. II, S. 328; vgl. Wörmann 1955, S. 101. — Benary 1960, S. 92—93 meint dazu: «Der Umstand, dass man das Motiv nicht mehr in erster Linie vom Affekt her bestimmte oder als Figur sah, sondern als eigenständigen musikalischen Sinnträger, machte das Entscheidende hierbei aus. Die zunächst nachteilige Auswirkung zeigt sich in der oft geradezu zur Manie werdenden Wiederholung einzelner Motive, einzelner Takte oder Taktgruppen».
[76] Abert 1955/56, Bd. I, S. 657 und Bd. II, S. 184, S. 492.
[77] Abert 1955/56, Bd. II, S. 159, S. 178, S. 482.
[78] Abert 1955/56, Bd. II, S. 173; vgl. Newman 1963, S. 146.
[79] Schökel 1926, S. 46. — Vgl. Koch 1793, Bd. III, S. 226—230, Ratner 1956, S. 442 und Newman 1963, S. 32.
[80] Fischer 1961, Bd. II, S. 803.
[81] Mohr 1932, S. 130.
[82] Broel 1937, S. 79.
[83] Gässler 1941, S. 64.
[84] Kalačić 1948, S. 48.
[85] Kalačić 1948, S. 122.
[86] Kalačić 1948, S. 267; vgl. Münster 1956, S. 200.
[87] Münster 1956, S. 198—199; vgl. dazu den Hinweis bei Ratner 1956, S. 452 (Koch 1793, Bd. III, S. 384—385) und bei Schwarzmaier 1936, S. 75. — Vgl. auch Newman 1963, S. 148.
[88] Münster 1956, S. 198—199.
[89] Vinton 1963, S. 19.
[90] Stwolinski 1966, S. 48.

In einer einzigen Sonatensatz-Durchführung kommt von diesen rund vierzig Verarbeitungstechniken nur eine beschränkte Anzahl vor. In den bisherigen Untersuchungen zur Durchführung wurde zu wenig darauf geachtet, welche Durchführungstechniken bei einzelnen Komponisten am häufigsten erscheinen[91]. — Eine chronologische Aufstellung der verschiedenen Durchführungstechniken ist unmöglich, da der Zusammenhang der Techniken mit den Gattungen, welche vor Fuge und Sonate bestanden haben, nicht geklärt ist. Die Herkunft der Vorstufen zur Durchführungsverarbeitung bedarf noch vermehrter Erforschung; [vgl. S. 24].

In bezug auf das satztechnische Können eines Komponisten lässt die durchführungstechnische Gestaltung einer Sonatensatzform gewisse Schlussfolgerungen zu. Die thematisch-motivische Struktur der Exposition beeinflusst weitgehend die technische Verarbeitung. In welchem Umfang die Durchführungstechnik den Teil zwischen Exposition und Reprise ausfüllt, zeigt sich, wenn man die verschiedenen Durchführungstechniken bestimmten Bereichen zuordnet:

a) *zum thematisch-motivischen Bereich* gehören etwa Abspaltung, Augmentation, Imitation, Sequenz, Umkehrung;
b) *formale Durchführungstechniken:* Beginn der Durchführung mit Expositionsanfang, Motivreihung, Neugruppierung, Periodisierung;
c) *zum harmonischen Bereich* gehören Chromatik, Dur- und Mollwechsel, gleichbleibende Modulationsintervalle;
d) ausserdem sind Techniken vorhanden, welche die *Dynamik* betreffen (Aenderung der Klangstärke), den *Rhythmus* (Rhythmuswechsel, Akzentverschiebung) oder die *Instrumentaltechnik* (Aenderung der Stricharten).

Eine zusammenfassende Untersuchung zur Durchführungstechnik fehlt bis heute; die vorliegenden Ausführungen sollten darauf hinweisen, welch grosses Gebiet hier noch zu erforschen wäre.

3. Die Herkunft von Durchführung und Durchführungstechnik

Die von der Forschung ermittelten Daten in bezug auf das erstmalige Erscheinen einer Durchführung liegen ziemlich weit auseinander; dies lässt sich z. T. dadurch erklären, dass der Fragenkomplex von völlig verschiedenen Untersuchungsbereichen aus behandelt worden ist (Messe im 15./16. Jahrhundert, Ricercar, Fuge, Suite, französische Ouverture, Konzert usw.; vgl. dazu die Uebersicht auf S. 25—26).

[91] Münster 1956, S. 200: «Neben der Imitation ist die Sequenz das Hauptgestaltungsmittel der Durchführung» (in den Sinfonien von K. J. Toeschi); vgl. Komma 1938, S. 110—111: In allen Hauptsätzen der Sinfonien Zachs kommt Sequenz-Technik in der Durchführung vor.

Wolff setzt den Beginn im 15. Jahrhundert fest bei Dufay[92], von Tobel[93] und Apel[94] erst im Barock; die übrigen Autoren — sofern sie überhaupt zu diesem Problem Stellung nehmen — bezeichnen den Zeitabschnitt zwischen 1720 und 1730 als grundlegend für die Ausbildung einer Durchführung. — Die ersten Anzeichen von thematisch-motivischer Arbeit sind natürlich weit zurück zu verfolgen: Wolff weist auf die Vorformen der Fugenkomposition hin (Imitation, Wiederholung, Engführung und Umkehrung)[95]. — Im Zusammenhang mit dem Ricercar spricht Riemann von aneinandergehängten Durchführungen, welche vom Vokalsatz entlehnt worden sind[96].

Sandberger glaubt die Wurzeln der Durchführung im Konzert zu erkennen[97]. — Den Zusammenhang von Durchführung und altklassischem, barockem Stil betonen auch W. Fischer[98], E. Kornauth[99] und E. Ratz, der darauf hinweist, wie sich «die Technik der Durchführung aus der Sequenztechnik der Modulationsteile» von Fugen und Inventionen J. S. Bachs heraus entwickelt[100]. «Suitenmässige Fortführung» in der Durchführung sieht R. Sondheimer, der auch die Sequenztechnik von der Suitenkunst herleitet[101]. — Verschiedene Durchführungstechniken hat W. Fischer herkunftsmässig lokalisiert: die motivischen Sequenzen in der französischen Ouverture[102], die Wendung zu anderen Tonarten in der neapolitanischen Sinfonie[103] und die modulatorische Gliederung (Tonika-Dominante; Dominante-Paralleltonart; Paralleltonart-Tonika) in der Kirchensonate [104]. — Danckert jedoch sieht den modulatorisch angelegten Verlauf in der französischen Gigue vorgebildet[105]; Abspaltung und Gestaltung neuer Motivgruppen durch Sequenzen sind bei Corelli und dessen Zeitgenossen zu finden[106]. Wie W. Fischer (vgl. [102]) billigt auch F. Tutenberg der französischen Ouverture Vorstufencharakter für die Durch-

[92] Wolff 1890, S. 2; vgl. Ficker 1924, S. 7—8 und S. 25.
[93] Tobel 1935, S. 108 und S. 112.
[94] Apel 1961, S. 206.
[95] Wolff 1890, S. 2—11.
[96] Riemann 1895, Bd. I, S. 170; vgl. auch S. 160.
[97] Sandberger 1921, S. 250. — Vgl. Schering 1905, S. 109, Mennicke 1906, S. 57 und Larsen 1967, S. 138.
[98] Fischer 1915, S. 73: «Im allgemeinen ist die Wiener klassische Durchführung der Tummelplatz für die nunmehr aus der Exposition verdrängten melodischen Mittel des altklassischen Stils, oft unter Heranziehung altklassischer Symphonik»; vgl. auch S. 78: «Wir haben gesehen, dass der primitive Durchführungstypus der ‚modifizierten Exposition' auf die altklassische Architektonik zurückgeht». — Vgl. Tutenberg 1928, S. 177.
[99] Kornauth 1915, S. 9.
[100] Ratz 1951, S. 127 und S. 34.
[101] Sondheimer 1921, S. 460 und S. 331. — Vgl. Sondheimer 1922, S. 86 (die kleinformale Umwandlung vollzieht sich zuerst in der Kammersonate) und S. 90 (die motivische Arbeit stammt von der Suite).
[102] Fischer 1961, Bd. I, S. 553.
[103] Fischer 1961, Bd. I, S. 554.
[104] Fischer 1961, Bd. I, S. 549.
[105] Danckert 1924, S. 39; vgl. Scholes 1938, S. 334.
[106] Danckert 1924, S. 58.

führung zu, da sie entwickelte Satzarbeit aufweist[107]. Dass die Durchführungstechnik im barocken Kompositionsdenken verwurzelt ist, wird deutlich in der Konzertsinfonie, welche mit der alten Kammersinfonie die Neigung zu vermehrter Satzarbeit gemeinsam hat, indem in den Durchführungen Imitation, Umkehrung, sowie Augmentation und Diminution auftreten[108].

In seiner Allemande-Untersuchung kommt E. Mohr zum Schluss, dass italienische Komponisten die «motivisch-thematische Schreibweise ... Sequenzen ... und die Kadenz-Behandlung»[109] besonders ausgebildet haben. Gerade bei den verschiedenen Anschlussarten des Kopfthemas in der Allemande der italienischen Solo- und Triosonate zeigen sich bereits Eigenschaften der Durchführung[110]. — Der formelhafte Beginn der Durchführung mit dem Kopfthema der Exposition in der Dominante (z. B. bei D. Scarlatti) wird von W. Gerstenberg auf die Konzertform zurückgeführt[111]. — Die Technik der Motivdurchführung (Abspaltung) ist nach von Tobel im Barock heimisch[112]; Apel weist in diesem Zusammenhang auf Bachs Fugen-Zwischenspiele hin[113]. — Für U. Lehmann kommen als Quellen der Durchführung in Betracht: Fuge, Opernsinfonie und Konzert[114].

Die fragmentarischen Hinweise in der musikwissenschaftlichen Literatur in bezug auf die Anfänge der durchführungstechnischen Verarbeitung zeigen deutlich, dass die klassische Durchführung wahrscheinlich ein Konglomerat aus verschiedensten Gattungen (Messe, Organum, Ricercar, Fuge, Triosonate, Konzert, französische Ouverture, Suite) darstellt. Eine genaue Erforschung steht auch hier noch aus. — Die folgende Uebersichtstabelle gibt Aufschluss über die verschiedenen Ansichten einzelner Autoren zur Herkunft bestimmter Durchführungstechniken.

Technik:	*Herkunft:*	*Autor:*
Imitation/Umkehrung Wiederholung/Engführung	Messen (15./16. Jh.)	Wolff und Ficker[115]
Imitation/Umkehrung Augmentation/Diminution	Kammersinfonie	Tutenberg

[107] Tutenberg 1928, S. 50, Anm. 1.
[108] Tutenberg 1928, S. 86.
[109] Mohr 1932, S. 61.
[110] Mohr 1932, S. 110—111; vgl. auch S. 125 und S. 63.
[111] Gerstenberg 1933, S. 61.
[112] Tobel 1935, S. 108.
[113] Apel 1961, S. 206.
[114] Lehmann 1939, S. 89. — Stefan Kunze sieht in der neapolitanischen Opernsinfonie «ein festes modulatorisches Grundgerüst im Sinne von Exposition — Durchführung — Reprise» vorgebildet (Riemann 1967, S. 925).
[115] Ficker 1924, S. 7—8 und S. 25.

Thematische Arbeit (= Abspaltung)	Allemande der italienischen Solo- und Triosonate	Mohr
	Deutsche Klaviersuite	
	Corelli und Zeitgenossen	Danckert
	Barock	von Tobel
	Fugenzwischenspiele (Bach)	Apel
Sequenz	Suite	Sondheimer
	französische Ouverture	Fischer/Tutenberg
	Corelli und Zeitgenossen	Danckert
	italienische Allemande	Mohr
	Modulationsteile der Inventionen und Fugen Bachs	Ratz
Projizierung des Kopfthemas	italienische Allemande	Mohr
	Konzertform	Gerstenberg
harmonische Gliederung (T —D—T)	Kirchensonate	Fischer
	französische Gigue	Danckert
	Hymnus von Tallis (1567)	Scholes
Tonartwechsel	neapolitanische Sinfonie	Fischer
Durchführung allgemein	Ricercar	Riemann
	Konzert	Sandberger
	Barock	Fischer/Kornauth
	Fuge/Opernsinfonie/Konzert	Lehmann

4. Zweck und Bedeutung der Durchführung

Eine Andeutung, die sich auf die Fugendurchführung bezieht, ist bei Mattheson erkennbar: die Durchführung soll Abwechslung bringen[116]. Die Annehmlichkeit und Gefälligkeit der Veränderung sowie das Ueberraschungsmoment betont auch Scheibe[117]. — Vogler sieht in der Durchführung den Verbindungsteil (Ueberleitungspartie) von der Exposition zur Reprise[118]. — Im Denken Forkels nimmt der Durchführungsteil eine wichtigere Stellung ein; er erhält die Funktion der musikalischen Vertiefung, der Verwertung des Expositionsmaterials[119].

Koch hebt die abwechselnde Wirkung der Durchführung hervor; eine sofortige Reprise im Anschluss an die Exposition würde als störend empfunden. Die «auszudrückende Empfindung» soll «in mehrern Modifikationen» gezeigt werden; das nennt Koch das «eigentliche Geschäfte der Ausführung und . . . [den] Endzweck derselben»[120]. Dem Durchführungsteil wird somit ein Eigendasein zugestanden und zwar als selbständiger Mittelteil innerhalb der Sonatensatzform.

Mendel betrachtet den Durchführungsteil als Vorbereitung für den «gewichtigern und bedeutendern dritten Theil»[121]. — Im Satzgeschehen der Fuge werde die Einheitlichkeit gefördert, bemerkt Wolff[122]; die Durchführung stellt für ihn einen «besonderen», d. h. selbständigen Teil neben Exposition und Reprise dar[123]. — Riemann schildert die Durchführung als den Ort des «Aufeinanderplatzens von Gegensätzen»; der «Kampf», der «Konflikt», das «Kontrastierende» herrsche vor; das Verarbeitungsgeschehen wird von Riemann in programmatischer Art charakterisiert als «Wirren des Durchführungsteils»[124]. In seiner ‚Grossen Kompositionslehre' fordert Riemann: «Die Durchführung im Sonatensatz . . . hat sich . . . von der Struktur des Thementeils abzuwenden, nichtthematisch zu sein . . . so dass . . . die Erwartung des Wiedereintritts der Themen eine starke Spannung erzeugt»[125]; die Durchführung soll nach Riemann aber nicht bloss Themenbruchstücke bringen, vielmehr hat «ein leitendes synthetisches Prinzip für die thematische Arbeit» Geltung[126]. — Sandberger äussert die Ansicht, dass die anfängliche Aufgabe der Durchführung darin bestanden habe, zu modulieren[127]; später, bei

[116] Mattheson 1739, S. 387: §. 94 und S. 389: §. 105—§. 107.
[117] Scheibe 1745, S. 624 und S. 435—436.
[118] Tutenberg 1928, S. 46.
[119] Forkel 1788, S. 51: § 100 und § 101.
[120] Koch 1802, Bd. I, Sp. 190; siehe auch Koch 1787, Bd. II, S. 100 («Mannigfaltigkeit und Abwechslung»).
[121] Mendel 1870, Bd. 10, S. 171. — Vgl. Riemann 1887, S. 249.
[122] Wolff 1890, S. 4.
[123] Wolff 1890, S. 88.
[124] Riemann 1895, Bd. I, S. 49. — Vgl. Kornauth 1915, S. 43, Gässler 1941, S. 26 und Apel 1961, S. 206.
[125] Riemann 1902, Bd. I, S. 466—467.
[126] Riemann 1903, Bd. II, S. 90—91.
[127] Sandberger 1921, S. 257; vgl. Schwarzmaier 1936, S. 49.

J. Haydn, stelle die Durchführung im Quartettschaffen den «Angelpunkt» der Entwicklung dar[128].

Schering weist auf die zu erzeugende Spannung, besonders in Konzertdurchführungen, hin[129]. — Fischer sieht in der klassischen Durchführung der Wiener ein Refugium für die altklassischen Verarbeitungsmittel[130]. — Die Hauptbedeutung der Durchführung liegt für Sondheimer in der formalen Ausweitung und inhaltlichen Vertiefung des Satzes, wodurch die Durchführung selbst zu einem Formteil wird[131]. — Für Danckert und Gerstenberg besitzt die Durchführung tonalitätslockernde Wirkung[132]. — Das Bedürfnis nach einem «dramatischen Element» wird nach Helfert mit der Durchführung befriedigt[133]; die Durchführung bedeutet demnach eine Steigerung der Exposition durch deren Dramatisierung.

H. Abert sieht in der Durchführung bei den Mannheimern und bei den Wiener Vorklassikern bloss eine phantasierende Episode; bei Beethoven stellt die Durchführung das «Haupt- oder Kernstück» dar[134]. — Philosophisch drückt sich H. Eimert aus, wenn er den Durchführungsvorgang mit «materialer Beseelung» gleichsetzt[135]. — Gerstenberg beschreibt die Bedeutung und Aufgabe der Durchführung wie folgt: die Durchführung bildet eine «Einheit», einen «Mittelblock» der Sonate, der sich von den «modulatorisch ruhigeren Teilen abhebt»[136]; die Exposition soll «in anderen Proportionen», spiegelbildlich in der Durchführung wiedergegeben werden[137]. In der vorgelegten Definition umschreibt Gerstenberg die Aufgabe der Durchführung folgendermassen: «Dieser Sonatenteil hat die Funktion, in die Tonika zurückzuleiten»[138].

Von Broel aus gesehen, ist die Hauptaufgabe der Durchführung bei Beethoven

[128] Sandberger 1921, S. 258. — Vgl. dazu Hohenemser 1908/09, S. 328 und Nef 1921, S. 149.

[129] Schering 1905, S. 139: ... «Ph. E. Bach und Haydn ... versuchten ... früh, dem Durchführungsteile etwas Spannendes zu geben in der Einsicht, dass gerade hier der Begriff ‚Konzert' unzweideutigen Ausdruck finden könne durch wirksames Ineinanderarbeiten beider Parte»; vgl. S. 82 und S. 141. — Siehe auch Scholes 1938, S. 262 und Neumann 1958, S. 10.

[130] Fischer 1915, S. 73. — Auch Riemann 1903, Bd. II, S. 91 stellt ein Uebergehen der Durchführung in den polyphonen Stil fest und weist in diesem Zusammenhang auf die umgekehrte Ordnung für die Gruppierung der Stilgattungen in der Fugenkomposition hin, wo die thematischen Teile polyphon und die Zwischenspiel-Teile homophon konzipiert sind.

[131] Sondheimer 1921, S. 457: «Die Durchführung ... bedeutet ... motivische oder thematische Arbeit, nämlich eine Potenzierung kleinformalen Bestandteils zu einem grossformalen»; vgl. auch S. 349. — Sondheimer 1922, S. 95 sieht in der Durchführung ein Mittel, um das neue Thema auftreten zu lassen.

[132] Danckert 1924, S. 134 und Gerstenberg 1933, S. 111—112.

[133] Helfert 1925, S. 121.

[134] Abert 1927, S. 125.

[135] Eimert 1932, S. 32.

[136] Gerstenberg 1933, S. 112.

[137] Gerstenberg 1933, S. 143.

[138] Gerstenberg 1933, S. 114.

die «thematische Entwicklung»[139]. Im Gegensatz zur Exposition, die mehr statischen Charakter aufweist, ist die Durchführung dynamisch gestaltet[140]. — Absolute Gleichberechtigung zwischen Durchführung und Exposition stellt Herold in Beethovens Klaviersonaten fest: Die Durchführung als Antithese ist ein «quantitativ und qualitativ gleichwertiger Teil»[141]. — W. Apels Umschreibung der Bedeutung der Durchführung lautet: die Durchführung ist Höhepunkt (Climax), ein Schlachtfeld und bildet den zentralen Teil des Satzes[142].

Die Durchführung wird von den einzelnen Forschern sehr unterschiedlich beurteilt. Dies lässt sich etwa daraus ersehen, wie eingehend oder aber wie oberflächlich die Durchführungsgestaltung analytisch untersucht wurde. So wird die Durchführung einerseits als selbständiger Formteil betrachtet mit der Funktion, das Expositionsmaterial zu verwerten und zu vertiefen; die Durchführung wird, von hier aus gesehen, zum zentralen Teil in der Sonatensatzform[143]. Andererseits wird etwa der Durchführung nur eine überleitende Stellung mit der Funktion, in die Tonika zurückzuleiten, zugestanden; die Vorbereitung der Reprise ist trotz einer gewissen Steigerung die Hauptsache.

Aus der folgenden Zusammenfassung der angeführten Umschreibungen über Bedeutung und Aufgabe des Durchführungsteils wird deutlich, dass jede Durchführung alle erwähnten Funktionen ausübt; ob die eine oder die andere stärker hervortritt, hängt von der Gesamtanlage eines Werkes ab, sowie von der individuellen Eigenart des Komponisten.

A. Funktionen, die mit dem Affekt zusammenhängen:

1. Kontrast / Kampf / Konflikt Wirren / Schlachtfeld Spannung / Steigerung / Dramatisierung Antithese / Climax Tummelplatz altklassischer Technik	Kampf, Spannung, Steigerung
2. Verwertung / Vertiefung des Expositionsmaterials verschiedene Ausdrucksarten der herrschenden Empfindung Förderung des einheitlichen Satzgeschehens materiale Beseelung dynamisch gestaltete thematische Entwicklung	Verarbeitung / Vertiefung

[139] Broel 1937, S. 70—71 und S. 76.
[140] Broel 1937, S. 88.
[141] Herold 1950, S. 86.
[142] Apel 1961, S. 206 und S. 697.
[143] Dazu bemerkt W. S. Newman: «echte Verarbeitung der mus[ikalischen] Gedanken ... ist diejenige Eigenschaft der ‚Sonatenform', die spürbar in Beziehung zur Qualität steht» (MGG 12, Sp. 895).

3. Abwechslung / Veränderung Ueberraschung	Wechsel

B. Funktionen, die mit der Form zusammenhängen:

1. Verbindung zwischen Exposition und Reprise Mittelstellung / Ueberleitung Vorbereitung der Reprise formale Ausweitung des Satzes symmetrischer Ausgleich	Vermittlerstellung
2. Angelpunkt der Entwicklung / Kernpunkt Mittelblock / zentraler Satzteil absolute Gleichstellung mit Exposition / Reprise	formaler Mittelteil

C. Funktionen, die mit der Harmonik zusammenhängen:

Modulation tonalitätslockernde Wirkung Rückleitung in die Tonika	harmonische Zwischenstellung

5. Die Länge der Durchführung

Taktzahlenangaben in bezug auf die Durchführungslänge sind in der untersuchten musikwissenschaftlichen Literatur nur selten vorhanden. K. Horwitz hat 1908 in einer Sinfonie von G. M. Monn festgehalten, dass ein «ausgedehnter ausgesprochener Durchführungsteil von nicht weniger als 27 Takten . . . beinahe die Ausdehnung des ersten Teiles» erreiche[144]. — In seiner Arbeit über W. A. Mozart hat H. Abert den Umfang der Durchführungen wohl berücksichtigt; doch finden sich bloss Angaben wie «kürzere» oder «längere» Durchführung[145]. — Das Verhältnis des ersten Satzes zur Durchführung untersucht A. Lorenz an elf Mozart-Sinfonien und an den Sinfonien Beethovens[146]. — H. P. Schökel und F. Tutenberg bringen in vereinzelten Fällen Taktzahlenmaterial zur Exposition, Durchführung und Reprise von Sinfonien J. Christian Bachs[147]. — Blosse Verhältniszahlen hält in allgemeiner

[144] Horwitz 1908, S. XXI.
[145] Abert 1955/56, Bd. I, S. 265, S. 284, S. 326, S. 667.
[146] Lorenz 1924, S. 164.
[147] Schökel 1926, S. 119—120; Tutenberg 1928, S. 255 und S. 333.

Form A. Müry fest[148]; für statistische Vergleiche sind diese jedoch unbrauchbar. Interessant ist freilich, dass bei Gaetano Pugnani die Durchführungslänge einen Gradmesser für die satztechnische Entwicklung darstellt[149].

Das Material der Taktproportionen von J. Haydns Sonaten-, Sinfonie- und Quartettsätzen liegt vollständig vor bei V. Kalačić. Diese Angaben können als Grundlage für weitere Untersuchungen dienen; eine Auswertung des Zahlenmaterials wurde nicht vorgenommen. — Der umgekehrte Fall ist bei E. Herold anzutreffen, der eine Auswertung anstrebt, aber dazu keine Taktzahlen angibt, sondern bloss das Verhältnis der Länge der Durchführung gegenüber der Exposition[150]. — Eine Untersuchung der Taktproportionen von C. Ph. E. Bachs Sonaten ist bei R. Wyler (1960) vorhanden. — Bei W. Abbott[151] und E. B. Addams[152] sind statistische Angaben zu den Taktproportionen der Wiener Klassiker, bzw. Mozarts, zu finden. — J. Vinton gibt die Länge der Durchführung in Prozentzahlen an[153]. — G. B. De Stwolinski behandelt zwar die formalen Aspekte nur am Rande, verzeichnet aber bei jeder Sinfonie die Takteinteilung[154].

Genaue Angaben zu den Taktproportionen verpflichten zu vorangehender sorgfältiger Analyse eines ganzen Satzes. Um eine Vergleichsbasis der Durchführungslänge bei verschiedenen Komponisten zu erhalten, sind noch vermehrt Untersuchungen auf diesem Gebiete nötig. Hier ist wohl Riemann kaum beizupflichten, wenn er erklärt: « . . . eine Konstatierung des durchschnittlichen Umfangs der Durchführung . . . würde von sehr zweifelhaftem Werte sein»[155].

[148] Müry 1941, S. 31 und S. 33.

[149] Müry 1941, S. 30.

[150] Herold 1950, S. 21. — Vgl. Newman 1963, S. 146 und Pfäfflin 1936, S. 42.

[151] Abbott 1956, S. 195 gibt folgende prozentuale Durchschnittswerte der Exposition, Durchführung und Reprise in den untersuchten Klaviersonaten bekannt: Haydn (35 : 28 : 37); Mozart (38 : 21 : 41); Beethoven (32 : 28 : 40); Schubert (36 : 23 : 41). — Man vgl. hiezu die Durchschnittswerte der Stamitz-Sinfonien: 44 : 27 : 29. Vgl. auch die Angaben in MGG 12, Sp. 893.
Die prozentualen Extremwerte der Exposition, Durchführung und Reprise lauten nach Abbott 1956, S. 32, 79, 123: Haydn (43 / 33 : 33 / 19 : 44 / 30); Mozart (43 / 35 : 31 / 18 : 44 / 34); Beethoven (43 / 21 : 36 / 16 : 51 / 36). — Im Vergleich dazu die errechneten Extremwerte bei J. Stamitz: 54 / 34 : 39 / 18 : 40 / 17.
Nach Abbott 1956, S. 318—319 ist in den Klaviersonaten Mozarts, Beethovens und Schuberts in der Regel die Reprise der längste, die Durchführung der kürzeste Formteil (Typus: R — E — D); bei Haydn hingegen ist die Exposition im allgemeinen grösser als die Reprise (Typus: E — R — D). Haydns Sonaten zeigen aber auch Ansätze zum Typus R — E — D: oft sind Exposition und Reprise gleich lang, während die Durchführung überwiegt. — Bei J. Stamitz dominiert in der Ausdehnung die Exposition (Typus: E — R — D oder E — D — R).

[152] Addams 1962, S. 54, S. 144, S. 221, S. 277, S. 421; die durchschnittliche Ausdehnung der Durchführung beträgt in den einzelnen Gruppen der ersten Sätze: 19 %, 20 %, 17 %, 17%, 18%; [vgl. S. 12].

[153] Vinton 1963, S. 13, S. 15—16, S. 18.

[154] Stwolinski 1966, Bd. II, S. 1 ff.

[155] Riemann 1902, Bd. I, S. 477.

6. Schlussfolgerungen

Das Problem der Durchführung ist bis heute trotz verschiedener Einzeluntersuchungen in seiner Gesamtheit noch nicht erforscht worden:

1) Bedeutung und Herkunft des Begriffs «Durchführung» sind nicht restlos geklärt;
2) der Bedeutungswandel des Durchführungsbegriffs, die Uebertragung von der Fuge auf die Sonate, muss genauer erforscht werden;
3) das unter Abschnitt 2. (S. 20 ff.) zusammengestellte Material zur Durchführungstechnik muss durch praktische Analysen ergänzt werden;
4) die Herkunft der verschiedenen Vorstufen zur Durchführungsverarbeitung sollte nach Möglichkeit ermittelt werden;
5) Bedeutung und Aufgabe des Durchführungsteils sind ebenfalls auf Grund von Analysen zu umschreiben;
6) die Taktproportionen sind bei Analysen genau anzugeben, um Vergleichsmaterial zu erhalten;
7) Beachtung verdienen auch Durchführungsstellen, die ausserhalb von Fugen- und Sonatensatzformen auftreten. Welche Bedeutung derartigen Durchführungs-Episoden zukommt, wird ebenfalls zu prüfen sein.

Eine gründliche Untersuchung all dieser Teilgebiete ist unweigerlich verbunden mit umfangreichen, analytischen Arbeiten. Es soll im Rahmen der vorliegenden Studie versucht werden, von den angeführten Fragestellungen die Nummern 3, 5 und 6 anhand von ausgewählten Sinfoniesätzen zu veranschaulichen. Die notwendige Beschränkung sollte sich jedoch nicht auf die Ergebnisse auswirken. Die spezielle Untersuchung eines Formteils, in diesem Falle der Durchführung, braucht nicht unbedingt — wie es Magda Bedbur formuliert — «zu einseitigen Teilergebnissen [zu] führen»[156]. Gerade der Durchführungsteil ist von seiner Stellung in der Sonatensatzform her immer nur im Vergleich mit der Exposition zu erfassen. Die Einzelinformation, z. B. eben auf Grund des Durchführungsteils, vermag oft stellvertretend für das Ganze zu stehen[157]. Wenn auch in der folgenden analytischen Untersuchung einzelne Tatsachen scheinbar für sich dastehen, hat der Verfasser sich dennoch bemüht, die Ganzheit des Kunstwerkes stets vor Augen zu halten. Der grossformale Mittelteil im Sonatensatz darf daher keineswegs überschätzt werden; dennoch sollte die Entstehung und Herausbildung gerade dieses Formteils stärker als bisher beachtet werden.

[156] Bedbur 1953, S. 8: «Eine gesonderte Behandlung der Hauptteile des Sonatensatzes, der Exposition, Durchführung und Reprise, würde zu einseitigen Teilergebnissen führen. Ausserdem lässt sich eine Satzform nie ohne Gefahr aufteilen. So aufschlussreich auch im einzelnen die Untersuchung eines Satzteiles wie etwa der Durchführung oder der Reprise sein mag, es lässt sich nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass damit der Sonatensatz aufgerissen wird». — Vgl. in diesem Zusammenhang die Abhandlung von Rubarth 1950.

[157] Vgl. Korte 1964, S. 2 und S. 13—14.